

AS IMAGENS HÉAUTONOMES DE MARGUERITE DURAS E AS DESCRIÇÕES DISJUNTIVAS DE GUSTAVE FLAUBERT ¹

THE HÉAUTONOMES IMAGES OF MARGUERITE DURAS AND THE DISJUNCTIVE DESCRIPTIONS OF GUSTAVE FLAUBERT

Karol de Souza Garcia ²
Guilherme Gonçalves da Luz³

Resumo: Pretendemos, com este estudo, produzir aproximações entre um tipo de relação vista em imagens do cinema de Marguerite Duras e as descrições disjuntivas, fartamente observadas na prosa do escritor Gustave Flaubert. Nas imagens de Duras, uma dissociação entre as componentes visuais e sonoras lhes conferem a condição paradoxal de uma autonomia relacional, lugar de uma diferença constitutiva e irreconciliável, que as caracteriza como imagens héautonomes (DELEUZE, 2006); Já as descrições de Flaubert, disfuncionais e aberrantes, racham a “conexão representacional mantida entre as palavras e as coisas” (FOUCAULT, 2000). Não nos interessa, entretanto, conferir continuidade histórica entre a escrita de Flaubert e o cinema de Marguerite Duras, pois as relações se produzem nas rupturas. Assim, indagamos: de que modo as condições epistêmicas oferecidas pelas potencialidades expressivas do cinema propiciaram à Duras a radicalização do projeto flaubertiano e a efetiva dissolução da representação?

Palavras-chave: descrição, imagens héautonomes, cinema, imagem-tempo, Realismo Literário

Abstract: With this study, we intend to produce approximations between a type of relationship seen in images from the cinema of Marguerite Duras and the disjunctive descriptions, abundantly observed in the prose of the writer Gustave Flaubert. In Duras' images, a dissociation between the visual and sound components gives them the paradoxical condition of a relational autonomy, a place of a constitutive and irreconcilable difference, which characterizes them as self-nominal images (DELEUZE, 2006); Flaubert's descriptions, dysfunctional and aberrant, split the “representational connection maintained between words and things” (FOUCAULT, 2000). We are not interested, however, in checking historical continuity between Flaubert's writing and Marguerite Duras' cinema, as relationships are produced through ruptures. Thus, we ask: how did the epistemic conditions offered by the expressive potential of cinema enable Duras to radicalize the Flaubertian project and effectively dissolve representation?

Keywords: description, héautonomes images, cinema, time-image, Literary Realism.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Karol Souza Garcia: Professora adjunta no Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará, UFC, Doutora em Literatura Francesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, PPGL, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. garciaakarl2@gmail.com

³ Guilherme Gonçalves da Luz: Pesquisador Integrante do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação, GPESC, Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, PPGCOM, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, guilh.gl@gmail.com

1. Introdução

Personagens apáticos perambulam pela paisagem imensa de uma praia indefinível, seus passos descrevem na areia linhas de errância que nos convidam a “ler uma estratigrafia muda” (DELEUZE, p. 327), condutora de um “despovoamento do espaço”⁴ (DURAS, 1994, p. 21). Ao mesmo tempo, uma *voz-off*, quase inteiramente alheia ao visível, fabrica, à própria sorte, fragmentos narrativos que ora descrevem o que vemos, ora engajam-se a contar pedaços de uma história que não se deixa completar.

Este prólogo descreve um pequeno fragmento do filme *La Femme du Gange* (1972), da escritora e cineasta Marguerite Duras. Nele, as dimensões do visível e do dizível se desprendem da relação de reciprocidade que, desde o cinema clássico representacional, “visou espacializar os elementos sonoros, oferecendo-lhes correspondentes na imagem” (AUMONT, 1995, p. 49). Em Duras, as imagens bifurcadas produzem encavalamentos concorrentes entre as dimensões visuais e audíveis e inscrevem-se em um regime de signos chamado por Gilles Deleuze (2009) de *imagens heautonomes* (DELEUZE, 2009, p. 327).

