

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**LARA RODRIGUES SILVA**

**A IMAGEM DA LETRA: CONFLUÊNCIA DOS TEXTOS VERBAL E IMAGÉTICO EM  
*O CAMINHÃO*, DE MARGUERITE DURAS**

**UBERLÂNDIA**

**2019**

**LARA RODRIGUES SILVA**

**A IMAGEM DA LETRA: CONFLUÊNCIA DOS TEXTOS VERBAL E IMAGÉTICO EM  
*O CAMINHÃO*, DE MARGUERITE DURAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia,, Curso de Mestrado, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade.

**UBERLÂNDIA  
2019**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586  
2019

Silva, Lara Rodrigues, 1994-  
A Imagem da letra [recurso eletrônico] : confluência dos  
textos verbal e imagético em O caminhão, de Marguerite  
Duras / Lara Rodrigues Silva. - 2019.

Orientador: Paulo Fonseca Andrade.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2050>

Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Andrade, Paulo Fonseca, 1975-, (Orient.).  
II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em  
Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

**LARA RODRIGUES SILVA**

**A IMAGEM DA LETRA: CONFLUÊNCIA DOS TEXTOS VERBAL E  
IMAGÉTICO EM O CAMINHÃO, DE MARGUERITE DURAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

Professor Orientador: Paulo Fonseca Andrade

Uberlândia, 29 de março de 2019.

Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade / UFU (Presidente)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cinara de Araújo Soares / UFSB

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares / UFU

Para as mulheres da minha vida: Maria Batista, Janete,  
Maria Aparecida, Vera Lúcia, Leila, Juliana, Maria Clara  
e, principalmente, à Ava, essa que sabe movimentar as palavras.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Paulo Fonseca Andrade pela orientação e a escuta sempre dedicada e amiga.

Aos professores Leonardo Francisco Soares e Fábio Figueiredo Camargo pela leitura do meu trabalho e pelas contribuições na banca de qualificação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), pelo apoio financeiro que viabilizou a realização desta pesquisa.

Aos meus pais, Janete e José Maria, pelo amor e pelo apoio sempre incondicional.

Ao meu irmão, Joab, e minha cunhada, Lorraine, pela presença carinhosa.

Aos meus primos e tios, em especial à Juliana, uma segunda irmã, e seus filhos Maria Clara e Miguel, por todo amor.

À Fernanda Cristina Campos, primeiro convite formal para adentrar o espaço literário.

À Cirlana, que se dispôs a escutar – quando falei (ou me calei) – os *brancos* da respiração da língua que regem o ato de escrever a vida e o corpo.

Aos melhores amigos que alguém poderia ter: Cleizer Feroli, Gabriel Rodrigues, Henrique Sanches e Rúbia Daniela.

À Maria Angélica, Cristiane Pimenta, Ana Clara, Thaís Belafonte, Nadja Rabelo e Paula Nohanna pela delicadeza dos afetos.

À Samita, Luma, Bethânia, Alysson, Tatiele Freitas e Lauana, pela *comunidade ausente*.

À Ava, minha melhor amiga, minha luz.

*G.D.:*  
*Seria um filme sobre... o amor?*  
*M.D.:*  
*Sim, sobre tudo.*  
*Seria um filme sobre tudo.*  
*Sobre tudo ao mesmo tempo:*  
*Sobre o amor.*  
(Marguerite Duras)

## RESUMO

Marguerite Duras apresenta em sua obra um desejo de *destruição* que perpassa, primeiramente, o texto e desloca-se, posteriormente, à imagem. O movimento por que vai passar seus livros e filmes rumam em direção a um *desobramento*, como proposto por Maurice Blanchot (2005), por se constituírem sobre uma aniquilação e tendo aí, na ruína, em seus restos rudimentares, seu alicerce. A obra durasiana atravessa, desse modo, a experiência noturna, própria da arte, que não se sustenta sobre nenhuma lei ou verdade, que não oferece nenhuma segurança àquele que se dispõe a ouvir seu ruído ameaçador e caminha rumo ao seu desaparecimento. Isto é, inútil que é para o mundo – a esse ela apenas narra o que há de realmente precioso – essa arte acontece apenas como potência, fora daquilo que se pode medir, pois não se limita. Assume, além disso, o caráter de uma “paixão inútil” que não se deixa corromper pela imagem glorificada do artista, pelo absoluto material ou cultural. À vista disso, Marguerite Duras escreve, produz e dirige, em 1977, a obra, livro e filme (ou livro/filme), *O caminhão* – nesta, a realizadora subverte a lógica imagética do cinema ao substituir as ações próprias a filmes comerciais e experimentais, realizados até o momento, pela leitura, ou seja, pela não encenação/interpretação do texto. Dessa forma, este trabalho propôs-se a refletir acerca da confluência dos textos verbal e imagético em *O caminhão*, considerando, do mesmo modo, a noção de *escrita*, para se chegar à significação blanchotiana de *experiência literária*. Ademais, pretende-se, aqui, pensar as relações entre fracasso e criação do texto, cultura e arte, memória e feminino, fundamentando-se nas obras de Duras, Blanchot e em outras teorias que se complementam, como a psicanálise lacaniana.

**Palavras-chave:** Escrita. Experiência literária. Fracasso e criação. Cultura e arte. Memória e feminino. Imagem e texto.

## ABSTRACT

Marguerite Duras presents in her work a desire for *destruction* that passes through the text first and then moves on to the image. The movement through which his books and films move will lead to a *desouvrement*, as proposed by Maurice Blanchot (2005), because they are constituted of annihilation and there, in the ruin, in its rudimentary remains, its foundation. The Durasian work thus goes through the night-time experience of art, which is not sustained by any law or truth, which offers no security to the one who is willing to listen to its ominous noise and walks towards its disappearance. That is, it is useless to the world - to this it only tells what is precious - this art happens only as power, beyond what can be measured, because it is not limited. It assumes, moreover, the character of a "useless passion" that is not corrupted by the glorified image of the artist, by the material or cultural absolute. In view of this, Marguerite Duras writes, produces and directs in 1977 the work, book and film (or book/film), *The Lorry* - in this, the filmmaker subverts the imagery logic of cinema by replacing own actions with commercial films and experimental, made up to the moment, by the reading, that is, by the non-staging / interpretation of the text. Therefore, this work was proposed to reflect on the confluence of the verbal and imaginary texts in *The Lorry*, likewise considering the notion of *writing*, in order to arrive at the Blanchotian meaning of *literary experience*. In addition, it is intended here to think the relations between failure and creation of text, culture and art, memory and feminine, based on the works of Duras, Blanchot and other complementary theories, such as Lacanian psychoanalysis.

**Keywords:** Writing. Literary experience. Failure and creation of the text. Culture and art. Memory and feminine. Image and text.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 9  |
| <b>O PERCURSO DE MARGUERITE DURAS COMO CINEASTA</b> .....   | 16 |
| <b><i>O CAMINHÃO</i> – Os Textos de Apresentação</b> .....  | 27 |
| <b><i>Primeiro projeto</i> – A perda do cinema é a sua única política</b>   | 27 |
| <b><i>Segundo projeto</i> – O excesso imagético</b>   | 29 |
| <b><i>Terceiro projeto</i> – A não-representação</b>  | 30 |
| <b><i>Quarto projeto</i> – O amor de “ordem geral”</b>  | 30 |
| <b><i>Entrevista com Michelle Porte</i></b>   | 30 |
| <b>Um caminhão que se borda em ponto de escrita: da obra literária e cinematográfica</b>                                      | 31 |
| <b><i>Capítulo 1 – DA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA:</i></b><br><b>o fracasso e a criação; o amor e a escrita</b> .....               | 37 |
| <b>1.1 <i>Uma mulher, uma estrada</i></b>   | 37 |
| <b>1.2 Da passagem ao aquém e ao além da linguagem</b>  | 51 |
| <b><i>Capítulo 2 – O DESLIZE DO OLHAR AOS ESCOMBROS DE UMA OBRA:</i></b><br><b>A memória e o feminino; o texto e a imagem</b> |    |
| <b>2.1 A memória e o feminino</b>   | 56 |
| <b><i>Capítulo 3 - UM CINEMA-CRIANÇA: SEUS "TRAJETOS" E "DEVIRES"</i></b>   |    |
| <b>3.1.1 O excesso imagético</b>  | 71 |
| <b>3.1.2 A confluência dos textos verbal e imagético em</b>   | 77 |
| <b><i>Considerações finais</i> – UMA LÍNGUA FORA DE SEUS SULCOS COSTUMEIROS</b>   | 84 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | 89 |

## INTRODUÇÃO

Um mundo maquinário, neuroticamente ruidoso, tomado, aos berros, pelas propagandas de dogmas políticos, de extremismos religiosos, da militância, dos lucros do mercado, dos televisores a gritarem as tragédias, as violências, a miséria, o fracasso do mundo – e mesmo assim alguém ainda consegue pedir por silêncio e outros, já exaustos, zonzos, levantam o olhar em direção à voz: silêncio é o que procuram desde há muito. É um barulho, também, visual. Imagens se propagam, cores piscam, faróis de automóveis a cegarem, luzes de boates e de bares a ressaltarem o vazio de uma humanidade em ruína que, ensurdecida, aumenta o som, e cega, constrói holofotes cuja luz, cada vez mais forte, mais colorida, mais esquizofrênica, apenas apaga o sujeito, cega-o para si mesmo.

A balbúrdia do mundo é a base de *O caminhão* (1977), de Marguerite Duras. Nesta obra em que se fala de tudo, o materialismo, conforme a autora, é a base de todo o texto – não é casual o próprio título do texto/filme: *O caminhão*, esse que, comumente, transforma as pessoas e os produtos em quase que um só corpo: “Ela diz: é engraçado, os produtos... as pessoas... Acumulam-se por todos os lados, e de vez em quando vão embora, saem, vão para fora, vão constituir histórias diferentes.” (DURAS, 1977, p. 29). A esse respeito, Marguerite Duras está dizendo, também, da personificação que se dá aos objetos, ela mesma o faz ao sentir-se mal por sua casa em Neauphle estar vazia. Contudo, fala-se, igualmente, da objetificação das coisas – da natureza, dos animais, do homem, tudo é transformado em capital. A realizadora conversa sobre isso com Michelle Porte:

*M.D* – A maneira como amo os animais, por exemplo, o respeito que tenho por eles. Não creio que eu tenha mais pelos homens, sabe, pelos seres humanos, acho que tenho um respeito igual, mas também pelas árvores... Quando derrubaram a floresta em Neauphle, cheguei num sábado, eu não sabia que tinham cortado quatro hectares, parei o carro: estava sem forças. Tinham cortado sem autorização para construir, derrubaram talvez trezentos carvalhos de seiscentos anos. Não pude me mexer, fiquei completamente paralizada pelo horror. (DURAS, 1977, p. 106).

Em *O caminhão*, porém, a natureza e o homem são considerados na mesma medida, o tratamento é igualitário: fundamentado no amor, esse que substitui Deus, a religião – a hierarquia, conforme Marguerite Duras (1977). A filmagem da película busca refletir esse amor total, sem preferências, ao ressaltar o solo de Chartres abandonado, destruído, sem beleza. Quando o caminhão está rodando pela periferia de Paris, percebe-se que a imagem divide-se em duas partes: a terra violentada e o céu de inverno. São imagens exteriores: tal como a palavra

do filme, completamente aberta, sulcada – e é aí que habita a confluência entre a imagem e o texto, na presentificação dos personagens por meio das palavras, mas, imagetivamente, ausentes. Marguerite Duras diz que essa presença em ausência tem origem no “cansaço dos relatos que se ouve, que se vê...” (1977, p. 108) – não se presencia, geralmente, entretanto está lá: o noticiário está falando sobre, o cinema, o teatro e a literatura, por exemplo, retratando.

A literatura e o cinema durasiano carregam em si uma passagem de vida. Sempre inacabados, perpassam o vivido e o vivível, sendo, dessa forma, inseparáveis de um devir. Contudo, não é um “devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização.” (DELEUZE, 2011, p. 11). Ou seja, os devires que se apresentam são aqueles que não pertencem ao centro, dessa forma o negam ao buscarem uma língua sem impostura, nova – sua representação não acontece por meio da identificação, da imitação ou da Mimese, mas de uma *desterritorialização absoluta* (DELEUZE, 2011). Essa escrita descentrada é, conforme Deleuze (2011, p. 15), um delírio que passa “pelos povos, pelas raças e tribos” ocupando a história universal.

A política vai ser uma constante em *O caminhão*, apresentando-se, porém, por meio de um delírio saudável ao invocar uma “raça bastarda, oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona” (DELEUZE, 2011, p. 15). A primavera de 1968, por exemplo, por ter tido como fundamento a utopia e não as leis, representa, nessa obra, um devir-revolucionário. Segundo Marguerite Duras (1977), o evento de 1968 fracassou, porém, foi um passo importante para se avançar os ideais de esquerda, além disso, foi uma tentativa de revolução fora do poder: sem partidos, sem atender aos ideais comunistas ou impor qualquer filosofia como o fez o marxismo “depois de sua enfermidade soviética” (DURAS, 1977, p. 95).

Conforme Maurice Blanchot, em seu texto “Maio de 68”, em *A comunidade Inconfessável* (2013), o acontecimento que caracterizou a também denominada Primavera de 68 é marcado por uma *comunicação explosiva* – isto é, pela aceitação, a abertura que se dava a qualquer indivíduo, independente de sua classe social, idade, sexo ou cultura. A todos existia a liberdade para abrir o caminho, já que nessa estrada permitia-se que todo ser se achegasse como “um ser já amado, precisamente porque ele era o familiar desconhecido” (BLANCHOT, 2013, p. 44) – dessa comunidade sem soberania, cuja exterioridade, a rua, é que é o seu destino e a insurreição do pensamento o seu objetivo – se é que exista aí, objetivos. O evento foi marcado por uma falta de projeto, pois, indo à contramão do que Blanchot (2013) chama “revoluções

tradicionais”, aqueles que saíram *para fora*, não desejavam tomar o poder a fim de substituí-lo por outro, mas apenas *manifestar-se*, deslocar-se de qualquer utilitarismo rumo a viabilidade de *ser-junto* que lhes restituíam o “direito à igualdade na fraternidade *pela liberdade de palavra* que exaltava cada um” (BLANCHOT, 2013, p. 44. Grifo do autor).

Marguerite Duras exalta a falta de projeto dos que foram à rua quando da Primavera de 68, pois considera que filiações a partidos políticos equivalem a uma desistência de si mesmo enquanto sujeito contraditório. É uma neurose, é prestar subserviência a uma máquina que impossibilita todo pensamento e expressão própria. Por isso, apenas a arte é capaz de dizer, verdadeiramente, sobre a política: “[q]uando Baudelaire fala dos amantes, do desejo, ele está no máximo do sopro revolucionário. Quando os membros do comitê central falam da revolução, é pornografia.” (DURAS, 1977, p. 91). Isto é, a linguagem literária considera todas as possibilidades de vida, conforme Deleuze (2011), ao falar “por” e não em “lugar de” – não sendo, assim, fascista, permite que todos falem e, desse modo, que todos existam, pois “é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias” (DELEUZE, 2011, p. 17) – e são as ideias que constituem o indivíduo.

O facismo, as neuroses políticas não são, ainda, para Marguerite Duras, o que configura a perda do senso político. Porque as neuroses, segundo Deleuze (2011), não pertencem às passagens da vida, mas a sua interrupção. Por isso que,

Para muitas pessoas a verdadeira perda do senso político é unir-se a uma organização partidária, submeter-se à sua regra, sua lei. Para muitas pessoas também, quando falam de apolitismo, falam antes de mais nada de uma perda ou de uma carência ideológica. Não sei, quanto a você, o que pensa. Para mim a perda política é antes de mais nada a perda de si, a perda da própria cólera bem como da própria doçura, a perda do próprio ódio, da própria capacidade de ódio, bem como da capacidade de amar, a da imprudência e a da moderação, a perda de um excesso e a perda de uma medida, a perda da loucura, da própria ingenuidade, a perda da própria coragem bem como a da própria covardia, e a do pavor que se sente diante de todas as coisas, e a da confiança, e a perda do pranto bem como a da alegria. É isso o que eu acho. (DURAS, 1988, p. 23).

Para Marguerite Duras, então, o apolitismo é o negar o devir-eu, é quando o sujeito e o mundo confundem-se em sua existência, já que “[o] mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem” (DELEUZE, 2011, p. 14). Porém, a arte surge como um corte desse sistema. O artista, que segundo Deleuze (2011, p. 14) não possui uma saúde grandiosa, mas “goza de uma frágil saúde irresistível”, cria o por vir, um povo e um mundo que faltam a partir de uma linguagem, também, faltosa.

Maurice Blanchot (2005) afirma que as conjunturas históricas influenciam os movimentos artísticos e acabam por lhes darem forma. Por isso, numa contemporaneidade que se volta a regastar lições sombrias do passado, não para recusá-las, mas para colocá-las, novamente, em exercício, por meio de uma releitura, talvez mais cruel (se é que se possa estabelecer graus de intensidade à crueldade), pensar a direção em que a arte, a literatura, o cinema se deslocam torna-se um exercício obscuro. Sobre esse deslocamento, Maurice Blanchot (2005) vai pontuar, voltando-se, mais especificamente, ao campo literário, que a literatura caminha rumo ao seu desaparecimento. A afirmação abrange, aqui, as artes em geral.

Blanchot lamenta a glorificação que se dispense ao artista e não à obra. Isto, para o pensador, enfatiza o afastamento da arte de sua “potência própria” (2005, p. 286) e a sua decadência – “A arte só está próxima do absoluto no passado, e é apenas no museu que ela ainda tem valor e poder. Ou então, desgraça ainda mais grave, ela decai em nós até tornar-se simples prazer estético, ou auxiliar da cultura” (2005, p. 286). Em *O espaço literário* (2011), o pensador explicita que o absoluto passou, atualmente, ao trabalho da história, de modo que toda a legitimidade que a arte possuía, foi apropriada pelo mundo e pelo “trabalho real no mundo” (BLANCHOT, 2011, p. 233).

O autor reclama que na arte hodierna ressaltam-se “as experiências subjetivas ou uma dependência da estética” (BLANCHOT, 2005, p. 291), enquanto o que verdadeiramente importa é a *experiência*: o exercício de buscar a obra e, por esse meio, torná-la possível. Mas a obra *por vir*, a que o artista persegue, segundo Blanchot (2011), por vezes é tomada como “uma atividade e não uma paixão inútil, desejam vê-la colaborar na obra humana em geral [...] e num lugar intemporal, fora do mundo, mas aqui e agora, segundo os limites que são os nossos” (2011, p. 229). Entretanto, esta visão dirigida à obra é impertinente, visto que o que se procura alcançar através dela está fora da excelência de um poder, está fora de um objeto de uso, numa contemplação que se basta e que “não remeterá para nenhuma outra coisa, será o seu próprio fim.” (BLANCHOT, 2011, p. 230).

Uma experiência de escrita da obra, conforme Blanchot (2011), não se faz sem solidão. Marguerite Duras (1994) também afirma que sem a solidão a escrita não se faz. Essa solidão, contudo, não se confunde com um isolamento individual, um recolhimento do autor em seu “trabalho como o caroço no fruto”, conforme afirma Rilke, citado por Maurice Blanchot (2011, p. 11). Ao contrário, para Duras e Blanchot, a solidão da escrita ou da obra testemunha sobre aquilo que este chamou de *solidão essencial* (2011), que é vivida pelo autor enquanto escreve – por nunca pertencer à obra, pois dela só possui a sua ausência –, mas que, de fato, diz respeito à obra – por não se afirmar nem no lugar do acabado nem no do inacabado.

A partir do que foi posto, pode-se afirmar que a escrita deste trabalho manifesta-se pela grafia do desejo de um encontro com o silêncio – com a solidão que se consegue apenas pela escrita, como afirma Duras em seu texto *Escrever* (1994). O objetivo principal deste é, então, investigar o modo como a imagem e o texto confluem-se na obra *O caminhão* (1977), de Marguerite Duras, a partir do texto e do filme que a compõem, fundamentando-se, principalmente, nas reflexões crítico-escriturais de Maurice Blanchot e na psicanálise lacaniana.

Esta dissertação deseja, portanto, falar do “tudo” que *O caminhão* aborda, embora tropece em buracos e abra os seus próprios. Bordeja uns e outros não chega a perceber. A feitura desta acontece tendo como foco a escrita durasiana, essa fragmentada, cheia de restos e de rastros de amor capazes de suturar os buracos que se impõem – e que interessam à obra, pois são, também, intrínsecos à sua configuração.

A fim de se contextualizar a relação de Marguerite Duras com o cinema, abre-se, aqui, um espaço denominado “O percurso de Marguerite Duras como cineasta”. Neste, o que se pretende mostrar são os vários aspectos explorados pela realizadora em seus filmes em relação a imagem, o texto e a voz. Dessa forma, abrange-se, nesse tópico, parte da filmografia durasiana, em ordem cronológica, para mostrar os avanços de suas experimentações e os encadeamentos entre um filme e outro e o que se aproveita e/ou reutiliza de uma obra para outra. *O caminhão*, contudo, é a última obra a ser apresentada, quebrando a cronologia, pois, por ser o tema da dissertação, seus aspectos serão explorados em textos subsequentes, como no subtópico “*O Caminhão*” em que se relata a constituição do livro e os quatro projetos ali presentes. Por fim, em “Um caminhão que se borda em ponto de escrita: da obra literária e cinematográfica”, serão introduzidas algumas questões a respeito do texto/filme que serão trabalhadas a fundo no decorrer dos capítulos.

O primeiro capítulo inicia-se com uma apresentação da autora, Marguerite Duras, trazendo alguns dados biográficos e pertinentes à sua escrita, fundamentados, principalmente, em Frédérique Lebbeley (1994), Paulo Fonseca Andrade (2001, 2010) e Cinara de Araújo (2008). Esse primeiro momento é dedicado às reflexões acerca da escrita, da escritura e dos efeitos do ato de escrever na vida e na obra de Duras, a partir da experiência literária – embasada, sobretudo, em *O livro por vir* (2005) –, e da *solidão essencial* – tratada em *O espaço literário* (2011) –, ambas obras de Maurice Blanchot.

Considera-se importante ressaltar que a tangência entre a vida e a obra de Marguerite Duras, neste trabalho, se dá, sobretudo, por meio do conceito de *biografema*: “ao tema da *urna* e da *estela*, objectos fortes, fechados, instituidores do destino, opor-se iam os *clarões* da

lembrança, a erosão que, da vida passada, deixa apenas algumas sinuosidades” (BARTHES, 1979, p. 14. Grifo do autor). Dessa forma, fundamentado, também, nas leituras de Lucia Castello Branco acerca do biografema barthesiano, essa dissertação retorna à vida de Marguerite Duras de modo subtrativo – a partir dos restos, das fragmentações. Isto posto, verifica-se que não se pretende

recuperar o *pathos* biográfico tradicional (como se a vida factual de quem escreve fosse causa do texto), nem mesmo queremos reiterar um certo biografismo que surge maquiado na pós-modernidade (as diversas formas de autoficção), mas acreditamos na possibilidade de seguir um trajeto que se desenha pela mão daquele que escreve. (ARAÚJO, 2008, p. 23).

Seguindo os pressupostos de Cinara Araújo (2008) em sua tese *Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*, considera-se, ainda a partir da noção de biografema, que o escritor será tomado como um corpo e não como o sujeito civil. Um corpo futuro, “traços, resíduos, irrupções escritas” (ARAÚJO, 2008, p. 24). Considera-se, desse modo, os escritos durasianos como narração e não como relato, percebendo o lugar narrativo como o “espaço que é também o da paixão e da noite, onde eles não podem ser nem atingidos, nem ultrapassados, nem traídos, nem esquecidos” (BLANCHOT, 2005, p. 272) – o próprio lugar da imantação proposto por Maurice Blanchot (2005). Os assuntos serão atravessados, também, pela voz de Lucia Castello Branco, ao tratar da noção de letra, signo, significante, e demais temáticas pertinentes à realização desta dissertação. Gilles Deleuze, principalmente com o texto “A literatura e a vida” (2011), fundamenta as relações entre escrita e vida, presentes nesse primeiro momento do texto.

O segundo capítulo propõe-se a dissertar acerca da memória e do feminino. Em seu livro *A traição de Penélope* (1994), Lucia Castello Branco pontua a relação entre o olhar e a memória. Para a autora, a memória é um olhar direcionado ao passado a fim de resgatá-lo. Esse olhar, porém, resvala sobre o nada, sobre um vácuo impossível de se apreender – por isso, associado, também, ao feminino. E é sobre as bordas desse olhar feminino ao passado que este texto pretende caminhar. A partir do olhar às palavras escassas de Marguerite Duras e das imagens que pretendem apresentar uma história por meio da linguagem infantil do “faz de conta”, em vez de representá-la por meio da lógica, da racionalidade e outras obviedades do discurso adulto – do “homem grande”.

A obra de César Guimarães, *Imagens da memória: entre o legível e o visível* (1997), será, também, uma referência importante para o desenvolvimento do segundo capítulo, pois, conforme o autor, a convergência entre literatura e cinema acontece, sobretudo, pelo lugar da

memória – de sua constituição, de seu aspecto simbólico, imagético e figurativo. Segundo o escritor, as diversas maneiras de representar as imagens da memória permitem diferenciar narrativas de forma a associar as imagens que as compõem aos modos de escritas a que melhor se relacionam. Dessa forma, o pesquisador vai tratar sobre as memórias saturadas e as rarefeitas.

O primeiro grupo, o das memórias saturadas, pertence ao campo mimético – o da representação, em que os elementos narrativos, como narrador, personagem, espaço e tempo, não fogem, totalmente, de suas finalidades tradicionais. As memórias rarefeitas, por sua vez, possuem como representantes os textos pertencentes ao campo da *escritura* barthesiana. As escritas desse segundo grupo são perpassadas, também, pela noção blanchotiana de experiência literária, pois “[t]rata-se de um tipo de escrita no qual a linguagem, realizando um trânsito ao exterior de si própria ‘escapa do modo de ser do discurso – ou seja, a dinastia da representação – e a palavra literária se desenvolve a partir de si mesma” (GUIMARÃES, 1997, p. 32) – excluindo, igualmente, daí, o sujeito. César Guimarães enfatiza ser do interesse dessa escrita a apresentação de uma ou mais memórias e não a representação destas. Segundo o autor:

No cinema, encontramos os filmes de Marguerite Duras, realizando um movimento similar, com sua disjunção entre as imagens visuais e as imagens sonoras (as vozes, os diálogos, os ruídos, a música) que já se fazia presente em seus livros, nos quais “o que a fala profere é também o invisível que a vista só vê por vidência, e o que a vista vê é o que a fala profere de indizível.” (GUIMARÃES, 1997, p. 32).

Interessa, do mesmo modo, discutir, num terceiro momento do trabalho, embasado ainda em César Guimarães, a noção de imagem em literatura. Conforme o estudioso, em *O caminhão* (1977), Marguerite Duras transcende a “pretensa deficiência ou insuficiência da palavra diante da imagem promovendo a disjunção radical entre um e outro.” (GUIMARÃES, 1997, p. 33) – busca-se, assim, entender o lugar da imagem nos textos, principalmente neste em que se fala de tudo. Dessa forma, serão analisados os aspectos citados em consonância com trechos dessa obra redigida sobre os fios da memória de Marguerite Duras. A escritora parte de acontecimentos biográficos, como ela mesma o assume na entrevista com Michelle Porte, a fim de conduzir as palavras ditas pela mulher, personagem d’*O caminhão* – o que não quer dizer que seja uma obra autobiográfica.

