

revista

# INTERFACES

Marguerite Duras e o mar: encontros  
com literatura, cinema e psicanálise

v.35, n.1  
janeiro-julho 2025  
e-ISSN2965-3606  
DOI: 10.60001/ricla.v35.n1.0



revista

# INTERFACES

**Centro de Letras e Artes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Revista Interfaces** foi produzida pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em abril de 2025, pela Coordenação de Integração Acadêmica de Pós-graduação. Cidade Universitária – Edifício Jorge Machado Moreira – Térreo – CEP: 21949-900 – Rio de Janeiro – RJ. E-mail: posgrad@cla.ufrj.br

Apoio



Roberto de Andrade Medronho  
**Reitor**

Afranio Gonçalves Barbosa  
**Decano do Centro de Letras e Artes**

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega  
**Coordenador de Integração Acadêmica de Pós-graduação do Centro de Letras e Artes**

#### **EQUIPE EDITORIAL**

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega  
**Editor Responsável**

Maria Cristina Vianna Kuntz  
Luciene Guimarães  
Maurício Ayer  
**Editores Convidados**

## **EDIÇÃO**

Ermelinda Azevedo Paz Zanini (1998-2002) – Margareth da Silva Pereira (2002-2006) – Flora De Paoli Faria e Sonia Cristina Reis (2007-2010) – Celina Maria Moreira de Mello, Sonia Cristina Reis e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2011-2016) – Fabiano Dalla Bona (2017-2022) – Carlos Augusto Moreira da Nóbrega (2023-2026)

## **CONSELHO EXECUTIVO**

**Escola de Belas Artes** – Prof. Carlos A. M. da Nóbrega

**Escola de Música** – Prof. Pauxy Gentil-Nunes

**Faculdade de Arquitetura e Urbanismo** – Profa. Mônica Santos Salgado (Proarq),  
Profa. Eliane de Almeida da Silva Bessa (Prourb)

**Faculdade de Letras** – Profa. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

## **CONSELHO EDITORIAL**

Alejandra Vitale (Univ. de Buenos Aires, Argentina), Anna Gural-Migdal (University of Alberta, Canadá), Carlos Eduardo Falcão Uchôa (UFF), Carole Gubernikoff (Unirio), Cecília Conde (CBM), Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ), Claudia Poncioni (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França), Cristiane Rose de Siqueira Duarte (UFRJ), Dinah Maria Isensee Callou (UFRJ), Evanildo Bechara (Uerj), Flora De Paoli Faria (UFRJ), Geraldo Ramos Pontes Júnior (Uerj), Jean-Yves Mollier (Univ. Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, França), Jean-Pierre Blay (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, França), José Luiz Fiorin (USP), Joseph Jurt (Univ. Freiburg, Alemanha), Leonardo Mendes (Uerj), Márcio Doctors (Unesco), Márcio Venício Barbosa (UFRN), Maria Antonieta Alba Celani (PUC-SP), Marilena Giamarco (Univ. Pescara, Itália), Mauro César de Oliveira Santos (UFRJ), Mauro Porru (Ufba), Meri Torras Francés (Univ. Autónoma de Barcelona, Espanha), Orna Messer Levin (Unicamp), Paulo Venancio Filho (UFRJ), Sheila Ornstein (USP), Sylvia Ficher (UnB), Vera Lúcia Casa Nova (UFMG)

**DESIGN e DIAGRAMAÇÃO** – Isadora Pacini, Renata Novoa

**ASSESSORIA TÉCNICA** – Fátima Alfredo

**ASSESSORIA EDITORIAL** – Jackson Cardoso Leite

**FOTOGRAFIA DA CAPA** – Hélène Bamberger

e-ISSN2965-3606

Revista Interfaces © 2025 Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Esta publicação segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

**REVISÃO** – Maria Cristina Vianna Kuntz

Catalogação: Sistema de Bibliotecas e Informação – SIBI/UFRJ

R349

Revista Interfaces / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Ano 29, vol.35, n.1 (janeiro-julho- 2025) – Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2025 – semestral.

e-ISSN 2965-3606

ISSN: 1516-0033 (até 2018)

1. Arte – Periódicos brasileiros. 2. Arquitetura, Urbanismo e Design – Periódicos brasileiros. 3. Literatura e Linguística – Periódicos brasileiros. 4. Música – Periódicos brasileiros. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.

CDD: 705



Centro de Letras e Artes da Universidade Federal  
do Rio de Janeiro  
Av. Pedro Calmon, 550 – Edifício Jorge Machado  
Moreira – Térreo – Cidade Universitária – Rio de  
Janeiro – RJ – CEP: 21941-630  
decania@cla.ufrj.br

## SUMÁRIO

## SUMMARY

### 9 Editorial Editorial

Maria Cristina Vianna Kuntz  
 Luciene Guimarães  
 Maurício Ayer

### 13 Dossiê Dossier

#### 15 O (a)mar em Marguerite Duras: do “Arrebatamento” ao “Amor”

*The sea in Marguerite Duras: From “Rapture” to “Love”*

Ana Paula Gomes

#### 23 Uma sombra sobre a docura do mar: *A jovem e o menino*, de Marguerite Duras e Yann Andréa

*A shadow on the sweetness of the sea: La jeune fille et l'enfant, by Marguerite Duras and Yann Andréa*

Cinara de Araújo  
 Paulo Andrade

#### 39 O mar, o feminino e a mulher na obra de Marguerite Duras

*The sea, the feminine and the woman in the work of Marguerite Duras*

Dalza Guimarães Cavalcanti

#### 52 Imagem ideal; imagem-sinthoma: o mar no cinema de Marguerite Duras

*Ideal image, sinthome-image: the sea in Marguerite Duras' cinema*

Danielle Curi

#### 72 O “Marescrito” de Marguerite Duras é “ancestral”?

*The “Written Sea” of Marguerite Duras: is it “ancestral”?*

Elizabeth Bittencourt

#### 88 Marguerite Duras – “A solidão não se encontra, se faz”

*Marguerite Duras – “Solitude is not something you come about, yet you cultivate it”*

Gilda Mesquita

**100** **Restará ainda o mar**  
*There will still be the sea*

Isabela Bosi

**114** **Les déclinaisons rhétoriques et symboliques de la mer dans l'oeuvre de Marguerite Duras**  
*Rhetorical and symbolic declinations about the sea in Marguerite Duras' work*

Joëlle Pagès-Pindon

**133** **“O mar”, disse ela: memória, engajamento e resistência na escrita de Marguerite Duras**  
*“The sea”, she said: memory, engagement and resistance in Marguerite Duras' writing*

Julia Simone Ferreira

**151** **“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

**164** **Escrever o mar; reencontrar a si: reflexões sobre imagem e memória em Marguerite Duras**  
*Writing the sea, rediscovering oneself: reflections on image and memory in Marguerite Duras*

Marcela Azevedo

**177** **Marguerite Duras e sua fascinação pelo mar**  
*Marguerite Duras and her fascination towards the sea*

Maria Cristina Vianna Kuntz

**197** **Césarée de Marguerite Duras e o mar: dispositivo audiovisual, intertextualidade e reencantamento do mundo**  
*Marguerite Duras' Césarée and the sea: audiovisual device, intertextuality and re-enchantment of the world*

Maurício Ayer

**230**

**“Se não houvesse o mar nem o amor...”: a escrita de Marguerite Duras como barragem sobre “a coisa”**  
*“If there were no sea nor love...”: Marguerite Duras’ writing as a dam against the “Thing”*

Vivian Martins Ligeiro



## **EDITORIAL**

### *EDITORIAL*

MARIA CRISTINA VIANNA, LUCIENE GUIMARÃES E MAURÍCIO AYER

## EDITORIAL

### EDITORIAL

**Maria Cristina Vianna Kuntz<sup>1</sup>**

cvkuntz@uol.com.br  
<http://orcid.org/0000-0001-5528-7246>

**Luciene Guimarães<sup>2</sup>**

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

**Maurício Ayer<sup>3</sup>**

mauayer@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-8814-3377>

A onipresença do mar na escrita de Marguerite Duras é algo que nos interroga e ativa nossa imaginação. Em toda a sua vasta obra – mais de 50 títulos, sendo cerca de 30 romances, 19 filmes, crônicas, peças teatrais, etc. –, Duras parece estar a sempre a retornar ao mar como uma espécie de fronteira, a um só tempo familiar e estrangeira, diante da qual a linguagem falta e prolifera.

Filha de professores franceses, Marguerite nasceu na Indochina sob colonização francesa (atual Vietnã) em 1914. O Sudeste Asiático, em Duras,

<sup>1</sup> Autora de *Marguerite Duras: Trajetória da mulher, desejo infinito* (2014) e coorganizadora de *Olhares sobre Marguerite Duras* (Publisher Brasil, 2014). Realizou pós-doutorado no DTLLC-FFLCH-USP (2020) sobre o tema: “Marguerite Duras: a trajetória do desejo no ciclo Atlântico” e coorganizou eventos como o *Colóquio Internacional Centenário de Marguerite Duras* (São Paulo, 2014) e a *Jornada de Cinema e Literatura: Hiroshima mon amour 60 anos* (São Paulo, 2019).

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> Doutor em literatura francesa pela FFLCH/USP, instituição onde lecionou entre 2018 e 2021. É autor de *A música do fim do mundo: orquestrações de literatura, teatro e música em Marguerite Duras* (Alameda, 2023) e coorganizador de *Olhares sobre Marguerite Duras* (Publisher Brasil, 2014). Foi curador da mostra de cinema *Marguerite Duras: escrever imagens* (Rio de Janeiro, 2009) e coorganizador do *Colóquio Internacional Centenário de Marguerite Duras* (São Paulo, 2014) e da *Jornada de Cinema e Literatura: Hiroshima mon amour 60 anos* (São Paulo, 2019).

é sem dúvida uma pátria de águas – dos rios, chuvas e oceanos –, a regular a vida das personagens e as memórias que são a rica substância de sua produção escritural. Aos 17 anos, partiu a Paris para os estudos universitários e lá fez sua vida. Viveu, porém, permanentemente em busca da presença do mar, inventando um itinerário de vida e uma geografia imaginária sempre a bordejá-lo. De sua casa à beira-mar em Trouville, Normandia, às viagens de férias pelo Mediterrâneo, além de praias diversas que ela teve a oportunidade de conhecer ao redor do planeta, Duras tinha sempre o mar como horizonte.

Já seu segundo romance, *La vie tranquille* (1944), tem o testemunho de uma morte no mar como cena decisiva. A partir de então, toda uma gama de figurações, funções e contextualizações do mar será desenhada, romance após romance, filme após filme, de modo a sugerir uma presença aqui simbólica, noutra parte alegórica, por vezes apenas geográfica, compondo o cenário ou sendo o meio de circulação de um navio ou iate, onde tudo acontece. O Pacífico, o Índico e o Atlântico, o mar da China, o Mediterrâneo e o do Norte, todos constituem cenários de evocações e reinvenções da memória.

Memória de uma infância passada em um país peninsular que tentou constantemente recriar, o mar de Duras é escrito, filmado, imaginado, fantasiado, inspirador, “ilimitado”.<sup>4</sup> Sem contar os lugares marítimos mencionados que fazem parte de uma geografia pessoal existente ou inventada: Trouville, Rocca, Malaca, Gibraltar, S. Thala, T. Beach, Quillebeuf; as paisagens portuárias são inúmeras, assim como os personagens ligados a qualquer atividade marítima: O *Marinheiro de Gibraltar*, o homem da lancha de *Os pequenos cavalos de Tarquinia*, Chauvin de *Moderato Cantabile*, o capitão de *Emily L.*

Um verdadeiro *motif* que inerva sua literatura desde a *Barragem contra o Pacífico* (1950) até *O Homem Atlântico* (1981), o mar também é uma presença dramática em *O Homem sentado no corredor*, *A doença da morte* e *Olhos azuis, cabelos pretos*.

---

<sup>4</sup> Duras, Marguerite; Porte, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris : Gallimard, 1977, p.84

*Em o verão de 80*, o mar torna-se princípio poético e político, um sujeito ecopoético. O mar durassiano não é somente “*le lieu*”, mas “*ce qui a lieu*”.<sup>5</sup>

Sempre presente, com sua constância brilhante, “este mar plano, de um azul terno”,<sup>6</sup> também está pronto para liberar sua força destrutiva referindo-se à dissolução de um mundo que corre para sua perda (“Que o mundo vá a sua ruína”).<sup>7</sup> O mar anunciado pelo seu bramido e pelo grito das gaivotas. O mar traz devaneios, conforme indica Bachelard, tocando nas origens do ser e do universo.

Mãe-mar (*mère-mer*), ele é “imagem de infância”,<sup>8</sup> “motivo matriz da escrita”<sup>9</sup> e fonte de palingenética: Anne-Marie Stretter, a “Eva marinha”, se volta ao mar que Duras qualifica de “matricial”, para morrer como quem se dissolve,<sup>10</sup> para mais tarde reaparecer alhures em *A mulher do Ganges* e *O Amor*.

Em Trouville, Duras parece sentir a morte se aproximando, quando diz: “[foi] em Trouville que observei o mar até o nada”<sup>11</sup> (*Escrever*), à semelhança de sua personagem Françou, que “olha da [sua] janela, ela, o mar, ela, a morte”.<sup>12</sup> Ao mesmo tempo, nos diz que olhar faz parte da impossibilidade de enfrentar o irrepresentável. E, no entanto, um bom número de personagens durassianas contemplam o mar, como Lol V. Stein (1964) em textos e filmes, assim confrontando o desejo e o mistério. Questionando, pois, sobre o caráter – poético, estético, político – do mar, sua contemplação e seus atravessamentos em Duras e suas personagens, seja em sua literatura, teatro ou cinema, apresentamos neste dossiê 14 artigos originados das intervenções proferidas no Colóquio Internacional

<sup>5</sup> Parafraseando o título ensaio de Pierre Schoentjes: *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Marseille, 2015.

<sup>6</sup> Duras, Marguerite. *L'été 80*. Paris : Minuit, p. 53

<sup>7</sup> Duras, Marguerite. *Le Camion*. Paris : Minuit, 1977

<sup>8</sup> Cousseau, Anne. La mère écrite de Marguerite Duras ou Le dynamisme poétique d'une image d'enfance. In Loignon, Sylvie (dir.). *Marguerite Duras 3 : Paradoxes de l'image*. Caen: Lettres Modernes Minard, 2009, p. 85

<sup>9</sup> Cousseau, op.cit.

<sup>10</sup> Duras, Marguerite; Porte, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris : Gallimard, 1977, p. 78

<sup>11</sup> Duras, Marguerite. *Écrire*. Paris : Gallimard, [1993], 1995, p. 18

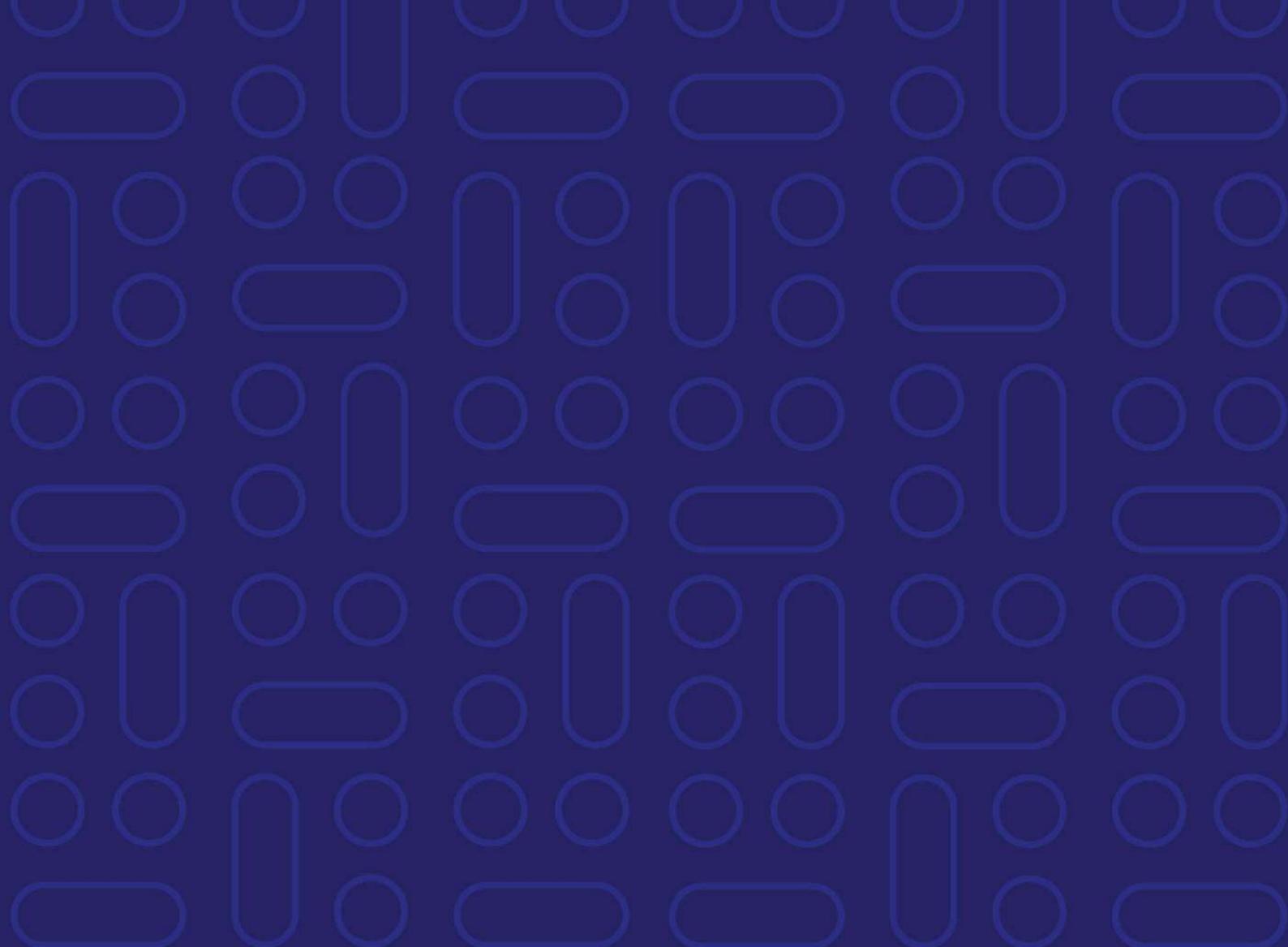
<sup>12</sup> Duras, Marguerite. *La vie tranquille*. Paris : Gallimard, [1944] 2001, p. 146

“Marguerite Duras e o Mar”, realizado na BiblioMaison da Aliança

Francesa, no Rio de Janeiro, no dia 4 de dezembro de 2023.

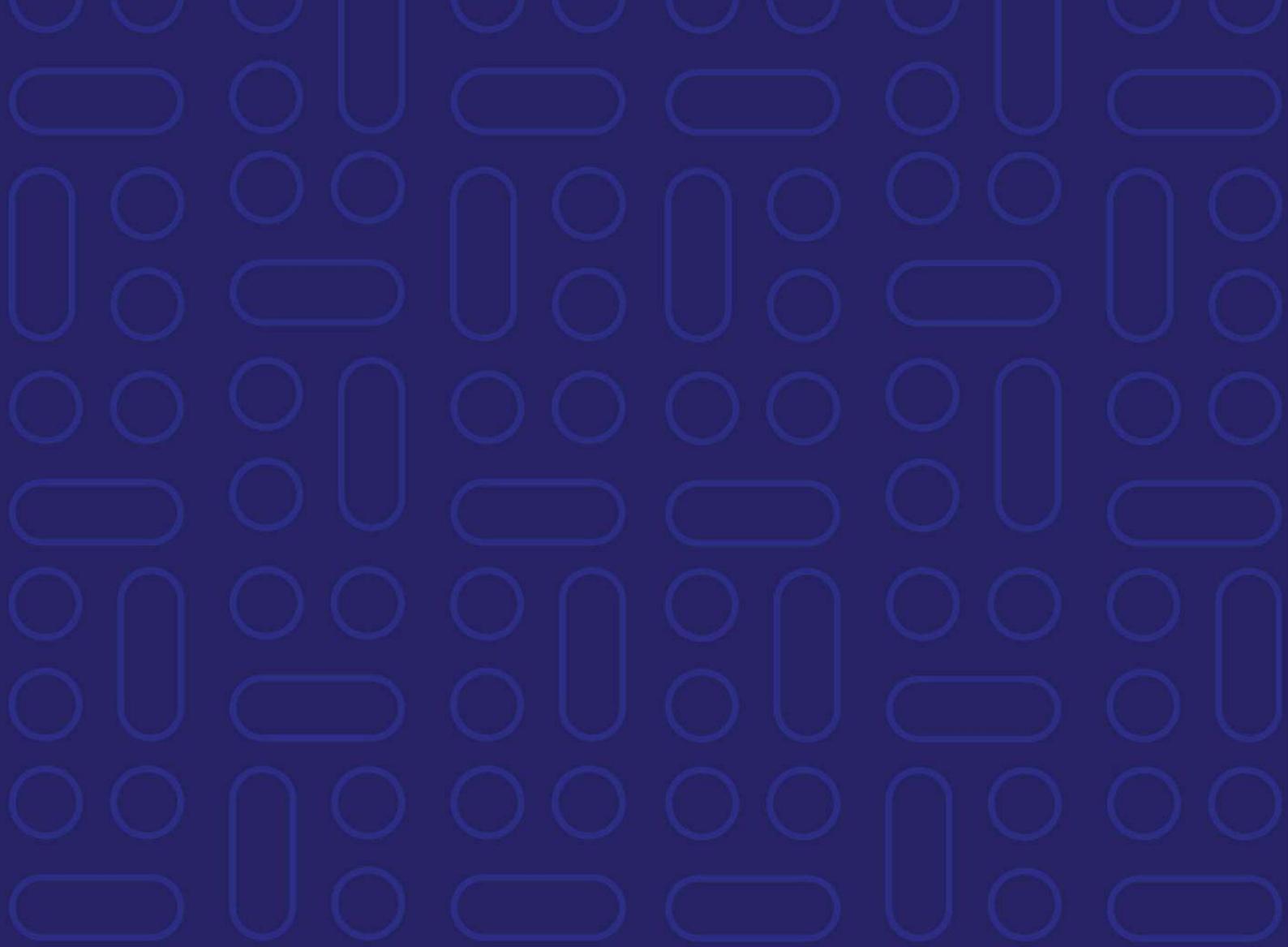
Reuniram-se nesse evento, estudiosos da obra de Marguerite Duras e psicanalistas do “Corpo Freudiano”, estabelecendo, em suas intervenções, preciosas conexões entre os dois campos do saber, Literatura e Psicanálise. Assim, vários aspectos da obra foram abordados: o feminino e o mar; reflexão, memória e imagem; aspectos poéticos e políticos; o “Mar escrito” e a escritura do mar; os aspectos retóricos e simbólicos; o mar no cinema.

Convidamos vocês, leitoras e leitores, a seguir conosco esse percurso de leituras do mar durassiano.



# DOSSIÊ

*DOSSIER*



## O (A)MAR EM MARGUERITE DURAS: DO “ARREBATAMENTO” AO “AMOR”

ANA PAULA GOMES

## O (A)MAR EM MARGUERITE DURAS: DO “ARREBATAMENTO” AO “AMOR”

THE SEA IN MARGUERITE DURAS: FROM “RAPTURE” TO “LOVE”

ANA PAULA GOMES<sup>1</sup>

dacostagomesanapaula67@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0005-4811-8168>

### Resumo

O mar de *Juliet*a (2016), filme de Pedro Almodóvar, traz nas suas ondas a S.Thala de Marguerite Duras que, mais do que um cenário, é um dos personagens do seu enigmático livro *Amor*, sendo também contexto fundamental de *O Arrebatamento de Lol V. Stein*. A partir desses dois títulos buscamos estabelecer um paralelo entre a obra durassiana e o percurso de uma análise, ambos realizados através da linguagem, que comporta a fala, a escrita e o impossível de dizer.

**Palavras-chave:** Escrita. Amor. Feminino. Arrebatamento.

### Abstract

*The sea in “Juliet*a” (2016), a film by Pedro Almodóvar, brings with it Marguerite Duras’ S. Thala, which, more than a setting, is one of the characters in her enigmatic novel “Love”, and is also a fundamental context for *The Rapture of Lol V. Stein*. Based on these two titles, we seek to establish a parallel between Duras’ work and the path of an analysis, both carried out through language, which includes speech, writing and the impossible to say.

**Keywords:** Writing. Love. Feminine. Rapture.

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria Psicanalítica-Ufrj Professora da Pós-Graduação em Clínica Psicanalítica – Unilasalle Integrante do Litoras Clínicas

“Estar sozinha com o livro é  
estar ainda no primeiro sono da humanidade”

Marguerite Duras

“No jogo do amor tu te perdes”

Lacan

Estas lituras que chegam agora ao público, quem dera cheguem ao seu destino, demandam um subtítulo: “Uma mulher, Duras, Lacan e Almodóvar”. Foi através desses dois autores que a letra durassiana chegou a mim. Com Lacan, de uma forma mais evidente, em sua “Homenagem à Marguerite Duras pelo *Arrebatamento de Lol V. Stein*”, texto lido e relido algumas vezes, prenhe de enigmas, mas também de enunciações. Com Almodóvar, através de seu filme *Julieta*, quando, numa de suas primeiras passagens, a protagonista que dá o nome a essa produção de 2016, está de mudança para Portugal, e, ao guardar seus livros para viagem, um dos títulos que toma conta da cena é *Amor*, da escritora de língua francesa.

Acompanhando o cineasta espanhol há um bom tempo, sei que ele não dá ponto sem nó, e isso para quem é lacaniano não é qualquer coisa. A arte sobre a arte, ou a cena sobre a cena, comparecem com frequência em sua filmografia, na qual podemos citar, entre outras, a dança de Pina Bausch em *Fale com Ela* (2002); a peça de teatro *Um Bonde chamado Desejo* de Tennessee Williams em *Tudo sobre minha mãe* (1999); o filme *Sonata de Outono* de Bergman em *De Salto Alto* (1991). Esse uso das obras de outros autores serve como um fio condutor em suas películas. Não há como saber exatamente o que levou Almodóvar a inserir em *Julieta* (2016) o referido livro de Duras, mas isso me levou ao *Amor*.

Esse livro de Marguerite de 1971 é um dos mais enigmáticos em sua obra. Duras declara sobre ele: “é preciso escrever muitos livros para chegar a esse ponto” (Duras, 1974, pág. 12). O enredo é enxuto, apesar de tanto mar. Uma mulher, um homem e outro homem, um triângulo que se forma, se deforma e se desfaz. Ele é ambientado em S.Thala: “Aqui é S.Thala até chegar ao rio. Depois do rio é ainda S.Thala” (Duras, 1971, p.17). A mesma S.

Thala de *O Arrebatamento de Lol. V. Stein*, mas que, na primeira leitura de *Amor*, associada à citação do filme *Julietta*, não fiz tal correlação. Interpretei, então, que Almodóvar faz a inclusão de *Amor* em seu filme por se tratar de uma narrativa epistolar, ocorrida entre cartas, o que faria de seu longa um trabalho sobre a escrita, pois, além disso, sua protagonista é uma tradutora e professora de mitologia grega, e, em uma de suas cenas, há uma aula sobre a *Odisseia*. Tal referência à obra de Homero remete-nos à origem da escrita, à origem da poesia, ao mais essencial da palavra. O cenário de S. Thala de Duras traz escrito, em sua geografia, o anagrama de *Thalassa*, uma das palavras que, em grego, designam o mar. Esse mar que leva o marido de Julietta à morte e a devasta. Esse mar que invadiu as terras adquiridas pela mãe de Duras para plantação de arroz, contra e levando a família à falência, mas também a uma *Barragem sobre o Pacífico* (1950).

Essa foi a primeira onda que naveguei quando convidada para estar neste encontro intitulado “O mar na obra de Marguerite Duras”. Chegada a esse mar, do qual Marguerite diz nada saber, quis mergulhar mais profundamente em suas letras, e fui rever Almodóvar, quando percebo os triângulos de sua narrativa e a devastação de sua protagonista na morte do marido e no desaparecimento da filha. Lola Valérie Stein retorna, então, ao baile. Qual a relação entre *Amor* e *O Arrebatamento de Lol V. Stein*?

Embarquemos na segunda onda, agora com Lacan, num de seus textos de *Outros Escritos*, em que faz uma homenagem a Duras pelo *Arrebatamento de Lol V. Stein*, texto em que Marguerite revela saber sem ele, aquilo que o psicanalista francês ensina, fazendo convergir a prática da letra com o uso do inconsciente. Clotilde Leguil, no texto intitulado “O enigma de Lol, Lacan sob os passos de Duras” (Leguil, 2020, p. 252) diz que o mestre francês encontra, na escrita de Duras, uma verdadeira amorosa, uma amorosa louca de amor, uma amorosa do século XX, à altura da invenção do amor, à altura de *Tristão e Isolda*, romance fundador do amor no Ocidente. Essa busca iniciou-se desde sua *Aimée*, em 1931; passando pelas questões da maternidade que não respondem ao que é uma mulher nos anos 1950; pela heroína trágica Antígona no final dessa mesma

década; até seu encontro com o arrebatamento realizado por Duras, num texto que deixa a causalidade da loucura como um enigma sem solução.

Lacan fica arrebatado por Lol V. Stein, o leitor também fica arrebatado e se encontra em falta com Lol, diante de uma presença/ausência, de um rapto, e, ao mesmo tempo, de um êxtase, de um deslumbramento, donde podemos pensar a origem de sua enunciação no *Seminário 20: Mais, Ainda*: “não há mulher senão excluída pela natureza das coisas que é a natureza das palavras” (Lacan, 1988, p. 99).

Em *A Vida Material* (1987), Marguerite, ao comentar sobre *O Arrebatamento de Lol V. Stein*, relata ser ele um livro à parte. Um livro único. Diz ela: “o que eu não disse é que todas as mulheres dos meus livros, seja que idade tiverem, decorrem de Lol V. Stein. Quer dizer, decorrem de um certo esquecimento delas mesmas” (Duras, 1987, pág.322).

O romance de Duras é narrado por Jacques Hold, o amante de Tatiana Karl, a amiga de infância de Lol. Os três formam o triângulo que restitui o trio do baile, cenário do enlouquecimento de Lol. Diz Duras, ainda em *A Vida Material*:

Lol está de tal forma encolerizada com o espetáculo de seu noivo com aquela desconhecida de preto, que se esquece de sofrer. Ela não sofre por ter sido traída, esquecida. É a supressão da dor que a enlouquece. Seu noivo vai em direção à outra mulher, e ela adere totalmente a essa escolha que é feita contra ela própria, ficar sem isso é o que a deixa louca (Duras, 1987, p.322).

A loucura de Lol é silenciosa. Ela se cala. A palavra lhe falta para dizer de seu ser raptado. Ela não pode dizer que sofre. É o indizível do sofrimento que a deixa louca. Ela grita.

Lacan afirma em “Televisão” (1974) que “A mulher não ex-siste” (Lacan, 2003, p. 536), um de seus aforismas mais instigantes, enunciando que não há uma identidade como uma referência universal da Mulher, entretanto elas existem, uma a uma, cada uma em sua singularidade. Ser a três é a solução de Lol à inexistência dessa identidade. Ao restituir o trio do baile numa nova configuração, onde, além dela encontram-se Jacques Hold e Tatiana Karl, Lol é instada a existir fora dela. O nó que se refaz é o

nó que permite Lol encontrar um ser a três onde ela teria seu lugar, onde não seria ejetada, onde ela seria nomeada pela Outra Mulher.

Jacques Hold, como descreve Lacan em sua *Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein* (Lacan, 1965), não é apenas a voz do escrito, mas também aquele que transmite a angústia da trama, portanto carrega o impossível de dizer em sua narrativa. Mesmo sua tentativa de fazer Lol retornar aos lugares do trauma, não será suficiente para apagar os traços que permanecem. Há uma dor impossível de apreender. Esta segunda onda escrita com Lol é um tsumani, que devasta a terra nos catapultando para o deserto de palavras que é *Amor*. Embarcamos na terceira onda desta travessia marítima com a questão: Há luto possível na devastação?

Sete anos separam estes dois livros de Duras. Se *Amor* contém todos os livros da autora, o que nele está escrito relacionado ao *Arrebatamento de Lol V. Stein*? E, sendo Lol essa personagem da qual decorrem todas as mulheres de seus livros, como também Marguerite adverte, seria ela a mulher de *Amor* que agora faz um trio com dois homens? Seriam os dois Jacques Hold, e Michael Richardson?

Mais, ainda, em *A Vida Material*, Marguerite diz: “Escrever não é contar histórias. É o contrário de contar histórias. É contar tudo de uma vez. É contar uma história e a ausência dessa história. É contar uma história que se passa por sua ausência” (Duras, 1987, pág. 356). Destaco um trecho de *Amor*, um diálogo entre os dois “eles”:

— Ainda se lembra um pouco...? o dia do grito... você se lembra?

— Pouco. Muito pouco.

Ele mostra outra vez ao viajante o encadeamento contínuo:

— Ela morou em todos os lugares, aqui ou além. Um hospital, um hotel, campos, jardins, estradas - ele para - um cassino municipal, você sabia? Agora ela está aqui.

Aponta a ilha (Duras, 2002, p. 51).

O grito de Lol representa a impossibilidade da palavra para dizer da sua dor. Em francês “*le cri*”, o grito, remete à homofonia de “*l’écrit, écrire*”, o escrito, escrever. Chegamos, assim, nesta terceira onda, a um terceiro

livro de Marguerite Duras, um de seus últimos, *Escrever* de 1993, realizado na mesma casa onde terminou de escrever *O Arrebatamento de Lol V. Stein*. Diz Duras: “Fiz livros incompreensíveis e eles foram lidos” (Duras, 2021, p. 46), “Escrever é também não falar. É se calar. É berrar sem fazer ruído” (Duras, 2021, pág 38). “De repente, tudo ganha um sentido em relação ao que se escreve, é de enlouquecer” (Duras, 2021, pág.35). Gritar é a expressão de uma dor para a qual inexiste palavra que se diga ou se escreva. Essa é a dor de Lola Valérie Stein, e também a dor de sua criadora, Marguerite Duras.

Sobre *Le Ravissement de Lol V. Stein*, sua devastação e a nossa, de todos nós, sentencia Duras:

Em *Lol V. Stein* não penso mais. Ninguém pode conhecê-la, nem você nem eu. E mesmo o que Lacan disse a respeito do livro eu nunca compreendi totalmente. Fiquei surpresa com Lacan. E estas frases suas: ‘Ela não deve saber que escreve aquilo que escreve. Porque ia se perder. E isso seria uma catástrofe.’ Essas frases se tornaram para mim uma espécie de identidade de princípio, de um ‘direito de falar’ totalmente ignorado pelas mulheres” (Duras, 2021, p. 30).

Um processo de análise é também uma travessia marítima pelas águas da linguagem, onde navegamos mares agitados, calmarias, tormentas, onde também escrevemos nossas ondas na areia da praia, que no ir e vir das marés se apagam e se escrevem novamente. Cartas extraviadas, sem letras, sem palavras, sem sentido, mas que, por vezes, chegam ao seu destino e podem salvar de um afogamento. Lituras, ravinamentos, litorais sem fronteira que, assim como Duras e sua escrita entredita e arrebatadora, transitam pelas letras, pelas imagens dos sonhos e do cinema, pela vida, assim como ela é.

## Referências

CETON, Jean Pierre. *Entretiens avec Marguerite Duras*. Paris: François Bourin, 2012.

DURAS, Marguerite. *L'Amour*. In: *Oeuvres Complètes*. Tome II, Paris : Gallimard, 2011.

DURAS, Marguerite. *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964). In: *Oeuvres Complètes*. Tome II, Paris: Gallimard, 2011.

DURAS, Marguerite. *La Vie Matérielle* (1987). In: *Oeuvres Complètes*. Tome IV, Paris : Gallimard, 2011.

DURAS, Marguerite. *O Amor* (1971). Trad. Armando Silva Carvalho. Lisboa: Presença, 2002.

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

FREUD, Sigmund. *Feminilidade* (1932). *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. v. XXII, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro XX – Mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar [1972-1973] 1988.

LACAN, Jacques. Homenagem à Marguerite Duras pelo Arrebataamento de *Lol V. Stein*. In: *Outros Escritos* (1965). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

LACAN, Jacques. Televisão. In: *Outros Escritos* (1974). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

LEGUIL, Clotilde in MILLER, Jacques-Allain. *Ne Restons Pas Ravis Par Le Ravisement*. Paris: Michelle, 2020.

DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Boas falas: Conversas sem compromisso*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.

**Recebido em:** 10 de julho de 2024

**Aceito em:** 11 de setembro de 2024



## **UMA SOMBRA SOBRE A DOÇURA DO MAR: A JOVEM E O MENINO, DE MARGUERITE DURAS E YANN ANDRÉA**

CINARA DE ARAÚJO E PAULO ANDRADE

## UMA SOMBRA SOBRE A DOÇURA DO MAR: A JOVEM E O MENINO, DE MARGUERITE DURAS E YANN ANDRÉA

A SHADOW ON THE SWEETNESS OF THE SEA: *LA JEUNE FILLE ET L'ENFANT* BY MARGUERITE DURAS AND YANN ANDRÉA

CINARA DE ARAÚJO<sup>1</sup>

[cinaradearaujo@gmail.com](mailto:cinaradearaujo@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-5810-4772>

PAULO FONSECA ANDRADE<sup>2</sup>

[pauloandrade@ufu.br](mailto:pauloandrade@ufu.br)  
<https://orcid.org/0009-0007-4316-2463>

### Resumo

Marguerite Duras se utilizou de diferentes formas para inscrever em sua obra a história de amor com Yann Andréa, sempre acompanhada pelas imagens do mar. Sabemos que se trata de uma vasta rede de textos e filmes, desenhando diferentes trajetos possíveis, desde uma primeira referência ainda anônima em *Os olhos verdes*, na primeira publicação na *Cahiers du Cinéma*, (em junho de 1980), até o filme-texto *O homem atlântico*, além de outros. Sem perder de vista esse rizoma, tomaremos aqui *La jeune fille et l'enfant*, versão de *O verão de 80* realizada por Yann Andréa e lida por Marguerite Duras, lançada pelas Éditions des Femmes, em 1982, em fita cassete, a fim de pensarmos como aí a vida se faz matéria de escrita e as relações entre a voz, o silêncio e o amor.

**Palavras-chave:** Marguerite Duras. Yann Andréa. *La jeune fille et l'enfant*.

<sup>1</sup> Artista-pesquisadora e professora de Artes (Campo Interdisciplinar), atuando na Graduação, Especialização e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia, Campus Sosígenes Costa, Porto Seguro. Doutora em Poéticas da Modernidade pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008), é uma das líderes do Grupo de Pesquisa Práticas da Letra: Escrita, Leitura, Tradução, Psicanálise (UFMG/CNPq). Investiga o campo ampliado e as potências compactas da poesia. Pesquisa e realiza performances filmicas: filme-ensaio; filme-lugar; filme-poema.

<sup>2</sup> Professor de Literatura e Ensino de Literatura na Universidade Federal de Uberlândia, atuando na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. É membro do Grupo de Pesquisa em Mídias, Literatura e Outras Artes (UFU/CNPq), onde coordena a linha de pesquisa Escrita, Experiência e Performance. Pós-Doutor pela UFMG (2018), fez seu doutorado sobre a relação amor, escrita e tradução na obra de Marguerite Duras, e é autor de diversos artigos sobre a escritora.

## Abstract

Marguerite Duras used different ways to inscribe her love story with Yann Andréa in her work, always accompanied by images of the sea. We know that this is a vast network of texts and films, tracing different possible paths, from the first anonymous reference in *Les yeux verts* (first published in *Cahiers du Cinéma* in June 1980), to the text-film *L'homme atlantique*, among others. Without losing sight of this rhizome, we will here focus *La jeune fille et l'enfant*, a version of *L'été 80* made by Yann Andréa and read by Marguerite Duras, released by *Éditions des Femmes* in 1982 on cassette tape, in order to think about how life becomes writing material and the relationships between voice, silence and love.

**Keywords:** Marguerite Duras. Yann Andréa. *La jeune fille et l'enfant*.

A jovem diz que sempre se escrevia sobre o fim do mundo e sobre a morte do amor. Ela vê que o menino não entende. E os dois riem disso, muito, os dois. Ele diz que não é verdade, que se escreve sobre o papel. Eles riem. Ela diz também que se não houvesse nem o mar nem o amor ninguém escreveria livros.

**Marguerite Duras**

Sabemos que certos escritores, alguns mais do que outros, dedicaram-se a perseguir, em suas obras, variações de uma mesma questão, evidenciando sua obsessão por um ou alguns temas privilegiados, e obrigando-os a “redizer o que já disse[ram], por vezes com o poder de um talento enriquecido, mas outras vezes com a prolixidade de um redito extraordinariamente empobrecido, sempre com menos força, sempre com mais monotonia” (Blanchot, 1987, p.14-15). Tal circunstância esclarece, segundo Maurice Blanchot, a verdadeira natureza da solidão do escritor, já que ele pertence, “na obra, ao que está sempre antes da obra”, “a um tempo em que reina a indecisão do recomeço” (p.14).

Na obra de Marguerite Duras, esse traço, percebido de forma bastante nítida, tem sido, quase sempre, tratado pela clave da reescrita, de forma que podemos discernir alguns ciclos ou eixos temáticos que regulam a relação entre seus livros e filmes: a relação familiar, a mãe, o amante chinês, Lol V. Stein e/ou Anne Marie Stretter, os judeus, o encontro com Yann Andréa (seu último companheiro), entre outros, e – atravessando todos eles – a relação entre o amor e a escrita, marcados irrevogavelmente por uma experiência do impossível.

Atentemos um pouco para a rede de textos que se reúne em torno do nome de Yann Andréa: os dois primeiros fragmentos que abrem o número de junho de 1980 da revista *Cahiers du Cinéma*, republicado posteriormente como o livro *Os olhos verdes* (1980); as crônicas de *O verão de 80* (1980), publicadas originalmente no jornal *Libération*; a adaptação dessas mesmas crônicas para uma obra sonora, gravada com a voz da própria autora, intitulada *La jeune fille et l'enfant* [A jovem e o menino] (1982); *Agatha* (livro e filme, 1981); *O homem atlântico* (filme e livro, 1981/1982); *A doença da morte* (1982); *Olhos azuis cabelos negros* (1986); *A puta da costa normanda* (1986); *A vida material* (1987); *Emily L.* (1987);

Yann Andréa Steiner (1992); *C'est tout [É tudo]* (1995). Contamos aqui catorze obras, às quais poderíamos ainda – talvez – acrescentar três daquelas escritas pelo próprio Yann: *M.D.* (1983), escrito e publicado ainda em vida de Duras; *Cet amour-là [Esse amor]* (1999) (cuja adaptação de Josée Dayan para o cinema, de 2001, teve Jeanne Moreau no papel da escritora) e *Ainsi [Assim]* (2000), ambos posteriores à morte de Marguerite. Trata-se certamente de um grande conjunto, o que corrobora sua importância e complexidade.

Neste ensaio, contudo, pretendemos apenas tecer alguns comentários em torno da obra sonora *A jovem e o menino*, versão de *O verão de 80* realizada por Yann Andréa e lida por Marguerite Duras, lançada pelas Éditions des Femmes, em 1982, em fita cassete, levando em conta possíveis articulações entre a escrita, a voz, o mar e o amor. Algo que talvez seja importante dizer já de início, a respeito da relação Yann-Marguerite, é que se trata de um amor construído – acima de tudo – em torno da escrita. Quando surge em sua vida, além de passar a ser o motorista particular de Duras, rapidamente Yann encontra um lugar importante para si no trabalho da escritora: ele se torna uma espécie de secretário, de “escriba” que a acompanha na tarefa material da escrita, como ele nos conta em *Esse amor*:

Estamos fechados juntos e escrevemos. Estou aqui e datilografo as palavras, as frases, não procuro compreender, tento apenas bater muito rápido, para não esquecer nenhuma palavra, para seguir perfeitamente o que se está escrevendo. E nesse momento há, eu diria, uma terceira pessoa conosco. Não existe mais nós. Não há mais nome, nome de autor, há simplesmente a escrita que está se produzindo. E é uma emoção tal. Uma emoção ligada não à beleza, não, não apenas, não acredito. Bem mais isso: uma emoção da verdade (Andréa, 1999, p.35-36).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> “On est enfermé ensemble et on écrit. Je suis là et je tape les mots, les phrases, je ne cherche pas à comprendre, j'essaie seulement de taper assez vite pour ne pas oublier un mot, pour suivre parfaitement ce qui est en train de s'écrire. Et dans ce moment il y a, je dirais ça comme ça, une troisième personne avec nous. Nous, on n'existe plus. Il n'y a plus de nom, il n'y a plus de nom d'auteur, il y a simplement de l'écriture qui est en train de se produire. Et c'est une émotion telle. Une émotion non pas liée à la Beauté, non, pas seulement, je ne crois pas. Plutôt ceci: une émotion de la vérité.” Todas as traduções do francês, quando não indicadas, são de nossa autoria.

Esse terceiro “ente” que existe e apaga a autoria, fundindo os dois em um labor comum, numa entrega marcada pela “emoção da verdade”, é sem dúvida a própria escrita, que já revela todo seu fulgor no trabalho empreendido pelos amantes em *A jovem e o menino*. O texto que escutamos na voz de Marguerite Duras é, como já anunciamos, uma adaptação, uma versão bastante reduzida, feita por Yann Andréa do texto de *O verão de 80*. Neste livro, a história de amor do menino de olhos gris e da jovem monitora antecipa, precipita o encontro desde já “invivível” (Duras, 1993, p.54) entre Yann e Marguerite; assim como também evoca a paixão adolescente e interdita da autora pelo seu irmão mais novo (Paul, morto na guerra), tantas vezes referida em outras obras, sejam anteriores ou posteriores; além de aludir ao livro *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, cuja “ferida” causada por sua leitura – especialmente no que diz respeito ao amor incestuoso entre os irmãos, “um amor que esperava a morte sem provocá-la, infinitamente mais violento que se realizado pelo desejo” (Duras, s.d., p.68) – é mencionada muitas vezes por Duras.

A história do menino e da monitora será retomada e recontada ainda uma vez na escrita de *Yann Andréa Steiner*, livro que, ao renomear Yann, consagra-o definitivamente como uma figura da obra durassinana:

Era o verão de 80.

O verão do vento e da chuva. O verão de Gdansk. O da criança que chorava. O da jovem monitora. O da nossa história. O da história aqui contada, a do primeiro verão dos anos 80, a história entre o muito jovem Yann Andréa Steiner e esta mulher que fazia livros e que era velha e sozinha como ele nesse verão grande como uma Europa (Duras, 1993, p.10).

As referências (literárias, biográficas e externas) se sobrepõem, evidenciando as múltiplas camadas que esses gestos de (re)escrita mobilizam e articulam, possibilitando um olhar mais atento sobre a singela história que é destacada em *A jovem e o menino*. O trabalho de adaptação que Yann realiza obedece sobretudo a dois fundamentos: o primeiro é o que elimina do texto de *O verão de 80* tudo aquilo que é exterior à história de amor, justamente tudo o que o liga à demanda de Serge July, que foi o pretexto inicial para sua escrita no *Libération*, ou seja,

seu vínculo com as atualidades, sobretudo políticas, seu caráter cronístico. Com esse primeiro gesto, que poderíamos qualificar tanto de editorial quanto de escritural, já fica evidente como em *O verão de 80* o texto possui uma dinâmica muito particular, como se ele fosse tentando se desvencilhar desses aspectos exteriores, desobstruindo o caminho para a escrita que deseja finalmente alcançar: justamente, a de um “extravio no real” (Duras, s.d., p.6). Dizendo de outra forma, já em *O verão de 80*, que se pretendia uma exploração do gênero crônica – ainda que pudesse debruçar-se sobre uma espécie de “atualidade paralela” (Duras, s.d., p.5) –, percebe-se no texto um *empuxo à ficção*, ou à história – impossível, “invivível” – de amor. Yann evidentemente identifica esse movimento e, desse modo, empreende o corte e faz as escolhas necessárias que possibilitam uma leitura, uma escuta mais nuclear do texto de partida, tanto que o último capítulo do livro – já completamente livre das características da crônica – é mantido quase integralmente na leitura de *A jovem e o menino*.

O segundo gesto editorial-escritural de Yann é a exploração de alguns aspectos estilísticos da própria Duras, como a cadênciça de suas frases curtas e paratáticas, e a repetição de palavras e estruturas, ressaltando o caráter elíptico e condensado da escrita durassiana, como logo o demonstra o fragmento inicial da obra sonora: “Chove./ Chove sobre o mar./ Sobre as florestas, sobre a praia vazia. Chove” (Duras, 1982).<sup>4</sup>

No encalço desse segundo gesto, a edição escritural e amorosa de Yann, também se revela um elemento muito denso e difícil de nomear – a voz de Duras: seu timbre, suas pausas, sua respiração. Essa passagem do escrito para a leitura (que foi tão importante para as experimentações de Duras no cinema e no teatro) fica mais cortante, mais fascinante, na escuta de *A jovem e o menino* (talvez pela ausência de imagens, pela presença pura do som), como se a concisão editorial de Yann viesse fixada na voz, uma voz cada vez mais curta, mais condensada, tomada por um silêncio cada vez mais amplo, mais acoplado à respiração da leitura. O barulho do

---

<sup>4</sup> “Il pleut. Il pleut sur la mer. Sur les forêts. Sur la plage vide. Il pleut.”

mar como fundo delimita o espaço sonoro aberto, infindável. Podemos pensar, com Barthes (1990, p.238), no exercício do “grão da voz” (língua e música na grafia, escritura no canto). Mas podemos também pensar que o gesto editorial, na feitura dos cortes, chama pelo grão da voz de Duras (ou o persegue), por um determinado modo de ler e de estancar a leitura.

## O mar e a escrita

“Onde as noites, ociosas e lentas de verão, estiradas até o último clarão, até a vertigem do próprio amor, de seus soluços, suas lágrimas? Noites escritas, preservadas na escrita, doravante leituras sem fim, sem fundo” (Duras, s.d., p.16). No caminho da noite, tal como desenhada por Duras, os livros sem noite não seriam verdadeiramente livros (Duras, 1994, p.31); no caminho da noite, no caminho do silêncio, começamos a delinear os espaços do mar. A vertigem do próprio amor – a vertigem das águas (lágrimas, mar, sal, chuva) – reservada para essa escrita, para a escrita. “Noites escritas, noites preservadas na escrita”. Assim, traçamos nosso espaço da noite (e do mar) na leitura. Uma leitura não fixa, leitura “sem fim, sem fundo”. Esse sem fundo da leitura composto com o fundo do mar, o escuro do mar, o mar à noite e o mar que compõe o escuro da tela. Tal como em *O homem atlântico*: “o mar, sim, essa palavra, diante de você” (Duras, 1987, p.36). O mar que se escuta na tela da noite, na tela escura, imagem ausente, retorna somente como barulho denso.

Ou o mar que se faz presente em toda a gravação de *A jovem e o menino*. Uma escuta do fundo sonoro: o mar é fundo sem fundo. Assim, essa “leitura sem fundo” seria composta, então, por dois movimentos: o fundo do mar (o mar escuro, *gouffre*), quando se “sai do ângulo da câmera”, e o mar como fundo, como espessura (a presença sonora do mar, a densidade sonora e contínua do mar em fricção com a escrita da noite). “O mar está à sua esquerda nesse momento. Você está escutando seu rumor mesclado ao vento. / Em longas levas, ele avança em sua direção, em direção às colinas do litoral” (Duras, 1987, p.41).

O homem, o mar, o objeto, o lugar. (Poderia ter sido o amor). Coisas seladas pela voz. Coisas inscritas também na parte seca do mar, na areia, na linha de cada livro, no “objeto atlântico” (Duras, 1987, p.39). Assim podemos ler, em *Les lieux de Marguerite Duras [Os lugares de Marguerite Duras]*, o momento em que a “leitura sem fundo” do mar começa, recomeça, no corpo da água, no corpo de sua vida:

Sempre estive à beira-mar com meus livros, estava pensando nisso outra hora. Tive que me haver com o mar muito jovem na minha vida, quando minha mãe comprou a barragem, a terra de *Barragem contra o Pacífico* e que o mar invadiu toda, e que ficamos arruinados. O mar me dá muito medo, é a coisa da qual mais tenho medo no mundo... Meus pesadelos, meus sonhos ruins têm sempre relação com a maré, com a invasão pela água (Duras, Porte, 1987, p.84).<sup>5</sup>

Em *Causa amante*, início da trilogia *O litoral do mundo*, da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, lemos essa invasão das águas, no que ela delimita como a margem do mar. Sempre pensamos que o encontro do mar com a areia é o que compõe o litoral, mas de fato o encontro do mar com a areia está em todo o mar, no seu fundo. O terceiro elemento que compõe esta margem, neste nosso imaginário do encontro areia-água como sendo a linha de separação entre os elementos (uma barragem?), é o ar. Portanto: areia, mar e ar – matéria da voz:

a costa não é apenas o contato da terra  
e do mar;  
o mesmo poderia dizer-se do fundo do Oceano;  
a costa é, sobretudo, a presença de um terceiro  
elemento,  
o ar,  
com seu papel fundamental;  
e a energia do mar provém de movimentos ondulatórios  
que resultam do encontro da água, e do ar (Llansol, 1996, p.33).

