

MARGUERITE DURAS: UMA ESCRITURA DE IMAGENS PARA O FEMININO

Daniela Lima de Almeida¹

Ivone Maia de Mello²

Introdução

Dentro do contexto que orienta o Projeto de Extensão Sala de Leitura-Cinema: Subjetividade, Cultura e Poder, nos propusemos a trabalhar a partir da Psicanálise e das Teorias do Cinema, como campos de referência para a construção de um saber que articule, de forma interdisciplinar, tanto as contribuições da comunidade acadêmica da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) quanto da comunidade externa. Nesse sentido, o interesse inicial no desenvolvimento do plano de trabalho que sustenta esse escrito, e que se intitula Cinema, Psicanálise e Literatura: o papel da cultura na produção de novas formas de subjetivação, surgiu com o estudo da sublimação, conceito apresentado por Sigmund Freud e posteriormente atualizado por Jacques Lacan. Delineando o material cinematográfico e literário a ser trabalhado, optamos pelas obras da autora francesa do século XX, Marguerite Duras, pelo fato desta apresentar em suas formas e conteúdos aspectos do processo sublimatório. Durante as atividades, percebemos a aproximação intrínseca de seus temas à proposição do gozo feminino, conceito trabalhado por Lacan, de modo a caracterizar mais uma articulação junto ao plano inicial.

Metodologia

Para a fundamentação da proposta, fizemos uso da metodologia de pesquisa teórica, realizando uma revisão de literatura, seguida da seleção dos elementos audiovisuais e análise dos materiais discursivos, que deram subsídio à pesquisa-ação, numa abordagem reflexiva junto à comunidade composta por

¹ Bolsista de extensão Pibex, graduanda em Psicologia pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) dani.lima.uefs@gmail.com

² Orientadora, Professora Adjunta do curso de Psicologia da UEFS gppol.uefs@gmail.com

estudantes de ensino médio, graduandos, mestrandos, professores e outros participantes.

A pesquisa-ação foi desenvolvida no segundo semestre letivo do ano de 2014, sob a forma de cinco cine debates, acompanhados de textos de auxílio para provocar o diálogo. A escolha de debruçarmo-nos sobre a extensa obra cinematográfica e literária de Marguerite Duras deu-se pelo fato desta apresentar uma elaboração da angústia através do ato sublimatório, já que alguns elementos de sua vida pessoal que causavam dor e pareciam tocar esse vazio aparecem transpostos para os filmes e livros que produziu. Assim, foram trabalhados os filmes *O Amante* (1992), dirigido por Jean-Jacques Annaud, tendo como roteiro o livro homônimo de Duras, *Hiroshima meu amor* (1959), dirigido por Alain Resnais, com roteiro durasiano, *Destruir, disse ela* (1968), *Nathalie Granger* (1972) e *A Mulher do Ganges* (1974), três filmes dirigidos pela própria Duras.

A mostra foi intitulada *Marguerite Duras – uma leitura a partir da psicanálise*, para designar o que Lacan (2003), em *Homenagem a Marguerite Duras pelo Deslumbramento de Lol V. Stein*, falava sobre como o artista precede o analista em sua matéria, ao abordar, em suas obras, conteúdos sobre os quais a psicanálise trabalha. As atividades foram executadas no Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira (MAC-Feira), na cidade de Feira de Santana, Bahia, às quartas-feiras, quinzenalmente, com as seguintes disposições de datas e temas, seguindo a respectiva ordem de filmes supracitados - 10 de setembro: Representações do feminino - cinema e literatura; 24 de setembro: Das impossibilidades da perfeição amorosa; 08 de outubro: A destruição como forma de inovação; 22 de outubro: Angústia - confronto com o vazio; 05 de novembro: O arrebatamento entre o som e a imagem.

No decorrer das atividades, notamos o quão próximo estão as obras durasianas do conceito lacaniano de gozo feminino, pelo fato de em cada filme ou livro as personagens apresentarem maneiras especiais de experimentar o que está para além das definições que circundam a ordem do gozo fálico (passível de representação, localizado), além das estruturas narrativas possuírem uma temporalidade mais lenta que o usual no cinema, assim como lacunas nas narrativas, que permitem a inserção dos espectadores e leitores numa apropriação interpretativa e criativa das mesmas. Por este motivo, faz-se necessário apresentar

aqui um panorama básico de representações e discussões construídas acerca de cada filme trabalhado nesse conjunto. Para essa elaboração, foi utilizada a proposta da hermenêutica criativa, como atividade interpretativa aberta a reinvenção singular de cada leitor (CAMPOS, 2010), de modo que, como organizadoras da mostra, assumimos nossa implicação e responsabilidade pelas leituras e escritos.