Acerca dessa mulher, Duras vai ler que ela pronunciaria as palavras “proletariado” e “classe operária”. E devanearia sobre o progresso, e Hiroshima, e sobre o delírio da juventude a morrer de amor. Falaria das viagens a “regiões uniformes” e da ocupação do tempo, dos produtos e das pessoas que se acumulam por todos os lados. Citaria uma criança chamada

Abraham; e o amor. Diria coisas sobre “o medo da catástrofe: o conhecimento político”, do militante que não duvida – e da alienação que a teria possuído, certa vez. Falaria do Partido Comunista Francês. “Ela diz-lhe: sabe, Karl Marx acabou-se. Ela diz sempre os nomes de batismo: Marcel Proust. Pierre Corneille. Léon Trotsky. Karl Marx...” (DURAS, 1977, p. 36). Ela também canta o nascimento de um neto. Ela fala dos judeus. Marguerite Duras afirma que é um filme sobre o amor – é a partir dessa ideia que este trabalho se fundamenta. Revisita-se, nas “Considerações finais”, as questões já trabalhadas anteriormente, voltando à questão da confluência entre o texto e a imagem em *O caminhão*, além de outros aspectos pertinentes à obra durasiana sobre o filme, o imaginário e o fazer literário. Ademais, será realizado um retorno sobre a função de letra e os riscos que o enfrentamento à experiência da escrita deixa naquele que se atreve a enfrentá-la: o escritor.

Por meio das reflexões de cunho político presentes na obra, retomar-se-á, também, as análises a respeito de “todos os homens [que] não escrevem”, porque não conseguem duvidar – enquanto a escrita vem da desconfiança. Objetiva-se, do mesmo modo, uma volta ao texto como matéria de esquecimento e, daí, sobre o fracasso da escrita, do cinema e do mundo. Do mesmo modo pretende-se discorrer acerca da impossibilidade da revolução cuja única política que se torna viável é a de que, conforme Marguerite Duras, o mundo se arruíne.

## O PERCURSO DE MARGUERITE DURAS COMO CINEASTA

Marguerite Duras, apesar de ter as suas obras traduzidas em mais de quarenta países, não é, principalmente como cineasta, muito conhecida ou difundida, seja no meio acadêmico, seja em grupos alternativos em que o cinema seja foco de análise. No Brasil, atualmente a artista é pouco editada<sup>1</sup> – seus romances, no país, são, comumente, catalogados como romances sentimentais – e seus filmes<sup>2</sup> foram exibidos apenas em pequenas mostras cinematográficas, sendo conhecidos, assim, de forma autônoma por círculos específicos que estudam ou procuram um cinema que saia do *stablishment*. O motivo maior desse apagamento deve-se ao modo como a artista abarca em suas obras as concepções de *cultura* e *arte*. É notória a maneira como o sistema capitalista conseguiu transformar a arte em um bem de consumo sem essência, uma

---

<sup>1</sup> As obras de Marguerite Duras foram bastante editadas no Brasil, em sua maioria pela editora Record, durante as décadas de 80 e 90. Atualmente, algumas obras começaram a ser traduzidas e editadas no país, como o *Barragem contra o pacífico* (2003), pela editora Arx. Outros livros foram reeditados, como *O homem sentado no corredor*, *A doença da morte* (2007) e *O amante* (2012), pela Ed. Cosac Naify. Suas obras são, contudo, encontradas em sebos, nos virtuais e nas lojas físicas.

<sup>2</sup> É possível encontrar os filmes dirigidos por Marguerite Duras na plataforma de downloads *Making.off.org.*, com suas respectivas legendas em português.

mercadoria rígida. A realizadora, contudo, contrapõe-se à lógica mercadológica e se propõe a pensar o ato de fazer filmes de uma forma que se distancia até mesmo do que já havia sido realizado pelo cinema autoral.

Marguerite Duras trabalhou, invariavelmente, com orçamentos minúsculos, pois, para ela, era preferível apresentar um pequeno filme em um espaço diminuto e vender uma quantidade ínfima de ingressos a lançar filmes exuberantes que a cercasse de compromissos e a distanciasse do cinema em si. Isso porque as suas intenções estavam em não se deixar moldar pelas formas preexistentes e sempre fazer isso de maneira reflexiva, questionando, a todo tempo, a indústria cinematográfica. A artista reclama, por exemplo, que os profissionais do cinema perderam a noção da “necessidade” em que se deve pautar a feitura dos filmes. Conforme a autora, o cinema é um dispositivo de conhecimento e esse deveria ser o único modo de abordá-lo.

Em seu texto “Fazer cinema”, presente em *Os olhos verdes* (1988), a artista diz: “Não sei se encontrei o cinema. Fiz cinema. Para os profissionais, o cinema que faço não existe.” (DURAS, 1988, p. 46). O não reconhecimento de Marguerite Duras como cineasta decorre da estranheza causada por suas obras ao abdicar do entretenimento por si só e procurar, sempre, subverter a ordem daquilo que é a essência do filme: o texto, a imagem, a voz. Marguerite Duras pontua que:

Há no cinema, no mundo do cinema, uma enorme pretensão que não existe no mundo literário, é preciso que se diga. No cinema você encontra... o mais ínfimo dos sujeitos que fez um filme lhe diz: “O que você faz não é cinema”. Então eu pergunto: “O que é o cinema?” E me dizem “É outra coisa, tem mais ação.” “Então, o cinema por excelência é o faroeste? É o que mais se mexe.” Então me dizem: “Você não entendeu o cinema. Não é isso que queremos dizer.” E quando digo que uma palavra se mexe tanto quanto um braço, ou que um olhar se mexe tanto quanto um cavalo, que um olhar que se desloca bem vale um deslocamento de uma máquina, eles não entendem. (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 69)

O não reconhecimento do cinema durasiano por parte de outros realizadores acontece, entre todas as peculiaridades de sua forma de abordar o universo fílmico, também pelo fato de a artista não considerar o cinema e a escrita um trabalho. Ao menos não nos termos capitalistas. Segundo Marguerite Duras, escrever – e ela afirma estar falando da escrita mesmo quando está dizendo do cinema – “é atingir o não-trabalho” (DURAS, 1988, p. 24. Grifo da autora). Criação para a autora é uma “relação de forças”, é poder governar aquilo que lhe chega subitamente antes que se perca para sempre – é “desobstruir-se de si” e se colocar num anonimato para o próprio “eu” (DURAS, 1988).

Marguerite Duras (1988) considera o instante da feitura do livro – leia-se o filme também – inviolável, por isso, solitário. Se este momento é interrompido, corre-se o perigo de a escrita não acontecer. De modo que permitir que um livro e/ou filme saia de si é saber que algo de seu interior também se externa e se perde definitivamente. O processo de feitura da obra, para a autora, é “vida em potência de existir, e, como a vida, tem necessidade de todos os constrangimentos, de sufocação, de dor, de lentidão, de sofrimento, de entraves de todo tipo, de silêncio e de noite” (DURAS, 1988, p. 90). O primeiro momento do livro/filme, conforme a realizadora, “passa pelo desgosto de nascer, pelo horror de crescer, de ver o dia”, o que requer coragem e força do escritor para suportar esse transcurso, pois é necessário saber e aceitar, de forma absolutamente só, que ao chegar ao exterior um mistério, desconhecido pelo escritor, espera o livro cujo destino é incerto. Desse modo, é preciso que o artista não mutile o por vir de sua obra.

Ao fazer cinema, Marguerite Duras (1988) afirma que está, do mesmo modo, a escrever sobre a imagem: a refletir sobre sua natureza e sua significação, de modo que a escolha da imagem, ou a produção do filme, é o resultado dessa escrita. Essa interação que Marguerite Duras estabelece entre escrita e cinema vem de uma relação de “assassinato com o cinema”, cujo objetivo maior foi, a princípio, o de “atingir *a experiência criadora da destruição do texto*” (DURAS, 1988, p. 91. Grifo da autora). Contudo, esse desejo da cineasta desloca-se à imagem – pretende-se, agora, reduzi-la ao ponto de se chegar a uma imagem-chave, “que possa ser indefinidamente sobreposta a uma série de textos, imagem que não teria nenhum sentido em si, que não seria nem bonita nem feia, que só assumiria um sentido a partir do texto que sobre ela passasse” (DURAS, 1988, p. 91). Duras justifica que o excesso imagético no cinema é desnecessário, não leva a nada; com um filme preto, entretanto, ela chegaria “à imagem ideal, à do assassinato confesso do cinema” (DURAS, 1988, p. 91).

Seria precário, dessa forma, a tentativa de elaborar sínteses dos filmes de Marguerite Duras, pois são obras cheias do feminino, de vazios, que apenas atravessam, como as vozes ali presentes. Na linguagem utilizada, “a palavra é mais importante que a sintaxe. São antes de mais nada as palavras, sem artigos, aliás, que vêm e se impõem. O tempo gramatical segue-as bem de longe” (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 11). Outro aspecto desse cinema são as faltas, propositais, de tomadas a situarem o espectador sobre os acontecimentos do filme. Isso se dá a fim de que a relação do público com a obra não seja de total passividade. A esse respeito Marguerite Duras vai dizer que

[t]alvez seja porque [as faltas de tomadas] acompanham a escrita. Eu escrevo, por exemplo, em *Nathalie Granger*, quando a mulher vai buscar o jornal, a carta e os blocos de anotações, eu escrevo: “pega o jornal”, parágrafo, “rasga”, parágrafo, “rasga mais”. É um exemplo. Não escrevo: “dá três passos, pega, levanta, olha e em seguida rasga o jornal e uma vez...” Entende? Então fica: “pega o jornal”, parágrafo, “rasga”, não há intermediário. Então talvez seja porque isso se segue, talvez não seja bem uma escrita de cinema. Mas será que existe uma escrita de cinema? Quem pode dizer que sabe? (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 68).

Marguerite Duras quer evitar em suas obras “uma relação como que balzaquiana” em que “tudo é digerido. Entregam-lhe [ao espectador], ele deglute, ou então vomita” (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 68). Dessa forma, a maneira como se deseja, nesse espaço, tomar o percurso cinematográfico da artista será também esburacada. Não na pretensão de alcançar o tom durasiano, mas devido à impossibilidade de se resumir enredos inenarráveis (ou, talvez, enredos inexistentes).

A estreia de Marguerite Duras no universo cinematográfico se dá, então, em 1959 com a escrita do roteiro e dos diálogos para o filme *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais. *Hiroshima...*, num primeiro momento, surge da encomenda de alguns produtores japoneses de um documentário que rememorasse os 15 anos da explosão da bomba na cidade japonesa. Alain Resnais leva a proposta à Marguerite Duras e eles decidem, daí, que a história se daria em torno de uma relação amorosa entre um casal franco-japonês. Marguerite Duras escreve, então, sobre o encontro entre uma atriz francesa (que está em Hiroshima a rodar um filme) e um arquiteto japonês, que possuem apenas um dia para viver o amor que surge. Os personagens, como é comum na obra durasiana, não possuem nomes próprios, são chamados ela de Nevers, ele de Hiroshima.

No texto “Eu me lembro” (1988), Marguerite Duras narra o seu estupor ao ler a notícia sobre a bomba de Hiroshima em um jornal. Depois do ocorrido, a autora afirma não ter escrito mais acerca da guerra, a não ser poucos textos sobre os campos de concentração. Por isso, segundo ela, se não lhe houvessem encomendado *Hiroshima, mon amour*, ela não teria escrito sobre a tragédia em questão. Duras sintetiza a obra dirigida por Resnais (1959) em poucas palavras: “pus diante da enorme quantidade de mortos em Hiroshima a história da morte de um só amor inventado por mim” (DURAS, 1988, p. 45). Ao vincular o amor ao nome da cidade vítima de uma grande tragédia, a película ressalta, desde o seu título, que amor e horror – representando a esfera pública e a privada, conforme a leitura de Stella Senra (2012) – podem relacionar-se. O horror se evidencia, aí, pela possibilidade de esquecimento tanto do acontecido histórico quanto da experiência pessoal vivenciada pelos dois amantes (SENRA, 2012).

O grande marco de *Hiroshima...* foi a capacidade de, juntos, Marguerite Duras e Alain Resnais, passarem para a tela o horror acometido à cidade nipônica de forma não documental e sim por meio da manipulação da imagem em confluência com o texto poético. A obra surpreende ao contar uma história de amor e ao mesmo tempo relembrar um fato histórico de forma incomum ao que já havia sido produzido pelo cinema. Após *Hiroshima...* outros textos de Marguerite Duras vão ser levados às telas por outros diretores, como *Moderato cantabile* (1960)<sup>3</sup>, dirigido por Peter Brook, e *O amante* (1992), por Jean-Jacques Annaud. Estes filmes, contudo, não foram tão aclamados quanto o dirigido por Alain Resnais. Conforme Marguerite Duras, o roteiro de *Moderato cantabile*, por exemplo, escrito com Gérard Jarlot, “era ruim, falso, assim como a direção de Peter Brook. Jarlot escrevia de maneira muito visível, tudo ficava na superfície da página. O mesmo se passava com a direção de P. Brook.” (DURAS, 1988, p. 59), tanto que, se pudesse voltar no tempo, não teria escrito o roteiro, o livro por si só seria o suficiente.

Os primeiros filmes dirigidos apenas por Marguerite Duras foram *Destruir, disse ela* (1969) e *Nathalie Granger* (1972). Da impossibilidade de se sintetizar as obras, retira-se apenas que o que se passa em *Destruir...* é um (des)encontro de algumas pessoas em um hotel de campo (ou asilo psiquiátrico). Dentre os personagens estão Max Thor, um escritor iminente, Elisabeth Alione que acaba de perder um filho, Alissa, esposa de Max Thor, e Stein que se relaciona com Alissa. *Nathalie Granger* é uma obra considerada didática por Marguerite Duras (1974), pois filma, numa narrativa mais convencional do que seria os seus filmes futuros, um dia da vida de duas mulheres, sendo uma delas Isabelle Granger e a outra, interpretada por Jeanne Moreau, e não nomeada, dentro de casa, com suas tarefas domésticas. Em suas conversas, Duras e Xavière Gauthier (1974) comentam os acidentes necessários para o desenvolvimento de cada história: em *Destruir...* seria, no caso, o filho morto de Elisabeth Alione e em *Nathalie Granger* seria Nathalie, a criança que apresenta, sempre, uma recusa à inércia da casa.

Tanto em *Destruir...* quanto em *Nathalie Granger*, Marguerite Duras explora o corpo e o espaço de seus personagens trazendo a partir daí características que seriam partes de sua filmografia futura. Os corpos, nessas primeiras filmagens, mostram-se, todo o tempo, vulneráveis à imobilidade e ao desvanecimento (DUMAN, 2009). As imagens rarefeitas, segundo João Duman (2009), são mais inscrições do tempo que um mundo “duplo”. A palavra, nesses dois filmes, vincula a memória e o presente – que será um aspecto explorado também em suas películas futuras.

---

<sup>3</sup> Título no Brasil: *Duas almas em suplício*.

Já nessas primeiras obras, Marguerite Duras insere a questão do movimento que não avança e que será um traço diferencial de toda sua obra texto-filme. Em uma análise rápida das duas primeiras obras filmicas de Duras, Duman (2009, s/p) pontua que em *Destruir...* a mobilidade das personagens é limitada por meio de cortes das imagens, em planos descontínuos que, para o crítico, “se acumulam mais do que se sucedem”. Já em *Nathalie Granger*, trabalha-se, através dos cortes, o esvaziamento e a presença-ausência. Isto é, segundo o crítico, a passagem dos corpos pelos cômodos da casa associado aos cortes em movimento estabelece uma percepção de ausência – de esvaziamento e que vai se direcionar à imagem atingindo os seus modos de representação. Acerca dessa “anti-ação” que se materializa nos filmes durasianos, Marguerite Duras e Xavière Guathier refletem:

X.G. – Mas será que se avança? Em seus livros, justamente, não se avança. Creio que há também a questão do movimento. Os movimentos são amiúdes muito imperceptíveis, escorregadios, assim e não se trata de forma alguma de uma questão de avanço. Quero dizer, não há caminhada, ou então é uma caminhada em círculos.

M.D. – É isso, está bem. Não se avança. Não se vai a parte alguma, move-se apenas.

X.G. – Move-se, escorrega-se, e talvez também seja isso o espaço que se desenvolve, muito característico seu, me parece, um espaço ao mesmo tempo muito denso... vejo-o com uma densidade, talvez seja por isto que a caminhada seja lenta ou contida, uma grande densidade – e que é, além disso, ao mesmo tempo fechado, e além disso sabe-se que há um exterior.

M.D. – Sim, há uma pressão do exterior sobre o lugar?

X.G. – Sim, é o exterior que faz com que o espaço se feche. (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 14).

A conversa acima entre as duas mulheres relaciona-se, sobretudo, ao livro *O deslumbramento* (1964) – no original, *Le ravisement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras. Neste, a protagonista Lol. V. Stein, durante um baile na cidade de S. Tahla, é arrebatada ao olhar o encontro e a saída de Michael Richardson, seu noivo, com Anne Marie Stretter do baile. Marguerite Duras e Xavière Gauthier (1974) comentam que foi por meio dessa obra que um buraco se inscreve na escrita durasiana. Estas personagens presentificam-se, também, nas obras *L'amour* (1984) e *O vice-cônsul* (1963). Dessa forma, surge o filme (que Marguerite Duras diz se tratar do quarto livro desse conjunto) *A mulher do Ganges* (1974) – no original, *La femme du Gange*:

M.D. – Há quatro livros juntos.

X.G. – Há *l'Amour*, *Le vice-consul*, *Le Ravisement*.

M.D. – E o filme. Há três livros e um filme.

X.G. – Sei que para mim são esses três livros – com *Détruire*, mas com certeza esses três mais – os que mais me mobilizaram, me tocaram. Eles não foram reunidos, mas o mais forte de cada um é retomado lá [em *A mulher do Ganges*].

M.D. – Queimados, um pouco. Porque a história de cada um deles é desprezada, salvo a do baile.

X.G. – A história do baile, que é sempre o ponto de partida. (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 42)

Em *A mulher do Ganges*, Marguerite Duras narra o acontecimento que se passou na cidade de S. Tahla no passado. S. Tahla agora é o lugar em que o feminino e o infinito confluem-se numa balbúrdia de vozes que se misturam entre sons de sirenes, disparos de incêndios e melodias sinuosas a trazerem à memória o baile em que Lol. V. Stein é tomada pelo deslumbramento ao ver o encontro e a partida de Michael Richardson com Anne-Marie Stretter. As vozes ouvidas durante o filme são vozes exteriores, que atravessam, mas não comunicam – que estilhaçam o sujeito descartiano e o colocam em causa (DURAS, GAUTHIER, 1974). Marguerite Duras leva a questão das vozes ao ápice neste filme, contudo, para ela estas vozes são extremamente importantes em toda sua obra, por serem “vozes públicas, vozes que não se dirigem. Assim como não vão [como não há movimento na obra], não se dirigem.” (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 15):

M.D. – [...] em *La Femme du Gange*, o essencial do filme realmente aconteceu na montagem. A imagem é pouco mais que um suporte, mas as vozes correspondem a uma crise angustiante que... as que descobri ao escrever – aquelas duas vozes como que saída de outro filme.

X.G. – Que você disse?

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

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

M.D. – Sim, quando estava totalmente acabado, quando a imagem estava totalmente montada e, justamente, aquelas vozes não teriam chegado ao filme se o filme estivesse atulhado de imagens, se o filme não tivesse falhas, ou... o que eu chamo de buracos, se ele não fosse pobre – bem, o que para mim é a riqueza.

[...]

X.G. – [...] mas as vozes também não vêm tapar os buracos do filme.

M.D. – Sim, mas elas me fazem pensar em pássaros que passam entre rochedos, entende, o filme das vozes me faz pensar nisso, em massas de pedras assim na água, no mar; as vozes passam entre as massas... e desaparecem, retornam; circulam assim entre os [...] ilhéus. (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 65).

Nesse “bi-filme”, que teve como resultado *A mulher do Ganges*, a imagem e a voz apresentam-se autônomas uma da outra. Isto é, o filme das vozes existe sem relação com o da

imagem e vice-versa; o que as une, então, segundo a realizadora, é “a materialidade contingente da película”<sup>4</sup> (DURAS, 1993, s/p). Não é necessário, então, juntar o filme das vozes ao da imagem, pois as vozes são saídas de um outro material, “elas não são mais vozes *off*, dentro da concepção habitual da palavra: elas não facilitam o desenvolvimento do filme, ao contrário, elas atrapalham, perturbam.”<sup>5</sup> (DURAS, 1993, s/p). Para Marguerite Duras, a independência existente entre as vozes e a imagem possibilitaria a feitura de uma outra obra que não fosse *A mulher do Ganges* – “contanto que fosse vago, pobre, feito com buracos.”<sup>6</sup> (DURAS, 1993, s/p). Em sua conversa com Xavière Gauthier, Duras explica que denomina *A mulher do Ganges* como o “filme das vozes” apenas por falta de outro termo, segundo ela o que caracteriza um filme é confluência existente entre uma imagem e um som.

A partir de *A mulher do Ganges* Marguerite Duras constata que fazer cinema é também escrever. É daí que a realizadora percebe que o processo de criação do livro e do filme são angustiantes e solitários da mesma maneira. Conforme diz à Xavière Gauthier, antes a artista fazia cinema para escapar da angústia e do medo, contudo, não consegue fugir desse lugar, pois as mesmas impressões estão presentes, também, na feitura do filme. *A mulher do Ganges* faz emergir, mais fortemente, a confluência entre escrita e cinema na obra de Duras por meio, justamente, da “crise de montagem”:

[...] aconteceu naquela noite da montagem, aquela espécie de noite extraordinariamente fecunda na montagem. Mas no momento em que nada mais era possível na imagem. Não posso esquecer isso. A imagem estava montada, é como se eu tivesse tido um tempo diante de mim, entende, de repente, e as vozes tivessem chegado naquele momento, quando eu estava livre do verdadeiro trabalho da montagem. Então elas falavam por toda parte e... pássaros, são pássaros, essas vozes, é como um barulho de asas. Elas falavam por toda parte. Também foi preciso... escolher, entre tudo o que elas diziam. (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 67)

O olhar é, também, um aspecto importante de *A mulher do Ganges*. Toda a ação do filme – Xavière Gauthier pontua que de toda a filmografia durasiana até então – está no olhar. Marguerite Duras afirma que é pelo olhar que se enxerga um por vir em seus filmes: “olha-se e depois vê-se [sic] a coisa olhada. [...] O olhar é como... é como se se visse um trabalho de câmera, através dos olhos. Não se vê o que é visto.” (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 69). Esta

<sup>4</sup> Tradução minha. Do original: “Maintenant les deux films son là, d’une *totale autonomie*, liés seulement, mais inexorablement, par une concomitance matérielle [...]” (DURAS, 1993, s/p. Grifo da autora)

<sup>5</sup> Tradução minha. Do original: “Ce ne sont pas non plus des Voix *off*, dans l’acception habituelle du mot: elle ne facilitent pas le déroulement du film, au contraire, elles l’entravent, le troublent.” (DURAS, 1993, s/p).

<sup>6</sup> Tradução minha. Retirado do trecho, no original: “On ne devrait pas les raccrocher au film de l’image. Elles sont sans doute échappées d’un autre matériau qu’un film. Et aussi elles auraient pu sans doute arriver vers un tout autre film que celui-ci. A condition qu’il fût vacant, pauvre, avec des trous.” (DURAS, 1993, s/p).

característica é uma das que retira Marguerite Duras do cinema comercial e a faz colocar em causa toda a indústria cinematográfica:

M.D. – E a câmara nunca substitui o olhar. Ela olha o filme, o olha, olha o olhar mas não pode substituí-lo. É por isso que meus filmes são muito magros, porque sempre é preciso que o olhar esteja presente. Veja, se eu fosse uma diretora comercial, teria mostrado multidões de imagens, em *La femme du Gange*, vilas vazias, colinas cheias de casas, areais, molhes, portos, o porto do Havre, os petroleiros do Havre, etc., refinarias. Mas, de forma alguma, pois só mostro o que é visto. Tudo isto estava pronto, mas tirei tudo. Estavam previstas doze casas, restam só duas, duas que são vistas..., três, três. (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 69)

Em *India Song* (1975) é também pelo olhar que se presentifica a ação do filme. Há, no decorrer da obra, poucos gestos, falas e objetos, contudo, não se pode evitar notar tudo que se materializa no vazio das cenas e cenários. Marguerite Duras e Xavière Gauthier (1974) comentam sobre a impressão de que nada nesta obra acontece por acaso, tal como em *A mulher do Ganges*, no qual Duras pontua que se trata da geografia, da configuração espacial do filme que não foi calculada, aconteceu devido a uma espécie de “química” que se sucedeu durante a feitura desse cinema: “mas geralmente são lugares. Veja, eu poderia quase numerá-los, o lugar A, o lugar B, lugar C, lugar D, e se se grita no lugar C, o gritos chegam a A; o lugar D não ouve os gritos, entende?” (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 123). *India Song* é o cinema que complementa uma obra literária, o *Vice-cônsul* (1982). É um filme político que se passa na Índia, mas uma Índia ficcional:

M.D. – Tenho que dizer logo que a geografia é inexata, completamente. Fabriquei uma Índia... Índias, como se dizia antes... durante o colonialismo. Calcutá não era capital e não se pode ir, numa tarde, de Calcutá à embocadura do Ganges. A ilha é o Ceilão, é Colombo, *The Prince of Wales* de Colombo, não fica ali. E o Nepal, ele também não pode ir até lá num dia para caçar, o embaixador da França. E Lahore é muito longe, Lahore é no Paquistão. Lá só há arrozais; está certo, é no delta, é enorme, só há arroz.

X.G. – Bem, então essa sua geografia é falsa de um ponto de vista...

M.D. – Do ponto de vista escolar ela é falsa.

X.G. – Sim, escolar, é isso. Mas é verdadeira na cabeça. É uma geografia muito verdadeira para você.

M.D. – Absolutamente inevitável. (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 122. Grifo da autora.).

*Índia Song* começa com o canto da mendiga de Calcutá (da qual só se ouve a voz, mas não se vê o rosto/corpo) a contar a história de Anne-Marie Stretter com seus amantes, incluindo Michael Richardson, numa Índia colonial “fabricada” por Marguerite Duras, pela Europa, pela

França – tudo isso com vozes sussurantes, desconexas, ao fundo, que se misturam com os gritos do vice-cônsul. Nesta obra, apesar de afirmar não querer ser declarativa, o que Marguerite Duras escreve é um apelo à dor, a uma dor política. Nessa obra, o que se mostra é o horror personificado, é a insensibilidade do colonizador, é a lepra do colonizado, já insensível, acostumado à dor:

M.D. - Ele se levanta [o vice-cônsul]. Vê de sua varanda à luz da aurora... a aurora indiana... a aurora da monção que é terrível, cinza, pesada, e há um calor implacável às cinco da manhã... vê os leprosos aglomerados e... acho que há um branco presente, ele sabe... atira na dor, faz ela explodir. Mas tanto atira contra Deus quanto contra a sociedade.

X.G. – E contra ele mesmo.

M.D. – E contra ele mesmo.

[...]

M.D. – [...] Enquanto o vice-cônsul é o grito, o escândalo...

X.G. – É isso, é o que não é suportável.

M.D. – O tempo todo.

X.G. – Todas aquelas pessoas conseguem suportar que Anne-Marie Stretter esteja completamente rasgada, morta, desde que não apareça, desde que ela tenha um sorriso com o qual nos possamos enganar.