Assim como lemos um terceiro “ente” (a escrita? o amor?) quando Yann nos conta a espécie de escriba que ele se torna ao datilografar a letra

---

<sup>5</sup> “J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, je pensais à ça tout à l'heure. J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté le barrage, la terre du Barrage contre le Pacifique et que la mer a tout envahi, et qu'on a été ruinés. La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur... Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau”.

de Marguerite (sua voz), podemos compor com o ar, junção do ar-sopro-voz, um terceiro elemento material de amor que se traduz nos/pelos ouvidos do amante-escriba ao compor a edição sonora. Tentativa de escutar uma voz que sempre escapa, mas que retorna no objeto único com o qual – apesar de todas as novas tecnologias que conhecemos – podemos hoje ainda escutar materialmente, literalmente, aquela voz sobreimpressa no mar (barulho de fundo). O objeto sonoro, que hoje retorna, é o único capaz de incorporar a sombra: a sombra do mar, a sombra da voz, a sombra do amor sem vento, do mar sem vento que produz continuamente (em destruição e força) a comunidade dos amantes.

### **A comunidade dos amantes e o resto da voz**

Duras nos mostra que a voz (literal, material) e a escrita (experiência do resto)<sup>6</sup> abrigam presença e comunidade ao longo de sua obra. Isso que aqui vamos desenhando como “poéticas da voz”, tomando como eixo a edição e a gravação de *A jovem e o menino*, é também o modo como presença e comunidade se estruturam no campo da língua durassiana e no corpo do amor, presença compacta e sígnica, sinais gráficos e intensidades sonoras de um amor material (e impossível), dos amantes Marguerite e Yann. Os amantes como ato e como trajeto, como experiência da voz e da escrita, como presença alongada, trazem um lugar muito específico de comunidade. Uma possibilidade frágil daquilo que podemos chamar de comunidade sem projeto, sem as esferas fechadas das revoluções tradicionais que se apegam a determinados exercícios do poder.

---

<sup>6</sup> Sobre a noção de resto a que nos referimos, ver o comentário de Cinara de Araújo a respeito das cenas *fulgor* em Maria Gabriela Llansol: “[...] do resto, que é, ao mesmo tempo uma potência de origem – daquilo que está para além ou aquém da dissolução. Assim, não podemos ordenar as sinapses entre as cenas *fulgor* pensando numa soma, nem mesmo num produto (como na montagem dos elementos discretos de Benjamin), mas podemos conceber este caminho – de uma cena *fulgor* à outra – pela via da subtração e da potência. A potência de vida que permeia a origem do traço subtraído” (Araújo, 2008, p.36, grifos da autora).

Lemos na página 42, ao fim de uma página toda em branco, no livro *A comunidade inconfessável* (2013) de Maurice Blanchot, a seguinte frase, o seguinte verso: “o beijo dos amantes destrói a sociedade”. E acompanhamos a parte que se segue no livro citado, intitulada “Comunidade dos amantes”. Qual exigência de destruição e de comunidade, de destruição e de presença, de destruição e de voz atravessam o pensamento blanchotiano ao ler Marguerite Duras? Qual exigência comunitária nos chega para concluir, neste texto, a voz de Duras que escutamos na fita cassete, nas dobras intercaladas do som do mar? Qual exigência de comunidade haveria no som da voz de Yann como definida por Marguerite: uma voz de “doçura inacreditável”, “sempre um pouco distraída”, “estranya ao que dizia”, “separada”, voz sem imagem. Ela continua dizendo que, “ainda hoje, doze anos depois, escuto essa voz que você tinha. Ela se infiltrou no meu corpo” (Duras, 1993, p.18-19).

A esta comunidade possível (mas inconfessável), vislumbrada por Blanchot a partir da leitura do *récit* de Duras, *A doença da morte*, continuamos chamando (até que o nome seja esquecido) de uma “comunidade dos amantes”, sem nenhum gesto romantizado, acompanhada e desenhada por um amor-oráculo (oráculo sem resposta, mas precisamente *lugar em que se perde a possibilidade de perguntar*), acompanhada e nutrida por um amor que nos vai parecer sempre *deslocado* – a um só tempo inaudito e soprado de som, que não circunscreve a comunidade (dissolução do fato social), mas se mantém como seu fundamento, amplidão soberana da presença e ambiguidade da ausência viva como a voz.

Em nota, Blanchot nos avisa sobre usar os itálicos ao citar o *récit*, a fim de “ressaltar o valor do caráter de uma voz cuja origem nos escapa” (2013, p.81). Trata-se, pois, de “uma voz cuja origem nos escapa” (aqui o pensador refere-se à voz inscrita na grafia do livro), e, para nós, trata-se ainda dessa mesma falta de origem da voz material de Duras que seguimos escutando. *Elas se infiltrou em nossos corpos*. Dizer a verdade do amor, dos amantes que são o amor, dessa memória sem absoluto, guardada no mundo dos amantes, é o que prediz uma comunidade de

“árida solidão” (Debray apud Blanchot, 2013, p.49). Uma comunidade que transita no tempo incorporado da escrita, da voz, do rumo cuja origem nos escapa.

A obra de Duras é povoada pelo amor e sua desilusão: *L'amour, L'amant, L'amante anglaise, L'amant de la Chine du Nord...* De todas as partes, em todos os livros, compondo uma legião, uma comunidade, ele-ela surge, o amante, a amante que é o amor – surge, assim, solitário, inconfessável. Estado deplorável, miserável a que somos reduzidos e, portanto, muito próximo da experiência da escrita ou mesmo aliado a ela, o amor revela-se um dos nomes do perder-se (Andrade, 2005, p. 16).

Resta-nos, pois, como a mendiga de Calcutá de *O vice-cônsul*, continuar a seguir essa voz, “de palavras e interlocutores deslocados” (Scherhr, 2002, p.233), como *uma indicação para nos perder*. Ainda hoje, quarenta e dois anos depois, escutamos essa voz que ela tinha. *Ela se infiltrou em nossos corpos*. Assim:

De repente, essa prostração \_\_\_\_ do curso do tempo, esses corredores \_\_\_\_ de ar, essa estranheza \_\_\_\_ que filtra, impalpável, através dos areais, da superfície do mar, o fluxo \_\_\_\_ da maré montante. O menino caminha. Avança. Nós nos mantemos separados \_\_\_\_ um do outro. Fecho os olhos: você olha por mim. Você diz: o menino está quase no pé da colina. Você diz: ela não se vira. Eu lhe pergunto se você tinha esperança \_\_\_\_ de nunca encontrá-los, nem o rastro da caminhada, nem o dos corpos. Você não responde. [...] Abri os olhos na escuridão do quarto. Você está perto de mim. Você diz: ela não se virou para trás. Que os ônibus desceram a ladeira sobre o cais. Que eles passaram ao longo da praia. Que a maré está subindo. Que o corpo deve ter desaparecido da praia, pouco depois do anoitecer. Que chove. (Duras, s.d., p.100)<sup>7</sup>

A voz, a não-origem, uma “nova solidão”. “[...] traços da comunidade, quando essa comunidade se dissolve, dando a impressão de jamais ter podido ser, mesmo tendo sido” (Blanchot, 2013, p. 73, grifo do autor).

<sup>7</sup> Reproduzimos aqui o trecho de *O verão de 80*, conforme a tradução de Sieni Maria Campos, contudo levemente alterado, quando nos pareceu necessário, por nossa escuta da “música” de Duras. Inspirados nos procedimentos de Maria Gabriela Llansol (inclusive como tradutora), inserimos também, em alguns momentos do texto, um traço gráfico que interrompe o fluxo das palavras. Ele corresponde a uma indicação das pausas ou silêncios que cadenciam a voz de leitura de Marguerite Duras em *A jovem e o menino*.

## A voz e o deserto

É sabido que Marguerite Duras foi não somente escritora, mas também dramaturga e cineasta. E entre suas principais contribuições nesses dois campos está justamente a importância que é dada ao texto a partir de um tratamento específico da voz,<sup>8</sup> ao mesmo tempo explorando sua materialidade, sua textura e seu silêncio, bem como a sua disseminação, sua proliferação em muitas vozes, mostrando afinal aquilo “que é a voz humana e o que ela implica: esta incongruência entre o universo dos signos e as determinações pesadas da matéria; esta emanação de um fundo mal discernível de nossas memórias, esta ruptura das lógicas, esta saída dos trilhos do ser e da vida...” (Zumthor, 1997, p.10).

Dessa forma, podemos arriscar dizer que tanto seu teatro quanto seu cinema são *poéticas da voz*, uma voz que não mimetiza a oralidade comum da língua, como se buscasse uma representação realista da fala, nem tampouco a profundidade do sentido do texto (“o sentido virá depois”), mas se aproxima de uma *voz da leitura*, isto é, como ela mesma nos explica:

o que procuro é o primeiro estado desse texto, assim como a gente tenta se lembrar de um acontecimento longínquo, não vivido mas “ouvido dizer”. O sentido virá depois, não precisa de mim. A voz da leitura, por si mesma, irá dá-lo sem intervenção de minha parte. [...] Essa lentidão, essa indisciplina da pontuação, é como se eu despissem as palavras, umas depois das outras, e descobrisse o que estava por baixo, a palavra isolada, irreconhecível, despojada de qualquer identidade, abandonada. (Duras, 1988, p.92)

Texto e leitura buscam uma confluência no impossível: “A leitura tem por vocação paradoxal ‘mostrar palavras, frases irrepresentáveis’” (Boblet-Viart, 2002, p.231), despojadas de qualquer identidade. É também pela presença marcante da voz que Duras irá assinalar seu encontro amoroso e singular com Yann, destacando ao mesmo tempo sua *doçura* e sua *solidão*:

---

<sup>8</sup> Cf. Raynauld, 1985, p.81-86 e Scherhr, 2002, p.233-244.

Havia a sua voz. A voz de uma inacreditável doçura, distante, intimidadora, quase não pronunciada, quase imperceptível, sempre um pouco distraída, estranha ao que dizia, separada. Ainda hoje, doze anos depois, escuto essa voz que você tinha. Ela se infiltrou no meu corpo. Não tem imagem. (Duras, 1993, p.18-19)

Essa voz sem imagem é a mesma da imagem negra, aquela que preenche a tela escura de *O homem atlântico*, enquanto “olhamos” para a voz. É também a essa voz que somos remetidos quando escutamos o texto de *A jovem e o menino*, na voz de Duras, tendo ao fundo, todo o tempo, o marulho do mar – seu sopro, seu canto, seu rugido.

Esse mar que é extensão do corpo do menino, do infinito do amor, da violência da sua verdade e de seu impossível, de seu corpo morto sobre o corpo morto do mundo:

Eu estava ali para isso, para ver o que os outros ignorariam sempre, esta noite entre as noites, esta como outra qualquer, morna como a eternidade, a única inexisteível do mundo. Pensei na concomitância do menino e do mar, na sua diferente parecença, arrebatadora. Disse-me que se escreve sempre sobre o corpo morto do mundo e, da mesma maneira, sobre o corpo morto do amor. Que era nos estados de ausência que a escrita se abismava para não substituir nada do que havia sido vivido ou supostamente vivido, mas para registrar o deserto por ele deixado (Duras, s.d., p.65).

Se pensarmos com Hélène Cixous (Foucault; Cixous, 2009, p.365) que, na obra de Duras, “se o olhar está cortado [...] a voz é o que penetra”, podemos, contudo, dizer também que, em *A jovem e o menino*, o som do mar vai progressivamente nos impelindo a chocar-nos com a voz, a perder-nos na voz, a mesclar voz narrativa e som do abismo (*gouffre*), voz de Duras e silêncio de Yann – esse nome atlântico que oscila entre matéria da escrita, efeitos do amor e mão que edita o texto.

Na passagem do mar para o deserto, o que ressoa é a voz. Sobre o corpo morto do mundo: a voz. Sobre o corpo morto do amor: a voz. No caminho longo das chuvas, no olho do quarto escuro, no cinza dos olhos do menino, seu brilho úmido, no cinza profundo e uniforme do mar: a voz. Porque sabemos que ela, ela grita “para os desertos, de preferência na direção dos desertos” (Duras, 1988, p.46, itálico da autora)

## Referência

ANDRADE, Paulo Fonseca. *Nada no dia se vê da noite essa passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. (Tese de doutorado.)

ANDRÉA, Yann. *Cet amour-là*. Paris: Pauvert, 1999.

ARAÚJO, Cinara de. *Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Tese de doutorado.)

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *La communauté des amants*. In: *La communauté inavouable*. Paris: Minuit, 2001. p.50-93

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOBLET-VIART, Marie-Hélène. *Invention de la parole: entre écriture de fiction et écriture de diction*. In: ALAZET, Bernard; BLOT-LABARRÈRE, Christiane; HARVEY, Robert (Orgs.). *Marguerite Duras: la tentation du poétique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. p.221-232.

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

DURAS, Marguerite. *Yann Andréa Steiner*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

DURAS, Marguerite. *Os olhos verdes: crônicas publicadas em Cahiers du Cinéma*. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

DURAS, Marguerite. *O homem sentado no corredor & O homem atlântico*. Trad. Sieni Maria Plastino. Rio de Janeiro: Record, 1987.

DURAS, Marguerite. *La jeune fille et l'enfant*. Adapté par Yann Andréa. Lu par l'auteur. Paris: Des Femmes, 1982. 1 cassette.

DURAS, Marguerite. *O verão de 80*. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, s.d.

DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1987.

FOUCAULT, Michel; CIXOUS, Hélène. Sobre Marguerite Duras. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos & Escritos, v.III.). p.357-365.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Trilogia O litoral do mundo I. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

RAYNAULD, Isabelle. *Lire le film / Voir le texte*. *L'Arc*, n.98, St-Étienne-Les-Orgues, 1985, p.81-86.

SCHERHR, Lawrence R.. *Disloquations: de la communication durassienne*. In: ALAZET, Bernard; BLOT-LABARRÈRE, Christiane; HARVEY, Robert (Orgs.). *Marguerite Duras: la tentation du poétique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. p.233-244.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

**Recebido em:** 10 de junho de 2024

**Aceito em:** 3 de agosto de 2024



## O MAR, O FEMININO E A MULHER NA OBRA DE MARGUERITE DURAS

DALZA GUIMARÃES CAVALCANTI

## O MAR, O FEMININO E A MULHER NA OBRA DE MARGUERITE DURAS<sup>1</sup>

### THE SEA, THE FEMININE AND THE WOMAN IN THE WORK OF MARGUERITE DURAS

DALZA GUIMARÃES CAVALCANTI<sup>2</sup>

[dalzadzg@gmail.com](mailto:dalzadzg@gmail.com)  
<http://orcid.org/0009-0009-3736-5445>

#### Resumo

Fomos, como Jacques Lacan, arrebatados pela beleza da escrita de Marguerite Duras. Nela, há o encontro com aquela região ainda não explorada, aquele branco da sequência do feminino, conforme apontou a autora Xavière Gauthier, em livro intitulado *Boas Falas, Conversas sem Compromisso*. A escrita de Marguerite Duras se nos atravessa e nos indaga sobre o estranho que habita em cada um. Quem somos nós, como nos reconhecer, por quem nos tomamos até o momento em que nos encontramos com o grito? O que dizer acerca do mar, da memória e do mistério, do desconhecido que carregamos dentro de nós? Percorrer suas inquietantes linhas é o desafio que exploramos em sua aproximação entre o feminino e o irrepresentável, mas que insiste em se colocar.

**Palavras-chave:** Arrebatamento. Irrepresentável. Feminino. Dor. Marguerite Duras.

#### Abstract

*We were, like Jacques Lacan, captivated by the beauty of Marguerite Duras' writing. In it, there is an encounter with that region that has not been explored yet, that white part of the feminine sequence, as pointed out by author Xavière Gauthier, in a book entitled *Boas Falas: Conversas sem Compromisso*. Marguerite Duras' writing touches us and asks us about the strange that lives in each one of us. Who are we, how do we recognize ourselves, who do we take ourselves for until the moment we encounter the scream? What can we say about the sea, memory and mystery, the unknown that we carry within us?*

<sup>1</sup> Uma versão preliminar e resumida deste artigo foi apresentada sob o título de *O Mar, o Feminino, a Mulher*, por esta autora, no Colóquio Internacional “Nada mais sei desde que cheguei ao mar”. O mar na obra de Marguerite Duras. Comitê organizador: Elizabeth Bittencourt (Corpo Freudiano RJ), Guilherme Massara (UFMG), Luciene G. Oliveira (Pós-Doutoranda - UFSJ), Renata Vasconcellos (Corpo Freudiano - RJ), Simona Crisppa (Université UCO- Angers). Bibliomaison, 4 dez 2023.

<sup>2</sup> Psicanalista, associada ao Corpo Freudiano, Escola de Psicanálise - RJ, Advogada, Mestre em Direito, e Doutoranda em Psicanálise Saúde e Sociedade, na Universidade Veiga de Almeida.

*Going through its disturbing lines is the challenge that we explore in its approach between the feminine and the unrepresentable, but which it insists on posing.*

**Keywords:** *Captivation. Unrepresentable. Feminine. Pain. Marguerite Duras.*

Um livro aberto é também a noite. Não sei por que,  
 essas palavras que acabo de dizer me fazem chorar. Escrever  
 assim mesmo,  
 apesar do desespero.  
 Não: com o desespero.

Marguerite Duras<sup>3</sup>

Para prestar homenagem à Marguerite Duras (Saigon, 1914 - Paris, 1996), ao irrepresentável, a esse universo desconhecido, enigmático que é o feminino e que ela faz transbordar em suas linhas, destacamos em seu livro *O Vice-Cônsul* (1966), o seguinte trecho: “É preciso perder-se. Não sei. Vais saber” (1982, p. 7). No rastro desse enigma do que é a mulher, fomos arrebatadas por sua escrita e pelo questionamento sobre em que lugar nos encontramos quando escrevemos. Marguerite Duras responde e repetimos que é preciso perder-se.

Sigmund Freud indica que para caminhar numa possível direção, - não de encontro, mas de errância -, poderíamos nos valer dos poetas, esta fonte última a que recorreríamos para responder às indagações sobre o que quer a mulher ou na procura de indícios sobre o que é ser mulher e o que é a feminilidade.

Na busca de respostas sobre o feminino, percorremos o caminho de Marguerite Duras e do que esta autora nos indicou ser “uma das coisas mais importantes de sua vida, a dor” (Duras, 2023b, p. 12). A dor, manifestada sob as mais variadas formas, é tema constante em seus textos, assim como o amor.

Encontramos em seus escritos “aquele região ainda não explorada”, “aquele branco da sequência” do feminino. E talvez seja esse branco da sequência, esse buraco, “esse esquecimento do sofrimento” que provoque um sentimento de dor (Duras; e Gauthier, 1974, p.16).

Em *A Dor* (1985), texto em forma de diário, escrito durante a Segunda Guerra Mundial, - décadas depois por ela encontrado, embora ela mencione não lembrar de tê-lo escrito - nele, a autora revela a angústia pela espera do marido que fora preso pela Gestapo e deportado para um campo de concentração; relata-nos sobre a esperança de que ele estivesse

<sup>3</sup> DURAS, [1993], 2023a, p.39.

vivo, sua participação no movimento da resistência francesa e a dor que era tão sufocante e tão grande, que a deixava sem ar. Uma espera avassaladora na qual a dor, a morte e o amor sempre estiveram presentes.

Seria esse esquecimento indicado no diário uma necessidade para se afastar da experiência de choque, da experiência traumática de sua vivência naqueles momentos da guerra ou em outros também – de sua infância? Seria uma necessidade para que pudesse seguir adiante? Seguir adiante, significaria prosseguir a partir da dor e da certeza da escrita?

A autora relata em *O Amante* (1984), o trecho a seguir:

Quinze anos e meio. O corpo é franzino, quase mirrado, seios ainda de criança, pintada de rosa-pálido e vermelho. E aquela roupa que poderia provocar risos, mas da qual ninguém ri. Sei que tudo está aí. Tudo está aí e nada ainda foi posto em prática, vejo nos olhos, tudo já está nos olhos. Quero escrever. Já disse a minha mãe: o que eu quero é escrever (Duras, 2003, p.20).

Seguir adiante seria afastar-se daquelas aflições e esmagamentos, dos quais o que resta “são apenas sofrimento em toda parte, sangramentos e gritos”? (Duras, 2023b, p.41).

Ela se pergunta como pode ter escrito “esta coisa” – o diário - que não sabe nomear e que a assusta quando o relê. Afastamento e aproximação da dor e do amor passeiam por seus textos.

Em *O Amante*, a dor e o amor comparecem na narrativa do que parece ser um de seus livros mais autobiográficos. Recordações de sua infância, na qual a solidão e o desamparo que a marcaram de forma permanente, são expostos quase sem véus. Todo pudor que tivera em seus outros livros, ela o perdera neste texto, como revela: “Escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto o fazia eles ainda estavam vivos, a mãe e os irmãos, e escrevi em torno deles, em torno dessas coisas sem chegar até elas” (Duras, 2003, p. 10).

A mãe, “completamente louca”, estranha, imprevisível, personagem central de toda sua história de desamparo, que, em seus trajetos para o pensionato onde vivia, sempre a confiava aos motoristas dos ônibus de Saigon.

Essa mãe, que colocada ficcionalmente em um dos personagens de seu texto *O Vice-Cônsul*, a expulsa de casa e lhe diz: “Se voltares .... porei veneno no teu arroz para te matar” (Duras, 1982, p. 8) e continua

Amanhã, ao nascer do sol, vai-te daqui solteirona grávida que envelhecerá sem marido, meu dever é para com os sobreviventes que um dia hão de deixar-nos...vai-te para longe ... em caso nenhum deves voltar... nenhum... vai-te para bem longe, tão longe que eu não possa fazer a menor ideia do lugar em que estiveres... ajoelha-te diante de tua mãe e vai embora (Duras, 1982, p. 8).

Dentre essas suas recordações, ainda, em *O Amante*, Duras fala de seu irmão mais velho, a quem a mãe protegia e a quem Duras queria matar. Queria eliminá-lo para sempre daquela família louca, aquele irmão autoritário, malfeitor, sem escrúpulos e que lhes dava pavor. Queria matá-lo para salvar seu irmão mais novo da maldade sufocante e opressora daquele e impor um castigo à sua mãe por tê-lo preferido, amado e privilegiado tão intensamente

e sobretudo para salvar o meu irmãozinho, eu pensava, meu irmãozinho, meu menino, da opressão da vida desse irmão mais velho que pesava sobre a sua, desse véu negro encobrindo o dia, da lei que ele representava, promulgada por ele, um ser humano, e que era uma lei animal, e que a cada instante de cada dia lançava a sombra do medo sobre a vida de meu irmão mais moço, um medo que atingiu afinal seu coração e provocou sua morte (Duras, 2003, p. 10).

Em seus escritos, fica transparente a dor por essa preferência da mãe pelo irmão mais velho, o único a quem ela chamava, meu filho.

Mas, ao mesmo tempo, ela, a mãe, era lembrada com amor – “minha mãe, meu amor, seu andar incrível com as meias de algodão cerzidas por Dô”, a governanta que jamais a abandonaria (Duras, 2003, p. 22).

A infância da autora foi vivida na Indochina francesa e, em seus livros, o oceano Pacífico e a foz do rio a enviavam à sua infância, a ela e a seu irmão mais moço, “seu irmãozinho”, por quem Duras nutria um grande amor, conforme a seguir:

Ela - Vejo você com quinze anos, com dezoito anos. Você foi nadar e está voltando, está saindo do mar agitado, e se deita sempre perto de mim, pingando de água do mar, o coração batendo depressa por causa do nado rápido, e você fecha os olhos, que o sol está forte. Olho você depois do medo atroz de perdê-lo, tenho doze, quinze anos, a felicidade poderia ser, naquele momento, olhar você vivo (Duras, 1981, p. 14).

O mar, na obra de Marguerite Duras, sinaliza a representação tanto da liberdade quanto do isolamento. É um espaço aberto, vasto, que permite ter uma sensação de libertação das restrições que se lhe impunham à vida cotidiana mas que, ao mesmo tempo, tal vastidão simbolizava a solidão e a sensação de estar sempre à deriva, sem um destino claro.

Marés que vêm e vão, a superfície que nunca é a mesma, tudo é transitório, em permanente mudança, o mar refletindo a impermanência da natureza da vida e das emoções humanas. Ao mesmo tempo, o mar simbolizava, também, um elo com seu passado, permanentemente trazendo à tona lembranças e memórias que flutuavam na mente de seus personagens.

Em obras como *O Amante*, o mar está associado às lembranças de sua juventude e de seus amores perdidos com constante carga nostálgica. Palco de intensos conflitos, o mar reflete a turbulência interior de seus personagens, funciona como espelho de suas lutas e desejos internos, cenário físico e metáfora para a mente inquieta e os sentimentos turbulentos da narradora.

Em *O Marinheiro de Gibraltar* (1952), o mar não é apenas um espaço de contemplação passiva. Ele é ativo, dinâmico e ameaçador. Neste livro, o mar se torna um lugar de busca e desespero, no qual a protagonista Anna navega em busca de um amante perdido, embarcando em uma jornada que é tanto física quanto afetiva. O mar, aqui, simboliza a vastidão do desejo humano e a incerteza das buscas pessoais.

Em *O Amante da China do Norte* (1991), o mar parece ser uma exploração de identidade, ponte entre diferentes mundos e culturas, espaço de transição e transformação. Neste texto, Duras utiliza o mar para

explorar questões de pertencimento e alienação, destacando como as identidades são moldadas e remoldadas pelo tempo e pelo espaço. O mar, com sua capacidade de conectar e separar, torna-se um símbolo poderoso da experiência humana.

A mãe é figura central em torno da qual gravitam suas memórias, de ausência, loucura, desespero, desamparo, revelando forças tanto de cuidado como de destruição na vida de Duras. Sua influência opressora e esmagadora deixou profundas marcas, não só de proteção, mas também de angústia que se fizeram presente em grande parte de seus textos.

Ao mesmo tempo resistente e sofredora em sua luta de cuidado e alimentação da família, Duras reconhece nessa mãe a força que a fazia resistir aos desafios da vida por ter tido que enfrentar sozinha, após a morte precoce do marido, as dificuldades financeiras e os preconceitos sociais de sua época.

Em *O Amante*, Duras aproxima sua figura tanto da vastidão quanto dos mistérios do mar e da própria existência humana. Saudade, solidão, ódio, amor e desamparo são constantemente lembrados em sua obra *Escrever* (1993), como vemos abaixo:

A solidão da escrita é uma solidão sem a qual a escrita não acontece, ou então se esfarela, exangue, de tanto buscar o que mais escrever. Perde o sangue, não é mais reconhecida pelo autor... É preciso haver sempre uma separação entre a pessoa que escreve os livros e as que a rodeiam. É uma solidão. É a solidão do autor, a da escrita (Duras, 2023a, p. 25).

Em seus livros, Duras reconhece as passagens que retratavam as histórias de sua infância. O amor por seu irmão mais moço, sua imagem frágil, magra, com um constante medo que ele tinha do primogênito, com seu porte forte, frio, insultuoso e violento.

Em *O Amante*, relata:

Nas histórias dos meus livros que se referem à minha infância, não sei mais o que evitei dizer, o que disse, acho que falei sobre o amor que dedicamos a nossa mãe, mas não sei se falei do ódio também e do amor que havia entre todos nós, e do ódio também, terrível, nessa história comum de ruína e de morte que era a história daquela família, a história do amor como a história do ódio e que foge ainda à minha compreensão, é ainda

inacessível para mim, escondida nas profundezas da minha carne, cega como um recém-nascido de um dia (Duras,2003, p. 24).

E ela, sua mãe, ao mesmo tempo, lúcida, lhe diz: “talvez você se liberte”.

A loucura de sua mãe é descrita por Duras de forma vívida e angustiante:

Foi ali, na última casa, a do Loire, quando ela terminou seu vaivém incessante, no fim de tudo para aquela família, foi ali que percebi claramente a loucura pela primeira vez. Compreendi que minha mãe era completamente louca. Vi que Dô e meu irmão sempre tiveram acesso a essa loucura. Mas eu não, jamais a compreendi. Jamais vi minha mãe como louca. Mas ela era. De nascença. Estava no sangue. Não era uma doença a sua loucura, ela a vivia como se fosse sã (Duras, 2003, p. 28),

A obra de Marguerite Duras é frequentemente descrita como uma jornada pelo feminino irrepresentável. Através de suas narrativas, ela explora as profundezas do feminino, utilizando-se de símbolos e metáforas para dar forma ao que é essencialmente inefável.

Em suas descrições, o mar comparece não apenas como um cenário, mas como uma representação do desconhecido e do enigmático - uma metáfora para o feminino que se recusa a ser plenamente compreendido ou representado.

Duras mergulha no “branco da sequência” (Duras; Gauthier, 1974, p.16), esse espaço vazio e inexplorado do feminino o qual Jacques Lacan descreve em seu ensino como irrepresentável. Ela desafia os leitores a confrontar esse vazio, a reconhecer a presença de algo que está além das palavras. A sua escrita é uma tentativa de dar voz a esse vazio, de trazer à luz aquilo que está oculto, por debaixo dos véus da experiência feminina.

A relação de Duras com a Psicanálise, especialmente com as teorias de Jacques Lacan, oferece uma lente deslumbrante para entender o seu trabalho. Lacan sugere que a linguagem é insuficiente para representar plenamente a experiência humana e Duras parece explorar essa insuficiência em suas narrativas. Ela utiliza a escrita como um meio para explorar o irrepresentável, para dar forma ao que não pode ser dito. Suas

histórias são permeadas por uma busca incessante para capturar o inefável, para dar voz ao silêncio.

Em *O Arrebatamento de Lol V. Stein* (1964), Duras, mais uma vez, nos convida a mergulhar no mar do indizível do universo feminino. Neste seu romance, considerado um dos mais emblemáticos, a autora permite desvendar o enigma do feminino, da mesma forma com que apresenta os mistérios do mar. O fascínio estético exposto à protagonista pela imagem de outra mulher nesta obra, que nos leva a viajar até o extremo do que pode ser dito, foi observado por Lacan em sua homenagem à Marguerite Duras, como vemos a seguir:

Arrebatamento – essa palavra constitui para nós um enigma. Será objetiva ou subjetiva naquilo em que Lol. V. Stein a determina?

Arrebatada. Evoca-se a alma e é a beleza que opera. Desse sentido ao alcance da mão iremos desembaraçar-nos como for possível, com algo do símbolo (Lacan, 2003, p. 198).

Para Lacan, no texto *Homenagem a Marguerite Duras pelo Arrebatamento de Lol V. Stein*, publicado nos *Cahiers Renaud-Barrault*, em dezembro de 1965 e em seus *Outros Escritos*, a arte de Duras é arrebatadora e nós é que somos os arrebatados.

Ao lembrar Freud, Lacan ensina que

A única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho...

Foi precisamente isso que reconheci no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino.

No que não diminui em nada seu talento por apoiar minha crítica na virtude de seus meios (Lacan, 2003, p. 200).

Aliás, a arte está à frente do psicanalista e à frente do nosso tempo. O criador possui um saber psíquico que compõe a sua criação, conforme ele declara: “Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem” (Lacan, 2003, p. 200).

Duras usa a dor e o amor como veículos para explorar a experiência feminina. Em seus textos, a dor é tanto um tema quanto um método de exploração.

Lacan, em homenagem à autora, declara que sobre o amor e a dor em *O Arrebatamento*, Duras “revela o que acontece com o amor, ou seja, com essa imagem, imagem de si de que o outro reveste você e que a veste, e que, quando desta é desinvestida, a deixa? O que ser embaixo dela?” (Lacan, 2003, p. 201).

Surpresa, Duras parece não ter compreendido totalmente esse comentário de Lacan que ela reproduz em *Escrever*: “Ela não deve saber que escreve aquilo que escreve. Porque ia se perder. E isso seria uma catástrofe” (Duras, 2023a, p. 30).

Ao mesmo tempo, considera que as palavras do psicanalista se tornaram para ela “uma espécie de identidade de princípio, de um ‘direito de falar’ totalmente ignorado pelas mulheres” (Duras, 2023a, p. 30).

A dor do amor, da perda, da espera, é uma constante em suas narrativas. Essa dor é o que a move, o que a impulsiona a escrever. E é através dessa dor que ela se aproxima do irrepresentável, do feminino que escapa à definição e à representação.

E ela escreve, assim mesmo, com essa dor, ou apesar da dor e do desespero.

Um livro aberto é também a noite.  
Não sei por que, essas palavras que acabo de dizer me fazem chorar.  
Escrever assim mesmo, apesar do desespero. Não: com o desespero (Duras, 2023a, p. 39).

Os livros de Marguerite Duras são dolorosos de ler.

Em transcrição de conversas realizadas com a jornalista Xavière Gauthier, que deu lugar ao livro *Boas Falas, Conversas sem Compromisso*, em 1974, Duras diz que essa dor que se presentifica na leitura de seus textos deveria nos conduzir a um terreno de experimentação. Seus livros são dolorosos de ler e de escrever, porque nos levam a um “trabalho relativo a uma região... ainda não explorada... ainda não trazida à luz” (Duras; Gauthier, 1974, p. 16).

Esse terreno de experimentação que Gauthier indica ser o buraco, o branco da sequência, no qual ninguém ainda tivesse “posto o dedo na ferida”, o qual ninguém ainda o tivesse mostrado, Duras o aproximou do feminino.

Mostrar esse branco talvez seja o que cause doença, dor, e, nesse sentido, seria inteiramente subversivo; é o branco ou buraco da sequência subversiva, esse estranhamento ou aquilo que deveria ter continuado oculto, desconhecido, e que para nós, também, não seria possível acessar, mas, sim, fazer o seu som ressoar.

A obra de Marguerite Duras continua a ecoar através do tempo, influenciando escritores, cineastas e artistas.

Seu legado é uma prova de sua habilidade única para capturar o inefável, dar voz ao silêncio. Suas narrativas, cheias de dor e amor, de busca e perda, continuam a desafiar e a inspirar, convidando-nos a explorar os recessos mais profundos da experiência humana.

## Referências

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2023a

DURAS, Marguerite. *A Dor*. Trad. Luciene Guimarães e Tatiane França. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023b.

DURAS, Marguerite. *O Arrebatamento de Lol V. Stein*. Trad. Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2023.

DURAS, Marguerite. *O Marinheiro de Gibraltar*. Trad. Isabel St. Aubyn. Lisboa: Relógio D'Água, 2023c.

DURAS, Marguerite. *O Amante da China do Norte*. Trad. Denise Rangé Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

DURAS, Marguerite. *O Amante*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

DURAS, Marguerite. *O Vice-Cônsul*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

DURAS, Marguerite. *Agatha*. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.

DURAS, Marguerite e GAUTHIER, Xavière. *Boas Falas: Conversas sem Compromisso*. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1974.

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

LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RESNAIS, Alain. *Hiroshima, Meu Amor* (Filme). Roteirista: Marguerite Duras. 90 min. 1959. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/hiroshima-meu-amor/t/r5Vd8HD1bF/>. Acesso em 010624.

**Recebido em:** 13 de junho de 2024

**Aceito em:** 22 de agosto de 2024



## IMAGEM IDEAL; IMAGEM-SINTOMA: 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 CURI<sup>1</sup>

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*

---

<sup>1</sup> 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.*

## Imagen 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)<sup>2</sup>, 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

<sup>2</sup> 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"<sup>3</sup> (Duras, 1980, p. 25)<sup>4</sup>

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*"<sup>5</sup>, 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

<sup>3</sup> As traduções das citações são da autora do texto.

<sup>4</sup> "J'aime juste mon cinéma. Si ce n'était pas comme ça, je ne le ferais pas".

<sup>5</sup> *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 *paspatur* 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 rememorações 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).<sup>6</sup>



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, rememoram 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.

<sup>6</sup> “[...] 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).<sup>7</sup>

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).<sup>8</sup>

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).<sup>9</sup> Iniciado com a tela negra e o barulho do mar, novamente a voz de Duras é ouvida lenta e pausadamente. Ela dirá:

---

<sup>7</sup> “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”.

<sup>8</sup> “La mer est comme endormie. Il n'y a aucun vent. Il n'y a personne. La plage est lisse comme en hiver”.

<sup>9</sup> “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).<sup>10</sup>

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:

<sup>10</sup> “[...] 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).<sup>11</sup>

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

<sup>11</sup> “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 plenitude 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 qu'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'épouvanter 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 capturer. 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,

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 *India Song*, porque eu creio que *India 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).<sup>12</sup>

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 comprehendi 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



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

**Fonte:** Oliveira, 2015, online.

<sup>12</sup> “*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'*India Song*, parce que je crois qu'*India 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).<sup>13</sup>

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.

## Imagen-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

<sup>13</sup> "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 écrits, 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 estádio 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 norteada 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 bénue s’aille 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 afiancei 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 embarca passionadamente 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).<sup>14</sup> 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.



<sup>14</sup> “[...] ce périmètre d'avant les livres”.

(Duras, 1980, p. 95).<sup>15</sup> 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).<sup>16</sup>

## 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

<sup>15</sup> “[...] la maigreur du film de l'image, son côté désertique et minimal”.

<sup>16</sup> “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 lontaine que soit cette date, cette destination, je pouvais néanmois 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](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 bénue 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://cinemaeuropéu.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, Jesus. 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



## O “MARESCRITO” DE MARGUERITE DURAS É “ANCESTRAL”?

ELIZABETH BITTENCOURT

## O “MARESCRITO” DE MARGUERITE DURAS É “ANCESTRAL”?

MARGUERITRE DURAS: IS THE “WRITTEN SEA” “ANCESTRAL”?

ELISABETH BITTENCOURT<sup>1</sup>

a.elisabeth@uol.com.br  
<https://orcid.org/0009-0005-2324-4248>

### Resumo

Baseando-se em estudos freudianos e lacanianos, este artigo pretende descrever um panorama das origens dos significados do mar na escrita de Marguerite Duras. Sem dúvida, é o mar de sua infância, já que ela nasceu à beira mar, à beira rio. Mas é muito mais: o mar provém de seus sonhos, é um desconhecido, vem de longe. Vem do “umbigo do sonho”. Em seus deslocamentos e condensações, o mar produz uma escrita feita de buracos, lacunas que não se preenchem, mas que seduzem o leitor. É um mar na “alíngua”, prenhe de “restos”, traços, lituras a serem decifrados. É, ainda, um mar feminino, onde mora Yemanjá, mar selvagem, erotizado. Assim, o mar de Duras atravessa os continentes e os invade com sua imagem que não se submete à representação, mas que, por outras palavras, cria outras verdades. Um mar ancestral que traduz as ameaças que a mãe Gaia vem sofrendo.

**Palavras-chave:** Mar-sonho. Infância. Escrita. Ancestral.

### Abstract

*Based on Freudian and Lacanian studies, this article aims to describe an overview of the origins of the meanings of the sea in the Marguerite Duras' writing. Undoubtedly, it is the sea of her childhood, as she was born by the seaside, by the riverbank. But it is much more: the sea comes from her dreams, it is an unknown entity, coming from afar. It comes from the "navel of the dream." In its displacements and condensations, the sea produces a writing filled with gaps, voids that cannot be filled but that seduce the reader. It is a sea in the "lalangue," pregnant with "remnants," traces, and erasures to be deciphered. It is also a feminine sea, where Yemanjá resides—a wild, eroticized sea. Thus, Duras' sea crosses continents and invades them with its image that does not submit to representation, but rather, in other words, creates new truths.*

<sup>1</sup> Psicanalista e Escritora. Especialização em Psicolinguística (UNICAMP-UFMA); Associada do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise (Rio de Janeiro). Publicou diversos artigos publicados em Revistas de Psicanálise e os seguintes livros: *Vaidade no Feminino* (2012), *Rumores Internos... Entre o Mal-Estar, A Psicanálise e o Direito*. No prelo: *Eu e Elas. Elas em mim.*

*An ancestral sea that translates the threats that Mother Gaia has been enduring.*

**Keywords:** *Dream-sea. Childhood. writing. Ancestral.*

## O “Marescrito” de Marguerite Duras é “ancestral”?

Ela. De novo? Mais uma vez? *Encore?* Ela e eu. O mar que eu vi desde menina. O mar de Trouville de Marguerite Duras. O mar da Barragem de Marguerite Duras. Seu sargaço mar da infância...

O mar que sempre entrou pelas palavras de Marguerite... Dessa vez; resplandece. “Vê-se que o esplendor do mar está ali, ali também nos olhos do menino” (Duras, s/d, p.11). Outra luz. Zoom no mar. Se faz, cintilar... *Alumia suas cercanias? Umbigo do sonho?*

Traz o belo e o infamiliar. Um não saber se instala. Nossa dourada ignorância. “Nada sei desde que cheguei ao mar”. Nos afogamos em nossos inconscientes. Luscos fuscos da existência. *Umbigo do sonho?*

Um dia quente de verão. O mar que eu vi desde menina. Meu mar. “Diz-lhe que olhe bem (...), o mar, a cidade ao longe, todos esses barcos de pesca, esses ruídos, escute que é o verão dos seus seis anos” (Duras, s/d, p.35). Palavras de letra. Palavras de imagens? Cor. Traz a cor. Um dia azul de verão. Meu verão. Palavra. Imagem. Cor.

As letras azuis se evaporam do mar... Sol tropical. Sol quente. Muito quente! *Não existe pecado do lado de baixo do Equador?*

O suor escorre... *Como os restos dos rios que escorrem para o mar?*  
*Como os restos dos rios que escorrem para o mar?*

Os rios arrastam restos do mundo para o mar. Argilas ancestrais. Pedras que rolaram por aí... Tudo isso corre em direção ao mar que os aguarda. Como um destino certo. “Essa argila toda atravessada por nascentes doces e que pouco a pouco avança, escorregia para o mar” (Duras, s/d, p.8).

As nascentes dos rios de Marguerite são doces? Filetes de rio, como os que sempre vi no Rio de Janeiro. Às vezes, degradados como o rio Carioca. Amazônicos, como na foz do Rio Amazonas, em Macapá. Águas profundas. Não se vê o outro lado. O petróleo está de olho nele, bem ali na foz do rio Amazonas, em Macapá. Lembro do rio Doce do Ailton Krenak, lá pelas Minas Gerais, que ele nomeia como Watu, seu avô.

O lixo do mundo também escorrega para o mar... Coisas muito diversas. Detritos. Asteróides. Coisas. As mais diversas. Pedaços de coisas de gente que distraidamente joga coisas no mar. Objetos não identificados. Lixo nada degradável. Garrafas ancestrais, desde o tempo que foi inventada a escrita. Sócrates reclamou. Achou que íamos perder a carnalidade do oral. Os analfabetos letrados dessa nação continuam a existir. Temos escutado mais suas vozes nos últimos tempos...

### **A Nação Brasil ou Pindorama, seu nome mais ancestral...**

“O sol agora saiu das colinas e inunda a praia, o mar, o menino” (Duras, s/d, p.45). Um dia claro de verão. Um sol forte encena o dia. “Perto de mim, esta praia repleta, esta revolução solar no arco do céu” (Duras, s/d, p.53). O suor na pele escorre... Esfrego minha pele, que arde, na linguagem. Provo seu gosto. *Como no momento, em que saio do mar?* Sinto o gosto do mar! Forte. Estranho. Salgado como o mar. Sargaço mar. *Gosto de barro com sal? Como o mar ancestral? Desde os primevos tempos da existência?*

*La mer*, en français. O mar, em português. Ambas as palavras vêm do latim *mare*. Era uma palavra de gênero neutro. Quando esse gênero se perdeu, os idiomas que do latim descendem, ganharam artigos masculinos e femininos.

*O mar que se soletra em masculino é diferente do mar que se soletra, em francês?* O meu mar em português, queria ser feminino. A rainha do mar na mitologia afro-brasileira é Yemanjá. Nada mais mulher que Yemanjá. Sabemos também que, para os deuses ou deusas das mitologias que ainda conservam o “selvagem” da existência, se muda de sexo nos rituais. *Quiçá nos corpos?*

Na Psicanálise também. Transitamos do campo do masculino para o campo do feminino, e isso sem ter uma correspondência anatômica, como os atuais tempos, confirmam. Os representantes das diversas performances de gênero, que o digam. Também não existe uma inscrição

no inconsciente que diga o que é o sexual. E mais, para Lacan, a relação sexual não existe.

Quando penso mar no masculino, preciso do sol: “Escutou-se o que diziam: ah, finalmente o sol, eu preciso do sol, o sol é a vida” (Duras, s/d, p. 23). O sol, que é pai de todas as cores, como canta Caetano Veloso, erotiza o meu mar no masculino. Como se o sol feminizasse o mar. *Será que é o meu gosto pelo feminino que traz Eros à cena?* Mas ... a erótica de *La mer*, inclui Tânatos. “Do outro lado do mundo, o mar, este daqui, levado por um vento de duzentos e cinquenta quilômetros por hora, libera a força da bomba de Hiroshima a cada quatro segundos. Lá ele se chama Ciclone Allen. Nenhuma invenção humana poderá jamais reduzir sua força ou mesmo mitigá-la” (Duras, s/d, p. 46).

Quem rege o mar é a *Natureza*. Isso se dela estivermos apartadas. Se o mar entrar pela cosmovisão dos indígenas brasileiros, ele é nosso parente, mas tal parentalidade é regida por uma língua desconhecida. A língua de Gaia. Deusa mãe geradora de todos os deuses e criadora do planeta.

Os Humores de Gaia... Os ventos... “Instala-se o hábito desse céu inconstante, dessa rota dos ventos que tangem as chuvas e os loesses até as fronteiras da China” (Duras, s/d, p. 46). O vento faz música. Há quem escute. Dorival Caymmi escutou. *Há quem decifre?* Os xamãs escutam. Marguerite escuta? Sei que ela escuta os animais, nossos parentes mais próximos: “Ela não pensa o tempo todo em morrer, dizem os animais, às vezes ela esquece. Eles se calam de novo. Ouve-se um chamado. É ela, dizem os animais” (Duras, s/d, p. 46).

Os ventos. Os raios. As chuvas. Reino de Tupã, segundo o mestre indígena Tatá que nos conta como uma língua conta a história de um povo. Memórias ancestrais que os anciãos contam. Cantam para seus netos. Contam com a carnalidade do oral. As marés. O calor. O frio. O mar me deixa na beira da metáfora...

Os múltiplos efeitos da ordem do “orgânico” influenciam sobremaneira, a existência de Gaia. Conforme a banda, Eros ou Tânatos, se “monstram”. Tânatos aparece quando os homens resolvem comer as

montanhas, como vi nas serras de Minas Gerais, terra do poeta Carlos Drumond de Andrade que já sentia na pele a destruição do “colosso de ferro” que era o Pico do Cauê, na sua Itabira natal, ainda na década de 1940. Ele nus “monstra”. Nós, os humanos. Estes que ocuparam uma centralidade na criação do mundo terrestre e global. Gaia para alguns...

O mar também tem uma história ancestral, dos primeiros tempos, quando se formaram os oceanos... A língua dos humanos, nos conta desses mitos de origem... E também das histórias do mar. Das histórias de amor. Do pescador que não voltou. Da morena que se bronzeia em suas areias. Essa mistura de beira com areia luminosa, que fica na beira do mar. O mar me deixa na beira da metáfora...

O mar na alíngua... Aquela que registra os efeitos do inconsciente. *O meu mar tropical é diferente do mar de Marguerite?* “(...) e depois ele disse que havia entendido não se sabe o que, e que vai embora para a Guatemala, um pouco de mar quente no inverno, é bom para a bronquite crônica e nada mais” (Duras, s/d, p.38). Sei que eles são parentes. Tudo da mesma família, como dizem os indígenas dessa nação Brasil... Aqueles que habitavam o sul da Bahia e que viram os primeiros colonizadores chegarem com roupas que cobriam o corpo quase que todo, mas eles eram não todos, como todos nós...

Depois, como não podia deixar de ser, os figurinos viraram roupas de carnaval. Antropofagia equatorial! Esse país é o tal? Não sei. Só sei que a alegria é a prova dos nove, como dizia o poeta mor Oswald de Andrade que adivinhou nosso país. Terra Brasilis. Único país que tem nome de árvore. Madeira que dá em doido...

### **O mar de Marguerite Duras.**

O mar de Marguerite se espraia pelas nossas ventas... “Debateu-se por muito tempo sob o dia que o iluminava como se tivesse de terminar essa trituração imbecil de suas próprias águas, presa de si mesmo, de uma inconcebível grandeza” (Duras, s/d, p.70). O mar de Marguerite embaça nossa visão. Atiça nosso olhar: “o mar está alto, quieto, com a superfície

lisa, perfeita, uma seda sob o céu pesado e cinzento" (Duras, s/d, p.41). Embaça e atiça. Ao mesmo tempo! Ao mesmo tempo, repito em bom tom. Uma voz em mim ecoa. Não existe contradição no inconsciente! Reverbera. Não existe contradição no inconsciente! Nos cega. Cegueira que alumia outras cercanias. *Umbigo do sonho?*

O mar de Marguerite invade o vazio. Entra pelos nossos sonhos. Escorre pelas frestas de Eros e Tanatus. Se quer buraco. Se quer absoluto. Se encena. Entra pelo mundo das palavras. *Ele se quer escrito? Pelos vãos e desvãos do sujeito?*

Assim é o mar de Marguerite. Alcança um enigma em ação. Só os restos se decifram. Na maioria das vezes, nem isso. Se somos capturados por esse mar, só nos resta, nos entregar... *Sem uma palavra que sirva de boia?* Nós nos deixamos levar... O perigo é abismal. Na beira de...

### **Marguerite Duras conversa com Michelle Porte**

*O mar de Marguerite se diz todo?* Ela diz que sim. Que no filme *La femme du Gange*, tudo estava escrito, mas ela se faz perguntas. Nos faz perguntas. *A imagem não abarca o mar? É por isso que Marguerite quer que ele se torne escrito?* Mas, como ela mesma diz, ela só capturou uma parte. Um resto que não se diz, precisa, mais ainda, ser "decriptado". *A escrita não dá conta de dizê-lo?* Ela, Marguerite, diz que sim. Marescrito, digo eu. "Que é tudo como se estivesse escrito" (Duras, 2012, p. 90). Mas... ela faz perguntas...

Marguerite escreve com a letra do inconsciente. O inconsciente se escreve nessas combinações linguageiras que escrevem os sonhos. A língua régia do inconsciente. Em *La femme du Ganges*, ela diz que

É assim como se tudo estivesse escrito, como se *La Femme du Gange* fizesse um texto, mas que precisa ser decifrado. Enquanto eles caminham pela beira do mar, está tudo escrito, tudo escrito, *mas eu só capturei uma parte, voyez vous, quando eu escrevi verdadeiramente La Femme du Gange ou L'amour* (Duras, 2012, p. 90).

### *Outras partes? Para onde foram?*

## A Escrita dos Sonhos.

Estrutura. Sonho. Escrita. Estrutura quer dizer linguagem. Falta um na cadeia discursiva. Há deslocamento.

Sonho. Trabalho do sonho. Pensamentos dos sonhos. Nossos pensamentos inconscientes. Não nos damos conta deles. *Cadê? Onde é que eles estão?* Eles se escrevem no sonho. *Na escrita? Na escrita dos sonhos? Na escrita de Marguerite Duras?*

Aqueles trecos a que damos muita importância, encharcados de sentido não escrevem os sonhos. Estão apenas lá como troços que quase se dizem por si mesmos, de tanto sentido.

Nos sonhos, pelo contrário. *E na poesia também?* O sonho se serve... Quer se escrever daqueles trecos. Nada importantes. Que estão ali a se oferecer... Restos diurnos... *Restos do dia que ocultos estavam pela franja do inconsciente?* Sem importância. Eles querem se escrever ali. Nos sonhos... No lusco fusco da existência. Qualquer coisa. Vestígios. Traços. Destituídos de relevância. Trecos...

A escrita dos sonhos não se interessa pela representação. Ela quer escrever aquilo que restou da sobredeterminação. Condição para a Psicanálise existir. *Sobredeterminação.* Presença de recalque. Pedaços de palavra. Pedaços de fonemas que brincam. Soltam estilhaços de letra. Novas palavras surgem. Mudam de lugar. Outras verdades surgem. Outras cenas. *A dança da sobredeterminação?*

Uma pluralidade de fatores heterogêneos. Passíveis de receber diferentes interpretações. Todas verdadeiras. A própria sobredeterminação em ação... O beabá do alfabeto. Qualquer coisa que insiste em se escrever e encontra no sonho uma estrutura benfazeja para se dizer.

Algum pedaço de palavra que se afundou no mar do inconsciente e que insiste em emergir das profundezas. *Do mar? Do inconsciente? O mar traz as profundezas do inconsciente?* Depende do sonhador. Alguma mistura de argila com sal. Algas. Areia. Arraias. Águas vivas. Seres que clamam por existir na língua dos humanos. *Na escrita dos sonhos?*

Para Isso, é preciso que o trabalho do sonho se realize, forçando passagem, se apoderando dos elementos vazios de sentido e se escrevendo. No limite da coisa. Na borda da escrita. Bordando palavras não ditas. Inauditas. Malditas. Benditas. Plenas de dizer. Será preciso que haja um leitor que leia suas lituras... *Mistura de pedra com letra?* Litura que demarca uma fronteira. *A escrita de Marguerite Duras tem estrutura de sonho?*

O trabalho do sonho transforma os pensamentos dos sonhos inconscientes, vamos adotar essa nomeação, em conteúdo do sonho. Lacan diz que: "Uma das dimensões do sonho é a de fazer passar certa palavra" (Machado, 1998, p.136). E o de que se trata nos sonhos, é forçar essa passagem. Transferência. *Übertragung*.