Neste quadro, a disjunção entre o plano visual e o plano sonoro lhes confere uma condição paradoxal, pois os planos se apresentam de forma concomitante e concorrente, mas não nos é possível chamá-los de autônomos, visto que suas autonomias estão condicionadas pela distância positiva que um mantém na relação com o outro. A imagem sonora só existe ao libertar a dimensão sonora da relação de complementaridade que mantinha com o visível, ao mesmo tempo, a imagem visual produz sua existência ao desfazer-se da continuidade com seu fora de campo, outrora oferecido pelo *continuum* sonoro. O visual perde a referencialidade de sua geometria cartesiana, torna-se pura paisagem indefinida, o sonoro perde seu condicionamento imagético, torna-se imagem sonora.

Lançamos, daqui em diante, o problema sobre o qual nos debruçaremos para a compreeção das *imagens heautonomes* em Marguerite Duras, aqui casuisticamente restritas a alguns fragmentos extraídos dos filmes *La Femme du Gange* (1974) e *India Song* (1975): se pensarmos sobre as disjunções, as experimentações dissociativas, as relações perpectivistas, o

⁴ Utilizamos a citação de Marguerite Duras compreendendo sua ideia de um “despovoamento do espaço” em consonância com o que propôs Gilles Deleuze (2009), ao vincular o povo no cinema ao cinema representacional das imagens-movimento, segundo o qual relações de causas e efeito, produzidas em meios historicamente determinados configura seus contornos.

recurso do discurso indireto livre, o gosto pelo paradoxal, pelo indecível, diríamos que estas operações atravessaram irrestritamente as vanguardas literárias e cinematográficas francesas posicionadas entre as décadas de 1950 e 1960, do *Nouveau Roman* à *Nouvelle Vague*.

Entretanto, não gostaríamos de sugerir a existência de um espírito do tempo coordenado pela lógica dos indecíveis, visto que a primazia do pensamento de matriz hegeliana se mantinha com firmeza entre os diversos domínios da produção discursiva ocidental, como no proeminente Marxismo operário, nos proliferantes movimentos identitários e culturalistas do século XX, no criticismo dialético do existencialismo sartreano. Se o pensamento hegeliano ainda mantinha sua dominância nas cátedras e nas ruas, a inclinação de alguns pensadores e artistas às discontinuidades e às ligações heterogêneas parece apontar a uma espécie de *rumor*, tal como nos termos formulados por Roland Barthes (2004), como um conjunto silencioso de maquinações que expressa “o barulho daquilo que está funcionando bem” (BARTHES, 2004, p. 94).

Se o rumor denota um barulho limite, o do bom funcionamento, é porque se trata de “um barulho impossível” (p. 94) que, ao funcionar com perfeição, o faz silenciosamente. O rumor é, neste caso, o tênue, o camuflado, o fremente e, por que não, o estratégico. Para Barthes (2004), o rumor “significa que alguma coisa, coletivamente, funciona” (p. 94).

O que rumoreja nesta década e estende-se à seguinte instiga subterraneamente uma vontade de ruptura, um desejo de pôr em crise as continuidades históricas, “introduz no cenário comum objetos e sujeitos novos; [...] torna visível o que estava invisível; [...] torna audíveis como seres dotados de palavra aqueles que apenas eram ouvidos como animais ruidosos” (RANCIÈRE, 2007, p. 01).

O *rumor* é um diagrama de forças cujas ligações precisam ser elaboradas sob a regência de matérias não formadas e de funções não formalizadas. Não há uma linha temática que aglutine os autores do *Nouveau Roman*, tampouco é prudente apontar a existência de uma homogeneidade estilística, sem a ocorrência de imprecisões. As dimensões estéticas, éticas e políticas que conjugam autores e obras se dão a partir de relações de forças que os atravessam, e de operações diagramáticas que ora os ligam, ora os afastam.