M.D. – Mas eles não... sabem, eles o pressentem...

... que ela é a dor. Ela nunca o dirá, isso nunca é confessado, pois quando ela chora as lágrimas saem, ela não as sente, ela sempre diz: “é a luz que me fere os olhos, a luz da monção.” Não é por acaso que é na Índia. É o centro mundial do absurdo, o fogo central do absurdo, aquela aglomeração desatinada de fome, de fome ilógica. (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 125-8).

Segundo João Duman, *Índia Song* se produz sobre restos: de vozes, de memórias, de vestígios imprecisos, como a nomeação de rios, de cidades, de estados, sussurados arbitrariamente e obedecendo a lógica da geografia inventada por Marguerite Duras. É das “vozes brancas”, em *off*, que se fundem para cantar ou contar o que se passa no filme – o amor trágico de Anne-Marie Stretter, muito relacionado à mendiga de Calcutá e, esta última, à pessoa do vice-cônsul – que a musicalidade da película será composta e, ao mesmo tempo, vem daí a carga política que Duras evoca. Cabe ressaltar que, para essa obra, a música, produzida pelo argentino Carlos d’Alessio, será tão reutilizada nos filmes posteriores quanto a “banda sonora” (todo o complexo sonoro que compõe uma película, desde a música, os efeitos sonoros e diálogos).

Em sequência a *Índia Song*, ainda tendo a história de Anne-Marie Stretter como fundo, Marguerite Duras dirige *Son nom de Venise dans Calcutá désert* (1976). Neste filme, a diretora pega toda a banda sonora da película anterior, com a música de Carlos d’Alessio, as vozes *off* – ou melhor, são as “vozes desencarnadas”, como denominam Marguerite Duras, por não serem

encarnadas por um ator, perpassando pelo espaço e tempo sem um rosto a referenciá-las – que comentam sobre Anne-Marie Stretter e o vice-cônsul, e, também, os gritos deste último. Enquanto as vozes agem, a câmera perpassa pelos escombros de um palácio arruinado, antiga ocupação dos nazistas durante a Segunda Guerra. *Son nom...* é uma obra que se realiza sobre os escombros de *Índia Song*, redimensionando, como afirma João Duman (2009), o sentido das imagens e o estatuto das vozes no cinema.

Outros filmes durasianos que surgem da confluência não convencional entre a imagem e a voz no cinema são *Aurélia Steiner – Melbourne* (1979) e *Aurélia Steiner – Vancouver* (1979). Nestes, a relação entre imagem e voz é levada ao extremo, sendo quase impossível aí, estabelecer vínculos entre elas durante os filmes. Resgata-se, nessas obras, restos de memórias do holocaustos por meio dos enunciados, enquanto as imagens, em contraposição à violência do que as vozes dizem, retratam paisagens de grande beleza.

Em 1979 é produzido, também, *Le Navire Night*. Essa obra realiza-se a partir de fragmentos de memória (traço distintivo da obra durasiana) – o que se conta é a história de um homem e uma mulher que não se conhecem, mas que falam pelo telefone e disso surge um amor entre os dois que não é, contudo, vivenciado pessoalmente. Desse modo, a filmagem acontece alternando longos planos fixos da areia e do mar com imagens de uma casa de praia desabitada, enquanto duas vozes, a do casal, narram, por meio de um diálogo-narração, essa experiência amorosa. A mesma lógica será reaproveitada em *Agata et les lectures illimitées* (1981) – enquanto vozes desencarnadas, narradas por um casal (em um quase diálogo) contam a história deles, a câmera perpassa por cômodos de uma casa, mostrando imagens estáticas dos móveis e dos corpos dos atores. Nestas duas obras, a impressão que se tem é a de que o acontecimento da imagem materializa-se no instante mesmo da projeção (DUMAN, 2009).

A partir de *Le navire Night* Marguerite Duras começa a explorar, com mais intensidade, a questão do negro da tela. Para a artista, a experiência da escrita e do cinema deve passar uma espécie de noite, de escuro, pois uma obra que se faz à luz do dia perde, conforme a escritora, a sua potência. Essa ideia será radicalizada, sobretudo, em *L'homme atlantique* (1981). O filme é um compilado das imagens de *Agatha et les lectures illimitées*, mesclada às vozes de Marguerite Duras e Yann Andréa e momentos de escuridão na tela em que a linguagem prepondera à imagem, mas de forma alguma se sobrepõe a ela.

Em *L'homme atlantique*, Marguerite Duras exponencia seu desejo de destruição da imagem no cinema. O negro da tela, nessa obra, quer ressaltar uma ruína fílmica, ou seja, uma recusa de representação. Mais uma vez, a diretora evoca questões políticas fortes. Percebe-se, então, da tela em negro, a impossibilidade de representação do encontro entre passado presente,

da morte e do desaparecimento – essa descontinuidade temporal e de acontecimentos só se deixa mostrar pela destruição, pela ruína filmica. (NEVES, 2015).

Marguerite Duras filma *O caminhão* em 1977. Nesta obra, conforme a realizadora, o primeiro caminho encontrado é, também, o da voz, da leitura. Marguerite Duras (1988) ressalta que não se busca, com a leitura, aprofundar-se nos sentidos do texto, mas seu primeiro estado, sua primitividade – sendo isso o significado da frase: “*experiência criadora da destruição do texto*” (DURAS, 1988, p. 91. Grifo da autora). A leitura, então, por si só, estabelecerá o sentido – ou o que se propõe verdadeiramente, ou seja, a frase por vir, a forma aberta, o lugar vazio, as palavras reduzidas a pó, a imagem.

No intuito, então, de demonstrar como se estrutura *O caminhão*, abre-se, aqui, um espaço denominado “*O CAMINHÃO (1977) – Os textos de apresentação*” – a fim de mapear os territórios que demarcam o livro: o texto em si, os “Textos de apresentação” – em que a autora discorre acerca dos quatro projetos sobre os quais a história é fundada – e a entrevista com Michelle Porte, todos compondo a publicação original do livro. Do mesmo modo, a partir do tópico “Um caminhão que se borda em ponto de escrita: da obra literária e cinematográfica”, são elaboradas algumas reflexões tanto do texto quanto do filme, seguindo o fio das conversas de Duras e Porte na “Entrevista com Michelle Porte”, presente no final de *O caminhão*.

### ***O CAMINHÃO – Os Textos de Apresentação***

O livro *O caminhão* (1977) é dividido em três partes. Na primeira há o texto literário/cinematográfico propriamente dito, ao término desta, os “Textos de Apresentação” – em que são introduzidos “Quatro Projetos” sobre o *fim* do cinema – e que são, também, uma síntese do que se trata a obra–, e, por último, uma entrevista com Michelle Porte.

#### ***Primeiro projeto – A perda do cinema é a sua única política***

No “Primeiro projeto”, Marguerite Duras afirma só valer a pena fazer cinema sobre a alegria, pois todos os demais temas fracassaram: a esperança socialista, a justiça por vir, o trabalho, o mérito, as mulheres, os jovens, os intelectuais, a ditadura do proletariado, o amor, o sofrimento, a revolução – tudo isso esgotou-se, são ruínas. Dos escombros disso que não vale mais a pena fazer cinema, por exemplo, surge a descrença, ou seja, não se crê em mais nada que não seja na alegria. Porque a alegria é exterior, considera o todo, e seu fracasso é a única política válida, porque, daí, pode-se recomeçar novas utopias, novas formas de amor.

A Primavera de 1968, ocorrida na França, é, para Marguerite Duras, o maior exemplo de que a perda é a única política do mundo de que se compensa falar sobre. Em maio de 1968 um movimento de estudantes, rebelando-se contra o conservadorismo dos costumes, iniciou uma onda de protestos que se alastrou por toda Europa, embora tenha começado, e ocorrido mais fortemente, na França, resultando em uma grande greve do proletariado reivindicando seus direitos. Embora materialmente não se tenha conquistado grandes coisas, em termos de ideais de esquerda, no que tange as ideias progressistas e de direitos humanos, foi um grande passo à frente. E, de acordo com Marguerite Duras, o fracasso desse evento político é o ponto de que se precisa falar sobre, porque daí vem a alegria de se ter as grandes convicções, a utopia, disseminadas:

Os pobres de espírito, os de alma mesquinha, os espíritos sem generosidade dizem: “O ano de 68 não deu resultado, portanto foi um fracasso”, e 68 ainda está subsistindo, completamente, é uma aquisição total, inteiramente positiva, mesmo que tenha fracassado. O Chile é inteiramente positivo, mesmo que tenha terminado em sangue. (DURAS, 1977, p. 91).

*O caminhão* não é, portanto, uma obra política, mas se realiza a partir de um ponto de vista político. É pela feitura dessa obra que Marguerite Duras se sente livre do medo e passa a falar livremente das coisas em geral – da política, sobretudo. Segundo a autora, essa libertação do medo equivale à perda da fé, ela diz: “não tenho mais medo de que me tachem de anticomunista. O famoso ditado stalinista ‘se não estás conosco, estás com eles’ acabou, e de agora em diante me faz rir” (DURAS, 1977, p. 89). Da mesma forma como ri, com alegria, em determinada parte de *O caminhão*, a mulher quando o motorista a chama de reacionária e, diante de sua reação, insinua-lhe, ser louca:

G.D.:  
Que pensa ele? Que diz ele?  
M.D.:  
Ele diz: compreendi.  
A senhora é uma reacionária.  
G.D.:  
Ela responde o quê?  
M.D.:  
Nada. Ela ri.  
(Sorrisos. Silêncio.)  
M.D.:  
Então, ele diz: compreendi. A senhora é uma fugitiva do asilo psiquiátrico de Gouchy.  
(DURAS, 1977, p. 37).

*O caminhão* é fiel a esse primeiro projeto. A alegria é sua (a)bordagem constante. Quando o motorista questiona a mulher se ela “faz política”, a resposta que recebe da senhora é que não, não faz e que nunca fez nada nesse sentido. Porém, isso é dito alegremente, por meio da certeza de que é através das perdas, dos fracassos, da expressão “não deu em nada” – como é atribuída constantemente à Primavera de 1968 – que o que verdadeiramente importa se realiza: alastram-se as ideias, tornam-se potentes as utopias.

### ***Segundo projeto – O excesso imagético***

Neste espaço Marguerite Duras discorre acerca dos filmes que, excessivamente imagéticos, apresentam-se como uma prisão do imaginário. Ela ressalta a necessidade de morte das realizações do cinema convencional. A artista deseja e, segundo sua opinião, os espectadores também, um cinema aberto, cheio de vazios que permitam que ele seja ativo na construção do sentido e não pateticamente passivo como comumente é o cinema que ilustra histórias ao invés de permitir a audiência que as evoque. Conforme a realizadora, o texto sim é capaz de abrir o imaginário por carregar uma gama ilimitada de imagens, ao contrário do cinema – seja ele qual for: experimental ou comercial.

Peter Greenaway (2001), no ensaio “105 anos de cinema ilustrado” tece, tal qual Marguerite Duras, críticas pontuais ao cinema que apenas ilustra histórias literárias. O cineasta condena esse modo de fazer filme em que os diretores só fazem seguir o texto “muitas vezes nem criando imagens, mas apenas segurando a câmera enquanto ela executa a sua mais reles mimese.” (2001, p. 11). Greenaway questiona, assim, a existência desse cinema excessivamente imagético ao comparar a sua potencialidade imaginária à da literatura. Isto é, o texto literário por si só abre o imaginário, quando se lê, conforme o cineasta exemplifica em seu artigo, ““ele entrou na sala”” (p. 12), existe uma abertura na frase que possibilita ao leitor evocar inúmeros modos encenação; no “cinema-como-o-conhecemos”, porém, se se “vê” a tal enunciado encenado, o espectador estará limitado a apenas a encenação vista na tela de cinema.

Portanto, sabendo-se um deserto de si mesmo, o cinema luta para *reencontrar* o seu espectador a partir de realizações bilionárias, porém, inutilmente: o desejo de conhecimento do espectador está para além disso. Devem compreender, aqueles que fazem cinema, que “a fabricação do filme já é o filme” (DURAS, 1977, p. 59). Ou seja, o filme é um processo, não é o seu fim e *O caminhão* comprova o argumento por ser uma obra que ocorre a partir do instante de sua feitura – do seu vir-a-ser. Assim, a recusa do espectador está, do mesmo modo, no excesso de palavras de ordem desse cinema-produto. O espectador, totalmente passivo nesse

processo, é, também, solitário. Não há um eco de seus desejos, de sua voz na tela que passa o filme. Dessa forma, o espectador mais voraz já abandonou o cinema – não conseguiu suportar a falta de noite nas projeções atuais.

### ***Terceiro projeto – A não-representação***

Aqui, Marguerite Duras (1977) vai tratar da não-representação, em termos miméticos, da mulher, personagem de *O caminhão*. Também, a artista devaneia sobre a falta de destino d'*O caminhão*: “Não sei aonde vou em *O caminhão*. Ela, a mulher, também não sabe” (p. 61). Duras desconhece, inclusive, essa mulher. O que a artista consegue visualizar é uma mulher na curva de uma estrada. Assim, impessoal, indefinidas: *uma* mulher, *uma* estrada. Dessa forma, a autora não trabalha no texto que daria a direção ao filme antes que esse fosse realizado, pois ambos, o texto e a mulher, aconteceriam no decorrer do filme – eles seriam a película; antes do acontecimento filmico, apenas a espera seria viável. A artista e a mulher estão sempre olhando o exterior, o fora. A autora, por amá-la, consegue vê-la; ela, por sua vez, que não se sabe amada (nem que o pode ser) não se vira para olhar a autora – fixa seu olhar no exterior, sempre. A realizadora, olha, então, o que ela encara e, assim, nunca vê o rosto da mulher; entretanto, consegue enxergar e deslumbrar-se com aquilo que a mulher olha: o filme.

### ***Quarto projeto – O amor de “ordem geral”***

Já no “Quarto Projeto”, Marguerite Duras relata que o pretexto para se falar de amor, como fizera em *India song* (1975), já não existe em *O caminhão*. Pois há uma perda de identidade muito forte na mulher, sua anulação é tamanha que o amor que vive é de “ordem geral”, exterior e totalmente ignorado por ela. A mulher é alegre em sua existência que não carece de sentido. Apenas vive em um constante estado de “espera dela mesma, na esperança de ser tudo ao mesmo tempo” (1977, p.63). O deslocamento dessa mulher em “direção ao tudo” (p.63) é, para Marguerite Duras, o próprio movimento do amor, pois não necessita de nenhum reconhecimento ou sentido; apenas vive em sua alegria – mais nada.

### ***Entrevista com Michelle Porte***

No diálogo com Michelle Porte, Marguerite Duras conta os processos de produção do filme, os fracassos e acertos e como nasceu, enfim, a obra. Ademais, as duas mulheres

conversam sobre as escolhas feitas para se obter o efeito que a artista desejava para esse “filme que não acontece”, esse *filme por vir*, além de refletirem acerca do cinema, desde sua criação como gênero, e de aspectos do acervo filmico produzido por Duras.

### **Um caminhão que se borda em ponto de escrita: da obra literária e cinematográfica**

A produção de *O caminhão* passou por três etapas: a primeira consistiu na busca por uma atriz. Pensou-se em Simone Signore e Suzanne Flon; no entanto, ambas estavam indisponíveis. Num segundo momento, Duras cogitou fazer ela mesma a personagem feminina, mas desistiu dessa produção devido ao frio de janeiro que impossibilitava a filmagem na cabine do caminhão. Assim, em uma noite de insônia, Marguerite Duras encontrou uma solução: em vez de produzir um filme, iria contá-lo. Isto é, iria revelar como seria o filme, caso fosse produzi-lo. Dessa forma, a autora convidou um amigo, o ator Gérard Depardieu, e ambos leram o texto em uma sala (denominada câmara escura ou câmara de leitura), sendo esse o cenário:

O filme é lido com as folhas nas mãos e, para Depardieu, é lido pela primeira vez, e a atenção que ele dedica à leitura é vista no filme. Aliás, eu digo no filme: ‘Nenhum ensaio do texto foi previsto.’ Acho agora que isso foi para evitar interpretação. Se tivéssemos lido o texto antes, se o tivéssemos ensaiado, mesmo para lê-lo em seguida, teríamos *interpretado*. Às vezes há alguns erros de pronúncia, trocamos as frases, as procuramos, mas era uma opção, e preferi isso a uma distância entre o texto e a pessoa que fala e que eu chamo a comédia. Mas não percebi isso logo do começo, é agora que eu sei, que eu compreendo o porquê da frase no ensaio. É por isso também que não posso considerar entregar o texto a um ator teatral: ele seria obrigado a aprendê-lo, e portanto representá-lo. Uma leitura rápida, uma primeira leitura rápida, com as folhas na mão, é tão cinema se não mais, que interpretação do conteúdo dessa leitura ou representação. (DURAS, 1977, p. 68-69. Grifo da autora).

Seguem algumas imagens do filme a fim de ilustrar a maneira como foi filmado:

Figura 1: *Travelling d’O Caminhão*.



Fonte: makingoff.org – Screenshots

Figura 2: *Le Camion* (1977)



Fonte: makingoff.org – Screenshots

Figura 3: Câmara escura – M. Duras

Figura 4: Câmara escura – G. Depardieu



Fonte: makingoff.org – Screenshots



Fonte: makingoff.org – Screenshots

A montagem da película é realizada alternando cortes entre a passagem do caminhão pelas estradas de Yveline, como ilustram as figuras 1 e 2, e a leitura na “câmara escura”, figuras 3 e 4. O texto lido por Duras e Depardieu, como ilustram as duas últimas figuras, é a conversa entre um homem, motorista de um caminhão, que dá carona a uma mulher de certa idade – ambos não “aparecem” no filme, ou seja, não são representados por atores, suas imagens são evocadas pelas vozes de Duras e Depardieu. Nos momentos em que há cortes para os *travellings* do caminhão, ouve-se a voz de Marguerite Duras em *off* ou a trilha sonora – ou ambas – composta por variações de Beethoven sobre um tema de Diabelli, interpretadas por Pascal Rogé (DURAS, 1977, p. 55).

Segue a maneira como o texto descreve o início do filme:

#### CRÉDITOS:

PANORÂMICA. *Parte-se da estrada nacional 12 para Pontchartrain (Yvelines). Chega-se a uma praça: o caminhão está lá. Um Saviem de 32 toneladas. Azul. Com reboque. Parado.*

UMA PRAÇA CIRCULAR NA ZONA INDUSTRIAL DE PLAISIR. *Em volta, terrenos baldios. Carros de ciganos.*

*Ao longe, a Z.E.C. (zona de estacionamento coletivo).*

*O caminhão está lá. O motor de frente para câmara. Ele parte. Avança para nós, depois desvia. Suas rodas varrem a tela. Desaparece. Reaparece no outro lado da praça. Desaparece. Praça vazia.*

*O filme começou.*

(DURAS, 1977, p. 7).

A realizadora toma *O caminhão* como o filme que não será feito. Indo em direção ao que Deleuze afirma acerca do inacabamento da literatura, a obra aqui em foco caminha para um *devoir* “sempre inacabado, sempre em via de fazer-se” (2011, p. 11). Pode-se lê-la, igualmente, pelo pensamento de Maurice Blanchot (2005), para quem a literatura está em um aquém e em um além da linguagem – num *por vir* – numa escrita de passagem, de travessia. Isto porque Marguerite Duras, mesmo ao falar de cinema, direciona-se sempre à escrita – no texto “Solidão”, presente em *Os olhos verdes* (1988), a autora vai dizê-lo:

Falo da escrita. Falo também da escrita até quando dou a impressão de estar falando de cinema. Não sei falar de outra coisa. Quando faço cinema escrevo, escrevo sobre a imagem, sobre aquilo que ela deveria representar, sobre minhas dúvidas quanto a sua natureza. Escrevo sobre o sentido que a imagem deveria ter. A escolha da imagem, feita em seguida, é uma consequência dessa escrita. A escrita do filme – para mim – é o cinema. Em princípio um roteiro é feito para “depois”. Um texto, não. Aqui, quanto a mim, é o oposto. (DURAS, 1988, p. 91).

Dessa forma, enfatiza-se que as obras literária e cinematográfica de *O caminhão*, estruturam-se a partir da confluência entre texto e imagem – ou seja, o limite da escrita desemboca no limite do cinema e vice-versa. Ressalta-se, também, que, apesar de aludir a um caráter roteirístico, a escrita de *O Caminhão* será denominada, nessa dissertação, de “texto” e não de “roteiro”. Tal escolha justifica-se pelo caráter dos escritos durasianos, cuja maior pretensão é a de encontrar o estado primitivo do texto “assim como a gente tenta se lembrar de um acontecimento longínquo, não vivido mas ‘ouvido dizer’. [...] o lugar de uma frase ainda por vir.” (DURAS, 1988, p. 92). Isto é, como explicitado por Marguerite Duras, o roteiro evoca um “depois”, um destino, um objetivo, enquanto o que se busca atingir com o seu cinema é, ressaltando o que já foi dito aqui, “*a experiência criadora da destruição do texto*” (DURAS, 1988, p. 91) e a redução das imagens a uma imagem-chave – “à imagem ideal, à do assassinato do cinema.” (DURAS, 1988, p. 91).

Duras afirma existir nessa obra cinematográfica uma função de fio – é a origem de muitos filmes que ela poderia fazer: “esse filme que não farei, quando falo dele, contém os outros filmes, e foi isso que descobri. Ele contém todos os outros filmes que eu poderia fazer a partir dessa ideia que é muito vulgar” (DURAS, 1977, p. 69), já bastante empregada, e de modo espetacularizado, pelo “mundo inteiro” – o caminhão. O tema, segundo a autora, “foi usado de maneira realista em todos os lados, na América, na França, em todos os lugares; ultimamente houve um filme na televisão que se passava num caminhão, no seu interior, com uma plataforma de filmagem.” (DURAS, 1977, p. 69).

A obra durasiana, como um todo, tal qual a colcha de Penélope, funde-se ao que Ruth Silviano Brandão (2006) define como *frivolité* – um ponto de crochê que sua mãe fazia “interminavelmente” (p. 11). São fios que se enroscam a outros fios – muitas vezes os de outrem, mas sempre tecendo uma rede com seus escritos sempre em estado de *devoir*, matérias de memória. *O caminhão* irrompe, então, convergindo todos os escritos e filmes já realizados por Duras nesse por vir incessante que é a escrita de uma obra. Assim, a fim de tornar claro o

assunto da obra em foco, escuta-se, nas vozes de Michelle Porte e de Marguerite Duras, durante a entrevista, uma síntese do texto e do filme:

*M. P.* – [...] num lugar fechado, um homem e uma mulher... a mulher é a senhora... falam durante uma hora e vinte. A mulher conta uma história que é a de uma mulher que sobe num caminhão pedindo carona e que durante uma hora e vinte fala ao motorista que lhe deu carona.

*M. D.* – ... E que não a ouve.

*M. P.* – ... E que não a ouve. Essa história a senhora apresenta a Depardieu, que é, portanto, uma espécie de substituto do motorista: o motorista ouvindo a mulher falar a ele, Depardieu, ouvindo a senhora ler a história.

*M. D.* – Isso mesmo, ele nunca se mexeu. Faço questão de dizer, ele foi sempre, desde o primeiro dia, o motorista ocasional. Seja como for, eu via Depardieu em qualquer parte, dentro ou fora do caminhão. Ele jamais se mexeu. Era preciso. (DURAS, 1977, p. 69-70)

Dessa forma, a realizadora vai relatar esse *filme por vir* usando o tempo condicional do modo indicativo, estabelecendo um tom de *faz de conta*, um futuro hipotético em que a película, de fato, aconteceria. A autora cita, como epígrafe do livro, a gramática Grevisse:

O condicional propriamente dito exprime um fato eventual ou irreal cuja realização é olhada como consequência de um fato suposto, de uma condição. [...] [É também empregado] para indicar uma simples imaginação, transportando de certa forma os acontecimentos para o campo da ficção (em particular um condicional preparatório, empregado pelas crianças nas suas propostas de brincadeiras). (GREVISSE apud DURAS, 1977, s/p).

No artigo intitulado “O cinema sem imagens”, Paulo Fonseca Andrade afirma ser o condicional “um tempo agenciador de tempos” (2001, p. 112). Segundo o autor, esse tempo equivale, na língua portuguesa, ao “futuro do pretérito” e, no francês, é chamado, similarmente, “futuro anterior”. Tais nomeações vão evidenciar “a tensão entre tempos aparentemente opostos e aponta para a existência de um *futuro-não-realizado-de-um-passado*, ou ainda, mais longe, do *futuro em potência* que habita todo o passado, independente de sua realização.” (p. 112. Grifos do autor). Esse tempo relaciona-se, particularmente, com os aspectos criativos. Isto é, com a imaginação: a ficção, as brincadeiras infantis, o *faz de conta*.

Assim, as crianças materializam uma realidade de *faz de conta* em seus jogos ao dizer: “você *ia* ser um pirata, você é um pirata, você *ia* ser um caminhão, eles se tornam o caminhão: e o futuro do pretérito é o único tempo que traduz a brincadeira das crianças: total. O cinema deles.” (DURAS, 1977, p. 70. Grifos meus.). Marguerite Duras, da mesma forma, *ao fazer de conta*, junto a Gérard Depardieu, que haveria uma estrada, uma mulher, um homem, um caminhão, uma paisagem – *faz cinema*, tal qual as crianças em suas brincadeiras. O seu cinema:

*Haveria* uma estrada à beira mar.  
Ela *atravessaria* um grande planalto descampado.  
E depois um caminhão *chegaria*.  
*Passaria* lentamente pela paisagem.  
Há um céu branco, de inverno.  
Também uma neblina, muito tênue, espalhada em toda atmosfera pela região.  
(DURAS, 1977, p. 8. Grifos meus.).

Dessa forma, o que se coloca, então, em questão com essa obra é o seu processo de inacabamento. A história é contada no tempo condicional e, quase, na escuridão – porque, segundo a autora, não é possível escrever com a luz diurna, escreve-se sempre à noite – assim, cabe também ao leitor/espectador fechar seus olhos e assistir *O caminhão* a partir daí. A única via de acesso a essa obra é participando desse *faz de conta* e decidindo, por si mesmo, nunca o que é, mas o que poderia ter sido esse filme sempre em via de fazer-se.

*Como não voltar? É preciso perder-se. Não sei. Vais saber. Gostaria de uma indicação para me perder. É preciso não ter segunda intenção, dispor-se a não mais reconhecer coisa alguma do que se conhece, dirigir seus passos ao ponto mais hostil do horizonte, uma espécie de extensão imensa de pântanos que mil escarpas cortam em todos os sentidos não se sabe por quê.*

(Marguerite Duras).

**Capítulo 1**  
**DA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA:**  
**o fracasso e a criação; o amor e a escrita**

*Afinal, a senhora fala de quê?*  
*Ela responde: Eu falo.*  
 (Marguerite Duras)

**1. 1 Uma mulher, uma estrada**

Em abril de 1914 nasceu, no Vietnã, na cidade de Gian Dinh – subúrbio de Saigon –, Marguerite Donnadiou que, com o decorrer da história, assumirá “Duras” como sobrenome. Viveu sua infância e adolescência na Ásia, com sua mãe, professora primária, seus quatro irmãos e o pai, Émile Donnadiou, professor de matemática – este faleceu aos sete anos de Marguerite (LEBELLEY, 1994). Viviam, até então, uma vida de burgueses abastados; contudo, com a morte do patriarca, quedam-se “agora sós entre seres da mesma espécie, livres selvagens, impudentes. Vivem sem constrangimentos, sem cerimônias. Na desordem, o círculo familiar fechou-se. Indivisível, autárquico, o clã dos Donnadiou, aglutinado em torno da mãe” (LEBELLEY, 1994, p. 4).