O trabalho do sonho retira a intensidade dos elementos de alto valor psíquico. Ao mesmo tempo que a sobredeterminação, presença de recalque, transfere maior valor aos elementos que aparentemente têm uma menor importância. Formas errantes. Vazias de sentido. Ocas. Reduzidas ao seu aspecto formal. Suporte para que a letra do inconsciente se escreva nos sonhos. *E no marescrito de Marguerite Duras?*

## O Inconsciente

O inconsciente tem um tempo próprio. Um ritmo. Abre e fecha. *Como a boca de um jacaré?* Em um dado momento, ele se abre. "Graças a certos elementos". Contíguos. Aparentemente imprecisos. Sem muito valor psíquico. Rastros. Lituras. Na beira do ilegível... *Impressos pelas combinações linguageiras que a letra do inconsciente escreve?*

Freud e Lacan identificam o "indecifrável do sonho com o indecifrável dos hieróglifos (...) A dificuldade é a mesma nos dois casos e reside justamente nos mecanismos e nas leis que regem o funcionamento da escrita" (Machado, 1998, p.137). É preciso saber decifrá-los...

O inconsciente abre e fecha diante de alguns sinais linguageiros. Uma espécie de partitura. O sonho escreve. Força a passagem. Faz passar. Se as condições forem favoráveis. Se as circunstâncias forem auspiciosas.

No tempo preciso, o sonho faz seu trabalho e o sujeito pode, se aproveitando bem da situação, “*decripter*” seu sonho, como Marguerite diz. *Qual seria a melhor tradução para essa palavra?*

Lacan dizia que a letra de Marguerite escrevia o inconsciente. O mar de Marguerite está mergulhado nas profundezas do inconsciente. *E também em suas bordas/beira?* Ela aguarda que de suas ondas brotem palavras. Pingos. Zoadas. Respingos. Vozes ancestrais que murmuram. Que falam. Os indígenas brasileiros escutam essas vozes. Os Xamãs as decifram...

A escrita do mar de Marguerite Duras vem do sargaço mar de sua Indochina. Do mar invadindo o mangue, trazendo à tona o precário. Escrita dos efeitos que a falta dissemina...O nadica, de nada... Ela em sua tenra infância. Não se tem quase nada. Quase nada. Não se possui bens. Nasceu nessa terra, mas seus ancestrais são franceses. *Em plena Indochina? O que os franceses estavam fazendo lá na Indochina? Tão distante da também ancestral Europa?*

## Ilegível?

“Freud nos mostra como a palavra, que força passagem nos sonhos quer fazer passar uma palavra. A transmissão do desejo” (Machado, 1998, p.136/7). Este, pode se fazer reconhecer através de qualquer coisa. Como canta Caetano Veloso: “Mexe qualquer coisa dentro doida. Já qualquer coisa doida dentro mexe”.

Desde que essa qualquer coisa “esteja organizada em um sistema simbólico, lá está a raiz do caráter, durante muito tempo indecifrável, do sonho” (Machado, 1998, p.137). Precisamos voltar ao beabá linguageiro. *Para fazer análise? Marguerite escreve o beabá do inconsciente?* Diz ela: “Enquanto, no filme, está totalmente escrito, mesmo os momentos de deambulação silenciosa são momentos escritos, talvez não legíveis, mas escritos” (Duras, 2012, p.90).

Qualquer imagem. Qualquer figura pode funcionar como escrita. Passível de ser lida. Essa é a condição. Para tal, é preciso que, a imagem

antes de tudo, “possa funcionar como letra (...). Sua função representativa deve ser deixada de lado” (Machado, 1998, p. 137). Marguerite escreve com essa letra: “O mar é completamente escrito para/por mim (...) São como as páginas, “voyez”, páginas plenas, ilegíveis de tão escritas” (Duras, 2012, p. 91).

Ilegíveis de tão cheias de escrita. Enharcadas de não-sentido? Ilegíveis de tanto estarem cheias de escrita? De serem plenas de escritura? “Ainda que, na escritura, propriamente falando, há somente uma parte daquele escrito que passa, como se não pudesse escrever isso que excede, *bien sûr*, a linguagem, ou a escritura propriamente dita” (Duras, 2012, p. 91). Contanto, digo eu, que o escrito que passa, possa ser lido!

Ser legível. Estar legível. *Qual a diferença entre eles?* Isso atravessa todos os sistemas de escrita” (Machado, 1998, p. 138). Todos os mares de escrita. Os indígenas do tronco Guarani chamam o mar de *Pa*. *Pa* quer dizer mar em Guarani. Águas grandes. Os povos da floresta. E também os da Costa brasileira? Mares ancestrais ao Brasil. No sul da Bahia... Lá onde esse colóquio nasceu. Vem de lá a alegria desse meu escrito... O mar ancestral do Brasil...

Lacan nos diz que é “graças à leitura que a escrita pode surgir, e não o contrário, como sugere a intuição” (Machado, 1998, p. 139). *Uma escrita de imagens? Sim, desde que seus elementos visuais sejam passíveis de serem escritos por fonemas ou letras?*

O mar é completamente escrito para/por mim (...) páginas plenas, ilegíveis. (...) Em suma, *oui*, lá está posta a questão do cinema, da imagem. Pode-se sempre ser transbordado pela escrita, pela linguagem, quando se traduz um escrito, *n'est-ce pas*. (...) Enquanto que na imagem você escreve tudo, todo espaço do filmado está escrito, ao céntuplo do espaço do livro (Duras, 2012, p. 91).

## O Ancestral

A memória ancestral carrega os ecos dos romances familiares. Das gerações... Os ecos da história do mundo e dos seres expandidos pela cosmovisão indígena brasileira. Seres de outros reinos. Palavras

impregnadas pelo inconsciente. Mergulhadas no não saber. Rastros. Pegadas. Troços. Fonemas apenas. Consoantes solitárias que não acham suas vogais. Aquelas “ancestrais” ao nascimento do rebento...

Palavras encharcadas de afetos. Apartadas do consciente, mas que se escrevem no corpo. As primevas experiências da infância. Todas inaugurais. A mágica e o desespero dos primeiros passos na existência. Os ganhos. Os mimos. As perdas. As substituições. Tudo isso como o inaudito da primeira vez!

Na clínica, quanto mais escuto, mais me espanto com o vigor das primeiras impressões psíquicas. Quase inabordáveis. Parcas memórias. Ao mesmo tempo, com forte poder de ação sobre o sujeito. Transfiguradas pelos sintomas psíquicos que agem com vigor. Que insistem. Se repetem, pedindo escrita. Memórias vivas. Aquelas que escrevem os traumas infantis. Vivas pela atualização dos sintomas...

## **Mar ancestral**

O “ancestral” escorreu para o meu *Marescrito* de Marguerite Duras, levado pelo gosto e alumbramento que tenho pelo mar, carioca que sou. E também, pelo gosto que tenho desde a infância, pela vida “selvagem” dos povos originários. Pretos e Indígenas. E também, com um acontecido...

O mar de Porto Seguro, sul da Bahia, azul-azul, verde-verde, entrou pelos olhos de Luciene e ela lançou seu desejo para o mundo das possibilidades... Elisabeth: “O que você acha de organizarmos um colóquio sobre o mar na obra de Marguerite Duras?”. Eu, louca pela Bahia que sou, fiquei arrebatada pelo desejo dela. No mar do sul da Bahia... Foram nessas águas que os colonizadores invadiram as terras indígenas de Pindorama. A nação Brasil nasce desse roubo genocida. Fiquei siderada. Respondi logo que sim e falei, de pronto, vamos chamar esse colóquio de “Mar Ancestral”.

O mar do sul da Bahia era ancestral ao que iria se tornar a nação Brasil. Ancestral aqui no sentido de anterior. Uma invocação ao tempo ancestral... Antes de tudo... “Remando para trás, em busca de tempos

arcaicos, invocando nossos ancestrais indígenas. Nossos pais dizem que nós já estamos chegando perto de como era antigamente" (Krenak, 2022, p. 2).

Esse desejo me animou e me encantou. Quando dei o primeiro título a este escrito, o mar “ancestral” ainda não estava lá. Foi quando escutei Ailton Krenak chamar o rio Doce, que banha as terras dos Krenak, em Minas Gerais, de avô, já sabendo que a terra/Gaia era sua mãe, fiquei me perguntando pelo mar. *Qual seria a parentalidade dos mares com os indígenas?*

### **O Marescrito de Marguerite Duras é “ancestral”?**

O *Marescrito* de Marguerite é escrito pela letra do sonho. O inconsciente rege essa escrita. Ela, Marguerite, além de outros, suporta essa condição. Sua escrita fica nas cercanias do *Unerkannte*, do não reconhecido, e às vezes encontra um cenário, no mar, – mas não se diz –, só se murmura. O mar está ali. Próximo. Escutamos suas ondas. Nos perdemos nessa visão encantatória...

Encontramos Anne Desbarades. Lol V Stein. Encontramos a moça sem nome, de Nevers, em *Hiroshima, Mon Amour*. A analfabeta francesa que conta suas estratégias para se virar, analfabeta que é, num mundo de letrados. O menino superdotado que ela encontra numa família de mendigos franceses, e que não quer ir para a escola, pois já sabe tudo que eles lá vão ensinar...

A posição de Marguerite é de alguém que suporta escrever a letra do inconsciente. Letra agarrada na poética. Esta, sempre vai ser “ancestral”. Marguerite encarna a lógica da ancestralidade. Tudo já estava nela, antes de tudo...

E é desse lugar, topos, impregnado pelo precário, comandado pela falta de sentido e que fica nas cercanias do não reconhecido, umbigo do sonho, que Marguerite escritura: “Quando comecei a não poder evitar tais livros, digamos... só posso falar assim... e a não mais tentar evitá-los, pensei

que não haveria leitores. Veja o perigo, é imenso, é abismal. Mas apareceram leitores..." (Duras, 1974, p.15).

Para Marguerite, escrever é não conseguir escapar dessa desgraça que ela chama de maravilhosa:

A desgraça maravilhosa é, talvez, essa tortura, essa solicitação que não dá um momento de desafogo, esse arrancar-se de si que nos deixa abandonados e perdidos quando deixamos os livros de lado. (...) Ser o objeto da loucura de si mesmo e não ficar louco com isso, talvez seja isso, a desgraça maravilhosa. Todo o resto é lucro (Duras, 1988, p. 156).

O ruído do mar entra pela janela aberta...

Mais ainda...uma palavra encantada dos Guaranis. *Palavralma*.<sup>2</sup> Numa palavra só: a alma e a palavra. Quando elas se separam a doença aparece. A tarefa do Xamã é trazer de volta o elo da separação. Se ele conseguir alcançar tal feito, o sujeito se cura da doença que separou a palavra de sua alma.

Por fim, palavras de Marguerite que anunciam o fim do mundo:

(...) na última viagem da terra rumo a sua esterilidade definitiva, esse apagar pouco a pouco da fina película de vida que a cobre. Sabe-se que começará pela rarefação das águas, depois pela das plantas, dos animais, e que isso acabará por completo com uma doce e terna desesperança de toda a humanidade restante, que eu chamo de felicidade (Duras, 1974, p. 42).

## Referências

DURAS, Marguerite. *O verão de 80*. Trad. de Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, s/d.

DURAS, Marguerite. *Olhos Azuis, Cabelos Pretos & A puta da Costa Normanda*. Trad. de Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

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

---

<sup>2</sup> Palavralma é uma palavra que a psicanalista Suely Rolnik encontrou em sua pesquisa sobre a cosmologia dos indígenas Guarani.

DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Trad. livre de Leo Gonçalves. Paris: Minuit, 2012  
 DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite. *Os olhos verdes*. Crônicas publicadas em *Cahiers du cinema*. Trad. de Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

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

FRANÇA, Jyan Carlos Sales de. *Marguerite Duras : potências de intertextualidade e a escritura da imagem*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2020

KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. Pesquisa e Organização: Rita Carelli. São Paulo: Cia. Das Letras, 2022.

LACAN, Jacques. *O Saber do Psicanalista*. Seminário 1971-1972. Publicação para circulação interna. Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife, 1997.

MACHADO, Ana Maria Netto Machado. *Presença e Implicações da Noção de Escrita na obra de Jacques Lacan*. Ijuí, Rio Grande do Sul: UNIJUÍ, 1998.

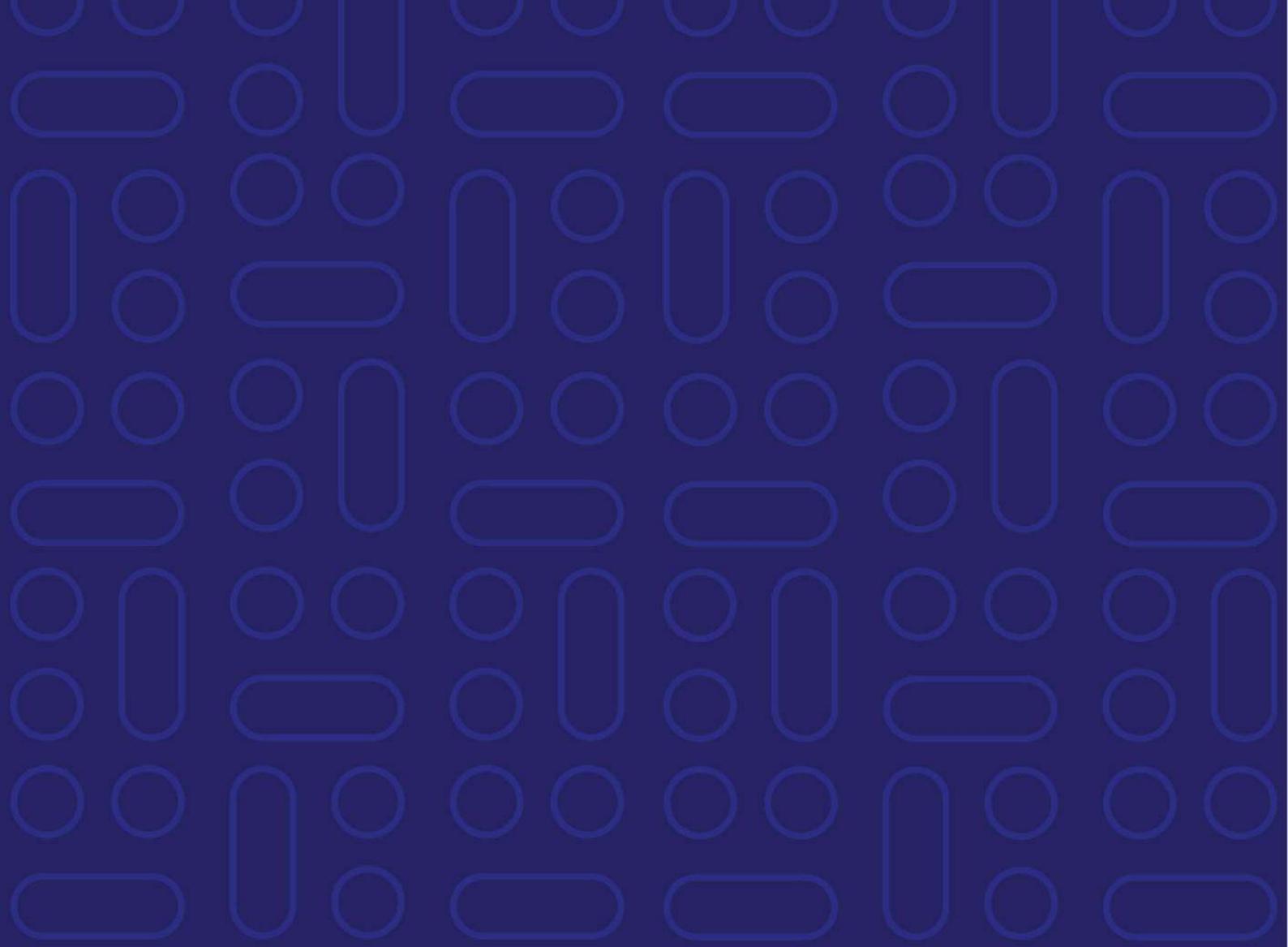
MOREIRA, Giselle ; ESTRELLA, Renata et alii (org.). *Não se pode e se escreve. Ensaios sobre Marguerite Duras*. São Paulo: Sabiá, 2020.

QUILLIA, Mariana Bisaio. *Crônicas de um verão: um estudo da escrita de Marguerite Duras em O verão de 80*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Minas Gerais, 2020.

RENNÓ, Celso A função da escuta. *Revista do Tribunal Regional do Trabalho*, 3<sup>a</sup> Reg., v.51, n.81, jan./jun.2010. Belo Horizonte, p.393-397 Revista da Prática Freudiana. *Revirão*. Rio de Janeiro: Aoutra, 1980.

**Recebido em:** 14 de junho de 2024

**Aceito em:** 20 de agosto de 2024



## **MARGUERITE DURAS – “A SOLIDÃO NÃO SE ENCONTRA, SE FAZ”**

GILDA MESQUITA

## MARGUERITE DURAS – “A SOLIDÃO NÃO SE ENCONTRA, SE FAZ”

MARGUERITE DURAS – “SOLITUDE IS NOT SOMETHING YOU COME ABOUT, YET YOU CULTIVATE IT”

GILDA MESQUITA<sup>1</sup>

gildamesquita@yahoo.com.br  
<https://orcid.org/0009-0005-2324-4248>

### Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir a respeito da escrita de Marguerite Duras, tão entranhada de suas experiências de vida, suas lutas externas e internas, sobretudo quanto à tragédia ocorrida em sua infância em Saigon e à sua relação com a mãe. O texto contém um apanhado de algumas de suas obras a fim de estudar a solidão na escrita. A principal, e autobiográfica, *O Amante* (Duras, 2003), explora temas relacionados à própria solidão, ao feminino e ao relacionamento conturbado com a figura materna. Realizado à luz da psicanálise, este trabalho apresenta pensamentos freudianos, lacanianos e de outros autores da área para abordar a solidão, o feminino e o estranhamento como efeito do olhar. Como conclusão, traz a ideia de que a escrita foi a responsável por separar a autora da devastação materna, tornando-a uma literata homenageada e de grande importância para a psicanálise.

**Palavras-chave:** Solidão. Escrita. Feminino. Olhar.

### Abstract

*This article aims to reflect on the writing of Marguerite Duras, so deeply embedded in her life experiences, her external and internal struggles, especially regarding the tragedy that occurred in her childhood in Saigon and her relationship with her mother. The text contains a collection of some of her works to study solitude in writing. The main work, and autobiographical, *The Lover* (Duras, 1984), explores themes related to solitude, femininity, and the troubled relationship with the maternal figure. Conducted in the light of psychoanalysis, this work presents Freudian, Lacanian thoughts and ideas from other authors in the field to address loneliness, femininity, and estrangement as an effect of the gaze. In conclusion, it brings the idea that writing was responsible for separating*

<sup>1</sup> Psicóloga, Psicanalista e doutora em Arte e Cultura Contemporânea, pesquisa as relações entre Arte e Psicanálise pela UERJ. Mestre em Psicanálise, Saúde e Sociedade pela Veiga de Almeida, Psicóloga pela UFRJ. Psicanalista pela Sociedade Iracy Doile, SPID. Coordenou uma pós-graduação em psicanálise na Celso Lisboa, Coordenadora e Idealizadora do Projeto Interlocuções, Literatura e Arte na Cidade das Artes desde 2014.

*the author from maternal devastation, making her a celebrated literary figure of great importance to psychoanalysis.*

**Keywords:** *Meeting of Knowledge. Epistemology. Participation. Acknowledged Higher Knowledge.*

## Introdução

Para tratar do nosso objetivo de refletir a respeito da escrita de Marguerite Duras, iniciemos com um pouco de sua história. A escritora nasceu perto de Saigon, na Indochina francesa. Seus pais eram professores e foram seduzidos pela propaganda do governo francês, à época, que incitava os jovens a se mudarem para a colônia. Duras permaneceu ali até os 17 anos, quando partiu para França.

A mãe de Duras havia investido todo seu dinheiro em uma terra que prometia ser fértil para plantação de arroz, mas, infelizmente, era improdutiva e totalmente alagada, levando a família à total pobreza e à devastação da terra. Essa tragédia na infância de Marguerite Duras atravessa sua escrita literária e marca sua relação com a mãe, que, segundo a autora, foi a única coisa mais forte que sua escrita: “Digo que, em minha infância, a infelicidade de minha mãe ocupou o lugar do sonho” (Duras, 2003, p. 40). E já podemos adentrar sua autobiografia, que dá conta de suas próprias reflexões.

Em *O Amante*, Duras (1984) explora temas relacionados à solidão, ao feminino e à sua relação com a mãe. O cenário de Saigon é o pano de fundo para a história de uma jovem francesa que se envolve em um relacionamento com um homem mais velho e rico. As imagens das terras alagadas desempenham um papel simbólico e impactante na obra de Marguerite Duras, especialmente em relação à sua experiência de infância em Saigon.

O simbolismo dessas terras alagadas pode representar não apenas um cenário físico devastador, mas também a solidão, a desolação e a sensação de estranhamento. E, neste trabalho, propomo-nos a refletir sobre como tal cenário se tornou uma metáfora poderosa para as lutas internas e externas de Duras. Trata-se de uma das marcas registradas de sua escrita e que oferece uma visão poderosa sobre a relação entre eventos pessoais e criação literária.

## Escrita e solidão

A solidão é uma coisa sem a qual não se escreve. É uma coisa sem a qual não se consegue viver.

Marguerite Duras

Na obra de Marguerite Duras, encontramos uma exploração profunda das complexidades das relações humanas, especialmente no que diz respeito ao amor, à solidão e à falta. Podemos acrescentar, aqui, que a literatura, segundo Freud (1996), oferece um terreno privilegiado para explorar o estranho e o desconhecido que reside dentro de cada um de nós, convidando-nos a questionar nossa posição no mundo.

Todas as figuras do *Estranho* que Freud (1996) vai delineando em seu texto trazem essa ideia. Especialmente aquela do trem: ele conta que, durante um solavanco, a porta se abre e ele vê entrar um homem, um senhor de idade com uma aparência antipática. Ele se levanta para dizer que se enganou de comportamento, quando se dá conta de que o tal senhor era sua própria imagem no espelho da porta. O estranho, o desconhecido era ele próprio, portanto.

Duras também escreveu o livro *O arrebatamento de Lol V Stein* (1964), em que, diante do arrebatamento da perda do amor de seu noivo, apresenta-nos uma pluralidade de vozes. Sublinhamos uma delas que parece encontrar seu estranhamento no contexto de sua relação pré-edípica com sua mãe, uma figura psicótica que a deixou devastada. Segue a voz: “[...] uma palavra buraco, oca em seu centro por um buraco, por um buraco em que todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não podemos tê-la dito, mas podemos fazê-la ressoar” (Duras, 2023, p. 16).

Este livro rendeu uma cortesia bastante significativa à autora. A *Homenagem à Marguerite Duras pelo Arrebatamento de Lol V. Stein* (Lacan, 2003) não é somente um texto sobre o romance em si, mas um escrito original sobre o que significa escrever, levando-nos ao equívoco da palavra “arrebatamento”, uma vez que, segundo Lacan, todos nós ficamos arrebatados com a leitura.

Gostaríamos de salientar que, no posfácio do livro republicado em 2023, pela editora Relicário, Lacan nos diz:

Penso que, apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca que não sabe, em toda a sua obra, de onde lhe veio Lol, e mesmo que eu pudesse vislumbrar, pelo que ela me diz, a frase posterior, a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desdobra o caminho (Lacan, 2023, p. 224).

O autor nos ensina que o importante na interpretação é conseguir romper com a ancoragem dos sentidos e fazer ressoar algo novo que possa até mesmo vir a surpreender o sujeito em questão (Lacan, 1976-1977).

Seguimos com uma possível interpretação: Lol V. Stein está atenta ao olhar sobre ela, ela é todo olhar, como acentua Lacan (2023). E o romance inteiro é a reconstituição dessa cena do baile na qual Lol se viu arrebatada e despida de seu noivo: “Todos olharam para ela, lá, imóvel, olhando o casal dançando. Nessa cena, olhada olhando, Lol se transmuta em puro olhar, despida do vestido-amante. Ela é um olhar nu” (Quinet, 2004, p. 135). O vestido tem a mesma função do véu, esconde a falta, o vestido esconde a nudez. Todo sujeito se constitui a partir da falta, da qual nada se sabe e nada se diz.

Lacan (1996) também elogiou, generosamente, Duras, sugerindo que ela escrevia sobre temas que ele discutia em seus seminários, mesmo na ausência dela. Duras, por sua vez, expressou uma profunda perplexidade quanto à sua própria capacidade de escrita. E, em *O Amante*, sua resposta pareceu emergir: “[...] jamais escrevi, acreditando escrever, jamais amei, acreditando amar. Jamais fiz coisa alguma que não fosse esperar diante da porta fechada” (Duras, 2003, p. 24). Consideramos tudo isso uma interlocução atemporal entre um psicanalista e uma literata.

## O amante

Duras retrata uma busca pelo “falo” (poder) perdido na relação com a mãe, buscando no homem uma forma de preencher esse vazio e garantir uma posição de desejo e identidade feminina. O trecho que apresenta seu par romântico nos ajuda aqui:

[...] o homem elegante desceu da limusine, fuma um cigarro inglês. Olha para a moça com chapéu masculino e sapatos dourados. Aproxima-se dela lentamente. Oferece um cigarro. Sua mão treme. Há diferença de raça, ele não é branco, precisa sobrepujar esse fato, por isso treme (Duras, 2003, p. 29).

O Chinês pertencia àquela minoria financeira de origem chinesa, dona de prédios populares da colônia. Esse era o homem que atravessava o rio Mekong naquele dia, a caminho de Saigon. E esse foi o encontro que marcou para sempre a vida da autora. Importa salientar, aqui, que, ainda que se trate de uma obra autobiográfica, e que haja coincidências entre as vozes da autora, da narradora e da personagem protagonista, esta é ficcional.

No primeiro encontro sexual dos dois, o Chinês diz para a protagonista que se sente profundamente sozinho com esse amor. Ela lhe responde que também está sozinha. Não diz com quê. Ele diz: você veio até aqui comigo como teria vindo com qualquer outro. Ela responde que não pode saber, que nunca foi com ninguém para nenhum quarto. Diz que não quer que ele fale, quer que faça o que costuma fazer com as mulheres que leva ao seu apartamento de solteiro. Suplica-lhe que aja dessa maneira. E descreve a cena sexual:

A pele é de uma doçura suuntuosa. O corpo. O corpo é magro, sem força, sem músculo, poderia ser o corpo de um doente, de um convalescente, ele é imberbe, sua única virilidade é a do sexo, é muito fraco, parece estar à mercê de um insulto, parece sofrer. Ela não olha para o rosto. Não olha. Só o toca. Ele gime, chora. Dominado por um amor abominável. E chorando ele realiza o ato. A princípio, a dor. E depois a dor se transforma, é arrancada lentamente, transportada para o prazer, abraçada ao prazer. O mar, sem forma, simplesmente incomparável. [...] Digo que tinha de fazê-lo, era como uma obrigação (Duras, 2003, p. 34-35).

Podemos entender esse recorte com a frase que integra o título deste trabalho: “A solidão não se encontra, se faz”. Duras embarcou em um desejo resoluto, característico de um artista que não se detém diante das barreiras morais e sociais. Ela fez com que as represas desabassem, conforme as terras alagadas de sua mãe, cujas barragens despencaram e destruíram toda a plantação de arroz.

Duras fez o sexual acontecer a partir de sua solidão e de seu desejo decidido próprio do artista. Rompeu com todas as fronteiras morais de sua mãe, transgredindo todos os preconceitos da época, fazendo cair todas as barragens: “Falo das barragens. Digo que minha mãe vai morrer, que aquilo não pode durar muito. Que a proximidade da morte da minha mãe deve ter tido alguma influência no que aconteceu hoje. Sinto que o desejo” (Duras, 2003, p. 35).

Sigmund Freud (2006) descreveu duas pulsões antagônicas: Eros, uma pulsão sexual com tendência à preservação da vida, e a pulsão de morte (Tânatos), que levaria à segregação de tudo o que é vivo, à destruição. Parece que a protagonista encontrou seu parceiro sexual nesse contexto antagônico entre Eros e Tânatos – vencendo o primeiro, com toda força pulsional: Eros é igual à vida.

Quando uma mulher pede ao homem que o ato sexual seja envolto em amor, e até em amor único, a mulher está pedindo, por um lado, que ele a assegure de uma sustentação fálica pelo objeto precioso que ela encarna ali para ele, e ele pode trazer um limite ao que é louco no amor feminino. O prazer não lhe diz o que é ser uma mulher, pelo contrário, pode deixá-la à deriva e desorientada.

Ela afirma que foi por obrigação para essa cena sexual com o Chinês. Como se, através desse amor, pudesse transgredir a lei materna cruel e devastadora que a jogava num gozo mortificante e que a capturava na fantasia desse outro primordial, sua própria mãe. Esta ocupava o lugar de um grande outro absoluto e dominador, e Duras levou a vida toda escondendo o segredo sobre esse encontro.

Depois da cena sexual, momento em que ela perde a virgindade, como se fosse uma prostituta desejando só dinheiro, ele a limpa, lava-a como um pai cuidando de sua filha. E vem a reflexão:

Meu amante é anulado em seu corpo fraco, justamente naquela fraqueza que me enche de prazer [...] eu o observo. Pergunto a mim mesma como tive forças para desrespeitar a proibição imposta por minha mãe. Com aquela calma, aquela determinação. Como consegui chegar até o fim da ideia? (Duras, 2003, p. 45).

A escolha é dessa ordem, é de uma selvageria. A mãe desconfia da cena sexual em função do cheiro de cigarro do Chinês e dá uma surra na filha. Quase comete um assassinato. Mas ela mente até o fim da vida de sua mãe, negando que perdera a virgindade com o Chinês. Marguerite Duras esperou até a morte de sua mãe para escrever esse livro autobiográfico e, assim, projetou-se como grande literata aos 70 anos, obtendo o Prêmio Goncourt, um dos mais importantes da França.

A questão do olhar também é uma tônica na obra de Duras. Ela diz:

Esse desrespeito que as mulheres têm por si mesmas, sempre me pareceu um erro. Não era preciso estimular o desejo. Ele estava naquele que o provocava, ou não existia. Já estava presente desde o primeiro olhar ou não existiria nunca. Era a percepção imediata de um relacionamento de sexualidade ou não era nada. Na verdade, soube disso antes da experiência (Duras, 2003, p. 19).

E acrescenta: “A partir do momento em que nos vemos já não somos capazes de nos olhar” (Duras, 2003, p. 47).

No trecho acima, Duras nos ensina algo muito freudiano, ou seja, a força da pulsão escópica em direção ao desejo e o estranhamento que ocorre através do olhar, muito bem ilustrado pela experiência do próprio Freud no trem, como mencionado no início deste texto.

Foi em função da escrita que Marguerite Duras se separou da opressão materna. Ela confessou em uma entrevista a Bernard Pivot, como já mencionado aqui: “[...] a única coisa mais forte que minha mãe foi a escrita”. A devastação de uma mulher pode ser compreendida por esse

fato de que seu gozo na relação mãe-filha pode ultrapassá-la quando não consegue uma certa amarração através do gozo fálico. Parece que, pela escrita, Duras conseguiu acessar algo da ordem do gozo fálico. Melhor dizendo, construiu, por meio da escrita, um nome potente e precioso para a literatura e também para a psicanálise, recebendo a grande homenagem do renomado psicanalista Jacques Lacan (2003).

A esta altura, gostaríamos de abordar um pouco do feminino. Esse lugar irrepresentável em que uma escritora como Duras situa sua solidão e o consentimento de ser só e, com sua escrita, marca sua singularidade, seu estilo próprio. A autora marcou vivamente a literatura, fez um grande nome.

O que se opõe grandemente ao feminino é a ordem patriarcal. E não é do gênero feminino que estamos falando, mas daquilo que possui a virtude do neutro, mais além do gênero, da significação, dos sexos como representação. Neutro é algo que prescinde da lógica do significante que traz diferença entre feminino e masculino. Conforme Miguel Bassols, em *O feminino, entre centro e ausência* (Bassols, 2017, p. 4): “[...] decididamente, o feminino escapa à linguagem, e outro detalhe gramatical importante do feminino é que não admite plural, é da singularidade que se trata”.

Em *Mulheres e semblantes II*, Miller (2010, p. 11) diz que chamamos de mulheres esses sujeitos que têm uma relação mais essencial com o nada. E, acrescentaríamos, com a angústia do desamparo, já que só através de se deparar com a própria solidão é que alcançamos possibilidades de elaboração dessa dor de existir própria do feminino. Dor que nossa autora conheceu bem, no trato com sua mãe, nos relacionamentos e ao transbordar tudo isso em sua escrita.

## **Considerações finais**

Marguerite Duras aponta para uma solidão que precede a escrita, dizendo que, sem ela, um texto não chega a ser produzido e ficamos à

procura do que escrever. E nos dá uma visão de seu encontro com a escrita durante a vida:

A solidão está sempre acompanhada de um trauma, sei disso. A loucura de não se ter às vezes apenas a pressentimos. [...] Escrever, essa foi a única coisa que habitou minha vida e que a encontrou. Eu o fiz. A escrita não me abandonou nunca (Duras, 1994, p. 14-15).

Ela afirma que, se não tivesse conseguido escrever, aí sim, estaria perdida: “A partir do momento em que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve. Ao passo que o livro está ali, e grita, exige ser terminado, exige que se escreva” (Duras, 1994, p. 21).

Seu último livro – *C'est tout* – data de setembro de 1995, seis meses antes da morte da escritora, em março de 1996. Trouxemos, pois, para esta finalização, uma citação dessa obra: “Toda uma vida eu escrevi [...] Quando escrevo, tenho a mesma loucura que na vida” (Duras, 1995). Uma verdadeira metáfora de vida. Vida que se transforma em escritura. Escritura que é a própria vida.

A obra de Marguerite Duras nos indica que a autora construiu uma fusão potente através da escrita e da travessia da sua própria solidão ao longo de sua vida, consentindo que nascemos desamparados por excelência e que essa é a condição que nos humaniza e com a qual marcamos uma singularidade. Duras nos deixa esse legado emocionante com sua escritura.

## Referências

BASSOLS, Miguel. O feminino, entre centro e ausência. *Opção Lacaniana online*, nova série, ano 8, n. 23, jul. 2017. Disponível em:  
[http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero\\_23/O\\_feminino\\_entre\\_centro\\_e\\_ausencia.pdf](http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_23/O_feminino_entre_centro_e_ausencia.pdf). Acesso em: 15 jun. 2023.

DURAS, Marguerite (1964). *O arrebatamento de Lol V Stein*. Trad. de Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

DURAS, Marguerite. *O amante*. Trad. de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

DURAS, Marguerite. *C'est tout*. Paris: POL, 1995.

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

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

FREUD, Sigmund (1925). Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: *Obras completas*. 2. ed., v. XIX., 9. reimp. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

FREUD, Sigmund (1919). O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 17).

LACAN, Jacques. Homenagem à Marguerite Duras pelo Arrebataamento de *Lol V. Stein*. In: *Outros Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 191-205.

LACAN, Jacques. Prefácio. In: *O arrebataamento de Lol V Stein*. Tradução de Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

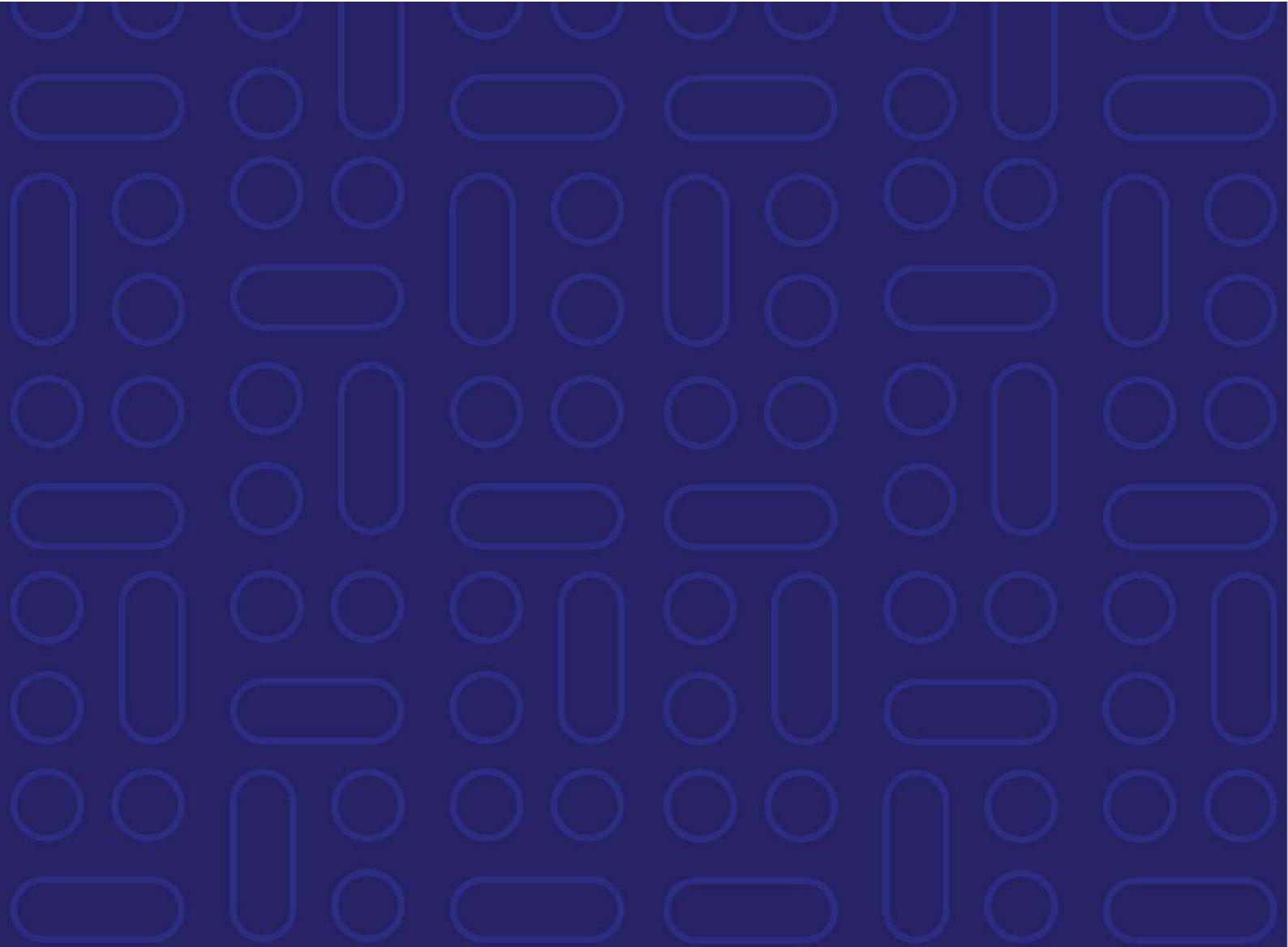
LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. *O seminário 24: l'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Lição de 18 de abril de 1977. Paris: [s. n.], 1976-1977. (Inédito).

MILLER, Jacques-Alain. *Mulheres e semblantes II*. Opção *Lacaniana* online, ano 1, n. 1, mar. 2010. Disponível em: [http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero\\_1/mulheres\\_e\\_semblantes\\_ii.pdf](http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_1/mulheres_e_semblantes_ii.pdf). Acesso em: 14 jun. 2024.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

**Recebido em:** 14 de junho de 2024  
**Aceito em:** 14 de agosto de 2024



## RESTARÁ AINDA O MAR

ISABELA BOSI

## RESTARÁ AINDA O MAR

### THERE WILL BE STILL THE SEA

ISABELA BOSSI<sup>1</sup>

isabellabosi@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-2129-8507>

#### Resumo

Neste artigo, partiremos do gesto de escrita de Marguerite Duras para refletir acerca da sua relação intrínseca com o mar e das ressonâncias deste com a memória. Se Duras sempre esteve à beira do mar ao escrever, como ela mesma dizia, proponho aqui uma leitura de seus textos como esse espaço movente e arrebatador. Qual a potência de uma escrita que, oceânica, movimenta e convoca múltiplas memórias, tempos e sujeitos? Na intenção de refletir acerca dessa e de outras questões, focaremos aqui nos três *Aurélia Steiner*, textos homônimos escritos e publicados por Duras em 1979, nos quais há uma forte relação e tensão entre mar e memória, tempo e espaço, unidade e multiplicidade. Para tanto, dialogamos com a chamada filosofia da diferença, em especial o pensamento de Gilles Deleuze, no intuito de estender um pouco mais os horizontes de análise da obra de Duras.

**Palavras-chave:** Memória. Tempo. Aurélia Steiner. Marguerite Duras. Gilles Deleuze.

#### Abstract

*In this article, we start from the writing of Marguerite Duras to reflect on its intrinsic relationship with the sea and its resonances with memory. If Duras was always by the sea when she wrote, as she used to say, I propose here a view of her texts in this moving and overpowering space. What is the potency of a writing that, oceanic, moves and summons multiple memories, times and subjects? In order to reflect on this and other issues, we will focus here on the three *Aurélia Steiner*, homonymous texts written and published by Duras in*

---

<sup>1</sup> Escritora e doutora em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP (bolsista CAPES), com tese sobre a multiplicidade de tempos e memórias nos textos de guerra de Marguerite Duras. Realizou período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (CAPES PDSE), sob supervisão da professora emérita Mireille Calle-Gruber e com pesquisa no Institut Mémoires de l'édition contemporaine, onde se encontram os manuscritos de Duras.

1979, in which we see a strong relationship and tension between sea and memory, time and space, unity and multiplicity. To this purpose, we dialogue with the so-called philosophy of difference, especially the thinking of Gilles Deleuze, aiming to expand the horizons of Duras' work analysis.

**Keywords:** *Memory. Time. Aurélia Seiner. Marguerite Duras. Gilles Deleuze.*

No dia 25 de setembro de 1985, Marguerite Duras participou de um programa no canal da televisão francesa *Antenne 2*, apresentado pelo jornalista Michel Drucker. Ele começa a entrevista afirmando que o ser humano sempre precisou de respostas, mesmo falsas ou provisórias. Em seguida, pergunta a Duras: quais serão as respostas, na virada do milênio, no ano 2000? Ela responde:

Bem, não haverá nada além disso! A demanda será tanta que... só haverá respostas. Todos os textos serão respostas, em suma. Acredito que o homem estará literalmente afogado em informações. Em uma informação constante. Sobre seu corpo. Sobre sua saúde. Sobre sua vida familiar. Sobre seu salário. Sobre seu lazer. Isso não está longe do pesadelo. (...) Restará o mar, mesmo assim. Os oceanos. E, então, a leitura (Duras, 2016, p. 225).<sup>2</sup>

Duras estava ainda a quinze anos da virada do milênio. Ela estava também, e portanto, a trinta e nove anos de nós, aqui, agora, em 2024. A certeza de que, a partir do ano 2000, estaríamos inteiramente imersos em informações constantes é algo que, de muitos modos, se concretizou – e ela tinha como parâmetro apenas a televisão, sem saber o que seriam os *smartphones*, por exemplo. O que impulsiona, porém, o meu pensamento neste artigo é o final de sua resposta: apesar de tudo isso, desse pesadelo, haverá ainda o mar e, então, a leitura. Ou seja: *primeiro*, o mar, os oceanos; *em seguida*, a leitura, a literatura, os livros, a palavra. É como se o mar nos conduzisse à leitura, ou como se ambos – leitura e mar – estivessem interligados, correlacionados.

Assim, aos 71 anos, ao prever o futuro nessa entrevista, Duras estava falando também da própria obra: restará o mar e a leitura; a leitura *do* mar; o mar *na* leitura. Se lemos seus textos, ou se assistimos a seus filmes, isso se confirma de muitos modos. Ela mesma o diz, em julho de 1988, em

---

<sup>2</sup> Todas as traduções, quando não indicadas, são de minha autoria, considerando que este e outros livros de Duras, citados ao longo deste artigo, ainda não têm tradução no Brasil. O original sempre virá em nota de rodapé: “Eh bien il n'y aura plus que ça ! La demande sera telle que... il n'y aura plus que des réponses. Tous les textes seront des réponses, en somme. Je crois que l'homme sera littéralement noyé dans l'information. Dans une information constante. Sur son corps. Sur son devenir corporel. Sur sa santé. Sur sa vie familiale. Sur son salaire. Sur son loisir. Ce n'est pas loin du cauchemar. (...) Il restera la mer, quand même. Les océans. Et puis la lecture”.

outra entrevista, no caso, a Luce Perrot, para o canal TF1: “é somente hoje à noite que me dou conta de que todos os meus livros se passam à beira do mar! Todos mesmo!” (Duras, 2016, p. 264).<sup>3</sup> Em seu livro *Les lieux de Marguerite Duras*, ela diz algo parecido, afirmando que sempre esteve à beira do mar em seus livros, ao que acrescenta: “desse mar que é o mar da minha infância também, os mares... ilimitados” (Duras, Porte, 2012, p. 84).<sup>4</sup>

O que resta é sempre o mar, *la mer*; o mar do e no texto; a palavra do e no mar; um mar no plural, *mares ilimitados*, que, na obra de Duras, carregam muitas memórias da infância, da dor, das guerras, do amor. Duras – que cresceu diante do Pacífico, na antiga colônia francesa da Indochina, observando a força do oceano invadir as terras de sua mãe – parece carregar e transpor para a escrita essa mesma potência de destruição. O mar que inunda as plantações de arroz na Indochina de sua infância estende-se por toda sua obra e espalha-se por sua memória, que é também texto. Em *La vie matérielle*, ela diz que não pode pensar na própria infância sem pensar na água, no mar: “meu país natal é uma pátria das águas”, ela diz (Duras, 1987, p. 77-78).<sup>5</sup>

*Un Barrage contre le Pacifique* (1950), por exemplo, é o seu livro dedicado ao episódio que dá nome à narrativa (uma barragem contra o Pacífico) e que marca profundamente a sua vida e a sua escrita: o mar se apoderando do terreno que sua mãe havia comprado, destruindo a tentativa de plantar ali arroz e, quem sabe, finalmente prosperar. Para tentar impedir a água de devastar as plantações, sua mãe reúne um grupo de nativos para tentar construir barragens que, por sua vez, são derrubadas pela força imperiosa do Pacífico. Essa luta entre *la mère*, a mãe, e *la mer*, o mar, contamina a memória e a escrita de Duras, que se faz o tempo todo, como ela bem dizia, *au bord de la mer*, à beira do mar-mãe.

Outro pequeno livrinho de Duras, intitulado *La mer écrite*, também exalta essa força do mar. Logo no início, ao lado de uma fotografia de

<sup>3</sup> “(...) c'est ce soir seulement que je m'aperçois que tous mes livres se passent au bord de la mer ! Mais tous !”.

<sup>4</sup> “(...) de cette mer qui est la mer de mon enfance aussi, des mers... illimitées”.

<sup>5</sup> “Mon pays natal c'est une patrie d'eaux”.

Helène Bamberger, na qual vemos um muro tomado por muitas plantas, Duras escreve: “É o mar./ Ele tomou conta de tudo./ Ele quebrou a floresta de mármore” (Duras, 1996a, p. 8).<sup>6</sup> Diante das folhas de uma árvore invadindo o muro de uma casa, o que ela vê – e nos dá a ver – é o mar, imenso, potente, carregando tudo consigo. Mar selvagem, indomável, intempestivo; de impermanência, de destruição, de movimento, do que não se pode controlar. Algo muito próximo do gesto de escrita de Duras que, como ela dizia, é uma escrita corrente, fluente, fluída. Podemos pensar também em uma escrita de correntes marítimas, incontroláveis, potentes, que salta de um ponto a outro na narrativa, sem ênfase ou explicação:

Essa é a maneira de mostrar as coisas na página, passando de uma para outra sem ênfase ou explicação, da descrição do meu irmão à descrição da floresta tropical, da profundidade do desejo ao azul profundo do céu (Duras; Torre, 2006, p. 61).<sup>7</sup>

Nesse movimento de escrita, podemos enxergar os movimentos imprevisíveis das ondas do mar, da fluidez das águas, das impetuosas forças de correntes e ventos. Para Duras, olhar o mar é olhar o *todo* e olhar a areia é também olhar o *todo*, *um todo* (Duras; Porte, 2012, p. 86). Essa frase, *olhar o mar é olhar o todo* – hoje, grafada em uma placa ao lado do antigo hotel *Les Roches Noires*, em Trouville-sur-Mer, na Normandia, onde ela viveu por muitos anos – talvez ressoe todo o projeto literário de Duras. Olhar o *todo* ali, diante do mar, mesmo que em uma estreita faixa de areia, em uma concha ou em uma pequena pedra.

O *todo* está no mínimo.

Essa é uma lição que podemos aprender com Duras e que nos remete, de muitos modos, à noção de *memória-mundo*, de Henri

<sup>6</sup> “C'est la mer./ Elle a tout pris./ Elle a cassé la forêt de marbre”.

<sup>7</sup> Declaração dada em entrevista à jornalista italiana Leopoldina Pallotta della Torre em 1987. Em 1989, essa e outras conversas foram publicadas como livro na Itália, portanto, traduzidas para o italiano. Os originais foram perdidos após a morte de Torre e, assim, todas as versões publicadas dessas entrevistas são traduções da versão italiana. Utilizo aqui a versão inglesa, traduzida por Chris Turner. “This is the way of showing things on the page, moving from one to the other without emphasis or explanation, from the description of my brother to describing the tropical forest, from the depth of desire to the deep blue of the sky”.

Bergson, pensada posteriormente por Gilles Deleuze. Uma memória que já não se refere apenas a um sujeito ou a um coletivo específico, mas na qual todos habitamos e que nos ultrapassa. Afinal, como diz Deleuze, “a memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo” (Deleuze, 2005, p. 145). Desse modo,

(...) os diferentes níveis de passado já não remetem a uma personagem, a uma mesma família ou a um mesmo grupo, mas a personagens completamente diferentes como a lugares não-comunicantes que compõem uma memória mundial (Deleuze, 2005, p. 171).

A memória-mundo seria, portanto, como *um todo* que se manifesta, e se mostra, nos mínimos, nas singularidades. Sendo assim, a memória já não é somente uma faculdade interior ao homem, pelo contrário, “é o homem que habita o interior de uma vasta Memória, Memória-Mundo” (Pelbart, 2017, p. 36). Parece-me que essa memória, vasta, na qual habitamos e a qual nos habita, que contém todo o mundo, todos os mundos, é o que Duras evoca e provoca em seus textos – é o *todo* diante desse mar que invade sua infância, sua vida e sua escrita.

Grande parte da obra de Duras explora a presença misteriosa e suprema do mar. Em *La vie matérielle*, ela diz que poucas pessoas escreveram sobre o mar como ela o fez no livro *L'Été 80* (1980), “esse diário do mar e do tempo, da chuva, das marés, do vento (... )” (Duras, 1987, p. 13).<sup>8</sup> No entanto, de toda a sua obra, talvez os três *Aurélia Steiner* sejam os textos que, de muitos modos, mais nos expõem a esse jogo entre mar e memória, mar e palavra. Escritos e publicados em 1979, no livro *Les navire night et autres textes*,<sup>9</sup> os três textos homônimos trazem a narrativa dessa personagem, Aurélia Steiner, que tem 18 e 7 anos; que vive na e após a Segunda Guerra Mundial; em Paris, em Melbourne e em Vancouver, dirigindo-se ao pai morto na Polônia alemã e vivo em uma ilha da costa

<sup>8</sup> “Ce journal de la mer et du temps, celui de la pluie, des marées, du vent (... )”.

<sup>9</sup> Além de *Aurélia Steiner*, o livro reúne os textos *Le Navire Night*, *Césarée* e *Les mains négatives*. Todos foram também para as telas de cinema, em filmes homônimos dirigidos por Duras. O único dos seis textos que não chegou a ser filmado foi o terceiro *Aurélia Steiner*, permanecendo no livro, a não ser por uma leitura do ator Gérard Desarthe, durante duas semanas, na pequena sala do teatro Rond-Point, em Paris, em janeiro de 1984.

francesa. Os textos alcançam e revelam essa memória mais do que pessoal, com uma mulher pertencente a muitos tempos e espaços, que é e traz, em si, multiplicidades.

Olhar Aurélia é olhar o *todo*, *um todo*, essa memória-mundo na qual habitamos e que carrega também a memória de uma personagem infinita; memória que invade os textos de forma caótica, irrefreada, como as ondas de um mar tempestuoso. Os *Aurélia Steiner* expõem memórias fragmentadas pelo horror de uma guerra que, por sua vez, remete a muitas guerras e mesmo a todas as guerras, quando se trata da escrita de Duras.<sup>10</sup> Olhar uma guerra é também olhar o *todo* de guerras da humanidade - ou, pelo menos, deveria ser.

A memória de Aurélia está sempre em movimento, em expansão, como as águas de um oceano revolto, imenso, aberto, nunca estático. No segundo dos três textos – que Duras também dirigiu para o cinema, incorporando, no título, a cidade onde Aurélia diz viver, no caso *Vancouver* –, ou seja, em *Aurélia Steiner (Vancouver)* a presença do mar se mistura à memória dessa personagem, que, de dentro de um quarto, elabora a imagem dos próprios pais, mortos em campos de concentração e que ela fantasia ainda viverem.

