

\* Psicóloga. Psicanalista. Mestre em psicologia pela Universidade Federal de São João del Rei. Doutoranda em psicanálise pela Universidade Federal de Minas Gerais. Docente do curso de psicologia do Centro Universitário Newton.

## Marguerite Duras e o cinema: uma trama de voz permanente

*Danielle Curi\**

**Resumo:** Ao enveredar-se pela arte do cinema, Marguerite Duras lança mão do recurso das vozes em *off* em praticamente todos os seus filmes, chegando, por fim, a acrescentar sua própria voz como “presença” nas locuções. A partir de tal constatação, o presente artigo visa articular o uso que a autora faz da voz nessa linguagem artística – entendido aqui como uma maneira de lidar com a angústia e o real em jogo –, e objeto *a* vocal como teorizado por Lacan sobretudo no início da década de 1960.

**Palavras-chave:** Angústia; Objeto Voz; Cinema; Marguerite Duras.

**Abstract:** When working on the art of cinema, Marguerite Duras made use of the voice-off in practically all her films, eventually adding her own voice as “presence” in the voiceovers. Based on this fact, this article aims to articulate the author’s use of the voice in this artistic language – here understood as a way of dealing with anguish and the lacanian Real – and the vocal object as theorized by Lacan, especially in early 1960’s.

**Keywords:** Anguish; Voice Object; Cinema; Marguerite Duras.

### A voz reencarnada

*As vozes, isso me fala em toda parte, e eu tento dar conta um pouquinho desse transbordamento, e por muito tempo eu acreditei que eram vozes exteriores, mas agora eu não acredito mais.*

Marguerite Duras

Apesar de ser conhecida por seus livros, Marguerite Duras realizou dezenove filmes (longas e curtas) ao longo de quinze anos, entre 1969 e 1984, período o qual praticamente abandona a literatura. Sendo muitos deles totalmente desconhecidos para o público brasileiro, a relação de Duras com o cinema lhe permitiu um “trânsito livre” que não só possibilitou à escritora passar do texto ao filme, mas fazer o mesmo movimento também no sentido contrário, transformando alguns de seus filmes em novos textos.

Segundo Senra (2009, p. 7), foi justamente esse livre trânsito que determinou, em grande medida, a singularidade do cinema de Duras e que lhe permitiu lançar mão de práticas cinematográficas inusitadas como retomar a trilha sonora de um filme já pronto e utilizá-la integralmente em um novo filme; usar imagens descartadas e criar

1. Em “O homem atlântico” (DURAS, 1981), considerada uma das obras mais radicais do cinema de Duras, cerca de dois terços do filme se passam com a tela negra entrecortada por planos de imagens gravados na casa da autora na Normandia, diante do mar, intercalados com a voz da própria Duras indicando a alguém, como em um roteiro, os gestos que deve cumprir.

2. Como exemplo da importante relação tecida entre o cinema e a escrita de Duras, podemos dizer que o filme “Índia Song” (1974) foi considerado a transformação cinematográfica que a autora criou de seu romance “O vice-cônsul” (1966/1982), o qual faz parte do Ciclo da Índia, juntamente com “O deslumbramento” (1964/1984). Significativo ressaltar que o livro “Índia Song” (1973a), escrito um ano antes da realização do filme, teve como subtítulo a descrição *teatro/filme/texto*.

3. Duras nos dá essa orientação logo no início do filme “A mulher do Ganges” (1972-1973).

uma outra obra; ou ainda, propor filmar uma “imagem neutra” sobre a qual o texto se desenvolveria chegando, em 1981, a realizar “O homem atlântico”<sup>1</sup>, que alternará restos de imagens de outro filme com a tela negra.

É sabido que a obra cinematográfica de Marguerite Duras estabelece importantes relações com sua escrita. Sobretudo a partir de “O deslumbramento” (1986), Duras criará um conjunto de personagens, lugares, histórias e imagens, que se repete e se apresenta nas duas linguagens artísticas com uma proximidade e uma continuidade, mas como se nenhuma delas pudesse comunicar a versão final de uma história<sup>2</sup>. Uma obra sem fim? Ou, com Lacan (2008, p. 101), o que “não para de não se escrever”? Um palpite!