Marguerite Duras possui em si, desde sempre, um desejo de escrita. Em seu livro *O amante* ela o diz: “Não era preciso atrair o desejo. Ele já estava ali desde o primeiro olhar ou jamais teria existido.” (DURAS, 2012, p. 20). Externa seu desejo à mãe: “Quero escrever. Já disse para minha mãe: o que eu quero é isso, escrever” (DURAS, 2012, p. 21.). Mas a mãe não lhe aprova: “ela é contra, não é digno, não é trabalho, é uma piada – e me dirá mais tarde: uma ideia de criança” (DURAS, 2012, p. 21). Essa mulher sabe, também, que vai perder a filha – e que é a escrita quem vai levá-la embora. A vida no Vietnã não lhe permite ficar, há ali uma ligação cruel com a miséria. Certa vez, chega uma mendiga ao lar dos Donnadiou. Esta entrega sua filha aos cuidados da família. Marguerite se torna a responsável pela criança que vai morrer pouco tempo depois. A mãe, Sra. Donnadiou, chora: “ela jura que dessa vez acabou, não vai mais cuidar de crianças [...] Porque é duro demais. Impossível. Esse país intratável quer assim. Deus quer assim.” (LEBELLEY, 1994, p.12). Marguerite, por sua vez, “culpa a terra inteira”:

Ela tem onze anos e o pavor de afundar no buraco sem fundo da miséria e da loucura. Não relaciona esse terror que inspira a si mesma com a certeza essencial que tem de escrever um dia. Inabalável, apesar do menosprezo da mãe, que dá de ombros, repete as palavras reconfortantes: “Eu ainda vou escrever... Um dia ainda escrevo”. (LEBELLEY, 1994, p. 13).

Existe, na obra de Marguerite Duras, um “dispositivo autobiográfico, conforme denomina Paulo Fonseca Andrade (2010), a vincular leituras possíveis da vida da autora à sua obra. Esse dispositivo é tomado, aqui, como uma estrutura criativa do texto e não na lógica de vida espelhada no texto, ou de autobiografia, como metáfora para a experiência da escrita. A obra durasiana, surge, então, como fantasias impulsionadas pelo desejo, pela necessidade de ressignificar um real insatisfatório por meio da linguagem, ou seja, da narrativa – “do lugar da imantação”, como o diz Blanchot (2005, p. 271), onde nada pode (e não precisa) ser averiguado, pois não se trata de um relato.

Em *O amante* (2012), Marguerite Duras enfatiza o seu desejo intrínseco pela escrita – a escrita a chamou e não o contrário. Ela vai dizer que esse chamamento começou antes da “experiência” (DURAS, 2012, p.21. Grifo da autora) – momento em que vive sua primeira relação sexual e que vai se ligar, fortemente, com o desejo de escrever ou com o movimento intermitente de sua *textualidade* – em que “o seu dia-a-dia transforma-se no seu texto-a-texto.” (ARAÚJO, 2008, p. 11); a escrita se colocando aí como um “corpo de afetos” ou, como diria Maria Gabriela Llansol, um *corp’a’screver*:

o *corp’a’screver* é matéria-prima, germe, partícula, da *textualidade*. Faz parte de sua matéria primeira. Instaura, no momento “infinito” da leitura, as “relações de caminho” que tentamos descobrir. E se voltamos, a cada vez, nossa reflexão para as *relações de caminho*, é porque nos interessa tanto essa **passagem** do viver ao escrever quanto a do escrever a *reabertura do mundo*. [...] Vislumbramos uma passagem da vida à escrita, mas justamente, a passagem que nos dá, no exercício da *legência*, nossas próprias *relações de caminho*. Como se houvesse uma passagem também da escrita à vida – ou mais precisamente – da leitura à vida. [...] Na leitura, a potência revisitada do nosso corpo, lugar de afeto, é impelida para a vida, as vidas das figuras, a matéria viva da clorofila, que instauram – no momento da passagem – a *reabertura do mundo*. (ARAÚJO, 2008, p. 11-2. Grifos da autora).

Dessa forma, este trabalho encaminha-se aos “pormenores sutis” da vida de Marguerite Duras, porém conduzido pelo que vem inscrito no “biografema” barthesiano, nos restos de vida advindos da experiência da escrita da autora, conforme proposto por Lucia Castello Branco (2011, p. 62). Na abertura que se faz ao mundo com sua obra, Marguerite Duras vai além do humano, de apenas uma vivência, ou seja, o que se escreve e se inscreve ultrapassa o que é da ordem do leitor, do escritor ou do texto, mas carrega em si, voltando à Llansol, uma *geografia da paisagem*, por meio do *sexo de ler*.

A partir da leitura da obra *Onde vais, Drama-Poesia?*, de Maria Gabriela Llansol, Lucia Castello Branco (2012) explica que a autora portuguesa evoca “a paisagem” – também

denominada “a geografia imaterial da espécie terrestre” como um “terceiro sexo” mais complexo que o homem e a mulher. Segundo Lucia Castello Branco (2012), a própria obra llansoliana testemunha essa geografia imaterial por vir em que é imprescindível conhecer a paisagem. Dessa forma, a pesquisadora relaciona o *sexo de ler* à noção blanchotiana de que a leitura pertence ao campo da passividade, da desocupação, da negligência – lugar que reclama “uma imensa ignorância” àqueles que vão ocupá-lo, os *legentes*. Assim, para se chegar à leitura, essa que, conforme Blanchot, é um dom e não um saber, é necessário o *sexo de ler*, a travessia de um terceiro elemento: o espaço aberto da paisagem.

Em *O amante* (2012), Marguerite Duras narra o momento em que percorre o olhar sobre o seu rosto devastado sentindo os sulcos, os traços, as bordas presentes ali, pormenores sutis a contarem uma história. Esse rosto atravessa o espaço aberto da paisagem – o espaço literário. É a obra, íntima de quem a escreve e de quem a lê (BLANCHOT, 2011) – e, desse rosto, Marguerite Duras é tanto escritora quanto leitora:

Entre dezoito e vinte e cinco meu rosto tomou uma direção imprevista. Aos dezoito anos envelheci [...] Esse envelhecimento foi brutal. Eu o vi apossar-se dos meus traços um a um, alterar a relação que havia entre eles, aumentando o tamanho dos olhos, fazendo mais triste o olhar, mais definida a boca, marcando a testa com rugas profundas. Não tive medo e observei o envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria dedicado a uma leitura. (DURAS, 2012, p. 9-10).

Pela mão dessa que escreve, as fronteiras que se desenhavam na geografia de seu rosto indicam os caminhos intermitentes de resistência – a luta por uma língua sem impostura, “o próprio fulgor do real” (BARTHES, 2013, p. 19) que aparece por meio de uma linguagem-limite, que seria, conforme Roland Barthes (2013), o grau zero dessa escrita. Ou, segundo Marguerite Duras (1988, p. 91), “a experiência criadora da destruição do texto” (Grifo da autora). Destas ruínas do texto surgem os espaços vazios que irrompem de uma gama de afetos, reiteirando a afirmação barthesiana de que “o amor (a escrita) possui um lugar no corpo” (ARAÚJO, 2008, p. 27). Sobre esse corpo, Cinara de Araújo observa que

[n]ão é o do autor. Sabemos que fisicamente ele não está presente. Não é o de um sujeito textual constituído, pois mesmo o sujeito que escreve está espalhado no e pelo texto. Mas há um corpo na leitura, e um ombro para lermos por cima dele. [...] Como corpo e ainda como *futuro* torna-se irredutível à causalidade histórica. O corpo não nega as forças históricas, sociais e políticas, ao contrário, é necessariamente o fato e a possibilidade desse *corpo-risco* existir o que faz com que se abra no caminho da *textualidade* um outro espaço, uma passagem: *clareiras de respiração na língua*. (ARAÚJO, 2008, p. 27. Grifos da autora).

A respiração na língua de que fala a pesquisadora inscreve-se no campo do inapreensível, “pois só existe na sístole e diástole da respiração, ou no corpo do próprio poema” (ARAÚJO, 2008, p. 28). Isto é, diz-se, aqui, da confluência entre grafia e respiração que rege o ato de escrever a vida e o corpo (ARAÚJO, 2008). Marguerite Duras (1974, p. 11), ao conversar com Xavière Gauthier sobre a disposição da linguagem em seus textos e filmes – ou textos-filmes –, vai dizer que o que importa em sua escrita é a palavra – os artigos se impõem e os tempos gramaticais, seguem, segundo a autora “bem de longe”. Desta recusa “violenta” à sintaxe surge o que Marguerite Duras vai denominar “brancos” – ela vai dizer que este movimento lhe é imposto, apenas irrompe, não é consciente e pode ser visto como “anestesia ou supressões” do texto – o momento em que se respira ou que a respiração é suspensa (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 12).

Duras e Gauthier (1974) discutem a possibilidade de os “brancos” serem no texto a própria materialização do feminino existente na obra. Seria, então, nas palavras de Gauthier, a quebra da cadeia simbólica de onde “não se escuta tudo, mas apenas certas coisas.” (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 12). Desse conjunto de “brancos” o que surge são ruínas, os espaços pobres:

O que Marguerite Duras inventa é o que chamarei: a arte da pobreza. Pouco a pouco, há um tal trabalho de abandono das riquezas, dos monumentos, à medida que se avança em sua obra, e acredito que ela está consciente disso, ou seja, que ela desnuda cada vez mais, coloca cada vez menos cenários, mobiliário, objetos, e então fica de tal forma pobre que no final alguma coisa se insere, fica e depois junta, reúne tudo o que não quer morrer. Como se todos os nossos desejos se reinvestissem em alguma coisa muito pequena que se torna tão grande quanto o amor. Não posso dizer o universo, mas o amor. E esse amor é esse nada que é tudo. (CIXOUS apud ANDRADE, 2016, p. 92).

É mesmo nessa linguagem lacunar que, por visar a destruição do texto, se (des)constrói sobre escombros, onde também o amor se revela, ou se impõe, na escrita de Marguerite Duras. O amor e o feminino nos mesmos espaços vazios. É uma linguagem da ordem do fracasso – desse que intermeia a relação do escritor com a linguagem. Não se trata, porém, de um “fracasso do saber”, mas de um “saber em fracasso” – “saber ‘sem fundo’, caindo, a cada passo, a cada nova volta da linguagem, do pensamento, em outro abismo, em um novo *gouffre* da letra, em uma nova aporia” (ANDRADE, 2016, p. 96). O amor que perpassa o *mise-en-abîme* da obra durasiana, essa palavra

que traz e pede ruína à obra, não se constrói, não se forja nela através de seu fracasso, do invivível entre os sexos? Ou ainda: toda essa obra, operando numa linguagem em fracasso, não nos dá a ver exatamente o ‘amor em fracasso’?: “A escrita vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como mais nada passa na vida, nada, exceto ela, a vida.” Amor, palavra sem ninguém dentro, esse outro nome da escrita. (ANDRADE, 2016, p. 96).

A mulher, personagem d’*O caminhão*, por sua vez, diz não haver nada fora do amor, tanto que essa obra trata de todas as coisas: “Seria um filme sobre tudo. Sobre tudo ao mesmo tempo. Sobre o amor.” (DURAS, 1977, p. 31). Mas “como dominar o amor?” (DURAS, 1977, p. 90) – segundo Duras, uma boa resposta pode ser dada pelo evento de Maio de 68. A autora considera que em sua época, e desde duas ou três décadas antes, que o Partido Comunista evita a revolução – tanto pela inflexibilidade dos soviéticos ao recusarem um outro modelo político que não o stalinista quanto pelo medo das correntes de força livres em fracassar “diante do imaginário dos povos, à utopia, à poesia, ao amor” (DURAS, 1977, p. 90). Dessa forma, a Primavera de 1968 foi importante por desafiar as oposições vigentes e, também, o Partido Comunista e provar que o marxismo, principalmente do modo como foi incorporado pelos soviéticos, por cingir o senso de liberdade do indivíduo ao *impor* seus ideais, não é, igualmente, a única saída revolucionária. Conforme a pensadora, a verdadeira revolução está no amor, na utopia e, como exemplo, cita o movimento de Allende, no Chile, e os primeiros anos socialistas de Cuba.

Assim, de acordo com a realizadora, mesmo fracassado, 1968 foi imprescindível para redirecionar os ideais esquerdistas:

O ano de 1968 fracassou, deu um fantástico passo à frente para a idéia de esquerda, o que se chamou durante muito tempo a exigência comunista, mas que na conjuntura atual nada mais significa. É a única coisa a fazer... Não há outra saída que tentar as coisas, mesmo que feitas para fracassar. Apesar de fracassadas, são as únicas que fazem avançar o espírito revolucionário. Como a poesia faz avançar o amor. Tudo se mantém: não há poesia, autêntica, que não seja revolucionária. Quando Baudelaire fala dos amantes, do desejo, ele está no máximo do sopro revolucionário. Quando os membros do comitê central falam da revolução, é pornografia. (DURAS, 1977, p. 91).

A esse respeito, em *A comunidade Inconfessável* (2013), Maurice Blanchot observa que a essência do ato político de 68 foi, sobretudo, a “ausência de reação”. Ou seja a “política pela recusa de não excluir nada” (p. 45), a falta de uma pauta política a reclamar *coisas*, a inviabilidade de reconhecer um inimigo, já que tudo era permitido, aceito. Foi um “evento” (Blanchot (2013, p. 45) questiona-se se foi um evento), sem lugar – próprio de uma comunidade sem vínculos com o espaço empírico, a reger, em um fora de si, uma palavra sem partilha,

porém múltipla, de modo que não pode ser sem palavras: fora de um objetivo utilitário, o desejo que se preservava foi o de *ser-junto* a recuperar a *liberdade de palavra* que animava, ali, cada sujeito.

Todos, na Primavera de 68, tinham algo a dizer ou mesmo a escrever (mesmo que nos muros) – o conteúdo? Blanchot ressalta ser o que menos interessava: “[o] dizer primava sobre o dito. A poesia era cotidiana. A comunicação ‘espontânea’ [...] transparente, apesar dos combates, debates, controvérsias, em que a inteligência calculadora se expressava menos do que a efervescência quase pura” (BLANCHOT, 2013, p. 45) – porém o descaso ou o desprezo, tal como a altura ou a baixeza, foram, nesse não-lugar, ausentes. A falta de reivindicações ou reformas, a *declaração de impotência* do povo, conforme Blanchot (2013), foi o grande susto dos representantes do poder que denominaram o ato político (e ainda não mudaram o significante, os atos atuais são classificados, da mesma maneira) como uma “*balbúrdia*” (BLANCHOT, 2013).

A presença do povo na Primavera de 68, sabedora de sua “potência sem limite” permite-se *não fazer nada*, recusando, dessa forma qualquer limitação de si própria. De acordo com Blanchot, “comunismo e comunidade reencontram um à outra e aceitam ignorar que eles realizaram ao se perderem imediatamente. Não se deve durar, não se deve ter parte em qualquer duração que seja.” (2013, p. 47). Porque durar é assegurar um poder – o que a “comunidade” recusa. Ademais, a comunidade configura-se a partir, de seu *desobramento* (ou *desouvrement*) – as ideias que existira, ali, arruinara-se, perdera-se no abismo que se abria mais profundamente à experiência noturna, essa que não obedece a nenhuma lei e nem presta conta a verdade alguma, que é inerente à arte. Isto porque, segundo Blanchot (2013), o povo opera de outra maneira – ele está lá e não está mais, é uma presença em ausência, por isso, temível para os detentores do poder, sempre tensos a espera da ocorrência de qualquer “*balbúrdia*” provocada por esse povo sempre disposto ao *desobramento* – a realização da obra ao lugar em que ela se torna sua própria impossibilidade.

É preciso ressaltar que o povo evocado por Blanchot (2013) não é o Estado e nem a sociedade com suas necessidades materiais, mas algo inerte, ao mesmo tempo que um movimento, cuja dispersão ocupa o espaço – esse sem lugar, pois da ordem da utopia – a comunicar sua autonomia e seu desobramento. Blanchot, faz, porém, uma ressalva: se ferem sua condição de autônomo, o povo é capaz de rebelar-se, tornar-se um sistema de forças a irromper-se contra àquele que ousar ameaçar a comunidade. Esta, por sua vez, não possui nenhum valor utilitário, servindo, então, apenas para *nada*; é formada por sujeitos Neutros, mortais, despossuídos de si, de suas identidades, pois o “eu”, nesse espaço, pertence a

exterioridade absoluta do Fora. No seu fracasso, a comunidade possui uma certa ligação com a *escritura*: “aquela que não tem nada além a buscar do que as palavras últimas: ‘Vem, vinde, vós ou tu ao qual não saberiam convir a injunção, a oração, a súplica, a espera.’” (BLANCHOT, 2013, p. 25). Daí, percebe-se, que para Blanchot *comunidade e comunismo* pertencem a campos semânticos distintos.

Marguerite Duras foi filiada ao Partido Comunista Francês por oito anos, porém foi expulsa por diversos motivos e, dentre eles, o de escrever. Ali, nessa filiação, Duras declara ter-se sentido presa “numa obediência familiar ou marital”; para ela, todos os membros do partido estão nessa mesma posição de subserviência: “Para mim, agora, pertencer a um grupo político é o equivalente de uma neurose; é instalar-se em algum lugar para ser levada, é meter-se entre as mãos de uma máquina de carregar.” (DURAS, 1977, p. 93). Isso, porque o fundamento do comunismo está na *igualdade* entre os homens, ou seja, suas necessidades devem ser *igualmente* supridas – negando, dessa forma, o sujeito contraditório, transformando-o no militante que não duvida, máquina controlada pela “origem aparentemente sã do totalitarismo mais insano” (BLANCHOT, 2013, p. 13). Assim, segundo Blanchot (2013), abre-se campo para a formação de uma sociedade “transparente”, imanente a ela mesma, ou seja, tudo é feito pela mão do homem – sendo este o centro de tudo: a obra e seu criador –

Ora, esta exigência de uma imanência absoluta tem por correspondente a dissolução de tudo aquilo que impediria o homem (já que ele é a sua própria igualdade e sua determinação) de se pôr como pura realidade individual, tanto mais fechada quanto ela é aberta a todos. O indivíduo afirma para si, com seus direitos inalienáveis, sua recusa de ter outra origem que si, sua indiferença a toda a dependência teórica frente a um outro que não seria um indivíduo como ele, quer dizer, ele mesmo, indefinidamente repetido, quer seja no passado ou no porvir – assim mortal e imortal: mortal em sua impossibilidade de se perpetuar sem se alienar. Imortal, já que sua individualidade é a vida imanente, que não tem nela mesmo termo (de onde a irrefutabilidade de um Stirner e de um Sade, reduzidos a alguns de seus princípios). (BLANCHOT, 2013, p. 13).

Marguerite Duras insere, então, todas essas questões políticas, tangenciadas por sua própria experiência, em *O caminhão*. Nesta obra, por exemplo, parte do diálogo entre ela e Gérard Depardieu carrega essa sua passagem pelo Partido Comunista Francês:

*M.D.:*

Última metamorfose do Supremo Salvador, ele, o proletariado.

Ela havia acreditado.

Deus maldito: o proletariado.

Ela acreditou.

Ninguém tem o direito de pôr em causa a responsabilidade do proletariado.

Ela acreditou.  
 Sob a ameaça de blasfêmia contra a classe operária, a responsabilidade do militante jamais deve ser posta em dúvida.  
 Ela havia acreditado.  
 Ninguém ousou mais pôr em questão a responsabilidade da classe operária: blasfêmia.  
 Ela jamais tinha ousado.  
 Durante muitíssimo tempo.  
*Silêncio.*  
*M.D.:*  
 E depois, um dia, ela viu:  
 A cumplicidade entre o patronato e o proletariado.  
 Seu medo idêntico.  
 Seu fim idêntico.  
 Sua mesma política: retardar até o infinito toda revolução livre.  
 E cada homem assassinar o outro homem, mutilá-lo do seu dado fundamental: sua própria contradição.  
*Silêncio.*  
 E depois, um dia, ela viu.  
 Foi no verão.  
 Os homens nos carros de combate que entravam em Praga.  
*(Pausa.)*  
 Você se lembra, talvez?  
 Aqueles homens encasquetados, sorridentes, sem cérebro.  
 Os novos assassinos.  
 Esse o resultado obtido pelo conluio entre o capitalismo e o socialismo.  
 Resultado do qual estavam orgulhosos.  
*(Pausa.)*  
 Havia muito que ela olhava sem ver.  
 E depois, naquele dia, ela viu.  
*Silêncio.*  
*G.D.:*  
 A angústia é material.  
 A angústia é da classe operária.  
 Esta angústia de ordem material é a única digna de ser levada em consideração.  
 A dos outros?

*M.D.:*  
 A dos outros, nada:  
 Privilégio de classe.  
*Silêncio.*  
 Ouça. Ela canta.  
 Ela fecha os olhos e canta.  
 (DURAS, 1977, p. 33-5).

Maurice Blanchot (2013) retoma, também, a questão da reciprocidade entre comunismo e individualismo pensada, anteriormente, pelos contrarrevolucionários como Maistre, mas, do mesmo modo, por Marx. O pensador reflete que se a individualidade de cada um é considerada, substituindo a relação do “Mesmo com o Mesmo” para a relação fundamentada no Outro que guardaria, sempre, em sua igualdade, uma dissimetria, uma forma distinta de relação

comunitária se constituiria: a da *ausência* da comunidade. Como exemplo, Blanchot (2013) cita a Comunidade de *Acéphale* de Bataille, essa que se afasta da metafísica do ser e do sujeito para pensar o “entre” – a experiência do espaço Fora de si devido a impossibilidade de se constituir pelo que há de comum a cada indivíduo; o sujeito com seus afetos e subjetividades falantes se cala, então, para que fale a própria linguagem.

A comunidade de *Acéphale* “não podia existir como tal, mas somente como a iminência e a retirada: a iminência de uma morte mais próxima que toda proximidade; retirada prévia daquilo que não permitia que ninguém se retirasse dela.” (BLANCHOT, 2013, p. 29). A falta de uma Cabeça na comunidade não representava, apenas a ausência de um poder simbólico – da linguagem que fala, que conceitua (o chefe, a razão, o poder) –, todavia, a “exclusão dela mesma” (p. 29). Ou seja, na comunidade de *Acéphale* “[a] decapitação que devia tornar possível ‘o desencadeamento sem fim [sem lei] das paixões’, só podia se cumprir pelas paixões já desencadeadas, elas mesmas se afirmando na inconfessável comunidade que sua própria dissolução sancionava.” (BLANCHOT, 2013, p. 29). A *Acéphale* pertencera, dessa forma ao *desastre*, este que “ruína tudo deixando tudo em perfeito estado” (BLANCHOT, 2015, p. 147), que é iminência, que ao sobrevir, não chega, que por ser o pensamento, torna-se impossível pensá-lo, para o qual, não há porvir, “como não há tempo e nem espaço onde ele se realize.” (BLANCHOT, 2015, p. 147). Erige-se, igualmente, a comunidade de *Acéphale*, da “Experiência interior” –

movimento de contestação que, vindo do sujeito, o devasta, mas tem por mais profunda origem a relação com o outro que é a comunidade mesma, a qual não seria nada se não abrisse aquele que se expõe a ela, à infinidade da alteridade, ao mesmo tempo que lhe determina sua inexorável finitude. [...] ela propõe ou impõe o conhecimento (a experiência, *Erfahrung*) daquilo que não pode ser conhecido: esse “fora-de-si” (ou fora) que é abismo e êxtase, sem cessar de ser uma relação singular. (BLANCHOT, 2013, p. 30).

Marguerite Duras afirma, assim, em *O caminhão*, a impossibilidade da escrita e da leitura em um local diurno, “A leitura depende da escuridão da noite. Mas se lemos em pleno dia, no exterior, a noite cai em torno do livro” (DURAS, 1977, p. 81). Ressalta que quando se fala na mulher, há essa frase que sempre lhe volta – “Ela canta. Ela fecha os olhos e canta.” (DURAS, 1977, p. 35). Conforme Duras, é a partir da câmara escura que se consegue visualizar o caminhão – é nessa escuridão, como quando se tem os olhos fechados. Para a autora, a mulher vê, mais distintamente o intolerável das coisas ao fechar os olhos, enquanto ela própria enxerga o caminhão, principalmente se não o vê. Desse modo, *O caminhão* transita pela estrada à *noite*

– é nesse momento que ocorre a primeira experiência da escrita, segundo Blanchot (2011). A *noite* é a condição principal para que a obra se realize, contudo ela é inapreensível e jamais se revela ao escritor, pois é da ordem do Fora, da experiência interior da obra:

No interior da obra que se encontra o fora absoluto – exterioridade radical à prova da qual a obra se forma, como se o que está mais fora dela fosse sempre, para aquele que escreve, seu ponto mais íntimo, de modo que ele precisa, por um movimento muito arriscado, ir incessantemente até o extremo limite do espaço, manter-se como que no fim de si mesmo, no fim do gênero que ele acredita seguir, da história que acredita contar, e de toda escrita, ali onde não pode mais continuar: é ali que ele deve ficar, sem ceder, para que ali, em certo momento, tudo comece. (BLANCHOT, 2005, p. 131).

Esse fechar de olhos para enxergar a partir da “vida interior” remete à solidão da escrita. No texto *Escrever*, Duras afirma que “é numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro [...] dentro de uma casa a gente fica tão só que se perde. [...] fico só [...] para escrever livros desconhecidos para mim e nunca previamente determinados por ninguém” (1994, p. 13). Durante a entrevista, as duas mulheres traçam paralelos entre a cabine do caminhão, primeiro encerramento do filme e onde acontece a feitura do texto, e a câmara escura – a casa, segundo encerramento e o lugar em que o texto, por meio da leitura de Duras e Depardieu, é levado ao exterior. Já o “resto do filme é vazio, vazio de personagens, só há aquele objeto, o caminhão que transporta, eu ia dizer, o texto” (DURAS, 1977, p. 82). Ou seja, o texto habita só, no vazio desse transporte que o levará ao exterior, ao público – nessa solidão em que se é possível vislumbrar o processo da criação literária e cinematográfica.

Marguerite Duras afirma que sem a solidão a escrita não se produz. Essa solidão permite, igualmente, que se veja de olhos fechados – a partir das trevas. Principalmente, porque, segundo a escritora, há um instante durante a vida, inevitável, em que o sujeito coloca tudo em causa, “tudo é posto em dúvida [...]. Essa dúvida existe sozinha, é a dúvida da solidão. [...] Talvez seja o motivo porque todos os homens não são escritores. [...] A dúvida é escrever. Portanto, também, é o escritor. E com o escritor o mundo inteiro escreve.” (1977, p. 21).

A partir dessa perspectiva, o escritor assemelha-se ao sujeito contemporâneo de que fala Agamben: “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...] aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (2009, p. 63). O pensador argumenta que o escuro “não é uma forma de inercia, de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular, [...] equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época, para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.” (2009, p. 63). Assim, todos

os homens não são escritores porque não podem ver a partir das trevas. Veem por meio da luz exterior – ameaçadora, para Duras, por carregar a lei. Esses também não podem ler, “pois o livro é a noite, é fechado” (DURAS, 1977, p. 26). Tomam então a palavra como lei – não duvidam. O gozo deles está naquilo que lhes é exterior, o material, o útil – o que não acompanha a arte em seu desaparecimento:

*M.D.:*

Eu os vejo encerrados na cabine, como que ameaçados pela luz externa.