Bases teóricas

A partir do investimento no estudo teórico que permeia o conceito da sublimação, encontramos no texto *Sobre o narcisismo, uma introdução*, Freud (1976 [1914]) a sublimação como sendo um processo que se caracteriza por ser um alvo inibido da pulsão. Tendo em vista que a sublimação se refere à libido objetal, ocorre uma mudança de objeto, de algo que não poderia ser aceito pelo sujeito ou pelo meio, para algo socialmente valorizado. Assim, o sujeito encontra uma satisfação parcial em criar obras de arte, por exemplo:

A sublimação é um processo que diz respeito à libido objetal e consiste no fato de o instinto se dirigir no sentido de uma finalidade diferente e afastada da finalidade da satisfação sexual; nesse processo, a tônica recai na deflexão da sexualidade.(FREUD, 1976 [1914], p. 51)

Mais tarde, em *O mal-estar na civilização*, Freud (1976 [1930]) atualiza o conceito, afirmando que a sublimação é um dos principais fatores de desenvolvimento cultural, por onde o sujeito busca driblar a ação do recalque, elaborando de alguma forma o mal-estar causado pelo processo civilizatório, o qual estabeleceu regras sociais que cercearam a livre satisfação pulsional, pois “[...] o preço que pagamos por nosso avanço em termos de civilização é uma perda de felicidade pela intensificação do sentimento de culpa” (FREUD, 1976 [1914], p. 81).

Nessa perspectiva, encontrar satisfação torna-se possível na medida em que seja efetuado um deslocamento da libido, sendo também uma forma de afastar o sofrimento (FREUD, 1976 [1930]). É nesse contexto que a sublimação é colocada como via de satisfação alternativa para o escoamento pulsional:

Outra técnica para afastar o sofrimento reside no emprego dos deslocamentos de libido que nosso aparelho mental possibilita e através dos quais sua função ganha tanta flexibilidade. A tarefa aqui consiste em reorientar os objetivos instintivos de maneira que eludam a frustração do mundo externo. Para isso, ela conta com a assistência da sublimação dos instintos. Obtém-se o máximo quando se consegue intensificar

suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual. (FREUD, 1976 [1930], p. 45)

Quanto às considerações lacanianas sobre o tema, no *Seminário, livro 7: A Ética da Psicanálise*, Lacan (2008 [1959-60]) diz que a sublimação está relacionada ao enigma deixado pela perda do objeto *a* (*das Ding*) - que miticamente traria uma satisfação completa, sua impossibilidade real, deixando um vazio, cabendo ao sujeito agora efetuar substituições recorrentes, a fim de procurar satisfazer-se: “para além de um certo limite de nosso prazer, estamos, no que diz respeito ao que *das Ding* recepta, numa posição inteiramente enigmática, pois não há regra ética que faça mediação entre nosso prazer e sua regra real” (LACAN, 2008 [1959-60], p. 119). Nesse sentido, a criação vem sendo trabalhada como ilimitada, pois há sempre algo por dizer sobre isto que não se completa e sobre os pontos que não são simbolizados, tocando o real, isto que é a “totalidade ou o instante esvanecido” (LACAN, 2005, p. 45).

Sobre o feminino, Lacan (1985 [1972-3]) subverte a lógica freudiana, onde o que marcava esse espaço era a castração e a inveja do pênis (FREUD, 1976 [1932]), que caracterizava uma visão do feminino como sempre referido a uma falta, e passa a considerá-lo a partir de um mais além em relação ao falo, algo que o excede e que coloca o feminino como comportando um a mais em relação à posição subjetiva masculina. Seu percurso está pautado na transformação do falo em significante, desde o texto *A significação do falo*, onde Lacan (1998 [1966]) transcende a lógica atributiva do ter ou não pênis e passa colocar a sexualidade a partir de um atravessamento cultural pautado na linguagem, onde o significante falo é o que representa o masculino no inconsciente, de modo que para o feminino não há representação por não existir um significante que o designe, e que, portanto, limite seu campo de significação.

Assim, no *Seminário, livro 20: mais, ainda*, Lacan (1985 [1972-3]) formula a ideia de que *A mulher não existe*, para se referir à ausência de uma designação universal que diga o que representa o feminino no inconsciente: “Não há *A mulher*, artigo definido para designar o universal. Não há *A mulher* pois [...] por sua essência ela não é toda” (LACAN, 1985 [1972-3], p. 98). Nesse sentido, devido a essa inexistência no inconsciente do que seja *A mulher*, cabe aos sujeitos que se alinham subjetivamente nessa posição inventar uma maneira peculiar de vivê-la como uma

mulher, ou seja, a invenção do feminino só é possível se as mulheres forem consideradas uma a uma, em sua singularidade.