Sendo assim, não se trata de dizer apenas que Duras filmou alguns de seus livros, ou, na direção oposta, escreveu livros sobre seus filmes. Ao se enveredar pela arte do cinema, a autora lançará mão de uma forma particular de trabalhar os intermináveis entrelaçamentos das imagens e das vozes, bem como dos corpos, não em uma relação de completude, mas de autonomia. Foi o que explicou a cineasta em relação ao seu filme “A Mulher do Ganges” (1972-1973):

são dois filmes: o filme da imagem e o filme das Vozes. [...] os dois filmes estão ali, com total autonomia [...]. [As Vozes] também não são Vozes *off*, na acepção habitual da palavra: elas não facilitam o desenrolar do filme, ao contrário, elas o entavam, o perturbam: Não deveríamos ligá-las ao filme da imagem (DURAS, 1973b, p. 103-104: tradução nossa).

Ou ainda:

*A Mulher do Ganges* é de certo modo dois filmes. Em paralelo com a película encenada nas imagens, é encenado um filme puramente vocal não acompanhado por imagens. Para evitar qualquer equívoco, gostaríamos de deixar o espectador saber que as duas vozes *off* das mulheres não pertencem em absoluto aos personagens que aparecem nas imagens. Acrescentamos que os personagens vistos nas imagens ignoram totalmente a existência das duas mulheres na história, que se manifestam apenas no diálogo que mantém<sup>3</sup> (1972-1973).

Segundo Senra (2009, p. 14), o cinema de Duras apresenta um descompasso entre a imagem e a voz: uma, intensa, a outra, esvaziada de seu habitual poder de fascínio, o que não reduz, entretanto, sua potência como imagem. Característica marcante da trajetória cinematográfica da autora, a autonomia entre voz e imagem se faz presente desde a sua estreia no cinema com o roteiro de “Hiroshima, meu amor” (1959), filme encomendado pelo diretor Alain Resnais para comemorar os quinze anos do fim da Segunda Guerra, marcado pela explosão da bomba em Hiroshima. Em relação ao convite de Resnais, Duras dirá:

eu acho que ele talvez fosse o único a poder aceitar isso – e a demandá-lo. Começar um filme sobre a maior catástrofe do mundo com: “Você não viu nada em Hiroshima.” Enquanto o mundo inteiro estava inundado de fotografias. E desse ponto de vista, ele é realmente surpreendente, o Resnais. Eu acho que isso ficou comigo em todos os meus filmes, isso que ele me pediu naquela época. Ousar. E evidentemente eu não teria podido fazer cinema de maneira nenhuma se eu tivesse de fazer um filme de imagens, eu não teria sabido (DURAS apud BÉGHIN, 2014, p. 33: tradução nossa).

No filme, o contraste entre a impotência do olhar e a força do dizer estão em jogo na medida em que as imagens não são capazes de reconstruir o horror da guerra – “Você não viu nada em Hiroshima” significa dizer isso –, ao passo que as palavras, encarnadas na voz da personagem feminina, rememoram os acontecimentos de *Never*: o amor, a dor, a loucura ali experimentados.

Assim, se para Duras seus filmes não são de imagens, definitivamente são filmes das vozes. Em seu cinema, as vozes são em *off* e não sabemos a quem pertencem, de onde vêm<sup>4</sup>. Geralmente, elas não coincidem com a cena e remetem a fatos que já ocorreram ou que ainda ocorrerão. Ademais, os personagens não falam, são em sua maioria mudos. Seus movimentos ou gestos são raros, não possuem nomes ou histórias e perambulam pelas cenas diluídos pela presença das vozes em *off*.

Os personagens, quando aparecem, estão em raros planos, calados, sozinhos, como se lembrassem de algo, movendo-se vagarosamente pela casa. São corpos que não se olham, ou que apresentam olhares perdidos, que não se tocam, em uma ausência de representação, rompendo com a ideia da “imagem do personagem” (SENRA, 2009, p. 18). Ou ainda, há filmes nos quais não há personagem algum, somente ruínas, sobressaindo, então, as vozes.