Aurélia escreve uma espécie de carta ao pai, enquanto observa o mar da janela. Ela começa descrevendo o ambiente onde está: um quarto frio, de frente para um vidro com vista para o mar que, neste momento, está calmo: “Diante de mim, está o mar. Hoje ele está plano, pesado, da densidade do ferro, diríamos, e sem forças para se mover” (Duras, 1979, p. 125).<sup>11</sup> Entre o céu e a água, uma linha negra, grossa e esfumaçada paira no ar, cobrindo o horizonte, o que, para Aurélia, poderia dar medo (Duras, 1979, p. 125).

Quando o horizonte, de repente, fica limpo das nuvens, ela revela que a mãe foi morta na câmara de gás, após o parto realizado em uma cama de madeira. Aurélia Steiner é também o nome dessa mulher, cuja

<sup>10</sup> Sobre a presença da guerra na obra de Duras, ver a tese de doutorado “Escrever tout le temps: memórias e tempos nos textos de guerra da Marguerite Duras” (BOSI, 2023).

<sup>11</sup> “Devant moi il y a la mer. Aujourd’hui elle est plate, lourde, de la densité du fer dirait-on et sans plus de forces pour se mouvoir.”

história passa a ser narrada de modo intercalado com a descrição do mar.

*La mère, a mãe, está morta e la mer, o mar, está azul, da cor dos olhos de Aurélia e de seu pai.* Enquanto narra a morte terrível da mãe, o mar – esse todo, essa memória-mundo – de repente invade a cidade, quebra janelas, portas, derruba muros. Ela escuta os gritos do mar, ecoando através dos tempos os gritos da mãe, morta aos dezoito anos – idade que Aurélia diz ter enquanto escreve

O mar subiu para atacar a cidade, subiu, invadiu.

Ele rompeu as janelas, quebrou as portas e as janelas, furou as paredes, ele levou telhados e a cidade ficou assim, aberta, aberta ao vento. (...) Eu escutava os gritos do mar. (...) O dia amanheceu.

Então, pesado, envenenado, o mar se acalmou. (...) Minha mãe, dezoito anos, está morrendo (Duras, 1979, p. 134-135).<sup>12</sup>

Importante reforçar, aqui, que as palavras *mar* e *mãe*, em francês, têm a mesma sonoridade – *mer* e *mère* –, provocando, portanto, no texto, um jogo de sentidos. Para Aurélia, o mar, através da janela, se contorcendo, imenso, e depois se acalmando, pacífico, remete à mãe, a essa memória da qual sabe muito pouco, quase nada. É nas profundezas do mar que Aurélia se deita, a cada noite, na tentativa de se aproximar da mãe, de escutá-la:

Eu fui me deitar nas profundezas do mar, de frente para o céu gelado. Ela ainda estava febril, quente.

Filhinha. Amor. Criancinha.

Eu a chamei de diferentes nomes, desse de Aurélia, de Aurélia Steiner. (Duras, 1979, p. 138).<sup>13</sup>

Quando o corpo do mar, finalmente, se acalma outra vez é também quando o corpo da mãe perde a vida, como escreve Aurélia:

<sup>12</sup> “La mer est montée à l'assaut de la ville, elle a escaladé, envahi./ Elle a cassé les vitres, elle a fracassé les portes et les fenêtres, elle a crevé les murs, elle a emporté des toits et la ville est restée ainsi, ouverte, bêante sur le vent. (...) J'écoutais les cris de la mer. (...) Le jour s'est levé./ Alors, alourdie, empoisonnée, la mer s'est calmée. (...) Ma mère, dix-huit ans, se meurt.”.

<sup>13</sup> “Je suis allée me coucher sur la profondeur de la mer, face au ciel glacé. Elle était encore fiévreuse, chaude./ Petite fille. Amour. Petite enfant./ Je l'ai appelée de noms divers, de celui d'Aurélia, d'Aurélia Steiner”.

O dia amanheceu.

Então, pesado, envenenado, o mar se acalmou.

No retângulo branco do pátio, minha mãe Aurélia Steiner ainda pode ver o ladrão de sopa pendurado, se contorcendo na ponta de sua corda, muito magro, muito leve, ele não consegue se enforcar com seu próprio peso. É a manhã do segundo dia.

Minha mãe, dezoito anos, está morrendo. Diante dela, no final de sua corda, ele a chama, ele grita de amor louco. Ela já não escuta nada (Duras, 1979, p. 135).<sup>14</sup>

O homem que está pendurado na corda é o pai de Aurélia, enforcado no pátio do campo após tentar roubar uma sopa para a filha - essa que sobreviveu e, agora, escreve. Ao longo de todo o texto, de toda essa carta, Aurélia busca algo da própria memória e de seus pais, sobre quem escreve e a quem se destina. A memória de *Aurélia Steiner* é a memória de todos os sobreviventes de todas as guerras. Olhar Aurélia é olhar *um todo*, fragmentado. Assim, a personagem manifesta um *eu* que só pode dizer *nós* ou, como diz Julie Beaulieu: "Aurélia carrega em si todo o sofrimento e a miséria do mundo" (Beaulieu, 2009, p. 228).<sup>15</sup> Não vejamos aqui, contudo, uma generalização ou uma tentativa simplista de totalização, de afirmar que todos são um só. Pelo contrário, cabe notar o quanto Aurélia, nos três textos, é ela mesma uma ruptura com qualquer ideia ou possibilidade de unificação e mesmo de unidade. Ela é, em si, como já vimos, uma multiplicidade de *eus*, de *nós*, de temporalidades, de lugares, de memórias. Ao longo dos três textos, ela ocupa diferentes espaços e tempos, diferentes memórias.

Recupero aqui a ideia de *memória-interpretação-invenção*, conceito de Silvina Rodrigues Lopes que nos ajuda a pensar acerca da memória de *Aurélia Steiner*:

(...) [a memória-interpretação-invenção é] carregada de emoção precisamente porque nela se procuram os indícios do que nunca foi vivido; ela não é um produto, mas uma operação, um engendramento de imagens sempre enigmáticas, que

<sup>14</sup> "Le jour s'est levé./ Alors, alourdie, empoisonnée, la mer s'est calmée./ Dans le rectangle blanc de la cour de rassemblement ma mère Aurélia Steiner distingue encore le pendu voleur de soupe qui gigote au bout de sa corde, trop maigre, trop léger, il n'arrive pas à se pendre de son propre poids. C'est le matin du deuxième jour./ Ma mère, dix-huit ans, se meurt. Devant elle, au bout de sa corde, il l'appelle, il crie d'amour fou. Elle n'entende déjà plus".

<sup>15</sup> "Aurélia porte en elle toute la souffrance et le malheur du monde (...)".

detém na capacidade de ilusão a verdadeira força, a força criadora (Lopes, 2019, p. 22).

Se, em *Aurélia Steiner*, a memória se mostra como enigma, não é na intenção de ser decifrado, mas de permanecer como enigma, isto é, como não-dito, vazio, grito sem ruído.<sup>16</sup> A memória de Aurélia é precisamente essa na qual se busca o indício do nunca vivido, como as imagens que ela cria dos pais enquanto olha o mar – o *todo*.

Aurélia Steiner é também Duras, como a própria autora diz em *Les yeux verts*: “Por fim, em Vancouver, eu sou Aurélia” (Duras, 1996b, p. 151).<sup>17</sup> Entretanto, se Duras é também Aurélia, não é em sentido literal ou autoficcional. Não se trata de utilizar a personagem para falar de si, mas sim de reforçar que a dor de Aurélia, e de todas as vítimas de todas as guerras, é também a sua dor e a nossa dor, a dor de todo o mundo – ao menos, deveria ser.

Como diz Deleuze, não existem acontecimentos privados e outros, coletivos: “tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual nem universal. Qual guerra não é assunto privado, inversamente qual ferimento não é de guerra e oriundo da sociedade inteira?” (Deleuze, 1974, p. 155). Ciente de que toda guerra é assunto particular e geral, privado e coletivo; de que todas as violências se condensam em uma só e vice-versa, Duras escreve *Aurélia Steiner*.

Ela está nos campos de concentração, Aurélia Steiner, é onde ela vive. Os campos de concentração alemães, Auschwitz, Birkenau eram lugares continentais, sufocantes, muito frios no inverno, escaldantes no verão, muito longe no interior da Europa, muito longe do mar. É para lá que ela [Aurélia] se transporta para escrever sua história (...) (Duras, 1996b, p. 16, p. 129).<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Referência ao que a própria Duras diz, em seu livro *Écrire*: “É curioso um escritor. É uma contradição e um não-senso. Escrever é também não falar. É se calar. É gritar sem ruído” (Duras, 1993, p. 28 – tradução minha). “C'est curieux un écrivain. C'est une contradiction et aussi un non-sens. Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit”.

<sup>17</sup> “À la fin, à Vancouver, je suis Aurélia”.

<sup>18</sup> “Elle est dans les camps de concentrations Aurélia Steiner, c'est là qu'elle vit. Les camps de concentration allemands, Auschwitz, Birkenau étaient des lieux continentaux, étouffants, très froids en hiver, brûlants en été, très loin à l'intérieur de l'Europe, très loin de la mer. C'est là qu'elle [Aurélia] se transporte pour écrire son histoire (...)”.

Retomo: olhar o mar é olhar *um todo* – ou, como escreve Aurélia: “Um mar, mas menor, veja, um mar dentro do todo do mar” (Duras, 1979, p. 126-127).<sup>19</sup> É esse o jogo que Duras elabora em sua escrita, na qual tudo é singular, coletivo e privado ao mesmo tempo; na qual memória é também invenção, força criadora, aberta, em movimento, impossível de ser inteiramente alcançada, assim como o mar. Por isso, escreve-se. Por isso, a necessidade e a importância da fabulação.

Como diz Deleuze, não há literatura sem fabulação e fabular não consiste em projetar *um eu*, mas sim em se elevar a *devires ou potências* (Deleuze, 1997, p. 13). Não há nesse gesto, vale frisar, lamento diante de uma impossibilidade da escrita frente às tragédias do mundo. A literatura não está aquém da vida, nem se pretende cópia de uma ideia de realidade. Pelo contrário, a força da literatura está precisamente no gesto de fabular outros modos de vida, outros mundos, outras memórias, outros tempos.

Quando, na primeira entrevista aqui citada, a Michel Drucker em 1985, Duras diz que, no futuro, o que restará é o mar e, por fim, a leitura, ela está defendendo e se referindo justamente à potência de uma literatura que siga na contramão da avalanche de informações, desse pesadelo que ela previa – e no qual, de fato, nos encontramos atualmente. Para Duras, a literatura, assim como o cinema, não deve ocupar um lugar cheio de respostas. Seu esforço se situa no sentido oposto, no caso, na recusa dessa avalanche de informações, relacionando-se com a linguagem de modo mais próximo de como opera a memória e, por que não, o mar: em movimento, extemporâneo, fluido. Por isso, talvez, ela conclua sua resposta – e eu, agora, concluo este artigo – dizendo que, apesar de todo o pesadelo, restará sempre e ainda o mar, imenso, aberto, imprevisível. E, então, restará a leitura, a literatura, igualmente imensa, aberta, imprevisível, sem fim.

---

<sup>19</sup> (...) une mer, mais plus petite, une mer dans le tout de la mer”.

## Referências

BEAULIEU, Julie. Les entrelacs de la mémoire: Écritures, corps et histoire(s). In: MEURÉE, Christophe; PIRET, Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*. Bruxelles : Peter Lang, 2009, p. 217-236.

BOSI, Isabela. *Escrever tout le temps: memórias e tempos nos textos de guerra de Marguerite Duras*. Tese de doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2023.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, [1985]/2005.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, [1993]/1997.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, [1969]/1974.

DURAS, Marguerite. *Le dernier des métiers: Entretiens 1962-1991*. Textes réunis, transcrits et postfacés par Sophie Bogaert. Paris : Seuil, 2016. Livre numérique (e-pub).

*La mer écrite*. Paris : Marval, 1996a.

DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1996b.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris : Gallimard, 1993.

DURAS, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris : Gallimard, 1987.

DURAS, Marguerite. *L'Été 80*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

DURAS, Marguerite. *Le navire night et autres textes*. Paris : Gallimard, 1979.

DURAS, Marguerite. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard, 1950.

DURAS, Marguerite ; PORTE, Michelle. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris : Minuit, [1977]/2012.

DURAS, Marguerite ; TORRE, Leopoldina Pallotta della.

*Suspended Passion* (interviews with Leopoldina Pallotta della Torre). Trad. de Chris Turner. London: Seagull Book, 2016.

PELBART, Peter Pál. *Rizoma temporal*. São Paulo: ECidade, 2017.

**Recebido em:** 14 de maio de 2024

**Aceite em:** 20 de agosto de 2024



# LES DÉCLINAISONS RHÉTORIQUES ET SYMBOLIQUES DE LA MER DANS L'OEUVRE DE MARGUERITE DURAS

JOËLLE PAGÈS-PINDON

## **LES DÉCLINAISONS RHÉTORIQUES ET SYMBOLIQUES DE LA MER DANS L'OEUVRE DE MARGUERITE DURAS**

**RHETORICAL AND SYMBOLIC DECLINATIONS ABOUT THE SEA IN  
MARGUERITE DURAS' WORK**

**JOËLLE PAGÈS-PINDON<sup>1</sup>**

pages.pindon@orange.fr  
<https://orcid.org/0000-0003-1027-5537>

### **Résumé**

Cet article analyse les procédures poétiques du déplacement métonymique et de la condensation métaphorique dans l'utilisation que fait Marguerite Duras du mot « mer ». À travers les figures de style de la paronomase – l'assimilation de la *mer* à la *mère* – et de l'antonomase – le personnage de « l'homme atlantique » –, Marguerite Duras évoque de façon détournée ce qui fonde son imaginaire : le lien fécond entre les années d'enfance en Indochine et le surgissement de l'écriture.

**Mots-clés : Écriture poétique. Mère. Atlantique. Féminin/Masculin. Voix.**

### **Abstract**

*This article aims to present an analysis of the poetical devices of metonymic displacement and metaphorical condensation in Marguerite Duras's use of the word "sea". Through the stylistic figures of paronomasia - the association of the sea with the mother - and antonomasia - the character of the "Atlantic man" - Marguerite Duras evokes, in an indirect way, the very basis of her creative vision: the fertile link between her childhood in Indochina and the emergence of writing.*

**Keywords: Atlantic. Mother. Feminine/Masculine. Voice - Poetic writing.**

---

<sup>1</sup> Agrégée de Lettres classiques, ancien professeur de Chaire supérieure à Paris, vice-présidente de *L'Association internationale Marguerite Duras* et chercheuse associée du laboratoire THALIM-Sorbonne Nouvelle-CNRS-ENS (UMR 7172).

Tenter de définir ou de décrire la mer dans l'œuvre de Marguerite Duras, c'est d'emblée se confronter à des paradoxes ou à des apories. Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, l'écrivaine pouvait dire à Michelle Porte : « Regarder la mer, c'est regarder le tout » (Duras; Porte, 1977, p. 86) – une formule qui est d'ailleurs gravée sur une plaque à l'entrée de la résidence des Roches Noires, à Trouville, haut lieu de l'imaginaire durassien. Mais plus tard dans *Écrire*, elle affirmait : « C'est à Trouville que j'ai regardé la mer jusqu'au rien » (Duras, 1993, p. 21). Car dans son refus des classifications et des antinomies prétendument irréductibles, Duras privilégie l'union des contraires et l'écriture de l'oxymore.

Par ailleurs, dans une œuvre où la mer est omniprésente, on en trouve peu de descriptions et ses couleurs – elle est bleue, verte, grise, noire ou encore blanche – illustrent sa dimension symbolique plus que sa réalité sensible. Évoquant le décor de sa pièce *Savannah Bay* au théâtre du Rond-Point en 1983 et son refus de représenter visuellement la mer, réduite à une absence, Marguerite Duras va jusqu'à affirmer : « Ça me diminue la mer de la voir » (Duras ; Plate, 1983, p. 12). Elle confirme ainsi sa théorie esthétique du manque, qu'elle formule en ces termes en 1981 au moment du tournage de son film *Agatha et les lectures illimitées* :

C'est par le manque qu'on dit les choses. Le manque à vivre, le manque à voir. C'est par le manque de lumière qu'on dit la lumière et par le manque à vivre qu'on dit la vie. Le manque de désir qu'on dit le désir, le manque de l'amour qu'on dit l'amour. Je crois que c'est une règle absolue (Duras, 2014, p. 40).

Elle reprendra presque mot pour mot cette idée en l'appliquant au théâtre lors de sa mise en scène de *Savannah bay* en 1983 en ajoutant ceci : « Mais à partir du théâtre, on donne tout à voir, puisque là, il n'y a que la bouche qui profère l'énoncé » (Duras ; Porte 2022, p. 171). Pour Duras en effet, le référent réel importe moins que le mot qui le désigne – preuve que son écriture est éminemment poétique, caractérisée par ce que Roland Barthes nomme « cette Faim du Mot, commune à toute la poésie moderne, [qui] fait de la parole poétique une parole terrible et inhumaine,

[qui] institue un discours plein de trous et plein de lumières » (Barthes, 1972, p. 38). Au mot, préféré à la phrase, l'écriture durassienne confère toute sa puissance. Isolé, détaché du flux banalisant d'une syntaxe qui s'achemine vers un sens univoque, il devient un véritable objet sonore, investi par le corps, la voix et l'imaginaire – c'est-à-dire un objet poétique, toute écriture véritable étant pour Marguerite Duras essentiellement poétique : « Car il n'y a d'écrit que l'écrit du poème. Les romans vrais sont des poèmes » (Duras, 1993b, p. 218).

C'est dans cette perspective que nous examinerons la charge symbolique du mot « mer », qui appartient à cet ensemble que Marguerite Duras appelle « des mots-clés » :

Il y a certains mots, même dans la vie quotidienne, qui sont des mots-clés, isolés de toute grammaire : le mot nuit par exemple, soleil et nuit, le mot temps, le mot travail, le mot table, maison, le mot mort, le mot vent, fleuve, plat, platitude, mer, platitude, sable, immensité, manger (Duras, 2001, p. 199).

Notre article se propose donc de faire résonner poétiquement le mot « mer » en étudiant les procédures stylistiques du déplacement métonymique et de la condensation métaphorique à l'œuvre dans la création durassienne. Car pour évoquer de façon détournée ce qui fonde son imaginaire, c'est-à-dire les années de l'enfance en Indochine et le surgissement de l'écriture, Marguerite Duras explore le potentiel symbolique de deux figures rhétoriques, la paronomase et l'antonomase:<sup>1</sup> la paronomase avec l'assimilation de la *mer* à la *mère* et l'antonomase avec la formule de « l'homme atlantique ».

### **De la paronomase « *mer/mère* » à « *la mer écrite* »**

Certes, le rapprochement de la figure maternelle et de la figure marine que suggère l'homophonie parfaite en français des mots *mère* et *mer* n'est pas propre à l'œuvre durassienne ; il apparaît déjà en 1628,

<sup>1</sup> La paronomase consiste à rapprocher deux paronymes aux sonorités proches ou identiques, mais de sens différent. L'antonomase désigne un nom commun ou une périphrase descriptive qui remplacent le nom propre d'une personne.

associé à l'amour, dans ce vers du sonnet « À Philis » de Pierre de Marbeuf : « La mère de l'amour eut la mer pour berceau ». C'est même une constante de l'imaginaire collectif, comme le montre Gaston Bachelard, en 1942, dans *L'Eau et les Rêves* qui soumet les images poétiques à une approche anthropologique et psychanalytique. Mais si la dimension psychanalytique des relations entre *mère* et *mer* chez Marguerite Duras a fait l'objet d'études particulièrement riches, c'est un aspect que nous n'aborderons pas ici ; nous nous intéresserons spécifiquement à la façon dont l'écrivaine systématise l'homophonie à travers diverses figures rhétoriques en investissant la symbolique de la figure marine pour évoquer la figure maternelle et au-delà, la création.

Dans l'épopée des barrages édifiés par la mère contre les eaux du Pacifique, c'est avec l'élément marin que la logique métonymique du récit d'enfance associe étroitement la figure maternelle. À plusieurs reprises dans l'œuvre, la phrase durassienne nous fait glisser du mot *mer* au mot *mère*, comme dans ce passage des *Lieux* :

J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, je pensais à ça tout à l'heure. J'ai eu affaire à la *mer* très jeune dans ma vie, quand ma *mère* a acheté le barrage, la terre du *Barrage contre le Pacifique* et que la *mer*<sup>2</sup> a tout envahi, et qu'on a été ruinés (Duras ; Porte, 1977, p. 84).

L'association entre l'élément marin et l'élément maternel concerne ici trois niveaux du texte : le niveau syntagmatique avec la proximité des mots *mer* et *mère* dans la phrase ; la contiguïté narrative des deux éléments puisque la mer a dans le récit une fonction à la fois descriptive – c'est le décor du drame – et actantielle – elle joue le rôle d'oposant ; et le signifiant phonique.

« La *mère* était née dans le nord de la France, dans les Flandres françaises, entre le pays des mines et la *mer* » (Duras, 1977b, p. 12) : dans ce deuxième extrait, la référence à la mer est inattendue d'un point de vue géographique, puisque Fruges, le lieu de naissance de Marie Legrand, la mère, ne se situe pas au bord de la mer, mais dans la campagne de l'Artois.

<sup>2</sup> C'est nous qui soulignons en italique les mots *mer* et *mère* dans le texte cité.

La référence à la mer s'affranchit donc des données réalistes pour prendre une valeur symbolique.

C'est la même valeur fantasmatique de la mer que l'on retrouve dans *Le Camion*, quand le personnage de la Dame y fait référence dans un paysage qui est celui des Yvelines, en banlieue parisienne, très loin des plages de la Manche :

*M. D.: (Temps.) Elle montre la mer.  
nuit. collines de déblaiement. Terrains vagues cernés au  
loin par la Z. A. C. destinée à l'émigration. Aucun arbre. Désert.  
Au centre du désert le magasin à grande surface "Auchan",  
illuminé: plusieurs hectares de surface de vente. [...] Elle dit :  
avant, il y avait déjà la mer, ici. Là, voyez. Là (Duras, 1977a, p. 20-21).*

La paronomase mer/mère met ainsi en œuvre le processus poétique du déplacement métonymique et de la condensation métaphorique. Dès lors, l'écriture durassienne peut utiliser l'un ou l'autre des deux mots comme des substituts lexicaux véhiculant un ensemble de sèmes communs, comme s'ils ne formaient qu'un seul signifiant, réalisant la co-présence dans le texte durassien des deux signifiés ou plutôt d'un signifié nouveau, binaire, car incluant à la fois l'élément marin et l'élément maternel.

Dans une étape suivante, la paronomase débouche sur la figure de la syllepse:<sup>3</sup> un seul signifiant dans la phrase sera utilisé pour renvoyer simultanément à deux signifiés différents, mais unis dans la même symbolique. Dans un passage d'*Un barrage contre le Pacifique* où il est question de la violence de la mère quand elle frappe Suzanne, on peut lire :

Dès que Suzanne faisait un geste, elle frappait. Alors, la tête enfouie dans ses bras, Suzanne ne faisait plus que se protéger patiemment. Elle en oubliait que cette force venait de sa mère et la subissait comme elle aurait subi celle du vent, des vagues, une force impersonnelle (Duras, 1950, p. 137).

---

<sup>3</sup> Figure rhétorique consistant à employer un mot dans son sens propre et dans son sens figuré.

La syllepse opère la condensation entre la *mère* – le mot présent dans la phrase – qui frappe Suzanne et la *mer*, le terme absent qui est évoqué par les mots *vent* et *vagues* appartenant au champ lexical marin. La syllepse fonctionne comme une métaphore *in absentia*, et elle met en évidence les caractéristiques communes aux deux éléments, la violence de la mère étant équivalente à la violence de la mer.

Dans le récit fondateur des barrages édifiés par la mère contre l'envahissement des rizières par les eaux de l'océan Pacifique, la paronomase *mer/mère* et sa logique métonymique ont pour utilité première de condenser les deux forces antagonistes en présence. Toute l'œuvre de Marguerite Duras est parcourue par un mouvement de fascination/répulsion éprouvé devant l'Océan comme devant la figure maternelle. On peut lire dans *Les Lieux de Marguerite Duras* « La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur... » (Duras ; Porte, 1977, p. 84). Dans *Agatha*, le personnage nage dans ce que Marguerite Duras nomme « la mer mauvaise » : « Quand je ne la vois pas tout de suite, j'ai peur. (temps) C'est une peur identique à la sienne qui est la peur d'Agatha, celle de la mer, celle de son engloutissement dans la mer » (Duras, 1981, p. 22).

Le motif de la noyade est d'ailleurs récurrent dans l'œuvre et au moment du tournage d'*Agatha et les lectures illimitées*, Duras révèle l'origine autobiographique de cette peur devant l'élément marin, force de mort :

J'ai passé mon enfance au bord de la mer, en Indochine, au bord du Pacifique, avec ce frère, au Cambodge et ensuite en Cochinchine. Il y a toujours des racs, des fleuves, et la mer au bout des fleuves, et l'idée de mon frère est liée à celle de la mer, et mes premières peurs c'était cela, qu'il se noie (Duras, 1993b, "Retake", p. 10).

Cette peur devant l'élément marin confondu avec la figure maternelle apparaît très tôt dans l'œuvre. On peut lire dans son deuxième roman, *La Vie tranquille* :

Je suis entrée dans la mer jusqu'à l'endroit où la vague éclate...

Il fait très noir, on ne voit plus rien que du calme dans des lueurs. On est les yeux dans les yeux pour la première fois avec la mer. On sait avec les yeux d'un seul regard. Elle vous veut tout de suite, rugissante de désir. Elle est votre mort à vous, votre vieille gardienne. C'est donc elle qui depuis votre naissance vous suit, vous épie, dort sournoisement à vos côtés et qui maintenant se montre avec cette impudeur, avec ces hurlements? (Duras, 1944, p. 144-145).

Dans cette mer « qui depuis votre naissance vous suit », on reconnaît la figure maternelle telle qu'elle est décrite dans *Un barrage contre le Pacifique*, « un monstre au charme puissant ».<sup>4</sup> Et dans ces hurlements impudiques, comment ne pas entendre les hurlements de la mère frappant l'enfant coupable d'aimer le Chinois dans *L'Amant*? « Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle [...] et elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée » (Duras, 1984, p. 73).

Dans le cycle indien, l'héroïne emblématique qu'est Anne-Marie Stretter meurt noyée dans la mer, comme le rappelle ce dialogue avec Michelle Porte :

Michelle Porte : Et Anne-Marie Stretter, quand elle se suicide ? C'est dans la mer qu'elle se suicide ?

Marguerite Duras : Oui, mais c'est, je ne sais pas si c'est un suicide. Elle rejoint comme une mer... elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle (Duras ; Porte, 1977, p. 78).

On notera que l'écrivaine qualifie cette mer de « mer matricielle », un adjectif dérivé étymologiquement du latin *mater-matris* qui signifie *la mère*. Le passage est révélateur de l'ambivalence de ses sentiments à l'égard de sa mère, car elle n'arrive pas à qualifier négativement cette mort, qu'elle voit comme un retour aux origines, une régression vers le ventre maternel – une régression à la fois redoutée et souhaitée.

À maintes reprises, Marguerite Duras a souligné le rapport violemment conflictuel qu'elle entretenait avec sa mère à propos de sa vocation d'écrivain. Interrogée en 1973 à propos des difficultés

<sup>4</sup> « Elle avait eu tellement de malheurs que c'en était devenu un monstre au charme puissant et que ses enfants risquaient [...] de se laisser dévorer à leur tour par elle » (Duras, 1950, p. 183).

particulières que rencontre une femme – plus qu'un homme – pour créer, l'écrivaine s'exprime ainsi :

– Quand vous avez dit à votre mère que vous vouliez écrire...

M. D. : Ma mère était furieuse mais c'était trop tard, je l'avais déjà quittée, elle ne pouvait plus rien contre moi... Quand elle a vu que ça devenait en quelque sorte professionnel, que mes livres étaient publiés, mais qu'ils se vendaient mal, elle m'a dit : "Tu devrais faire du commerce, qu'est-ce que ça veut dire, faire des livres" ? (Horer ; Socquet, 1973, p. 172-173).

Un peu auparavant dans l'entretien, Marguerite Duras a fait un rapprochement implicite entre deux faits apparemment sans relations, en les situant tous deux au même âge de son enfance, à douze ans :

– Immédiatement après ces études vous avez écrit ?

M. D. : On écrit toujours ; j'ai écrit à douze ans [...]. On n'avait pas du tout d'argent. J'avais douze ans quand ma mère a acheté le Barrage (la terre du Barrage) à l'administration coloniale. Elle a été roulée parce qu'elle était dans l'ignorance qu'il fallait soudoyer les agents cadastraux pour qu'ils vous attribuent une terre cultivable : la terre achetée par ma mère était envahie par les grandes marées, chaque année, et elle n'avait aucune valeur, elle n'existe pas (Horer ; Socquet 1973, p. 172).

On peut donc dire que le processus de condensation poétique aboutit à une structure en triptyque : la mère, la mer et l'écrit – « la mer écrite » étant le titre de la dernière œuvre de Duras publiée juste après sa disparition. À l'instar de sa mère qui édifie contre l'Océan Pacifique des barrages en bois de palétuvier, l'écrivaine Marguerite Duras, dès l'âge de douze ans, choisira d'édifier contre l'Océan les barrages de l'Écrit : « Quand j'écris, je suis de la même folie que dans la vie. Je rejoins des masses de pierre quand j'écris. Les pierres du Barrage » (Duras, 1995, p. 24).

Ainsi, écrire, c'est à la fois rejoindre la folie maternelle, la folie de l'océan ; mais c'est aussi opposer à leur folie stérile ou destructrice, une folie constructrice. Car pour Marguerite Duras « seuls les fous écrivent complètement » (Vircondelet, 1972, p. 175).

## **Masculin, Féminin, Neutre : les genres grammaticaux de la triade mer/mère/mer écrite**

Sans aucun doute, l'œuvre de Marguerite Duras explore plus que toute autre, « les territoires du Féminin », pour reprendre le beau titre de l'ouvrage de Marcelle Marini. Et dans les années soixante-dix, l'écrivaine participe avec enthousiasme à la lutte des femmes pour leur émancipation, sans pour autant s'affilier à un groupe militant dans lequel elle serait enfermée.

Comme nous l'avons vu, on retrouve aux origines de l'écriture, le conflit qui oppose l'écrivaine et sa mère ; et bizarrement, c'est du masculin et non du féminin que la figure maternelle participe puisque Madame Donnadieu incarne aussi le père disparu. Dans un article consacré à sa mère paru en 1988, puis repris dans *Le Monde Extérieur*, Marguerite Duras affirme : « Quand mon père est mort, j'avais quatre ans, mes deux frères, sept et neuf ans. Ma mère est alors devenue aussi le père, celle qui gagne la vie, celle qui protège, contre la mort, contre la maladie » (Duras 1993b, p. 199).

Mieux encore, pour désigner l'ennemi qu'elle prétend combattre avec ses fameux barrages, la Mère préfère utiliser un nom masculin – « Le Pacifique », « l'Océan Pacifique » – plutôt qu'un nom féminin, dévalorisant à ses yeux :

[...] la mer de Chine – que la mère d'ailleurs s'obstinait à nommer Pacifique, “mer de Chine” ayant à ses yeux quelque chose de provincial, et parce que jeune, c'était à l'océan Pacifique qu'elle avait rapporté ses rêves, et non à aucune des petites mers qui compliquent inutilement les choses (Duras 1950, p. 32-33).

Pour la mère, en effet, la puissance et la gloire sont toujours du côté du masculin. Et c'est là l'explication de la préférence qu'elle voue à ses fils, à son fils aîné Pierre avant tout :

Ma mère avait pour ses fils une préférence évidente, jamais dissimulée. Des psychiatres m'ont dit que cette préférence avait dans ma vie décidé de tout, de mes études et du reste. Que dès mon plus jeune âge, j'ai été dans une position

d'excuse vis-à-vis de ma mère – je m'excusais d'être née – et que mes examens aussi bien que mes livres, c'est à elle que je les portais, que je les amenais afin d'être admise aussi dans sa royaute. [...] Donc, oui, c'est en tant que petite fille que je n'étais pas admise. J'y pense maintenant, pour la première fois – c'est curieux. Et si je me souviens que ma mère elle-même trimbalait la conviction profonde que c'était parce qu'elle était une femme qu'elle avait été roulée par l'administration coloniale, le cercle se ferme et tout s'harmonise : ma mère transférait sur sa fille (sa « misère », elle m'appelait) son propre trauma. Et quand elle voulait que je fasse du commerce et que je m'enrichisse, elle me projetait sur ce même terrain masculin où elle-même, sans cesse, se plaçait et... était rejetée. Voyez, tout est très simplement compliqué. (Horer ; Socquet, 1973, p. 174).

En effet, tout est compliqué, car Marguerite Duras, par l'écriture, voudra revendiquer et affirmer la positivité du féminin, sa force créatrice contre les préjugés maternels en faveur du masculin ; et en même temps, elle voudra réaliser par procuration, ce désir fou de la Mère d'incarner ce masculin qui triomphe, toujours et partout.

Pour désigner l'élément marin, la langue française dispose de deux termes, l'un masculin – l'océan –, l'autre féminin – la mer. Dans l'œuvre durassienne, si les premiers textes emploient l'un ou l'autre terme, c'est plutôt le mot féminin « la mer » qui finit par l'emporter. Mais c'est l'écriture qui permettra de dépasser la contradiction : à l'opposition du masculin et du féminin, l'œuvre durassienne substituera ce que l'on pourrait appeler « l'idéal du neutre »<sup>5</sup> – ce troisième genre grammatical qui n'existe pas en français, mais qui est présent en latin et dans d'autres langues issues de l'Indo-Européen ; car en latin, le mot mer – *mare-maris* – est précisément du genre neutre alors que le mot océan – *oceanus-oceani* – est masculin. D'ailleurs, à une certaine époque, Marguerite Duras signera ses livres du seul nom de « Duras », sans la référence féminisée au prénom, comme elle le dit à Xavière Gauthier en 1974 : « Pourquoi est-ce qu'on ne met que "Duras" maintenant ? On me dit que c'est asexué » (Duras ; Gauthier, 1974, p.19). Pour l'écrivaine, l'écriture est donc un moyen d'éprouver la perte des limites du Moi, de dépasser l'opposition entre

<sup>5</sup> Étymologiquement, le mot « neutre » vient du latin « ne-uter », qui signifie « ni l'un ni l'autre », ni masculin ni féminin. Notre approche du neutre est ici grammaticale ; elle ne reprend pas le concept de « neutre » que Blanchot a théorisé, en 1969, comme une modalité de la voix narrative dans *L'Entretien infini*.

féminin et masculin, comme elle l'écrira dans le prologue du *Navire Night* : « Écrire, c'est n'être personne » (Duras, 1979, p. 10).

### **L'antonomase de « l'homme atlantique »**

Le tout début de la décennie quatre-vingt, et plus précisément la fin de l'été 1980, marque une rupture dans la vie et l'œuvre de Marguerite Duras, avec l'arrivée auprès d'elle de Yann Lemée dit "Andréa", qui ouvre une période que nous avons proposé de nommer « le cycle atlantique » (Pagès-Pindon, 2005). Cette période correspond à une relance de l'imaginaire durassien et elle systématise le modelage du réel par la fiction, autour de la figure de « l'homme atlantique », le compagnon, le frère, l'amant, qui devient le centre réel et scriptural de la création, dans un processus généralisé d'*automythographie* – étymologiquement « écriture du mythe de soi » – débouchant sur un nouveau cycle. Proclamant en 1990 : « J'ai vécu le réel comme un mythe » (Duras, 1990b), Marguerite Duras déploie une écriture du *muthos* au sens antique : un récit dont les structures proposent une réponse aux grandes interrogations de l'homme – l'amour, la mort, la création – sans avoir recours au discours rationnel, au *logos*, mais en tirant parti du pouvoir de séduction de la parole poétique.

Dans notre analyse des déclinaisons lexicales du mot « mer », le mot « atlantique » comme adjectif ou substantif, occupe bien sûr une place privilégiée et deux titres des œuvres durassiennes des années quatre-vingt y font explicitement référence : *Vera Baxter ou les plages de l'Atlantique* (1980) et *L'Homme Atlantique* (film 1981, texte, 1982). Or, dans *L'Homme atlantique*, le livre emblématique de cette période de la création durassienne, le mot « océan » n'apparaît pas une seule fois, alors que le mot « mer » y figure une vingtaine de fois – et précisément comme « mot » pour la première occurrence : « Vous me demandez: Regarder quoi? Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous... » (Duras, 1982, p. 8).

Plus loin dans le même texte, on peut lire : « Vous et la mer, vous ne faites qu'un pour moi, qu'un seul objet, celui de mon rôle dans cette aventure » (Duras, 1982, p. 14).

Ainsi, à la « mer écrite » des œuvres précédentes répond « l'homme atlantique » du cycle des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix : l'élément marin est à la source de la création durassienne, il fait partie de ces « cellules génératrices » que Madeleine Borgomano définit comme « un énoncé de brèves dimensions, un micro récit [...] situé tout au début de l'œuvre, et pourtant contenant déjà, comme en germe, l'annonce de son devenir » (Borgomano, 1981, p. 479).

Une grande partie de la symbolique évoquée précédemment se retrouve donc dans ce mot « atlantique » : à travers la thématique marine ou océanique, l'œuvre développe la question du « neutre » – prenant ici la forme de l'androgynie – ; le lien avec l'écrit et la poétique du manque.

Inauguré avec l'écriture d'*Agatha*, une pièce bientôt suivie du film *Agatha et les lectures illimitées*,<sup>6</sup> le cycle atlantique va au-delà des œuvres dont Yann Andréa est le personnage, le dédicataire ou l'inspirateur direct, c'est-à-dire *L'Été 80*, le film *Agatha et les lectures illimitées*, *L'Homme atlantique*, *La Maladie de la mort*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *La Pute de la côte normande*, *Emily L. et Yann Andréa Steiner*. Il englobe aussi selon nous la majeure partie de la création des décennies quatre-vingt et quatre-vingt-dix, qui revisite les cycles antérieurs – le cycle du pacifique et le cycle indien – à la lumière de l'imaginaire atlantique : la pièce de théâtre *Agatha*, *Savannah Bay*, *L'Amant*, *La Pluie d'été* ou *L'Amant de la Chine du Nord*. Ces œuvres sont en effet unies par la thématique de l'enfance évoquée autour du désir incestueux et par la poétique de « la voix adressée » : une écriture modelée par le rituel de la dictée ou de la lecture

---

<sup>6</sup> Pour suivre jour après jour, du 2 au 5 mars 1981, le tournage du film *Agatha et les lectures illimitées* (avec Marguerite Duras dirigeant Bulle Ogier dans le rôle de la sœur et Yann Andréa dans le rôle du frère), on pourra se reporter à la transcription que nous avons faite de l'intégralité des sept heures de rushes de *Duras filme*, le documentaire de Jérôme Beaujour et Jean Mascolo : Marguerite Duras, *Le Livre dit. Entretiens de "Duras filme"*, édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pagès-Pindon, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2014.

à voix haute qui fait de Yann Andréa le spectateur/auditeur/lecteur privilégié de son surgissement, comme l'écrivaine elle-même le souligne à propos d'*Agatha* : « Je voudrais parler de l'écrit et de ma voix. Ma voix, tu dois l'entendre quand tu lis » (Lamy ; Roy, 1981, p. 57).

Comme pour la paronomase qui caractérise le personnage de la mère/mer, on retrouve les procédures du déplacement métonymique et de la condensation métaphorique à travers la figure de l'antonomase dans la désignation de Yann Andréa comme « l'homme atlantique ».

L'adjectif « atlantique » (Pagès-Pindon, 2020) représente en effet un ancrage spatial dans ces « plages de l'Atlantique » qui se déploient sous les baies vitrées des Roches Noires à Trouville, le lieu où Yann est apparu devant l'écrivain en août 1980. Selon un processus constant d'une contamination métonymique d'un personnage par un lieu, Yann sera « l'homme atlantique » de même que dans *Hiroshima mon amour* le Japonais est Hiroshima et que la Française est Nevers. Pourtant, du point de vue de la géographie régionale, le nom de l'étendue d'eau qui baigne les côtes normandes n'est pas « l'Atlantique », mais « la Manche », une mer qui communique à l'ouest avec l'Océan Atlantique. Or comme sa mère qui préférait parler d'Océan Pacifique, plutôt que de mer de Chine, Marguerite Duras n'utilise presque jamais cette dénomination de « Manche » et lui préfère toujours celle d'« Atlantique », qui correspond à un ensemble plus vaste, et à une symbolique plus riche, proche de celle de l'adjectif « océanique ».

L'écrivaine rebaptise très tôt Yann Lemée du nom d'Andréa : c'est en octobre 1980, dans la dédicace de *L'Été 80* que ce nom apparaît pour la première fois. Nous proposons de l'analyser comme l'incarnation du mythe platonicien de l'androgyne – union du masculin et du féminin –, version symétrique de ce neutre, ni masculin ni féminin, dont nous avons vu qu'il caractérise la mère océanique et l'Écrit durassien. En français, en effet, la finale en « a » féminise le prénom « André » dont l'étymologie renvoie au masculin, puisque *anér-andros* signifie en grec ancien l'homme, le mâle. C'est pour l'écrivaine une façon d'inscrire Yann Andréa dans la féconde lignée des héroïnes dont le nom se termine par cette

voyelle « a » : Anna, Sara, Maria, Alissa, Sabana, Vera (Baxter), Lol(a) Valérie Stein, Anna Maria (Guardi), Aurélia, Agatha...<sup>7</sup> Mais surtout, on peut lire ce nom d'Andréa comme la transposition exacte de ce que désigne étymologiquement le mot *androgyn*e, qui signifie en grec l'homme-femme, *andros-gunè*.

Le mythe de l'androgyn apparaît dans *Le Banquet* de Platon, un dialogue qui propose une réflexion philosophique sur l'amour. C'est le poète-dramaturge Aristophane qui évoque l'androgyn, aux origines du genre humain : « En ce temps-là, l'androgyn était un être unique, qui, pour sa forme comme pour son nom, tenait des deux autres genres, à la fois du masculin et du féminin ».<sup>8</sup>

Les androgynes étaient des êtres supérieurs, dotés d'une force exceptionnelle qui porta ombrage aux dieux. Ceux-ci décidèrent donc de les couper en deux pour les affaiblir et depuis lors, chaque moitié n'a de cesse de retrouver celle dont elle a été séparée pour reformer l'unité perdue : telle est la vocation de l'amour entre les êtres humains.

Or quand Marguerite Duras évoquera plus tard la puissance de l'amour entre un frère et une sœur, elle utilisera une formule qui est un écho direct de Platon : « Un frère et une sœur, c'est comme un corps partagé en deux » (Duras, 1990a). Ainsi dans l'imaginaire durassien, Yann incarne l'unité perdue du masculin et du féminin dont les êtres humains gardent la nostalgie et que réalise idéalement l'amour incestueux du frère et de la sœur dans *Agatha*.

## **Le noir atlantique et l'illimité de l'écrit**

La voix de Marguerite Duras elle-même domine une relation vécue comme la source d'une création ininterrompue. Dès son arrivée auprès de l'écrivaine, au travers du rituel de la dictée, Yann Andréa est le destinataire

---

<sup>7</sup> On peut aussi penser à Gaston Bachelard qui écrit dans *L'eau et les rêves* : « La voyelle *a* est la voyelle de l'eau » (Bachelard 1942, 253).

<sup>8</sup> Platon, *Le Banquet*, 190b (traduction de l'auteur).

privilégié du surgissement vocal d'un imaginaire dont il est le centre scriptural :

Aujourd'hui vous abandonnez tout, aujourd'hui vous écrivez. C'est toujours brutal. Quand cela arrive, je le sais : l'écriture se produit devant moi. Vous dites à voix haute les mots. Immédiatement je tape. Quelques secondes séparent les mots entre eux. C'est écrit. [...] Vous inventez l'océan, la couleur de la mer, l'image noire-atlantique, ce périmètre du mot (Andrea, 1983, p. 8 et p.120).

À celui qui cristallise sur sa personne la féconde symbolique de l'inceste comme forme de la passion absolue, l'écrivaine fait l'offrande vocale de sa création ; c'est l'avènement d'une « voix adressée ». Comme nous l'avons montré à propos d'*Agatha*, qui en constitue la première apparition (Pagès-Pindon, 2018), la voix adressée se présente comme un récitatif au sens du terme latin *recitare* qui signifie étymologiquement *lire à voix haute* ; cette voix adressée n'instaure pas une communication discursive entre les interlocuteurs, qui sont qualifiés de « récitants » ; elle est profération poétique, écriture qui se rapproche de la musique dans son rythme comme dans sa mélodie. Car dans le cycle atlantique, la voix s'affranchit des différents personnages qu'elle investit au fil des œuvres, pour devenir la voix même de l'écrit durassien : elle donne à entendre les modulations poétiques d'un récitatif ininterrompu d'un texte à l'autre, d'un film à l'autre.

Portant l'illimité de l'écrit durassien, la voix adressée participe de cette poétique du manque qui, comme nous l'avons vu, « en donnant moins à voir, [donne] plus à penser, et plus à entendre » (Duras, 2014, p. 41). Dans le film *L'Homme atlantique*, le support privilégié de la voix est l'image noire, un plan inaugural qui finit par occuper totalement l'écran dès sa deuxième partie : l'écran noir concentre l'attention du spectateur sur la voix de Marguerite Duras qui se fait entendre en *off*. La symbolique océanique et marine se trouve alors incarnée dans ce que l'écrivaine nomme « le noir atlantique », ces plans noirs qu'elle décrit en ces termes :

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 [...]. Les cours d'eau, les lacs, les océans ont la puissance des images noires. Comme elles, ils vont. [...] Ce noir, je l'ai appelé "l'ombre interne", l'ombre historique de tout individu (Duras, 1993b, p. 15-16).

« Mer matricielle » et « mer écrite » de la création des années cinquante aux années soixante-dix, où l'élément marin s'unit à la figure maternelle ; « mouvement océanique » de « l'image noire » dans le cycle atlantique : le mot « mer » hante l'imaginaire de Marguerite Duras et nous avons tenté de « le faire résonner » poétiquement, à l'instar de ce « mot-trou » qu'elle évoque dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* :

Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide (Duras, 1963, p. 54).

## Referência

ALAZET, Bernard ; BLOT-LABARRERE, Christiane (dir.).  
*Marguerite Duras*. Paris : L'Herne, « Cahiers de L'Herne », 2005.

ANDREA, Yann. *M.D.* Paris : Minuit, 1983.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942.

BARTHES, Roland. Y a-t-il une écriture poétique ?. In *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972, « Points ».

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, « NRF », 1969.

BORGOMANO, Madeleine. L'histoire de la mendiane indienne – Une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras. *Poétique* n° 48, Paris : Seuil, novembre 1981, p. 479-493.

DURAS, Marguerite. *Le Livre dit : Entretiens de "Duras filme"*. Édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pagès-Pindon. Paris : Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2014.

DURAS, Marguerite. *La Couleur des mots* : entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films. Paris : Benoît Jacob, 2001.

DURAS, Marguerite. *C'est tout*. Paris : P.O.L, 1995.

DURAS, Marguerite. *Le Monde extérieur. Outside 2*. Textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère. Paris : P.O.L, 1993b.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris : Gallimard, 1993a.

DURAS, Marguerite. J'ai vécu le réel comme un mythe. *Le Magazine littéraire*, n° 278, p. 18-24, 1990b.

DURAS, Marguerite. Des années entières dans les livres. *Les Inrockuptibles* n° 21, p. 110-15, 1990a.

DURAS, Marguerite. *La Vie matérielle*. Paris : P.O.L, 1987.

DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris : Minuit, 1984.

DURAS, Marguerite ; PLATE, Roberto. Le décor de *Savannah Bay*. *Cahiers Renaud-Barrault* n°106, Paris : Gallimard, 1983, p. 7-12.

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

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

DURAS, Marguerite. *Le Navire Night*, suivi de Césarée, *Les Mains négatives*, Aurelia Steiner. Paris : Mercure de France, 1979 (Folio n°2009).

DURAS, Marguerite. *L'Éden cinéma*. Paris : Mercure de France, 1977b.

DURAS, Marguerite. *Le Camion*. Paris : Minuit, 1977a.

DURAS, Marguerite. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard, 1964.

DURAS, Marguerite. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris. Gallimard, « Folio », 1950.

DURAS, Marguerite, *La Vie Tranquille*. Paris : Gallimard, « Folio », 1944.

DURAS, Marguerite ; PORTE, Michelle. Entretiens intégraux pour le film *Savannah Bay c'est toi*. In *Lettres retrouvées* (1969-1989). Préfacées et annotées par Joëlle Pagès-Pindon. Paris : Gallimard, NRF « Hors-série littérature », 2022, p.163-177

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

DURAS, Marguerite ; GAUTHIER, Xavière, *Les Parleuses*. Paris : Minuit, 1974.

HORER, Suzanne ; SOCQUET, Jeanne. Marguerite Duras. Interview. In *La Création étouffée*. Paris : Pierre Horay, 1973, p. 172-187.

LAMY, Suzanne ; ROY, André. *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal : Spirale, 1981.

MARINI, Marcelle. *Les Territoires du féminin*. Paris : Minuit, 1977.

PAGÈS-PINDON, Joëlle. Atlantique. In Bernard ALAZET ; Christiane BLOT-LABARRERE (dir.). *Dictionnaire Marguerite Duras*. Paris : Champion, 2020.

PAGÈS-PINDON, Joëlle. Genèse de la voix adressée dans *Agatha*. Du dialogue au récitatif. In NOONAN, Mary ; PAGÈS-PINDON, Joëlle (dir). In *Marguerite Duras. Un théâtre de voix / A Theatre of Voices*. Leyde : Brill, 2018.

PAGÈS-PINDON, Joëlle. L'Architecture de l'invisible dans le cycle atlantique. In ALAZET, Bernard ; BLOT-LABARRÈRE, Christiane (dir.). *Marguerite Duras*. Paris : L'Herne, coll. « Cahiers de L'Herne », 2005.

PLATON, *Le Banquet*, 190b.

VIRCONDELET, Alain. Entretien de Marguerite Duras avec Jean Schuster. *Marguerite Duras* Paris : Seghers, « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui », 1972. (p. 171-184).

**Recebido em:** 27 de maio de 2024  
**Aceito em:** 07 de setembro de 2024



## “O MAR”, DISSE ELA: MEMÓRIA, ENGAJAMENTO E RESISTÊNCIA NA ESCRITA DE MARGUERITE DURAS

JULIA SIMONE FERREIRA

## “O MAR”, DISSE ELA: MEMÓRIA, ENGAJAMENTO E RESISTÊNCIA NA ESCRITA DE MARGUERITE DURAS

### “THE SEA”, SHE SAID: MEMORY, ENGAGEMENT AND RESISTANCE IN MARGUERITE DURAS’ WRITING

JULIA SIMONE FERREIRA<sup>1</sup>

juliasimonef@yahoo.fr  
<https://orcid.org/0000-0002-4104-3029>

#### Resumo

Nascida em 1914 a Gia Dinh, antiga colônia francesa de Saigon e Indochina, atual Vietnã, Marguerite Duras fora profundamente marcada por tragédias e horrores da História, a primeira e principalmente a segunda guerra mundial. Não foi por acaso que se engajou em diversos combates coletivos: o comunismo, a luta pela independência da Argélia, o movimento de esquerda que foi determinante para maio de 68, o feminismo, a xenofobia, o racismo, dentre outros movimentos de militâncias. Contudo, para Duras é na escrita que manifesta o verdadeiro engajamento político. Se, no conjunto das obras, a autora aborda incessantemente ecos das tragédias de uma história individual: a Indochina colonizada, a miséria humana, as desigualdades sociais, os crimes da deportação nazista, o sofrimento judeu, a fome, a lepra, a miséria, a injustiça e a loucura simbólica, é porque sua história intensamente íntima, pessoal cruza com a História coletiva, na poética encantatória da existência mítica.

**Palavras-chave:** Corpo-território. Desenho. Educação nos terreiros.

#### Abstract

*Born in 1914, in Gia Dinh, ancient French colony in Saigon, Indochina, actual Vietnã, Marguerite Duras was deeply marked by the tragedies and horrors of the History, the first war and mainly the second world war. That is why she has engaged to several collectiv fights: the communism, the fight for Argelia independence, the left movements that were determinant for May 68, the feminism, xenophobia, the racism, among several militancy movements.*

<sup>1</sup> Júlia Ferreira é doutora pela Universidade de Nice-Sophia Antipolis. Sua tese intitulada *A noção do íntimo e do segredo nas escritas de Marguerite Duras* foi publicada na França pela Ed. Univ. Européia. É professora do PPG em Estudos Literários da UFJF Univ. Federal de Juiz de Fora. Atualmente realiza pós-doutorado sobre a escrita de combate, da autora guadalupense Gisèle Pineau.

*Therefore, Duras' true engagement will be in her writing. If in the assemblage of her work, the author incessantly focuses echoes of her own history and individual tragedies: the colonized Indochina, the human misery, the social disparities, the crimes of nazi deportations, the jew suffering, the hunger, the leprosy, the misery, injustice and the symbolic madness, it is because her own history intensely intimate and personal crosses with the collective History in the enchantatory poetic of the mythic existence.*

**Keywords:** *Engagement. Resistance. Intimate. History.*

Marguerite Duras, poetisa lírica do amor e da morte, da memória e do esquecimento, do individual e do coletivo, do silêncio e do grito existencial, temáticas durassianas por excelência, arte poética recheada de paroxismos, sua escrita simbólica toca territórios sensíveis da infância e da adolescência. Escritas essas cujas meditações profundas colocam em cena imagens latentes, ecos traumáticos da infância *sublime*, *forçosamente sublime*, num trabalho obsessivo de escrita e de reescrita.