Dessa maneira, pelo fato de o feminino ter esse escape à linguagem, posto que não se define todo por significantes - ainda que possa estar em alguma medida simbolizado (LACAN, 1998 [1966]) -, por ser algo para além do gozo fálico, dizemos que a mulher é não-toda, tendo acesso a um gozo suplementar, que é o que vem a ser esse gozo feminino de que se trata aqui:

[...] por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar. Vocês notarão que eu disse **suplementar**. Se estivesse dito **complementar**, aonde é que estaríamos! Recairíamos no todo. As mulheres se atêm, qualquer uma se atêm por ser não-toda, ao gozo de que se trata [...]. (LACAN, 1985 [1972-3], p. 99, grifo do autor)

Em suma, o que se apresenta como lacuna, no campo da linguagem que estrutura o inconsciente, abre espaço para pensar uma infinidade de soluções para o que seja uma mulher. Assim, a feminilidade é tratada num viés positivo, onde a mulher tem acesso a dois gozos: o gozo fálico, daquilo que pode ser representado, que encontra objeto, e esse gozo que escapa às regras da linguagem e da ordem fálica, configurando um gozo feminino, como um gozo que é Outro, real e sem objeto definido. Com essas concepções, serão abordadas, a partir de então, algumas análises das obras durasianas trabalhadas na atividade extensionista em questão.

Uma escritura do feminino em *O Amante*

*[...] todas as coisas confundidas numa única por
uma essência indefinível [...].
(M. Duras, *O Amante*)*

A história de *O Amante* (1992) perpassa o trajeto de uma garota de quinze anos e meio que coloca a escrita como condição de existência. Ultrapassar os ditames que sua mãe queria lhe impor, junto à moral do século XX, era sua finalidade desde a adolescência: queria traçar seu caminho a partir do seu desejo, e não se espelhando no que a mãe imaginava para ela, ao tentar delimitar sua vida em seguir a carreira dos pais, como professora, sem respeitar os planos da filha.

Durante a travessia do rio Mekong, quando ia para o pensionato público de Saigon, estudar no liceu francês, a garota conheceu um homem com o dobro de sua idade, com quem começou a manter um relacionamento clandestino. Ele fazia parte

do que era considerada uma raça inferior, na cultura local, pois apesar de ser rico, era chinês. Tentando resgatar as lembranças desse primeiro dia de encontro, ela destaca que a fotografia que faria o registro e a localização da imagem daquele relacionamento não fora tirada:

Durante essa travessia, a imagem poderia definir-se, destacar-se do conjunto. Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada... Mas não foi... A fotografia só seria tirada se fosse possível prever a importância desse acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio... Por isso essa imagem, e nem podia ser de outro modo, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, não foi registrada. A esse fato de não ter existido ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser seu próprio autor. (DURAS, 1984)

Esse vazio de representação, esse buraco deixado pela falta da fotografia, é o que a leva a construções infinitas que inspiraram sua escrita ao longo da vida, tal como acontece na sublimação, quando o contorno de *das Ding* (o suposto objeto primordial perdido e substituído repetidamente) é efetuado (Lacan, 2008 [1959-60]). Quando ela diz que sua existência é um deserto e que a única coisa que enxerga além do horizonte é a escrita, é perceptível que esta cumpre importante função em sua vontade de ultrapassar os limites impostos, inventando sua própria lógica, que escapa às definições e regras costumeiras. Mais que o romance vivido, sua escritura cumpre o papel de objeto amoroso, oferecendo indícios de como ela elabora sua relação com um gozo que ultrapassa o que pode ser situado na relação amorosa, o gozo feminino trabalhado por Lacan (1985 [1972-3]), em seu *Seminário, livro 20: mais, ainda*.

Essa lacuna na história permitiu que fosse criada uma outra representação para a sua localização subjetiva, enquanto sujeito na posição feminina, através da literatura, fazendo-a enxergar algo para além da experiência desértica em que estava situada, já que o romance não conseguia preencher ou oferecer-lhe um lugar. Pois enquanto sujeito feminino, dado o acesso a um gozo que é Outro, que não aquele localizado na ordem fálica, a personagem busca além do que pode ser uma mulher via laço amoroso com um homem, uma resposta para o sentido de sua existência, “o que nos importa é apreender a ligação da mulher com as possibilidades infinitas, ou melhor, indeterminadas do desejo, no campo que se estende ao redor dela” (p. 209), e o que ela faz disso, assim como é frisado por Lacan (2005 [1962-3]), em seu *Seminário, livro 10: a angústia*. Dessa forma, a escrita funciona como uma via de escoamento para a angústia advinda desse a

mais, de maneira constante, pois nada nessa escritura consegue capturar o que é uma mulher, permitindo sempre a invenção de outras obras, através desses desdobramentos.