*(Pausa.)*

Tenho a impressão que você e eu também estamos como que ameaçados por essa mesma luz da qual eles têm medo: o temor de que, de repente, penetre na boléia do caminhão, na câmara escura, em fluxo de luz, sabe... O medo da catástrofe: o conhecimento político.

*Silêncio.*

*G.D.:*

Um militante é alguém que não duvida.

*M.D.:*

Exato.

Mobilizado por reivindicações de detalhes, as que devem melhorar sua sorte, todas de natureza material.

*G.D.:*

Material...

*M.D.:*

Sim... Melhor habitação... transporte facilitado, férias menos caras: é esse o fundamento da sua luta. (DURAS, 1977, p. 21).

De acordo com Marguerite Duras foi bastante importante seu engajamento político, para ela foi a própria experiência do amor – primeiro traduzida pelo comunismo e depois degradada pelo marxismo por se colocar como meio de poder – como “o fim de todo pensamento pessoal” (DURAS, 1977, p. 95). O amor, para a autora, recusa a hierarquia, ele é abrangente: o homem, a natureza, os animais existem, aí, num mesmo patamar de importância. Por isso o amor perpassou toda a sua trajetória política – porque buscou um “agenciamento coletivo” (DELEUZE, 2011, p. 15) de todos os povos e raças. A experiência política de Marguerite Duras se exerce, sobretudo, por meio de um escrito do devir, que possui como finalidade única “pôr em evidência no delírio [a] criação de uma saúde, ou [a] invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’).” (DELEUZE, 2011, p. 16).

Marguerite Duras (1977) afirma ser *O caminhão* uma obra que se faz sobre a matéria do amor, também, por tratar igualmente o homem e a natureza, inclusive é este um tema que se repete no texto/filme. O mar e o vento, por exemplo, para a autora, é o “que vai absorver tudo em sua pureza” (p. 102). Ela afirma:

a terra massacrada me faz tão mal quanto o proletariado massacrado e quando ela diz [a mulher d’*O caminhão*] “Esplendor de uma terra abandonada”, não falo apenas de populações, falo também do solo que emigrou, com homens sobre ele, Portugal na França, o conjunto. (DURAS, 1977, p. 107).

*O caminhão* perpassa a periferia de Paris em que moram os imigrantes portugueses. Marguerite Duras evoca essa paisagem para falar desses seus contemporâneos que são desclassificados tanto quanto a personagem feminina, por isso não podem acusá-la de falar do meio e/ou de um ponto de vista burguês (DURAS, 1977). Ademais, a linguagem do filme configura-lhe um tom de narrativa popular, como as histórias que ouvia de sua mãe, afinal de contas “sempre escrevemos sobre nós mesmos, mas de vez em quando há parcelas disso que se desligam e que vão constituir histórias diferentes como que extravios, partículas, parcelas, esta palavra é melhor” (DURAS, 1977, p. 106).

Em suas conversas com Xavière Gauthier, Marguerite Duras (1974) relata que seu processo de criação literária passou por dois períodos distintos. Num primeiro momento, havia uma facilidade de escrita, era-lhe possível escrever um livro em um mês, porém, conforme a autora, eram obras em que faltava *o branco* – o buraco. Estes, são considerado por Duras e Gauthier (1974) como os livros masculinos, as duas citam como exemplos *Le marin de Gibraltar* (1952)<sup>7</sup> e *Un barrage contre le Pacifique* (1985)<sup>8</sup>.

De repente, porém, veio a virada. A reviravolta acontece num período de desintoxicação alcoólica da autora (DURAS, GAURTHIER, 1974). Marguerite Duras (1974) conta à Xavière Gauthier que foi a primeira vez que abordou o medo. A autora não sabe dizer exatamente se o medo liga-se a um período em que teve problemas com álcool e foi necessário passar por um momento de desintoxicação, de modo que se temeria, nesse caso, precisar chegar a um limite do imaginário, de estar face a face com o real. Esse momento de ruptura na escrita decorre, também, de uma história de amor, como aos quinze, de uma experiência erótica:

E então, uma vez, vivi uma história de amor e acho que foi ali que começou. [...]. Uma experiência erótica muito, muitíssimo violenta e – como dizer – passei por uma crise que foi... suicida, quer dizer... o que conto em *Moderato Cantabile* [1958], aquela mulher que quer ser morta, eu vivi isso... e a partir daí os livros mudaram... [...] eu penso que a virada, a curva em direção a... em direção à sinceridade aconteceu ali. (DURAS, GAURTHIER, 1974, p. 45. Grifo da autora).

<sup>7</sup> Editado, no Brasil, pela editora Planeta, em 2000, como *O marinheiro de Gibraltar*.

<sup>8</sup> Editado, no Brasil, pela editora Arx, em 2003, como *Barragem contra o Pacífico*.

A sinceridade citada pela autora é a do “eu suprimido” – de um incômodo não mais pessoal, cuja ocorrência só é possível devido a um distanciar-se “no limite que a escrita o convida a habitar. Esse limite [...] é arriscado, mas, talvez devido a essa mesma ambiguidade que o rege, o risco pode converter-se em um ‘direito de dizer’” (ANDRADE, 2010, p. 130). Direito de afirmar, *sinceramente*, que não se pode não escrever – porém, possuir esse direito não significa *saber* o que ou o porquê se escreve. Existe aí a ignorância do escritor, pois é a obra quem o convoca a escritura. E, assim, obedecendo ao seu chamado, o escritor esvazia-se do “eu” subjetivo (narcísico) deslocando-se, portanto, para uma terceira pessoa, para *ela*: para o que a escrita deseja de mim.

Essa escrita é marginalizada, habita a periferia da língua, fora de tudo, excluída da interioridade do “eu” – da *sombra interna*. Marguerite Duras explica à Xavière Gauthier (1974), existir dentro de si, como sujeito (civil), a *sombra interna*, lugar em que a realização do “eu”, da “vida vivida”, acontece e é lido e traduzido pela “região da escrita” – aí reside a escritora-*escrevente*. Ou seja, a obra vem dessa região – lugar de onde Duras lê e traduz o ilegível inscrito em sua “massa interior”, despovoando-se dela por meio da linguagem literária, da arte poética e levando-a para o exterior. Esse processo de exteriorização da escrita, contudo, é, totalmente, solitário, “*fora [...] da vida vivida*” (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 38. Grifo das autoras.). É um espaço em que apenas os “loucos”, como as mulheres e as crianças, podem habitar:

M.D – “Em minha sombra interna onde a fomentação do eu por mim se faz, em minha região da escrita, eu *leio* que aconteceu aquilo. Sou um profissional, pego a caneta e a folha de papel e opero a conversão da conversão. O que faço, ao fazê-lo? Tento traduzir o ilegível passando pelo veículo de uma linguagem indiferenciada, igualitária. Privo-me portanto da integridade da sombra interna que, em mim, equilibra a minha vida vivida. Tiro-me da massa interior, faço fora o que devo fazer dentro.” [...]. “Eu me mutilo da sombra interna, no melhor dos casos. Tenho a ilusão de pôr em ordem e despovo, de iluminar e apago. Ou então se faz a iluminação total e se é louco. Os loucos operam *fora* a conversão da vida vivida. A luz iluminante que neles penetra expulsou a sombra interna mas a substituí. *Apenas os loucos conseguem escrever completamente.*” É isto. “Qualquer um é mais misterioso que um escritor”. Qualquer mulher é mais misteriosa que um homem. Qualquer uma. Posso dizer isso também. [...] Talvez só as mulheres escrevam. (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 38. Grifo das autoras.)

Maguerite Duras observa que escrever é uma solidão que se inicia no corpo, dentro de uma casa vazia, e “transforma-se na outra, inviolável, a solidão da escrita” (DURAS, 1994, p.15). Foi em sua primeira solidão que ela descobriu que escrever era o que se deveria fazer.

Para Maurice Blanchot essa é a *solidão essencial* – que não é sinônimo, segundo ele, de *recolhimento*, pois, “[e]xclui o isolamento complacente do individualismo” (2011, p. 11).

Dessa solidão, pontua Blanchot, vem a ignorância do autor com relação ao fato de que a obra é infinita, o que faz com que ele continue a buscá-la – mas, fatores sociais como a figura do editor, exemplifica o estudioso, obrigam o escritor a interromper sua tentativa de chegar à obra por meio de um término inexistente – que vai continuar, infinitamente, num encontro com o inacabado. Blanchot ressalta, porém, que “a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é e nada mais. Fora disso, ela não é nada.” (BLANCHOT, 2011, p. 12). E que, além disso, a solidão da obra não significa incomunicabilidade, ela nunca falta ao leitor, mas o abraça na leitura, como o faz àquele que escreve, durante o momento da criação.

Marguerite Duras afirma que “[a] solidão também quer dizer isso: ou a morte ou o livro” (1994, p. 18). Essa solidão da/na obra se dá porque ao autor é autorizado a escrever apenas o livro – “um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo” (BLANCHOT, 2011, p. 13) – não a obra, pois tudo que esta pode lhe oferecer é a sua ausência. Isso torna impossível ao escritor ler o que escreve, já que para si sua obra é ilegível, “um segredo, porque está separado dele” (2011, p. 14). Assim, enfatiza-se, só lhe é permitido, então, escrevê-la incessantemente.

Existe também um enigma na impostura causada pela solidão da escrita ao exigir que o autor escolha entre a morte ou o livro e que ele demora a decifrar. Já que, segundo Blanchot, aquele que escreve está morto no momento em que a obra acontece, encerrando-se na impossibilidade de conhecê-la, “em sua ausência, na afirmação impessoal, anônima que ela é – nada mais.” (2011, p. 13). A morte que acontece nesse movimento incessante de escrever vem, igualmente, de um apagamento do “Eu” que se substitui pelo “Ele”. Ou seja, a literatura não se faz por uma impostura da “matéria vivível ou vivida”, conforme afirma Gilles Deleuze (2011, p. 11), mas num devir, num processo de eterno inacabamento. Escrever é estabelecer uma passagem ao aquém e ao além da linguagem – retirando-a do centro, isto é, de tudo o que detém um poder e, assim, domina.

Fazer literatura é descentrar-se de si, é aceitar o que a escritura retira da *sombra interna* e esquecer aquilo que é da impostura da língua – o “eu”. Ou seja, não (ex)ceder às primeiras pessoas pronominais: às “minhas” lembranças, à “minha” viagem, ao “meu” luto; é retirar-se de uma estrutura edipiana, de uma escrita pai-mãe que infantiliza a literatura (DELEUZE, 2011). A escrita literária recusa, então, toda forma de coação e apenas acontece a partir do momento que se deixa irromper uma terceira pessoa “que nos destitui do poder de dizer ‘eu’”:

[p]or certo, os personagens literários estão perfeitamente individuados, e não são imprecisos nem gerais, mas todos os seus traços individuais os elevam a uma visão que os arrasta num indefinido como um devir potente demais para eles: Ahab e a visão de Moby Dick. De modo algum o Avarento é um tipo, mas, ao contrário, seus traços individuais (amar uma rapariga, etc.) fazem-no chegar a uma visão, ele *vê* o ouro, de tal maneira que se põe a fugir sobre uma linha de feitiçaria na qual ganha a potência do indefinido – *um avarento..., um tanto* de ouro, mais ouro... Não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora, não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências. (DELEUZE, 2011, p. 13-4. Grifos do autor).

É preciso, então, que o neutro blanchotiano se instale para que se escreva com *sinceridade*, a partir de uma língua estrangeira, “que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante.” (DELEUZE, 2011, p. 16). É necessário, do mesmo modo, que esse delírio se mostre como saúde ao descentrar-se, ao falar “por” (e não em “lugar de”) um povo que falta contra “uma raça pura e dominante”, a fim de que não se caia no perigo de arrastar a literatura ao facismo que ela tanto recusa e que, segundo Deleuze (2011), está a todo momento alerta para identificá-lo em si mesma e combatê-lo.

### 1.1.2 Da passagem ao *aquém* e ao *além* da linguagem

Se o escritor decide sustentar o chamamento da escrita, é-lhe tirado o poder de falar em seu nome ou passar a palavra a outro. Só lhe é possível, então, o silêncio, a passividade vinda do *desastre*, da queda do astro: “Ler, escrever, como se vive sob a sobrevigilância do desastre: exposto à passividade para além da paixão. A exaltação do esquecimento. Não és tu que falarás; deixa o desastre falar em ti, que seja por esquecimento ou por silêncio.” (BLANCHOT, 2015, p. 149). Ler a partir da aceitação de que “a língua faz-se”, conforme afirma Maria Gabriela Llansol – “Eu não sei falar sobre a língua, a língua faz-se” (LLANSOL, 2017, p. 37) –, de forma que essa língua se torne matéria, mas sem a imposição linguística ou comunicativa (ARAÚJO, 2008, p. 34).

No espaço do silêncio habitam, também, aqueles escritores que podem “não escrever”, como Joseph Joubert. O autor em questão não deixou nenhum livro, mas deixou uma obra; o que existe em seu nome são cadernos em que escrevia seus pensamentos e foram levados ao público depois de sua morte. Ele não escreveu “para acrescentar um livro a outro, mas para se

tornar mestre do ponto de que lhe parecia sair todos os livros e que, uma vez encontrado, o dispensaria de escrever.” (BLANCHOT, 2005, p. 76). Os cadernos de Joubert assemelham-se a diários. E, segundo Blanchot (2005, p. 273), os diários possuem uma função de borda – são escudos a defender o “eu” contra a loucura – o perigo da escrita:

O interesse do diário é a sua insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei. [...] Cada dia anotado é um dia preservado. [...] Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer. [...] todos esses motivos faz do diário uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar seu dia pela escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu [...] ou para salvar o seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias ou, como Virginia Woolf, como Delacroix, para não se perder naquela prova que é a arte, que é a exigência sem limite da arte. (BLANCHOT, 2005, p. 273-4).

Ressalta-se, porém, não haver no pensamento de Blanchot acerca de Joseph Joubert um julgamento negativo à não publicação – esta responsável por levar a obra à luz exterior. Blanchot (2005) reconhece a necessidade material da publicação, já que o escritor, como pertencente a uma estrutura social, “precisa daquilo que é de valor, o dinheiro” (p. 361). Blanchot afirma, desse modo, que:

a necessidade de ser publicado – de atingir a existência exterior, a abertura para fora, a divulgação-dissolução de que nossas sociedades são o lugar – pertence à obra, com uma lembrança do movimento do qual vem, que ela deve prolongar incessantemente, que ela gostaria, entretanto, de ultrapassar radicalmente e ao qual dá um fim, de fato, por um instante, cada vez que é obra. (2005, p. 363).

Blanchot (2005) não trata, portanto, “público”, em sua obra, em oposição a “privado” – o vocábulo pertence, então, conforme o autor, ao mesmo campo semântico de “exterior”. Marguerite Duras trata disso n’*O caminhão* (1977). Para a autora, a câmara escura em que ela e o ator Gérard Depardieu fazem a leitura indica o “interior” (já convertido ao *fora* da vida vivida), o movimento das vozes, a exigência da obra em acontecer. Enquanto o caminhão, que percorre, indefinidamente, a estrada de Yveline, dirigido pelo proletário, é o que leva o texto para o “exterior”. Em determinado momento do filme, porém, o motorista admitiria não saber o que leva:

*Voz em off de M.D.:*  
Ela ainda fala. Pergunta:  
O senhor transporta o quê?  
*Voz em off de G.D.:*

(Pausa.)  
 Não sei. Fardos prontos.  
 (Pausa.)  
 É para ser embarcado.  
 (DURAS, p. 29).

Na análise feita por Adorno e Horkheimer (1985), em *Dialética do esclarecimento*, acerca do episódio das sereias na *Odisséia*, os estudiosos afirmam que Ulisses foi o único a ouvir o canto dessas figuras mitológicas, porque era o patrão. Os demais, marujos, obedeceram à ordem de ter os ouvidos tapados para não ouvir o canto por vir, pois deveriam manter a embarcação em movimento, não podendo, assim, distrair-se daquilo que é material. Da mesma forma, o motorista do filme de Duras, *O caminhão* (1977), não sabe o que transporta, afirma apenas que são fardos prontos, mas não lhe interessa saber mais, pois compreende que, independente do que esteja carregando, não será algo de que possa desfrutar. É necessário que mantenha o automóvel em movimento.

Blanchot também retoma a *Odisséia* para afirmar que a maneira como Ulisses enfrenta as sereias não é digna, uma vez que o faz pelo poder da técnica, joga “sem perigo com as potências irrealis (inspiradas)”:

É verdade, Ulisses as venceu, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr o risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da *Ilíada*, aquela covardia feliz e segura, aliás fundada num privilégio que o coloca fora da condição comum, já que os outros não tiveram direito à felicidade da elite, mas somente ao prazer de ver seu chefe se contorcer de modo ridículo, com caretas de êxtase no vazio, direito também de dominar seu patrão (nisso consiste sem dúvida, a lição que ouviam, o verdadeiro canto das Sereias para eles): a atitude de Ulisses, a espantosa surdez de que é surdo porque ouve, bastou para comunicar às Sereias um desespero até então reservado aos homens, e para fazer delas, por desespero, belas moças reais, uma única vez reais e dignas de suas promessas, capazes pois de desaparecer na verdade e na profundidade de seu canto. (2005, p. 5).

A crítica maior de Blanchot a Ulisses foi de ter utilizado da arte para entreter-se. O pensador considera sublime o entreter-se com a obra literária desde que isso não vise nenhum objetivo, ou seja, aconteça por meio de um esquecimento daquilo que o mundo contemporâneo considera como essencial: o lucro – a arte que se transforma em produto. Ulisses, contudo, joga com a experiência artística ao reduzi-la à mera diversão, à técnica que nada transforma: “Aparentemente, fora dessa grande e ingênua pretensão [o do encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias], nada mudou, e o relato parece, por sua forma, continuar

respondendo à vocação narrativa ordinária.” (BLANCHOT, 2005, p. 7). Com essa recusa, a partir dessa “ode transformada em episódio” (BLANCHOT, 2005, p. 6), o herói da *Odisseia* insurge-se contra as potências comandadas pela experiência da escrita literária.

Do mesmo modo, os “fardos prontos” levados pelo motorista d’*O caminhão* são produtos culturais, padronizados, alienados e alienantes. Segundo Marguerite Duras sua escrita é aceita como literatura, mas sua obra cinematográfica é deslegitimada por aqueles que se autodenominam os “profissionais” do cinema. Dessa forma, levando em consideração as noções de *cultura* e *arte*, há de se questionar a compreensão desses “profissionais” sobre o cinema e a liberdade artística, ou, como propõe Blanchot (2005), a *licença artística* a que se permitem. Ademais, é necessário pensar no cinema que “existe”: talvez ele seja uma realização cultural e não artística, pois os denominados profissionais do cinema *produzem* filme, e, para Leyla Perrone-Moisés a palavra “produção” é “marcadamente materialista”:

Em economia, *produção* é a criação de bens e serviços capazes de suprir as necessidades materiais do homem. Produção implica quantidade de objetos e coletividade de produtores e consumidores. Não tem, portanto, qualquer conotação sobrenatural; é ainda mais terrena que a palavra *invenção*. (MOISÉS, 2006, p. 101. Grifo da autora).

A ideia de cultura é promover uma identidade coletiva, sendo, então, homogênea. A arte sugere singularidade, diversificação e, sobretudo, liberdade, já que não se constitui como poder (BLANCHOT, 2005). Diferente da cultura, a manifestação artística não porta um engajamento ideológico com a linguagem e não possui objetivos. A arte se faz a partir dela mesma. Contudo, não carrega nenhuma transcendência, nada de místico, não existindo, assim, para ser adorada: “É que a obra de arte [...] não tem função nenhuma, e, assim sendo, deixa no mundo espaços vazios, não funcionais. O vazio sente-se, mas nunca se adora, é fundamentalmente divergente em relação a deus” (BLANCHOT, 2005, p. 40).

A obra de Marguerite Duras acontece na solidão e existe à excessão de tudo: absolutamente só, despovoada de toda sombra interior. À vista disso, pode-se considerar a existência da escritura durasiana com base em uma *ex-sistência*, conforme Lacan – em um *fora* de qualquer alienação, porque, o que realmente importa é o que se subtrai desses pontos, ou seja, o que “resta sem resto: a letra” (BRANCO, 2011, p. 26), haja vista o papel do caminhão na obra durasiana: levar o texto em direção à luz, ao exterior, a um real – cuja única possibilidade e exigência é a de escrever – ou, conforme o afirma Ruth Silviano Brandão (2006), a de escrever.

Como proposto pelo “Quarto Projeto”, a obra em questão parte de um “amor de ordem geral” (DURAS, 1977, p. 63) e que é o vivenciado pela mulher, personagem, sendo e estando esta sempre voltada ao exterior, em direção ao tudo – ao amor. Sendo assim, *O caminhão* é um filme que se sustenta sob a noção de fracasso: de uma imagem ausente, de uma escrita sem vestimentas – “pobre” – e realizado no desastre que habita a região da escrita. O amor opera, aí, pelo olhar dirigido tanto ao texto quanto à imagem e caminha de braços dados com a memória e o feminino – elementos faltosos, opacos, com o que a autora constrói a estrada por onde passa o caminhão – este que configura o amor, que, sem ninguém dentro, carrega consigo e em si a escrita, o traçado de um itinerário, a letra.

*Capítulo 2*  
**O DESLIZE DO OLHAR AOS ESCOMBROS DE UMA OBRA:  
 a memória e o feminino**

*Ele: “Você não viu nada de Hiroshima. Nada.”*  
*Ela: “Eu vi tudo. Tudo.”*  
 (Marguerite Duras).

### 2.1 A memória e o feminino

Imagem. Olhar. Não há como escrever esse capítulo a partir de uma impessoalidade. Não há como escrever esse capítulo sem pensar na imagem – rasurada, com cortes, subjetiva. O olhar feminino. A imagem feminina. O esboço de uma mulher cuja participação na guerra depende de seu olhar aos escombros e à espera – a memória a criar imagens de reencontros, ou imagens de destruição, de corpos já não mais existentes, já despedaçados, descompostos:

*G.D.:*  
 Hiroshima... Hiroshima...  
*M.D.:*  
 Sim. Ela queria morrer de amor.  
*G.D.:*  
 Ela morreu de amor.  
*M.D.:*  
 Sim.  
 (DURAS, 1977, p. 23).

Lucia Castello Branco em *A traição de Penélope* (1994) afirma não ser trabalho da memória costurar tramas supostas de imagens rasuradas para que se tenha um quadro coerente de fatos passados, porque a memória é a falta, é “a própria lacuna” (1994, p. 26). Assim, o passado, segundo a escritora, “se constrói de faltas, de ausências” (1994, p. 26), de modo “que o gesto de se debruçar sobre o que já foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que virá a ser” (1994, p. 26). Para a autora, então, o gesto da memória é um olhar para o passado a fim de resgatá-lo por meio de restos de imagens passadas, mas cujo olhar capta, também, o que está, ainda, por vir.

César Guimarães, em *Imagens da Memória: entre o legível e o visível* (1997), reitera as afirmações de Lucia Castella Branco quando esta pontua que do passado não se apreende nenhuma inteireza, mas, ao contrário, ausências, incompletudes. Dessa forma, o autor passa a discorrer acerca de uma origem ou, em suas palavras, “a uma espécie de ‘além retrospectivo’

que excede a historicidade dos seres”. O pesquisador afirma, embasado no pensamento foucaultiano, que:

a origem é esse calendário que não nos reserva data alguma, mas é somente no homem, ser sem origem, que tem começo tudo aquilo que o excede: ‘Mais do que cicatriz marcada num instante qualquer da duração, ele (o homem) é a abertura a partir da qual o tempo em geral pode reconstituir-se, a duração escoar, e as coisas, no momento que lhe é próprio, fazerem seu aparecimento.’ (GUIMARÃES, 1997, p. 20-21).

De acordo com César Guimarães (1997) é da competência da memória retornar ao que se afasta. No entanto, a impossibilidade de sua tarefa a impele a descansar sob “alguma cicatriz, corte, descontinuidade ilusória capaz de demarcar, ainda que fugazmente, o recuo incessante da origem” (1997, p. 21). Desse modo, existem as produções criativas que “inscrevem a memória em torno de uma origem (tomada como marco inicial do sentido) e suturam os buracos do esquecimento e o hiato entre o vivido e o lembrado” (1997, p. 21). E existem os textos que, por sua vez, “exibem justamente os vazios, a incompletude fundamental da memória e a dispersão do sujeito no tempo.” (GUIMARÃES, 1997, p. 21).

A obra textual e cinematográfica de Marguerite Duras habita, então, o lugar da incompletude, da descontinuidade. Duras afirma, em *Os olhos verdes* (1988), existir “[n]a origem de *Aurélia Steiner*” (1988, p. 18) uma carta direcionada a uma pessoa desconhecida por ela: “Sei seu nome. Vi-o uma vez há treze anos. Esqueci seu rosto. Conheço sua voz. Escrevi esta carta e depois não mandei. Com esta carta, repentinamente, voltei a escrever. Eu ia dexar de lado o principal, esquecer de dizer isso” (DURAS, 1988, p. 18). Num trecho dessa carta em que retoma sua escritura, Marguerite Duras diz:

*Escrever para você, para mim, é escrever, isto devido ao que me une a você, você entende, escrever uma história coerente, e executá-la, pretextar um assunto e desenvolvê-lo em todas as suas consequências, das primeiras às últimas. Acabou. Não sei como lhe explicar claramente. Só posso dizer que, para tentar fazê-lo, por exemplo, sou obrigada a passar por uma aparente fragmentação do escrito, dos tempos que o estruturam, e constante e principalmente desorientar a direção de seus componentes.* (DURAS, 1988, p. 20. Grifos da autora).

Para exemplificar ao destinatário de sua carta nunca enviada o que seria a “fragmentação” de sua escrita e seus tempos (des)estruturados, Marguerite Duras narra a aversão que sente por um gato “magro e branco”, (1988, p. 20) que vai encará-la através da vidraça pedindo-lhe abrigo, ela supõe. Mas ela não quer mais gatos depois de Ramona – “a gata

preta, minha amiga, minha irmã, meu amor que chorei dias e dias quando foi atropelada por um carro idêntico ao meu” (DURAS, 1988, p. 20) – a aterroriza a ideia de passar por essa perda, esse luto, novamente.

A autora afirma ainda, na carta, que poderia ter discorrido sobre seu passeio no cemitério de Barneville, “*das crianças, das sepulturas de crianças ao sol, de Julien, que ficou com medo e fugiu, e dela, da outra criança. E da volta pela beira do mar. Da beleza do mar. [...]*” (DURAS, 1988, p. 20. Grifo da autora). Ou seja, o olhar de um gato a faz lembrar Ramona e ela escreve a respeito, mas poderia escrever sobre qualquer coisa que lhe viesse a mente, o que importa é escrever, porque “[*q*]quando escrevo, não morro” (DURAS, 1988, p. 21. Grifo da autora). Enquanto escreve, Marguerite Duras lembra. E enquanto lembra ou imagina, o passado que se reconstrói é o dos vivos: “*Quem iria morrer quando escrevo?*” (DURAS, 1988, p. 21. Grifo da autora).