O conjunto heterogêneo de elementos que compunham os agenciamentos nos quais Duras e seus contemporâneos estavam inseridos, foi capaz de oferecer-lhes as condições de

possibilidade à produção de novos signos. Gilles Deleuze (2006) demonstrou, já quase ao final de *Cinema II, A imagem-tempo* (2006), que a radicalidade das imagens de Duras desferiram o mais violento golpe sobre a relação sensório-motora que sustentou o cinema representacional por meio século, conduzindo o cinema a imagens que experimentaram um tempo puro, cujas situações óticas e sonoras puras não mais se prolongam em ações. Para o autor:

Já não estamos, com efeito, no regime clássico, onde um todo interiorizava as imagens e se exteriorizava nas imagens, constituindo uma representação indireta do tempo e podendo receber da música uma apresentação direta. Agora, o que se torna direto é uma imagem-tempo para si mesma, com duas faces assimétricas, não totalizáveis, mortais ao tocarem-se, a de um fora mais longínquo do que qualquer exterior, a de um dentro mais profundo do que qualquer interior, aqui onde se liberta uma palavra musical, ali onde o visível se recobre ou se oculta” (DELEUZE, 2006, p. 333).

É assim que a configuração das *imagens héautonomes* aponta à posição-limite em que o cinema se vê impossibilitado de ser compreendido sob a égide das relações causais, pois as imagens dissolvem as suas componentes tradicionais⁵: as relações geométricas dos planos dão lugar a encadeamentos irracionais; a perspectiva monocular é destituída pela multiplicação dos pontos de vista; as indicialidades referenciais são esfaceladas pela produção dos *tempos mortos* e dos *espaços quaisquer* (DELEUZE, 2006); a continuidade entre o dentro e o fora de campo desaparece implicada em relações espaciais fragmentadas; o sonoro, antes elemento extensivo do visível, agora produz com ele relações disjuntivas, apartadas; o sujeito histórico transcendental, antes centro do regime orgânico das imagens-movimento, agora dissolve-se entre os objetos e vagueia sem rumo, pois lhe falta o destino prometido pelo Progresso e pela História.

Com suas imagens, Marguerite Duras parece carregar, tacitamente, a sobrevivência da cisão entre as palavras e as coisas, operada um século antes, pela peculiar configuração da *descrição* encontrada no seio da prosa de Gustave Flaubert.

As operações descritivas encontradas no realismo literário do século XIX, cuja inserção pujante de elementos anômalos, estranhamente alocados entre aqueles que

⁵ Utilizamos, aqui, a palavra ‘tradicionais’ tendo como base, para o cinema, os parâmetros hollywoodianos. Compreendemos que não há dissolução total das categorias narrativas (GENETTE, 0000) e que, tampouco, exista um elemento fundamental e invariável que faça permanecer uma forma de narrar. Em outras palavras, não é possível apontar, em totalidade, o que faz do filme *um filme*, o que faz do romance *um romance*.

cumpriam funções narrativas, produziram, no texto literário, ampliações e tensionamentos nas categorias narratológicas, empurrando teóricos e críticos a desconfortáveis posições epistemológicas.

Deste modo, a natureza disjuntiva da descrição *realista*, com sua constelação de morfologias aberrantes e topologias impossíveis, fizeram germinar as primeiras sementes das vanguardas da metade do século XX, como o *Nouveau Roman*. Autores como Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Émile Zola, Jules Vallès impuseram profundas crises no modelo literário da representação, e realizam, com seus procedimentos descritivos, um realismo que não se fez mais preditivo, mas ontológico, produtor de um real especificamente literário, facilmente encontrado, décadas mais tarde, em autores como Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Philippe Sollers e Marguerite Duras.

