L'homme Atlantique de Marguerite Duras: um filme negro para se ouvir a escrita



Não vejo diferença entre ler e escrever, ler e ver. Escutar.
MARGUERITE DURAS

Marguerite Duras (MD) escreveu, encenou, realizou: livros, peças de teatro, filmes, além de ter escrito periodicamente para a imprensa. Começou por escrever romances; mas a partir de *Moderato Cantabile* (1958) dá-se na sua obra um deslize permanente entre romance, novela, narrativa, teatro. Depois de *Détruire, dit-elle* (1969), a designação "romance" quase se desvanece, para dar lugar sobretudo a "narrativa", "teatro", "filme" – ou a indicação nenhuma. De 1969 em diante, MD transforma muito frequentemente os seus livros em filmes, ou vice-versa. E muitas obras retomam histórias e personagens de trabalhos anteriores. Interessa neste trabalho explorar esse Purgatório durasiano onde um filme (que se quer destruição fílmica) se purifica em livro sem nunca conseguir expiar o texto, sendo essa a *poética-potência* própria de MD.

A ESCRITA TRANSBORDANTE

Madeleine Borgomano propõe o termo deriva para nomear a relação peculiar que MD tem com os géneros literários, que passa sobretudo pela recusa:

Recusa, é certo: mas não uma recusa teorizada, antes uma recusa instintiva, visceral, dos limites, das barreiras, das fronteiras e das grelhas. (...) Pouco importa então a ameaça de transbordamento, de diluição, de desastre mesmo: 'É preciso transbordar', diz Marguerite Duras a Michelle Porte (e essa é a sua última palavra). (Borgomano, 2001: 216)

Relação peculiar que também passa por uma destruição vital:

A rebelião passiva contra os limites dos géneros instituídos, a vontade de se andar à deriva, tomam todas as formas de 'destruição' (...). É certamente um 'jogo' com os géneros mas à maneira da roleta russa: o seu objetivo é vital. E é aí, parece-me, que está a sua 'différance'. (idem: 219)

Mas MD não se limita a "jogar" com os géneros literários, expandindo-os, mesclando-os, baralhando-os. Os seus textos vão, paulatinamente, deixando de ser narrativas, para se tornarem sobretudo diálogos, cujas frases minimais e desnorteadas (que não servem já para contar histórias, mas para constatar, descrever, pôr em suspenso, sugerir, dispor, decretar) parecem didascálias ou indicações de um argumento cinematográfico. O que faz com que os livros de MD se transubstanciem, naturalmente, em peças de teatro e/ou filmes. Para além do desvanecimento dos limites dos géneros literários, são, então, também os limites das próprias artes que são postos em causa. MD faz livros, peças, filmes num mesmo sopro: trata-se, afinal, de uma escrita só, que abarca, num mesmo movimento, a materialidade e a possibilidade do teatro e do cinema.

O caráter híbrido da obra de MD é decisivo e tornará a sua obra singularíssima. O texto não é apenas lugar de trânsito, é também lugar onde a mutação se dá a ver. A sua escrita capta esse movimento: o de uma forma que se torna outra forma que se torna outra forma ainda. Em 1973, por exemplo, *India Song* é publicado com a tripla designação "texto, teatro, filme", dando-se, desde logo, o aviso ao leitor: o que tem em mãos é uma obra com várias entradas, um texto com diferentes vias/formas/virtualidades artísticas. Outro exemplo (e são muitos): no final de *La Maladie de la Mort* (1982), em forma de codicilo, MD deixa indicações cénicas/fílmicas do texto (que ela própria nunca chegou a encenar ou realizar). Assim, o livro, à partida, não é só um livro, é também teatro e/ou filme. Sarrazac escreve a este propósito:

A autora apresenta-nos o seu Texto-Testamento isento de qualquer ancoragem particular a um género ou a um modo artístico, para depois, através do codicilo, nos convidar a jogar com este Texto como se fosse um caleidoscópio, ajustando a metamorfose infinita da narrativa em cinematógrafo, do cinematógrafo em teatro e do teatro em narrativa... (...) Depois de *Détruire dit-elle*, Marguerite Duras leva a cabo, se não a confusão, pelo menos a hibridação dos grandes modos originais da expressão poética – o 'dramático', o 'épico' e o 'lírico' – no seio de um único texto rapsódico. (...) [T]oda a escrita de Duras é um único texto sem fim, um único Poema testamentário, englobando romance, narrativa, teatro e cinema. E cada obra representa apenas uma montagem aleatória (rhaptein, em grego antigo, significa 'cozer conjuntamente') de um certo número de cânticos – ou 'lais'. (1989: 160)

