

ESPELHOS SUBMERSOS: EXPERIMENTOS DE CRIAÇÃO ENTRE A LITERATURA E O AUDIOVISUAL COM MARGUERITE DURAS¹

Domingos Sávio Mariano Filho²
Universidade Federal do Ceará

1. ESTAR EM *ESTADO DE BURACO*

Há uma região da subjetividade que é como um buraco. A aproximação dele é caracterizada por uma perda da sintaxe e do referencial imagético, por uma incapacidade de dizer e da constatação da impossibilidade de nomear aquilo que se sente, porque ele suga e esvazia. Simultaneamente, a intensidade dessa força nos torna presos a ela, fazendo com que todos os modos de aproximação sejam afetados, contaminados pelo esvaziamento e pela decomposição das configurações de representação. Esse buraco aponta para um vazio no qual a linguagem não dá conta de abrigar nem conter.

Esse espaço é onde habita o branco da memória, as máculas inomináveis que repousam como potência. Uma força ou impressão

¹ O artigo apresenta uma reelaboração da pesquisa *Dentro de tudo há sangue: a palavra-buraco na experiência audiovisual* (2022-2024) Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal do Ceará (ICA, UFC).

² Domingos Sávio Mariano Filho. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal do Ceará (ICA, UFC). Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará (UFC). CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4565915791829108> Contato: savio.mariano@hotmail.com

imperativa que está presente em um certo modo de articulação da linguagem, na expressão artística, naquilo que a propulsiona (motor da criação) e diante da qual ficamos mudos, como se ali ressonasse o equivalente a todas as outras instâncias de coisas não ditas; de um horizonte de “indizíveis” que parece ser comum a todos, já que há um limiar do sensível onde a palavra não mais alcança e os entendimentos enxergam somente um palmo diante de si.

É um estado que provoca inquietação e convulsão, porque tem origem na falta, na perda e na ausência de imagens e palavras, na incapacidade de nomear uma vez que, em termos de Roland Barthes, “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio” (Barthes, 2015, p. 49). Sobretudo, porque essas palavras e imagens perdidas convertem-se em uma coisa outra, indecifrável e inapreensível, mas que, entretanto, é pungente, imperativa e queima todas as outras palavras e imagens que dela se aproximam.

Tive o primeiro contato com a experiência desse buraco por meio da experiência estética do livro *O amante* (1982) da escritora franco-vietnamita Marguerite Duras, quando fui arrebatado a esse estado-buraco. Michel Foucault, em diálogo com Hélène Cixous, publicado em *Ditos e Escritos* (2009), comenta sobre esse arrebatamento causado pelo acesso a esse estado de vazio provocado pelo seu contato com a obra durasiana:

Desde esta manhã, estou inquieto com a ideia de falar de Marguerite Duras. A leitura que fiz sobre ela, os filmes que vi me deixaram, sempre me deixam, uma impressão muito forte. A presença da obra de Marguerite Duras permanece muito intensa, por mais distantes que tenham sido minhas leituras; e eis que, no momento de falar dela, tenho a impressão de que tudo me escapa. Uma espécie de força nua diante da qual se desliza, sobre a qual as mãos não têm poder. É a presença dessa força, força móvel e uniforme, dessa presença ao mesmo tempo fugidia, é isso que me impede de falar dela, e que sem dúvida me prende a ela. (Foucault, 2009, p. 356).

Assim como cita o filósofo, o contato com a obra literária de M. Duras permitiu perceber esse buraco e seus respectivos efeitos no corpo não mais somente enquanto sentimento motor de impulso criativo, mas enquanto experiência estética. Marguerite Duras (1975), ao refletir sobre a fortuna crítica e sobre esse estado provocado pela sua escrita, nos surpreende. Em um diálogo com Xavière Gauthier, quando questionada sobre o retorno que recebia dos leitores sobre seus livros afirma: “A palavra doente está presente em todas as cartas ‘fico doente ao lê-la’ ” (Duras, 1975, p.43)

O fato essencial foi não somente o contato com o buraco, mas sua ativação por meio da elaboração da palavra-buraco do buraco do outro, através das ressonâncias provocadas pela leitura. Essas ressonâncias demonstram haver ali um lugar-comum, essencial, acessado por todos. Essa experiência de leitura, no primeiro momento, esteve marcada pela apreensão do corpo. Algo se sente como estar doente e enevado, uma placa opaca que parece obstruir as concatenações.