Duras afirmou por diversas vezes ter uma relação de assassinato com o cinema, o que pode ser verificado também em relação ao tratamento dado aos lugares escolhidos para as filmagens. A autora não se propôs a modificá-los, evitando transformá-los em cenários fabricados e, inclusive, realizou alguns de seus filmes em sua própria casa em Trouville, na Normandia, ou em Neauphle-le-Chateau, um vilarejo próximo de Paris.

Assim também ela o fez com os corpos dos atores, “com seu cansaço e seu suor”, como explicou em 1987 (DURAS apud AUMONT, 2004, p. 81). Para a cineasta, o desempenho do ator deve ser vigiado e refreado, uma vez que ele não tem o caráter natural de seu corpo, impedindo a fusão/confusão entre o ator, o papel, o personagem e a pessoa. Segundo Aumont (2004, p. 82: grifo do autor), “em *India Song*, por exemplo, as vozes em *off* destinam-se a opor-se ao ‘realismo inevitável do direto e ao logro que isso representa’”.

Dessa forma, o cinema de Duras terá como marca a separação da fala e do corpo do ator por meio da voz em *off*. Em uma de suas declarações, ela dirá não mais poder sincronizar, “aparafusar”, as vozes nas bocas dos atores (DURAS apud CHIRON, 1993, p. 149: tradução nossa). Foi o que experimentou Emmanuelle Riva, atriz de “Hiroshima meu amor” (1959), ao afirmar que o que mais lhe preocupou durante o trabalho de sincronização foi a colocação da voz em *off*: “essa voz tem um ritmo preciso, que está inscrito no texto de Duras, e do qual não se pode escapar” (RIVA apud SENRA, 2009, p. 11).

A própria Duras admitiu que *Hiroshima* é um filme “tagarela”, quando comparado ao seu cinema posterior. Mas, apesar da presença marcante da voz da protagonista, a autora definirá as mulheres como

4. “São vozes *debors*, vozes de Lahore”. Borgomano (2009, p. 35) joga com as palavras *debors* (fora) e Lahore, nome da cidade indiana onde se passa parte da história de *India Song*, que soa como *là hors* (lá fora).

habitantes do silêncio, em oposição aos homens, que enlouquecem quando não podem falar e/ou nomear as coisas. Além disso, ao contrário dos homens, as mulheres habitam os lugares. Enfim, enquanto os homens falam as mulheres se calam, e os lugares também estão em silêncio<sup>5</sup> (DURAS; PORTE, 2012, p. 12: tradução nossa).

5. Embora não seja nosso tema de desenvolvimento no presente artigo, a associação de Duras das mulheres ao silêncio nos remete à afirmação de Lacan de que “não há mulher senão excluída pela natureza das coisas que é a natureza das palavras” (1972/1973/2008, p. 79). Aqui, o autor está às voltas com o tema do gozo da mulher, fora do sentido e experimentado no corpo, em contraponto ao gozo do homem, gozo fálico, como exemplificado na tábua da sexuação (ibid., p. 84). Ainda em relação à fala de Duras, a autora também irá se servir do silêncio em seu cinema, como, por exemplo, no filme “Nathalie Granger” (1972). O silêncio, o indizível, o que não quer calar vão povoando os filmes de Duras encarnados nas vozes em *off*.

6. As referências de todos esses filmes encontram-se no final do artigo.

É verdade que vários dos filmes de Duras são intitulados com nomes de lugares: *Hiroshima, meu amor*, *A Mulher do Ganges*, *India Song*, *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta*, *Diálogo de Roma*,... E também com nomes de mulheres: *Nathalie Granger*, *Cesárea*, *Aurélia Steiner* (*Melbourne* e *Vancouver*), *Agatha e as leituras ilimitadas*, *Baxter*, *Véra Baxter*<sup>6</sup>,...