Sobre Détruire, dit-elle (que primeiro foi publicado e depois realizado por MD), Blanchot coloca a questão derradeira, talvez a mais essencial que se pode colocar à obra durasiana: será um livro ou um filme? Ou será o intervalo dos dois? (2001: 132). Na verdade, o entre constitui-se como um espaço pleno em MD. Para além de amalgamar géneros, modos, artes, a sua escrita acontece intensa e verdadeiramente no intervalo. Não é só necessário ler o que está lá efectivamente, mas sobretudo o que está lá em potência. Uma palavra corresponde não ao seu significado propriamente dito, mas à sua materialização e projecção, ao seu devir em outra coisa. Um livro de MD deixa de ser apenas um livro, para passar a ser ao mesmo tempo uma peça, um filme – assim como uma peça ou um filme podem ser ao mesmo tempo um livro, como se a matéria que trabalha não pudesse fechar-se numa só forma, como se a sua obra não pudesse existir intensa e integralmente senão na sua natureza "informe".

Independentemente da amplitude do gesto durasiano, que nele tende a carregar, em simultâneo, texto, teatro, filme, não se deve esquecer que a matéria essencial de MD, o seu fundamento, é a palavra. O núcleo durasiano é a escrita, o escrever (não é acaso existir um livro dela intitulado *Écrire* (1993)). Escrever é o seu ato derradeiramente político. E o seu gesto, ao encenar/realizar, é também esse: um gesto texturante, que revela um texto sem o desvelar e lhe dá um corpo que ganha materialidade no entre.

A ESCRITA FILME - O CASO DE L'HOMME ATLANTIQUE

A obra aqui em análise começou por ser filme e só depois foi publicada em livro (filme em 1981 e livro no ano seguinte). Em *L'homme atlantique* não há trama, e cerca de metade do filme é negro. O que há é um *décor*: o átrio de um hotel à beira-mar (Hotel de Roches Noires, em Trouville, onde MD residia periodicamente e onde se desencadeia a sua relação com Yann Andréa, seu último companheiro). O filme dá a ver as deambulações, nesse décor, de uma personagem (Yann): vemo-la ora sentada num sofá, ora vagueando pelo átrio amplo e deserto, ora observando a partir da janela o mar próximo, dado como tão próximo que toma o plano por inteiro (nele mergulhamos, sem nos apercebermos). Ao longo do filme, o negro vai invadindo a tela

intermitentemente. A voz de MD (a única no filme) não cessa de ouvir-se em *off*, e a personagem vai ressurgindo muda, nas suas deambulações, até que o negro se instala definitivamente até ao final. A voz de MD enche os planos, esvaziados em si mesmos. Voz que põe em cena/realiza, comenta, revela. O quê? O amor em perdição contínua. MD, na altura, julga ter perdido para sempre Yann e encontra-se só, no seu quarto em Trouville, com vista privilegiada para o mar. *L'homme atlantique* terá nascido muito simplesmente desses dois factores conjugados: o homem (ausente) e o mar (a perder de vista).





Para a imagem de *L'homme atlantique*, MD recorreu a planos não utilizados do seu filme anterior *Agatha ou les lectures illimitées* (1981). Não são apenas as personagens durasianas que aparecem umas através das outras, num delicado e estranho jogo de transparecer, nem apenas os livros que se chamam e reflectem uns nos outros, mas também os filmes que se corrigem e ressurgem noutros filmes, tornando-se a projecção numa espécie de palimpsesto espectral que reanima e relança permanentemente a obra e o universo durasianos. Todavia, as imagens que sobraram de Agatha não eram suficientes para acompanhar o texto de *L'homme atlantique*. E então MD vale-se do negro, conduzindo-nos, desta maneira, à ruína fílmica de si mesma. Mas o negro não é aqui mera falta de imagens, é também, e talvez antes de mais, o exaltar da recusa da representação em que MD não pára de investir:

É com este negro que Duras descobre toda a força de um texto sem imagem, radicalizando um gesto iniciado em obras anteriores. Se a rejeição da criação de imagens já havia sido invocada em *Césarée* e *Les mains négatives*, ou mesmo em *Le camion*, trabalho em que Duras se esquiva à representação, não pelo negro ou pelo uso de imagens previamente filmadas, mas pela opção da leitura de um guião de um filme inexistente em detrimento da sua realização, é aqui, através do negro, que essa recusa da representação pela imagem atinge a sua máxima expressão. (Ascensão, 2010: 270)

Convém relembrar que o negro não é novidade no cinema, sempre existiu desde os seus primórdios. Há diferentes possibilidades de ocorrência de negro nos mais diversos filmes: ora usado brevemente (entre planos, por exemplo), ora surgindo como efeito (nomeadamente o fundido a negro), ora presente de forma mais extensa (separando sequências, etc.). Sem esquecer que a projecção sucessiva de imagens necessita do negro no intervalo de cada fotograma. O negro é, assim desde logo, fundamental no dispositivo cinematográfico. E o modo como é obtido e surge projectado na tela é decisivo para a compreensão do filme. Uma das demandas mais prementes de MD era alcançar o "filme da voz da leitura do texto", um filme de pura escuta – com os largos minutos de negro de *L'homme atlantique*, enquanto a voz de MD habita o espaço por inteiro, essa aspiração é atingida finalmente.