Partindo de Flaubert, observamos de que modo seu peculiar trabalho com a *descrição*, ao conduzir a literatura a “uma nova maneira de conectar o dizível e o visível” (RANCIÈRE, 2007, p. 05), ensejou novas relações entre os objetos, que se desviaram de determinismos e de características fúteis, para serem gestados no ato próprio de suas descrições, do “desconhecido que é convocado para dar um sentido e um ritmo novos à vida coletiva.” (RANCIÈRE, 2007, p. 04). A descrição encontrada no texto literário de Flaubert produz, mesmo que de forma embrionária, uma relação de dissociação entre as palavras e as coisas, impondo, pela força de sua natureza hostil às vontades representacionais, ligações disjuntivas que fazem falsear as leis do hilemorfismo aristotélico e sua impossível dissociação entre a matéria e a forma.

Pretendemos, com este trabalho, colocar em relação às imagens *héautonomes* (DELEUZE, 2006, p. 322), de Marguerite Duras e as *descrições disjuntivas* de Gustave Flaubert (RANCIÈRE, 2010, p. 76).

2. O Realismo Literário e a descrição: a dimensão política do insignificante⁶

⁶ O termo insignificante é usado aqui em seu sentido estrito, como algo sem valor, desimportante.

Homem ordinário. Herói comum. Personagem disseminada. Caminhante inumerável. Invocando, no limiar de meus relatos, o ausente que lhes dá princípio e necessidade, interrogo-me sobre o desejo cujo objeto impossível ele representa. A este oráculo que se confunde com o rumor da história, o que é que pedimos para nos fazer crer ou autorizar-nos a dizer quando lhe dedicamos a escrita que outrora se oferecia em homenagem aos deuses ou às musas inspiradoras? (DE CERTEAU, 1998, p. 57)

A abertura deste capítulo traz, como exórdio, um excerto extraído de *A Invenção do Cotidiano* (1988), de Michel de Certeau, cuja evocação da descrição como uma ode à ordinariedade humana nos parece desempenhar um duplo papel: o da *descrição* desarranjada e incompleta do sujeito humano comum, “rumor da história” (p. 57) e o de uma discussão metateórica sobre a natureza mesma desta *descrição*, que move o sujeito sobre um desejo “cujo objeto impossível ele representa” (p. 57). Tanto os aspectos formais desta *descrição disjuntiva*, quanto a posição política da insignificância cotidiana evocada por de Certeau (1988), são pontos de chegada deste capítulo, cujo desenvolvimento pretende, antes, desenhar uma breve genealogia dos regimes de signos do ocidente, da semelhança à crise da representação no século XIX.

Michael Foucault (2000) demonstrou que o ocidente promoveu, ao longo de séculos, a manutenção de hierarquias ontológicas operacionalizadas por regimes de signos que trabalhavam para a supressão das diferenças. O autor aponta os regimes de signos da *semelhança*, compreendido entre o surgimento do pensamento de Platão e a Renascença; e o da Representação, posicionado historicamente entre o classicismo e a modernidade, como enquadramentos temporais em que a produção de sentidos submetia as diferenças a existências subterrâneas, esconjuradas pelo direcionamento prescritivo dos modos de ver e de dizer.

Foi a semelhança, por exemplo, que organizou o jogo dos símbolos, permitindo o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, inventando técnicas e tecnologias capazes de representar um mundo igualmente inventado pelas lógicas da similitude, como quando “a pintura imitava o espaço” (FOUCAULT, 2000, p. 22). Por outro lado, a representação sobrecodificou a semelhança, dando autonomia ao signo, quando este deixou “de ser uma figura do mundo” e passou a ser figura de conhecimento (FOUCAULT, 2000, p. 43). Leyla

Perrone Moisés (1984) diz que “a representação é a palavra mais antiga em nossa teoria literária; é a *mimesis* de Aristóteles. Supõe uma visão do real e uma determinada imitação que, mesmo sendo uma transformação, tem o mundo como um ponto de partida” (p. 102).