Mais, ainda, Duras atuará em pelo menos um de seus filmes e a sua voz é ouvida em vários deles, por onde ela “aparece” como presença apenas através de sua locução. Foi a partir do final de 1950 que a fala se impôs à obra da autora como o “triumfo da voz” (BORGOMANO, 2009, p. 27), o que levou, anos mais tarde, a uma única voz, a voz da própria Duras. Os corpos, e junto a eles a imagem, serão animados por essa voz.

Interessante ressaltar que já em suas entrevistas anteriores à realização de seu primeiro filme, “La musica” (1966), Duras afirmava frequentemente que o cinema ainda não havia feito a transição do mudo para o falado, e que, até então, ninguém havia ousado fazer um filme verdadeiramente falado.

Por um lado, foi-se tímido com a fala; eu acho que ainda não houve um filme falado que falasse propriamente. E... é disso que eu falava agora há pouco, é um pouco diferente; quando eu falo de divórcio entre o rosto e a fala que sai da boca desse rosto, eu falo literalmente, não é? Nesse momento, é sempre decepcionante. O herói cinematográfico que fala, e que nós vemos antes que ele fale, sempre possui uma fala inferior a esta que esperamos. Ou mostra-se demais o rosto do ator, do herói, ou então não se utiliza sua voz suficientemente. Esta passagem da imagem muda à fala é ainda decepcionante, penosa, em vários aspectos (DURAS APUD BOGART, 2016, p. 54: tradução nossa).

Segundo estudiosos, Duras retira as palavras de seu mecanismo narrativo e interpretativo para valorizar e enfatizar seu poder evocativo. Assim, o foco recai sobre a vocalidade sonora da palavra, buscando constituir-se como uma literatura em voz alta, algo como reencarnar a voz e não apenas representar as falas.

A proposta da autora de reencarnar a voz, fazê-la ressoar – marca já presente em sua literatura – ganha, então, corpo pelas vias do cinema. Ao separar a voz do corpo e da cena, o texto aparece em primeiro plano por meio da voz em *off*. Foi o que se passou de forma explícita na realização de “O caminhão” (DURAS, 1977). Diante do impasse de decidir quem seria a protagonista, Duras optou por contar o filme em vez de produzi-lo. A partir daí, ela e o amigo Gérard Depardieu leram o texto em uma sala denominada câmara escura ou câmara de leitura.

O filme documenta, assim, um momento único em que Gérard Depardieu lê e discute pela primeira vez com Marguerite Duras o “roteiro” de um filme que jamais será realizado, a não ser pela leitura de seu texto. “A história do filme imaginário participa do filme real como um texto que é proferido” (AYER, 2009, p. 58) única e ex-

clusivamente pelas vozes de ambos. A voz em seu efeito de presença é melhor entendida na citação a seguir:

Nesse estado arcaico da escrita, uma vez que mais próxima do corpo e ainda não impulsionada sobre a página em branco, a voz ainda não foi tomada pelo simbólico. Se a escrita ainda conserva os traços desse estado, especialmente nos efeitos poéticos, o filme, graças ao seu dispositivo sonoro, pode, paradoxalmente, concretizar a corporalidade da escrita melhor do que o texto escrito e induzir um estado de recolhimento em que as vozes são ouvidas, as da escritura que abrem caminho na obra do autor. O uso da narração permite que Duras reintegre em sua obra um dos processos em jogo em sua concepção e realização (EL MAÏZI; STIMPSON, 2007, p. 169: tradução nossa).

Na belíssima entrevista concedida a Foucault sobre Marguerite Duras, Cixous (FOUCAULT; CIXOUS, 2009, p. 357) aponta uma “arte da pobreza” na obra da autora, na medida em que, ao desnudar cada vez mais, colocar cada vez menos cenário, atores etc., resta apenas o que não quer morrer, sugerindo que a voz é a única coisa que sobrevive no universo criado por Duras. “Quando se vê *India Song*, pensa-se que o visual, que é muito belo, muito erótico, ao mesmo tempo muito vago, que é justamente perfeitamente sedutor, porque ele está lá sem estar lá, está inteiramente envolvido em uma trama de voz permanente” (Ibid., p. 360).