A loucura em *Hiroshima, meu amor*

*Imposible hablar de Hiroshima. Lo único que se puede hacer es hablar da imposibilidad de hablar de Hiroshima.*³

(M. Duras, *Hiroshima mon amour*)

Uma francesa está em Hiroshima, às vésperas de retornar à sua cidade, após fazer parte de um filme sobre a paz. Se envolve num breve relacionamento com um japonês. Este quer prendê-la em Hiroshima, mas ela não cede, diz apenas que não irá retornar a Nevers - cidade em que vivia antes de estar em Paris -, onde viveu sua juventude e experimentou a loucura. Sobre a loucura, ela dizia apenas que era algo que só se sabe sobre quando se vive, e que, depois, esquece: “A loucura é como a inteligência. Não se pode explicá-la. Como a inteligência, ela chega, toma conta de você... e então a compreendemos. Mas, quando passa, não a compreendemos mais” (27min41seg – 28min).

Assim acontece também com o gozo feminino, esse gozo que vai em direção a um campo sobre o qual nada se pode saber fora da experimentação, do real, pois não há nada que o defina pelo fato de estar livre de regras e limites e fora do campo da linguagem, podendo estar articulado à loucura:

Há um gozo para além do falo [...]. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isto ela sabe. Ela sabe disso, certamente, quando isso acontece. Isso não acontece a todas elas. (LACAN, 1985, p. 100)

Grande parte do tempo com o japonês ela passa contando a história de sua juventude em Nevers, focando no homem pelo qual ela era apaixonada e que morreria na guerra. Ele era, até então, o que permitia que ela tivesse algum nó que a fizesse desviar da loucura, estabelecendo alguma amarração com um gozo fálico, passível de ser localizado em um objeto amoroso, de modo a impedi-la de se entregar completamente ao vazio sem que nenhuma solução fosse inventada.

³ [Tradução nossa]: “Impossível falar sobre Hiroshima. A única coisa que se pode fazer é falar da impossibilidade de falar sobre Hiroshima”.

Quando ele se vai, a loucura é o que resta para ela, junto ao desprezo da família pelo seu amor que era inimigo da França, e, agora, ao contar sua experiência ao japonês, percebemos que tudo o que escapa a esse nó a leva novamente à loucura e à experiência do gozo sem limites.

Presas ao passado desse primeiro amor, ela não consegue se envolver com o japonês, inclusive os nomes que se dão, no momento da partida dela, são justamente o das cidades que representam, contribuindo para a ideia de que há uma impossibilidade nesse relacionamento: ela sendo Nevers, e ele, sendo Hiroshima.

Dentro de um circuito de satisfação que é atravessado por um oco estrutural, sobre o qual esse roteiro está pautado, podemos observar que a construção dessa obra apresenta mais uma elucidação de *das Ding*, a Coisa, que caracteriza o ato sublimatório dentro de sua exigência de elevar o objeto investido pela pulsão à sua dignidade (LACAN, 2008 [1959-60]). E, em seu desdobramento, na história que configura o roteiro, vemos como a protagonista estava imersa na loucura, reflexo possível quando se trata da vivência do Outro gozo. Sobre as mulheres e a loucura, Lacan (2003) comenta em *Televisão*, para se referir à sua condição de não-toda, ligada ao sem limites do gozo:

[...] todas as mulheres são loucas, como se diz. É por isso mesmo que não são todas, isto é, não loucas-de-todo, mas antes, conciliadoras, a ponto de não haver limites para as concessões que cada uma faz a **um** homem: de seu corpo, de sua alma, de seus bens. (LACAN, 2003, p. 538, grifo do autor)

Nessa citação, o que Lacan enfatiza é mais o fato de que esse Outro gozo não está ligado ao outro, mas o ultrapassa, gozando mais da entrega e do sem limites da satisfação obtida com isso, do que outro pode dar como resposta. Impossível de sustentar, esse gozo alcança a loucura justo porque nenhum objeto é capaz de abarcar esse gozo sem limites.