A percepção do corpo é imprescindível, porque o corpo ativo está em profunda relação com o que ocorre nessa escrita; não posso ocultá-lo uma vez que “não temos senão o nosso corpo para nos manifestar” (Zumthor, 2007, p. 80). É o corpo que impulsiona para a escrita, como se ele próprio quisesse encontrar as lacunas daquilo que o arrebatava.

Há decerto em sua escrita um procedimento da palavra, como um silencioso ímpeto para o grito, ou mesmo um grito sufocado pelos silêncios incontornáveis que lhe constituem.

2. ESCREVER A PALAVRA-BURACO

Marguerite Duras vai abordar tanto em sua produção literária, como em seus diálogos em entrevistas, rastro do que é esse buraco que se manifesta em sua escrita. No diálogo de *Boas Falas* (1975), em que a jornalista Xavière Gauthier questiona a autora: “Não foi a partir de *Ravissement* que começou a haver o buraco?”, ao que Marguerite Duras

responde: “A experiência, a experimentação. É como você dizia; eu experimentava esse branco na sequência.” (Duras, 1975, p. 14). Nesta obra emergem elementos fundamentais de um estado-buraco, e seus desdobramentos, estão presentes não somente enquanto forma, mas enquanto conteúdo.

Le Ravissement de Lol V. Stein (1986) é um romance que explora temas de desejo, amor, perda e identidade, narrado a partir da perspectiva de uma mulher chamada Lol V. Stein. Ela sofre um trauma profundo quando seu noivo a abandona para ficar com outra mulher durante um baile, um evento que marca o início de seu colapso psicológico. O romance não segue uma estrutura linear, mas é construído através de fragmentos de memória, reflexões e relatos de diferentes personagens que orbitam em torno de Lol. A obra se caracteriza pela sua exploração da mente fragmentada e pela maneira como o trauma afeta a percepção da realidade e da identidade. Através da figura de Lol, Duras investiga a tensão entre o vazio e o desejo, um tema recorrente em sua escrita, e sugere que as palavras e os eventos que compõem a narrativa muitas vezes funcionam como buracos ou lacunas, representando o que é impossível de ser totalmente expresso ou compreendido.

No momento central do romance no baile da cidade, Lol V. Stein presencia seu noivo dançando apaixonadamente com outra mulher, uma cena que a paralisa. Enquanto observa a traição diante de seus olhos, ela sente uma sensação de deslocamento crescente, como se o mundo à sua volta perdesse todo o sentido. À medida que a noite se arrasta e o dia começa a romper, o impacto da traição se torna insuportável. A falta de palavras para nomear a dor, a incompreensão do que está acontecendo e a incapacidade de reagir de forma coerente a fazem perder o controle, mergulhando-a na loucura. É nesse sentido que *Lol V. Stein* não apenas narra um trauma, mas estrutura formalmente a impossibilidade de dizê-lo

Esse acontecimento na vida de Lol instaura um vazio, um buraco; perderam-se as palavras e as imagens capazes de representar e de permitir o retorno àquela lacuna. Uma imagem-buraco e uma palavra-buraco que não seria possível pronunciar, mas apenas fazer ressoar, vir à tona por

meios outros que não o da enunciação. No texto *Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V Stein* (1965), Lacan aponta que *ravissement*: do latim, *rapere*, pode significar o estado de extasiar e também o de raptar com violência. Para o psicanalista a palavra arrebatamento remete a um enigma. Para ele Lol, heroína do romance constitui uma imagem que “não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa” (Lacan, 2003). Lol, a imagem desse estado, a antítese que atrai, mas não permite que se chegue a um fim.

Lol está silenciosa na vida é porque acreditou, no espaço de um relâmpago, que essa palavra podia existir. Na falta de sua existência, ela se cala. Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar. Imensa, sem fim, um gongo vazio, teria retido os que queriam partir, os teria convencido do impossível, os teria ensurdecido a qualquer outro vocábulo que não ele mesmo, de uma só vez os teria nomeado, o futuro e o instante. Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto da praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne. Como foram encontradas as outras? (Duras, 1986, p. 35).

Esse estado de busca é aqui entendido como o movimento da criação: o habitar de uma região de dor sentimental que, por sua incerteza, é necessariamente construída a partir de um gesto de escrita experimental, que não sabe plenamente o que faz. A esse espaço, Duras chama de “zonas brancas”, uma espécie de zona de ausências, do “branco” da memória: “são brancos que se impõem, levando-nos a uma zona de ausência” (Duras, 1974, p. 12). Nesse movimento de criação, do “branco” e do vazio surge a palavra, contornando-os e fazendo aparecer suas bordas.