Vale destacar que em “*India Song*” (1974) Duras lia em voz alta para os atores o texto que seria acrescentado em *off* na montagem final. No roteiro, a autora escreveu que o filme seria construído primeiro através do som, depois através da luz. E, na sua estreia, ela aconselhou a alguns de seus amigos que assistissem ao filme de olhos fechados (DURAS apud MOUSEF, 2003, p. 48).

### A voz, objeto indizível

*India Song* é um filme 80% surdo e cego. Não se enxerga... ou muito mal. Não se ouve, ou muito mal. Há vozes que surgem dessa desordem, dessa noite, dessa surdez, mas são muito raras. Aí então, quando as ouvem, o que fazem?  
Marguerite Duras

Em seu *Seminário, livro 10. A angústia*, Lacan (2005, p. 53) propõe aprofundar a função do objeto na experiência analítica por meio do fenômeno da angústia e do lugar designado como sendo o dela, uma vez que “a angústia [...] deve ser definida como o que não engana, precisamente na medida em que todo e qualquer objeto lhe escapa” (ibid., p. 240). E, ao nomear o objeto por “peça avulsa” (ibid., p. 54), o autor nos diz que este teria sua subsistência fora de seu emprego eventual em relação a um certo modelo.

No capítulo intitulado “Além da angústia de castração”, Lacan (2005, p. 55) nos diz que a imagem especular – que se caracteriza por uma falta – ao mesmo tempo que orienta e polariza o desejo através da sua função de captação, vela-o na medida em que ele está essencialmente relacionado a uma ausência. Contudo, a ausência em questão seria também a possibilidade de uma aparição, orientada por uma pre-



sença que se encontra, todavia, em outro lugar. Tal presença, como indicada pelo autor, é a do objeto *a*.

Neste momento do ensino de Lacan estamos em um registro no qual o corpo não é somente tomado pelo modelo da boa forma, da completude corporal unitária do estádio do espelho, mas também pelo registro das zonas erógenas, zonas de borda que Freud colocou em primeiro plano nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1972), e que Lacan (2005) articulou ao seu famoso objeto *a*.

Assim, o estatuto do corpo ganha um acréscimo a partir do momento em que Lacan atribui aos objetos *a* a característica de ser um objeto cedível, ou seja, um objeto escolhido por sua qualidade de ser originalmente um objeto solto, um pedaço separável do corpo, “porque já tem, anatomicamente, um certo caráter artificial, por estarem agarrados ali” (LACAN, 2005, p. 184). Ademais,

se atribuirmos ao termo “anatomia” seu sentido estrito e, digamos, etimológico, que valoriza a *ana-tomia*, a função de corte [...] tudo que sabemos da anatomia está ligado, de fato, a dissecação. [...] A separação [*séparation*] fundamental – não a separação, mas divisão por dentro – eis o que está inscrito desde a origem, e desde o nível da pulsão oral (Ibid., p. 259: grifos do autor).

A partir daí, Lacan concebe cinco objetos destacáveis do corpo, caracterizados por serem objetos que se regulam pelos orifícios e que trazem consigo uma condição inédita do corpo como órgão, restituído às suas particularidades anatômicas. Segundo Miller (2013, p. 1-3), é uma função, essa particularidade anatômica, a saber, a do estatuto de objeto distinto do significante ou do significado – não à toa grafado somente pela letra (*a*) –, o que permite a Lacan acrescentar o escópico e o vocal à sua lista de “objetos separáveis” (LACAN, 2005, p. 184) do corpo – o objeto olhar e o objeto voz também como formas do objeto *a* –, uma vez que não são determinados a nível da interdição, mas, sim, pelo corte.

A este objeto cedível como pedaço destacado do corpo Lacan vai associar a angústia e a função do resto: resto do gozo inicialmente perdido, o que coloca em jogo a questão da repetição na medida em que ele [*a*] é a sobra, por assim dizer, da operação subjetiva no campo do Outro. Nas palavras do autor, “reconhecemos estruturalmente nesse resto, por analogia de cálculo, o objeto perdido. É com isso que lidamos, por um lado, no desejo, por outro, na angústia<sup>7</sup> (Lacan, 2005, p.179).