Em seu artigo “Escrever entre ruínas: Marguerite Duras e a dor da memória”, Ana Paula Coutinho (2015) aponta para a perspectiva feminina sobre os tempos de guerra, como o momento da Ocupação nazista na França. Nesses tempos, afirma a autora, às mulheres – não à todas, mas à maioria – fora atribuído a árdua função de espectadoras: “a função tantas vezes subestimada e incompreendida de quem não parte para a guerra e fica à espera, não raro em vão, pelos respectivos maridos ou companheiros” (COUTINHO, 2015, p. 127). Ana Paula Coutinho cita um trecho escrito por Duras em que esta ressalta a experiência das mulheres pertencentes a esse pano de fundo: “Nós estamos no fundo da guerra. Neste tédio, as mulheres veem por detrás de persianas corridas, o inimigo a marchar na praça. Deste lado, a aventura está limitada ao patriotismo. A outra aventura tem de estar estrangulada.” (DURAS apud COUTINHO, 2015, p. 127).

O olhar, a memória e o feminino<sup>9</sup> caminham juntos na escrita durasiana. A narradora da carta, escrita em *Os olhos verdes*, que olha e odeia o gato branco e magro a pedir abrigo, pode ser o espelhamento dessa outra que, “por detrás de persianas corridas”, observa o inimigo – também ele branco e magro, também ele a trazer lembranças de pessoas amigas, irmãs, de amores chorados e já mortos. Lucia Castello Branco (1994) insiste que, tal qual o texto, o olhar

---

<sup>9</sup> Do mesmo modo como Lucia Castello Branco (1994) ressalta em seu texto, destaca-se que os significantes *feminino* e *mulher* possuem pontos de tangência, contudo, aqui, não são tomados como sinônimos. Assim, conforme a autora, na língua portuguesa a noção de *feminino* fundamenta-se no conceito de *mulher*, ou de *fêmea* – o mesmo acontece com as ideias de *masculino* e de *homem* –, por isso, muitas vezes, a palavra *mulher* aparecerá, aqui, como designação de *feminino*. Esse trabalho, por se fundamentar nas escritas de Lucia Castello Branco, espelha-se e embasa-se no mesmo acervo teórico psicanalítico freud-laciano utilizado pela pesquisadora.

lançado pelo feminino de seu lugar de invisibilidade também seduz, sendo essa sedução aberta à falta:

Um olhar se lança sobre o vácuo, sobre os abismos. Ou será que na promessa sedutora há algo que se furta ao olhar, que não se deixa ver, mas apenas vislumbrar? Diz-se do feminino que ele se permite apenas precariamente se entrever. E, no entanto, de sua invisibilidade o feminino nos olha e o seu olhar é o olhar da sedução. Também a memória se abre sobre o vazio – o que resta do passado senão esse nada, senão esse vazio inaugural em que tudo irremediavelmente se perde? O olho do memorialista vê o nada e ali constrói seu edifício, mais ou menos sólido, mais ou menos vertical. Mas os escombros continuam lá e nos dizem que algo de fundamental para sempre se perdeu. (BRANCO, 1994, p. 15).

Nas teorias freudianas acerca do feminino, diz-se que este pertence ao campo das incógnitas onde residem as noções de castração e inveja (pela falta) do pênis, circunscrevendo, desse modo, a mulher na primazia do falo na sexualidade. O falo, ressalta-se, se mostra como um símbolo constituinte do sujeito humano, cultural e linguístico. Desse modo, para Sigmund Freud (1972), existe uma relação entre o sujeito sexual e o social, dado que é a partir da distinção sexual que se dá a inscrição do sujeito na linguagem e na cultura. Jacques Lacan (2008), por sua vez, a partir das leituras freudianas, disserta acerca do feminino, partindo, porém, da lógica do significante. Isto é, não há um significante que descreva o “ser” do feminino, o que o retira de uma operação de significante-falo, sendo a mulher, dessa forma, “não-toda” – habitante de um lugar de falta, de incompletude, cujo gozo é suplementar e não complementar como o gozo fálico – este sim pertencente à totalidade do pensamento lógico.

O entrelaçamento do feminino e da escrita perpassa, dessa forma, o impossível do discurso, algo anterior à linguagem – mas ainda assim, dentro de um campo comunicativo. É, então, a partir dessa singularidade em que surgem os aspectos formais de um enunciado que se considera o feminino e se encontram, também, os timbres da psicanálise e dos estudos literários. Essa é uma escrita do desejo, esfacelada, fragmentada e transbordante – um lugar impossível de se calar o gozo, pois circunda o indizível. Fala-se, aqui, de um gozo *outro*, suplementar, “não-todo”. Assim, se não existe um significante que inscreva o feminino no inconsciente, quando só se é possível dizer sobre a existência dos objetos por meio da linguagem, do significante fálico, esse gozo *outro*, ou “a mais” – conforme denomina Lacan (2008) no *Seminário 20: mais, ainda* –, não existe, do mesmo modo, A mulher – essa que o goza, é, portanto, na mesma medida, inexistente.

A obra de Marguerite Duras – trata-se, aqui, mais especificamente, de *O caminhão* – mostra-se, então, como pertencente ao campo da escrita feminina, por se apresentar,

[e]m primeiro lugar, por meio de um lento e criterioso exercício de detalhismo, de minúcia, que não faz mais que reiterar infinitamente a vacuidade da linguagem: são estórias sem estória, discurso sem percurso definido, enredos que não vão a lugar algum senão à sua própria ausência de enredo, palavras que se proliferam e que se esvaziam de sentido, como num progressivo trabalho de extenuação, que termina por colocar a linguagem em relação com seu limite. Este o maior paradoxo do texto feminino: falar em excesso, na pura tagarelice, na máxima capacidade de minúcia do discurso, até não falar, até o silêncio absoluto do que se cala pela mais completa incapacidade de dizer: o gozo. (BRANCO, BRANDÃO, 2004, p. 147).

Assim, Marguerite Duras lê da câmara escura que a mulher, a personagem, “[f]alaria de uma porção de coisas, da geografia dos lugares atravessados, do fim do mundo, da morte, da solidão da Terra no sistema planetário, das novas descobertas sobre a origem do homem” (DURAS, 1977, p. 17), entretanto, esse dizer não se embasaria em nenhum conhecimento exato. A conversa da mulher difere-se do gozo masculino “fechado, resolvido, metafórico”, conforme adjetiva Lucia Castello Branco (2004, p. 148), de forma que uma proximidade entre o homem e a mulher seria atravessada por uma impossibilidade dialética, a relação dos dois seria “longínqua, quase indiferente, mecânica.” (DURAS, 1977, p. 13). O motorista insiste em saber quem é essa mulher, em enxergá-la, chega a pedir-lhe um documento que a identifique, mas a mulher, ciente de sua inexistência, responde-lhe que não pode, não consegue dar-lhe uma resposta: “Eu não sei lhe responder. Sua lógica me escapa. Se me pergunta quem sou, fico perturbada.” (DURAS, 1977, p. 48). O máximo que se consegue saber a seu respeito é que é “[p]equena. Magra. Grisalha. Banal. Tem essa nobreza da banalidade. Ela é invisível.” (DURAS, 1977, p. 48). As histórias que essa mulher conta não possuem e não tentam partir de uma coerência ou de uma veracidade, repetindo as palavras de Lucia Castello Branco, “são estórias sem estória” (2004, p. 147):

*Voz em off de Marguerite Duras.:*  
 É aí que ela ia começar a falar de si mesma.  
 Que começaria a dizer que reconhecia...  
 Reconhecia o que ela vê...  
 aquela estrada...  
 aquela região...  
 aquelas casas,  
 aquela existência...  
 aquela cor...  
 aquele frio...  
 Ele fala.  
 Ele diz: a senhora mente.  
 Ninguém jamais morou aqui.  
 Ela diz: é verdade... mas...  
 Ele repete: a senhora mente.

(Pausa.)  
Ela se cala. (DURAS, 1977, p. 22).

O modelo escritural de *O caminhão* perpassa o lugar das memórias rarefeitas, sobre as quais César Guimarães (1997) discorre. Para o autor, as narrativas podem apresentar dois modos distintos na construção de imagens, partindo das memórias saturadas, em que os acontecimentos são narrados de forma realista quanto aos acontecimentos e a linguagem, adentrando ao campo da representação – como exemplo, há a literatura de Pedro Nava. As memórias rarefeitas, por sua vez, partem de um trato excessivo da linguagem ao dizer sobre os acontecimentos e a palavra literária recusa as leis da representação, ao apresentar (em vez de representar) uma, ou mais, memórias, subvertendo, desse modo, o próprio gênero narrativo. Essa escrita, segundo o teórico, possui uma linguagem distanciada e singular, excluindo de si o sujeito e, conseqüentemente, qualquer traço de interioridade – conforme o faz Clarice Lispector e, do mesmo modo, Marguerite Duras.

Em *O caminhão*, as memórias rarefeitas evidenciam-se por meio da fala da mulher ao rememorar acontecimentos históricos, porém de forma não-contextual, se colocando, ela própria como uma personificação da narrativa, ela mesmo sendo a escrita, perpassando ligeiramente por eventos, sentindo-os, e deslocando a outros tempos, outras geografias, falando incessantemente, num gozo sempre “a mais”, e tendo como materialização desse dizer o silêncio. A mulher pronuncia, então, as palavras “proletariado... classe operária” (DURAS, 1977, p. 22) – ela devaneia sobre o atual conhecimento destes sobre a sua própria sorte “agora eles sabem apontar seus exploradores... seus opressores... ler... escrever...” (DURAS, 1977, p. 22-3). E reflete duramente: “Ela diz: o proletariado deve ser suprimido e ele recusa.” (DURAS, 1977, p. 24). De um modo enevoado, lacunar, faltoso, a mulher relembra Hiroshima:

M.D.:  
Ah, como já fui jovem um dia...  
G.D.:  
Hiroshima... Hiroshima...  
M.D.:  
Sim. Ela queria morrer de amor.  
G.D.:  
Ela morreu de amor.  
M.D.:  
Sim.  
(Pausa.)  
E depois ela viveu.  
Esperou durante dez anos, vinte anos, trinta anos.  
Cem anos.  
Ela viveu.

*Silêncio.*  
*G.D.:*  
 Quem é ela?  
*M.D.:*  
 Quem?  
*G.D.:*  
 A mulher. A mulher do caminhão.  
*M.D.:*  
 Deslocada.  
 É a única informação.  
*Silêncio.*  
*G.D.:*  
 Por que ela chora?  
*M.D.:*  
 (Pausa.)  
 Aquela história de amor. Que ela teria vivido.  
 (Pausa.)  
*G.D.:*  
 Com quem?  
*M.D. (Sorriso.):*  
 Com dois bilhões de homens.  
 (Pausa.)  
*G.D.:*  
 Ela se enganou?  
 (Pausa. Sorriso.)  
*M.D.:*  
 Não.  
 São os delírios da juventude, da inteligência.  
 (DURAS, 1977, p. 23-25).

O trecho transcrito apresenta uma intertextualidade com outra obra cinematográfica já citada neste trabalho, roteirizada por Marguerite Duras, *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais. Para a mulher, Hiroshima não poderia prever o que lhe aconteceria, porque “[n]inguém ainda podia saber o que se achava por trás da clareza das palavras: revolução, luta de classes, ditadura do proletariado” (DURAS, 1977, p. 25), Gérard Depardieu lê que “a clareza se obscureceu” (DURAS, 1977, p. 25), a mulher, por sua vez, comenta que já não leem mais e, por isso, não veem mais nada, contudo, o texto está sempre exterior, sempre a atravessar a Terra, levado pelo caminhão azul, como o mar – profundo e indecifrável, feminino.

Há que se observar, também, no trecho citado, que quando Gérard Depardieu questiona Marguerite Duras sobre quem é a mulher do caminhão, a resposta é que a única informação que se tem é a de que ela é “deslocada” – significante que na língua portuguesa não diz muito se comparado ao sentido existente na versão original, em francês, em que a mulher é adjetivada como *declassée*:

*Silence.*

G. D. :

Qui est-elle?

M. D. :

Qui?

G. D. :

La dame? La dame du camion?

M. D. :

**Déclassée.**

C'est la seule information. (DURAS, 2017, p. 31. Grifo meu.).

Numa tradução mais objetiva para a língua portuguesa, poderia-se dizer, então, que a mulher d'*O caminhão* é “desclassificada” – não pertencente a nenhuma classe social. Dessa forma, quando Marguerite Duras (1977) observa não haver um culpado específico para o erro de Hiroshima, pois *ninguém* sabia, de fato o significado das palavras “revolução, luta de classes, ditadura do proletariado” (DURAS, 1977, p. 25), o que se diz é que, tal como ela, tanto Hiroshima quanto os homens que esta amou se perderam, porque seus destinos, como “desclassificados”, não lhes permitiram uma perspectiva clara dos acontecimentos (obviamente que, com essa leitura, Marguerite Duras não procura insentar de responsabilidade àqueles que provocaram, lucraram ou se responsabilizaram por qualquer dor que a segunda grande guerra tenha provocado). Afinal de contas, de um certo ponto de vista, se tratando de Hiroshima, a guerra, também, foi “déclassée”, e, a esse respeito, é a única informação que se tem.

No “Terceiro Projeto” Duras afirma que tal como ela, a autora, a personagem da obra, a mulher que todas as noites vai para a estrada pedir carona, também desconhece o destino d'*O caminhão* e, tal qual o texto, só começaria a existir junto ao filme, por cujo início, essa de quem não se podia ver o rosto, ansiava. Dessa forma estariam, sempre, ambas, Marguerite Duras e a mulher, a olhar para o exterior, à espera: “Olho o que ela olha: isso fica cada vez mais nítido. Eu não a vejo, eu nunca vejo o seu rosto. Quando o filme acaba, nunca vi seu rosto. Porém o que ela olhava me deslumbrou: o filme.” (DURAS, 1977, p. 62).

A escolha de Marguerite Duras, já comentada, por não contratar uma atriz para representar o papel da mulher, tal qual a falta de um ator interpretando o motorista, reitera o argumento de César Guimarães a respeito da memória rarefeita. A obra *O caminhão* acontece circunscrevendo as memórias da própria autora e sua relação com a política durante e após a Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, a mulher, personagem, apresenta-se como uma espécie de pré-linguagem, o modo como rememora os fatos passados assemelha-se mais a uma previsão dos acontecimentos que uma volta à memória, talvez por ter vivido muito, por ter estado, um dia, no mesmo lugar do motorista – Marguerite Duras lê: “Estou esquecendo de lhe dizer que

ela teria sofrido essa onipotência, esse domínio de uma classe colocada, em princípio, como decidindo a sorte de todas as classes. Quando ela era moça. E depois”<sup>10</sup> (1977, p. 33).

Duras afirma que a mulher de *O caminhão* “existiria com menos vigor se estivesse representada por uma atriz.” (DURAS, 1977, p. 79. Grifo da autora), ela não veria a personagem na rua, por exemplo, tal como vê, caso lhe tivesse definido um rosto, uma voz, “mesmo que fosse uma grande atriz como Signoret ou Flon” (DURAS, 1977, p. 79), pois essa mulher é “todo mundo”. Ela vem de uma experiência-limite, “daquilo que vem de fora de tudo, quando tudo exclui todo o exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido” (BLANCHOT, 2007, p. 187). Essa mulher é o texto, a própria *escritura do desastre*, “aquilo que resta sem resto” – ou, também, aquilo que resta sem rosto.

Esse rosto inacessível da mulher, aproxima-se do *rosto de gozo* que Marguerite Duras apresenta aos quinze anos de idade, conforme narra em *O amante* (2012):

Aos quinze anos eu tinha o rosto do gozo e não conhecia o gozo. Os traços do gozo eram muito acentuados. Até minha mãe devia vê-los. Meus irmãos os viam. Tudo começou assim em minha vida, com esse rosto visionário, extenuado, as olheiras antecipando-se ao tempo, à *experiência*. (DURAS, 2012, p. 13).

Paulo Fonseca Andrade arrisca-se a afirmar ser esta *experiência a literária*: “uma vez que é ela a destruição de todo o rosto, onde reina a fascinação do neutro e do impessoal” (2002, p. 102). Porque é pela escrita que a linguagem se insere no campo do absoluto e, ao mesmo tempo, na inviabilidade – no gozo *não-todo* da ausência feminina que a todo momento se presentifica na infirmitude de uma figura que, apenas evocada, é sem figura, imagem esfumaçada.

O rosto da mulher d’*O caminhão* é esse que assujeita-se e se deixa vislumbrar, de maneira opaca, indeterminada e estrangeira apenas pela e para a obra. Rosto do amor explorado no encontro irrealizável entre o homem e a mulher que converge ao “ponto de potência da linguagem” (ANDRADE, 2002, p. 102), lugar em que esta se mostra como uma terceira margem, um terceiro sexo: o *sexo de ler* – esse sim possível de acontecer, pois sua complexidade ultrapassa a do masculino e do feminino (sendo essa possibilidade, no entanto, atravessada pelo impossível.). Assim, existe aí, também, o desejo de que esse amor escreva-se

---

<sup>10</sup> A respeito dessa alienação, circunscreve-se algumas vivências de Marguerite Duras quando filiada ao Partido Comunista Francês já explorado no primeiro capítulo deste trabalho.

para que se possa dizer que, dos encontros impossíveis, não houve histórias, houve, porém, *amor*, porque,

[t]alvez o que o rosto cego do amor venha revelar não seja tanto o seu próprio rosto, mas um outro, branco, cuja brancura não é referência nem a um traço originário (aludindo a um rosto personificado, supostamente o do autor, que se confunde à escrita, aos personagens), nem étnico (signo irremediado de uma cultura, de um povo provável, “que há”). Antes, se esse branco retoma a materialidade da pele, é para arrastá-los – autor e povo – em direção ao seu desaparecimento. (ANDRADE, 2002, p. 102).

A mulher e o homem d’*O caminhão* materializam-se, então, por meio das palavras lidas por Marguerite Duras e Gérard Dépardieu que reclamam – por meio de um rosto que só se faz promessa, conforme Paulo Fonseca Andrade –, a invenção de um novo rosto, da ordem do *desobramento*, à imagem e semelhança de Abraham (o neto que a mulher afirma existir, mas que todos, por nunca o terem visto, duvidam da existência): o “povo que falta (que sempre falta)” (ANDRADE, 2002, p. 103) por terem-no inserido na ordem do esquecimento. Rostos nunca vistos, subtraídos de suas histórias, cujos sulcos que se apresentam, mesmo que da invisibilidade,

não são apenas da experiência da vida, mas também “da desproporção das palavras, de sua pobreza, diante da enormidade da dor”. E, então, escreve-se. Faz-se, sem saber, o amor. Busca-se, às cegas, o seu por vir, a sua miragem. Inventa-se esse traço branco, esse rosto imemorial e imaterial de um grito lançado há trinta mil anos em imagens sobre a pedra. Grito remoto, além e aquém do próprio homem. Grito escrito sobre o corpo morto desse amor, dessa morte de sua morte, de seu nome inominável. (ANDRADE, 2002, p. 103-4).

Dessa forma, a mulher é, portanto, o próprio texto sendo conduzido pelo motorista do caminhão que não possui acesso a ele. O motorista não fala – “Ele acharia que não valeria a pena falar.” (DURAS, 1977, p. 33), e, também, nada vê, pois “está encerrado entre dois acessórios e só vê em função destes.” – o homem (a humanidade) está preso entre interpretar os papéis do proletariado e da burguesia e nisso consiste toda a sua identidade. Assim, para que a liberdade seja possível, é preciso que o mundo se arruíne, para que, através dos escombros, surja uma nova política, uma outra qualidade social – é o que repete Marguerite Duras a Gérard Depardieu durante os longos *travellings* do caminhão na zona industrial de Yvelines. Porque, segundo ela, a ânsia pelo dinheiro está matando todo o espírito revolucionário e levando o mundo à perdição:

M.D.:

[...]

É chocante como a terra procura inverter sua ordem. Por toda parte. Que seu interior, por sua vez, torne-se seu exterior...

Aqui, ainda estamos num movimento apenas visível que começou.

(Pausa.)

Olhe: tudo parou enquanto... no exato momento... em que o sono cessou...

Silêncio.

G.D.:

O que a senhora acha?

M.D.:

O mesmo que o senhor: toda revolução é impossível.

(Pausa.)

Olhe. Ela ainda fala.

(Pausa.)

Ela diz:

Olhe: o fim do mundo.

G.D.:

O que é que ela mostra?

(Pausa.)

Ela mostra o mar.

(1977, p. 15-16).

A escrita dessa obra parte de um fracasso. Do fracasso político. Por isso a mulher do caminhão é diferente, não é “catalogável na sociedade atual”, conforme expressa Duras (1977, p. 85), por ser, afinal de contas, “*declassée*”. Ela atravessa todo o aspecto político desesperador “alegremente [...] inventando soluções pessoais para o mundo intolerável, por exemplo, o fato de pedir carona todas as noites inventando sua vida” (DURAS, 1977, p. 85) – pedindo carona a esse, ao caminhão, que retira o texto da sombra interior. Por isso, pelo ato de liberdade, de deixar que a alegria seja possível, ela é definida como *alienada* – “Como se a alienação em si fosse uma definição” (DURAS, 1977, p. 85). Mas, conforme Marguerite Duras salienta,

[o]s escritores e homens livres são tratados assim. A liberdade é tratada como loucura na sociedade. Essa mulher é livre, ri quando ele [o homem do caminhão] lhe diz: ‘A senhora é uma reacionária.’ Ri quando ele diz: ‘A senhora é do asilo psiquiátrico.’ Ri e diz: ‘Ah, o senhor conhece?’ Como se ele estivesse falando de uma aldeia que ambos conhecessem. (DURAS, 1977, p. 85).

A senhora conta, também, ao motorista uma história confusa sobre o motivo de pedir carona todas as noites. Conforme narra, sua filha acaba de dar à luz a um menino, seu carro estragou no dia em que deveria partir para vê-la e seu sobrinho, que lhe daria carona, partiu antes dela. Dessa forma, sem informar a ninguém, ela vai à casa da irmã, mas não a encontra e não consegue comunicar-lhe a visita via telefone, pois está mudo devido a uma tempestade. A mulher interrompe sua narrativa e canta, pois está feliz pelo nascimento do neto e desculpa-se

ao caminhoneiro. Ela diz estar sempre numa confusão mental e por isso todos à sua volta sentem-se à vontade para não ouvi-la, apesar de também falar coisas sérias, “substanciais”, e saber ficar calada por muito tempo: “Para falar a verdade, tudo me acontece, não é como a todo mundo, de falar, de calar. De ser triste. Ou alegre. / *(Pausa.)* / Mas isso sem nenhuma regra” (DURAS, 1977, p. 40). Assim, ao seu redor, lamentam sua inconstância mental, ela afirma, porém, que não é porque as pessoas não compreendem sua lógica que ela não tenha alguma: “Dizem que sou muito pessoal” (DURAS, 1977, p. 40) – reclama, pois, segundo ela é uma “expressão corrente” que usam para insultar, igualmente, as crianças.

Sem interrupção, a mulher continua a dizer que a criança que nasceu chama-se Abraham, foi a sua filha que o nomeou. A mulher espera que esse nome, por ser judeu, não prejudique o menino. Seu genro não concorda com o nome: “Ele, o marido, dizia que era preciso esquecer esse nomes, essas palavras judias. Dizia que era encorajar as piores psicoses coletivas dar um nome desses [...] provocar todas as discriminações, os massacres.” (DURAS, 1977, p. 41). O marido, “o que esclarece as coisas”, pertence ao Partido Comunista Francês e, na sua opinião, certas memórias devem ser apagadas, “é preciso que lhe diga que não somos judeus... não. Nem árabes. Nem judeus nem árabes.” (DURAS, 1977, p. 41). A filha se recusa a escutar o marido, pois ela acredita na poesia, no amor, para ela, junto à fome, estas coisas são as que mais se compartilham no mundo; crê, também, que o marido já está morto por integrar-se a um contra-saber que ela recusa:

*M.D.:*

Ela sempre fala de um contra-saber que interferiria em nós, a cada instante, e que rechaçaríamos. Mas em vão, diz ela. Ela afirma: felizmente, porque nesse caso seria preciso esperar a morte dos mortos.

*(Pausa.)*

Acho que ela fala do marido.

*Silêncio.*

O parto foi bastante doloroso, mas a criança nada sofreu.

*(Pausa.)*

Ela canta. (DURAS, 1977, p. 42).

A filha da mulher possui a mesma liberdade e alegria que ela e demonstra ao recusar-se, por meio de um parto doloroso, a deixar uma nação morrer. A filha insiste que o menino a que deu à luz continue a ser judeu, que seja Abraham – aquele cuja descendência será maior que as areias junto ao mar, como diz no Velho Testamento – e que não se apague a marca dessa nação, mesmo que estigmatizada. Ela quer, também, que os árabes continuem a ser árabes. Ao negar-se a fazer parte, a acatar a opinião neurótica de seu marido, da política a qual esse homem, cegamente, pertence, a filha escolhe aquilo que é o “mais partilhado do mundo” (DURAS,

1977, p. 42): a poesia e o amor, mas, do mesmo modo, a fome – e ela não teme a fome, desde que haja a memória para se cantar e amar.

Na obra, reiteira-se sempre a onipresença da mulher e a falta de visão do motorista do caminhão:

*Voz em off de M.D.:*

Ela diria saber não existir. Em deter uma certa prova... interna...

Ela diz: como dizer:

Interior?

Interna...?

*Silêncio.*

Ela diz: isso aconteceu quando eu estava lá...

Ele diz: a senhora mente.

Ela se cala.

*Música no final do travelling.*

A CÂMARA ESCURA.

[...]

*G.D.:*

Ela fecha os olhos.

*(Pausa.)*

Ele a vê?

*M.D.:*

Não. Ele só vê quando o mandam ver.

Ele não vê mais nada por conta própria.

*G.D.:*

Ela vê o quê?

*M.D.:*

Muito exatamente dois continentes. Sós.

O mar tornou-se muito escuro. O toque de recolher é executado após o cair do sol.

Com a chegada da noite, mais nada. A floresta ganhou as muralhas das fronteiras.

Entre os continentes, o oceano, a imensidão.

Entre os continentes, nada.

À frente do mar, carros de assalto. Vigiam o vazio.

*Silêncio.*

Ela pensa no pequeno Abraham.

*Silêncio.*

(DURAS, 1977, p. 44).

Do lugar do aquém e do além da linguagem em que se insere, a mulher consegue enxergar a falta do amor de ordem geral que une os mundos e une o homem à natureza. Dessa forma, ela percebe o que o caminhoneiro não consegue visualizar: a separação entre os continentes, a guerra, o facismo a ditar o momento de se fechar os olhos – o toque de recolher a proibir que se aproveite a noite, momento da leitura e da escrita, conforme percebe Marguerite

Duras e, também, Maurice Blanchot. O mar torna-se escuro, então, sem enigma, sem o infinito-feminino que lhe era, antes, característico, do mesmo modo o mistério das florestas se perde com as muralhas das fronteiras a perscrutar seus detalhes mais profundos, certas de sua soberania, sem saber que apesar de imponentes, não conseguem ver nada. Assim, “À frente do mar, carros de assalto. Vigiam o vazio.” – homens, militantes que não duvidam, a contemplar, absortos e ignorantes, a morte de si próprios enquanto sujeitos contraditórios e desejantes. Por isso a mulher pensa em Abraham, sua semente germinará, superará os escombros de um mundo arruinado? “Abraham. Abraham. Ela sempre fala nele, mas ninguém o conhece. Um filho que ela talvez tenha inventado... judeu?... Um filho judeu? Inventado?” (DURAS, 1977, p. 44). Entre dois continentes, o nada apaga a memória de Abraham. Os judeus, os árabes, os colonizados são, agora, lendas. Ela, porém, ama Abraham, pois é capaz de amar o nada, ou o tudo “[a] qualquer momento” (DURAS, 1977, p. 48), inclusive o motorista – o proletário em sua escravidão, em sua cegueira –, mas isso é o que importa: enquanto ela ama, a memória persiste e, assim, nada morre.