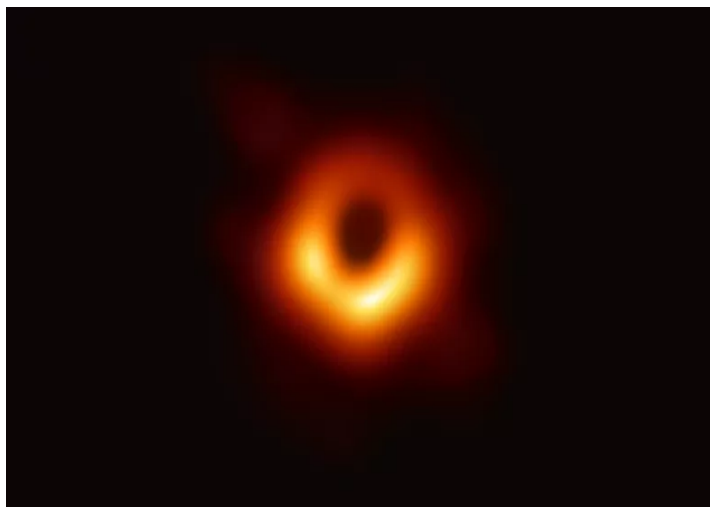
É a partir do “branco”, da folha em branco, que o traço se instaura, e ao ser humano é concedido “ser artesão de seu suporte” (Lacan, 1997, p. 150): de seus significantes, da linguagem. Ou, a exemplo da criação do vaso — primeiro significante modelado pelo ser humano —, objeto que instaura

o vazio e, conseqüentemente, a possibilidade de preenchê-lo. Assim, por meio da modelagem desses significantes, tem-se acesso a esse vazio, ainda que sem jamais apreendê-lo por completo.

3. ERGUER UMA *IMAGEM-BURACO*

Essa ausência só é percebida por aquilo que a anuncia não nomeando, mas no *ser ausência*. O buraco em si não existe, contudo por meio de seu entorno e de tudo aquilo que ele modifica pela sua presença, percebemos que ali há uma força de troca. Uma analogia útil ao entendimento desse buraco é a concepção de um buraco negro. Esse objeto celeste propriamente não se trata de um buraco no sentido de escassez que o vazio traz em si, mas de um acúmulo massivo de matéria de proporções astronômicas, o que resulta em uma gravidade tão forte que sua massa desaba em si mesma, provocando uma atração gravitacional tão grande que nada lhe escapa, nem mesmo a luz.

Em maio de 2022, foi tirada pela primeira vez na história uma imagem de um buraco negro. Esta imagem causa certo espanto, pois ela é a materialização da captura de algo que não pode ser capturado, uma vez que a luz nunca lhe escapa, e, portanto, nunca chega ao olho. Como é possível ter uma imagem de um núcleo absoluto imune à apreensão? Somente pelo entorno, que é o seu efeito sobre aquilo que lhe cerca. O que capturamos na imagem não é o buraco negro, esse jamais é capturado, mas sim o disco de energia e de material sugado por ele.

Figura 1 - Primeira imagem capturada de um buraco negro

Fonte: <https://science.nasa.gov/resource/first-image-of-a-black-hole>

Como compor a imagem desse buraco? Ou mesmo, como *colocar de pé* ao modo de Deleuze (1993) uma imagem que revelasse uma ausência imagética? Esses foram os questionamentos que surgiram a partir da busca de trazer para a linguagem audiovisual aquilo que experimentava na escrita literária e nas experiências estéticas das obras de Duras.

A experiência de cinema com a qual se tinha contato guardava sua centralidade na visualidade: a primazia por dar a ver, ou criar modos de dar a ver, traduções para signos imagéticos. A escrita do roteiro, em geral, passo primeiro na criação das imagens, exerciam a função de guia de imagens. É comumente recusado ou considerado descartável toda informação que não fosse descrição de imagens.

O sensível, portanto, é apresentado orientado pela visão e pela imagem, essa iluminada, tratada e plasticamente clara. Não iluminada no sentido unicamente de haver iluminação, brilho, no que está posto na *mise en scène*, mas no sentido de haver uma claridade que não permitisse que algo escapasse ou se escondesse à visão - na sombra ainda há claridade — mesmo no campo extra. O que anulava a capacidade de uma constituição de buraco - de perda de imagem posta em movimento no avanço impossível de ser alçada -, e aproximava a experiência da criação de

imagens às mesmas da imagem comercial, da publicidade e das redes sociais; coletivizada e não íntima.