Seus textos, mais do que simples meditações sobre o amor e a dor, sua poética buscam uma estética *niilista*, pois “a dor, [o vazio] é a manifestação essencial do ser” (Bajomée, 1999, p. 8).<sup>3</sup> Com efeito, sua obra “emerge das eternas questões da poesia lírica – da angústia humana, – por que do sofrimento, por que das guerras, a morte, o amor, as crianças mal-amadas, a fome que mata...” (Cerasi, 1993, p. 129).<sup>4</sup> Nesse sentido, Duras nos esclarece: “só se escreve, sempre, sobre o corpo morto do mundo e sobre o corpo morto do amor” (DURAS, 1980, p. 67).<sup>5</sup>

Nessa perspectiva, existe na escrita durassiana uma necessidade íntima de expor sentimentos, de despertar comoção para chegar o mais próximo possível do sofrimento pessoal. Sentimento esse indissociável do sofrimento coletivo, pois para Duras, “a tristeza coletiva é paralela à infelicidade pessoal” (Cerasi, 1993, p. 7).<sup>6</sup> Em suas obras, é impossível separar a experiência íntima e a coletiva, territórios incondicionais para denunciar e combater as grandes tragédias da História. Christiane Blot-Labarrère (Blot-Labarrère, 1992, p. 59) já destacava justamente que “é sempre através da escrita mediadora que Duras conduz o seu combate

<sup>2</sup> « [...] J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie ». Quando não indicados, os textos em Francês serão por nós traduzidos.

<sup>3</sup> « La douleur est la manifestation essentielle de l'être ».

<sup>4</sup> « Elle pose en poète les éternelles questions de la poésie lyrique – de l'angoisse humaine, - pourquoi la souffrance, la mort, l'amour malheureux, les enfants mal aimés, la faim qui tue... »

<sup>5</sup> « Qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et [...] sur le corps mort de l'amour ».

<sup>6</sup> « Le malheur collectif est parallèle au malheur personnel ».

quando esta a confronta com os combates da História, quando à tristeza de todos se soma a um sofrimento que não pode ser partilhado".<sup>7</sup>

Segundo Claude Burgelin (2020, p. 7) a obra poética durassiana se constrói sob as *ruínas da poesia*, arte que traduz os horrores da humanidade, quando estes estão associados ao trágico da História, aos traumas, à perda e ou à dor da separação. Assim, tanto no individual quanto no coletivo tenta-se resistir, suportar o insuportável, a ausência do ser, a miséria, as desigualdades, as injustiças, por exemplos. Entender as *ruínas* do mundo é tentar reconstruir, apesar de tudo, os acontecimentos trágicos do ser, na vida cotidiana. Imagem simbólica de difícil reconstrução, diante das atrocidades que o mundo lhe apresenta. Com efeito, Claude Burgelin destaca que a escrita durassiana só se constrói:

sob as ruínas da poesia – e na energia da fúria poética [...]. Ela inventou uma prosa que dá [...] lugar à insistência rítmica, à repetição sonora, à reescrita, mas também às elipses, a uma espécie de encantamento sem encantamento, a um lirismo que nasce da impossibilidade do lirismo. Muita raiva, [muita revolta] ou ironia, muita necessidade de crueldade, muito fascínio pelo assassinato, muita atração pelo nilismo para que a poesia tome forma. (Burgelin, 2000, p. 7).<sup>8</sup>

Com efeito, Marguerite Duras através do personagem o vice-cônsul, do texto-filme *India Song*, sua escrita fascinada, pela *Maladie de la mort*, traduz um desejo de matar. A imagem é simbólica, pois ela associa “ao horror, à fome e à lepra” (Duras, 1973, p. 148).<sup>9</sup> Nesse sentido, a Índia é simbolizada por país, um estado, uma nação ou qualquer outro lugar do mundo, no limite extremo da miséria humana, pois a miséria no texto-filme está associada às garras do *vampirismo colonial* dos anos 30 (Duras, 1950, p. 25).

<sup>7</sup> « C'est toujours au travers de l'écriture médiatrice qu'elle mène son combat lorsque celui-ci la confronte aux combats de l'Histoire, lorsque à la tristesse de tous, s'ajoute une souffrance qui ne se partage pas ».

<sup>8</sup> « Sur les ruines de la poésie – et dans l'énergie de la fureur poétique [...]. Elle a inventé une prose qui donne toute sa place à l'insistance rythmique, à la reprise sonore, au ressassement, mais aussi à l'ellipse, à une sorte d'incantation sans envoûtement, à un lyrisme qui naît de l'impossibilité du lyrisme. Trop de colère ou d'ironie, trop besoin de cruauté, trop de fascination pour le meurtre [...] pour que la poésie prenne forme ? »

<sup>9</sup> « À l'horreur, la famine et la lèpre »

Nesse sentido, no filme *India Song*, o personagem que, diante da imagem, traduz o desespero e o horror, atira do seu jardim sobre os animais e os leprosos que gritam e clamam a morte. O personagem atira a esmo para matar. Nessa cena repleta de simbolismos, ele não somente associa à miséria, à pobreza, à lepra, à fome e à injustiça social, representada pelos animais errantes, que ele deseja matar, como também está associada a toda sociedade branca, rica, ociosa e omissa. Uma Índia colonizada e explorada dos anos trinta. Segundo Duras, a *ideia* da imagem é transmitir uma sociedade que caminha para as atrocidades da segunda guerra mundial, pois cenas de destruição se multiplicam em Calcutá ou em qualquer lugar do mundo: *Imagens de Auschwitz?* De Hiroshima? Ecos do texto *A dor?* Ou *A espécie humana?* Ou ainda ecos de imagens da *morte do jovem aviador inglês?* A Índia, através de representações simbólicas, traz como pano de fundo o horror, a pobreza e a fome, no âmago da miséria humana. E o personagem vice-cônsul simboliza a loucura humana, diante da dor absoluta e íntima, daquilo que não se consegue matar. A dor se transforma em raiva, em revolta e impotência, diante das injustiças e misérias sociais do mundo.

Com efeito, se as obras de Duras se concentram no problema da miséria humana, simbolizada pela Índia imaginária, esse *topos* “intensamente fantasmático” (Borgomano, 1985, p. 7)<sup>10</sup> é porque a imagem pertence à sua existência pessoal, íntima e coletiva, a Indochina colonizada. E se o tema da injustiça social está presente em toda obra durassiana é porque ele faz parte integrante da sua infância, da sua adolescência, enfim da existência íntima, pois ele é “o seu despertar para a vida” (Cerasi, 1993, p. 27)<sup>11</sup> e da vida para a escrita política.

Duras conhece muito bem o colonialismo francês, pois todos da família foram vítimas do *vampirismo colossal*. Com efeito, tanto o individual como o coletivo do sistema imperialista, capitalista e patriarcal deixaram marcas traumatizantes no ser. Já conhecemos *la musica* durassiana: a mãe, a maré e o mar e o “mito da sua tragédia” (Pagès-

<sup>10</sup> « Intensément fantasmatique »

<sup>11</sup> « Et de son réveil à la vie »

Pindon, 2012, p. 12), pois na compra desastrosa de um terreno para o plantio, apesar das barragens de proteção contra o oceano, toda a plantação feita pela mãe e colonizados fora destruída pelas águas do mar, do oceano Pacífico.

A mãe solitária e abandonada na luta contra a injustiça social ignorava a velha álgebra da política colonial imperialista: “exploração de um povo por outro, o desprezo de uma raça por outra raça”, (Cerasi, 1993, p. 8)<sup>12</sup> cujo horror universal vai além do que as palavras podem revelar: o genocídio judaico e a destruição de Hiroshima e Nagasaki, como exemplos.

Nessa perspectiva, sabemos que Duras não só fora testemunha das atrocidades do sistema colonial indochinês, como também do destino trágico dos judeus: os horrores e os crimes contra a humanidade associados às grandes tragédias da História. Assim, sua escrita é tomada de consciência, de reflexão política sobre a miséria humana. Sua escrita se torna então meditações da realidade, pois “amor, memória, [...] poesia da angústia e da morte” (Cerasi, 1993, p. 29)<sup>13</sup> traduzem inquietações da alma: os crimes do nazismo, os de Auschwitz, os campos de mortes, Hiroshima, as desigualdades sociais, a violência, a exploração e opressão da mulher pelo homem ou do homem pelo homem, enfim o verdadeiro horror do regime imperialista, capitalista e patriarcal.

Nesse sentido, a escrita durassiana se perde no labirinto do imaginário onde o presente não exclui nada do passado. A escrita se faz então “*bloc noir*”, elementos da “sombra interna” onde o trágico, a perda e o amor e a morte, essa “massa do vivido”<sup>14</sup> durassiano (Duras, 1994 p. 33 e 34) (Duras, 1977, p. 105) se associam aos acontecimentos do mundo exterior e interior, enfim, o *Outside*.

A escrita durassiana tenta manter viva essa *massa do vivido*, ou seja, manter vivo um acontecimento íntimo, “já assassinado pelo esquecimento, assim a escrita se conjuga com a perda” (Alazet, 1992, p.181)

<sup>12</sup> « L'exploitation d'un peuple par un autre, le mépris d'une race par une autre race »

<sup>13</sup> « L'amour, mémoire [...] poésie de l'angoisse et de la mort »

<sup>14</sup> « Bloc noir qu'il se répand sur le blanc du papier, [...] masse du vécu [...] sombre interne »

nos meandros da memória e do esquecimento, na consagração da escrita.

A pergunta que se faz talvez seja: Por que a autora escolhe construir através dos grandes acontecimentos trágicos da História, dos destinos individuais, das vidas privadas, o processo da sua escrita? É porque as obras *India Song*, *A dor*, *A morte do Jovem aviador* e *Hiroshima meu amor*, dentre outras, são próximas das existências íntimas e coletivas em que o interior e exterior associam vestígios e traumas de histórias emotivas pertencentes à vida íntima de Duras. Não é por acaso que a emoção para ela “é sem dúvida, este retorno à confusão mental da infância” (Duras, 1993, p. 20). Nesse sentido, Calcutá, Sadek, Auschwitz, Vauville, Paris, Hiroshima, Nagasaki e Nevers não seriam esses *topos* para a autora a melhor forma de se pensar nas histórias íntimas e coletivas, ou seja, imagens emotivas repletas de destruição, *pêle mêle*, de ruínas da *Barragem contra o Pacífico* da infância?

Bernard Alazet, (1992, p.171) já apontava justamente que a escrita durassiana só se constrói na perda de “uma história já morta [onde vestígios] permanecem nos rastros enlutados”<sup>15</sup> de acontecimentos vivenciados, através de uma inconsolável memória de sombras e de pedras (Duras, 1960, p. 24).

### **“O texto é o desconhecido, é à noite, está fechado, é isso!”<sup>16</sup>**

Na escrita durassiana, percebemos que há uma busca obsessiva de compreensão existencial, pois entre *continuidade* e *descontinuidade* nos diversos gêneros literários, há, por outro lado, questionamentos ao tentar escrever experiências trágicas do mundo. Assim, a autora se pergunta: “De onde vêm alguns livros? Não sei como começou. Não dá para explicar”. E conclui: “Tem que se soltar [deixar a imaginação], porque não se sabe tudo sobre si mesma (Duras, 1993, p. 24).<sup>17</sup> Por um lado, existe na reescrita uma

<sup>15</sup> « De l'histoire déjà morte subsistent les traces endeuillées »

<sup>16</sup> « Un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça » (Duras, 1995, p. 28)

<sup>17</sup> « D'où viennent certains livres? Je ne sais pas comment ça a commencé. On ne peut pas l'expliquer. Il faut laisser aller parce qu'on ne sait pas tout de soi »

fascinação do amor pelo amor, do amor pela morte, do amor pelo ausente, no mais profundo desespero, da vida. E as angústias existenciais só se constroem na reescrita da destruição. A pergunta que se faz talvez seja: Escrita do desastre? Provavelmente, pois para Maurice Blanchot desastre se refere, justamente, à impossibilidade de apreender uma visão absoluta do mundo, uma vez que é impossível descrever o silêncio, o grito, o vazio e a loucura simbólica, enfim um amor ausente “no desastre do pensamento” existencial (Blanchot, 1980, p. 71).

Sabe-se que em várias entrevistas, Duras declarou que foi por causa da mãe que ela adquiriu consciência política em suas obras. Com efeito, a mãe, o drama familiar, o colonialismo, cena primitiva da infância colonial, encarna a impotência e as injustiças sociais.

Nessa perspectiva, o tema judaico que reaparece nas obras, de forma obsessiva, se associa ao sentimento de rejeição e de revolta profunda, pois, *uma criança judaica*, ou uma criança judaica de Auschwitz, ou uma criança judaica de Nevers, ou de uma criança judaica de Gaza, ou de uma criança judaica de Israel, ou de uma criança judaica de Calcutá, ou de uma criança judaica de Vologne, o caso Grégory Villeman, enfim, qualquer *criança judaica* do mundo, ecos multiplicados que acontecem na vida, simbolizam o horror absoluto, traduzem “a aberração monstruosa [dos crimes] do nazismo. [E] o sofrimento judaico excede e contém todos os outros”, tudo ao mesmo tempo (Cerasi, p. 14).<sup>18</sup>

### **“A dor é uma das coisas mais importantes da minha vida”.<sup>19</sup>**

O texto *A dor*, cuja escrita se iniciou em abril de 1945 durante a segunda guerra mundial, só foi publicado em 1985, alguns anos antes da morte de Robert Antelme, marido de Marguerite Duras. Por outro lado, a publicação ocorreu depois que a autora faz confrontação de acontecimentos vividos com outro texto publicado pela primeira vez na

<sup>18</sup> « L'aberration monstrueuse, [...] du nazisme, la souffrance juive dépasse et contient toutes les autres »

<sup>19</sup> « La Douleur est une des choses les plus importantes dans ma vie » (Duras, 1993, p. 12)

revista *Sorcières* em 1976, texto intitulado *Não morreu na deportação*, pois o mesmo fora deixado ou esquecido no armário de sua casa em Neauphle-le-Château. A confrontação dos textos de 1945 e de 1976 foi fundamental para a publicação da obra *A dor* em 1985. Duras encontra nessa operação, fatos relevantes que na época, ela “não se lembrava de ter escrito” (*A dor*, 1993, p. 12). Com efeito, o texto *A dor* escrito como diário pessoal ou como testemunho revela fatos da vida cotidiana em que a personagem se identifica com Marguerite Duras. A narrativa escrita em primeira pessoa, ou seja, autora-narradora e personagem relatam *a dor*, a solidão e a angústia da longa espera do retorno de Robert L, marido que fora deportado para o campo de concentração em Dachau.

Sabemos que o fato de escrever com as iniciais L. em “Émily L. ou Hélène L. ou A.M.S., (personagens de outras obras de Duras), vem dos números matriculados que foram dados aos Judeus e aos deportados políticos dos campos de concentração<sup>20</sup> (Blot-Labarrère, 1992, p. 73).

Em *A dor*, a narradora, autora, personagem, descreve aterrorizada a chegada dos primeiros comboios libertados dos campos “fracos, delirando, morrendo” (Duras, 1985, p. 67)<sup>21</sup> e observa o regresso dos jovens “de vinte anos [que apareciam] velhos e estão magros e doentes” (Duras, 1985, p. 31)<sup>22</sup> Essa imagem traduz a dimensão trágica da deportação e o horror absoluto da Alemanha nazista. A chegada desses seres entre a vida e a morte, a narradora – autora, indignada pela cena vista, já imagina a chegada do marido do campo de concentração. Apavorada, ela sente “muito frio e range os dentes. Alguém se aproxima [e diz]: Não fique aí, não adianta, isso vai te deixar doente” (Duras, 1985, p. 31).<sup>23</sup> Perplexa, ela declara:

Os mortos são numerosos. Sete milhões de judeus foram exterminados, transportados em vagões para animais e depois gasificados nas câmaras de gás. [Consternada, conclui:] Uma das maiores nações civilizadas do mundo, a capital da música de

<sup>20</sup> « [...] des initiales, Émily L. ou Hélène L., ou A.M.S. elles viennent des numéros matriculaires que l'on donnait aux Juifs ou aux déportés politiques dans l'univers concentrationnaire »

<sup>21</sup><sup>21</sup> « [...] faibles, mourant, délirant [...] »

<sup>22</sup> « de vingt [...] des vieillards [...] ils sont maigres et malades »

<sup>23</sup> « très froid, elle claque des dents. Quelqu'un s'approche [...] Ne restez pas là, ce n'est pas utile, ça rend malade »

todos os tempos, acaba de assassinar onze milhões de seres humanos, de forma metódica perfeita de uma indústria de Estado (Duras, 1985, p. 64 e 65).<sup>24</sup>

Segundo o filósofo Santo Agostinho, (VII, I, 1997, p. 173), o *olhar* é o mais espiritual de todos os sentidos. Assim, diante da cena vista, “[o] espírito protestava veementemente contra todos e se força, de um só golpe, para afastar o olhar da mente, o exame de imagens indignas e violentas a forma do corpo, como um nada absoluto, um vazio no espaço”.

O texto descreve o horror, a raiva e a revolta das mulheres de alguns prisioneiros de guerra, contra o “padre que trouxe um órfão alemão” (Duras, 1985, p. 34). Evidentemente, a criança é associada à inocência e à pureza espiritual dos fatos. A criança alemã, bem como as mulheres dos deportados são vítimas da guerra. Através de paralelismos, a criança alemã faz eco da criança abandonada pela *mendiane*, do texto *India Song*, personagem obsessiva durassiana que, de texto em texto, fora vítima do colonialismo, do capitalismo e da miséria humana, durante o período da colonização Indochinesa.

Sabe-se que a criança da *mendiane* fora acolhida e cuidada pela mãe de Marguerite Duras e cuja morte precoce ecoa profundamente, anos mais tarde, na própria morte do seu filho, recém-nascido e também na morte do seu irmãozinho, o *petit frère*, durante a guerra sino-japonesa. Essa onda sinistra, metáfora de destruição e de tragédias, deságua na escrita durassiana e traduz o horror e o inexplicável. Existe aí uma revolta profunda, íntima diante de uma realidade, cuja sociedade Branca se mostra negligente, ociosa e passiva. Assim, segundo Christiane Blot-Labarrère (1992, p. 151), “era preciso tornar [perceptível a] alucinação e o absurdo através da água, do sal e da repetição e da insistência, o emprego de elementos simples: a lama, a pedra e o pó”.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> « Les morts sont nombreux. Sept millions de juifs ont été exterminés, transportés en fourgons à bestiaux, et puis gazés dans les chambres à gaz. Une des plus grandes nations civilisées du monde, la capitale de la musique de tous les temps, vient d'assassiner onze millions d'êtres humains, à la façon méthodique, parfaite, d'une industrie d'État »

<sup>25</sup> « Il fallait rendre [...] l'hallucination et [l'] absurdité, par [...] l'eau, le sel, l'insistance, l'emploi d'éléments simples : la boue, la pierre, et la poussière »

Sabemos que a guerra provoca excesso de revolta, de raiva e de dor. A guerra endurece os corações dos mais fragilizados. Contudo, a cena do órfão alemão termina no reconhecimento da miséria humana e gera um sentimento de compaixão pelo gesto que salva, pois mesmo diante da raiva, do incompreensível e do “irredutível, [aparece a] clemência dos homens que as mulheres não entendem” (Duras, 1985, p. 35),<sup>26</sup> inconscientes diante de suas fraquezas existenciais.

Quando Robert L. chega do campo de concentração, antes mesmo de saber pelos deportados de guerra que o marido ainda está vivo, a narradora, autora e personagem o descreve entre “a vida e a morte” (Duras, 1985, p. 72) como um quase morto, pois “ele devia pesar entre trinta e sete e trinta e oito quilos: os ossos, a pele, o fígado, os intestinos, o cérebro, o pulmão, tudo incluído: trinta oito quilos distribuídos no corpo de um metro e setenta e oito, [só se via] pele e osso [...] o formato das vértebras” (Duras, 1985, p. 73).<sup>27</sup>

O corpo de Robert L. é comparado a “alguma coisa” ou a “forma” (Duras, 1985, p.74). A narradora, personagem denomina de “forma”, metáfora associada ao corpo, recorrente nos textos durassianos, que simboliza uma quase morte. A “forma” ou o corpo de Robert L. traduz o “desumano”, (Duras, 1985, p. 73) na absoluta crueldade dos homens durante a guerra. A presença do vocábulo “forma” designa o sofrimento, a barbárie, o *horror* da Alemanha nazista, diante da imagem horripilante do corpo dos sobreviventes dos campos. Assim, a personagem declara: “[A] forma ainda não estava morta, ela flutuava entre a vida e a morte e o médico havia sido chamado, para tentar fazê-la viver novamente, [...] o médico foi até a forma e a forma lhe sorriu” (Duras, 1985, p. 70).<sup>28</sup>

A “forma” vista escapa a toda representação da *espécie humana*. Assemelha-se à *coisa*, algo que amedronta e que repudia. Nesse sentido,

<sup>26</sup> « Irreducible [...] clémence [...] des hommes que les femmes ne comprenaient plus »

<sup>27</sup> « Il devait peser entre trente-sept et trente-huit kilos: l'os, la peau, le foie, les intestins, la cervelle, le poumon tout compris : trente-huit kilos répartis sur un corps d'un mètre soixante-dix-huit [...] la peau était à vif [...] On voyait se dessiner les vertèbres».

<sup>28</sup> « [La] forme n'était pas encore morte, elle flottait entre la vie et la mort et on l'avait appelé, lui, le docteur, pour qu'il essaye de la faire vivre encore, [...] le médecin est allé jusqu'à la forme et la forme lui a souri »

a narradora personagem declara no apêndice da obra: “essa coisa que eu ainda não sei nomear e que me apavora quando eu a releio” (Duras, 1985, p. 12).<sup>29</sup> Entre a vida e a morte, a *forma* atinge o paroxismo da escrita uma vez que a narradora, autora e personagem, após um longo período de convalescência, entre febres intensas e de “luta com a morte” (Duras, 1985, p. 71), compara a pele de Robert L., através de metáforas e associações “a papel de cigarros”. E sua alimentação a “mingau para recém-nascido, e a “merda, um verde sombra como a lama do pântano” (Duras, 1985, p. 73, 74).<sup>30</sup> Nesse sentido, a presença obsessiva das palavras “floresta, lama, pântano, água, maré e oceano”, dentre outras, tão incisivas e recorrentes, que circulam de obra em obra, traduzem as “profundezas aquáticas da infância”. Uma vez que, segundo Madeleine Borgomano, esse universo durassiano, “profundamente aquático”, é intensamente fantasmático” (1985, p. 7).<sup>31</sup>

À medida que o texto se alonga, depois de muita luta contra a morte, a vida de Robert L. “recomeça”, (Duras, 1985, p. 78) progressivamente. O corpo resiste, “a fome retornou, com a recaída da febre” (Duras, 1985, p. 75).<sup>32</sup> A dor diante dos últimos dias sombrios de guerra traz, com o passar do tempo, dias ensolarados, outras lembranças, dias felizes no tempo que passa. É um “outro dia, outro verão” (Duras, 1985, p. 85), um sentimento de recomeço e de novas esperanças, pois outros dias virão. E a narradora, autora e personagem insiste: “eu sabia que ele sabia, [...] que a cada hora, de cada dia, eu pensava: *não morreu no campo de concentração* (Duras, 1985, p. 85).<sup>33</sup>

Enfim, a pergunta que se faz talvez seja: como explicar em palavras o tempo que passa? Aquilo que não existe mais e que cessou de existir? A ideia de futuro no texto torna-se o presente, saiu daquele lugar sombrio do passado, mas a imagem dele, quando se fala nas conversas, do dia a

<sup>29</sup> « Cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouante quand je la relis »

<sup>30</sup> « [...] a du papier à cigarettes [...] une merde, un vert sombre comme de la vase de marécage »

<sup>31</sup> « L'univers durassien est intensément fantasmatique »

<sup>32</sup> « La faim revient [...] la fièvre retombe »

<sup>33</sup> « Je savais qu'il savait, [...] qu'à chaque heure de chaque jour, je le pensais : « Il n'est pas mort au champ de concentration »

dia, se percebe que aquele vivido ainda está na memória e no esquecimento do tempo presente e o tempo que passa!

A miséria humana aparece nas obras durassianas como a origem da dor, da incompreensão, do *horror* absoluto, do Holocausto, dos campos de concentração e dos massacres em massa cometidos pela Alemanha nazista. Percebe-se que há emoções profundas que traduzem traumatismos que, de texto em texto, liberta “os monstros que a habitam” (Duras, 1984, p. 307).<sup>34</sup> Nesse sentido, Duras se lembra durante a guerra, do *horror* absoluto, a morte do seu primeiro filho e a falta de medicamentos e de mantimentos para todos, em maio de 1942: Tudo acontece “como se [para ela] fosse impossível exprimir um sofrimento pessoal no âmago de um sofrimento coletivo” (Blot-Labarrère, 1992, p. 77).<sup>35</sup> No texto intitulado: *O horror de igual amor*,<sup>36</sup> publicado na revista *Sorcières* em 1976, a autora personagem relembrava e descreve a perda incomensurável do primeiro filho, durante a guerra: “Nada. Não me restou nada. Esse vazio foi terrível. Eu não tive filho, nem por uma hora. [...] Obrigada a imaginar [...], seu sorriso no vento, foi insuportável. [...] Isso pode morrer. Eu meço todo o *horror de igual amor* (Duras, 1984, p. 305, 306).<sup>37</sup>

E o *horror de igual amor* reaparece latente durante a guerra sino-japonesa, em dezembro de 1942, quando Duras perdeu o irmão caçula, conhecido por *petit frère*, alguns meses depois da morte do seu primeiro filho. O irmão caçula, figura mítica da infância, reaparece nos textos: *Uma barragem contra o Pacífico*, *O Amante*, *O Amante da China do Norte*, *Éden cinema*, *Agatha*, dentre outros. Duras o considera como o “único membro de sua família. [Esse irmão, companheiro inseparável dos jogos

<sup>34</sup> « Les monstres qui l'habitent »

<sup>35</sup> « Comme [...] s'il était impossible d'exprimer une souffrance trop personnelle au sein d'une souffrance collective »

<sup>36</sup> « L'horreur d'un amour pareil »

<sup>37</sup> « Rien. Il ne me restait rien. Ce vide était terrible. Je n'avais pas eu d'enfant, même pendant une heure. Obligée de tout imaginer [...] que ce rire était dispersé dans le vent, c'était insupportable. [...] Je sais que ça peut mourir. Je mesure toute l'horreur d'un pareil amour »

da infância] ágil e que subia nos manguezais gigantes e com catorze anos matava as panteras negras dos rios" (Duras, 1984, p. 301).<sup>38</sup>

Numa entrevista concedida à Michelle Porte (1977b p. 46), a autora reafirma que o "*petit frère* morreu muito jovem durante a guerra".<sup>39</sup> Esse irmão caçula, amado de paixão, reanima imagens indeléveis da *dor*, do *amor* e da *morte*, a mesma "dor que escapa ao [seu] entendimento, ainda escondida no fundo de [sua] carne, cego como um recém-nascido do primeiro dia" (Duras, 1984, p. 34).<sup>40</sup> Ecos do texto *A morte do jovem aviador inglês*? Em que o narrador descreve a "atrocidade e a brutalidade da morte de um menino de vinte anos de idade" (DURAS, 1995 p. 64).<sup>41</sup> Como não associar o jovem aviador do texto claramente identificado ao irmão caçula, o *petit frère*? Pois, segundo a narradora, autora, o jovem era "todo mundo e era também só ele. Era todo mundo e ele. Mas, todo mundo não faz a gente chorar" (Duras, 1995, p. 62).<sup>42</sup>

O jovem aviador fora encontrado morto pelos habitantes do vilarejo de Vauvile: "numa floresta negra, no alto de uma grande árvore, crucificado pela carcaça de seu avião" (DURAS, 1995, p. 74).<sup>43</sup> Com efeito, na incapacidade de compreender o *horror absoluto* e a morte, diante das atrocidades da vida, a guerra, a história da perda do irmão caçula, a escrita faz paralelismos e tenta buscar, na dor do *outro* ou no coletivo, uma plenitude para a dor pessoal e íntima. Nesse sentido, Sylvie Loignon (2003, p. 52) esclarece que a paixão-amorosa na obra durassiana "não cessa de jogar com a diferenciação e com a confrontação nas fronteiras textuais. A paixão não cessa de repetir a Paixão Crística, na medida em que qualquer

<sup>38</sup> « Mon seul parent. Ce petit frère agile, si mince, aux yeux bridés, fou, silencieux, qui à six ans monte dans les manguiers géants et à quatorze ans tue les panthères noires des rivières »

<sup>39</sup> « Il est mort très jeune pendant la guerre, faute de médicaments »

<sup>40</sup> « [...] une douleur qui échappe à [sa] compréhension, encore cachée au plus profond de [sa] chair, aveugle comme un nouveau-né dès le premier jour »

<sup>41</sup> « L'atrocité et [...] la brutalité de la mort d'un enfant de vingt ans ».

<sup>42</sup> « [...] Il était tout le monde et c'était aussi lui seul. C'était tout le monde et lui. Mais tout le monde ça ne fait pas pleurer ».

<sup>43</sup> « Dans une forêt noire, en haut de ce grand arbre, crucifié par la carcasse de son avion ».

história apaixonada se encontra [...] com o *petit frère*, como exemplo, o jovem aviador inglês”<sup>44</sup>

Diante das meditações profundas e íntimas, o trágico da vida em relação à guerra, o amor e a morte, a memória e o esquecimento, a revolta e o absurdo, Duras evoca os traumas individuais e os coletivos que se repetem de obra em obra. Enfim, para a autora, a dor de uma experiência íntima jamais deve ser dissociável da dor de uma experiência coletiva. Em outros termos, o sofrimento e ou a dor pessoal não compete com a dor coletiva, pelo contrário, elas se completam se cruzam e se mesclam, para formar apenas uma, tudo na mesma emoção. A dor para Duras é um absoluto, que não pode ser medido.

Assim, nesse movimento de absurdo e de revolta na escrita, Duras, no entanto, quer “acabar com a descrição do horror pelo horror, pois isso [já] foi feito pelos próprios Japoneses. [É preciso então fazer] renascer desse horror, repletos de cinzas, um amor que será inevitavelmente particular e *deslumbrante*”<sup>45</sup> (Duras, 1971, p. 11). Assim, no texto-filme *Hiroshima meu amor*, a escrita durassiana faz *renascer das cinzas*, uma esperança, “[...] uma história de amor, onde os dados universais do erotismo, do amor e da infelicidade, aparecerão sob uma luz implacável” (Duras, 1971, p. 12).<sup>46</sup>

Finalmente, se Duras busca incansavelmente compreender a existência humana é porque sua escrita íntima coloca em cena as grandes tragédias da História, a guerra, o colonialismo e pós-colonialismo. É porque ela deseja uma tomada de consciência da miséria humana, do horror e das atrocidades que acontecem na vida. Sua escrita se torna então meditação filosófica, no desejo profundo de um mundo melhor e mais humano. Um mundo mais solidário e justo, onde a escrita busca

<sup>44</sup> « La passion durassienne ne cesse de jouer de l’indifférenciation et de la confrontation à des frontières textuelles. [...] en plus, la passion durassienne ne cesse de jouer la Passion christique, en ce que dans l’histoire passionnelle se retrouve le initial au petit frère, [à titre d’exemple] le jeune aviateur anglais ».

<sup>45</sup> « En finir avec la description de l’horreur par l’horreur, car cela a été fait par les Japonais eux-mêmes, mais faire renaître cette horreur de ces cendres en la faisant s’inscrire en un amour qui sera forcément particulier et émerveillant ».

<sup>46</sup> « [...] une histoire d’amour, [...] où les données universelles de l’érotisme, de l’amour et du malheur, apparaîtront sous une lumière implacable »

igualdade social, para os excluídos e os marginalizados. Assim, através de paralelismos simbólicos, a escrita política como fonte de água [e] fonte de vida, [fosse] “semelhante à árvore que dá frutos”, (Agostinho, 1997, p. 421), para aqueles que têm fome e sede de justiça. Com efeito, como declara justamente Christiane Blot-Labarrère, (1992, p. 115) “esse amor sempre foi [sua] política” de engajamento e [resistência]. E ao pronunciar: “Que o mundo vá à sua ruína”, (Duras, 1977a, p. 67)<sup>47</sup> esta será a forma de gritar à sua revolta e à sua raiva, diante do absurdo da vida. Combater às injustiças, às *fraquezas do mundo*, é para Duras um processo interminável e obsessivo de escrita e de reescrita.

## Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Coll. Paulus, 1997.

ALAZET, Bernard. *Le navire night* de Marguerite Duras: *Écrire l'effacement*. Lille: PUL, 1992.

ARMEL, Aliette. Marguerite Duras, *les trois lieux de l'écrit*. St-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot Éditeur, 1998.

BAJOMÉE, Danielle. *Duras ou la douleur*. 2<sup>e</sup> ed. Bruxelles: Duculot, 1999.

BORGOMANO, Madeleine. *Duras, une lecture des fantasmes*. Belgique: Cistre-Essais, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1981.

BLOT-LABARRÈRE, Christiane. *Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1992.

BURGELIN, Claude; GAULMYN, Pierre de. (orgs). *Lire Duras*. Lyon: PUF, 2000.

CÉRASI, Claire. *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*. Paris-Genève, Champion-Statkine, 1993.

<sup>47</sup> « Que le monde aille à sa perte »

DURAS, Marguerite. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, [1950], 1978.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Éditions Gallimard, 1960.

DURAS, Marguerite. *Le Camion*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977a.

DURAS, Marguerite. *India Song*: texte, théâtre film. Paris: Gallimard, 1973.

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

DURAS, Marguerite. *L'ÉTÉ 80*. Paris: Minuit, 1980.

DURAS, Marguerite. *Outside*. Paris: P.O.L., 1984.

DURAS, Marguerite. *La douleur*. Paris: P.O.L., [1985], 1993.

DURAS, Marguerite. *Le monde extérieur*: outside 2. Paris: P.O.L., 1993.

DURAS, Marguerite. *La mer écrite*. Photographies d'Hélène Bamberger. Turin: Marval, 1996.

DURAS, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris: Gallimard, [1987], 1994.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, [1993], 1995.

LOIGON, Sylvie. *Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan, 2003.

**Recebido em:** 16 de junho de 2024

**Aceito em:** 20 de agosto de 2024



## **“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 OLIVEIRA<sup>1</sup>**

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 durassian creation are intended to be defined.*

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

---

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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

<sup>2</sup> 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*.<sup>3</sup>

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

---

<sup>3</sup> "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.<sup>4</sup>

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

<sup>4</sup> « 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.<sup>5</sup>

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.

---

<sup>5</sup> 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".<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> "... 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).

<sup>7</sup> "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 inabitável, (praia-mar ao invés de casa-parque)” justamente porque o inabitável, 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).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> « 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 câmara se torna um dispositivo que mediará o próprio olhar da cineasta:

Você vai olhar a câmara 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).<sup>9</sup>

---

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 ».

<sup>9</sup> « 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",<sup>10</sup> 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."<sup>11</sup> 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.

<sup>10</sup> <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>

<sup>11</sup> 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, GODARD, 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



## **ESCREVER O MAR; REENCONTRAR A SI: REFLEXÕES SOBRE IMAGEM E MEMÓRIA EM MARGUERITE DURAS**

MARCELA AZEVEDO

## ESCREVER O MAR; REENCONTRAR A SI: REFLEXÕES SOBRE IMAGEM E MEMÓRIA EM MARGUERITE DURAS

WRITING THE SEA, REDISCOVERING ONESELF: REFLECTIONS ON IMAGE AND MEMORY IN MARGUERITE DURAS

MARCELA AZEVEDO<sup>1</sup>

marcelaazevedo@live.com  
<https://orcid.org/0000-0002-2804-1870>

### Resumo

Numa série de entrevistas concedidas a Leopoldina Pollota della Torre e reunidas sob título *La passion suspendue* (2013[1989]), Marguerite Duras (1914-1996), ao confessar seu temor e fascínio pela imagem do mar, diz: “O mar é uma força ilimitada onde o ‘eu’, o olhar se afoga, perdendo-se para encontrar sua própria identidade” (p. 130 – tradução minha). Essa afirmação permite propor a ideia de que a recuperação de uma identidade original não se daria sem a experiência de perda de alguma parcela do “eu” – logo, seria preciso perder algo de si para reencontrar algo de si. De uma interrogação sobre o que seria isso que se perde e o que é isso que a autora insiste em reencontrar, passamos a uma outra, central nesta proposta: por que o mar vem sintetizar esse instante de perda e reencontro? É na tentativa de contorná-la que sugerimos uma apreciação acerca do enigmático *La mer écrite* (1996). Nossa hipótese é a de que este livro tenta reconstruir uma imagem jamais registrada da autora durante a travessia de barco quando tinha 15 anos. Argumentamos que o esforço de reconstrução desta imagem se relaciona com o aspecto impossível que ela abriga – na intimidade com o real e o pulsional – e que o insistente movimento de recriação da mesma teria função de dar provas de vida à autora.

**Palavras-chave:** Marguerite Duras. Mar. Imagem. Construção. Memória.

### Abstract

*In a series of interviews with Leopoldina Pollota della Torre, gathered under the title *La passion suspendue* (2013[1989]), Marguerite Duras (1914-1996) confesses her fear and fascination with the image of the sea, saying: “The sea is an unlimited force where the ‘self’, the gaze, drowns, losing itself to find its own identity” (p. 130 – my translation). This statement suggests that*

<sup>1</sup> Doutora em Teoria Psicanalítica pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da UFRJ (2022). É pesquisadora membro do centro de pesquisa Outrarte - IEL/UNICAMP, onde investiga as relações entre psicanálise e literatura. É autora do livro de poesia *Todas as mães são tiranossauras* (Urutau, 2021) e tem sua produção poética publicada em revistas eletrônicas e antologias. Atua na área de clínica Psicanalítica.

*recovering an original identity would not happen without experiencing the loss of a part of the "self" – hence, it would be necessary to lose something of oneself to rediscover something of oneself. Moving from questioning what exactly is lost and what the author insists on rediscovering, we transition to another central question in this proposal: why does the sea come to symbolize this moment of loss and rediscovery? It is in attempting to address this that we suggest an examination of the enigmatic "La mer écrite" (1996). Our hypothesis is that this book attempts to reconstruct an image never recorded of the author during a boat crossing when she was 15 years old. We argue that the effort to reconstruct this image relates to its impossible aspect – in intimacy with the real and the instinctual – and that the persistent movement of recreating it would serve to provide proof of life for the author.*

**Keywords:** Marguerite Duras. Sea. Image. Construction. Memory.

## Introdução

Inicio este trabalho com um poema de Marguerite Duras (1914-1996), jamais publicado, escrito provavelmente no início da década de 1930, período que marca a sua saída da Indochina para a França, e que temos acesso a partir da biografia escrita por Laure Adler, originalmente editada em 1998.

### O MAR

Ó mar, tantos beijos em nossos pobres olhares  
 Tantas ondas reunidas,  
 E tanta vontade  
 Neste assédio de desertos afundados.  
 Os homens ao redor banhados em tuas espumas,  
 A voz de tuas prisões  
 Se apaga em seus corpos.  
 Ó povo, sempre um amanhã lhes priva do mar vossa voz  
 e suas mãos se fazem mais dilacerantes  
 E já em seus olhos  
 Contra toda a terra, há memórias.  
 (Duras apud Adler, 2023, p. 113)<sup>2 3</sup>

Recupero do poema a imagem de um mar amoroso em seus beijos, mas absoluto em sua força assediadora: “Ó mar, tantos beijos em nossos pobres olhares/ Tantas ondas reunidas/ E tanta vontade/ Neste assédio de desertos afundados”. E insisto no que sobra, ao fim do poema, para os olhos que outrora foram beijados pelo mar após encontro corpo-a-corpo com suas espumas e com a voz de suas prisões: “E já em seus olhos/ Contra toda a terra, há memórias”.

De todas as possíveis interpretações que poderíamos fazer a partir destes versos, passo, contudo, a uma simples pergunta: qual é essa memória que o olhar testemunha em seu encontro com força destrutiva e amorosa do mar?

<sup>2</sup> Todas as traduções do francês quando não indicadas são de minha autoria.

<sup>3</sup> Poema “La mer” no original: “Ô mer, tant de baisers sur nos pauvres regards/ Tant de flots assemblés,/Et tant de volonté/ Dans ce harcèlement de déserts engloutis./ Les hommes tout autour baignant dans tes écumes,/ La voix de tes prisons/ S'éteignent sur leurs corps./ Ô peuple toujours un lendemain vous prive de la mer Votre voix/ et vos mains se font plus déchirantes/ Et déjà dans vos yeux/ Contre toute la terre, il y a des souvenirs.”

## Um pesadelo chamado mar

Numa série de entrevistas concedidas a Leopoldina Pallotta della Torre e reunidas sob título *La passion suspendue* (2013[1989]), Marguerite Duras, ao ser questionada sobre a presença do mar em sua obra, responde:

*O mar é uma das imagens, um dos pesadelos, mais frequentes em minha cabeça. Poucas pessoas, eu creio, o conhecem como eu, que passei horas a observá-lo. O mar me fascina e me aterroriza. Eu sou atordoada desde a infância pela ideia de ser arrastada pelas águas (Duras, 2013, p. 129-130 – grifos meus).<sup>4</sup>*

Desta imagem que remonta à cena traumática narrada em *Uma barragem contra o Pacífico* (1950), na qual uma mãe viúva, com seus filhos ainda muito pequenos, luta contra o mar e contra a terra para salvar seus sonhos de futuro, sublinho o que parece persistir para Duras: a fascinação amorosa do sonho, o terror destrutivo do pesadelo, ou duo de amor e destruição que a imagem do mar circunscreve e que assinalarei, aqui, retomando a ideia freudiana de *umbigo do sonho*.

De acordo com Freud (1900), o umbigo do sonho é um ponto insondável que coloca limite a qualquer interpretação, ligando as cenas oníricas – que aqui são concomitantemente de amor e de destruição – ao mais absoluto desconhecido: “Todo sonho tem pelo menos um ponto em que é insondável, um umbigo, por assim dizer, que o liga ao desconhecido” (Freud, 2012 [1900], p. 132). O que para nós interessa nessa ideia é o limite que ela parece impor não apenas à interpretação, mas sobretudo à própria linguagem, sugerindo a relação deste umbigo com o que, segundo o aporte da teoria lacaniana, chamamos de *real*.

A intimidade entre o real e a imagem do mar permitem retomar a entrevista na qual Leopoldina, ante a confissão de Duras a respeito dos afetos que o mar lhe provoca, comenta que os personagens da escritora

<sup>4</sup> “La mer est une des images, un des cauchemars, les plus fréquents dans ma tête. Peu de personnes, je crois, la connaissent comme moi, qui ai passé des heures à l’observer. La mer me fascine et me terrorise. Je suis épouvantée depuis l’enfance par l’idée d’être emportée par les eaux.”

não apenas falam muito sobre ele, como também, frequentemente, habitam em estações balneárias. Marguerite, contudo, assumindo sua posição siderada, desloca-se de qualquer explanação a respeito da construção fictícia de suas personagens, respondendo-lhe em nome próprio:

*O mar é uma força ilimitada onde o “eu”, o olhar se afoga, perdendo-se para encontrar sua própria identidade. Ao fim do mundo, não restará mais nada para recobrir a crosta terrestre, a não ser um único e imenso mar. Todo traço derrisório do homem terá desaparecido. (Duras, 2013, p.130 – grifos meus).<sup>5</sup>*

Uma cena de fim dos tempos, com o mar tomando conta de qualquer traço insignificante da humanidade. Uma cena, portanto, de morte do gênero humano, que não resistiria à força devastadora e ilimitada das marés, tomando conta de toda a terra. Se, mais uma vez, temos acesso ao aspecto *real* que o mar abrange, agora pelo absoluto mortífero que carrega consigo, sublinho, entretanto, que a mesma força de destruição universal, traz como promessa, no um-a-um do embate, a possibilidade de reencontro com a própria identidade, que não viria sem o afogamento do eu, do olhar: “O mar é uma força ilimitada onde o “eu”, o olhar se afoga, perdendo-se para encontrar sua própria identidade”. Logo, seria preciso perder algo de si para reencontrar algo de si. Mas o que seria isso que se perde? E o que é isso que a autora diz ser possível reencontrar? Questões que conduzem para uma outra, central para nós: por que o mar é a imagem que sintetiza esse instante de perda e de reencontro?

## **O mar escrito**

*La mer écrite* (1996) é um livro-álbum que foi publicado algumas semanas após a morte de Duras. Nele são apresentados alguns comentários da escritora para 31 fotografias de Hélène Bamberger

<sup>5</sup> “La mer est une force illimitée où le ‘moi’, le regard se noient, en se perdant pour retrouver leur propre identité. À la fin du monde, il ne restera plus, pour recouvrir la croûte terrestre, qu’une unique, immense mer. Toute trace dérisoire de l’homme aura disparu.”

capturadas, sob direção do olhar durasiano, em passeios de verão na Normandie, entre 1980-1994. Bamberger conta:

Eu encontrei Marguerite Duras em Trouville durante o verão de 80. Nós tomamos o hábito de passear todas as tardes. Durante esses passeios, eu fazia fotos. Pouco a pouco, Marguerite se colocou a me dirigir. Ano a ano, as fotos se tornaram indispensáveis aos nossos passeios, como um dever de férias, sobre o qual Marguerite manifestava exigências mais e mais precisas. Paulatinamente viemos a falar de um álbum (Bamberger apud Duras, 1996, s/p).<sup>6</sup>

Nesses passeios, Yann Andréa, último companheiro de Duras, também estava presente, conduzindo o automóvel que as levava. No livro, ele também ressalta a direção de Marguerite na captura das fotografias, marcando certo estranhamento:

Nem sempre entendemos os circuitos, o que era necessário ver. Obedecíamos. Hélène fotografava. Eu conduzia o automóvel. Esquecíamos. E depois, durante o verão de 94, ela escreve essas palavras como se visse pela primeira vez. [...] A gente acredita compreender alguma coisa. Das palavras. Das imagens. (Steiner apud Duras, 1996, s/p).<sup>7</sup>

Tomarei esse “acreditar compreender alguma coisa” da montagem durasiana para marcar os aspectos que fazem *La mer écrite* permeado de certa incompreensão. O livro começa com a frase: “Todos os dias, olhávamos isso: o mar escrito” (DURAS, 1996, p. 7 – grifo meu).<sup>8</sup> Da frase sublinho o uso do pronome demonstrativo “isso” e a promessa de que adiante veríamos, junto com Marguerite, o mar escrito. Virando a página, o pequeno texto: “É o mar. Ele tomou conta de tudo. Ele quebrou a floresta de mármore. Mas ele também guarda. Cristo, ele também guarda. E nada, ele guarda também, ele se engana o mar. Ele anda com o tempo, como se

<sup>6</sup> “J’ai rencontré Marguerite Duras à Trouville pendant l’été 80. Nous avons pris l’habitude de nous promener tous les après-midi. Pendant ces promenades, je faisais des fotos. Peu à peu, Marguerite s’est mise à me diriger. D’année en année, les fotos sont devenues indispensables à nos promenades, comme un devoir de vacances, sur lequel Marguerite manifestait des exigences de plus en plus précises. Peu à peu on en est venu à parler d’un album.”

<sup>7</sup> “On ne comprend pas toujours les circuits, ce qu’il faut voir. On obéit. Hélène photographie. Moi, je conduis l’automobile. On oublie. Et puis pendant l’été 94, elle écrit ces mots comme si elle voyait pour la première fois. [...] On croit comprendre quelque chose. Des mots. Des images.”

<sup>8</sup> “Chaque jour, on regardait ça : la mer écrite.”

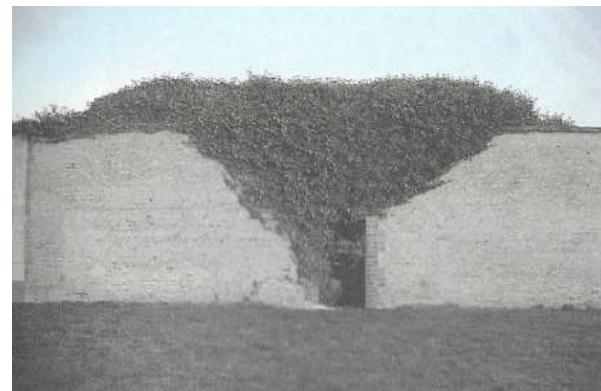
fosse possível" (Duras, 1996, p. 8).<sup>9</sup> Ao lado do texto, a primeira imagem: um grande muro cinza, com uma pequena entrada escura, recoberto de folhas trepadeiras e recortado pelo céu azul, acima, e a grama verde, abaixo, conforme vemos a seguir:

Ora, mas por que um texto que anuncia o mar e seu gesto de tomar conta de tudo, vem ao lado da imagem de um muro? O que seria, afinal, o mar escrito?

O livro segue mesclando texto e imagem, sem, contudo, comprometer-se com a descrição de um pelo outro - o que vai assinalando, a cada página, o desinteresse de Duras com a lógica da representação. Mas entre as imagens dos portos, de capelas, de Cristo crucificado, do cemitério, de paredes, de sombras, de vistas para alguma natureza, encontramos indícios, no justo descompasso com o texto, do que talvez Duras almejasse mostrar. Na página 33, por exemplo, há a imagem de um barquinho num porto em Quillebeuf, na Normandie, tal qual vemos ao lado:

Duras, no texto que faz referência a esta imagem, escreve que ele é pequeno, diz que o endereço foi escolhido por ela, afirma que já é o rio Sena e que é bonito como um escrito. Em seguida ela fala de um filme:

O título do filme que eu farei, ele está lá, escolhido por mim, sim, é muito bonito porque é grande como o título de uma história ou como aquele título de uma história jamais escrita ainda. Salvo por mim, somente. *Uma mulher que faz livros como faria a luz. O sentido. Eu creio que vou fazer esse filme para não*



**Figura 1:** Fotografia de Hélène Bamberger

**Fonte:** Duras, 1996, p. 9.

**Figura 2:** Fotografia de Hélène Bamberger

**Fonte:** Duras, 1996, p. 33.



<sup>9</sup> "C'est la mer. Elle a tout pris. Elle a cassé la forêt de marbre. Mais elle garde aussi. Christ, elle garde aussi. Et rien, elle garde aussi, elle se trompe la mer. Elle marche avec le temps, tout comme si c'était possible."

*esquecer o que se chama: o sentido. E que eu chamo: o vazio ou o tempo* (Duras, 1996, p. 32 – grifos meus).<sup>10</sup>

Se há algum sentido, portanto, é o do vazio e do tempo. Talvez retomando a história jamais escrita ainda, adiante no livro, temos a imagem de um terreno tomado por troncos enormes de árvores, madeira esperando sua utilização, provavelmente, na indústria:

No texto que acompanha a imagem, Duras diz que são originadas das florestas da Ásia, fala desses territórios perdidos na geografia, como se fossem de um outro tempo, e questiona: “O que poderíamos mostrar além disso que se vê?”. Ao que responde: “O que é simplesmente verdadeiro e escapa ao homem.” (Duras, 1996, p. 38).<sup>11</sup>

O esforço da autora parece ser, então, o de enviar o leitor não apenas à falta de sentido, mas, na falta de sentido, produzir algum efeito de verdade que está sempre secreta, obscura e interditada na história. Seguindo o curso do livro, por exemplo, há a imagem de umas folhagens levemente inclinadas pelo soprar do vento:

No texto que acompanha a imagem, Duras escreve: “Esse vento foi fotografado. No lugar de esclarecer a fotografia, o vento a obscurece. A



**Figura 3:** Fotografia de Hélène Bamberger

**Fonte:** Duras, 1996, p. 39.



**Figura 4:** Fotografia de Hélène Bamberger

**Fonte:** Duras, 1996, p. 53.

<sup>10</sup> “Le titre du film que je ferais, il est là, choisi par moi, oui, c'est très beau parce que c'est grand comme un titre d'histoire ou comme celui du titre d'une histoire jamais écrite encore. Sauf par moi seule. Une femme qui fait des livres comme elle ferait la lumière. Le sens. Je crois que je vais faire ce film pour ne pas oublier ce qu'on appelle : le sens. Et que j'appelle : le vide ou le temps.”

<sup>11</sup> “Que pourrait-on montrer d'autre que ce qu'on voit? Ce qui est simplement vrai et qui échappe à l'homme.”

gente foi desamparado pelo vento do mar. O vento deve ter ido sozinho a um destino secreto." (Duras, 1966, p. 52).<sup>12</sup>

Em umas das últimas imagens do livro, vemos o mar no horizonte, fotografado de dentro do hall do Hotel des Roches Noires, local onde Duras habitava nas temporadas em Trouville. O hall está todo escuro e o mar aparece ao fundo, ainda iluminado pelo entardecer e contornado pela vista das janelas.