Um nome para o enigma do feminino: *Destruir, disse ela*

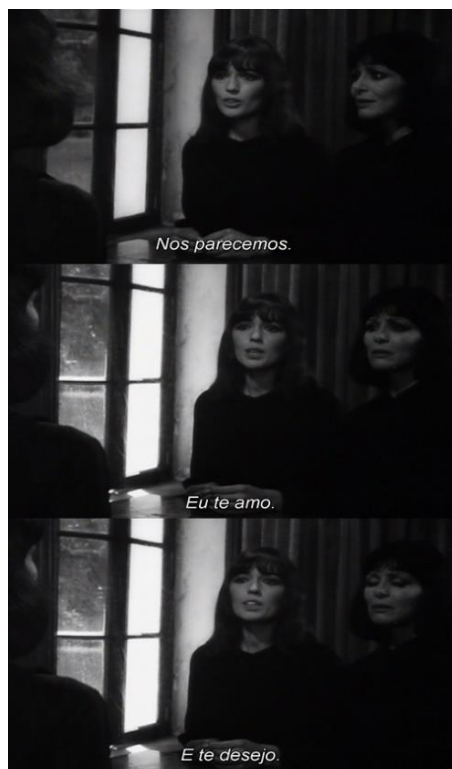
*-É fascinante ver como você vive. E terrível.
-Eu percebi que você se interessou por mim só por
causa disso.
(M. Duras, *Destruir, disse ela*)*

O clima é frio. O tempo não interessa. São personagens que não se conhecem, mas dessa vez possuem nomes. Não se conhecem por não terem uma resposta para o que são, circundam o vazio e estão imersos na inércia e destruição do que podemos nomear como pulsão de morte (FREUD, 1976 [1925]): Stein passa o dia inteiro sem fazer nada, Elisabeth Alione lê o mesmo livro o tempo inteiro, Max Thor diz que é professor de História do Futuro e que, como não restou nada, ele fica calado e os alunos dormem, enquanto Alissa Thor se ocupa da loucura.

O tempo inteiro no filme, a pulsão de morte aparece como atrelada ao gozo feminino, onde, sem limites e definições, encontramos a destruição das normas que regiam a vida de Elisabeth Alione, além de haver inexatidões e escapatórias do feminino ao não ser possível vislumbrar a resposta sobre o que é e o que quer A mulher, posto que esta não existe: “[...] Não há A mulher, artigo definido para designar o universal [...] por sua essência ela não é toda [...] por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar” (LACAN, 1985[1972-3], p. 98-9). É nesse enigma que os personagens pairam no vazio, permitindo a abertura a um infinito de possibilidades. Assim, mesmo Stein e Max Thor têm acesso ao gozo feminino, tendo em vista que este não diz respeito ao gênero, e sim à posição subjetiva, em como eles lidam com a castração simbólica.

O feminino, então, se apresenta como lugar de invenção em todos os pontos. Vemos, por exemplo, o estranhamento que surge de Elisabeth Alione em relação a Alissa Thor no começo, por já haver ali um enigma a ser circundado: “Você é muito estranha. Quem é você?” (31min59seg – 32min02seg). No final do filme, elas se olham e se admiram frente ao espelho, vislumbrando como são parecidas: a altura, o olhar, o cabelo que Alissa cortou e que ficou parecido com o de Elisabeth, e até mesmo os nomes que são semelhantes (Alissa e Elisa). Nesse momento, Alissa diz que ama Elisabeth e a deseja:

Imagem 1 – Cena 01h06min14seg – 01h07min17seg

Fonte: *Destruiu, disse ela* (1968)

A contemplação do feminino entre as duas cria um emaranhado de sensações no espectador, que fica deslumbrado com as cenas, fazendo lembrar o que Freud chamava de uma perplexidade intelectual, em *O Moisés de Michelângelo*, para dizer sobre os efeitos das obras de arte sobre quem as aprecia - ainda que tivesse relutância em aceitar esse estado -, como um caso semelhante ao arrebatamento, de modo que o espectador é inserido no filme por se deparar com um enigma que circunda algo que ele não sabe definir, deixando-o, muitas vezes, paralisado:

[...] precisamente algumas das maiores e mais poderosas criações da arte constituem enigmas ainda não resolvidos pela nossa compreensão. Sentimo-nos cheios de admiração reverente por elas e as admiramos, mas somos incapazes de dizer o que representam para nós. Não tenho leitura suficiente do assunto para saber se esse fato já foi constatado; possivelmente, na verdade, alguém que escreva sobre estética já descobriu ser esse estado de perplexidade intelectual condição necessária para que uma obra de arte atinja seus maiores efeitos. Tenho a maior relutância em acreditar na necessidade dessa condição. (FREUD, 1976 [1914], p. 128)

Duras também comenta algo sobre essa experiência semelhante ao deslumbramento em seu texto intitulado *O espectador*, de modo que é neste ponto que há um elo entre o sujeito e a obra, dado o processo sublimatório:

O filme não se desenvolve, atua. O contato entre o filme e você se estabelece com imensa rapidez, e você passa ao outro lado, às suas costas, ou seja, que seu eixo permanece igual, seu campo alcança os espectadores, os quais adentram nele [...] Quando a ponte é deitada entre você e o filme, é a sua vez de estar acorrentado à espiral, ao movimento de imobilidade. (DURAS, 2012[1980], p. 4)

Além disso, o caráter destrutivo e criativo da pulsão de morte, que fora citado inicialmente, é destacado quando todos os sujeitos da história querem destruir as regras sociais predominantes de monogamia e heterossexualidade, de modo que ali cabe a eles elaborar um modo próprio de buscar satisfação, lidando com a angústia: de algum modo, cada um tem um apaixonamento pelo outro, configurando vivências singulares do movimento do desejo e das constituições enquanto sujeitos femininos.