No século XIX, entretanto, o ocidente deparou-se com uma crise até então sem precedentes nas formas da representação clássica. Na esteira das grandes transformações culturais e políticas produzidas no século anterior⁷, o pensamento do sujeito, agora tomado pelos ideais iluministas, foi reconfigurado segundo um desmoronamento generalizado dos códigos sociais. O exponencial processo de urbanização dos grandes centros, o crescimento anômalo do capitalismo global, a transformação em larga escala dos processos laborais, a invenção incessante de máquinas que prolongaram os sentidos como nunca antes, são componentes de um cenário que produziu rachaduras irreversíveis no regime da representação, conduzindo o pensamento do ocidente a sua mais expressiva ruptura.

Até aqui, retomamos alguns elementos de tensão entre a impressão de uma marcha estável em direção a uma verdade científica, econômica, estética e coletiva e a caminhada descadenciada e desajeitada que revelou a noção de *progresso*. As linguagens do homem e suas possibilidades demonstraram uma enorme incapacidade em suas dimensões estéticas, éticas e políticas - a crise da representação. O campo literário se faz presente neste trabalho porque é participante deste processo de ruptura, sobretudo no que concerne à observação da forma dada pelos *Realistas* ao recurso literário da *descrição*, especificamente, aquela encontrada em Flaubert e que perpassa momentos importantes no século XIX.

Por que *Realismo*? Porque é um termo enganoso, deixa imaginar uma coisa e significa outra, assim como seus procedimentos. Em uma breve pesquisa da palavra “realismo” na Encyclopédie Larousse, encontramos, no topo do artigo, a definição “Tendência literária e artística do século XIX que privilegia a representação exata, tal como elas são, da natureza, dos homens, da sociedade” (s/n). Mas a entrada não se limita a essa concepção bastante repetitiva na linguagem corrente. O artigo comenta e emprega as discussões acerca da palavra no contexto do século XIX e seu carrefour literário. Torna-se, então, incontornável mencionar a relação entre o romantismo e o realismo em que o primeiro é a expressão do que a vida, a

⁷ rodapé sobre a revolução francesa e a crise dos regimes monárquicos (Passagem dos regimes totalitários aos regimes biopolíticos, em Foucault, se quisermos). Podemos enxergar a decapitação dos monarcas como a expressão mais radical do desfazimento dos códigos sociais, da criação de novas sociabilidades com o controle capturado pelo Estado e sua lógica de distribuição dos espaços de poder, escola, hospital, prisão, manimômio.

sociedade e os homens poderiam ser ou tornar-se (sábios, gentis, inteligentes, organizados, etc.) na melhor das hipóteses. Em oposição, o realismo visa à aproximação do romance às ruínas do mundo, sem desnodamentos felizes em que os heróis e os justos recebem, como recompensa, o conforto final (seja ele amoroso, material, político): “o realismo é pessimista” (s/n). Não nos enganemos em imaginar que essa discussão já não está aprofundada. O artigo citado indica que Champfleury, em *Le Réalisme* (1857), deixava transparecer uma perspectiva fenomenológica em sua compreensão real: “A reprodução da natureza pelo homem não é jamais uma reprodução, uma imitação, ela será sempre interpretação” (s/n).

Champfleury surpreende no entanto com essa afirmação: “A palavra ‘realismo’, uma palavra de transição que não durará para nada além de uns trinta anos, é um destes termos equívocos que se prestam a todo tipo de aplicação” (p. 05, tradução nossa). A citação de Sartre, logo abaixo, vem contradizer a hipótese do autor do século XIX, mas o primeiro tem razão quando diz que é um termo que se molda a uma grande variedade de usos. Nós poderíamos enumerar a imensa quantidade de estilos literários nomeados de uma junção do nome “realismo” seguido de um sintagma entre os vários paradigmas que o nome permite. É preciso também destacar que o realismo tornou-se um procedimento narrativo, presente em obras que não necessariamente carregam essa etiqueta. Dubois (2000) coloca em relevo uma convergência entre a maturação do romance enquanto gênero e a experiência realista: “A experiência realista fornece ao romance as estruturas que asseguram *seu fechamento* e o estabelecimento de regras para a sua produção” (p. 20, grifo nosso).