Sobre esta imagem, Duras escreve: "Tirei a fotografia do mar e editei-a, saí com ela em um livro. O mar permaneceu lá, INVISÍVEL, ETERNO." (Duras, 1996, p. 64).<sup>13</sup>

Se de um lado o poema e as falas da entrevista de Duras retomam constantemente a imagem do mar e o esforço por sua tematização absoluta – o amor e a morte, a estabilidade e a destruição –, de outro lado somos surpreendidos com essa afirmação textual de que ele, após fotografado, seria colocado em um livro, pois o mar mesmo, seu real, permaneceria lá, eterno e invisível. O que seria, então, esse esforço, fadado a fracassar, de apreender a imagem do mar, quiçá escrevê-la, se ele permanece invisível aos olhos? Ou, retomando a pergunta de nossa introdução, qual é a memória que Duras insiste em resgatar e que o olhar testemunha diante do real que o mar traz à tona?



**Figura 5:** Fotografia de Hélène Bamberger

**Fonte:** Duras, 1996, p 65.

## A construção do esquecido

No livro *O amante* (1984), Marguerite narra uma cena:

<sup>12</sup> "Ce vent a été photographié. Au lieu d'éclairer la photographie, le vent l'a obscurcie. On a été désemparé par le vent de la mer. Le vent a dû partir tout seul vers une destinée restée secrète."

<sup>13</sup> "J'ai pris la photographie de la mer et je l'ai éditée, je suis partie avec dans un livre. La mer est restée là, convenable, discrète, parfaite, INVISIBLE, ÉTERNELLE."

É no curso dessa viagem que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto. Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outra circunstância. Mas não tiraram. O objeto era miúdo demais para tanto. Quem iria pensar nisso? Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. Ora, enquanto esta ocorria, até mesmo sua existência era ainda ignorada. Só Deus a conhecia. É por isso que essa imagem, e não podia ser de outra forma, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, subtraída ao conjunto. *É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora* (Duras, 2007 [1984], p. 13 - grifos meus).

Temos, com essa cena, a afirmação de algo que é irrepresentável: a imagem da autora aos 15 anos e meio, quando protagonizava a travessia de barco em que conhece o amante. Mas há uma outra nuance, mais estrutural, daquilo que essa imagem representaria se assim existisse: a perda da infância e o envelhecimento precoce de Marguerite. É justamente essa a imagem da autora, ausente de qualquer registro fotográfico, estruturalmente impossível e por isso mesmo absoluta, que supomos serem os esforços de encontros empreendidos por Duras em suas narrativas e filmes.

Poderíamos conjecturar, nessa perspectiva, que *La mer écrite*, marcando constantemente o desencontro entre escrito e imagem, seria uma derradeira tentativa de resgate dessa autêntica e perdida Marguerite de 15 anos de idade. Ou, também, que a imagem do mar, em sua promessa de perda do eu e reencontro de si, viria sintetizar, sob a metáfora do amor e da destruição, a fotografia inexistente de Duras, esta que, dada sua ausência, insistiria viva em alguma memória apartada da representação.

No texto *Construções em análise*, Freud (1937) afirma que o que se almeja no processo analítico é uma imagem: “uma imagem dos anos de vida esquecidos do paciente, imagem que seja confiável e consistente em todas as partes essenciais” (Freud, 2021 [1937], p. 366). Segundo ele, o analisando deverá “inferir o esquecido a partir dos sinais por ele deixados, ou, mais corretamente, ele terá que *construir o esquecido*” (Freud, 2021 [1937], p. 367). Se de início temos que a construção do esquecido ocorre ao provê-lo de uma imagem, em seguida Freud falará, ao defender a

semelhança deste trabalho com aquele do arqueólogo, que, no processo psicanalítico, nos ocupamos de um objeto ainda vivo.

Eu aproximo este objeto daquilo que há de mais vivo e irrepresentável em qualquer sujeito falante: o aparato pulsional. E interrogo: como produzir a imagem de um objeto que só é vivo na medida em que é enredado pela pulsão, essa força erótica e mortífera que resiste à apreensão simbólica? Talvez, a resposta possível, com Marguerite Duras, venha nesse esforço de escrever a imagem do mar, ainda que tal imagem lhe pareça ao mesmo tempo plena, vazia e ilegível, tal qual ela afirma em entrevista a Michelle Porte: “O mar é completamente escrito para mim. É como páginas, veja, páginas plenas, vazias à força de serem plenas, ilegíveis à força de serem escritas, de serem plenas de escritura.” (Duras, 2012, p. 91).

## Conclusão

**Figura 6:** Fotografia de Hélène Bamberger

**Fonte:** Duras, 1996, p. 67.

Na penúltima imagem de *La mer écrite*, vemos a fotografia de um cais de concreto e metal, construído sobre uma água que parece calma num dia ensolarado. No texto ao lado, Duras diz que é a capital das gaivotas, que elas são tranquilas, que ficam em lugares tranquilos, que elas reinam perto do sol, nas horas paradas pela força invisível do mar e das areias, e também nos livros dos escritores. Em seguida, ela confessa: “São os endereços onde eu retorno sempre, para ver se ainda se é vivo face às gaivotas.” (Duras, 1996, p. 66 – grifos meus).<sup>14</sup>



Das várias perguntas que abri ao longo deste trabalho, retomo a indagação do início: qual memória o olhar testemunharia face ao mar? E sugiro, em seguida, que, para Marguerite se trata antes de uma memória

<sup>14</sup> “Ce sont des endroits où on revient toujours, pour voir si on est encore vivant face aux mouettes”.

que existe para reenviar provas de sobrevivência ante a destruição, como se buscasse insistentemente, no limiar do amor e da morte, conferir se ainda está viva.

## Referências

ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2023

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Vol. I. Trad. Renato Zwick, Porto Alegre: L&PM, [1900], 2018

FREUD, Sigmund. *Construções em análise. In Fundamentos da clínica psicanalítica*. Trad. Cláudia Dornbush. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, [1937], 2021.

DURAS, Marguerite. *La mer écrite [photographies de Hélène Bamberger]*. Paris: Marval, 1996.

DURAS, Marguerite. *Barragem contra o Pacífico*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Arx, [1950], 2003.

DURAS, Marguerite, PORTE, Michele. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, [1977], 2012

DURAS, Marguerite. *O amante* [1984]. Trad. Denise Bottman. 1ed. São Paulo: Cosac- Naify, 2012

DURAS, Marguerite; dela Torre, Leopoldina Polota. *La passion suspendue: entretiens avec Leopoldina Pollotta della Torre*. Trad. René de Ceccatty. Paris: Seuil, 2013

**Recebido em:** 5 de maio de 2024

**Aceito em:** 7 de agosto de 2024



## MARGUERITE DURAS E SUA FASCINAÇÃO PELO MAR

MARIA CRISTINA VIANNA KUNTZ

## MARGUERITE DURAS E SUA FASCINAÇÃO PELO MAR

### MARGUERITE DURAS AND HER FASCINATION TOWARDS THE SEA

MARIA CRISTINA VIANNA KUNTZ<sup>1</sup>

cvkuntz@uol.com.br  
<http://orcid.org/0000-0001-5528-7246>

#### Resumo

Nascida na Conchinchina, Vietnã, às margens do Mekong, entre o Mar da China e o Golfo do Sião, Marguerite Duras será fascinada para sempre pela força das águas. Em sua prolífica obra, muitos foram os romances, peças teatrais e filmes que focalizaram o mar: como origem da ação ou como cenário inestimável em *St. Thala e T. Beach* em *Le Ravissement de Lol V. Stein* e *L'Amour*, e para Anne Marie Stretter em *Le Vice-Consul*. Mais tarde, nos anos 1980, será o Atlântico e os “mares distantes” a marcarem seu romance *Emily L.*; suas duas obras autobiográficas, *O Amante* e *O Amante da China do Norte*, apresentarão a travessia dos oceanos Índico e Atlântico que, para sempre, separarão Duras da infância inesquecível. Ao estudar a natureza da imaginação e seus quatro elementos, Bachelard (1942) estabelece a relação entre as águas e as experiências oníricas e inconscientes. Genette destaca a importância dos espaços na obra literária visto que eles “nos transportam em imaginação a lugares desconhecidos” (1969, p.43-44). Borgomano (1987) e Chalonge (2005) lembram que os objetos focalizados por Duras fazem parte de um cenário espacial, muitas vezes marítimo. Freud aponta que a água é a morada primordial desde o útero materno e Lacan explica a relação com a mãe “devoradora” (*Seminário IV*). Pode-se afirmar que a presença do mar, dos rios e lagos na obra de Duras aponta para os laços maternos e sua mãe ambivalente. Nessa intervenção, pretende-se examinar em que medida Duras utiliza a potência das águas nos romances *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* e *Emily L.*, considerando sobretudo, que “La fascination c'est la passion de l'image” (Blanchot, 1955, p.29).

**Palavras-chave:** Imaginação. Fascinação. Mãe devoradora. Marguerite Duras. Melancolia.

<sup>1</sup> Publicou a tese de doutorado: Marguerite Duras: Trajetória da mulher, desejo infinito. São Paulo: Baraúna, 2014. Com Maurício AYER (org.) Olhares sobre Marguerite Duras/ Regards sur Marguerite Duras. São Paulo: Pulishers, 2014. Pós-doutora DTLCC-FFLCH-USP (2020): “Marguerite Duras: a trajetória do desejo no ciclo Atlântico”. Atualmente participa do grupo de pesquisas crítica literária e psicanálise junto ao DTLCC-FFLCH-USP, coordenado por Cleusa Rios e Judith Rosenbaum.

## Abstract

Born in Conchinchina, Vietnam, by the river Mekong, between the China Sea and Gulf of Siam, Marguerite Duras will be fascinated for ever by the power of the water. Among her prolific work, many novels, plays and films pointed out the sea as origin of the action or as inestimable scenery in *St. Thala* and *T. Beach* in the *Le Ravishing of Lol Stein* and *Love*, and to Anne Marie Stretter in *The Vice-Consul*. Later, in the 80ies, it will be the Atlantic and the “distant seas” that will mark her novel *Emily L.*; her two autobiographical novels, *The Lover* and *The Lover of Northern China*, will show the crossing of the Indian and Atlantic oceans that will withdraw Duras for ever from her unforgettable childhood. Studying the nature of imagination and its four elements, Bachelard explains the relation among the waters and the oniric and unconscious experiences (1942, p.12). Genette points out the importance of the spaces in the literary work because they “transport us in imagination to unknown places” (1969, p. 43-44). Borgomano (1987) and Chalonge (2005) remind us that the objects focused by Duras belong to a spacial scenery, often maritime. Freud indicates that the water is the primordial dwelling since the maternal womb and Lacan explains the difficult relation with the “devouring” mother (IV Seminar). We can affirm that the presence of the sea, rivers and lakes in Duras’ works are related to the maternal laces and her ambivalent mother. In this work we intend examine how Duras uses the potency of the waters in the novels *Le Ravishing of Lol Stein*, *The Vice-Consul* and *Emily L.* mainly considering that “the fascination is the passion of the image” (Blanchot, 1955, p.29).

**Keywords:** *Imagination. Fascination. Devouring mother. Marguerite Duras. Melancholy.*

## Introdução

Nascida na Conchinchina, Vietnã, às margens do Mekong, entre o Mar da China e o Golfo do Sião, Marguerite Duras será fascinada pela força das águas durante toda sua vida.

Em sua prolífica obra, com mais de cinquenta títulos, muitos foram os romances, peças teatrais e filmes que focalizaram o mar: sendo origem da ação, como em *Uma barragem contra o Pacífico* (1950), como cenário inestimável – “des mers illimités” (Duras; Porte, 1977, p.84) em *St. Thala e T. Beach* em *O arrebatamento de Lol V. Stein* (1964) e *O Amor* (1970), e para Anne Marie Stretter em *O Vice-Cônsul* (1966).

Mais tarde, nos anos 1980, será o Atlântico e os “mares distantes” a marcarem seu romance *Emily L.* (1987); suas duas obras autobiográficas, *O Amante* (1984) e *O Amante da China do Norte* (1991) apresentarão a travessia dos oceanos Índico e Atlântico que, para sempre, separarão Duras da infância inesquecível.

Ao estudar a natureza da imaginação e seus quatro elementos, Bachelard estabelece a relação entre as águas e as experiências oníricas e inconscientes, uma vez que, sob “a imagem superficial da água (há) uma série de imagens mais profundas”<sup>2</sup> (Bachelard, 1942, p.21).

Genette destaca a importância dos espaços na obra literária visto que eles “nos transportam em imaginação a lugares desconhecidos”, levando a uma “fascinação do lugar, (que) é um dos aspectos essenciais a que Valéry chamou “l'état poétique”<sup>3</sup> (Genette, 1969, p.43-44).

Por outro lado, Madeleine Borgomano (1987) destaca alguns objetos obsedantes que se tornam, juntamente com o mar, imagens fantasmáticas na obra de Duras e Florence de Chalonge lembra que os objetos fazem parte de um cenário espacial (2005).

Freud aponta que a água é a morada primordial desde o útero materno e Lacan explica a relação com a mãe “devoradora” (*Seminário IV*).

<sup>2</sup> “[...] qu'il y a sous les images superficielles de l'eau, une série d'images de plus em plus profondes [...]” (Bachelard, 1942, p.21).

<sup>3</sup> “[...] l'espace [...] nous transporte en imagination dans des contrées inconnues [...] une sorte de fascinations du lieu est un des aspects essentiels de ce que Valéry nommait l'état poétique”. (Genette, 1969, p.43-44)

Portanto, pode-se afirmar que a presença do mar, dos rios e lagos na obra de Duras aponta para os laços maternos e sua mãe ambivalente: “[...] [que] sujeira, minha mãe, meu amor [...]” (Duras, 1985, p.27).

Neste artigo, pretende-se examinar em que medida Duras utiliza a potência das águas nos romances *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* e *Emily L.*, considerando, sobretudo com Blanchot, que “a fascinação é a paixão da imagem”.<sup>4</sup>

O *Arrebatamento de Lol V. Stein* (*Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964))<sup>5</sup> é considerado um “roman charnière”, isto é, romance que marcou uma transição, ou mesmo uma ruptura na obra de Marguerite Duras.<sup>6</sup> Lol é uma das mais importantes personagens da autora conforme ela mesma declara: “Dela provêm todas as outras”.<sup>7</sup> Ela é a “ravisseuse” e nós, leitores somos os “ravis” (capturados/ encantados), afirma Lacan em seu “Homenagem a Marguerite Duras pelo Arrebatamento de Lol V. Stein” (1964). O comportamento de Lol, enigmático e louco, inquieta o leitor que nela procura, inutilmente, uma lógica, uma coerência, mas que o cativa para sempre em suas teias.

O *arrebatamento de Lol V. Stein* foi escrito em Trouville, no apartamento de Duras, no edifício Les Roches Noires. Aliette Armel conta que foi neste lugar que Duras reencontra o mar tal qual ela deixara na infância:

um mar de delta, de estuário, de águas espessadas pelo lodo e pelas areias acumuladas, um mar margeado pelos campos, muitas vezes sem cultivo porque recobertos pela maré alta, como as terras de Marie Legrand-Donnadieu pelas enchentes do Pacífico (Armel, 1998, p.101).<sup>8</sup>

<sup>4</sup> “La fascination c'est la passion de l'image” (Blanchot, 1955, p.29).

<sup>5</sup> Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*. [1964], p.285-388, *Oeuvres Complètes*, t. II, ed. Critique par G. Philippe, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2014

<sup>6</sup> Madeleine Borgomano, *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1977, p.12

<sup>7</sup> Marguerite Duras, *La vie matérielle*, [1987], p.305-399, *Oeuvres Complètes*, t.IV, ed. Critique par G. Philippe, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2014, p.322

<sup>8</sup> “une mer de delta, d'estuaire, d'eaux alourdies par la vase et les sables accumulés, une mer bordée des champs très souvent en friche car recouverts par la marée haute, comme les terres de Marie Legrand-Donnadieu par les débordements du Pacifique” (Armel, 1998, p.101). As traduções não indicadas são de minha autoria.

Essa descrição se coaduna com a praia onde Lol fica deitada ao final do romance.

A própria Duras declara em *Les Lieux*:

Os diferentes lugares de Lol V. Stein são todos lugares marítimos, ela está sempre junto ao mar, e por muito tempo eu vi cidades muito brancas, como esta, branqueada pelo sal, um pouco como se o sal a cobrisse, e sobre as estradas e os lugares por onde se locomove Lola Valérie Stein. E logo em seguida comprehendi que eram lugares, não somente marinhos, mas vindos de um mar do Norte, desse mar que é o mar de minha infância também, mares sem limites... (Duras, 1977, p.84).<sup>9</sup>

Assim, Lol nasceu em St. Thala e lá viveu. Trata-se de um lugar não identificado, mítico. Início e fim do romance. Mas Duras afirma que escolhera o topônimo aleatoriamente, “uma coincidência” (Duras, Porte, 1977, p.85) sem pensar em Thalassa, que é seu anagrama, e quer dizer mar em grego.

Mas será em T.Beach, no Casino, que se ouvirá o grito de desespero de Lol. Desespero ou reconhecimento da inutilidade das relações, da entrega? Do desamparo?

Da desilusão sofrida no baile pelo abandono do noivo, Michel Richardson, nasce uma falta, um trauma que ela jamais superará. Após os dez anos de aparência “saudável”, já casada, ao avistar um casal que passava na rua e se beijava, em frente à sua casa, e ao ouvir seu comentário: “morta, quem sabe” (Duras, 2023, p.56),<sup>10</sup> Lol parece “despertar” de seu marasmo. Ela segue o casal até o Hôtel des Bois e a partir daí, começa uma transformação (Kuntz, 2014, p.81).

Em frente ao Hotel, deitada em um campo de centeio, Lol olha fixamente a janela iluminada embora nada possa ver. Mas ela imagina o casal de amantes e experimenta um prazer maravilhoso. É o clímax do romance, o deslumbramento (*ravissement*) de Lol. Transformada, ela

<sup>9</sup> “Les différents lieux de Lol V. Stein sont tous des lieux maritimes, c'est toujours au bord de la mer qu'elle est, et très longtemps j'ai vu des villes très blanches, comme ça, blanchies par le sel, un peu comme si du sel était dessus, sur les routes et les lieux où se déplace Lola Valérie Stein. Et c'est après coup que j'ai compris que c'était des lieux, non seulement marins, mais relevant d'une mer du Nord, de cette mer du Nord. De cette mer qui est la mer de mon enfance aussi, des mers illimitées...” (Duras, 1977, p.84)

<sup>10</sup> “Morte, peut-être” (Duras, 1964, p.38).

deixa sua passividade. Reconhece aquela mulher como uma antiga colega de colégio, Tatiana, combina um jantar com os casais e acaba por seduzir Jacques Hold, o amante de sua colega.

Com ele, ela voltará ao Casino de T. Beach, onde fora abandonada dez anos antes. Já na chegada, contempla o mar em sua imensidão e nesta breve descrição subjetiva, ela observa: “O mar estava no espelho da sala de espera. [...] O mar estava como quando eu era jovem. [...] No entanto a praia estava tão vazia, era como se ela não tivesse sido terminada por Deus” (Duras, 2023, p.197).<sup>11</sup>

Chalonge lembra que “a continuidade entre cenário e personagem”<sup>12</sup> seria ainda uma influência romântica, das relações natureza-personagem. Assim, a personagem feminina estabelece uma metonímia com o espaço, pois nessa contemplação, Lol se projeta na praia vazia como se ela própria não estivesse acabada por Deus.

Ao chegarem a T. Beach, a claridade é intensa: “[O mar] Ele brilha na luz vertical. Eis o mar, calmo, iridescente variando de acordo com suas profundezas, de um azul cansado” (Duras, 2023, p.201).<sup>13</sup>

Embora iluminado e multicolor, esse azul esmaecido indicaria a “impossibilidade ou instabilidade dessa cor”<sup>14</sup> correspondente ao caráter de Lol.

Na visita ao Cassino, evidentemente ela não encontra o que procurava e fica decepcionada e prostrada: “Nenhum vestígio, nenhum, tudo foi enterrado, Lol com tudo mais” (Duras, 2023, p.207),<sup>15</sup> diz o narrador. Eles saem pela porta que dá diretamente na praia e na vazante, a praia, agora, é enorme: “O sol, o mar afunda, afunda, deixa atrás de si pântanos azul-celeste. Ela se estende na areia, olha os pântanos. [...] Ela adormece. Sua mão adormece com ela, pousada sobre a areia” (Duras,

<sup>11</sup> “La mer était comme quand j’étais jeune. [...] Pourtant la plage était vide autant que si elle n’avait pas été finie par Dieu” (Duras, 1964, p.172).

<sup>12</sup> “la continuité exprimée entre décor et personnage” (Chalonge, 2005, p.54).

<sup>13</sup> “[La mer] Elle étincelle dans la lumière verticale. Voici la mer, calme, irisée différemment suivant ses fonds, d’un bleu lasse” (Duras, 1964, p.176).

<sup>14</sup> “ce qui traduit peut-être l'impossibilité ou l'instabilité de cette couleur” (Borgomano, 1987, p.53).

<sup>15</sup> “Aucune trace, aucune. Tout a été enseveli, Lol avec le tout” (Duras, 1964, p.181)

2023, p.201).<sup>16</sup> As gaivotas sobrevoam graxnando, e o casal se abraça e depois, percebem, ao longe, um cão morto.

Madeleine Borgomano aponta que esses pássaros indicam a estranheza de Lol, sua insegurança, que já fora percebida antes pelos amigos naquele jantar na casa da amiga (Borgomano, 1987, p.29). Já o cachorro morto na praia seria um espelho de Lol, à medida que deitada, sozinha, ela também parece abandonada e quase morta, com as mãos enterradas na areia. Este é o elemento que resta quando a água se esvai. Como elemento desértico, indica o vazio, a secura, conforme explica Bachelard: “a substância tenebrosa, que materializa a espessura das trevas”.<sup>17</sup>

Essa areia úmida indica também a decomposição da terra invadida pelas águas semelhante às de *Uma barragem contra o Pacífico*, e ainda, a fragilidade mental de Lol e até sua possível morte já que a morte nos faz “retornar à lama”<sup>18</sup> segundo Borgomano (Borgomano, 1987, p.69).

Enquanto Jacques Hold faz a reserva no hotel onde pernoitariam, sozinha, Lol contempla novamente a maré que agora, sobe:

[...] o mar enfim sobe, afoga os pântanos azuis um após o outro, progressivamente e com igual lentidão eles vão perdendo a sua individualidade e se confundem com o mar [...]. A morte dos pântanos enche Lol de uma tristeza abominável, ela espera, pode prevê-la, vê-la. Ela a reconhece (Duras, 2023, p.211-212).<sup>19</sup>

Essa “tristeza abominável”, espelhada nos “pântanos azuis” ou poças azuis (“*marécages bleus*”) é, segundo Kristeva, um indício de depressão, espécie de melancolia que dominou Lol desde o trauma do abandono, ou antes, não se sabe.

<sup>16</sup> “Le soleil, la mer, elle baisse, baisse, laisse derrière elle des marécages bleus de ciel. Elle s’alorge sur le sable, regarde les marécages. [...] elle s’endort. Sa main s’endort avec elle, posée sur le sable” (Duras, 1964, p.182).

<sup>17</sup> “La substance ténèbreuse, qui matérialise l’épaisseur des ténèbres” (Bachelard, 1948, p.120).

<sup>18</sup> “La mort ici c’est le retour à la boue” (Borgomano, 1987, p.69).

<sup>19</sup> “La mer monte enfin, elle noit les marécages une après les autres, progressivement, d’une lenteur égale ils perdent leur individualité et se confondent avec la mer [...]. La mort des marécages emplit Lol d’une tristesse abominable, elle attend, la prévoit, la voit. Elle la reconnaît” (Duras, 1964, p.185-186).

Chalonge ressalta que a maré se caracteriza por seus movimentos inexoráveis que estabelecem um fluxo, um ritmo (Chalonge, 2005, p.55). Com esse movimento incessante, a pretensa mudança de vida com a qual Lol afirmaria sua individualidade se torna impossível definitivamente, à semelhança das “poças azuis”, de areia engolidas pelo mar. Com as mãos enterradas na areia, Lol já estava “enterrada com tudo”.<sup>20</sup>

Em sua “Homenagem a Marguerite Duras pelo Arrebatamento de *Lol V. Stein*”, Lacan define Lol como “figura de ferida, exilada das coisas, que não se pode tocar, mas que nos faz sua presa” (Lacan, 1989, p.123). Essa expressão resume as características de uma pessoa melancólica. Portanto, renova-se a “crise” e Lol retornará a sua vida, tentando identificar-se com Tatiana e repartindo com ela o seu amante, na ilusão, no cinema do campo de centeio.

Lacan, em seu *Seminário XI*, em “A esquize do olho e do olhar”, explica que o olho é atraído por algo mais profundo que sempre esteve no indivíduo. Lembrando Merleau Ponty, ele afirma que “o olho é apenas a metáfora de algo que eu chamarei o empuxo (propulsão da água) do que se vê – alguma coisa anterior ao olho” (Lacan, 1988 [1964], p.73).

Essa preexistência de algo que atrai o olhar de Lol refere-se a alguma falta anterior que ela procura ainda preencher ou a busca daquela lembrança que permanecia, do vazio que ficou em seu coração naquela noite do baile, pois: “O baile tremeluzia ao longe [...]” (Duras, 2023, p.64)<sup>21</sup> e persistia em seu íntimo. O trauma não acaba jamais. Assim, Lol voltará a seu estado extático, passivo, normal e a mudança almejada é perdida para sempre.

## O Vice-Cônsul

Em *O Vice-Cônsul*, romance de 1966, a história de uma moça que é expulsa de sua casa porque estava grávida é contada por um dos

<sup>20</sup> “tudo foi enterrado, Lol com tudo mais” (Duras, 2023, p.207). “Lol avec le tout” (Duras, 1964, p.181)

<sup>21</sup> “Le bal tremblait au loin [...]” (Duras, 1964, p.45).

personagens – Peter Morgan. Ele narra o périplo que ela percorre durante dez anos, desde o Vietnã até Calcutá, seguindo o rio Mekong e atravessando montanhas e lagos.

Esta moça sofre de fome, vive miseravelmente e em seus pesadelos, sempre vê a imagem da mãe que lhe estende um prato de “arroz quente”. Mas não há reconciliação ou diálogo, apenas a veemente ameaça daquele momento da expulsão: “É preciso perder-se. [...] Se você voltar, disse a mãe, vou colocar veneno no seu arroz para te matar”.<sup>22</sup> Essa figura de mãe violenta: “mulher suja, causa de tudo” (Duras, 1966, p.25), de todo o sofrimento por que estava passando, era ainda a mãe amada com que a moça ainda sonhava, aquela que poderia lhe dar ainda “uma tigela de arroz quente” para aplacar-lhe a fome.

Essa figura é explicada por Lacan como a mãe “devoradora”, isto é, aquela que não tem o falo, mas que tem a autoridade.<sup>23</sup> Sobre essa relação com a mãe ambivalente, Sylvie Loignon faz um paralelo com a mãe de Duras que a preteria em favor de seu irmão mais velho; em *O Amante*, ela castiga violentamente o comportamento da filha (por seu relacionamento com o Chinês) para satisfazer esse irmão. Duras também se sentiu abandonada pela mãe quando, aos dezessete anos, foi, sozinha, estudar em Paris.

A moça sofrerá ainda mais, no momento de decisão, do abandono da criança, uma vez que não dispunha das mínimas condições para criá-la.

Assim, após tanto sofrimento e seu imenso percurso, a moça chega a Calcutá e lá ficará. Ela acaba por perder a fala e enlouquece. Guardará apenas uma expressão vietnamita ininteligível a todos: “*Battambang*”. Assim, louca e muda, ela encontrará a paz nas águas do Ganges e do mar.

Esta narrativa inaugural vai espelhar a narrativa principal que se passa em Calcutá, na Embaixada da França, em torno da protagonista

<sup>22</sup> “Il faut se perdre” [...]. “Si tu reviens, a dit la mère, je mettrai du poison dans ton riz pour te tuer” (Duras, 1966, 9-10). As traduções das citações de *O Vice-cônsul* são desta autora.

<sup>23</sup> Sabe-se que Marguerite perdeu o pai aos sete anos, e sua mãe criou os três filhos na colônia, no Vietnã, com poucos recursos, tentando fazer bons negócios que a levaram à completa falência – história contada em *Uma Barragem contra o Pacífico* (1950).

Anne-Marie Stretter, seus amigos e do Vice-cônsul de Lahore. Tem-se, pois, uma narrativa especular,<sup>24</sup> em que as protagonistas da narrativa principal e da narrativa secundária não se opõem socialmente e ao mesmo tempo, não se identificam em um outro nível.

As cenas da narrativa principal passam-se no salão da embaixada, em uma recepção e na antessala dos aposentos de Anne-Marie. No dia seguinte à festa, ela e seus admiradores vão para o Hotel Prince of Wales, no litoral, no Golfo de Bengala.

Nas cenas externas, o mar será o constante “espelho”, *pendant* de Anne-Marie Stretter. Michael Richardson, seu ex-amante, aponta os “pássaros mortos” (Duras, 1986, p.190) na praia, que, à semelhança daqueles vistos por Lol serão, aqui, um reflexo da fragilidade de Anne-Marie.

Madeleine Borgomano observa que em *O Vice-cônsul*, como também no romance seguinte – *O Amor* (1971), o mar será “sempre verde, ao contrário do azul mediterrâneo dos clichês, das canções”.<sup>25</sup> Em um simbolismo plurivalente, confunde-se com as plantas, “fascinante e assustador ao mesmo tempo”.<sup>26</sup>

A descrição “O oceano é uma laca verde” (Duras, 1966, p.198)<sup>27</sup> evoca, segundo esta crítica, “a feminilidade e o olhar”<sup>28</sup> sedutor de Anne-Marie, conforme observam seus admiradores: “Tinham notado a transparência dos olhos verdes-água de Anne-Marie Stretter?”<sup>29</sup>

Mas é um olhar cheio de suas tristezas acumuladas, semelhante às ilhas aluviais que ela contempla junto ao delta: “As ilhas aluviais recobertas de florestas”, onde “o clima é insalubre”.<sup>30</sup>

<sup>24</sup> Narrativa especula é uma técnica narrativa em que um narrador de 2º grau (pode ser um personagem da 1ª narrativa) cria outra narrativa (encaixada) dentro da principal. Essa técnica acentua o significado da obra, aprofundando-a (en abyme) (cf. Dallenbach)

<sup>25</sup> “Dans l'univers noir et blanc des fictions durassien, leau, la mer surtout, est toujours verte; le bleu méditerranéen, le bleu facile des clichés [...]” (Borgomano, 1987, p.52)

<sup>26</sup> “[...] cet envers du monde, fascinant et redoutable à la fois” (Borgomano, 1987, p.42)

<sup>27</sup> “L'océan est une laque verte” (Duras, 1966, p.198).

<sup>28</sup> “[...] la féminilité et le regard”. (Borgomano, 1987, 53).

<sup>29</sup> “Avait-on remarqué la transparence des yeux verts d'eau d'Anne-Marie Stretter?” (Duras, 1966, p.125).

<sup>30</sup> “Les îles alluviales recouvertes de forêts,” onde “le climat est très malsain” (Duras, 1966, p.191).

Portanto, as águas paradas desse recanto refletem o torpor de Anne-Marie:

Aqui o mar está fechado entre duas pequenas ilhas compridas, sem árvores, mas com bangalôs. A ressaca é fraca. É uma laguna. Um caminho a margeia. As margens são enlameadas, o mar banha-as de quando em quando. O mar é verde, como é belo! [...].<sup>31</sup>

Mas o súbito movimento de Anne-Marie lembra Vênus saindo das águas: “Vaidade de Anne-Marie Stretter. [...] Ela deve sair do mar, dirigir-se à casa aberta e vazia, na qual noite e dia giram os ventiladores da rainha de Calcutá”.<sup>32</sup>

Para Sylvie Loignon, a aparição e desaparecimento nas águas revelam um “jogo” que “tenta diminuir a angústia”<sup>33</sup> (Loignon, 2003, p.58).

Mas o cenário se torna tormentoso, as águas agitadas anunciam a tempestade: “[...] o barulho do mar é mais forte. [...] O mar vai ficar agitado até o retumbar da tempestade”.<sup>34</sup>

Este verbo em Francês – *crever* - conota um estrondo, mas também significa morrer, portanto instaura um clima sinistro e anuncia a imobilidade da figura fúnebre e lacrimosa de Anne-Marie que, de certo modo, se confunde com as próprias lágrimas (um mar de lágrimas): “São lágrimas. [...] o odor de uma mulher que chora, se expande. [...] Ela é magra, leve, ela tem a retidão simples de uma morta”.<sup>35</sup>

Suas lágrimas parecem não ter motivo, mas na verdade, provêm de um sentimento, de uma dor muito antiga da qual ela é “prisioneira”: “Ela

<sup>31</sup> “Ici la mer est enfermée entre deux longues presqu’îles, pas d’arbres, il y a des bungalows. Le ressac est faible. C’est une lagune. Un chemin la longe. Les rives sont boueuses, la mer la lèche à petits coups. La mer verte, qu’elle est belle [...]” (Duras, 1966, p.202).

<sup>32</sup> “Vanité d’Anne-Marie Stretter”. Elle doit sortir de la mer, se diriger vers la maison ouverte et vide dans laquelle de nuit et de jour tournent les ventilateurs de la reine de Calcutta” (Duras, 1966, p.202).

<sup>33</sup> “Ainsi la menace d’engloutissement par les eaux [...] tente de conjurer l’angoisse” (Loignon, 2003, p.58).

<sup>34</sup> “[...] le bruit de la mer est plus fort. [...] La mer va être agitée jusqu’à ce que l’orage crève” (Duras, 1966, p.195).

<sup>35</sup> “Ce sont des larmes. [...] l’odeur d’une Femme qui pleure, se répand. [...] Elle est plat, légère, elle a la rectitude simple d’une morte” (Duras, 1966, p.196-197).

chora sem motivo [...] ela dá a impressão de ser prisioneira de uma dor antiga demais para ser lamentada”<sup>36</sup>

Poderia ser esse sentimento que gera sua fascinação pelo mar que parece atraí-la para si, um desejo de fusão com as águas, como uma entrega correspondente ao encontro com a mãe. Como Lol, ela se deita na praia e olha o mar: “Anne-Marie vai calmamente em direção ao mar – deita-se na alameda da praia, a cabeça sobre as palmas das mãos e fica lá – na pose de uma leitora” (Duras, 1966, p.199, p.200).<sup>37</sup>

Por outro lado, a Mendiga, protagonista da narrativa encaixada – agora como personagem da narrativa principal –, frequentemente se banhava com liberdade nas águas sagradas do Ganges, purificando seu corpo contra a lepra. Ao final do romance, em contraposição a Anne-Marie e seus amigos, estará calmamente balouçando-se no mar, em frente ao Hotel Prince of Wales:

[...] ela vai em direção à laguna e aí penetra, muito, muito prudentemente, por inteiro. Somente a cabeça emerge à flor d’água e muito exatamente como um búfalo, ela começa a nadar com uma alucinante lentidão: ela caça.

O dia termina. O sol está sobre a ilha, pleno sol por tudo, sobre o corpo iluminado da moça adormecida e sobre estes também, enfurnados nos quartos de sombras, que dormem lá ou lá.<sup>38</sup>

Aproximam-se, portanto, as protagonistas, nesse momento: ambas sofrem de um vazio interior, mas a Mendiga, louca e muda, goza de uma tranquila fusão materna, ao passo que Anne-Marie imóvel, mas incapaz de se libertar, fascinada pelas águas, parece encaminhar-se para a morte.

<sup>36</sup> “Elle pleure sans raison [...] elle donne le sentiment d’être maintenant prisonnière d’une douleur trop ancienne pour être encore pleurée” (Duras, 1966, p.198).

<sup>37</sup> “Anne-Marie va calmement vers la mer – s’allonge sur la plage dans l’allée, la tête sur la paume – pose d’une liseuse et reste là” (Duras, 1966, p.199, p.200).

<sup>38</sup> “[...] elle va droit vers la lagune et y penètre, très, très prudemment, tout entière. La tête seule émerge à fleur d’eau et très exactement comme un buffle, elle se met à nager avec une hallucinante lenteur: elle chasse.

La journée s’écrase. Le soleil est sur l’île, plein soleil partout, sur le corps éclairé de la jeune fille endormie et sur ceux ausi, engrangés dans des chambres d’ombres, qui dorment là ou là” (Duras, 1966, p.206).

Entretanto somente em *India Song* - filme de 1977 - é que Anne-Marie se entrega totalmente às águas, afogando todas as suas frustrações e a melancolia que a atormentava.

Vê-se, pois, a função desse espaço marítimo, onde se projetam as emoções das personagens e se acentua a função poética do texto.

## Emily L.

*Emily L.* foi publicado vinte anos mais tarde, em 1987, após o estrondoso sucesso de *O Amante* (prêmio Goncourt, 1984) e *A dor* (1985). Veio, pois, a lume após dois romances autobiográficos. Também neste romance, o mar é o cenário principal. Em Quillebeuf, na Normandia, junto ao estuário do Sena, no Hotel de la Marine, em um bar a beira mar, um casal conversa sobre a possibilidade de escrever um livro sobre o amor: “Olhamos a outra margem, o porto petrolífero, e ao longe, as altas falésias do Havre, o céu [...] as pessoas que passam, o Rio” (Duras, 1988, p.7).<sup>39</sup>

A chegada de um casal de ingleses, o Capitão e sua mulher, desperta curiosidade na narradora protagonista que, baseada nas conversas do inglês com a proprietária do local, começa a “inventar” uma história “encaixada” (é a segunda história, dentro da narrativa principal conforme já elucidamos acima). Temos, assim, uma narrativa especular.

O casal conta que passa a vida a velejar pelo mundo e a inglesa, protagonista desta história encaixada, apresenta uma estranheza que impressiona e cativa a protagonista narradora.

A inglesa era poeta e sofre com o extravio de um de seus poemas. Seus pais não aprovavam a relação da filha com aquele homem devido à diferença social, mas após a morte deles, realizou-se o casamento. Entretanto a perda de uma filhinha e de um cachorrinho - Brownie - lhe trouxe uma tristeza profunda, sua timidez, sua inação. Sabe-se que Duras também perdeu um bebê recém-nascido durante a guerra, por falta de

---

<sup>39</sup> “On regarde l'autre rive, le port pétrolier, et au loin, les hautes falaises du Havre, le ciel [...] les gens qui passent, le Fleuve” (Duras, 1987, p.9).

atendimento e por isso muito sofreu. Conforme ela relata em *A Dor* (Duras, 1985, p.30-31).

Talvez para animá-la, o Capitão tenha começado “as viagens a lugares distantes” durante muitos anos: “[alguma coisa acontecera] e os fizera decidir passar o tempo do amor na viagem por mar, para não fazer nada desse amor e, ao mesmo tempo, retê-lo” (Duras, 1988, p.51).<sup>40</sup>

Periodicamente, o casal voltava à sua propriedade na Inglaterra, na ilha de Wight. Em uma das vezes, o vigia da propriedade conta à mulher que seus poemas haviam sido publicados por seu pai. Tomada de surpresa, ela fica maravilhada, e tem com esse rapaz, um momento de intimidade e paixão. Jamais alguém compreendera e comentara seus poemas. Nesse momento inesquecível, ele lhe dá o nome de Emily.

Depois que ela parte novamente, ele sai à sua procura por todos os mares e oceanos. Mas, não a encontrando, convence-se de que ela morrera.

Então os oceanos passam a ser um espaço imenso da busca de um amor. Lembra mesmo *O marinheiro de Gibraltar* (1953), romance em que a protagonista percorre um longo percurso, entre o Mediterrâneo e o Atlântico, à procura do marinheiro que ela amava.

Por outro lado, as viagens são marcadas pela solidão: Emily vagava pelo convés ou ficava parada a mirar as águas, a espelhar-se nos profundos abismos dos mares da Oceania:

[...] a profundidade dos pequenos mares malásios [...] tinham de cinquenta a duzentos metros de profundidade, mas que era naquelas regiões que se encontravam fossas abissais de dez quilômetros de profundidade. [...] crateras de vulcões que haviam estilhaçado o primeiro continente. [...] as mais profundas dessas fossas abissais ficavam perto da Coreia, dos colares de arquipélagos que haviam emergido na orla dos polos” (Duras, 1988, 29).<sup>41</sup>

<sup>40</sup> “Ils avaient décidé de passer le temps de l’amour dans le voyage sur la mer pour à la fois ne rien faire de cet amour et, cependant le retenir” (Duras, 1987, p.73).

<sup>41</sup> “[...] la profondeur des mers malaises [...] elles avaient cinquante à deux cents mètres de profondeur, mais que c’était dans ces régions-là qu’on tombait sur des fosses abyssales de dix kilomètres de profondeur. [...] des cratères de volcans qui avaient déchiqueté le premier continent. [...] le plus profondes de ces fosses abyssales étaient vers le Corée, les archipels des îles em colliers qui étaient remontées à la lisière des pôles” (Duras, 1987, p.41).

Esses abismos, remetem o leitor a uma intertextualidade com o poema de Baudelaire: *O Abismo* cujos versos intensificam a melancolia de Emily e instauram um cunho funéreo a essas viagens “autor du monde”.

#### O Abismo

Pascal em si tinha um abismo se movendo.  
 - Ai!, tudo é abismo! - sonho, ação, desejo intenso,  
 Palavra! E sobre mim, num calafrio, eu penso  
 Sentir do Medo o vento às vezes se estendendo.

Em volta, do alto, embaixo, a profundezas, o denso  
 Silêncio, a tumba, o espaço cativante e horrendo...  
 Em minhas noites, Deus, o sábio dedo erguendo,  
 Desenha um pesadelo multiforme e imenso.

Tenho medo do sono, o túnel que me esconde,  
 Cheio de vago horror, levando não sei aonde;  
 Do infinito, à janela, eu gozo os cruéis prazeres,

E meu espírito, ebrio afeito ao desvario,  
 Ao nada inveja a insensibilidade e o frio.  
 - Ah, não sair jamais dos Números e Seres.<sup>42</sup>

Esses versos em negrito certamente explicam o pesadelo vivido por Emily em sua frustração maternal e literária, uma vez que, dissuadida pelo marido, jamais retomou seus poemas.

---

<sup>42</sup> Le gouffre:

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.  
 - Hélas ! tout est abîme, - action, désir, rêve,  
 Parole ! et sur mon poil qui tout droit se relève  
 Maintes fois de la Peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,  
 Le silence, l'espace affreux et captivant...  
 Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant  
 Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,  
 Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où ;  
 Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,  
 Jalouse du néant l'insensibilité.  
 Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!  
 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*

Nesse sentido, espelha-se a protagonista narradora que também foi desencorajada por seu companheiro a escrever seu romance. Mas ela não se submete e reage, seguindo sua compulsão quase mortal: “Não posso parar de escrever” (Duras, 1988, p.16).<sup>43</sup> E efetivamente, acaba por escrever o próprio romance *Emily L.*, a história do casal inglês.

Ao final do romance, ela revela sua própria reflexão sobre a escrita que, como os poemas da inglesa nasceram de suas angústias:

Queria lhe dizer que não era suficiente escrever bem ou mal, [...] que não era mais suficiente para que fosse um livro para ser lido com uma avidez pessoal e incomum. [...] Eu lhe disse que era preciso escrever assim [...] de acordo consigo mesmo e com o momento que se atravessa, você, naquele momento, jogar a escritura para fora, maltratá-la, sim, maltratá-la, não retirar nada de sua massa inútil, nada, deixá-la inteira com o resto, não moderar nada, nem rapidez nem lentidão, deixar tudo no estado da aparição (Duras, 1988, p.106).<sup>44</sup>

Verifica-se, pois, a identificação com a autora uma vez que se sabe que a escrita de Duras provém de uma sombra interna, “*un trou*”, “um buraco”, “um resto”, conforme ela também explica em *Écrire* (Duras, 1993).

Portanto, a travessia dos mares é também a travessia da escrita em que Duras nos leva a viagens às “mais longas distâncias da terra”,<sup>45</sup> expressão que é incessantemente repetida no romance pela protagonista narradora. Seriam essas viagens mais do que uma aventura ou a vivência de uma paixão? talvez o casal escondesse um assassinato, um crime? Certamente eram a vivência dos traumas e da solidão de Emily transformada em romance.

<sup>43</sup> “Je ne peux pas m’arrêter d’écrire” (Duras, 1987, p.22)

<sup>44</sup> “Je voulais vous dire que ce n’était pas assez d’écrire bien ou mal, [...] que ce n’était plus assez que ce soit un livre à lire dans une avidité personnelle et non pas commune. [...] Je vous ai dit qu’il fallait écrire [...] selon soi et selon le moment qu’on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l’écriture au dehors, la maltrater presque, oui, la maltrater, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse, ni lenteur, laisser tout dans l’état de l’apparition (Duras, 1987, p.153-154, grifo nosso).

<sup>45</sup> Les voyages des longues distances de la terre” (Duras, 1987, p.67)

## Considerações gerais

Os espaços marítimos dos romances examinados levam o leitor a continentes diversos, longínquos, conferindo-lhes até um cunho mítico e profundo. Portanto, a própria beleza e imensidão do mar conferem aos textos o “valor poético” (Valéry).

Sylvie Loignon ressalta que desde o início de sua obra (*La vie tranquille*, *Un barragem contre le Pacifique*, *Le marin de Gibraltar...*), Duras utiliza o mar como cenário para ressaltar o desejo de fusão próprio a toda relação passional e ainda à “volta a um universo matricial”<sup>46</sup> (Loignon, 2003, p.58).

Vimos como Lol, Anne-Marie e Emily entregam-se à contemplação do mar, como se quisessem lá se afogar completamente. Essa atração corresponderia também ao complexo de Ofélia que, rejeitada por Hamlet, afoga-se pela frustração da paixão (Loignon, 2003, p.58).

Assim, as três protagonistas deixam-se dominar por sua melancolia, suas angústias. Absortas, fora da realidade, apresentam-se totalmente fascinadas por um desejo de morte que se dá através do olhar. Blanchot explica que:

O que nos fascina nos tira o poder de dar um sentido [...] e por outro lado se afirma em uma presença estrangeira no tempo presente e na presença em um espaço. [...] O olhar encontra, assim, [...] a potência que o neutraliza [...] corta-o de qualquer começo [...] é um círculo fechado em si mesmo [...] é o olhar da solidão, olhar interminável. [...] que persevera – sempre e sempre – em uma visão que não acaba: olhar morto, olhar transformado em fantasma de uma visão eterna (Blanchot, 1955, p.29).<sup>47</sup>

Todos os textos examinados repetem as cenas de contemplação junto ao mar de maneira infindável, deixando o leitor a aguardar a fusão

<sup>46</sup> “de retour à un univers matriciel” (Loignon, 2003, p.58).

<sup>47</sup> “Ce qui nous fascine nous enlève notre pouvoir de donner un sens [...] et cependant s'affirme dans une présence étrangère au présent du temps et à la présence dans l'espace. [...] Le regard trouve ainsi [...] la puissance qui le neutralise [...] le coupe de tout commencement [...] le cercle refermé sur soi [...] est le regard de la solitude, le regard [...] de l'interminable, [...] qui persevère – toujours et toujours – dans une vision qui n'en finit pas : regard mort, regard devenu le fantôme d'une vision éternelle” (Blanchot, 1955, p.29).

final. A escrita de Duras nos lembra, pois, a ambição de Mallarmé de escrever “*Le Livre*”, conforme ele afirma: “Um Livro não tem começo nem fim: ele apenas finge” (Mallarmé, ap. Eco, 1971, 52).<sup>48</sup>

De forma semelhante, Duras propõe uma escrita inacabada, travessias sem fim: “o fim sem fim, o começo sem fim de Lol V. Stein” (Duras, 1986, p.140).<sup>49</sup>

## Referências

ARMEL, Aliette. *Marguerite Duras : les trois lieux de l'écrit*. 2 ed., Paris : Christian Pirot, 1998

BACHELARD, Gaston. *L'eau et le rêve : essai pour l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942.

[https://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard\\_gaston/eau\\_et\\_les\\_reves/eau\\_et\\_les\\_reves.doc](https://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/eau_et_les_reves/eau_et_les_reves.doc) acesso 10 de novembro de 2023

BACHELARD, Gaston. *La Terre et la rêverie de la volonté*. Paris : José Corti, 1948

BLANCHOT, Maurice. *L'espace Littéraire*. Paris : Gallimard, 1955

BAUDELAIRE, CHARLES. Le Gouffre. In *Les Fleurs du Mal*. <https://fleursdumal.org/319> acesso em 5 de novembro de 2023.

BAUDELAIRE, Charles. O abismo. *As Flores do Mal*. Disponível em <https://www.escritas.org/pt/t/1719/o-abismo> acesso em 5 novembro de 2023

BORGOMANO, Madeleine. *Duras: une lecture des fantasmes*. 2ed. Paris : Cistre, 1987

CHALONGE, Florence. *Espace et récit de fiction: le cycle indien de Marguerite Duras*. Villeneuve d'Asq, France : Presses Universitaires du Septentrion, 2005

DURAS, Marguerite. *O deslumbramento de Lol V. Stein*. Trad. Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Relicário, 2023

<sup>48</sup> “Un livre ne commence ni finit: tout au plus fait-il semblant” (Mallarmé, ap. Eco, 1971, p.52).

<sup>49</sup> “La fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein” (Duras, 1964, p.184).

DURAS, Marguerite. *Emily L.*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988

DURAS, Marguerite. *Emily L.*. Paris : Gallimard, 1987

DURAS, Marguerite. *La Douleur*. Paris, P.O.L., 1985

DURAS, Marguerite. *O Amante*. Trad. de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle. *Les Lieux*. Paris : Seuil, 1977

DURAS, Marguerite. *Le Vice-Consul*. Paris : Gallimard, 1966

DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard, 1964

ECO, Humberto. A poética da obra aberta. In *A obra aberta*. São Paulo: Cultrix, 1971

GENETTE, Gérard. La Littérature et l'espace. In *Figures II*. Paris : Seuil, 1969, p. 37-66

LACAN, Jacques. A esquize do olho e do olhar. In *Seminário XI*. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, [1964], 1988, p.69-78

LACAN, Jacques. O falo e a mãe insaciável. In *Seminário IV* : a relação do objeto. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, [1956-1957], 1995, p.182-199

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo "Arrebatamento de Lol V. Stein". In LACAN, Jacques. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989, p.123-130.

LOIGNON, Sylvie. *Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan, 2003

**Recebido em:** 13 de agosto de 2024

**Aceito em:** 30 de setembro de 2024



# CÉSARÉE DE MARGUERITE DURAS E O MAR: DISPOSITIVO AUDIOVISUAL, INTERTEXTUALIDADE E REENCANTAMENTO DO MUNDO

MAURÍCIO AYER

## CÉSARÉE DE MARGUERITE DURAS E O MAR: DISPOSITIVO AUDIOVISUAL, INTERTEXTUALIDADE E REENCANTAMENTO DO MUNDO

### MARGUERITE DURAS' CÉSARÉE AND THE SEA: AUDIOVISUAL DEVICE, INTERTEXTUALITY AND RE-ENCHANTMENT OF THE WORLD

MAURÍCIO AYER<sup>1</sup>

mauayer@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-8814-3377>

#### Resumo

O cinema de Marguerite Duras ainda provoca estranhamento e fascinação várias décadas após a realização de seus filmes, em grande medida porque a autora francesa fez de sua obra cinematográfica uma investigação permanente das possibilidades do dispositivo audiovisual, reconfigurando os parâmetros de sua linguagem a cada obra. O curta-metragem *Césarée* (1979) é um dos filmes em que Duras radicaliza essa pesquisa, sobretudo pela marcada disjunção entre imagem visual, discurso verbal enunciado por uma voz e música, realizando o que Deleuze chamou de “ruína do esquema sensório-motor”, característico da imagem cinematográfica clássica. Este artigo busca mostrar como se configura o dispositivo audiovisual de *Césarée*, estabelecendo não apenas a “morfologia” das suas camadas constitutivas como também as funções que elas exercem na construção de uma linguagem própria. Ao fazê-lo, procurou-se desvendar o seu intrincado jogo de intertextualidade, que envolve a narrativa enunciada pela voz, as imagens que privilegiam esculturas encontradas no espaço público do centro de Paris e a música realizada ao violino por Amy Flamer. O resultado desse processo de decriptação dos sentidos altamente condensados que Duras põe em cena no filme é a descoberta de uma poética de reencantamento do mundo, tendo como nó central o embate entre corpo e poder, simbolizado na confrontação entre a rainha judia que se deixa escravizar por amor e o Império Romano que a rechaça “por razões de Estado”.

<sup>1</sup> Doutor em literatura francesa pela FFLCH/USP, instituição onde lecionou entre 2018 e 2021. É autor de *A música do fim do mundo: orquestrações de literatura, teatro e música em Marguerite Duras* (Alameda, 2023) e coorganizador de *Olhares sobre Marguerite Duras* (Publisher Brasil, 2014). Foi curador da mostra de cinema *Marguerite Duras: escrever imagens* (Rio de Janeiro, 2009) e coorganizador do *Colóquio Internacional Centenário de Marguerite Duras* (São Paulo, 2014) e da *Jornada de Cinema e Literatura: Hiroshima mon amour 60 anos* (São Paulo, 2019).