O feminino entre lacunas: uma abertura ao infinito em *Nathalie Granger*

-Você não é caixeiro viajante.
-Sou sim, minha senhora.⁴
(M. Duras, *Nathalie Granger*)

Nathalie Granger é a experiência de viver um jogo de presença-ausência dos corpos. Há uma constante defrontação com um ambiente parado e inquietante, repleto de elementos que espelham e duplicam a angústia despertada pela falta de diálogo entre as quatro mulheres que vivem na casa (duas adultas e duas crianças), seja através do vidro da janela, dos espelhos ou do reflexo das águas. A solidão já não se configura apenas em um personagem, mas é a solidão de todos os personagens e do espectador também, cada um em seu lugar ou ausentes de si mesmos: um dentro de casa, outro do lado exterior da janela... ou da tela!

Como aponta Duras (2012 [1980], p. 1): “Quem sabe seja nesse lugar, na sala de projeção, onde o espectador encontra sua verdadeira solidão, a qual

⁴ Nesse momento do filme, as mulheres prosseguem no silêncio, deixando o caixeiro viajante perturbado com esse questionamento acerca de sua identidade.

consiste em separar-se de si mesmo”. É isso que *Nathalie Granger* efetua ao tocar o ponto *êxtimo* em quem está diante da tela, esse aspecto tão exterior e íntimo ao sujeito (LACAN, 2008 [1959-60]), que escapa a tentativas de definição, restando apenas a contemplação e o surgimento da angústia, nessa experiência de gozo que o filme proporciona.

A câmera que capta a cena de dentro da casa parece evidenciar que há um silêncio contido dentro dela, enquanto há algo de movimento lá fora: parece praticamente um pedido de isolamento da mulher adulta (que não tem nome), ao se contentar, repetidas vezes, em olhar desse ângulo. Outro momento semelhante é quando as duas adultas estão na sala, demonstrando como é tamanha a solidão, estando a presença indicada apenas pelo aparecimento dos corpos.

A continuidade desse aspecto é dada quando entra um homem se apresentando como caixeiro viajante, a fim de vender uma máquina de lavar. As duas mulheres permanecem em silêncio e não dialogam com o vendedor. Ele está num monólogo e o único momento em que uma delas pronuncia algo é para questionar a identidade dele como caixeiro viajante. Depois disso, o silêncio volta a reinar, levando o homem a ficar perturbado diante dessa identidade que agora fora questionada. Um tempo após, ele vê que elas já têm o produto que ele oferecera, mas nem se deram conta disso. É nesse momento que o vendedor sai dali todo confuso e segue seu rumo, longe. Porém, há uma cena em que ele retorna à vizinhança, fazendo um passeio com um cachorro e, quando passam em frente à casa das mulheres, o cachorro sai correndo, como que espantado por alguma coisa sinistra que paira sobre o lugar.

Em contrapartida, existem cenas que capturam detalhes mínimos de contato entre os sujeitos, como é o caso da mulher que acaricia a mão da criança, mostrando que havia alguma harmonia no ambiente, apesar da angústia que suscitava. Outro ponto que vai de encontro à inquietude que o filme traz no espectador ocorre quando Nathalie é descrita como uma menina agressiva, porém, em nenhum momento ela correspondeu a essa característica, sendo mostrado apenas o som do piano tocado por ela, que concedia alguma vitalidade à casa que habitavam, o que coloca os espectadores frente a uma ruptura da lógica, fazendo-os questionar o que é retratado ali.

Em todo esse contexto que o filme coloca, os sujeitos que o leem são constantemente desafiados a lidar com as lacunas e buracos de seu enredo, de modo que diante do silêncio e do vazio cabe a eles efetuar interpretações várias sobre o que está acontecendo, colocando-os no lugar de sujeitos criativos por permiti-los a reflexão entre os planos apresentados na tela.