Em seu texto “Jacques Lacan e a voz”, Miller (2013, p. 3) interroga de que maneira seria possível existir, então, uma relação entre esse objeto que não é significante e nem significado e o sujeito, definido inversamente como sujeito do significante. Para fazer concordar os dois argumentos em questão, o autor nos diz que Lacan encontrou no objeto voz e no objeto olhar o caminho da resolução do problema, uma vez que ambos generalizam o status do objeto, isto é, uma vez que não são situáveis em nenhum estágio, ou seja, uma vez que não existe nem o estágio vocal, nem o estágio escópico.

7. No seminário em questão, Lacan vai relacionar angústia e objeto *a* tanto no que diz respeito ao desejo do Outro, ao “*Che moi?, Que quieres? [...] Que quer ele de mim? [Que me veut-Il?]*” (2005, p. 14: grifos do autor), quanto ao resto. Aqui nos interessa, sobretudo, a dimensão de resto do objeto *a*.

Ainda segundo o autor, no que diz respeito ao objeto voz, este viria a inscrever-se como um terceiro elemento entre a fala e a linguagem, constituindo-se, dessa maneira, como resto da subtração da significação e do significante, definido, assim, “como tudo que, do significante, não concorre para o efeito de significação” (MILLER, 2013, p. 6). Neste sentido, a voz enquanto objeto pulsional não seria a fala, o barulho, a música, nem mesmo a entonação, uma vez que se situa fora do sentido.

Quanto a isto, a voz entra no lugar daquilo que, do sujeito, é propriamente indizível e que Lacan chamou de seu “mais-de-gozar”. A castração, da qual falei rapidamente um pouco, significa que não ouvimos voz alguma no real, que ali somos surdos. Onde então se encontra a instância da voz quando falo? Não é o tom no qual falo, mesmo se posso variá-lo segundo os efeitos de sentido que quero produzir. Não é simplesmente que minha voz gravada me parecerá como sendo de outro. A instância da voz está sempre presente a partir do momento em que tenho que achar minha posição com relação a uma cadeia significante, na medida em que esta cadeia se mantém sempre relacionada ao objeto indizível. Neste sentido, a voz é exatamente aquilo que não se pode dizer. [...] Há voz pelo fato do significante girar em torno do objeto indizível (MILLER, 2013, p. 11-12: grifo do autor).

Em Lacan (1997), a abordagem da voz tem seu início no tema das alucinações auditivas que invadem o sujeito psicótico. Nessa experiência clínica, a voz, bem como o olhar, apresenta um caráter marcante de exterioridade em relação ao sujeito. No entanto, o objeto voz não ficará restrito a esta particularidade da psicopatologia, embora as elaborações do autor acerca do tema serão mais raras e esparsas quando comparadas ao objeto escópico, sendo este último retomado e aprofundado por Lacan (2008) no seminário posterior ao da angústia.

Entretanto, o psicanalista dará à voz uma definição que se distância do sentido comum ao diferenciá-la do registro fonético, da materialidade sonora. A voz é afônica, afirma Lacan, ela é “livre de ser outra coisa que não substância” (1974, p. 2), mesmo que ainda articulada à função da fala e ao campo da linguagem.

Com Miller (2013), podemos avançar um pouco mais em direção ao esclarecimento do objeto voz na teoria lacaniana e na citação acima. Por se tratar de uma das formas do objeto *a*, ela só se relaciona com o sujeito do significante na medida em que perde sua substancialidade e que se encontra centrada por um vazio que é a castração. O vocal, assim como o anal, o oral e o escópico, situam-se em torno de um vazio e, desta maneira, o encarnam, ou seja, “cada um desses objetos é sem dúvida especificado por certa matéria, mas é especificado por essa matéria na medida em que a esvazia” (Ibid., p. 5).

O vazio encarnado pelo objeto *a* levará Miller (2013, p.12) a afirmar que não nos servimos da voz, mas, sim, que somos assombrados por ela na medida em que ela aparece como uma ameaça do indizível, esvaziada de significação, em sua presença real e, portanto, associada à angústia como resto não simbolizado e separado do corpo. Nesse sentido, quando falamos, é “para silenciarmos o que a voz encarna em sua função de objeto *a* (Ibid., p. 13).