**Palavras-chave:** Cinema moderno francês. Linguagem cinematográfica. Intertextualidade no cinema. Marguerite Duras

## **Abstract**

*The cinema of Marguerite Duras still provokes strangeness and fascination several decades after her films were made, largely because the French author made her cinematographic work a permanent investigation into the possibilities of the audiovisual device, reconfiguring the parameters of film language in each work. The short film Césarée (1979) is one of the films in which Duras radicalizes this research, above all because of the marked disjunction between visual image, verbal discourse enunciated by a voice and music, achieving what Deleuze called the "ruin of the sensory-motor scheme", characteristic of the classic cinematographic image. This article seeks to show how Césarée's audiovisual device is configured, establishing not only the "morphology" of its constitutive layers but also the functions they perform in the construction of the film's unique language. In doing so, we have tried to unravel its intricate intertextuality, which involves the narrative enunciated by the voice, the images that focus on sculptures found in the public space of central Paris and the music performed on the violin by Amy Flamer. The result of this process of decrypting the highly condensed meanings that Duras puts on the film is the discovery of a poetics of re-enchantment of the world, with the central knot being the clash between body and power, symbolized in the confrontation between the Jewish queen who allows herself to be enslaved for love and the Roman Empire that rejects her "for reasons of state".*

**Keywords:** Modern French cinema. Cinematic language. Intertextuality in cinema. Marguerite Duras.

E quem sabe, então, o Rio será  
 Alguma cidade submersa  
 Os escafandristas virão  
 Explorar sua casa  
 Seu quarto, suas coisas  
 Sua alma, desvãos  
 [...]  
 Futuros amantes, quiçá  
 Se amarão sem saber  
 Com o amor que eu um dia  
 Deixeí pra você

**Chico Buarque, *Futuros amantes***

## Introdução

Fosse o curta-metragem *Césarée* (1979), de Marguerite Duras, uma pintura, seria uma marinha, retratando as ruínas de um antigo balneário romano e a memória da história de uma jovem rainha que se deixa escravizar por amor, para em seguida ser rechaçada “por razões de Estado”. A “dor da separação”, enunciada no filme, é trágica como numa canção praieira de Dorival Caymmi, que nos mostra a noiva de um pescador endoidecida à beira-mar, a dizer “morreu, morreu”. Mas ao mesmo tempo que Duras conta essa história de maneira sintética e aparentemente simples, ao menos em uma das camadas ou planos do filme, ela compõe uma intrincada e múltipla teia de circulação da linguagem (e do desejo), que se mostra, para nós, os seus leitores/espectadores, tão laboriosa quanto fértil. A razão disso é que a autora inaugura para *Césarée* um dispositivo audiovisual original. Neste, a figura do mar, além da mencionada função temática, assume outras funções estruturais, que nos permitirão acessar os mecanismos poéticos cuja busca profunda é a de um reencantamento do mundo. Porém, para interpretar a obra e adentrar esse círculo de linguagem e de desejo, é imprescindível decriptar esse singular dispositivo. Foi o que me propus a fazer e partilhar neste ensaio.

Podemos começar relembrando que o cinema de Marguerite Duras é, quanto ao dispositivo audiovisual, uma pesquisa permanente. A cada filme, a autora configura de um modo singular as confluências e os atritos entre imagens visuais e sonoras, entre a palavra e a fotografia, entre

representação e apresentação de temas e motivos, entre voz e discurso, sons e silêncios, tudo isso a atravessar diversos campos significantes convocados e ativados. No itinerário da obra filmica escrita e dirigida por Duras, os quatro curtas-metragens que ela realizou em 1979, utilizando as “sobras” das filmagens que ela realizara para *O navio Night* (1979), representam um momento de grande radicalidade, ao lado de longas-metragens como *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981) e *O homem atlântico* (1981). Em todos esses filmes, Duras leva ao extremo a disjunção entre as imagens visuais, o discurso verbal (enunciado por uma voz-off) e a música.

Não é casual que muito se tenha falado sobre o caráter disruptivo, disjuntivo, e até (declaradamente) destrutivo do cinema durassiano. Trata-se de um cinema que se produz no contrapé de praticamente todos os hábitos de linguagem dos realizadores e espectadores de cinema. Daí a adjetivar tais filmes como “anticinema” há um percurso curto, que a meu ver é preciso assumir apenas para poder ultrapassá-lo. A proposta de pensar o dispositivo consiste precisamente em ir além da estranheza primeira e tentar compreender o que esses filmes positivamente realizam.

## Cinema de autora

Partamos do princípio geral de que Duras efetivamente faz, em certa medida, um cinema *contra* o cinema. Nas notas que Duras publicou como “projetos” para *O caminhão* (1977), ela escreveu, metafraseando o que havia enunciado sobre o “mundo” e a “política”:<sup>2</sup> “Que o cinema rume a perder-se, não há outro cinema” (“*Que le cinéma aille à sa perte, c'est le seul cinéma*”) (Duras, 1977). O número dos *Cahiers du Cinéma* dirigido por Duras e que ela publicou com o título *Os olhos verdes* (*Les yeux verts*) (Duras, 1996 [1980]) discute amplamente essa questão. Segundo suas

<sup>2</sup> A frase que é enunciada em *O caminhão* pela própria Marguerite Duras e que de certo modo organiza todo o discurso, como um buraco negro no centro de uma constelação, é: “Que o mundo rume a perder-se, não há outra política” (“*Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique*”) (Duras, 1977).

próprias palavras, Duras se diferencia do “cinema profissional”, que lida com questões que não lhe interessam, com meios que não lhe convêm, e que têm no “quantitativismo” um critério inescapável de validade. Sobre este “cinema quantitativo”, Duras debocha dizendo que os críticos, “mesmo quando dizem que um filme não é muito bom, se ele custou caro, vão dizer em três colunas cheias [de jornal]. Pelo tamanho dos artigos dá para saber se o filme custou caro” (*ibid.*, p.57). Duras qualifica esse cinema como “infantil”, já que pega o espectador pela mão e o conduz, sem que ele precise agir, pensar, criar.

Este cinema industrial, segundo ela, “interrompe o texto, golpeia mortalmente sua descendência: o imaginário” (Duras, 1977a, p.75). São filmes que fazem, portanto, o oposto do que ela busca. Aquilo que a palavra literária inaugura, o engajamento total do leitor na invenção de um mundo virtual, que é totalmente seu mas que só existe na medida em que se deixa invadir pela alteridade (própria e alheia) na leitura, o cinema faz o contrário, põe fim a esse processo. Para Duras, isso é a morte, contra a qual é preciso insurgir-se. O cinema que ela faz deve ser, a seu modo, em sua processualidade, literatura, e isso significa questionar a arte cinematográfica em seus códigos. Nos anos em que Duras fez cinema, falava-se, na França, de “cinema de autor” e/ou de “cinema de escritor”, epítetos que a autora tomava para si de bom grado.

Conforme descrição de Madeleine Borgomano, esse princípio poético-político se traduz em uma recusa do cinema “representativo, narrativo”. Trata-se de:

[d]estruir a fascinação do efeito de real produzido pelo cinema representativo, narrativo, [e fazer] surgir uma outra fascinação: fascinação sabiamente sustentada pela lentidão extrema, a espera sempre defectiva, o ritmo encantatório das vozes *off*, “a inquietante estranheza” do conjunto. (Borgomano, 1990, p.79, as traduções quando não indicadas são de minha autoria).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> [d]étruire la fascination de l'effet de réel produit par le cinéma représentatif, narratif, surgit une autre autre fascination : fascination savamment entretenue par la lenteur extrême, l'attente toujours déçue, le rythme incantatoire des voix *off*, « l'inquiétante étrangeté » de l'ensemble.

Para ser preciso, se no cinema de Duras há um “efeito de real” este está descolado da narrativa e tem um estatuto documental, sobretudo decorrente da captura fotográfica do momento de um lugar. Já os elementos que “dão sustentação” à fascinação, descritos por Borgomano, fariam parte de

[uma] forma original e não violenta de destruição [que] se assemelha mais a um rito de iniciação, uma passagem pela morte que não tem nada de negativo, mesmo que desemboque em um desconhecido perfeitamente indeterminado. (Borgomano, 1990, p.79, tradução minha)<sup>4</sup>

Poder-se-ia discutir se se trata efetivamente de “não violência”, pois Duras sistematicamente evocou a violência quase como um valor ético ao qual ela se identifica. De todo modo, não há dúvida de que o seu cinema tem um aspecto iniciático, decorrente de seu caráter inaugural, instituinte de uma nova relação com o espectador. Essa relação deve ser descoberta e assumida, para que o cinema exista. De outro modo, nada se produz – possibilidade que Duras também admite: a de que seu cinema não seja apreensível ou apreciável por todos.

Entre os traços fundamentais do “estilo cinematográfico durassiano”, Borgomano (1990, p.76) aponta a estaticidade/imobilidade, a recusa da representação, os cortes brutais, “o divórcio entre a imagem e o som” (p.77), as defasagens e descontinuidades. Esta síntese pode funcionar como um bom resumo do que se costuma dizer a respeito do cinema durassiano. Creio, porém, que seja necessário tomar esses aspectos em suas funções, pois apenas elencados eles não explicam estruturalmente os comois e porquês dessa “outra fascinação”, para além do estranhamento do encontro. Claro que esse estranhamento não pode ser negligenciado, até porque ele permanece vivo mesmo meio século depois do lançamento dos filmes. Talvez isso se deva ao fato de que a linguagem filmica durassiana não criou, como diz Stella Senra (2009, p.7),

---

<sup>4</sup> [une] forme originale et non violente de destruction [qui] ressemble davantage à un rite d'initiation, un passage par la mort qui n'a rien de négatif même s'il ne débouche que sur un inconnu parfaitement indéterminé.

“uma descendência”, que rotinizasse os seus desbravamentos ou os levasse adiante.

Em uma entrevista a Michelle Porte, Marguerite Duras afirmou que queria “retomar o cinema do zero, numa gramática bem primitiva... bem simples, bem primária quase: recomeçar tudo” (Duras; Porte, 1977, p.94). A originalidade e organicidade dessa “gramática” reduzida é que precisamos discernir, entendendo tratar-se de um cinema que inventa a sua *língua*, que questiona a linguagem ao nível de suas condições de possibilidade, de seu sistema.

O estudo de Gilles Deleuze (2005 [1985]) sobre o cinema fornece elementos importantes. Sobre o ato de fala que participa da construção da imagem cinematográfica, ele afirma que:

o cinema moderno [como o de Marguerite Duras] implica a ruína do esquema sensório-motor, o ato de fala já não se insere no encadeamento das ações e reações, e também não revela uma trama de interações. Ele se concentra sobre si mesmo, não é mais dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente sonora, ganha autonomia cinematográfica, e o cinema torna-se realmente audiovisual. (Deleuze, 2005 [1985], p. 288)

Essa ruptura do esquema sensório-motor, que produz a autonomia do ato de fala, produz efeito paralelo sobre a imagem visual, o que Deleuze descreve nos seguintes termos:

A ruptura do vínculo sensório-motor não afeta apenas o ato de fala que se encurva, se escava, e no qual agora a voz só remete a si mesma e a outras vozes. Afeta também a imagem visual, que revela agora os espaços quaisquer, espaços vazios ou desconectados, característicos do cinema moderno. É como se, a palavra tendo-se retirado da imagem para se tornar ato fundador, a imagem por seu lado fazia ascender as fundações do espaço, as “bases”, potências mudas de antes ou depois da fala, de antes ou depois dos homens. A imagem visual torna-se *arqueológica, estratográfica, tectônica*. (Deleuze, 2005 [1985], p.289)

Quando a imagem torna-se “arqueológica, estratográfica, tectônica” ela se desprega de suas funções narrativas, para participar de um tempo que pode ser significante, mas nunca o é completamente; a imagem (como a memória) desses filmes é cheia de resíduos, irredutíveis

a um significado; sua memória se forma como uma massa durativa, sempre anterior ao tempo da semiose.

No caso de Duras, é preciso acrescentar a música a essa equação. No filme, as três camadas (fala, imagem e música) se sobrepõem sem estarem amalgamadas por um sistema sensório-motor, o que significa que as relações entre essas camadas do discurso fílmico precisam ser permanentemente recolocadas em questão. Torna-se necessário descobrir que tipo de fecundação significante elas produzem entre si. Neste processo, cada nível de articulação torna-se opaco e encerrado no que é, e a partir daí que se abre às convergências e contrastes com outros elementos, dentro e fora do próprio filme.

Césarée é certamente um exemplo completo desse processo. De fato, neste curta-metragem o ato de fala é fundador. E sua imagem visual torna-se tectônica, em um emergir proteiforme e metamórfico. O filme de Duras solicita o imaginário porque sua visualidade é como sua palavra, opaca: início e não conclusão. Se a voz e a palavra não se fundem à imagem visual, elas agem sobre esta e são por ela afetadas. Por sua vez, a imagem não está *a priori* integrada a um projeto de representação, ela apresenta antes de representar; porém, quando posta em contato com a palavra, a imagem resgata sua função representativa, só que esta vem reconfigurada e em convívio tenso (e sedutor) com a função apresentativa.

Entenderemos melhor esse processo se compreendermos que o dispositivo de Césarée se aproxima do de *India Song* em alguns aspectos. Não se trata dos aspectos mais famosos do dispositivo de *India Song*, como a configuração específica das vozes e a relação entre voz e personagem; nisso os dois filmes diferem absolutamente. A proximidade se dá em outros aspectos, sendo dois deles centrais: primeiro, o modo como ocorre a figuração e a representação; segundo, a organização das diversas camadas temporais em sucessão e simultaneidade. A esses dois aspectos, será possível adicionar um terceiro, que não é decisivo na configuração do dispositivo audiovisual, mas é sim central na poética do filme: o fato de que ambos os filmes se baseiam em (um, vários) texto(s)

anterior(es) que revive(m) por meio do cinema. Analisemos essas questões em detalhe.

### **Primeiro aspecto do dispositivo: figuração e representação**

Para entender a figuração e representação em *Césarée*, será útil comparar com outro curta-metragem durassiano: *As mãos negativas*. Neste filme, enquanto a voz descreve uma cena que se passa em uma caverna pré-histórica, as imagens mostram as ruas de Paris ao alvorecer. Nada coincide, exceto por elementos que acabam adquirindo uma enorme força, como a cor azulada que domina as imagens.<sup>5</sup> Em *Césarée*, embora a voz conte uma história que se passou em uma cidade da costa da Palestina dois mil anos antes e as imagens sejam feitas, também, em áreas externas de Paris, aqui o que vemos são figuras capazes de assumir a função representativa. Fala-se de uma mulher, uma rainha, e vemos a imagem de esculturas que representam uma mulher e uma rainha. É como se a imagem estilizasse as personagens da narrativa; como as imagens que apoiam a narração da Paixão de Cristo em uma igreja católica, cujo estilo pode variar enormemente.

Isso posto, pode-se considerar que, ao apresentar a escultura como a representação visual de uma personagem, *Césarée* participa do mesmo tipo de construção de *India Song*, avançando um pouco mais. Em *India Song* (conforme análise que apresento em Ayer, 2023), a *lentidão*, que é uma característica dominante das imagens de todo o filme (às vezes em contraste com a música), deve ser entendida como uma tendência ao estático e, neste sentido, como um caminho do ôntico (da atualização, do movimento) ao ontológico (as essências, os arquétipos), que se traduz em uma restituição das coisas às suas condições de possibilidade. É assim que o rosto vivo tende à máscara; o teatro, à arquitetura; e a dança, à escultura. Em *Césarée*, esse processo como que se completa, pois o rosto tornou-se efetivamente a máscara e a dança concluiu seu devir-escultura,

---

<sup>5</sup> Sobre este filme, ver Ayer, 2019.

condensando a pose segundo a qual o corpo se mostra em sua forma estática, em que o movimento é apenas (ainda que fortemente) sugerido.

A “dor da separação”, que é viva e visível em *India Song*, em Césarée transfigura-se ao estatuto de lenda, e pode ser reencontrada pela palavra, pelo nome do lugar, pela visita à ruína. Ainda assim, Césarée não mostra as ruínas de Cesareia Marítima, apenas abre sua presença virtual pela ação xamânica da palavra dita.

O processo descrito acima permite conhecer o modo como em Césarée Duras faz uso de um recurso que não encontraremos nos outros três curtas-metragens produzidos na mesma fornada (dentre os quais *As mãos negativas*): a *figuração*. Ao falar em figuração, cabe reiterar, para que se evite qualquer equívoco, que não se trata de ressuscitar o dispositivo realista, que atrela o sonoro ao visual por um mecanismo sensório-motor e que Duras empregou, por exemplo, em *Destruir, disse ela* (ainda no início de sua trajetória no cinema, em 1969) ou em *As crianças* (no final desse percurso, em 1985). A figuração em Césarée diz respeito a um processo mais complexo, que poderia ser descrito como uma referencialidade mútua entre a história narrada pela voz e as imagens visuais. A referencialidade se codifica, precisamente, neste encontro de palavra e imagem, em que a palavra *abre* a imagem e ativa um imaginário, enquanto que a imagem, ao permitir que uma narrativa seja aderida à figura de uma escultura (situada, aliás, em espaço aberto como *obra pública*), ativa a lógica do monumento e, assim, faz a transição do ficcional às suas possíveis ressignificações no mundo social. Para citar o exemplo de *India Song*, é assim que Duras filma o palácio Rothschild, no bosque de Vincennes: ao nomear a imagem do palácio como “a Embaixada da França em Calcutá”, o edifício passa a significar esse referente (que sequer existe como realidade recriada, já que a embaixada francesa na Índia real fica em Déhli), sem deixar de ser reconhecível como o edifício que é na realidade extra-filme. Todo o processo é, portanto, de redução da imagem ao mínimo e sua abertura a um além-imagem pela palavra enunciada.

Vejamos essa comparação entre os dois filmes mais em detalhe. Em *India Song*, os rostos e corpos de Delphine Seyrig e Michael Lonsdale, assim como os dos demais atores, são eles também elaborados por um processo de redução ao mínimo que os transforma em máscaras, a um só tempo imóveis e atravessadas por suas vozes. Em *Césarée*, a rainha judia que se deixa sequestrar e escravizar (“por amor”) pelo imperador romano e que depois é rechaçada (“por razões de Estado”) pelo Senado de Roma é figurada por um conjunto de máscaras que Marguerite Duras encontra nas ruas de Paris, como *ready-mades* coletados nos Jardins das Tulherias, na Praça de la Concorde e no Cais Voltaire (do outro lado da ponte du Carrousel), tendo o Palácio do Louvre (hoje museu) ao fundo em diversos ângulos. Destacam-se as esculturas em cobre de figuras femininas de autoria de Aristide Maillol.

Esses dois planos, voz e imagem visual, são permeados pela música, o violino de Amy Flamer. Sem amalgamar o visível e o audível – ou a cinematografia, a palavra, a voz e a música –, cada uma dessas camadas interroga as demais num bosque semiótico quântico de impossível transparência. Os códigos do filme se estabelecem no momento mesmo de sua fruição, sem que a competência adquirida em experiências pregressas possa ser usada em modo automático: é preciso usar o repertório de leituras de livros e filmes para descobrir um modo de ler essa obra.

### **Segundo aspecto do dispositivo: uma temporalidade musical**

Sobre o segundo aspecto que aproxima o dispositivo de *Césarée* do de *India Song*, gostaria de retomar o que escrevi sobre *India Song* (Ayer, 2023): Duras assume um pensamento musical para organizar temporalmente diferentes camadas de estruturação de sua obra, fazendo, pois, uma orquestração de luzes, gestos, sons, vozes, discursos etc. Em *India Song*, Duras escreve o livro (1973) como uma partitura, uma notação estruturalmente precisa das durações e das qualidades dos eventos, em sucessão e simultaneidade, que depois ela reelabora em *India Song* filme

(Duras, 1974), com os materiais e processos do cinema. Césarée é um filme construído a partir desse mesmo princípio da sobreposição de camadas, porém sem uma partitura prévia, ao menos não alguma que Duras tenha publicado. O que ela publicou (*a posteriori*) foi o poema que é enunciado pela voz ao longo do filme, mas não um escrito que dê conta das minuciosas e nada óbvias relações entre as três camadas ou planos que o compõem: imagens visuais (que a partir de agora chamarei apenas de *imagens*), o discurso veiculado por sua voz (na camada sonora que chamarei de voz) e o som de um violino solo (aqui nomeada *música*). Se não há uma partitura de execução de Césarée, seria possível realizar uma partitura de apreciação (ao modo do que se chama de “partitura de escuta” em música eletroacústica acusmática).<sup>6</sup>

### **Terceiro aspecto do dispositivo: a reatualização de um texto anterior**

Tanto em *India Song* como em Césarée, Duras baseia-se em um texto anterior e cria em relação a esse texto uma espécie de revisita ritualizada, em que a narrativa original é retomada através de uma memória aos “cacos” (o que a autora chamou, em *India Song*, de “débris de mémoire”). *India Song* retoma e recria a narrativa de *O vice-cônsul*, romance de autoria da própria Duras, publicado originalmente em 1965. No caso de Césarée, Duras revelou, em uma entrevista a Dominique Noguez realizada em 1984, que o filme conta “a história de Berenice”, o que de pronto surpreende o entrevistador (“Parce que c'est Bérénice !”) (Duras, 2001 [1984], p.170). Depois de revelada, a referência parece óbvia: é a tragédia *Bérénice*, do principal autor de tragédias do grande século do teatro francês, Jean Racine, uma obra escrita e encenada em 1670. A intertextualidade, contudo, não para aí. Esta peça de teatro baseia-se em um episódio histórico envolvendo a rainha Berenice da Cilícia<sup>7</sup> e o filho do

<sup>6</sup> No universo de Duras, a publicação em livro de *O caminhão* é uma experiência desse tipo de partitura de apreciação, que traduz a obra audiovisual para o escrito.

<sup>7</sup> Em Césarée a personagem aparece como rainha da Samaria, região palestina onde se localiza a cidade de Cesareia.

imperador Vespasiano, Tito, que liderou o exército romano em uma guerra contrarrevolucionária, movida para sufocar um levante rebelde judeu ocorrido na Palestina, na década de 60 d.C. A principal fonte de Racine, pelo que se depreende do prefácio de *Bérénice*, é o livro *Vidas dos doze Césares* do historiador romano Suetônio. Como diz o texto de Duras, Tito é “o criminoso, aquele que destruiu o Templo de Jerusalém”, autor portanto desse ato de vingança do Império que colocou a última pedra sobre as revoltas e selou a vitória de Roma no cerco à capital da Judeia.

Nessa “retomada” narrativa, faz-se, portanto, a articulação intertextual de pelo menos três nós: o filme de Duras, que conta a história utilizando como máscaras trágicas as esculturas de Maillol e outras esculturas; a tragédia de Racine; e a história de Suetônio. Antes, ainda, houve o intangível vivido, o corpo vibrante da jovem Berenice. Duras sente sua presença, como a relíquia de uma santa, que continua a magnetizar o lugar...

O encontro de Duras com essas histórias se dá em vários momentos. Não sabemos quando ela leu *Bérénice*, talvez isso tenha ocorrido quando ela ainda era estudante do liceu em Saigon, na Indochina, talvez mais tarde, quando ela já vivia em Paris. De todo modo, houve um encontro com o *lugar* geográfico onde uma parte importante desse amor foi vivida. Pouco antes de escrever e dirigir o filme, Duras havia feito uma viagem a Israel, quando visitou as ruínas de Cesareia Marítima. Foi nesse lugar que, em razão das dificuldades de navegar o Mediterrâneo por conta da estação do ano, Tito teria prolongado a temporada em terras palestinas, em companhia de seu amor. Duras visitou as ruínas do antigo balneário romano que ficava em Cesareia, ali reencontrou a presença desse amor. Quem se lembrou dessa viagem foi Noguez na citada entrevista, e provocou a escritora a se relembrar desse episódio:

D.N. Ou uma viagem que você fez naquele momento?  
Ou um pouco antes?

M.D. É essa viagem... A Israel. Sim, sim. Você já sabia? Eu perdi o avião para retornar a Cesareia. Eu tinha perdido o avião, me disseram: “O que você quer fazer?”. Eu disse: “Eu quero retornar a Cesareia”. Com as colunas azuis na água. Há uma

mancha azul, de um azul intenso. São colunas de mármore. Agora vamos falar disso. (Duras, 2001 [1984], p.170).<sup>8</sup>

Duras, como Tito, também adia (ou perde) sua viagem para permanecer em Cesareia, em presença do amor deles, tendo diante dos olhos o lugar em ruínas, que ela descreve tal como o vê: as colunas de mármore invadidas pela água do mar. Para ela, trata-se de encontrar, fantasmaticamente, o além-texto que está na origem da rede de texto à qual ela se integra e dá maior amplitude. Trata-se de algo imponderável, mas fundamental, pois Duras vai viver o contato com essa origem mítica da narrativa, a qual ela depois irá reencontrar projetada nas esculturas públicas de Paris. E que posteriormente terá no vivido de cada um de nós, espectadores e espectadoras do filme, uma nova vida fantasmática. Essa encarnação da história faz da circulação da linguagem uma circulação do desejo, que nos atinge de pronto e em cheio.

O fato de Duras reencontrar Racine no Jardim das Tulherias tampouco é aleatório. As tragédias racinianas também foram encenadas no Palácio do Louvre, que aparece como fundo para as figuras escultóricas de Césarée, quando esse edifício ainda era o palácio real de Luís XIV. E não é impossível que a primeira referência a Cesareia tenha sido encontrada por Duras no texto de Racine. Em *Bérénice*, na cena 4 do primeiro ato, Antiochus, rei de Comagena (reino vizinho à Cilícia de Berenice) e aliado de Tito, revela à rainha judia o seu amor por ela; ele então descreve o seu tempo de maior sofrimento, que se passa justamente em Cesareia: “Por muito tempo eu errei em Cesareia, / Lugar encantador onde meu coração a havia adorado” (Racine, 1987 [1670], p. 33, versos 235-6, tradução livre minha).<sup>9</sup> O persistente tema durassiano do “lugar do amor”, ou mais até, o lugar “da morte do amor”,<sup>10</sup> tem aqui um precursor, que certamente terá chamado a atenção da autora. Antiochus, aliás, afirma ter permanecido

<sup>8</sup> D.N. Ou un voyage que tu as fait à ce moment-là? Ou un peu avant?  
M.D. C'est ce voyage... En Israël. Oui, oui. C'est ça. Tu le savais? J'ai raté l'avion pour retourner à Césarée. J'avais raté l'avion, on m'a dit : "Qu'est-ce que vous voulez faire?" J'ai dit : "Je veux retourner à Césarée". Avec les colonnes bleues dans l'eau. Il y a une tache bleue, bleu intense. C'est des colonnes de marbre... Alors, on va parler maintenant.

<sup>9</sup> “Je demeurai longtemps errant dans Césarée, / Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée”.

<sup>10</sup> Ver Ayer, 2020.

em Cesareia mesmo depois que Tito levou Berenice para Roma, numa Palestina judia arrasada pelos exércitos imperiais. Vale recuperar um pouco mais dessa fala, pois ela completa o ciclo temático que reaparecerá no filme de Duras:

Em favor de Tito você perdoa o restante.  
 Enfim, depois de um cerco tão cruel quanto longo,  
 Ele domou os amotinados, o resto pálido e sangrento  
 Das chamas e da fome, do furor intestino,  
 E deixou suas muralhas soterradas pelas ruínas.  
 Roma a viu, Senhora, chegar com ele.  
 No Oriente deserto, o que se tornou meu desgosto!  
 Por muito tempo eu errei em Cesareia,  
 Lugar encantador onde meu coração a havia adorado.  
 Eu clamava por você aos seus tristes Estados,  
 Eu procurava, chorando, os rastros de seus passos.<sup>11</sup>

Duras reencontra Berenice em Paris pelos olhos de Antiochus, aquele que a ama e testemunha na plenitude de sua paixão o corpo cativo da rainha que arde de amor por um outro. Esse reencontro, no entanto, se dá no lugar onde a peça foi encenada dezesseis séculos após o evento histórico, projetado em esculturas que ela ressignifica e reinventa pelas lentes e pela palavra.

## O dispositivo de Césarée em formação

---

<sup>11</sup> *En faveur de Titus vous pardonnez le reste.  
 Enfin, après un siège aussi cruel que lent,  
 Il dompta les mutins, reste pâle et sanglant  
 Des flammes, de la faim, des fureurs intestines,  
 Et laissa leurs remparts cachés sous leurs ruines.  
 Rome vous vit, Madame, arriver avec lui.  
 Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !  
 Je demeurai longtemps errant dans Césarée,  
 Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée.  
 Je vous redemandais à vos tristes États ;  
 Je cherchais en pleurant les traces de vos pas.*

Até aqui procurei estabelecer algumas bases tanto construtivas quanto intertextuais para a leitura de *Césarée*. Podemos agora adentrar o filme, e acompanhar o seu dispositivo *em formação*, ou seja, tal como ele se constitui na experiência do espectador. Acompanhando o início, passo a passo, é possível entender como esse dispositivo audiovisual se constitui, pois também é preciso que o filme “ensine” seus espectadores como ele próprio deve ou pode ser lido.

A primeira operação que o filme produz é o deslocamento da palavra “Césarée” – ou Cesareia. Com efeito, na entrevista a Noguez, este é o ponto de partida para Duras: “*Tu comprends? Le mot ‘Césaréa’, c'est autour de lui que se structure la parole du film. Comme autour du thème du violon d'Amy Flamer...*” (“Você entende? A palavra ‘Césaréa’, é em torno dela que se estrutura a fala do filme. Assim como em torno do tema de violino de Amy Flamer”; Duras, 2001 [1984], p.170).

A *palavra* é o nome de um lugar, mas que poderia ser um nome de mulher. Esta ambiguidade é ativada desde a primeira imagem, que sucede a 26” de tela preta com os créditos, ao som do violino de Amy Flamer – este soa desde o primeiro instante do filme. Vemos uma escultura de Aristide Maillol, a figura de uma mulher. É uma mulher sentada com a perna esquerda dobrada verticalmente. Um dos braços, o esquerdo, está dobrado, toca a testa com a mão e quase toca o joelho com o cotovelo. A mão volta-se para cima. A perna direita está dobrada para trás, seu corpo assenta sobre ela, e a mão direita se apoia no chão. Se observarmos atentamente as duas mãos, ambas estão em uma angulação similar, mas voltadas a lados opostos, como se a direita mantivesse o chão no seu lugar, e a esquerda fizesse o mesmo com o céu. O cabelo, espesso, desenha um movimento para trás, talvez como se o vento incidisse no rosto dela? Não é certo, poderia ser apenas um arranjo, a representação de seus cachos, em todo caso, algo de móvel se insinua numa postura essencialmente estática. A firmeza dessa estabilidade está desenhada na forma de triângulos, quatro ao todo: a perna e o braço esquerdos formam três, e um quarto, maior, é delineado entre o braço direito e o corpo.

Em *travelling*, a câmera parece desenhar um semicírculo apontando para o centro onde está a escultura, e compreendemos que essa obra apresenta a personagem, pois a voz (que reconhecemos ser de Marguerite Duras) parece nomeá-la: "Césarée. Césarée". Em seguida, ela diz: "*Le lieu s'appelle ainsi. Césarée. Césarée.*" ("O lugar se chama assim. Césarée. Césarée"). Este nome de mulher nomeia, portanto, um lugar. A ambiguidade não para aí. Diz a voz (assinalo as pausas, que marcam o ritmo da enunciação): "*Il n'en reste que la mémoire de l'histoire / et ce seul mot pour la nommer. Césarée*" ("Resta apenas a memória da história, | e essa palavra | para nomeá-la. Césarée"). A quem se refere o pronome oblíquo "la"? À memória? À história? À personagem? – esta personagem que ainda não foi referida, com segurança, pela voz, porém sim, inequivocamente, pela imagem.

"La totalité. Rien que le lieu | et le mot" ("A totalidade. Nada mais que o lugar | e a palavra"), prossegue, re-apresentando a escultura, agora com outro tratamento, pois sentimos na imagem produzida em *travelling* o tremor da câmera. O efeito é o de um tema melódico que seja re-apresentado com variação, com uma diferença perceptível mas cuja fatura, em seus detalhes, não é totalmente óbvia a uma primeira apreciação.

Esse conjunto de elementos – a memória da história, o lugar e um nome, aos quais se liga uma escultura por um processo de referencialidade e indicialidade – compõe a lógica do monumento. Uma estátua é instalada em um lugar para co-memorar alguém e uma história. É possível que ao lugar seja aleatoriamente dado o nome de uma pessoa, mas também é possível que o nome da pessoa seja dado a um lugar em razão de um feito importante que ela tenha realizado ou sofrido naquele lugar. O feito marca o lugar, e esse lugar é nomeado com o nome do agente ou paciente desse feito. É o caso de muitas igrejas, que ganham o



**Figura 1:** A Montanha, de Aristide Maillol, em Césarée

**Fonte:** Duras, 1979, 40".

nome do santo que esteve ali, ou cujos restos mortais ou algum importante objeto seu, uma relíquia, esteja ali depositado.

Tendo em mãos a informação sobre a cidade de Cesareia Marítima, o jogo da palavra ganha outro sentido. Pois Cesareia não é qualquer nome de mulher, é o feminino de César, o imperador de Roma. E a cidade é aquela onde Tito permaneceu por uma temporada e onde viveu parte de seu amor com Berenice. Ao nomeá-la Cesareia, a personagem é ela própria designada pelo nome de seu amor, como se ela abandonasse tudo, seu trono, sua dignidade real e até o seu próprio nome para se transformar integralmente na presença viva do amor. O lugar e a heroína têm o mesmo nome, o nome de um amor, do qual ela se tornou a própria encarnação.

Brevíssima tela preta, e temos uma nova estação no filme, com uma mudança temática no discurso da voz: “*Le sol, / il est blanc*” (“O solo, | ele é branco”). A entrada de uma nova imagem coincide precisamente com o ataque da palavra “*blanc*”: é um enquadramento, bem pouco usual, das ferragens dos andaimes ao redor de uma escultura branca, provavelmente de mármore (pelo que se vê nos cantos da imagem). Do “lugar”, da “totalidade”, passamos ao “solo”, e vemos o pó branco que se deposita como sujeira em uma escura e dá materialidade visual à cor enunciada pela voz. “Branco”, prossegue a voz, “*de la poussière de marbre / mêlée / au sable de la mer*” (“da poeira do mármore | misturada | à areia do mar”).

Novo quadro captura essa escultura inteira, cercada de andaimes, porém sua perspectiva é de trás, ensombreada, contra um céu perfeitamente azul. A escultura representa uma rainha. As linhas dos andaimes sugerem, apenas, mas decisivamente, a figura de uma *rainha cativa*. E a voz enuncia: “Dor”. Depois, a lona, uma outra, um retângulo azul todo patinado pelo pó branco, dessa vez situado na sombra e filmado de frente. Dentro do imaginário durassiano, o retângulo da dor



**Figura 2:** Estrutura de andaimes e lona em Césarée

**Fonte:** Duras, 1979, 1'34".

é o retângulo branco dos campos de concentração, onde os judeus eram exterminados em série, a tiros de metralhadora. A intenção era evocá-lo? É possível, pois saberemos em pouco tempo que a heroína de Césarée é judia, como em outras obras de Duras, inclusive nos dois curtas-metragens intitulados *Aurélia Steiner*. Mas a voz explicita que se trata da “dor da separação”. E então novamente, como um refrão, voltamos aos “versos” do início desse cântico: “Césarée. Césaréa”.

Nova estação: *travelling* (da direita para a esquerda, direção predominante no filme) no Jardim das Tulherias, vemos pelo menos duas esculturas de Maillol, em profundidade. Ao fundo, a escultura de uma mulher em pé, com os braços para trás; no plano mais próximo, outra escultura, representando uma mulher de lado, como se sua imagem tivesse sido capturada em meio à queda; sua cabeça está em um nível abaixo da plataforma que sustenta a escultura, e os cabelos lançados nessa direção indicam um movimento de resistência ou ricochete da cabeça. O *travelling* acompanha e acentua o movimento sugerido.



Enquanto isso, a voz descreve o lugar: “*L'endroit est plat / devant la mer*” (“O local é plano | diante do mar”). Percebemos que a descrição se refere a um outro lugar, mas também temos diante de nossos olhos um lugar plano, e nesse contexto a escultura de Maillol (cujo título é *O rio*) sugere metonimicamente uma presença aquática, como se esse corpo fosse sustentado por um meio aquático. Em seguida, o mar adquire um outro papel: “*La mer est au bout de sa course. / Elle frappe les ruines, / toujours forte*” (“O mar está no final de seu curso. | Ele golpeia as ruínas, | sempre forte” [2'20’']). O mar aqui é sobretudo uma força, que ritmicamente se exerce sobre as ruínas e as corrói, reduzindo-as literalmente a pó, que se mistura à areia. Na intervenção da voz, o azul – que para nossos olhos é um atributo do céu e da lona – desliza entre o

**Figura 3:** Imagem d’“A rainha cativa” em Césarée

**Fonte:** Duras, 1979, 1'49”.

mar e as colunas de mármore. A partilha da substância sonora entre *mar* e *mármore* é menos explícita em francês do que em português, mas ainda assim é reconhecível: “*mer*” e “*marbre*”. Diz a voz: “*Là, maintenant, / face à l'autre continent déjà. | Bleue / des colonnes de marbre bleu / jetées là / devant le port*” (“Lá, | de frente para um outro continente, já. | Azul | das colunas de mármore azul | jogadas ali, | diante do porto” [2'46”]).

As imagens das esculturas são como uma base visual para a construção da narrativa, mas não como um filme realista, e sim como uma narração que fosse toda feita de uma colagem de fotografias encontradas em uma revista: uma foto-narrativa de imagens encontradas, por assim dizer, *na rua*. A figuração é reduzida a elementos mínimos, que são alusivos e estáticos, exigindo, vale relembrar, uma ativa participação do espectador, o mesmo tipo de participação criativa que ordinariamente se espera de um leitor. Realiza-se uma operação de transformação imaginária, aquela que a criança assume ao brincar: uma folha na poça d’água pode ser um paquebot cruzando o oceano Índico. Porém, é justamente ao realizar essa operação de montagem entre camadas, que convoca o espectador ao jogo criativo e desmantela a ilusão realista, que Duras afasta qualquer possibilidade de infantilizá-lo.

Neste jogo, pois é de um jogo que se trata, mantém-se o *resíduo* que compõe a imagem e que confere a ela o atributo de um “efeito de



**Figura 4, 5 e 6:** Esculturas *O rio* (à frente) e *Ação encadeada* (ao fundo) de Aristide Maillol em Césarée de Marguerite Duras

**Fonte:** Duras, 1979, 2'18”, 2'20” e 2'20”.

real", mas não aquele que Roland Barthes (1968) identificou como constitutivo do regime de verossimilhança da estética realista: aqui o efeito de real é descolado da narrativa e se mostra como a revelação mesma da opacidade do mundo, de sua inabarcabilidade. O real como herdeiro do cinema documental: continuamos vendo Maillol, mesmo quando em Maillol vemos a heroína da história.

O dispositivo funciona, pois, nesta qualidade de relação, que se traduz por uma permanente evocação a uma *outra imagem*, apenas aludida quer pela palavra quer pela própria imagem, que se descola do visível e se produz, ao mesmo tempo ou *em outro tempo*, não importa... ou melhor, importa, sim: pois este é um filme que tem um *dia seguinte*, ele continua a se produzir depois de terminado.

### **Flamer, Maillol, Duras**

Até aqui, foi possível entender como o dispositivo se coloca em operação. Vejamos agora como se constitui cada uma das três camadas que se sobrepõem neste filme.

Como vimos, Duras diz a Noguez que o filme se constrói sobre a palavra "Cesareia" e sobre o tema musical de Amy Flamer. Cabe acrescentar que o filme também se constrói em torno da escultura de Maillol. São, portanto, três "temas" – aqui entendidos no sentido musical da palavra: Duras toma esse material denso e vai, ao longo de sucessivas revisitas, explicitar e desdobrar seus sentidos. E os três planos se desenvolvem em ciclos, cada qual marcado ao seu modo.

1. O violino de Amy Flamer talvez seja a camada que mais claramente explicita essa forma cíclica. O filme se inicia com o violino soando sobre a tela preta – durante os primeiros 25 segundos a tela mostra os créditos, portanto um paratexto –, e termina com a última nota do violino. Ao todo, o violino realiza cinco ciclos completos, entremeados por silêncios. O primeiro ciclo vai do início até 1'07" (então há pausa até 1'10"); o segundo ciclo vai até 4'04" (pausa até 4'15"); o terceiro vai até 6'19" (pausa

até 6'27"); o quarto vai até 7'30" (pausa até 7'38"); e, finalmente, o quinto e último ciclo vai até o final do filme, em 10'25".

Para descrevê-lo de maneira sintética, o tema do violino se constrói sobre um pentacorde de Lá bemol menor; enuncia-se a quinta do pentacorde e, por um jogo de apogiaturas, vai descendo os graus da escala até retornar à fundamental, recorrendo à elevação cromática do sétimo grau, para obter a chamada nota sensível. O movimento pode ser entendido como similar ao de uma onda, que cresce e se mostra em sua forma mais clara, e depois vai dispersando seu movimento e sua energia até restabelecer a estabilidade – de origem ou de conclusão –, o relaxamento da tensão enunciativa. Porém, a cada ciclo, este mesmo perfil sofrerá tratamentos bastante diferentes, que perfazem uma direcionalidade geral para uma fragmentação e atomização rítmica do som. É como se a música realizasse, pelo seu jogo de forças próprio, uma metáfora sonora da imagem do mar que, por sucessivas ondas, desfaz as colunas estruturadas e estáticas em grãos de poeira que, no entanto, continuam sendo parte da mesma substância. Efetivamente, mesmo com todo o rico trabalho textural e rítmico, a música permanece harmonicamente estática, atravessando todos os seus cinco ciclos no modo de Lá bemol menor.

2. A segunda camada a aparecer é a da imagem. Ela se inicia aos 26" (depois da apresentação dos créditos), e perfaz ao todo dez ciclos, entremeados por "silêncios" que são a tela preta. Os ciclos incidem segundo a seguinte estrutura de durações e pausas: o primeiro vai de 26" a 1'30" (pausa de 4"); o segundo vai de 1'34" a 2'14" (pausa de 3"); o terceiro vai de 2'17" a 3'20" (pausa de 3"); o quarto vai de 3'23" a 3'49" (pausa de 5"); o quinto vai de 3'54" a 5'04" (pausa de 3"); o sexto vai de 5'07" a 7'32" (pausa de 6"); o sétimo vai de 7'38" a 8'02" (pausa de 4"); o oitavo vai de 8'06" a 8'19" (pausa de 3"); o nono vai de 8'22" a 9'50"; então, sem uma articulação de pausa, o décimo e último ciclo vai de 9'50" a 10'25".

Nesta camada, Césarée pode ser entendida como um breve ensaio sobre Aristide Maillol, que se desdobra em algumas outras esculturas instaladas em locais públicos próximos.

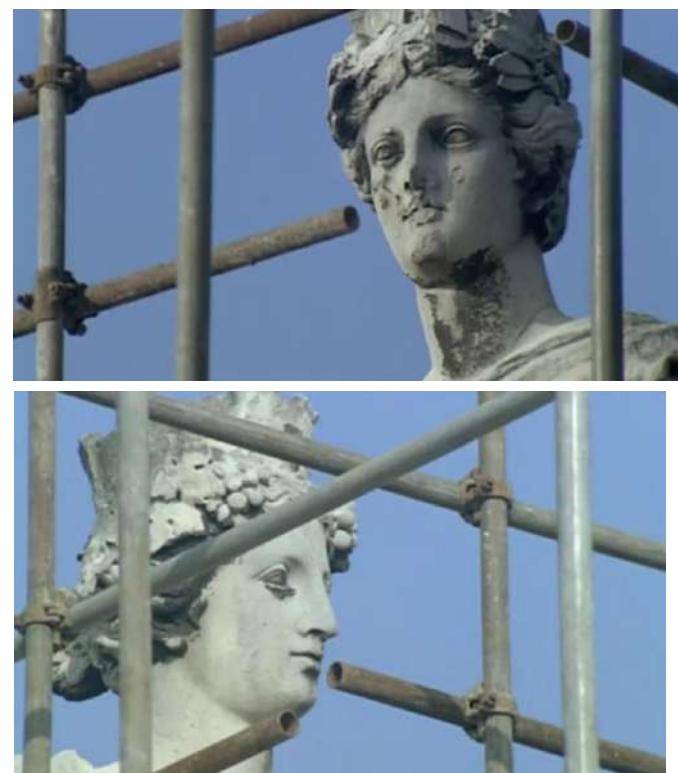
A escultura *A montanha* pode ser considerada como o tema visual do filme. Este tema (sempre no sentido musical da palavra) é apresentado e retomado na primeira sequência, com dois *travelings*, tal como descrito anteriormente. Outras esculturas são *O ar*, cuja figura representada parece indicar um movimento horizontal; *Ação encadeada*, um corpo estendido na vertical; e *O rio*, em que o corpo se apresenta em torções, como se deitado à margem de um rio com a cabeça tocando as águas... ou então como se a própria volúpia do rio com suas microcorrentes constitutivas se expressassem nos movimentos do corpo fixados no bronze.

Os títulos de Maillol fazem pensar em alegorias da natureza e suas forças, e tematizam a relação entre o corpo feminino e o lugar, algo que ecoa a construção narrativa de Césarée. Mas o tema de Maillol nessas esculturas é sobretudo o corpo feminino, um corpo destituído de sociologia, abstraído de determinações histórico-sociais, e no entanto, concreto, palpável. Pode-se dizer: investido de desejo. São corpos fortes, de seios pequenos, mas com pernas e quadris musculosos, que expõem a geometria das articulações e o volume dos membros; corpos femininos resolvidos em si, em posturas organicamente deslocadas ou tensionadas, mostrando músculos e articulações em ação, ou então esse corpo submetido a forças de um meio fluido, como o ar ou a água. Ao mesmo tempo, as esculturas exprimem os possíveis do bronze, com seus pesos, extensões e apoios, o que fica mais em evidência em esculturas como *O ar*, que tensiona os apoios pela postura horizontal do corpo representado.

É preciso dizer uma palavra a mais sobre os títulos das esculturas de Maillol. Se eles sugerem uma correspondência alegórica dos corpos com entidades da natureza, essa relação não é culturalmente sedimentada: quem instaura o problema é o título. Em *O ar*, a posição do corpo, horizontal, sugere o movimento do vento, assim como *O rio* pode sugerir o movimento do corpo em um meio aquático. O modo como Duras filma essas esculturas vai, por um lado, realçar o movimento sugerido na própria obra, sobretudo pelo uso dos *travelings* e pela revisita das esculturas, às vezes até de uma perspectiva similar, porém a distâncias diferentes.

Há uma relação não óbvia as outras esculturas apresentadas no filme. Essas esculturas representam figuras de rainhas, mas pelo modo como aparecem no filme tornam-se desdobramentos da primeira mulher: cuja nudez constitui uma bela e aterrada corporalidade. Essas outras esculturas são encontradas na praça de la Concorde e no Cais Voltaire, ao lado da ponte do Carrousel, locais que estabelecem um pequeno itinerário no centro de Paris. São três obras, todas em estilo neoclássico e com um elemento comum: elas são, efetivamente, representações alegóricas. Duas delas, instaladas na praça de la Concorde, são alegorias das cidades de Bordeaux e Nantes.

A terceira, instalada no cais Voltaire, é uma alegoria do rio Sena – em francês o rio tem um nome feminino, é *La Seine*. Paris, ao contrário, é masculino (tanto que a velha canção diz que “*La Seine est une amante, et Paris dort dans son lit*”, erotizando a união dos corpos do rio e da cidade). Essa última escultura, que tem uma coroa de louros à romana aparece apenas nos últimos segundos do filme, coroada como verdadeira imperatriz, tendo ao fundo o Palácio do Louvre, aqui visto de uma perspectiva lateral. Assim, o Sena, que com sua imagem da massa das águas presentifica o mar, aparece aqui fundido à personagem em uma única figura.



**Figura 7 e 8:** Esculturas que representam alegorias das cidades de Bordeaux e Nantes, em Césarée

**Fonte:** Duras, 1979, 2'50" e 8'38".

Todos esses títulos aqui mencionados não são explicitados, de modo que só é possível conhecê-los por uma pesquisa que extrapola os limites da experiência fenomenológica do filme. No entanto, é justamente isso o que estamos fazendo desde o início: lendo a contrapelo a intrincada rede intertextual que se instaura no filme de Duras por meio de uma infinidade de prolongamentos. Assim, num caso, os títulos de Maillol sugerem alegorias que não se completam, no outro, as alegorias das cidades e rio franceses são deslocadas de seu lugar de monumento para se ressimbolizar, deixando seu funcionamento indicial para recompor o arquétipo.

3. Na voz, é justamente a palavra Césarée/Césaréa que retorna ciclicamente, como um refrão, por vezes antecedido de uma pausa um pouco mais longa. A voz de Duras enuncia “Césarée, Césaréa | O lugar ainda se chama | Césarée”, e isso articula as mudanças de foco que explicitam e desdobram o denso conjunto temático concentrado nesse enunciado: o nome, a heroína, o lugar, o amor, a morte do amor. Na voz, realizam-se ao todo oito ciclos e uma coda (essa parte final de uma composição musical que pode eventualmente deslocar-se do conteúdo temático da obra com o intuito de encerrá-la). Esses ciclos incidem temporalmente da seguinte maneira: o primeiro vai de 36” a 1'33”; o segundo vai de 1'33” a 2'15”; o terceiro vai de 2'15” a 3'04”; o quarto vai de 3'04” a 5'02”; após uma pausa, o quinto ciclo vai de 5'07” a 7'20”; o sexto vai de 7'20” a 8'20”; o sétimo vai de 8'20 a 10'10; a coda, finalmente, corresponde aos últimos 15 segundos do filme.

Os ciclos são demarcados, como dito, pelo refrão, mas também se diferenciam pelo seu conteúdo. O tema se prolonga em duas direções: na do amor, do corpo em êxtase erótico cuja presença se faz sentir milênios depois, a partir do reencontro com a palavra; e na do poder, cujo papel é o de sufocar o amor, a rebeldia, a liberdade, em nome do persistir do



**Figura 9:** Escultura de Louis Petitot representando alegoria do rio Sena, em

**Fonte:** Duras, 1979, 10'20”

Império. À sombra de Césarée, há a história de um homem que não estava à altura de amar uma mulher, porque se rebaixou à circunstância de ser imperador romano. Este mesmo tema ressoa em praticamente cada imagem do filme, em que as figuras do corpo da mulher têm como fundo o palácio do Louvre, que foi a sede do reino francês até Luís XIV construir Versalhes, e que ainda hoje, como um museu que guarda todo o espólio das conquistas imperiais francesas, não só do Oriente Médio como de outras partes do mundo, alegoriza o do poder colonial francês.



Figura 10: Detalhe do obelisco de Luxor em Césarée

Fonte: Duras, 1979, 6'20".

A cada ciclo da fala, Duras enfoca uma face do problema. Em um momento, ela transita do amor para o “pensamento”: nas ruas de Cesareia era possível ler o pensamento de seu povo, algo que se extinguiu, como se extinguia a especificidade, o modo próprio como cada povo escreve sua presença sobre a terra. Os povos minoritários veem seu pensamento, sua singularidade, ser apagado da terra, resta a língua do poder, vitoriosa e cega. A enunciação desse aspecto coincide com a imagem do obelisco de Luxor e sua escrita hieroglífica.

A coda, por fim, tem a função de quebrar o dispositivo. Duras, sem qualquer aviso, fala da cidade de Paris e do tempo que fazia, um “mau verão”, frio e nevoento. Ao ser quebrado, revela-se o próprio dispositivo.

No Diagrama dos ciclos das três camadas de Césarée, é possível visualizar como esses ciclos encontram-se geralmente em desencontro uns com os outros, embora, como assinalado, em quatro momentos haja uma

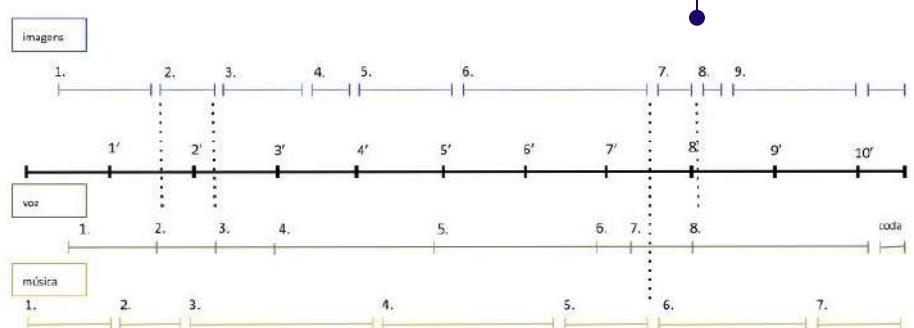


Figura 11: Diagrama dos ciclos das três camadas de Césarée: Imagens, Voz e Música

Fonte: o autor.

coincidência de início/fim de ciclo em duas camadas. O terceiro desses encontros, por exemplo, em 7'30", é antecedido de poucos segundos pela entrada do 7º ciclo da voz, que precede a cadência conclusiva do 5º ciclo do violino; na imagem, ocorre que o *travelling* realizado numa embarcação sobre o rio Sena entra embaixo de uma ponte, o que tem como resultado a tela preta, que emula o efeito de tela preta pelo corte que ocorre nas outras vezes. Este é o único momento em que as três camadas silenciam ao mesmo tempo, porém, como dito, com uma ligeira antecipação do início do 7º ciclo da voz, o que faz do silêncio da voz uma pausa no meio de um ciclo. Este é apenas um exemplo das inúmeras sutilezas empregadas nos encontros e desencontros das camadas, cujo resultado é uma impressão de permanente deslizar dos elementos constitutivos do filme uns sobre os outros. Isso, como veremos a seguir, pode ser compreendido a partir da figura do mar tal como ela é trabalhada no filme.