Um arrebatamento entre o som e a imagem: o feminino em *A mulher do Ganges*

Esta região sentimental não era pra garota de S. Tahla.
(M. Duras, *A mulher do Ganges*)

A mulher do Ganges é marcado por ser um duplo filme: o filme das imagens, que aparecem sem diálogo direto com relação ao filme das vozes, as quais narram o acontecimento que se passou em S. Tahla uma década atrás. S. Tahla é o lugar onde Marguerite exercita a escrita sobre as imagens do feminino, ao criá-lo como lugar ilimitado: “Aqui é S. Tahla. Até o rio [...] Depois do rio ainda é S. Tahla” (16min07seg – 16min16seg). É também o lugar de onde surgem sons estranhos e não localizados, com sirenes, disparos de incêndios e músicas inquietantes que lembram a história de Lola Valérie Stein (Lol), que fora tomada pelo deslumbramento ao ver seu namorado Michel Richardson ir embora do baile com Anne-Marie Stretter, aquela mulher desconhecida que rapta a âncora que mantinha Lol com alguma estrutura no mundo, causando um exílio dela em relação às coisas e ao próprio corpo (LACAN, 2003).

É essa sensação de arrebatamento, de paralisia e um raptar-se constante de si que é causado no espectador com as discrepâncias entre as duas narrativas estruturais do filme:

Arrebatadora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de ferida, exilada das coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa. [...] Essa arte sugere que a arrebatadora é Marguerite Duras, e nós, os arrebatados. (LACAN, 2003, p. 198)

Isto configura versões do gozo, nesse movimento que abrange tanto o prazer quanto a angústia: a das vozes, que relembram o que Lol viveu no baile de S. Tahla, e a dos sujeitos das imagens, que presenciam a volta de Michel Richardson ao hotel desse local.

A câmera também não se movimenta, captura um ambiente e permanece nele, sendo que, uma hora ou outra, alguém o atravessa, silenciosamente. É nesse panorama que surge a possibilidade de deparar-se com uma sensação de angústia não localizada, característica do gozo feminino, que nos defronta com o vazio dos personagens sem nomes, salvo Michel Richardson, que retorna de uma história já existente. Apesar de apresentar essas lacunas, principalmente onde o filme faz referência a Lol – de forma que até a música que vez em quando é tocada é com seu nome -, ele permite a inserção do espectador que pode não ter conhecido a narrativa feita por Duras em *O deslumbramento de Lol V. Stein* (1986), mas que pode inventar, junto às vozes que relembram os fatos, novas interpretações.

Coadunando com esses aspectos, o feminino se faz presente também no modo de produção cinematográfica da autora, ficando bem destacado nesse filme pelo jogo de vozes e imagens que já fora enfatizado. O importante é justamente criar esses buracos, onde a experimentação da escrita de imagens para o que é ser uma mulher se evidencia. É a perda do cinema para o seu ganho, um deslocar-se das normas para inventar um modo singular de criar, essa riqueza pela banalidade, a produção de um filme aparentemente pobre, de modo que é aí que reside sua exuberância, como é destacado pela própria Marguerite Duras, em *Boas falas: conversas sem compromisso*:

[...] aquelas vozes não teriam chegado ao filme se o filme estivesse atulhado de imagens, se o filme não tivesse falhas, ou... o que 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 empenhados para chegar a tamanha asfixia – nada mais pode entrar -, tudo está explicitado, tudo isso. (DURAS e GAUTHIER, 1974, p. 65)

Considerações finais

A mostra audiovisual permitiu diversas reflexões acerca de construtos subjetivos, apresentando uma valorização do espectador como sujeito a partir do ato criativo. A psicanálise se insere num campo delimitado a partir da posição subjetiva e do desejo, que implica o sujeito em seu discurso.

Consideramos a relevância da atividade de Extensão como uma oportunidade de diálogo entre a comunidade acadêmica e a população de Feira de Santana, criando um elo entre o cinema, a literatura e a psicanálise. No entanto,

avaliamos a pouca participação na mostra e percebemos que isto possivelmente se deu devido à grande complexidade de se deparar com um filme que rompe com o formato do cinema comercial, em geral disponível nas duas únicas salas de cinema da cidade, apresentando grandes momentos de silêncios e pausas, além de não possuírem uma riqueza de efeitos especiais e velocidade da narrativa, que tão costumeiramente prendem os espectadores. Este resultado já fora verificado também por Mathilde Ferreira Nevez, que fez um estudo sobre três filmes durasianos, dentre os quais estava *Nathalie Granger*:

[...] se as salas onde são projetados os seus filmes têm pouco público, é porque é elevado o grau de exigência que lhe é exigido. A autora **[Duras]** quer levar ao limite a experiência cinematográfica no seu todo, dentro e fora da tela, nem que para isso abdique do filme e do público, sendo o grande objetivo resistir. (NEVES, 2011, p. 59, grifo nosso)