Mas se a imagem é posta em falha, o mesmo não acontece com o ato de realizar, com o gesto de filmar – por diversas vezes, e não por acaso, a palavra "câmara" surge no

texto lido. O cinema é problematizado, mesmo posto em causa, mas não para ser dizimado, antes exponenciado. A obra de MD torna-se, deste modo, arena: um lugar onde se luta e resiste à própria matéria fílmica e, ao mesmo tempo, se sublima o filme/o filmar

Quanto à versão livro de L'homme atlantique, não é de todo o argumento do filme, no seu sentido tradicional e funcional. Na verdade, existe o argumento (texto com os diálogos, a acção e as indicações técnicas para a realização da obra cinematográfica, que descreve objectivamente o que deveria acontecer no plano e que vai sendo progressivamente afinado ao longo da rodagem), existe o filme propriamente dito e, em MD, existe o "filme em texto" feito depois do filme, segundo o filme (este, em geral, não apresenta o ideal do filme, mas o que acontece realmente no filme, abarcando acidentes, improvisações, falhas, milagres assombrosos). O "filme em texto" engloba assim argumento, planificação e descrição efectiva do que se vê, ouve e transvê ao longo do filme. Trata-se de um objecto multifacetado, que alarga simultaneamente o espaço literário e o espaço cinematográfico. Todavia, no livro L'homme atlantique não há espaço para derivas, comentários, considerações ou notas de rodapé (como sucedeu com filmes-livros anteriores, veja-se Nathalie Granger (1973) e Le camion (1977), em que se dava, num tom neutro, uma espécie de explicação, de decomposição da imagem, misturando o que se pode ver dentro e fora da personagem, o que se pode transver no plano). O que está aqui escrito é a voz de MD ao longo de todo o filme: uma declaração de amor, uma despedida, um reencontro permanente, como o mar que vai e vem - "Vivo um amor entre o viver e morrer" (Duras, 1982: 31). No livro não há referência a planos, não se percebe em que partes se vê Yann deambular pelo átrio majestoso do hotel, em que momentos vemos o mar, ou quando naufragamos no negro. O texto é aqui a mise en scène da escrita na voz de MD, voz projectada na sala de cinema.

A câmara é determinante nesta escrita, assim como a permanente insistência de MD em relação ao olhar — como se fosse a escrita a filmar. A frase que abre *L'homme atlantique* é muito significativa, neste âmbito: "Não olhará a câmara. A não ser quando lho exigirem" (1992: 7). Fica dado, de maneira inquestionável, o mote da obra: estamos diante de um "filme em texto" e MD dirige tudo, incluindo o olhar de Yann (ou o nosso). À questão da câmara alia-se a voz autoritária de quem dirige: MD dita os passos de Yann e de tudo quanto acontece no *filme-livro* (quer o vejamos ou não), abrangendo o nosso olhar (o "vous", que MD permanentemente interpela e dirige, é Yann, ou o espectador, ou ambos). Parece que assistimos a um exercício de hipnotismo, a que nos entregamos de livre vontade, tal como Yann — "Tentará olhar até à extinção do seu olhar, até à cegueira, através da qual tentará ainda ver. Até ao fim." (Duras, 1982: 8).

Ao longo do seu percurso, MD foi sendo frequentemente questionada sobre os motivos que a teriam levado a enveredar e a insistir, sobretudo a partir da década de 1970, no cinema. A autora foi dando diversas respostas, variando as razões para tal desvio da sua escrita, até ter compreendido que não existia efectivamente desvio, era sempre de escrita que se tratava, tanto na página quanto na tela. Depois, só verdadeiramente depois, surgiria o magnetismo pela sala de cinema, pelas suas possibilidades de confluência/convergência/afluência (termos que facilmente se associam ao universo aquático durasiano), como a própria admite:

O problema é perceber o porquê dos meus filmes. Todas as razões que arranjo há anos são imprecisas, não consigo percebê-lo claramente. (...) Talvez seja o desejo de fazer 'escritos colados' sobre imagens. Ou talvez seja, simplesmente, o volume do cinema que me atrai, o da sala de cinema, esse ponto de convergência. (1996c: 139)

A ESCRITA-GESTO

Talvez o mais correcto seja reformular o início deste trabalho. MD fez livros, peças de teatro, filmes: escreveu. Todo o seu trabalho e actividade se resumem a esse gesto: a escrita. E no escrever a autora pôde realizar a sua maior ambição: o destruir, o "descriar", o resistir. A palavra é, sem dúvida, a matéria privilegiada de MD, mesmo no que diz respeito aos seus filmes, é com ela que a autora pretende escapar à *ordem*.