Figura 2 - *Espelho na areia* (experimentação em vídeo)



Fonte: *Espelhos submersos* (2023)

A experiência dessa não-imagem no cinema está presente desde seus primórdios. Uma vez que a imagem do cinema é anterior mesmo a ele próprio (seu suporte), como propõe Ricardo Weschenfelder (2020), ao afirmar que o cinema já ocorria na memória, nos sonhos.

A imagem, para constituir-se como tal, não necessita de quadro, tela ou moldura. A imagem é, também, invisível, enquanto forma que ainda não encontrou seu modo de agir sobre os suportes do mundo. O cinema não esperou o cinematógrafo para, de fato, existir (Weschenfelder, 2020, p. 58-59).

O que se buscava colocar na tela — essa não-imagem — era uma imagem silenciosa, impressiva e certamente penumbrosa, embora não desprovida de visão. Trata-se de um acontecimento-buraco que também se forma no olho, à semelhança do início impreciso da história de Lol.

Buscou-se, assim, uma imagem capaz de abrir um buraco na própria visão, silenciosa e guiada pela ficção, à maneira da escrita.

Para tanto, procedeu-se à análise de experimentações audiovisuais denominadas *Espelhos Submersos*, que, oriundas de experimentos literários, encontram no audiovisual novos meios de se constituírem como buracos em imagem.

Figura 3 - Espelho na areia (experimentação em vídeo)



Fonte: *Espelhos submersos* (2023)

Impulsionado por um gesto não racional, foram filmados espelhos pousados na areia, nos quais se enquadrava a cidade ao fundo, voltada para o mar, de modo que este fosse perceptível apenas por meio do recorte do reflexo. Criou-se, assim, uma espécie de dupla profundidade, na qual o mar nunca se apresenta como imagem direta, mas apenas como um quadrado de reflexo, um enquadramento.

Essas experimentações integraram uma série de aproximações realizadas diante de uma insatisfação com o audiovisual, conduzindo a uma espécie de decomposição do próprio meio — não no sentido de desmembrar um bloco audiovisual já montado, mas de segmentar os estratos do material resultante da soma entre áudio e vídeo, como uma tentativa de aproximação a um estado zero do cinema.

Paralelamente à escrita com imagens, desenvolveu-se uma escrita literária não correlacionada à imagem ou, ao menos, não naquilo que em ambas dizia respeito ao estado-buraco. Posteriormente, constatou-se que a escrita audiovisual também se realiza no processo de montagem, na sala de edição. A escrita audiovisual se dá em diversas etapas, conectadas entre si, mas frequentemente independentes, de modo que cada ponto do processo pode modificar, ressignificar ou mesmo anular um gesto de escrita em imagens em andamento.

Figura 4 - Corpo segurando o espelho



Fonte: *Espelhos submersos* (2023)

Diante dessas questões — que atravessavam a escrita da palavra e a escrita da imagem, o contato com o buraco e a incapacidade de dizer —, o processo foi estendido, por meio de rascunhos de experimentações, à sala de edição. Iniciou-se, então, um exercício dessa escrita orientado a modos

de operar por meio de softwares de edição. Elaborou-se, assim, uma colagem entre as duas escritas desenvolvidas em paralelo, sem uma ligação direta.

Na sala de edição, as imagens filmadas — portadoras de discursos próprios, cada uma com seu sistema específico de funcionamento — foram montadas em diálogo com o poema escrito, posteriormente transformado em áudio narrado em voz over. O efeito produzido por essa combinação revelou-se significativo: ambos os blocos — texto escrito e texto filmado —, discursos paralelos que habitaram a mesma “sopa de criação”, quando combinados no efeito audiovisual, apontaram para a emergência de um espaço outro.

Esse processo de produção encontra ressonância no que Marguerite Duras denomina *bi-filme*, conforme discutido no diálogo publicado em *Boas Falas* (1974). A existência de dois blocos de imagens — um visível na tela e outro sugerido — que, montados em distonia, produzem um efeito não representativo, abdica de uma realidade reprodutiva em favor de uma realidade poética.

Figura 5 - Marguerite Duras



Fonte: EFE

No diálogo com Xavière Gauthier Marguerite Duras, ao falar sobre o processo do filme *La femme du Gange* (1974), que também opera pela disjunção imagem e som, relata o processo de criação do Bi-filme:

X.G. — Sim, mas, por exemplo, 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 [...].