Nós compreendemos que essa palavra é carregada de uma poderosa polissemia e o que é de nosso interesse é a contribuição da literatura realista, por seus procedimentos estilísticos, para a compreensão de uma literatura viva e ativa no mundo, que recusa o papel de “espelho”, de “reflexo” da realidade. Nós partimos, então, de uma concepção de texto de Julia Kristeva (1969):

“[...] não sendo o texto a linguagem comunicativa que a gramática codifica, não se contenta com representar - com significar o real. Pelo que significa, pelo efeito alterado presente naquilo que representa, participa da mobilidade, da transformação do real, que apreende no momento de seu não-fechamento. Dito de outro modo, sem remontar a - simular - um real fixo, constrói o teatro móvel de seu movimento, para o qual contribui e do qual é o atributo. Transformando a matéria da língua (sua organização lógica e gramatical), para aí transportando a relação das forças sociais da cena histórica (em seus significados regulados pela situação do sujeito do enunciado comunicado), o texto liga-se - lê-se - duplamente em relação ao real: à

língua (alterada e transformada) e à sociedade (com cuja transformação ele se harmoniza). (Tradução Lucia Helena França Ferraz, p. 12)

De acordo com essa acepção, o texto está sempre aberto ao seu exterior. O texto faz mais do que representar, desvelar ou simular o real, ele vai ainda mais longe: é um agente que realiza ações no mundo, na literatura-instituição e que produz possibilidades extra-literárias. No caminho oposto, o mundo age igualmente sobre ele. Seguindo Kristeva, o texto é uma via de duplo sentido dos quais as significações provêm de uma interação complexa e movente (jamais fixa, engessada) entre as palavras, seus múltiplos referentes, seus leitores e a sociedade.

A decepção é provocada por essa contestação da autonomia da descrição, derivada de uma relação imediata entre significante e significado, pela expressão comumente lida para julgar um romance realista: “é um livro sobre nada”, “são páginas que falam sobre nada”. Mas os processos de ficcionalização realista, entre as quais figuram, de certo, essas “longas descrições sobre o espaço” (Dubois, 2000), embora sejam ancoradas em uma observação quase antropológica, levam ao movimento inverso: o da ruptura com a representação mimética. A expressão forjada por Barthes (1984), “efeito de real”, manifesta uma autossuficiência do texto literário que, em um dado momento, se livra de toda a dívida com o mundo, para afirmar-se como ilusão. Ou o que chama Barthes (1984), de ilusão referencial:

“A verdade dessa ilusão é a seguinte: ausente de renúncia realista a título de significado de conotação, o ‘real’ retorna a título de conotação; pois é no momento em que estes detalhes são reputados de denotar diretamente o real é que eles não fazem nada além disso, nada além de significá-lo: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet não dizem finalmente nada além disso: nós somos o real; [...]” (Barthes, 1984, p. 174)

Essa descrição não preditiva, presente em Flaubert reside em um número incalculável de objetos sem sentido, sem justificativa. As palavras não possuem duplo sentido, elas são as coisas. O conjunto do que está escrito é o resultado de um jogo entre os elementos que exercem as funções estruturais no interior da narrativa, e o que Barthes (1984) chama de “detalhes”, pequenas produções de matéria literária do qual a finalidade é a operação de desvios nos quadros funcionais (narração, intriga, espaço, tempo, personagem).