As pessoas falam sobre a mulher: “é uma mulher assim: todas as noites ela detém carros, caminhões e depois conta sua vida pela primeira vez...”. Às vezes é reconhecida por algum motorista ou outros trabalhadores, mas ignoram os comentários que fazem de si. Dizem que ela sempre fala de Abraham, mas nunca o viram, ninguém o conhece, por isso, duvidam de sua existência. A mulher falaria uma última vez antes de descer do caminhão:

ESTRADA NACIONAL 12: *Circulação escassa. O caminhão, perto. Desemboca de uma estrada secundária na Nacional 12. Atravessa, perde-se no movimento da estrada.*  
*Voz em off de M.D.:*  
 Ela falaria uma última vez.  
 Diria ter-se enganado durante toda a vida:  
 Ter chorado quando devia rir...  
 rir quando devia chorar...  
 Diz ainda:  
 Que o mundo se acabe.  
 Que ele se acabe.  
*Música até o fim.*  
 (DURAS, 1977, p. 51).

Que o mundo se acabe, para que de seus escombros nasça a possibilidade de uma união entre os continentes. Que a memória se recupere e que seja possível a existência de Abraham – que passem a crer em sua presença, mesmo que ausente. Que o motorista abra os olhos para ver e veja; e que suas mãos “tão estragadas, tão sujas” (DURAS, 1977, p. 46) adeque-se para tocar

o feminino. Que o homem e a mulher conversem, porque, afinal de contas, é preciso que ele saiba dela para que a história não se suspenda.

**Capítulo 3**  
**UM CINEMA-CRIANÇA: SEUS “TRAJETOS” E “DEVIRES”**  
**a imagem e o texto**

*Porém o que ela olhava me deslumbrou: o filme.*  
 (Marguerite Duras)

### 3.1 O excesso imagético

César Guimarães (1997) disserta a respeito da saturação imagética na modernidade. O autor comenta em tons de crítica acerca de um hiperrealismo fotográfico ubíquo esvaziado de significações e poluente do espaço urbano. Para o estudioso “a cidade não se tornou apenas inabitável, ela já não reserva lugar nem para o olhar nem para a memória” (1997, p. 22), pois o excesso visual afeta o espaço e o tempo, o real é, então, “atingido pelo efeito de *presença paradoxal* de uma imagem que não se re-presenta...nada, que não apresenta senão a si mesma, que não expõe senão sua auto-referência não-sensível ou na-estésica” (1997, p. 23. Grifo do autor).

Ainda conforme César Guimarães, a problemática que envolve a superfluidade imagética no plano estético é que, no cinema, por exemplo, apresenta-se imagens, entretanto estas aparecem silenciadas, desconexas – sem um universo significativo a rodeá-las. Dessa forma, torna-se necessário circundar as imagens “com um mundo. Ou, melhor, com vários mundos, uns mais distendidos, outros mais contraídos, distribuídos em imagens-lembranças, imagens-sonho, imagens-atuais e imagens virtuais” (1997, p. 23). Abarca-se, também, aqui a literatura – que recebeu, do mesmo modo, os efeitos do que ele denomina “revolução onto-iconológica” (p. 23). Como o estudioso ressalta, ao avesso da literatura de mercado, voltada aos *best-sellers* e adaptações direcionadas ao rendimento de bilheteria, existe aquela literatura que acerca-se do cinema buscando um “a menos de imagem”.

A economia imagética que Marguerite Duras propõe em seu cinema e em sua escrita (ou em seu cinema-escrita) aproxima-se de uma destruição, como anteriormente introduzido, de um assassinato, em um primeiro momento, textual e, posteriormente, imagético. A realizadora deseja chegar a uma “imagem-chave” que consiga representar toda a imensidão do mundo, que seja “suficientemente neutra [...] para poupar o trabalho de ter de fazer uma nova” (DURAS, 1988, p. 91), pois, nas palavras da artista: “Aqueles que fazem quilômetros de imagens são uns ingênuos, e vocês já repararam?, de vez em quando não chegam a nada. Com o filme preto eu chegaria, assim, à imagem ideal, à do assassinato confesso do cinema.” (DURAS, 1988, p. 91).

Na “Entrevista com Michelle Porte”, Porte e Duras (1977) vão dialogar a respeito da preponderância do texto sobre a imagem em *O caminhão*. Michelle Porte afirma ser a primeira vez que se sente realmente livre com um filme e compara essa liberdade de imaginação à mesma que se tem ao ler um livro. A confluência dos textos verbal e imagético nessa obra oferece uma maior autonomia imaginária, ao contrário do cinema convencional e experimental. Duras, entretanto, diz que “o cinema impede o texto, atinge mortalmente sua descendência: o imaginário. Nisso reside sua própria virtude: fechar. Impedir o imaginário. Esse impedimento, esse fechamento chama-se filme” (DURAS, 1977, p. 58). Ela enfatiza ainda que “Bom ou ruim, sublime ou execrável, o filme representa esse impedimento definitivo. A fixação da representação uma vez por todas e para sempre.” (DURAS, 1977, p. 58).

Então, como posto pela realizadora no “Segundo projeto”, o filme representa, independentemente de como se dá a sua feitura, uma limitação, um “impedimento” – como ela diz – à capacidade imaginativa, interpretativa e leitora daquele que o assiste. Citando Michelle Porte, “[u]ma imagem escrita desemboca em imagens propostas. Quando no cinema a reduzimos a uma só imagem, é uma espécie de tomada de poder em relação ao espectador” (DURAS, 1977, p. 71). Dessa forma, em concordância com Marguerite Duras, o filme *O caminhão* existe por causa da palavra: “Em suma, o caminhão existe, a viagem existe, a paisagem existe através das palavras. Tudo existe. O homem existe. A mulher existe... *e tudo é lido*. Nem mesmo é apreendido, é lido.” (1977, p. 72. Grifo da autora). Duras comenta que, após a feitura desse filme, o cinema tradicional a aborrece. Afinal, a sua obra *propõe* uma história, enquanto as convencionais as ilustram, como enfatiza Michele Porte: “Muita gente que faz filmes pega uma história já pronta e a coloca em imagens, uma ilustração da história.” (DURAS, 1977, p. 73).

No ensaio “Cinema: 105 anos de texto ilustrado”, Peter Greenaway (2004) faz duras críticas ao cinema que, se passando por algo inovador, só fez, durante um século, ilustrar textos literários, reiteirando o comentário de Michelle Porte. Ou seja, vive-se numa ilusão de que se faz acontecer algo especial por meio do cinema, porém, o que se observa são diretores seguindo narrativas textuais à risca em seus filmes e não arriscando-se com a palavra e a imagem. Divergindo de Marguerite Duras, que busca uma sobreposição do texto à imagem, o realizador não simpatiza com a necessidade intrínseca da existência primeira de um texto para que a imagem aconteça, segundo sua opinião, isso seria apenas desculpa para se filmar literatura – e, se esta última potencializa por excelência a imaginação, não há motivos para que a indústria cinematográfica exista, principalmente se se considera o cinema como aquele que cinge o ato de imaginar:

O cinema não é o melhor veículo para contar histórias. É específico demais, deixa muito pouco espaço para a imaginação levantar vôo fora das indicações levantadas pelo diretor. Leia “ele entrou na sala” e imagine mil encenações. Veja “ele entrou na sala” no cinema como-o-conhecemos e você ficará limitado a uma única encenação. (GREENAWAY, 2004, p. 12).

Peter Greenaway e Marguerite Duras não fazem uma defesa da literatura em detrimento ao cinema – e não é esse, do mesmo modo, o objetivo desse trabalho. O diretor deseja, portanto, ressaltar que o ato de contar histórias não deveria ser da alçada do cinema, pois o que se apreende com o filme habita um outro lugar: tem a ver com “a atmosfera, ambiência, performance, estilo, uma atitude emocional, gestos, fatos isolados, uma experiência audiovisual específica que não depende da história.” (GREENAWAY, 2004, p. 12). O cinema foi e está escravizado ao romance do século XIX, por isso, é urgente que se use de instrumentos que possibilitem a criação de imagens a apresentar, de maneira implícita (e não ilustrativa), o que se pensa, não limitando, dessa forma, o universo cinematográfico a apenas aquilo que se vê ou se lê.

O cinema feito por Marguerite Duras, apesar de, enquanto produto, impor a prisão imaginária por ela mencionada, permite, então, que o espectador/leitor seja também um elemento ativo na criação de *O caminhão*. Como ratifica Porte: “a senhora disse que, habitualmente, deixa-se ao espectador vinte por cento de sua parte de criação. [...] Mas aqui [em *O caminhão*] é ainda muito mais.” (DURAS, 1977, p. 72). A realizadora acredita que “há quarenta anos o cinema tem vergonha da palavra” (DURAS, 1977, p. 72). Há, segundo ela, uma recusa à linguagem bastante ofensiva à audiência. O excesso imagético no cinema existe para que não haja o perigo de vazios, a fim de não assustar ao espectador, auxiliando-o a entender o que se passa, para que não caia em buracos. O cinema lhe considera infantil, “um bobo para quem é preciso fazer tudo” (DURAS, 1977, p. 76).

A consequência desse cinema em que a imagem se sobrepõe ao texto é, conforme Marguerite Duras, “um resultado espúrio, onde a palavra não é mais palavra, onde não tem mais o seu poder, sua pujança, e onde a imagem é ‘forçada’ e onde tenta sustentar a falta da palavra...” (1977, p. 73) – há uma impossibilidade que apenas o silêncio, o vazio, pode suportar. Como se pode apreender pela interrupção que a escritora faz em sua própria fala, deixando-a incompleta, esburacada. A artista comenta sobre a obra *O império dos sentidos* (1976), de Nagisa Ōshima, em que a falta de palavras a resume a “pessoas que copulam o dia inteiro para chegar por fim ao assassinato, à morte.” (DURAS, 1977, p. 73). Para ela, a película fracassa devido à falta de

palavra ou de silêncio e a imagem por si mesma não consegue traduzir o que seria sua temática real:

o que me chocou é que a solidão da paixão, o isolamento completamente dramático, trágico, onde nos mergulha esse estado de desejo, não é mostrada... Mostram-no pessoas que fazem amor o dia inteiro, mas não é apenas isso, a paixão. É também o isolamento mortal no qual isso nos envolve. Isso não é mostrado. O pessoal de cinema disse que era um belo filme. É verdade, é um belo filme, mas que não trata do tema indicado pelo título. (DURAS, 1977. p. 74).

O que incomodou Duras no filme de Nagisa Ōshima, portanto, foi a falta da palavra a propor fundamental da obra, a poeticidade, aquilo que a imagem, por si só, não consegue evocar. O que se apreende do comentário de Marguerite Duras é que *O império dos sentidos* (1976) busca tapar seus vazios por meio de um excesso imagético cujo efeito pretendido – “a solidão da paixão, o isolamento completamente dramático, trágico, onde nos mergulha esse estado de desejo” (1977. p. 74) – não é alcançado. Esses elementos elididos seriam, para a realizadora, o primordial do filme em questão, dessa forma, tais ausências causam uma lacuna no filme resumindo-o em, repetindo aqui as palavras da autora, “pessoas que copulam o dia inteiro” (DURAS, 1977, p. 73). Assim, tem-se um paradoxo, pois a pensadora defende que a escrita, seja a literária seja a cinematográfica (a arte como um todo), necessita de buracos para não fracassar. Contudo, a crítica dela à película em questão, é que o vazio que se abre ali é o da falha – o do medo de enfrentar os silêncios, os brancos da linguagem e da memória.

Peter Greenaway dirige, em 1996, *O livro de Cabeceira*, como uma homenagem à escrita – “não ilustrando, nem ao menos interpretando” (GREENAWAY, 2004, p. 14). Essa obra é uma provocação aos “105 anos de cinema ilustrado”. No filme em questão, o diretor – a partir da prévia de que o pensamento, mesmo que voltado para as novidades de seu tempo, não se faz sem a memória e a comparação –, produz um filme cujo enredo parte da ideia dos livros de cabeceira, um gênero literário japonês, que possui toda uma historicidade, porém, sua última função apresenta-se como manuais de sexo “para amantes entediados” (p. 13). O filme, partido da premissa de *sexo-texto* – pensada por Greenaway, inspirado pelos livros de cabeceira –, fala de uma mulher que, quando criança tem uma mensagem, em todos os seus aniversários, escrita em seu corpo por seu pai, de modo que a memória do gesto amoroso permanece e, ao amadurecer, faz com que seus amantes escrevam, igualmente, em seu corpo. Assim, Peter Greenaway questiona:

Ela, como eu, aprende que texto e sexo também eram bens desejáveis para aquele paradigma da literatura clássica japonesa, Sei Shonagon. Armada com o bom senso e sábios desejos de Sei Shonagon, nossa heroína tenta descobrir se um bom calígrafo pode de fato ser um bom amante, e o inverso seria também verdadeiro? O filme se entrega em sua busca. [...] Texto e sexo juntos. Tudo o que o filme propõe é discutir essa ideia [...]. O que, por que, como, quando? O corpo é um alfabeto? Pele pode servir de papel? Há imortalidade no texto? A espinha do livro é a mesma vértebra do homem? Qual é o preço em palavra do amor carnal? O texto pode sentir ciúme? Podem os livros trepar com livros e produzir mais livros? Sangue é tinta? A pena é um pênis cujo propósito é fertilizar a página? Aquela que era o papel pode-se tornar a pena? E se foi o corpo que fez todos os signos e símbolos do mundo passando do cérebro pensante para a mão que move e daí para o gesto da mão e daí para a pena rígida sobre o papel silencioso durante milhares de anos, e agora? – agora que todos nós escrevemos com teclados? Teremos rompido um elo essencial? Haverá agora uma necessária evolução futura para as letras e as palavras? E, se as palavras foram feitas pelo corpo, onde haveria um lugar melhor para depositar essas palavras do que de volta no corpo? (GREENAWAY, 2004, p. 15).

Os questionamentos de Greenaway aproximam-se da ideia de “atrito” proposta por Silvina Rodrigues Lopes (2012) e das reflexões de Roland Barthes (1987) em *O prazer do texto*. Conforme Silvina, toda cultura viva exige, para se significar, uma poesia que a legitime e dissemine seus ideais, fazendo com que a experiência poética transforme-se em um fazer socio-político-econômico, um panfleto ideológico, um bem de consumo segregador e um indicador dos lugares de poder (saber) culturalmente impostos. Ignora-se, assim, que exista alguma coisa de inapreensível na cultura dos povos, impossível de se dizer sobre, e é nesse lugar que o “poemático” habita.

Silvina Rodrigues Lopes afirma, então, haver na poesia de atrito uma fala de “aproximação ou encontro” (LOPES, 2012, p. 139) que não existe a fim de discursar a respeito do poema, mas para negar as reproduções culturais vazias e estabelecer um desvio, retirar a liguagem de seus sulcos costumeiros. Tal qual a distinção de Roland Barthes (1987) acerca do “prazer” e da “fruição” (leia-se “gozo”) do texto, o atrito citado por Silvina Rodrigues Lopes (2012) incita certa complexidade no trato da poesia e retira o sujeito leitor da zona de conforto que o texto prazeroso o insere, alocando-o no campo do gozo – da clivagem, do plural, da despersonalização (do *neutro* blanchotiano), deslocando-se, ainda, do que é da cultura:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição [*jouissance*]: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores,

de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1987, p. 20-1).

Leyla Perrone-Moisés (2013), no texto “Lição de Casa”, presente em *Aula*, comenta sobre a escolha dos vocábulos “*fruição*” e “*gozo*” como possibilidade de tradução, tanto no Brasil quanto em Portugal, da palavra em francês “*jouissance*”. A escritora/tradutora enfatiza, em primeiro lugar, que o termo, aqui, em discussão – advindo da psicanálise lacaniana –, é, essencialmente, libidinal. *Jouissance* é, portanto, o *gozo*, dentro de seu sentido sexual: “[t]odo o sabor da palavra *jouissance*, em Barthes como em Lacan, está nessa conotação sexual, orgástica, que se afirma ao mesmo tempo que se declara impossível, a não ser como metáfora” (MOISÉS, 2013, p. 95) – no caso barthesiano, a metáfora acontece no espaço da escritura, porém, mantendo a mesma conotação sexual. Assim, conforme Leyla Perrone-Moisés, é descabido o conservadorismo que, por pudor, procura amenizar o sentido sexual de *gozo*, ao traduzí-lo por *fruição*:

a *jouissance* é a realização paradoxal do desejo em pura perda. “O gozo é o que não serve para nada”, diz Lacan. E é justamente por esse caráter de perda, de gasto inútil, que esse *gozo* é o oposto da *fruição*, onde já o sentido de tirar proveito, de desfrutar passivamente o que é ofertado (por um vinho de grande safra ou por um quadro no museu, por exemplo). Por isso a operação *plaisir-jouissance*, em *O Prazer do Texto*, perde seu sentido se traduzida por *prazer-fruição* (como o foi em português e no Brasil). O *plaisir* é o que nos dá a velha literatura; a *jouissance* é aquilo que nos arrebatava e sacode na escritura. No *plaisir* (*prazer*), o sujeito é dono de si e de seu deleite; na *jouissance* (*gozo*, e não *fruição*), o sujeito vacila, experimenta a si próprio como *falha*, *falta de ser*. É o que diz Barthes: “ele frui da consistência de seu eu (é seu prazer) e busca sua perda (seu gozo)”. (MOISÉS, 2013, p. 95-6).

O vocábulo “*fruição*”, por sua vez, para a autora, aproxima-se mais de “*plaisir*” que de “*jouissance*”, sendo, às vezes, uma intermediária entre os dois termos. Quando for, portanto, conveniente utilizá-la como tradução de *jouissance*, é preciso fazê-lo de maneira adequada, tendo em vista a teoria barthesiana – e as noções lacaniana que a atravessa. Leyla Perrone-Moisés (2013), enfatiza, ainda, que a questão fundamental, aí, está em compreender “quando se trata de *gozar de alguma coisa* (transitivamente, conscientemente) ou de *gozar* (intransitivamente, inconscientemente).” (p. 96). No primeiro caso, então, a palavra *fruição* é “cabível” – porém como (quase) um sinônimo de prazer. Todavia, o mais utilizado por Barthes a fim de metaforizar a escritura, é o *gozo* intransitivo, “vertiginoso e inútil da psicanálise lacaniana que já é, aí mesmo, uma metáfora.” (MOISÉS, 2013, p. 96).

Dessa forma, quando Marguerite Duras demanda um lugar para o espectador no filme e no texto por meio de brancos na linguagem e do negro na tela, ou Peter Greenaway reclama o fim ao cinema ilustrado através de uma erótica, o que se faz é um afastamento da cultura para se adentrar na arte (da *fruição* ao *gozo*) – lugar sem “pretensão” ou, como afirma Marguerite Duras, sem segundas intenções. O propósito é suscitar uma pulsão, um investimento passional no filme – que, no caso da obra durasiana, pode ser sinônimo de texto – e retirá-lo de seu caráter de *dever* (dever de ser engajado, de ser luta, de ser político, de entreter) e deslocá-lo em direção ao *devir* (ao inacabado, inverso ao dominante, imprevisto, faltoso). Destacando, conforme Barthes (1987), que o texto carregado de uma “potência erótica” não contradiz o engajamento, ao contrário, ao falar por meio de devires, fala-se, igualmente, por tudo (e todos) que falta(m).

Em *O caminhão* os vazios são dados pela linguagem, pelo olhar da memória, pela escrita feminina, mas tal como a mendiga de Calcutá requer, em *O vice-cônsul* (1982), há uma indicação ao leitor/espectador para se perder – do poder cultural, das neuroses políticas, da indústria cinematográfica, de qualquer dominação. Essa obra oferece um desvio a tudo que é fascista, acabado, binário, por isso critica o cinema ilustrado. O excesso imagético é um sintoma do mundo moderno, portanto, ao negar enfrentar os vazios impostos pela linguagem de gozo, a indústria cinematográfica tampona-os com imagens que, por sua vez, vão esvaziar o fazer fílmico, reduzindo-o a uma mera representação.

### **3.1.2 A confluência dos textos verbal e imagético**

No texto “O poeta e o fantasiar”, Sigmund Freud (2015) questiona-se acerca dos métodos utilizados pelos poetas para comover seus leitores e/ou ouvintes com suas obras, mas conclui ser isto um segredo reservado apenas àqueles que escrevem literatura. Ainda assim, o psicanalista tece algumas pontuações a respeito, aproximando a atividade poética do ato infantil de brincar. Segundo o pensador, o poeta, tal qual a criança, inventa um mundo fantástico, movido por afetos, mas que não corresponde à realidade. O que vai enlaçar, então, o brincar da criança e o trabalho do poeta é a linguagem, por ser, esta, um objeto concreto suscetível de representação e, desse modo, caracterizada, de acordo com Freud (2015), como brincadeira/jogo.

Conforme o psicanalista alemão, o sujeito não para com as brincadeiras infantis na vida adulta, troca-as, portanto, pelas ocupações “sérias” – assim, relembrando a importância que dispndia aos jogos quando criança, o adulto obtém um outro prazer: o do humor. Isso acontece porque a estruturação psíquica não se desfaz, facilmente, daquilo que um dia lhe foi prazeroso,

de forma que o ato de brincar vai ser, no futuro, substituído pelo de fantasiar – ou, como Freud (2015) também denomina, o sonhar acordado. Estas fantasias carregam em si “marcas do tempo”: a psique apreende alguma sensação do presente que ativa algum desejo do sujeito, o que gera uma lembrança – comumente da infância – em que tal desejo foi realizado, despertando, então, a fantasia ou o sonho diurno da realização desse desejo no futuro. Dessa forma, os três tempos imaginários estruturam-se como um fio perpassado pelo desejo.

Ao escrever *O caminhão* utilizando-se da linguagem no condicional do indicativo, a obra de Marguerite Duras desabrocha como um sonho diurno em que o espectador-leitor é conduzido à leveza, à facilidade da fantasia, de seu próprio desejo. O *faz-de-conta* porquê perpassa esse tempo verbal, exige, então, que o espectador crie, por si mesmo, a sua entrada na obra: “nos meus filmes, ele [o espectador] não decifra, deixa-se levar, e essa abertura que se produz nele dá lugar a algo de novo no laço que o une ao filme e que seria da ordem do desejo” (DURAS, 1988, p. 111).

De acordo com Freud (2015), se o homem comum narra seus sonhos diurnos a outrem é possível que não consiga provocar nenhum prazer em seu ouvinte. O poeta, entretanto, se faz o mesmo exercício de explicitar suas fantasias, engendrará impressões satisfatórias ao espectador. Marguerite Duras, ao apresentar ao público os diálogos do caminhoneiro e da mulher, num tom, à primeira vista, corriqueiro, como quem apresenta banalidades, é capaz de produzir alguma impressão no espectador. Freud (2015) ressalta que a maneira como o poeta forja sua arte a fim de provocar os sentimentos em seu leitor e/ou ouvinte é um segredo que se relaciona, totalmente, com a *Ars Poetica*. Ao falar, em seu texto “Book and filme” (1988), sobre as relações e distinções da literatura e do cinema, Marguerite Duras reiteira o argumento do psicanalista.

Para a realizadora, se o sujeito, ao sair de casa, se impressiona com o sol e o azul do céu vai desejar dizê-lo, posteriormente, a outra pessoa. Ao relatar, portanto, o evento já passado, o indivíduo terá que *traduzir* o efeito de sua experiência ao outro, seja por escrito ou oralmente, sendo estes apenas dois dos vários modos de relatar um evento passado. Segundo Marguerite Duras (1988), o poema e o cinema são algumas das outras muitas maneiras de realizar tal feito. O cinema, contudo, será a forma mais intrincada devido a sua técnica de criação e, conforme a autora, por estar “mais *separada* do acontecimento” (DURAS, 1988, p. 123). Isto é, ao passar para as telas de cinema o impacto causado pelo acontecimento (o sol e o azul do céu desta manhã), vai ser necessário articular – fazer confluir – imagens a estas palavras por meio de “uma sintaxe muda, invisível, muito próxima da coincidência, num não-dito, com a sensação original” (DURAS, 1988, p. 124). Além disso, há a preocupação com a recepção – quem é o

espectador, de onde vem, o que deseja ver como espelho de sua própria fantasia, de seu faz de conta.

No nono capítulo de *Crítica e clínica* (2011), “O que as crianças dizem”, Deleuze propõe a noção cartográfica do inconsciente em contraposição à concepção arqueológica da psicanálise. Para o filósofo, esta última amarra peremptoriamente a memória e o inconsciente a partir de uma visão “memorial, comemorativa ou monumental” (p. 85), refletindo sobre as pessoas e os objetos – mas os meios para que tal incidência ocorra são considerados apenas como modos de conservação, identificação ou autenticação desse acoplamento. Na cartografia, porém, os mapas não buscam origens e sim *deslocamentos* de forma que o inconsciente, agora móvel e não mais comemorativo, passa a trabalhar com “trajetos” e “devires” e não com “pessoas” e “objetos”. Isto posto, observa-se haver no pensamento de Deleuze uma subjetividade, também, no próprio *meio* da trajetória percorrida pelo sujeito e não apenas no caminho percorrido por este, de modo que “o mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento” (DELEUZE, 2011, p. 83).

Dessa forma, a escolha durasiana por contar, a partir do condicional, o filme que *poderia* ser feito, busca ressaltar a experiência criativa da imaginação a partir do *meio*, isto é, para Marguerite Duras “a fabricação do filme já é o filme” (1977, p. 114). O processo de criação dessa obra só acontece, nesse caso, quando o possível atravessa o impossível, como é intrínseco à ficção, ao jogo, ao “cinema-criança”: “As crianças dizem: você ia ser um pirata, você é um pirata, você é um caminhão, eles se tornam um caminhão; e o futuro do pretérito é o único tempo que traduz o jogo das crianças: total. Seu cinema” (DURAS, 1977, p. 70). Paulo Fonseca Andrade (2001) explica que o condicional equivale, na língua portuguesa, ao “futuro do pretérito” que, por sua vez e a partir da estranheza causada pela junção de dois tempos supostamente opostos, indica a existência de um “*futuro-não-realizado-de-um-passado*” ou um “*futuro-em-potência* que habita todo o passado, independente de sua realização” (p. 112). Assim, conforme o autor, o futuro do pretérito sintetiza, em *O caminhão*,

essa ambição do cinema de Duras: atingir o ponto inaugural das imagens, o ponto originário das palavras, uma espécie de nascente – não o mito de retorno à origem, mas a cena-palavra *começante* (para ficarmos com o termo de Blanchot), quando voltar ao início é já lançar-se no recomeço, no futuro de uma linguagem sem precedentes, zerada, imobilizada no fulgor de seu nascimento. (ANDRADE, 2001, p. 113).

A força criativa de *O caminhão* condensa-se, portanto, na escolha da forma condicional e de uma “sintaxe rarefeita” a ressaltar o aspecto “*em potência*” da película. Ademais, esse tempo verbal convoca a um olhar, evidencia uma imagem primitiva, reduzida às palavras, não representada nem apresentada, mas “*evocada* pela leitura do texto”, sempre “nesse lugar de uma promessa” levada a um exterior não apreendido pela fotografia do filme, lançado a um fora, exposto num limite da linguagem, a caminho de sua perda, de uma “imagem pura” (ANDRADE, 2001, p. 114, grifo do autor). Assim “escrever acaba por se tornar esse cinema sem imagens, fissurado por um negro que rasga nele o filme, da mesma forma que o cinema converte-se num devir da escrita, na aproximação lenta e gradativa de seu acidente, seu desastre.” (2001, p. 113-114):

G.D.:

É um filme?