### **Os três mares e o mar**

Podemos agora voltar nosso olhar mais detidamente para o mar e os papéis que ele exerce em Césarée. A entrada em cena do mar acessa um nível estrutural específico, que poderíamos chamar de *gerativo* ou *institutivo*. Ela estabelece uma nova articulação entre o plano diegético, enunciado pela voz, e a literalidade documental da imagem. Se me é escusada uma referência externa ao filme, porém conceitualmente pertinente, ao nível formativo, o mar que transforma a pedra em pó constitui uma figura para o *exusíaco* (Simas; Rufino, 2018), em que as coisas retornam a um estado primevo capaz de engendrar o mesmo diferentemente, ou o novo similarmente etc. É o que significa, em rituais de religiões afro-brasileiras, o ato de espargir a aguardente no ar como uma nuvem de gotículas: devolver as coisas a um estado fundamental, pré-formal, dividual, para que os elementos possam se recombinar e formar o novo do mesmo, instaurar as micro e macrodiferenças.

O mar é o que golpeia as ruínas de Cesareia, sempre igual e diferentemente, exercendo uma força, destituindo o mármore de sua forma monumental para devolvê-lo ao estado de poeira, que se mistura com a areia da praia. Esse pó irá circular, por um tempo inominável, inumerável, mas a partir de uma unidade que se desdobra em projeção geométrica – e que pode depois constituir as pedras de Paris, de seus palácios e de suas esculturas etc. É pela ação concreta das ondas do mar e dos ventos marinhos sobre as ruínas de Cesareia que a operação de representação de que consiste o dispositivo descrito acima, como por um lance de mágica, se inverte por completo, e revela uma literalidade tão total que toca o absurdo. Quando surgem na tela as águas do rio Sena, é visível que esse rio caudaloso certamente é feito de gotas d'água que já golpearam as colunas de Cesareia Marítima e delas arrancaram o pó de mármore que agora – ou em outro momento qualquer, pois quando o rio se funde ao mar o tempo se dilui num estado de indiferença – se deposita nas lonas de proteção da obra de restauro das esculturas públicas de Paris. Duras inverte a proposição de Heráclito: sempre nos banhamos no mesmo mar.

É claro que esta circulação também se faz por ação humana. No caso, a ação colonial da Europa sobre os países do dito “Oriente”. Duras o mostra com as imagens dos hieroglifos do obelisco de Luxor, retirado do Egito (por um “presente ao povo francês”) e instalado na Praça de la Concorde, que fica ao lado do Jardim das Tulherias. A pedra viajou inteira e agora sofre a lenta, porém inescapável erosão do vento, da chuva e do sol na França. Para efeito do tempo e do mundo, o obelisco de Luxor é literalmente um punhado de areia, que aos poucos se desprende e se mistura no ar, no solo e nas águas de Paris. E o império romano no século I pode ser o império francês no século XIX.

O mar, portanto, perpassa todo o filme, e nele cumpre múltiplas funções. Com isso em vista, pode-se dizer que o mar de Césarée é pelo menos três:

1. O mar é, primeiro, matéria e ação, a força da natureza em trabalho permanente sobre as ruínas de Cesareia, destruindo-as, reduzindo-as

literalmente a pó. Neste sentido, é ao mesmo tempo um elemento material e uma alegoria do tempo, num dispositivo em que o concreto e o abstrato se igualam. Ele é visível principalmente pelo pó, e pela luz azulada que a tudo envolve.

2. O mar é também uma região do mundo, um continente de água, que se contrapõe aos desertos da Ásia, e que situa a cidade de Cesareia Marítima num limiar entre duas infinitudes. Este ato enunciativo de localizar Cesareia num ponto geográfico específico aciona um processo projetivo de planetarização da narrativa, pois se estabelece sua continuidade imaginária, a rigor, com todas as extensões de areia ou de água que se possa encontrar.

3. Finalmente, o mar é um meio... A rainha judia é levada *pelo mar*, num navio romano, e também é devolvida ao mar, para que seja retornada à sua origem, porém essa devolução não se conclui e ela se torna uma espécie de eterna cativa da superfície marinha. A figura escultórica da *rainha cativa*, em sua elevação e sua visão do horizonte, convida a imaginá-la eternamente embarcada, suspensa no espaço e no tempo: “Ela tem dezoito anos. Trinta anos. Dois mil anos” (Duras, 1979).

Neste sentido, a mulher de Césarée é também Aurélia Steiner, essa menina judia que está em toda parte e que será sempre menina, a qualquer tempo, como corpo eternamente ligado ao advento dos campos de concentração: também a rainha judia de Césarée está suspensa, por toda parte, em Paris ou em Gaza, ou onde quer que sua história, a história de uma jovem que se coloca apenas com seu corpo diante do poder e se converte integralmente na corporificação do amor, mesmo que depois seja repudiada, massacrada, esmagada pelo poder. Essa generalização simbólica é afirmada por Marguerite Duras em sua entrevista a Noguez: “Elle fait le même trajet que les juifs. Elle est partie du même endroit. Elle a été niée dans son corps” (“Ela [Césarée] faz o mesmo trajeto que os judeus. Ela partiu do mesmo local. Ela foi negada em seu corpo”, Duras, 2001 [1984], p.172, tradução minha).

A esses três mares se articula o mar matricial da poética de Césarée. Como ficou claro pela análise das três camadas do filme, cada uma delas

está estruturada *em ondas*, em ciclos que retomam os temas (melódico-harmônico, alegórico e narrativo) reapresentando-os de modo diferente. Cada camada perfaz uma direcionalidade: a música tenderá a uma fragmentação rítmica cada vez maior, como a realizar uma atomização dos sons. Na imagem, há uma direção geral do corpo da mulher em direção à água, passando pela figura alegórica da rainha cativa (que é retomada ao final). Na voz, testemunhamos o desdobrar de uma palavra que é o nome da heroína, do lugar e do amor a um só tempo, e a ampliação do foco do corpo da mulher para as grandes vastidões da Terra, tendo esse corpo como uma espécie de centro irradiador.

As três camadas de ondas, que se sobrepõem e deslizam umas sobre as outras, como que emulam o comportamento do mar com sua reiteração eternamente diferente. Nesse movimento, de repente pode se produzir um improvável silêncio, que emoldura um instante com uma solenidade aterradora. Duras maneja esses momentos para sublinhar (ou emoldurar) os enunciados de uma camada com os silêncios de outras. O sentimento geral é de um caos (in)orgânico. Ao mesmo tempo, o mar representa essa reintegração do corpo amoroso vivo e vibrante ao caos universal, ligando tudo com tudo e costurando o processo de radical reencantamento do mundo. Reencantamento pela palavra evocadora, pela abertura aos lugares, pela música.

### **Conclusão: por uma poética do reencantamento**

Creio que tenha sido possível compreender como Duras ativa o processo de figuração por meio de uma rede de textos diversos, provenientes de contextos, tempos e lugares diferentes, e que coloca em circulação uma narrativa, logo, um amor. A ficção tem a função de ser a portadora desse amor, que Duras reinaugura em um lugar como uma ritualização que em tudo indica a percepção de um modo do sagrado. Sagrado é o amor, que move o sol e as outras estrelas e magnetiza o lugar por meio da palavra, tornando-o passível de ser ofertado a pessoas para que o vivam a seus modos.

A “fascinação” (palavra de Borgomano) do filme de Duras não é resultante de elementos isolados, mas sim de uma poética voltada ao reencantamento do mundo por meio do amor ativado pela palavra: pela narrativa evocada por uma voz, na relação de corpos com os lugares. Decorre, portanto, de uma operação de religação com noções como o eterno e a totalidade, não como categorias unificadoras, mas sim como formas de abarcar a multiplicidade conectada, o reencantamento na relação entre os corpos, os lugares e a história. Em suma, os corpos desejantes contra o poder simplificador e unificante de um Império colonial. Logo, um corpo político, que reencanta o mundo por imantá-lo de desejo, em contraposição à esterilidade do poder e seus palácios de areia.

## Referências

AYER, Maurício. A música do fim do mundo: orquestrações de literatura, teatro e música em Marguerite Duras. São Paulo: Alameda, 2023.

AYER, Maurício. Reverberações de Hiroshima em Marguerite Duras: a (geo)política a partir do corpo. *Literatura e Sociedade*, v. 25, n.31, p. 67-85, 2020.

AYER, Maurício. Poema como partitura, leitor como performer: outro corpo em outro tempo. *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 21/1, p. 75-91, jan-abr. 2019.

AYER, Maurício. Filmografia comentada. In: AYER, Maurício (org.). Marguerite Duras: escrever imagens. Catálogo de Mostra de Cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009. p.37-76.

AYER, Maurício (org.). Marguerite Duras: escrever imagens. Catálogo de Mostra de Cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009.

BARTHES, Roland. L'effet de réel. *Communications, Le Seuil*, n. 11, 1968, Recherches sémiologiques: le vraisemblable, p. 84-9.

BORGOMANO, Madeleine. Cinéma-écriture. In: L'ARC (revista), “Marguerite Duras”, Paris, Duponchelle, p.76-80, 1990.

BORGOMANO, Madeleine As vozes do invisível. In: AYER, M. (org.). Marguerite Duras: escrever imagens. Catálogo de Mostra de Cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009, p.26-35.

BORGOMANO, Madeleine . *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*. Paris: Albatros, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005 [1985].

DURAS, Marguerite. *O amante*. Trad. Denise Bottmann. Posfácio Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DURAS, Marguerite. *La Couleur des mots*. Entretiens avec Dominique Noguez, autour de huit films. Édition critique. Paris: Éditions Benoît Jacob, 2001.

DURAS, Marguerite. *Les Yeux verts*. Paris: Cahiers du Cinéma, n.312-313, (juin 1980) 1996. (Petite bibliothèque des Cahiers du cinema).

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993. (Folio).

DURAS, Marguerite. *Césarée*. Paris: Les films du Losange, 1979. Disponível em  
<https://www.youtube.com/watch?v=zRpTtLjeDHg>

DURAS, Marguerite. *Le Camion suivi d'un entretien avec Michelle Porte*. Paris: Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite. *India Song*. Filme. distr. Films Armorial, 1974.

DURAS, Marguerite. *India Song*. Paris: Gallimard, 1973. (L'Imaginaire).

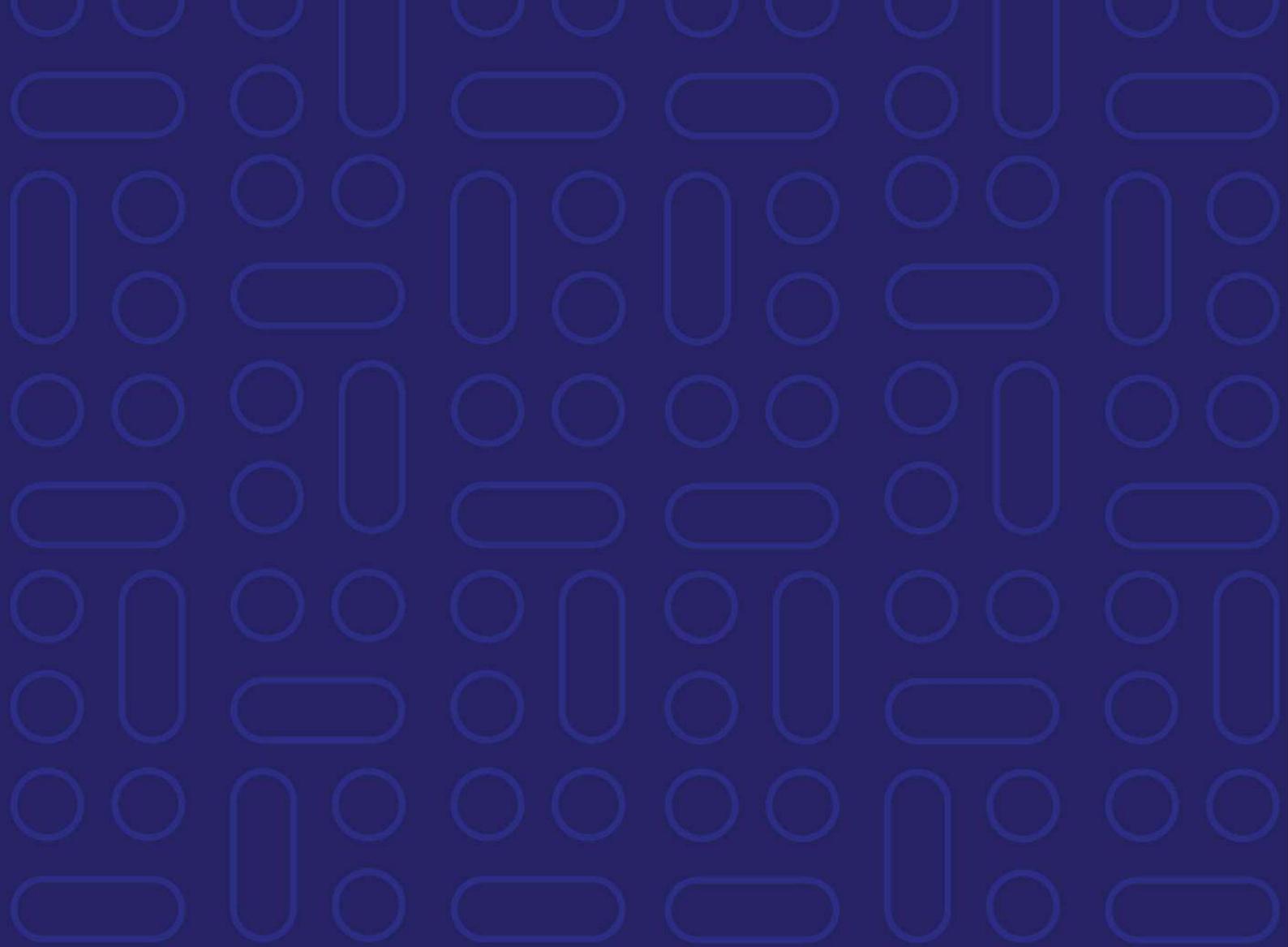
DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, (1960) 1971. (Folio).

SENRA, Stella. O cinema de Marguerite Duras: uma breve apresentação. In: AYER, M. (org.). *Marguerite Duras: escrever imagens. Catálogo de Mostra de Cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009. p.6-23.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

**Recebido em:** 13 de agosto de 2024

**Aceito em:** 30 de setembro de 2024



## **“SE NÃO HOUVESSE O MAR NEM O AMOR...”: A ESCRITA DE MARGUERITE DURAS COMO BARRAGEM SOBRE “A COISA”**

VIVIAN LIGEIRO

## “SE NÃO HOUVESSE O MAR NEM O AMOR...”: A ESCRITA DE MARGUERITE DURAS COMO BARRAGEM SOBRE A “COISA”

“IF THERE WERE NO SEA NOR LOVE...”: MARGUERITRE DURAS’ WRITING AS A DAM AGAINST THE “THING”

VIVIAN MARTINS LIGEIRO<sup>1</sup>

vivianligeiro@yahoo.com.br  
<https://orcid.org/0000-0002-6815-8264>

### Resumo

Primeiramente, o trabalho busca afirmar um campo de interlocução entre a psicanálise e a literatura, particularmente sobre a escrita de Marguerite Duras. Temos como objetivo refletir sobre as particularidades do Édipo feminino, ressaltando um período mais remoto e anterior ao próprio Édipo, a relação pré-edipiana da menina com sua mãe. Assim, discutiremos a questão da relação mãe e filha de acordo com Sigmund Freud e Jacques Lacan para abordarmos a temática do incesto, o qual se apresenta como o núcleo da vida desejante do sujeito. Faz-se notável a insistência imperiosa do mar na obra de Marguerite Duras, evocando esse gozo devastador, a partir do qual se insinua a Coisa (*das Ding*), nomeadamente o objeto incestuoso. Para além de uma reivindicação fálica, a relação mãe e filha - da qual o parceiro amoroso se torna um herdeiro - faz a mulher se deparar com esse gozo sem limites, incestuoso, que encontra no mar uma representação extraordinária deste absoluto.

**Palavras-chave:** Édipo feminino. Mar. Marguerite Duras. A Coisa (*das Ding*).

### Abstract

*Firstly, the work seeks to establish a field of dialogue between psychoanalysis and literature, particularly regarding Marguerite Duras’ writing. We aim to reflect on the particularities of female Oedipus, highlighting a more remote period prior to Oedipus himself, the girl’s pre-Oedipal relationship with her mother. Thus, we will discuss the issue of the mother and daughter relationship according to Sigmund Freud and Jacques Lacan to delve into the theme of incest, which presents itself as the core of the subject’s desiring life.*

<sup>1</sup> Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) do Instituto de Psicologia (Departamento de psicanálise). Professora do Programa de pós-graduação em psicanálise da UERJ (PGPSA- UERJ). Doutora pelo Programa de pós-graduação em Psicanálise da UERJ. Pós-doutorado na Universidade Federal do Ceará (UFC). Membro do Corpo Freudiano – Escola de Psicanálise/ Seção Rio de Janeiro.

*The imperious insistence of the sea in the work of Marguerite Duras is notable, evoking this devastating enjoyment, from which the Thing (das Ding) insinuates itself, namely the incestuous object. In addition to a phallic claim, the mother-daughter relationship - in which the loving partner becomes an heir - makes the woman come across this limitless, incestuous enjoyment, which finds in the sea an extraordinary representation of this absolute.*

**Keywords:** *Female Oedipus. Sea. Marguerite Duras. The Thing (das Ding).*

## Introdução

Na psicanálise, o Complexo de Édipo ocupa um lugar estruturante na vida psíquica do sujeito e é anunciado precocemente na obra freudiana, em *Interpretação dos sonhos* (1996/1900). Neste momento, Freud aproxima a vivência edípica em meninos e meninas e não especifica suas diferenças. Foi necessário esperar até 1923, quando houve uma profusão de textos freudianos que discorreram a respeito da sexualidade feminina, para que Freud expusesse o Édipo feminino de forma mais profunda, e a sua relação com a castração, diferenciando-o do menino. Os efeitos do complexo de castração são diferentes no menino e na menina, mas a unidade do complexo de castração tem uma base comum para os dois sexos: o objeto da castração, que é o falo, cujo representante é o pênis.

O complexo de Édipo do menino tem fim diante do complexo de castração. Quando o interesse do menino se volta para o seu órgão sexual por conta de sua masturbação, descobre que os adultos não aprovam este comportamento. Essa reprevação não produz efeito no sentido de o menino abandonar imediatamente a masturbação, sem que outras influências sejam também aplicadas. Somente quando uma nova experiência lhe surge no caminho, é que a observação finalmente rompe sua descrença. Esta observação é a visão dos órgãos genitais femininos, o que o faz voltar as costas à sua ligação com a mãe, temendo a represália do pai. A dissolução do complexo de Édipo preserva, narcisicamente, o menino da perda de seu órgão. Os investimentos no objeto são abandonados e substituídos por identificações. A autoridade dos pais é introjetada no Eu formando o núcleo do Supereu, que assume a severidade do pai e a proibição deste contra o incesto. Portanto, o menino, abandona o Édipo devido ao complexo de castração. A menina, ao contrário do menino, ingressa no complexo de Édipo devido ao complexo de castração, ou seja, a inveja do pênis. Mas, para Freud, para compreender o Édipo feminino, é necessário investigarmos uma fase anterior ao Édipo, muito mais intensa e complexa, a que nos dedicaremos neste artigo.

É importante ressaltar que, ainda que Freud coloque o órgão peniano como o centro dos complexos de castração e de Édipo, é da questão fálica de que se trata. Em seu *Seminário, livro 4*, Lacan (1995/1956-57) designa o falo como o denominador comum a todo objeto de desejo do sujeito, ou seja, todos os objetos de investimento do neurótico teriam um valor fálico. No escrito, *A Significação do falo*, Lacan (1998/1958) nos orienta que, devemos depreender da leitura freudiana, o falo não é uma fantasia, nem um objeto (seja parcial, bom ou mau), muito menos o pênis. O falo é um significante cuja presença se torna referência a toda significação. É a partir do significante fálico que o sujeito se nomeia homem ou mulher, já que os seres da linguagem não têm nada de natural do instinto e não podem distinguir-se como homem ou mulher apenas por meio da diferença anatômica. Segundo Lacan (1998/1958), a relação com o falo e o complexo de castração é fundamental em ambos os sexos, independente da diferença anatômica.

O objetivo de nosso trabalho é refletir sobre as particularidades do Édipo feminino, ressaltando a relação pré-edipiana da menina, um período mais remoto e anterior mesmo ao Édipo. Posteriormente, lançaremos mão da obra *O amante* de Marguerite Duras, para melhor situar essas questões. Por fim, refletiremos sobre a metáfora do mar, recorrente nesta e em várias de suas obras.

### **A relação mãe e filha**

Em *Sexualidade feminina* (1996/1931), Freud nos convida a rever o complexo de Édipo feminino, incluindo a longa e intensa ligação pré-edípica da menina à mãe. Assim como o menino, a menina também teve como primeiro objeto de amor sua mãe. Nessa primeira fase de ligação exclusiva com a mãe, o pai é visto como um intruso e rival perturbador. A fase pré-edipiana é duradoura e intensamente apaixonada e, por sofrer a ação do recalque, permanece obscura e esquecida pelas mulheres, deixando-lhes profundas marcas. A menina afasta-se da mãe devido à inveja do pênis, voltando-se para o pai. Esse afastamento, que nunca

acontece de forma completa e satisfatória, não se traduz por uma simples mudança de objeto (da mãe para o pai), mas é acompanhado de grande hostilidade dirigida à mãe, já que a menina a culpa por tê-la trazido ao mundo desprovida de um significante que a represente como mulher, ao mesmo tempo em que confronta a mãe com o enigma de sua própria feminilidade. Por isso, Freud sustenta que a mulher fica mais tempo às voltas com seu Édipo, ao contrário do homem, cujo Édipo possui um desfecho mais claro. A mulher endereça essa questão fálica para os futuros parceiros amorosos, que se tornam herdeiros dessa relação atemporal, enigmática, assombrosa e central na vida psíquica da mulher.

Freud (1996/1931) denomina essa relação de “catástrofe”, dado à dimensão trágica do embate entre a filha e sua mãe: a primeira não cessa nunca de reivindicar-lhe o pênis (falo), enquanto faz com que a segunda se confronte com questões acerca de sua própria feminilidade. Marca-se, assim, o aspecto trágico de destruição e aniquilamento que implica o embate, num primeiro momento da mulher com sua mãe, e no segundo, dela com seu parceiro amoroso. Por sua vez, Lacan denomina de “Devastação” (2003/1972) esse laço entre a mãe e a filha, que será repetido com os parceiros amorosos futuros.

Freud (1996/1931) afirma que o único caminho para o estabelecimento de uma feminilidade verdadeira seria a maternidade, sobretudo se a mãe tiver um filho homem. Para Lacan (2003/1972), ao contrário, o verdadeiro numa mulher se mede pela distância subjetiva que ela mantém de sua posição de mãe. Portanto, sob a ótica lacaniana, mãe e mulher são posições dessemelhantes. Lacan toma Medeia como o símbolo da verdadeira mulher, aquela que, no momento em que experimenta a dor do abandono, vinga-se de Jasão – pelo qual ela traíra sua pátria e abandonara sua família – tirando a vida dos filhos que com ele tivera. Medeia deseja, com seu ato, subtrair Jasão de tudo que ele possui, castrando-o, já que além dos filhos ela tira do homem a possibilidade de ter novos herdeiros, matando sua atual esposa.

Com o termo devastação, Lacan (2003/1972) dá continuidade à ideia freudiana de que o parceiro amoroso da mulher é um herdeiro do

laço pré-edipiano com a mãe. Segundo Barthes (2003), “catástrofe”, sinônimo da “devastação” caracteriza-se como uma: “crise violenta no curso da qual o sujeito, experimentando a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual não poderá jamais sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo” (Barthes, 2003, p. 49). A catástrofe/devastação da relação mãe e filha representa a ambivalência extrema presente nesse laço: um amor desmedido que desemboca no ódio e destruição irrefreáveis. Faz-se necessário pontuar que a devastação não se limita à reivindicação fálica, mas, a partir dela, descontina-se a relação da mulher com um outro gozo para além do fálico, para além dos domínios da linguagem, relacionado ao real e experimentado no próprio corpo. A devastação se apresenta como a outra face do amor, ou nas palavras de Marguerite Duras, “Viver o amor como o desespero” (Duras, 1987, p. 40).<sup>2</sup>

### **“A porcaria, minha mãe, meu amor” (O Amante)**

Percebemos a insistente presença do tema da escrita e sua importância na vida de Marguerite Duras. A escrita, além de ter proporcionado à escritora segurança financeira e reconhecimento, parece representar algo da ordem de uma paixão avassaladora, uma presença constante e uma força visceral. Segundo Duras: “Escrever era a única coisa que preenchia minha vida e a encantava. Foi o que fiz. A escrita jamais me abandonou” (Duras, 2021, p.25). Em seu livro *Escrever* (1993), Duras relata a angústia que a solidão provoca, mas demonstra que é a partir dela que surge sua criação literária: “Existe isto no livro: a solidão, ali, é a solidão do mundo inteiro. Está por toda parte. Invadiu tudo. Acredito sempre nessa invasão. Feito todo mundo. A solidão é aquilo sem o que nada fazemos” (Duras, 2021, p.49). Parece-nos ser em torno da solidão e do desamparo irremediáveis, inerentes ao ser humano, que a arte de Duras faz seu contorno. Segundo a escritora declara: “Eu realmente não sei o que leva

---

<sup>2</sup> Todos as traduções dos textos em francês não indicados são de minha autoria. “Vivre l’amour comme le désespoir”. (Duras, 1987, p. 40)

as pessoas a escrever além, talvez, da solidão de uma infância (Duras, 2013, p.65).<sup>3</sup>

Aos 70 anos, Marguerite Duras publica *O amante* (1984), considerado seu livro mais autobiográfico, ainda que em vários outros também possamos reconhecer registros subjetivos da história da escritora. A história é narrada pela própria personagem, a qual não possui um nome, característica que podemos encontrar em vários outros livros da autora. Em idade avançada, a protagonista recorda-se de acontecimentos que a marcaram de forma indelével, sobretudo os de sua adolescência: quinze anos e meio. A menina morava num pensionato em Saigon, onde comia e dormia e frequentava as aulas no liceu francês. Sua mãe, diretora de uma escola, desejava que a filha terminasse os estudos e prestasse concurso para professora de matemática, preocupando-se muito com a educação de seus três filhos. A família era composta pela mãe e três filhos: a menina, seu irmão mais novo e o irmão mais velho a quem a jovem odiava: “Eu queria matar meu irmão mais velho, queria matá-lo, ter razão contra ele uma vez, pelo menos uma única vez, e vê-lo morrer. Era para retirar da frente de minha mãe o objeto de seu amor, esse filho, puni-la por amá-lo tanto” (Duras, 2007b, p. 11).

A protagonista narra ao longo da trama, a preferência da mãe pelo filho mais velho, considerado pela menina como assassino e tirano. Embora usasse drogas e roubasse a família toda para sustentar seu vício, a mãe nunca se queixara dele e, ao morrer, deixou a maior parte da herança para o primogênito. Ao morrer, o rapaz foi enterrado junto à mãe, a pedido dela. A protagonista descreve a imagem da mãe e do irmão mortos. E definitivamente juntos: “Estão os dois juntos no túmulo. Só os dois. É justo. A imagem é de um esplendor intolerável” (Duras, 2007b, p. 59). A imagem marcada pela completude esplendorosa da mãe com o seu filho homem alcançada na morte faz-se insuportável para a menina. A personagem se recorda de uma certa fotografia da mãe na qual

---

<sup>3</sup> “Je ne sais pas vraiment ce qui pousse les gens à écrire sinon, peut-être, la solitude d'une enfance”. (Duras, 2013, p.65).

podemos inferir a imagem desta mulher apreendida pela filha. Na foto, estão a mãe e os três filhos:

Minha mãe está no centro da imagem. Reconheço como ela se sente pouco à vontade, como não sorri, como espera que logo termine a foto. Por seus traços abatidos, por um certo desleixo na roupa, pela sonolência do olhar, sei que faz calor, que ela está cansada e aborrecida (...). Esse grande desânimo de viver atingia minha mãe todos os dias. Às vezes durava, às vezes desaparecia à noite. Tive essa sorte de ter uma mãe desesperada de um desespero tão puro que nem mesmo a felicidade da vida, por mais intensa que fosse, chegava a distraí-la totalmente dele (Duras, 2007b, p.16).

Desesperada, louca, abatida, indiferente, amada e odiada: “a porcaria, minha mãe, meu amor” (Duras, 2007b, p. 21). A mãe se configura como o ponto central em torno do qual gravita toda a trama. Embora o título - “O amante”- e a temática central do livro seja a história de amor e desejo por um homem, nota-se que tal proposta fica obscurecida pelo tema de sua relação com a mãe, a qual ganha destaque durante toda a narrativa. Segundo a escritora, em entrevista a Sinclair Dumontais:

É certamente o medo da infância que conto em “O amante”, aquele medo de meu irmão mais velho e a loucura de minha mãe que me fizeram escrever. A petrificação dos sentimentos diante da força do outro, descobrir, sob o rosto calmo da mãe uma torrente, um vulcão, ou pior, uma ausência, o gelo que já não se move e que nos faz berrar, gritar de medo. A escrita foi a única coisa à altura dessa catástrofe infantil (Duras, 2007b, p. 89).

Percebemos, portanto, que este livro é produzido diante da ausência e, sobretudo, do excesso implicados no embate da escritora com a mãe. Ou seja, é por meio de sua escrita que Duras tenta contornar o real imposto pela catástrofe materna, empreendendo, frente a esse excesso, uma verdadeira “barragem contra o Pacífico”.<sup>4</sup> Faz-se notável, a partir do livro, a presença atemporal que a mãe exerce sobre a vida psíquica de uma mulher. A autora ao escrever *O amante* (1984), aos setenta anos de idade, aponta-nos tal atemporalidade, já que narra uma história baseada numa vivência passada muito remota com sua mãe, mas que permanece vívida,

<sup>4</sup> Referência ao livro *Un barrage contre le Pacifique* (1950).

presente e atormentadora. Em entrevista com Leopoldina della Torre, Duras declara, “na existência de uma pessoa, acredito, a mãe é, em termos absolutos, a pessoa mais estranha, imprevisível e intangível que se possa conhecer” (Duras, 2013, p.23).<sup>5</sup>

Como já mencionamos, outro personagem de destaque na história é o irmão mais velho, tão amado pela mãe e extremamente odiado pela menina. Ela parece conduzir seu desejo a partir deste irmão, que aparece constantemente como agente temido.

Na presença de meu irmão mais velho, ele [o homem] deixa de ser meu amante. Não deixa de existir, mas já não é nada para mim. Fica insignificante. Meu desejo obedece ao meu irmão mais velho, ele rejeita o meu amante. Cada vez que os vejo juntos, acho que nunca mais vou conseguir suportar essa visão. Meu amante é negado justamente em seu corpo frágil, nessa fragilidade que me arrebata o gozo (Duras, 2007b, p. 41).

Forma-se aqui uma triangulação: a menina, o amante e seu irmão na qual o irmão interdita a menina em relação ao amante. Diante da presença soberana do irmão, resta à menina se retirar de cena em relação a seu desejo o qual só pode obedecer ao irmão mais velho. Tal triangulação remete-nos a outra mais arcaica: a menina, a mãe e o irmão, diante do qual a menina também se encontra na posição de perdedora, interditada e preterida em seu amor e desejo pela mãe. Portanto, o irmão mais velho aparece ao longo da trama como uma figura temida e odiada que interdita e separa a menina de sua mãe – colocando um limite em seu gozo incestuoso e sua exclusividade em relação a ela.

Curiosamente, ao longo de todos os seus encontros sexuais narrados detalhadamente pela menina, é evocada a imagem da mulher com as meias cerzidas que atravessa o quarto (Duras, 2007b, p. 32): sua mãe. A menina narra a cena de uma relação sexual angustiante, na qual somente a mãe ganha o destaque:

Os beijos no corpo fazem chorar. É como se consolassesem. (...) Digo que vou me desgarrar de minha mãe, que um dia nem mais amor sentirei por ela. Choro. Ele descansa a

<sup>5</sup> “Dans l’existence d’une personne, je crois, la mère est, dans l’absolu, la personne la plus étrange, imprévisible, insaisissable que l’on reencontre” (Duras, 2013, p.23).

cabeça em mim e chora por me ver chorar. Digo que em minha infância, a infelicidade de minha mãe ocupou o lugar do sonho. Que o sonho era a minha mãe e nunca as árvores de Natal, somente ela, sempre (...) (Duras, 2007b, p. 36).

Descreve-se, pois, uma separação ensaiada e adiada, que ela buscou com a mãe e agora repete com o amante em seus encontros. Conclui-se, então, que o amante é a mãe, ou conforme já apontamos, o herdeiro privilegiado desta relação marcada pela ambivalência.

Marco Antonio Coutinho Jorge (2008) nos esclarece algo sobre esta relação enigmática entre o sexo e a morte que permeia todo o romance. Ao contrário do amor, que tem como intuito abolir a morte de seu horizonte, na medida em que tenta preencher a falha real imposta pela não existência da relação sexual; o sexo admite a morte e parece nutrir-se dela. O autor demarca que a relação entre o gozo sexual e a morte se faz notar até por meio de manifestações linguageiras. A expressão francesa *petite morte*, usada para designar o orgasmo, traz a morte em si mesma. Portanto, seria a partir do gozo sexual, fálico, mediatizado pelo significante, que a morte, como a insinuação da Coisa (*das Ding*),<sup>6</sup> estaria à espreita. Seria como se o gozo sexual permitisse ao sujeito ter acesso a uma pequena parte do impossível e do absoluto (marcados pela pulsão de morte), só que, condicionalmente, mediatizada pela Lei e pelo significante. Nas palavras de Duras: “Para a morte, uma única cúmplice, minha mãe” (Duras, 2007, p.19).

Não se limitando à reivindicação fálica, na devastação, implica-se a emergência de um outro gozo, sem limites da ordem de um infinito, que aponta para o real, o impossível e para o incesto.

### ***La mer incomparable: o incesto e a escrita de Marguerite Duras***

Em *Totem e Tabu*, Freud constata que o “horror ao incesto” (Freud, 1996/1913 [1912-13], p. 5) já comparecia em tribos mais originárias, como nos aborígenes australianos. Ainda que, nesta tribo, a família verdadeira venha

<sup>6</sup> Os conceitos psicanalíticos de Coisa (*das Ding*) e real serão explicados mais detalhadamente abaixo.

a ser substituída pelo clã totêmico, toda organização social serve ao intuito de evitar e punir relações incestuosas entre pessoas do mesmo totem. Freud ainda destaca a característica infantil do incesto e ressalta a predominância da corrente sexual incestuosa na vida psíquica inconsciente dos neuróticos:

A psicanálise nos ensinou que a primeira escolha de objetos sexual feita por um menino é incestuosa e que esses são objetos proibidos: a mãe e a irmã. Estudamos também a maneira pela qual, à medida que cresce, ele se liberta dessa atração incestuosa. Um neurótico, por outro lado, representa invariavelmente um certo grau de infantilismo psíquico; ou falhou em libertar-se das condições psicossexuais que predominavam em sua infância ou a elas retornou; duas possibilidades que podem ser resumidas como inibição e regressão no desenvolvimento. Assim, as fixações incestuosas da libido continuam (ou novamente começam) a desempenhar o papel principal em sua vida inconsciente (Freud, 1996/1913 [1912-13], p.26).

Em seu *Seminário VII: A ética da psicanálise*, Lacan retoma o texto freudiano *O projeto para uma psicologia científica* (1996/1895), para dele extrair o conceito de *das Ding* (a Coisa), o objeto perdido da primeira experiência de satisfação do bebê. Esse objeto revela que a satisfação almejada nunca é a obtida, já que todos os objetos com os quais nos deparamos estão marcados pelo impossível da Coisa. O grande achado de Freud, para Lacan (1997/1959-60), foi que *das Ding*, ou o objeto do incesto, apresenta-se ao nível da experiência inconsciente como aquilo que constitui a lei, ao mesmo tempo que representa o desejo mais fundamental do sujeito. Assim, o inconsciente, regido pelo princípio de prazer regula sua distância de *das Ding*. Todavia, Lacan salienta que essa distância se caracteriza como uma “distância íntima” (Lacan, 1997/1959-60, p. 97), estranhamente familiar, que o sujeito também mantém com seu objeto de desejo, na medida em que ele evoca a Coisa.

Ao diferenciar os termos alemães *das Ding* e *die Sache*, Lacan ressalta a particularidade da palavra *Ding*, escolhida por Freud. Embora ambas signifiquem “coisa”, *die Sache* tem o sentido de “a coisa colocada na questão jurídica, ou no nosso vocabulário, a passagem à ordem simbólica de um conflito entre os homens” (Lacan, 1997/1959-60, p.58). Ou seja, *die*

*Sache* está ligada à linguagem, ao simbólico, evidencia a relação bastante trabalhada por Freud entre coisa e palavra. *Das Ding* apresenta-se como algo avesso à apreensão simbólica, um resto que não se associa, tal como fazem os significantes, e permanece, assim, como Coisa. Assim, *das Ding* representa o “Outro pré-histórico impossível de esquecer” (Lacan, 1997/1959-60, p.91), o objeto incestuoso.

Ao entrevistar Marguerite Duras, Jean Mascolo (filho da escritora) pergunta-lhe se o incesto, que foi tema de seu romance *Agatha*, é aquilo que torna evidente a impossibilidade do amor, outro tema recorrente em sua obra. Afirmativamente, a escritora responde:

Quer dizer que há uma tentativa completamente trágica e delirante, na paixão, de identificação: a identificação passa pela ligação parental. Infelizmente poucas pessoas no mundo abordaram este território. Consternava-me que tanta gente o ignore completamente. É como se fosse chinês o que eu digo aqui; há talvez – eu não o sei – uma pessoa... em vinte que o comprehende. É querer aniquilar-se, por amar; quer dizer que o amor, tendo um fim mortal em si mesmo, gostaríamos de morrer da mesma morte, portanto, morrer do mesmo amor. Quer dizer, reencontrar esta identificação impossível – inadmissível e inadmitida pelo mundo inteiro – o incesto (Duras, 2014, p.157).<sup>7</sup>

O incesto representa aquilo que é impossível de ser atingido, e ainda assim, é reencontrado pelo sujeito quando a Coisa – que subjaz ao objeto do desejo – se insinua para o sujeito. Na condição de ser o núcleo da sexualidade infantil, characteristicamente perverso-polimorfo, o incesto remete a um elemento infantil que fora tenazmente submetido ao recalque que, em seu retorno, torna-se para o sujeito estranhamente familiar.

O incesto sempre foi bastante explorado no cinema e, quase invariavelmente, aderido à morte, que compreendemos como a morte do

---

<sup>7</sup> “C'est à dire, qu'il y a une tentative complètement tragique et delirante dans la passion, d'identification; et l'identification, elle passe par le lien parental, si tu veux. Mais hélas, pour le monde, il y a très peu de gens qui ont abordés ces territoires-là, enfin. C'est comme si on parlait chinois, ce que je dis là; il y a peut-être – je ne le sais pas –, une personne sur vingt qui comprenne ça. C'est vouloir s'aneantir d'aimer; c'est à dire que l'amour étant une fin mortelle en soi, on voudrait mourir de la même mort, donc mourir du même amour. C'est à dire, retrouver cette identification impossible – inadmissible et inadmissible par le monde entier – de l'inceste” (Duras, 2014, p.157).

desejo do sujeito, já que aponta para um gozo insuportável. A entrada do sujeito na linguagem implica a perda de uma parcela de gozo, que se encontra fora da estrutura. “A angústia é a insinuação, a evocação – a aproximação – desse gozo real perdido e que, como tal, se revela mortífero para o sujeito, que nasceu justamente ao perdê-lo” (Jorge, 2017, p. 204). O incesto sinaliza a aproximação desse gozo perdido, suportado por *das Ding*.

Encontramos de maneira recorrente o tema do incesto nas artes, no cinema e na literatura. Marguerite Duras explorou muito a ligação incestuosa em seus livros, entre eles, *O amante*, como já comentamos, e *Agatha* (1981). Neste último, a temática gira em torno de um amor impossível – “Eu a amo como não é possível amar” (Duras, 1981, p.31) – e de uma separação sempre adiada entre dois irmãos. Em *O amante*, ela afirma: “Este casal de *O amante*, pelo contrário, são tomados de um desejo inesperado que vem do fundo dos séculos, do fundo dos homens, o do incesto, do estupro” (Duras, 1987, p.48).<sup>8</sup>

Percebe-se tal referência ao infinito do encontro com *das Ding* pela insistência da evocação ao mar, ao longo dos textos de Duras. Este se configura como cenário de muitos de seus livros, tais como: *Agatha* (1981); *A doença da Morte* (1982/2007a); *Olhos azuis, cabelos pretos* (1986); *Emily L.* (1987) entre outros. O mar se apresenta não apenas como uma paisagem inerte, mas ativa, participando do desenrolar das tramas. A escritora testemunha a centralidade do mar na tessitura de sua escrita, ou seja, como o cerne e motor de seu ato criativo: “(...) se não houvesse o mar nem o amor, ninguém escreveria livros” (Duras, 2023b, p. 65). Duras, em outro momento admite: “Há uma coisa que sei fazer, é olhar o mar, poucas pessoas escreveram sobre o mar como eu o fiz em *Verão de 80*” (Duras, 1987, p. 13).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> “Ce couple de *L'Amant*, au contraire, les remplit d'un désir enattenué qui arrive du fond des siècles, du fond des hommes, celui de l'inceste, du viol” (Duras, 1987, p.48).

<sup>9</sup> “Il y a une chose que je sais faire, c'est regarder la mer, peu de gens ont écrit sur la mer comme je l'ai fait dans *L'été 80*” (Duras, 1987, p.13).

Sobre o mar visto de sua residência em Trouville-sur-mer, na França, Duras relata seu assombro diante de algo insondável, enigmático e imutável:

Mostro-lhe o mar. É um luxo inacreditável podervê-lo da varanda. Quando se bombardeiam cidades, sempre há ruínas e cadáveres. Você joga uma bomba atômica no mar e dez minutos depois o mar recupera sua forma. Não se pode modelar a água (Duras, 1987b, p. 82).<sup>10</sup>

O mar aqui se aproxima da definição de Lacan sobre o real, (1997/1959-60, p. 90) como o que “se reencontra sempre no mesmo lugar”. Ele nos lembra do papel importante, ao longo da história, que a observação da realidade da natureza, do retorno dos astros ao mesmo lugar, teve para marinheiros, agricultores e pastores. Mas o surgimento da física moderna abalou essa estabilidade assegurada pela realidade e demonstrou que os astros “não são incorruptíveis” (Lacan, 1959-60/1997, p.96), ou seja, os astros são alteráveis e não existe garantia de retorno ao mesmo lugar. Consequentemente, não existe nada na realidade que atenda a essa segurança de retorno. Ao contrário, do real, existe algo que o sujeito sempre reencontra, que sempre retorna, mas sob uma forma “fechada, cega, enigmática” (Lacan, 1997/1959-60): *das Ding*. Dessa maneira, na condição de “segredo do princípio da realidade” (Lacan, 1997/1959-60, p.61), *das Ding* é aquilo que transtorna e questiona a realidade, evocando o real.

Em entrevista a Michelle Porte, Duras reconhece a presença do mar, que se impõe incessantemente em seus textos:

Sempre estive à beira-mar em meus livros, estava pensando nisso agora há pouco. Eu lidei com o mar muito jovem na minha vida, quando minha mãe comprou a barragem, a terra de “Barragem contra o Pacífico” e o mar invadiu tudo, e ficamos arruinados. Tenho muito medo do mar, é a coisa que mais temo no mundo. Meus pesadelos, meus sonhos de terror sempre se

<sup>10</sup> “Je lui montre la mer. C'est un luxe incroyable de pouvoir la voir du balcon. Quando on bombarde les villes, il reste toujours des ruines, des cadavres. Dans la mer vous jetez une bombe atomique et dix minutes après la mer reprend as forme. On ne peut pas modeler l'eau”. (Duras, 1987b, p. 82).

Podemos reconhecer nesta passagem a ambivalência experimentada em relação ao mar. Lembremos que Marguerite Duras, em sua infância, viveu em estado de extrema pobreza, na Indochina. Sua mãe, no momento em que ficara viúva, investiu o pouco dinheiro de sua herança em terras nas quais pretendia cultivar arroz. Tal investimento mostrou-se catastrófico, já que a família perdeu todas as suas terras com inundações, episódio que a autora relata em seu livro *Uma barragem contra o pacífico* (1950). A família desde então se torna miserável. A autora declara: “Meu país natal é uma pátria de água” (Duras, 1987b, p.77).<sup>12</sup>

Partindo-se da raiz etimológica que implica o substantivo utilizado por Lacan: *le ravage* (devastação), para designar a relação ambivalente entre mãe e filha, Marie-Magdeleine Lessana (1993) nos adverte sobre a proximidade entre os substantivos que portam a mesma raiz: *ravissement* e *ravinement*, respectivamente, arrebatamento e erosão. O que nos permite inferir que há algo de duplamente fascinante e devastador no enigma trazido pela imagem do mar- e da mãe. Perrone-Moisés (2007b), no posfácio do livro *O amante* (2007b), destaca a homofonia entre os substantivos *La mer* (o mar), e *La mère* (a mãe). Assim “o mar incomparável” (Duras, 2007b, p.32) *La mer incomparable* descrito pela protagonista, associa-se à mãe igualmente incomparável.

“Eu te amo maior que o mar” (Duras, 2005, p.116)<sup>13</sup> uma das personagens de *Les Petits chevaux de Tarquinia* declara seu amor ao filho, que denuncia a potência do amor materno tão vasto quanto o mar, ilimitado e devastador. Nesse romance, em que o mar também possui especial protagonismo, dois casais passam suas férias no litoral da Itália sob um calor opressivo e extremo. Paradoxalmente, se deslumbram com

<sup>11</sup> “J'ai toujours été au bord de la mer dans mês livres, je pensais à ça tout à l'heure. J'ai eu affaire à la mer très jeune dans m avie, quand ma mère a acheté le barragem, la terre du Barrage contre le Pacifique. La mer a tout envahi, et qu'on a été ruinés. La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur. Mês cauchemars, me rêves d'epouvante ont toujours trait à la marée, a l'envahissement par l'eau” (Duras, 2012, p. 84).

<sup>12</sup> “Mon pays natal c'est une patrie d'eaux” (Duras, 1987b, p.77).

<sup>13</sup> “Je t'aime plus grand que la mer” (DURAS, 2005, p.116).

“um mar impecável” e “que não havia nada parecido com nenhum outro mar no mundo” (Duras, 2005, p. 26). Enquanto isso, acompanhavam, com notável fascínio e horror, os desdobramentos de um trágico acidente ocorrido, próximo de onde estavam – a explosão de uma mina remanescente da última guerra - em que um pai e uma mãe, durante dois dias e três noites, recolhiam os restos do corpo do seu filho. Em outra obra, Marguerite Duras reafirma a onipresença também do amor materno em seus escritos:

Falei muito sobre o amor materno pois é o único amor que conheço que eu sei ser incondicional. É aquele que jamais cessa, que está abrigado de todas as intempéries. Não tem nada a fazer, é uma calamidade, a única no mundo, maravilhosa (Duras apud Adler, 2013, p.88 ).<sup>14</sup>

O suicídio - no mar - da personagem Anne-Marie Stretter, do filme *India Song* (1975) representa, para Duras, um retorno mortífero da personagem à dimensão materna, incestuosa: “Ela se junta como um mar, ela se junta ao mar indiano, como uma espécie matriz de mar. Algo se fecha com sua morte” (Duras, 2012, p. 78).<sup>15</sup> O mar aponta essa dimensão angustiante, ao mesmo tempo em que a personagem revela uma tentativa mortal de resgate de uma suposta completude. Segundo Lacan, “Vocês não sabem que não é a nostalgia do seio materno que gera a angústia, mas a iminência dele? O que provoca a angústia é tudo aquilo que nos anuncia, que nos permite entrever que voltaremos ao colo” (Lacan, 2005/1962-63, p. 64). Mais uma vez, nas palavras de Duras: “Olhar o mar é olhar o todo” (Duras, 2012, p. 86 ).<sup>16</sup>

Diante do exposto, surge para nós uma questão, de orientação ética e estética, a partir da psicanálise: haveria um outro destino para o real da Coisa que a escrita de Marguerite Duras poderia possibilitar? Uma das principais formulações sustentadas por Lacan em seu Seminário sobre a

<sup>14</sup> “J'ai beaucoup parlé de l'amour maternel puisque c'est le seul amour que je connaisse comme étant inconditionnel. C'est celui qui ne cesse jamais, qui est à l'abri de toutes les intempéries. Il n'y a rien à faire, c'est une calamité, la seule du monde, merveilleuse” (Duras apud Adler, 2013, p.88 ).

<sup>15</sup> “Elle se rejoint comme une mer.elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle. Quelque chose se boucle avec sa mort” (Duras, 2012, p. 78).

<sup>16</sup> “Regarder la mer c'est regarder le tout” (Duras, 2012, p. 86 ).

Ética é a relação entre a sublimação e *das Ding*. Ele propõe o sintagma de que a sublimação consiste em elevar o objeto à dignidade da Coisa. Ou seja, a sublimação não se prestaria a representar a “Coisa”, mas a recriar seu vazio, trazendo à cena a dimensão do que é fundamentalmente irrepresentável. Lacan utiliza o apólogo heideggeriano do vaso para explicar como o homem modela o significante. O vaso se caracteriza por ser um elemento primordial da indústria humana e, em sua função de utensílio, podemos afirmar a presença humana em todo lugar onde o encontramos. Assim, sendo destituído de seu lugar de utensílio e tomado por Lacan em sua função significante, ou, mais radicalmente, como “o significante de tudo o que é significante” (Lacan, 1997/1959-60, p. 151) o autor estabelece uma analogia entre o vaso e o Outro, tesouro do significante. O vaso, modelado a partir da mão do artesão, cria o vazio e a perspectiva de preenchê-lo.

Assim, a sublimação se caracteriza como esse destino pulsional que implica um contorno do vazio da Coisa, trazendo para o cerne da criação sublimatória o vazio do objeto. Deste modo, Lacan afirma que a arte se “caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio” (Lacan, 1959-60/1997, p.162), ou seja, a arte inclui o vazio, diferentemente da religião - que se constitui pelo esforço em evitar o vazio - e o discurso científico o foraclui.<sup>17</sup> Por conseguinte, não seria nas ondas (*vagues*)<sup>18</sup> do mar durasiano que surgiria o vazio que impulsionaria seu ato criador?

---

<sup>17</sup> Foraclusão ou forclusão: Conceito proposto por Jacques Lacan para designar um mecanismo próprio e estruturante da psicose, a partir do qual se rejeita um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito psicótico. Quando essa rejeição se produz, diz-se que o significante é forocluido e ele retorna sob a forma alucinatória (Roudinesco; Plon, 1998).

<sup>18</sup> *Vague* (onda) em francês possui origem do latim *Vacuus*, vazio. Disponível em <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/vague>. Último acesso 13/05/2024.

## Referências

- ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris: Flammarion, 2013.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria. Martinez de Aguiar. São Paulo: M. Fontes, 2003.
- DURAS, Marguerite. *Olhos azuis, cabelos pretos*. Trad. Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2023a.
- DURAS, Marguerite. *Yann Andréa Steiner*. Trad. Karina Ceribelli Roy. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023b.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- DURAS, Marguerite. *Le livre dit: entretiens de Duras*. Filme. Paris: Gallimard, 2014.
- DURAS, Marguerite. *La passion suspendue*. Trad. René de Ceccatty. Paris: Éditions du Seuil, 2013.
- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions du minuit, 2012.
- DURAS, Marguerite. *A doença da morte*. Trad. Vadim Nikitim. São Paulo: Cosac Naif, 2007a.
- DURAS, Marguerite. *O amante*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naif, 2007b.
- DURAS, Marguerite. *Les petits chevaux de Tarquinia*. Paris: Gallimard, 2005.
- DURAS, Marguerite. *Emily L.* Paris: Les Editions de Minuit, 1987a.
- DURAS, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris: Gallimard, 1987b.
- DURAS, Marguerite. *Agatha*. Trad. Sieni Maria Campos. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- DURAS, Marguerite. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1950.
- FREUD, Sigmund. Feminilidade (1933[1932]). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 22, p.113-134.
- FREUD, Sigmund. Sexualidade Feminina (1931). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21, p. 229-254.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu (1913[1912-13]). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 13, p. 11-162.

FREUD, Sigmund. A Interpretação dos sonhos (1900). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 6, p.13- 303.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica de Freud (1895). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 1, p.333-449.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: a prática analítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. v. 3.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. O amor é o que vem em suplência à inexistência. In: ALBERTINI, S. (Org.). *A sexualidade na aurora do século XXI*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud; CAPES, 2008.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: A angústia* (1962-63). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. O aturdido (1972). Trad. Vera Ribeiro. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p.448-497.

LACAN, Jacques. A significação do falo (1958). Trad. Vera Ribeiro. In LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. p. 692-704.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-60). Trad. Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 4: a relação de objeto* (1956-57). Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar,1995.

LACAN, Jacques. *Televisão* (1974). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

LESSANA, Marie-Magdeleine. *Entre mère et fille: un ravage*. Paris: Fayard, 2000.

ROUDINESCO, Elisabeth. PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

**Recebido em:** 21 de junho de 2024  
**Aceito em:** 13 de agosto de 2024