Mas a palavra é trabalhada não de forma directa, como se fosse uma ferramenta ou uma arma, é-o antes de maneira transtornante e transbordante, até atingir o seu negativo (branco na página, negro na tela). Susana Duarte dá, precisamente, conta disso:

Contra o imaginário do cinema dominante, o cinema de Duras é um cinema lacunar, do intervalo, do negro, que permite mostrar o que não se pode ver, ou que permanece impossível de ver inteiramente, o que permanece inacessível como todo. Porque a destruição instala um vazio no interior da possibilidade de ver, a questão de como mostrar, de como falar sobre ela, é uma questão política. Não é possível representar a colusão entre o passado e o presente, não é possível representar a morte e o desaparecimento como presentes, só é possível mostrar a descontinuidade produzida pela destruição. A palavra será lacunar, a imagem também. Neste sentido é do vazio que se chama e é ao vazio que se regressa.

O transbordamento de géneros e de artes em MD dará lugar a uma perturbante transubstanciação contínua. Graças a um gesto texturante, o texto é um filme que é um livro, e estes, que têm origem já noutros filmes ou livros anteriores, são ambos (tanto o filme, quanto o livro) a voz de uma escrita a reescrever-se. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier explora exaustivamente estas questões, falando em "intertextualidade reversível". Não se trata, contudo, de uma mera transferência, ou adaptação. É a própria obra que, originalmente, possui um estado duplo (ou triplo, se pensarmos no teatro durasiano), que existe morfologicamente em movimento: é o mesmo gesto que escreve e filma, que filma e reescreve.

[O] filme age no livro, como o texto age no filme (...). Mas é necessário passar pelo cinema para escutar, na literatura, o despegamento da linguagem, e regressar à literatura para fazer escutar no cinema a irrupção da palavra. (...) [J]á não se trata de um vaivém variável entre filmes e textos, mas da concretização de um filme-texto com duas faces, literária e cinematográfica, sendo que uma (mas qual?) não passa do reverso da outra, sem espaço para essa. (Ropars-Wuilleumier, 1990: 178)

Segundo o poeticista Henri Meschonnic, existe apenas uma poesia: a que transforma a própria poesia (2006: 125), e apenas uma escrita: a que se torna forma de vida (*idem*: 126). Sendo que o poeta não se deve deixar ludibriar:

O poeta, mais e diferentemente de qualquer outro, tem o dever de lucidez. Esse exercício mínimo que pertence a todos e que é o dever do pensamento. A sua ética, a sua política. (...) Há uma crítica do olhar, uma inteligência do ver e do ver através, como quando se diz ler nas entrelinhas, do ver o que é o ver, que só a poesia pode fazer. (*ibidem*, 2006: 211)

Compete ao poeta *sobrever* e ao leitor captar, projectar nas entrelinhas. Tal como no cinema de MD, cuja escrita trabalha poeticamente imagem e voz, ultrapassando a dimensão do visível, para recuperar o sensível, essa experiência *convergente* que pode constituir-se na sala de cinema: "Um livro aberto também é a noite" (Duras, 2009a: 29). Noite do cinema, cinema da escrita: *L'homme atlantique* é uma voz na escuridão, e essa voz é uma poética e uma potência. No fundo, MD filma para que se ouça a escrita, filma para que nos deslumbremos na falha dos seus livros.





Bibliografia

ASCENSÃO, Joana (2010), folha de sala de L'homme atlantique, Lisboa, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 5 e 8 de março 2010.

BLANCHOT, Maurice (2001), "Détruire", L'amitié, Paris, Éditions Gallimard, 132-136.

BORGOMANO, Madeleine (2001), "L'œuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres", in AA.VV., L'éclatement des genres au XXéme siècle, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 211-220.

DUARTE, Susana (2006), "A propósito de quatro curtas-metragens de Duras", in blogue Ainda não começámos a pensar, 5 de junho de 2006.

DURAS, Marguerite (1992), *L'homme atlantique*, Paris, Les Éditions de Minuit.

MESCHONNIC, Henri (2006), *La rime et la vie*, Paris, Éditions Gallimard.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1990), *Écraniques – Le film du texte*, Presses Universitaires de Lille.

SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), "Duras: théâtre-testament", *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 147-164.

Mathilde Ferreira Neves
Investigadora do Grupo Intermedialidades do ILCML Membro da equipa editorial da ESC:ALA