À parte este obstáculo, obtivemos resultados significativos quanto ao cinema e a literatura como formas de subjetivação. Marguerite Duras é um grande exemplo de que a sublimação cumpre um papel de extrema importância na elaboração da angústia dos sujeitos. O caso dela permite mostrar que, transportando essa angústia para as obras fílmicas e literárias, é possível inventar vislumbres de significações singulares para o feminino. Sobre isto, ela comenta sobre sua experiência pessoal em *Le camion*:

Apesar de tudo, cheguei a isso, a falar de mim como de uma outra, a interessar a mim mesma como uma outra poderia me interessar. Para falar comigo, talvez, não sei. Porque o medo que tive da loucura durante vinte, trinta anos de minha vida, agora não o sinto mais, mas está no filme. Lá está ele. Durante trinta anos tive mais tempo medo da loucura que da morte, enfim havia uma equivalência e, face a isso, o medo foi embora. Posso até vê-lo do exterior. (DURAS, 1977, p. 105)

Dessa forma, constatamos a relevância da proposta, no sentido de apresentar aos sujeitos envolvidos nas atividades as elaborações diversas que são possíveis de serem construídas para a angústia que todos os seres humanos enfrentam diante do limite imposto pela falta que nos é constitutiva, de maneira a incentivar a inserção dos mesmos no campo da criação e modos de ser singulares e plenos de possibilidades, apresentando também, para as pessoas que se interessam por essa forma de produção, um contexto que as permitam ter acesso a esse tipo de obra.

Referências

ANNAUD, Jean-Jacques. **O Amante**. [Filme-vídeo]. Direção de Jean-Jacques Annaud. França/Reino Unido/Vietnã, 1992. Arquivo de videoclipe, 115 min. color. son.

CAMPOS, E. B. V.; COELHO JR., N. E. Incidências da hermenêutica para a metodologia da pesquisa teórica em psicanálise. **Estudos de Psicologia**. Campinas, v. 27(2), p. 247-257, 2010, abril – junho.

DURAS, Marguerite. GAUTHIER, Xavière. **Boas falas: conversas sem compromisso**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974, 177p.

DURAS, Marguerite. **O deslumbramento de Lol V. Stein**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 145p.

_____. **Hiroshima mon amour**. Espanha: Editora Seix Barral, 1984, 149p.

_____. **O Amante**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984, 114p.

_____. **O espectador**. 2012. Tradução de Ricardo Lessa Filho. Originalmente publicado em *CahiesduCinéma*, em 1980. 4p.

_____. **O Caminhão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977, 108p.

_____. **A mulher do Ganges**. [Filme-vídeo]. Direção de Marguerite Duras. França, 1974. Arquivo de videoclipe, 85 min. color. son.

_____. **Nathalie Granger**. [Filme-vídeo]. Direção de Marguerite Duras. França, 1972. Arquivo de videoclipe, 83 min. preto/branco. son.

_____. **Destruir, disse ela**. [Filme-vídeo]. Direção de Marguerite Duras. França, 1969. Arquivo de videoclipe, 100 min. preto/branco. son.

FREUD, Sigmund. Conferência XXXIII (Feminilidade). In: **Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos**. Vol. 22. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1932], p. 65-79 (PDF).

_____. O mal-estar na civilização. In: **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Vol. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1930], p. 33-79 (PDF).

_____. Além do princípio do prazer. In: **Além do princípio do prazer, psicologia de grupos e outros trabalhos**. Vol. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1925], p. 4-37 (PDF).

_____. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos**. Vol. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1914], p. 40-57 (PDF).

_____. O Moisés de Michelângelo. In: **Totem e tabu e outros** trabalhos. Vol. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1913], p. 128-144 (PDF).

LACAN, Jacques. As pulsões e seus engodos; O objeto e a coisa. In: **Seminário, livro 7: A Ética da Psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008 [1959-60], p. 109-140.

_____. A mulher, mais verdadeira e mais real. In: **Seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005 [1962-3], p. 201-216.

_____. O simbólico, o imaginário e o real. In: **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 9-54.

_____. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol.V. Stein; Televisão. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 198-205; 508-543.

_____. A significação do falo. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998 [1966], p. 692-703.

_____. Deus e o gozo d'Á Mulher. In: **Seminário, livro 20: Mais, ainda**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor., 1985 [1972-3], p. 87-104.

NEVES, Mathilde Ferreira. **Nathalie Granger, Le Camion e L'hommeAtlantique**: três filmes durasianos para abordar a escrita branca, a imagem negra e a *não voz* da voz. 2011. 110 f. Dissertação (Mestrado). Universidade do Porto (Faculdade de Letras), Portugal, 2011 (PDF).

RESNAIS, Alain. **Hiroshima, meu amor**. [Filme-vídeo]. Direção de Alain Resnais. França/Japão, 1959. Arquivo de videoclipe, 90 min. preto/branco. son.