Retomamos, aqui, o cinema de Marguerite Duras. Sabemos que a voz ocupava sua escrita mesmo antes da autora enveredar-se pela sétima arte. Os gritos do vice-cônsul, o canto da mendiga, já se faziam presentes de maneira marcante em alguns de seus livros. O psicanalista Corpelet, em seu texto “Le cinéma, chambre d’écho des voix” (2020, p. 169), realiza uma profunda pesquisa sobre a voz no cinema de Duras e se interroga, então, acerca do que Duras buscaria com o cinema. O autor propõe considerar que a escritora encontraria aí a possibilidade de um novo lugar para tratar o real da voz que lhe atormenta o corpo em forma de angústia, pois, segundo a própria Duras,

[...] Mais do que a escritura, a amplitude da escritura foi alcançada com o filme [*A mulher do Ganges*], que *Lol V. Stein* foi um momento de escrita, *O Amor* também, mas com *A Mulher do Ganges* tudo se misturou, como se eu tivesse voltado no tempo, tivesse chegado nesse limite de antes dos livros. Eu estava louca quando montei *A Mulher do Ganges*. Quando eu encontrei as vozes de *A Mulher do Ganges*, estava louca de angústia. Mas é um lugar da angústia aqui, é talvez meu lugar (1973a, p. 90).

Especialmente em “A mulher do Ganges” (DURAS, 1972-1973) e “India Song” (DURAS, 1974), o objeto vocal se fará onipresente. A autora criará uma relação de sobreposição das vozes – a voz que fala de uma história; mais uma vez, os gritos do vice-cônsul e o canto da mendiga; os murmúrios na casa do embaixador; a música cantada – que, como mencionado anteriormente, estão, segundo a autora, em total autonomia em relação ao filme das imagens.

Segundo Corpelet (2020, p. 187), Duras fará do cinema um lugar de ressonância da voz. Ao dissociá-la dos corpos dos atores e da imagem, ela faz valer as vozes mais além de uma presença visível, fazendo delas uma existência extra corpo, desconectada dos corpos e da imagem. Duras se orienta, assim, pelo real da voz, uma vez que não se guia pelo sentido da palavra que buscaria contar uma história, mas pela redução da palavra ao seu vazio, ao objeto indizível. Desse modo, “a voz conduz Duras ao filme<sup>8</sup>. Trata-se de isolar a voz afim de restituir um timbre e, isolando-a, tornar sua presença real solta de toda construção simbólica e imaginária, fora do sentido e fora da imagem, então” (Ibid., p. 189: tradução nossa).

Assim, Duras irá se utilizar da voz – da voz da outra, dos gritos, do silêncio, da própria voz – como uma maneira de lidar com o transbordamento daquilo que lhe fala em toda parte. Contudo, podemos pensar que a solução durasiana de tratamento do real da voz não se dará de forma estanque e definitiva, uma vez que o objeto voz jamais cessará de ocupar sua escrita, retornando, mais e ainda, tanto em seu cinema quanto em sua literatura.

Nesse sentido, poderíamos também atribuir à voz na obra de Duras a categoria do impossível, na medida em que ela não cessa de não se escrever (LACAN, 2008, p. 101) e retorna, como restos, de outros lugares, de outras histórias, de seus livros, de outros filmes, enfim? Algo que remete a um movimento sem fim, como a sua obra, “como se a perda jamais fosse perdida o bastante” (FOUCAULT; CIXOUS, 2009, p. 358), pois, em se tratando do objeto, o problema está sobretudo no fato de

8. Uma curiosidade acerca do cinema de Duras é que a autora realizou todos os seus dezenove filmes sem nunca ter feito nenhuma formação na área.



que ele pode ser reperdido de novo, e de novo, infinitamente...