M.D.:

Poderia ser um filme.

(Pausa.)

Sim, é um filme.

(Pausa.)

O caminhão teria desaparecido. E, depois, a seguir, ia reaparecer.

O mar seria ouvido de longe, mas muito forte.

E depois, à beira da estrada, uma mulher estaria esperando. Faria sinal. E nos aproximaríamos dela. É uma mulher de uma certa idade. Com roupas de cidade.

(Pausa.)

Está vendo?

G.D.:

Sim, estou.

(DURAS, 1977, p. 9).

No versão original de *O caminhão* [*Le camion*], em francês, quando Marguerite Duras pergunta a Depardieu se ele “está vendo” – “*vous voyez*”? (DURAS, 2017, p. 12) – aquilo que apenas se presentifica em sua ausência: a mulher escritura, sem rosto, ou “rosto do amor” (ANDRADE, 2002) –, a resposta é “*je vois*”, “eu vejo”, que também quer dizer “entendo”, “compreendo”, mas que na obra reitera todo o tempo a evocação das imagens que, no entanto, não aparecem no filme. Do mesmo modo como a Gérard Depardieu, ao espectador/leitor a imagem é proposta por meio das palavras numa relação afetiva que se incute à história e à geografia, a constituir e organizar “mundos e constelações de universos, derivar continentes, povoá-los com raças, tribos e nações” (DELEUZE, 2011, p. 84), não buscando transformações, porém “trajetórias-históricas mundiais” (DELEUZE, 2011, p. 85). Dessa forma, imaginário e real se aproximam, promovem trocas, tornam-se um “espelho móvel” – “num imenso recorte

do espaço e do tempo que é preciso ler como um mapa” (DELEUZE, 2011, p. 85) e que se institui como um “cristal do inconsciente”, de forma que:

Desse ponto de vista, não parece que o real e o imaginário formem uma distinção pertinente. Uma imagem real carece em si da mesma força para refletir-se na imaginação; e a imagem imaginária não tem em si mesma a força, como diz Proust, de se verificar no real. Por isso o imaginário e o real devem ser antes como que duas partes, que se pode justapor ou superpor, de uma mesma trajetória, duas faces que não param de intercambiar-se, espelho móvel. [...] No limite, o imaginário é uma imagem virtual que se cola ao objeto real, e inversamente, para constituir um cristal inconsciente. Não basta que o objeto real, que a paisagem real evoque imagens semelhantes ou vizinhas; é preciso que ele desprenda *sua própria* imagem virtual, ao mesmo tempo que esta, como paisagem imaginária, se introduza no real segundo um circuito em que cada um dos dois termos persegue o outro, intercambie-se com o outro. (DELEUZE, 2011, p. 85).

A linguagem do *faz de conta* utilizada por Marguerite Duras em *O caminhão* evidencia, também, o caráter de “devir” de sua obra. Segundo Deleuze, as crianças comunicam-se a partir de indefinidos “um pai, um corpo, um cavalo” (DELEUZE, 2011, p. 88) ou, como pontua Marguerite Duras, em suas brincadeiras elas dizem: “você ia ser *um* pirata, você é *um* pirata, você é *um* caminhão, eles se tornam *um* caminhão” (DURAS, 1977, p. 70. Grifo meu). Logo, para o filósofo, o indefinido não reclama coisa alguma, por ser ele próprio a determinação de um devir,

a potência de um pessoal que não é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: por exemplo, ninguém imita *o* cavalo, assim como não se imita *tal* cavalo, mas tornamo-nos *um* cavalo, atingindo uma zona de vizinhança em que não já não podemos distinguir-nos daquilo que nos tornamos. [...] À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires [...]. (DELEUZE, 2011, p. 88).

Da mesma forma, a decisão de Marguerite Duras por não escolher atores para representar seu filme potencializa o aspecto de “trajeto” e “devir” das imagens em sua obra. Ademais, o modo como Duras faz cinema é um reflexo da noção do todo no cinema moderno ao romper com os modos convencionais de se trabalhar o texto e a imagem ou não distinguir os personagens da narrativa que está sendo lida – haja vista que em *O caminhão* não se vê os atos dos personagens que, por sua vez não são representados por atores, porém os apreende por meio da leitura que se ouve de Marguerite Duras e Gérard Depardieu, que não estão a representar, mas a *ler*. A temporalidade e o movimento do filme são distinguíveis pela disposição dos

objetos na câmara escura, como a mesa, as lâmpadas e o momento da leitura em que os papéis estão ou não na mão dos dois leitores, conforme visto nas imagens 7, 8, 11 e 12, abaixo:

Figura 5



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 6



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 7



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 8



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 9



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 10



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 11



Fonte: Acervo pessoal

Figura 12



Fonte: Acervo pessoal.

O tempo no exterior, por onde passa o caminhão, e o tempo na câmara escura não são respectivos, como observa-se, pelas imagens 5 e 6, ser, ainda, final de tarde na estrada nacional

12 para Pontchartrain (Yvelines), de onde o caminhão parte para se iniciar a película. As figuras 7 e 8, na câmara escura, demonstram, por sua vez, ser noite como se vê pelas luzes da lâmpada e a luz natural que entra pela janela. Essas figuras apresentam o início do filme, tanto os *travellings* do caminhão, quanto o início da leitura de Marguerite Duras e Gérard Depardieu. As figuras 9 e 10 mostram o caminhão passando por terrenos baldios próximos a centros comerciais, conforme indicado por Marguerite Duras na composição da obra. Nestas, percebe-se ser noite pela placa iluminada no meio da estrada (figura 9) e pelos faróis dos carros (figura 10). O entardecer é marcado nas duas últimas figuras pela iluminação exterior a refletir na cortina da imagem 11, enquanto a falta de luz na cortina da imagem 12 indica um entardecer.

Dessa forma, a movimentação discreta das poucas imagens de *O caminhão* é uma subversão do próprio Cinema Moderno conforme entendido por Deleuze (2007). Para o autor, a cinematografia moderna facilita a recepção do filme ao incitar no espectador uma espécie de estado onírico cujas imagens não suscitam reflexões críticas devido ao excesso de movimento, o que o faz desembocar no cinema ilustrado criticado por Peter Greenaway (2004). Deleuze compreende (2007), então, ter existido uma ruptura entre o Cinema Moderno e o Clássico por meio da substituição de imagens sensório-motoras pelas óticas e sonoras. Isso, para o filósofo, representa o próprio desligamento do sujeito e do objeto que, análogo aos personagens, encara um intolerável no mundo que faz com que o homem não pense sobre si próprio e sobre o seu redor: tal qual o motorista do caminhão, que não vê nada ou não escuta a mulher que fala.

Marguerite Duras apresenta, então, um cinema que se propõe a pensar o homem, o mundo e a relação entre ambos. Por isso, faz convergir a imagem e o texto – a primeira é dada (evocada) por meio da leitura, no condicional, de um filme que poderia ter acontecido. Ou seja, *O caminhão* é um filme acerca do que poderia ter sido o filme (sobre a mulher que pede carona e o motorista) caso tivesse sido filmado. Dessa forma, o pensamento, ativado pela leitura realizada na frente das câmeras por Marguerite Duras e Gérard Depardieu, é o que faz confluir a imagem e o texto desse cinema. Nessa obra a imagem é puro devir a tornar possível viajar, mesmo que sem sair do lugar, aonde quer que o texto, pleno de trajetos e afetos, leve.

*Considerações finais*  
**UMA LÍNGUA FORA DE SEUS SULCOS CONSTUMEIROS**

*Que le cinéma aille à sa pert, c'est le seul cinéma.  
 Que le monde aille à sa perte,  
 qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique.*  
 (Marguerite Duras).

Uma obra literária é infinita, uma fonte inesgotável de leituras, opiniões e significâncias que se escondem nas entrelinhas do não-dito. Por isso, não se faz, aqui, conclusões acerca do trabalho de Marguerite Duras, mas considerações sobre o que se arriscou a realizar nesta dissertação. Procurou-se, então, refletir, nesse trabalho, a respeito da escrita de Duras, em *O caminhão*, sobre “esse texto impossível do branco sobre o branco” (BRANCO, 2000, p. 19) em que imagem e palavra se confluem – aliás, a imagem é dada pelo texto numa tentativa de “retirar a palavra de seu estado de epitáfio, de suas ossificações ou do seu *regime de pão e água*” (MACIEL, 1994, p. 354. Grifo da autora). Sendo, então, essa feitura um “descristalizar da palavra”, a escritora despe a palavra de seus “objetos e referentes [...] para que ela possa efetivamente florescer e pulsar” (MACIEL, 1994, p. 354), pois entende ser todo vocábulo um eco do vazio que o constitui a abrir-se à falta do objeto representado. Ademais, essa mesma palavra, agora despida, faz o mesmo movimento com a imagem, por meio de uma sintaxe rarefeita, retirando seus excessos – os portões que aprisionam o imaginário e encurralam o espectador/leitor.

*O caminhão* apresenta uma (aparente) falta de logicidade que lhe atribui um caráter de sonho, de delírio. Como Deleuze aponta, “a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a *delirar*” (2011, p. 9), ou seja, escrever, segundo esse teórico, relaciona-se com o *ver* e o *ouvir*. Pois, nessa linguagem não instituída aparecerá um limite “assintático” ou “agramatical” e que desemboca em um *fora* – que é, também, o limite da linguagem. Assim, “[é] através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em ‘perfurar buracos’ na linguagem para ver ou ouvir ‘o que está escondido atrás’” (DELEUZE, 2011, p. 9). Por isso a mulher, personagem de *O caminhão*, está sempre a perguntar ao motorista “Percebe?” ou “Você vê?” (“*Vouz voyez?*”, no original) – é a pergunta que o texto faz a todo momento ao leitor/espectador. Mas será que se vê?

Para Deleuze (2011) isso que a obra pergunta se se vê ou se ouve são imagens de uma história e de uma geografia constantemente reinventadas. Não é um assunto privado, deve-se olhar para cima para ver e ouvir – deve-se olhar em direção ao horizonte, pois só à frente se nota as palavras que perambulam de um lado ao outro do universo, inventadas por um delírio

que as tem como um *processo* a incitar acontecimentos “na fronteira da linguagem.” (DELEUZE, 2011, p. 9). E é por habitar uma estrada, sempre a caminho, sem objetivo ou destino, que *O caminhão* rejeita qualquer identificação, imitação ou Mimese. Ou seja, Marguerite Duras retira de seu texto quaisquer formas que se lhe queiram impor –, estabelecendo-a na ordem inacabada do *dever* e no infinito do *por vir* blachotiano. Essa obra pretende-se, então, indiscernível, indiferenciada, regida pela “astúcia fundamental que está no centro da invenção da escrita: a morte à imagem como representação da realidade e sua utilização exclusivamente pelo valor fonético ou de letra.” (BRANCO, 2011, p. 219). Assim, o caráter incongruente, delirante, dessa escritura acontece por meio de uma desapropriação subjetiva – é a própria obra que se molda por e em si mesma. É *exterior*, não vem do sujeito, mas de seu apagamento pelo gozo da linguagem:

*M.D* – [...] de repente falamos do proletariado e pronto. Ele não entrou na história por uma forma lógica. Houve uma, claro, mas por trás das palavras. E o problema político é abordado pela frase: “Ela diz as palavras: Proletariado, classe operária.” Foi assim que eu compreendi, não quis ter uma ligação lógica entre as sequências. Isso não é possível. Ele jamais teve leveza, essa espécie de abertura completa por todos os lados, o filme é verdadeiramente esburacado por todos os lados, é um filme onde se pode entrar a qualquer momento, só tem abertura para o exterior.

*M. P* – Sim, abre-se. A senhora diz no filme: “Tudo está dentro de tudo, por todos os lados, ao mesmo tempo.” E acrescenta: “Pelo menos é o que eu creio.”

*M. D* – Sim. (DURAS, 1977, p. 79).

*O caminhão* parte de um risco, do traço de uma experiência literária – de uma aventura rumo ao desconhecido. Por isso não busca o grande público, foge da culturalização imposta pelo mercado, não sendo, dessa maneira, um objeto de consumo, pois o que se volta ao grande público visando o entretenimento acaba por relegar ao homem a pior condição imposta à vida animal: a domesticação. Dessa forma, quem usa a literatura, o cinema, a arte em geral, a fim de subjugar, o faz a partir de uma posição de poder pessoal e de grupo, que parte da cultura e não da arte, e desonra a memória daqueles que não a utilizam ou utilizaram, inclusive a retiram ou retiraram de um campo de poder (LOPES, 2012). A obra em questão trata, do mesmo modo, da memória e do feminino e daí o que ela institui são os limites ou o abismo da linguagem: “o excesso linguageiro da escrita feminina. Porque se a mulher goza ‘a mais’, excede o fálico e vai gozar além, [...] [num] movimento excessivo, ruptor e irruptivo de ir além de si mesma” (BRANCO, 1994, p. 118). O poder delimita, por isso a escrita feminina o nega. A sua lógica é

lacunar, “não toda”, de gozo – já que há aí uma abolição do limite, embora pensada e instituída pela própria noção de limite (BRANCO, 1994).

Dessa maneira, as teorizações de Freud e Lacan ressoam nos escritos durasianos por sua perspectiva formal. Isto é, Marguerite Duras afirma, em suas conversas com Xavière Gauthier, que a sua literatura pertence a “um terreno de experimentação” (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 16): “esses livros são dolorosos de escrever, de ler, e essa dor deveria nos conduzir a um terreno... o terreno de experimentação. [...] é doloroso porque é um trabalho relativo a uma região... ainda não explorada, talvez”. Esse campo inexplorado é doloroso por mostrar o buraco, o branco que se apresenta no texto. Xavière Gauthier enfatiza que “talvez o fato de mostrar o branco, de mostrar o buraco, cause a doença, e com razão. Nesse sentido é inteiramente subversivo” (1974, p. 16).

Conforme Isabel Fortes (2007), a subversão a que se refere Gauthier trata do deslocamento na linguagem que faz Marguerite Duras ao estabelecer, aí, um sujeito sexuado no feminino. Ou seja, idealizar um sujeito feminino num contexto patriarcal é bastante revolucionário, embora isto não indique transformações sociais, já que não existe um diálogo entre o masculino e o feminino. A mudança ocorreria na *noção* de sujeito. Xavière Gauthier reitera o argumento ao afirmar à Marguerite Duras: “Creio que em seus livros há também a questão do sujeito. Quero dizer que ele é totalmente questionado, o sujeito de Descartes, o sujeito tradicional, pleno, opaco e redondo por completo; ele é todo crivado... estilhaçado” (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 15) – um sujeito feminino, talvez:

[a]ssim, a possibilidade de uma escrita feminina exerce um jogo de forças com o contexto social presente, ao abrir um espaço totalmente novo, único, para a emergência de uma “palavra verdadeira sobre o corpo e o desejo das mulheres”. O que se delineia, a partir daí, é um espaço ainda vazio, lugar de apelo a um novo significante, à criação de um significante sexuado no feminino. Se não existe uma palavra que funde o sujeito na linguagem como sujeito feminino, a escrita de Marguerite Duras aponta para um espaço vazio que delimita o lugar do qual um novo significante poderia surgir: um sujeito da enunciação que se situaria como sexuado feminino. É a partir de um lugar que remete ao feminino que Duras deixa-se ser levada para este “terreno de experimentação”. (FORTES, 2007, p. 165).

Conclui-se, então, aqui, que é a partir de uma escrita feminina cujos brancos perfuram os buracos da memória, que a imagem e o texto confluem-se em *O caminhão*. Ao utilizar-se de uma linguagem também infantil, das ficções, por meio do “faz de conta” evocado pela utilização do modo verbal no condicional, a imagem, rarefeita, tal qual a sintaxe do texto, convoca o leitor/espectador *a ver* o filme que poderia ter sido feito. É, portanto, por meio da

*evocação* que a imagem e o texto afluem-se, nessa obra, a um mesmo ponto: a do inacabado, do devir:

*M.D.:*  
 [...]
   
Está vendo?  
*G.D.:*  
 Sim, estou.  
*M.D.:*  
 Em volta, não há nenhuma moradia.  
 Ela carrega uma maleta.  
 Ela sobe no caminhão.  
 O caminhão retoma a marcha.  
 E deixa a beira do mar.

[...]

*M.D.:*  
 Veríamos a cabine do caminhão. Está escura.  
 O motorista e a mulher que subiu estão calados.  
 Sua reunião é arbitrária, disparatada.  
 (Pausa.)  
 Percebe?  
*G.D.:*  
 Sim, percebo. (DURAS, 1977, p. 10-11).

O inacabamento de *O caminhão* carrega toda a carga política presente na obra. A começar pela reunião “arbitrária, disparatada” entre o homem e a mulher – o masculino e feminino, o lógico e o aberto, entre os quais há a impossibilidade de um diálogo, haja vista as várias reticências que marcam a maior parte das falas e divagações da mulher no texto, enquanto as orações ditas pelo motorista terminam com pontos finais ou silêncio – o homem quase não diz nada:

*Voz em off de M.D.:*  
 É aí que ela ia começar a falar.  
 Falar do que ela vê, exteriormente.  
 Ela diria: quantas coisas para ver...  
 De tal forma...  
 Extravasamos... não acha?  
 Ele não responde. (DURAS, 1977, p. 14).

Nesta mesma conversa, a mulher diz concordar com o homem acerca do destino da terra que a todo tempo “procura inverter a sua ordem.”: ela afirma que “toda revolução é impossível” (DURAS, 1977, p. 15). Ou seja, numa sociedade em que não se assume nem a possibilidade de uma revolução ela acaba mesmo pertencendo ao campo do impossível. Por isso, como Duras

(1977) afirma durante o filme, “que o mundo se arrebente, é a única política”. Ou, como se deixa entrever no original, por meio da escolha da forma verbal – “*Que le monde aille à sa perte, c’est la seule politique.*” (DURAS, 2017, p. 25. Grifo meu.) –, não apenas a forma do subjuntivo que está alinhado ao condicional e do faz de conta, todavia sublinha, também, “o movimento em direção à perda” e não simploriamente “a perda pura e simples”, como pontua Blanchot acerca do *desastre*. Esse movimento é o movimento do próprio *caminhão* (texto/filme/depósito e nascente do imaginário) em seu **traçado** (seu itinerário e sua forma, seu sulco) rumo ao *exterior*, ao *fora*. Para a artista essa ruína já se iniciou, mas, conforme ela: “Tanto melhor. Tanto melhor. Quero dizer: não se crê em mais nada. Crê-se, é nisso que se crê: em mais nada. É uma nova alegria: *não se crê em mais nada.*” (1977, p. 87) – pois tudo agora pertence à ruína. Tal qual o seu desejo para o cinema, desejo de uma destruição total que o faça recomeçar do zero, afinal, é necessário que o mundo também fracasse, arruíne-se, a fim de que se faça surgir, daí, novas possibilidades para a alegria e para a liberdade.

Ademais, é nesse movimento de *perder-se*, do “*aille à sa perte*”, que a obra permite uma confluência – ou seja, desloca-se em direção a um mesmo ponto de encontro: ao espaço em que Marguerite Duras afirma ser “o único lugar habitável”, onde a convergência da imagem e da voz e/ou da imagem e do texto acontece devido a uma “materialidade contingente” (DURAS, 1993, s/p) que as une. Esse lugar é o do *desobramento* (*desouvrement*) proposto por Maurice Blanchot: ambiente noturno, próprio da arte, obscuro, subterrâneo, cujo deslocamento é em direção à ruína, à perda, ao desaparecimento – porém não aquele ao qual Hegel setencia à arte, por achar que o cotidiano prosaico da sociedade anularia qualquer possibilidade de poesia. Para Blanchot (2011), o filósofo alemão possuía uma visão humanista da arte que fazia dela uma “atividade” no mundo a colaborar com a “obra humana” em geral e não uma “paixão inútil”. Blanchot (2011, p. 234) afirma que a arte é inútil para o mundo e para si mesma, por se realizar “fora das obras medidas [...] no movimento sem medida da vida”. Dessa forma, ela “retira-se para o mais invisível e o mais interior, para o ponto vazio da existência onde se abriga a sua soberania na recusa e na superabundância da recusa.” (BLANCHOT, 2011, p. 234). Portanto, o artista que verdadeiramente se dedica à obra de arte, o faz em busca de sua essência e não de um poder calculado por sua utilidade. Pois, conforme Blanchot a essência da arte destina-se a si mesma, não se exaltando a valores terrenos, se subordinando ao trabalho real no mundo ou à preocupações estéticas. Do mesmo modo, a leitura realizada por Duras e Depardieu, encerrados na câmara escura, e o itinerário feito pelo *caminhão*, encaminham a obra, *O caminhão*, rumo ao seu desaparecimento – “único lugar habitável”: ela mesma, seu próprio destino.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGAMBEN, GIORGIO. “O que é o Contemporâneo?” In: *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGATHA ou as leituras ilimitadas. Direção: Marguerite Duras. França: 1981. 1h22min., cor.
- ANDRADE, Paulo de. O cinema sem imagens. In.: *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, n.8, dez. 2001. (Literatura e cinema). p. 109-115. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.8.0.109-115>
- \_\_\_\_\_. O Rosto do Amor. In.: *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, \_\_\_\_\_. Só os loucos escrevem completamente. *Letras & Letras*, Uberlândia, n.26(1), jan./jun. 2010. p. 121-140.
- \_\_\_\_\_. Uma ruína para a palavra amor: Marguerite Duras e o amor em fracasso. In: *Revista da Escola Letra Freudiana – Letra irredutível, M.D.*, Rio de Janeiro: 7Letras, ano XXXV, nº 48, p. 91-98.
- ARAÚJO, Cinara de. *Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*. 2008. 229f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- AURÉLIA Steiner (Melbourne). Direção: Marguerite Duras. França: 1979. 28min., cor.
- AURÉLIA Steiner (Vancouver). Direção: Marguerite Duras. França: 1979. 48min., cor.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Móises. São Paulo: Cultrix, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BLANCHOT, Maurice. *A comunidade Inconfessável*. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lummer Editor, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A escrita do desastre: fragmentos caídos de um texto ardente*. Trad. João Rocha. In.: *Revista Em Tese*, v. 21, n. 2. Belo Horizonte: UFMG, Mai. – Ago./2015, p. 147, 151. <https://doi.org/10.17851/1982-0739.21.2.147-151>
- \_\_\_\_\_. A experiência limite. In.: *A conversa infinita*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRANCO, Lucia Castello. *A Traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Chão de letras: as literatura e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

\_\_\_\_\_. *Os absolutamente sós – Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. Um rosto para Duras: a escrita, a puta e o feminino de ninguém. In.: *Revista da Escola Letra Freudiana – Letra irreductível, M.D.*, Rio de Janeiro: 7Letras, ano XXXV, n° 48, p. 25-33, 2016.

BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *A letra oblíqua: ensaios de literatura e psicanálise*. Cadernos de pesquisa. Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, n. 33, p. 3-23, ago/1996.

\_\_\_\_\_. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

COUTINHO, Ana Paula. Escrever entre ruínas: Marguerite Duras e a dor da memória. In.: *Libretos: instituto de literatura comparada Margarida Losa*. Porto: Universidade do Porto, abr./ 2015. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/10216/104686>> Acesso em 23. set. de 2018.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DESTRUIR, disse ela. Direção: Marguerite Duras. França: 1969. 1h40min., preto e branco.

DUMAN, João. O instante do filme. In.: *Revista digital Cinética: cinema e crítica*. Mai./ 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/durasjoao.htm>> Acesso em 26. jun. 2017.

DURAS, Marguerite, GAUTHIER, Xavière. *Boas falas: Conversas sem compromissos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.

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

\_\_\_\_\_. *Le Camion*. Paris: Les Éditions de Minuit.

\_\_\_\_\_. *Moderato Cantabile*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

\_\_\_\_\_. *Nathalie Granger suivi de La femme du Gange*. Paris: Gallimard, 1993.

\_\_\_\_\_. *O amante*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *O caminhão*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977.

\_\_\_\_\_. *O caminhão*. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Marguerite Duras. França, 1977. DVD, 76 min. Vídeo.

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

\_\_\_\_\_. *Os olhos verdes*. Crônicas publicadas em Cahiers du Cinéma. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: O Globo, 1988.

\_\_\_\_\_. *O vice-cônsul*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1982.

FORTES, Isabel. Marguerite Duras e a escritura do feminino. In.: *Psychê – periódico eletrônico de psicanálise*. Ano XI, n°21. São Paulo: Jul/dez. 2007, p. 161-174.

FREUD, Sigmund. A organização genital infantil. In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

\_\_\_\_\_. O poeta e o fantasiar. In.: *Arte, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves, 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. In.: *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco editora, 2004, p. 11-16.

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

HIROSHIMA, mon amour. Direção: Alain Resnais. França: 1959. 1h.30min., cor.

INDIA song. Direção: Marguerite Duras. França: 1975. 1h51min., cor.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento Lol V. Stein. In.: *Outros escritos*. [Trad. Vera Ribeiro; versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira; preparação de texto André Telles]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 198-205.

\_\_\_\_\_. *O Seminário, Livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Seminário, Livro 23: o sinthoma*. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LA FEMME du Gange. Direção: Marguerite Duras. França: 1974. 1h30min., cor.

LEBBELEY, Frédérique. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*. Trad. Uéilton de Oliveira e Vilma de Katinsky. São Paulo: Página Aberta, 1994.

LE NAVIRE Night. Direção: Marguerite Duras. França: 1979. 1h58min., cor.

L'HOMME Atlantique. Direção: Marguerite Duras. França: 1981. 38min., cor.

LOPES, Silvina Rodrigues. Literatura, defesa do atrito. In.: *A literatura como experiência*. Belo Horizonte, Chão da Feira, 2012. p. 137-39.

MACIEL, Maria Esther. O ritual da palavra: reflexões sobre a linguagem poética da poesia 61. In. *Atlas do XIV Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

MARCOS, Jean-Pierre. O lugar arrebatado. In.: *A Força da Letra: estilo, escrita, representação*. BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 32-65.

MODERATO, cantabile. Direção Peter Brook. França: Peter Brook. 1960. 1h30min,

MÓISES, Leyla Perrone-. A criação do texto literário. In. *Flores da Escrivantina*. Companhia das Letras, 2016. p. 100-110.

\_\_\_\_\_. Lição de casa. In.: *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 53-107.

NATHALIE, Granger. Direção: Marguerite Duras. França: 1972. 1h30min., preto e branco.

NEVES, Mathilde Ferreira. L'homme Atlantique de Marguerite Duras: um filme negro para se ouvir a escrita. In: *Caderno de Leitura Comparada*. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa: Universidade do Porto, 2015.

O AMANTE. Direção: Jean-Jacques Annaud. França: 1992. 2h15min., cor.

SENRA, Stella. O cinema de Marguerite Duras: uma breve apresentação.

Disponível em: <https://www.stellasenra.com.br/o-cinema-de-marguerite-duras-uma-breve-apresentacao/>. Acesso em dez. 2018.

SON Nom De Venise Dans Calcutta Désert. Direção: Marguerite Duras. França: 1976. 1h54min., cor.

STARLING, Dannielle Rezende. *A dor escreve Duras: a dor, a letra e o feminino em Marguerite Duras*. 2015. 174f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.