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. Os filmes mais pobres são, para mim os filmes com duas mil tomadas. Aqueles dos quais só se sai desolado, depois de ver tantos esforços, tanto labor, tanto dinheiro empenhado para chegar a tamanha asfixia nada mais pode entrar tudo está explicitado, tudo isso. (Duras, 1974).

Seria então esse um mecanismo que faz emergir uma imagem-buraco? Ambas as imagens se encontram dessincronizadas na combinação audiovisual. Uma não faz referência à outra. A voz não possui origem sonora no que é exibido em quadro, nem faz alusão metafórica, do mesmo modo que a escrita com imagens. Ambas se conectam apenas àquilo que nelas é sublime e que escapa à representatividade. Portanto, o que ocorre na combinação das duas imagens, pelo efeito audiovisual (produto terceiro da soma áudio-imagem) — em geral, combinados por uma lógica de sintonia, para produzir o efeito de representação da realidade — aqui é por uma dissolução das imagens. Desliza-se na desconfiguração imagética do vídeo, a associação das imagens torna o conjunto uma imagem-buraco, pois a qualidade referencial imagética não é a da representação figurativa, mas sim uma associação daquilo que é

abstrato em ambas, que fica no lugar do sentimento. A palavra desprovida da impressão imagética figurativa é ainda assim imagem, contudo imagem oca.

4. ALGUMAS CONCLUSÕES

Ao final deste percurso, a imagem-buraco pode ser compreendida não como ausência de imagem, mas como uma forma específica de operação do sensível, na qual a representação cede lugar à experiência. Trata-se de uma imagem que não se oferece à apreensão imediata, mas que atua por ressonância, deslocamento e disjunção, convocando o espectador a uma experiência que não se resolve na visibilidade.

Nas experimentações aqui discutidas, a busca pela criação de uma imagem-buraco orientou-se pela tentativa de dar a ver uma não-imagem por meio dos recursos do audiovisual. Ao retomar os experimentos de montagem entre texto escrito e imagens no vídeo-poema *O mar e o amor* (2016), revelou-se que o gesto da dissincronia — entre som e imagem — resguarda a possibilidade de produzir uma dissolução da imagem, deslocando-a de sua função representativa.

Esse procedimento, que Marguerite Duras denomina *bi-filme* — amplamente explorado em suas obras audiovisuais —, indica uma recusa à centralidade da visão no aparato fílmico e propõe um modo de criação que aposta em outras sensorialidades. Ao desarticular a correspondência direta entre o que se vê e o que se escuta, o *bi-filme* abre espaço para uma experiência estética fundada na falta, no intervalo e na suspensão do sentido.

É em Duras e em sua obra que se encontram os rastros de uma artista que enfrentou, de modo radical, os mesmos questionamentos daqueles que se deparam com o abismo desse buraco interior. As contradições aparentes desse gesto — buscar a imagem para fazer emergir a não-imagem — constituem, precisamente, o lugar de sua força.

Quando Marguerite Duras afirma que “o cinema aprisiona o texto, fere de morte sua descendência: o imaginário”, e em seguida reconhece que “aí está sua própria virtude: fechar, aprisionar o imaginário”,

indicando que “essa prisão, esse fechamento chama-se: filme” (Duras, 1977, p. 75), ela aponta para uma ética da criação fundada na contradição. É nesse espaço tensionado, onde o fechamento convive com a abertura e a imagem com o vazio, que parecem residir as revelações possíveis do fazer artístico.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- DELEUZE, G e GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** 2 ed. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.
- DURAS, Marguerite. **O amante**. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.
- DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. **Boas Falas: Conversas sem compromisso**. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.
- DURAS, Marguerite. **O deslumbramento**. Trad. A. M. Falcão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.
- DURAS, Marguerite ; PORTE, Michelle. **Les lieux de Marguerite Duras**. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- LACAN, J. Homenagem a Marguerite Duras pelo O arrebatamento de Lol. V. Stein, in **Outros Escritos**. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LACAN, J. **Seminário 7**, A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

WESCHENFELDER, Ricardo. **A imagem do invisível**. 1. ed. Florianópolis: UNIFEFE, 2020.

MARIANO, F. **O mar e o amor**. 8', Fortaleza, 2016 (Ensaio Fílmico). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MHemOS6kJ7M&t=2s>. Acessado em: 11 jun. 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.