Para finalizar, se, com Lacan (2005, p. 240), a angústia é um afeto que não engana, na medida em que todo objeto lhe escapa, signo de que algo do real resiste ao tratamento, com Duras (DURAS; PORTES, 2012, p. 93: tradução nossa), “antes [...] era para evitar a angústia, o medo, que eu acredito também que eu fazia o cinema.... Mais agora isso recomeça com os filmes, é a mesma coisa. Mas reconheçam que é um desprezível estado, um mesmo estado”.

### Referências:

- AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papyrus Editora, 2004.
- AYER, M. Marguerite Duras: escrever imagens. In: *Mostra de Cinema Caixa Cultural*. São Paulo: Caixa Cultural, 2009.
- BÉGHIN, C. *Duras / Godard Dialogues*. Paris: Post-Éditions, 2014.
- BOGAERT, S. *Le dernier des métiers: entretiens 1962-1991*. Paris: Éditions du Seuil, 2016.
- BORGOMANO, M. Marguerite Duras: escrever imagens. In: *Mostra de Cinema Caixa Cultural*. São Paulo: Caixa Cultural, 2009.
- CHION, M. *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- CORPELET, D. Le cinéma, chambre d'écho des voix. In: *Duras avec Lacan: ne restons pas ravis par le ravissement*. Paris: Éditions Michèle, 2020.
- DURAS, M. *O deslumbramento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3ª Edição, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O vice-cônsul*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- \_\_\_\_\_. *La musica*. França: Les Films RP (Raoul Ploquim), 1966.
- \_\_\_\_\_. *A mulher do Ganges*. França: Service de la recherche de I'O.R.T.F., 1972-1973.
- \_\_\_\_\_. *Nathalie Granger*. França: Luc Mouleet & Cie, 1972.
- \_\_\_\_\_. *India Song* (livro). Paris, Gallimard, 1973a.
- \_\_\_\_\_. *Nathalie Granger suivi de La Femme du Gange*. Paris, Gallimard, 1973b.
- \_\_\_\_\_. *India Song* (filme). França: Stéphane Tchaladjieff, Sunchild, Les Films Armorial, S. Damiani, A. Valio-Cavaglione, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta*. França: Cinéma 9, P.PI.PA, Editions Albatros, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Baxter, Véra Baxter*. França: Stella Quef (Sunchild) I.N.A., 1976.
- \_\_\_\_\_. *O caminhão*. França: Cinéma 9, Auditel, 1977.

- \_\_\_\_\_.; PORTE, M. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Cesárea*. França: Les Films du Losange, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Aurélia Steiner (Melbourne)*. França: Paris Audiovisuel, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Aurélia Steiner (Vancouver)*. França: Les Films du Losange, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O homem atlântico*. França: Berthemont, I.N.A, Des femmes filment, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Agatha ou as leituras ilimitadas*. França: Berthemont, I.N.A, Des femmes filment, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Diálogo de Roma*. Itália/França: Lunga Gottata R.A.I., 1982.
- EL MAÏZI, M.; STIMPSON, B. *Marguerite Duras 2: écriture, écritures*. Paris: Lettres Modernes Minards, 2007.
- FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- FOUCAULT, M.; CIXOUS, H. Sobre Marguerite Duras. In: *Michel Foucault: Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Motta, M. B. (organizador). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- LACAN, J. *O seminário, livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 20. Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A terceira: Intervenção do VII Congresso da Escola Freudiana de Paris*. Roma: novembro. In: [Lacan em PDF: A terceira - Jacques Lacan \(1974\)](#). (Acesso: junho 2021).
- MILLER, J-A. Jacques Lacan e a voz. In: *Revista Opção Lacaniana Online*. Belo Horizonte, Escola Brasileira de Psicanálise, julho, n. 11, 2013.
- MOUSEF, D. Women Filmmaker and the Avant-Garde: From Dulac to Diras. In: Levitin, J., Plessis, J., Valerie, R. (eds.). *Women Filmmakers: Refocusing*. New York/London: Routledge, 2003.
- RESNAIS, A. *Hiroshima, meu amor*. França/Japão: Samy Halfon, 1959.
- SENRA, S. Marguerite Duras: escrever imagens. In: *Mostra de Cinema Caixa Cultural*. São Paulo: Caixa Cultural, 2009.