Nos espaços, nos personagens, nas ações, nos monólogos interiores, o que temos, são descrições cheias de fluxos desestabilizantes, pedaços que produzem o murmúrio de um realismo que deseja extrair-se, de modo parcelar, por meio de fissuras, do interior das

classificações. Barthes (1984) faz a questão essencial (em todos os domínios: história, crítica e teoria literária, ensino e aprendizagem da literatura e seus métodos): “Tudo, na narrativa, significa, e se não, se subsiste no sintagma narrativo alguns espaços insignificantes, qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, o significado dessa insignificância?” (p. 169, tradução nossa)

Roland Barthes (2004), ao examinar os procedimentos descritivos dos autores do *Realismo Literário*, formula a noção de *feito de real*. O autor não ascende ao texto sem que antes opere uma crítica à descrição realista, atribuindo a presença de elementos *falseantes*, desprovidos de características fúntivas ou analógicas, a habilidade de conduzir a narrativa a uma elevação de seu custo informativo, trazendo consigo seu próprio cansaço. Artistas e críticos do começo do século XX, alguns vinculados às vanguardas artísticas do modernismo, outros engajados aos panfletos da arte política daquele tempo, condenaram o *Realismo* e seu modelo descritivo a prateleira da futilidade burguesa. Segundo Rancière (2010) o problema da descrição realista

não é somente sobre o elemento supérfluo na descrição: é sobre a própria descrição. [pois] Ela aparece como um excesso que cobre uma falta: o excesso de coisas — mais precisamente o excesso de representação das coisas — [que] substitui um catálogo de clichês para o profuso emprego da imaginação poética; (RANCIÈRE, 2010, p. 74).

Em *O Efeito de Real*, Roland Barthes (2004) observa de forma bastante sagaz a contradição interna em que se encontram o estruturalismo e a arte moderna ao condenarem as descrições realistas à mera superficialidade cujo efeito analítico lhes caberia ignorar. Para o autor, a análise estrutural tende a preservar a obra de arte como efeito autônomo de sua própria necessidade interna, de sua estrutura, contrapondo-se à velha posição que sustentava-se na semelhança e na referencialidade. Para Rancière (2010), Barthes

dá uma formulação sistemática para o desprezo modernista pelos objetos inúteis que ficam no caminho da organização estrutural da obra de arte: nada pode ser supérfluo. Agora, como método de análise, o estruturalismo precisa provar que o supérfluo não é supérfluo, que os trabalhos literários que não obedecem ao princípio estruturalista da economia são, contudo, válidos para a análise estrutural. Ao supérfluo deve ser dado um lugar e um estatuto na estrutura. (RANCIÈRE, 2010, p. 76).

Para Barthes (2004), se tal objeto está descrito, sua materialidade está garantida, a revelia de sua função, pois sua existência pode ser incondicional à razão que lhe conferiria

um propósito. Segundo Rancière (2010, p. 76), dentro da lógica barthesiana “o detalhe inútil diz: eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido.” (RANCIÈRE, 2010, p. 76).

A compreensão dada por Barthes às descrições *Realistas* rompe apenas parcialmente com o modelo da narrativa clássica na qual a ação, organizada pela narração, é o elemento centralizador de todas as demais categorias analíticas, ignorando completamente a descrição, um componente frequentemente assujeitado à dilatação do tempo, à uma pausa desfuncional na estória. Sob a égide da representação aristotélica, a forma da narrativa cristalizou o entendimento de que a ficção poética resultava da combinação entre um enredo de verossimilhança e um encadeamento de ações. Esta apreensão também produziu uma separação entre a ficção e a História, pois esta última imaginava contar os fatos “tais como se deram”.

Se a lógica estruturalista, ao analisar as descrições realistas, não podia prescindir de seus operadores fúntivos, é porque a noção de estrutura ainda estava vinculada a uma totalidade orgânica, dotada de partes constituintes necessárias à manutenção de um corpo vivo. Para Rancière (2010), o romance *Realista* não atende a este requisito, pois concebe sua lógica ficcional apartado da concatenação funcional entre ideias e ações. A descrição *Realista*, ao mover-se sob a regência *insignificante* dos detalhes, faz desmoronar as hierarquizações ontológicas, pois alça o detalhe ao nível da perfeita igualdade. Eis o que Rancière denomina como a dimensão política da descrição *Realista*. Segundo o autor,

eles se referem a pessoas cujas vidas são insignificantes. Essas pessoas abarrotam todo o espaço, não deixando margem para a seleção de personagens interessantes e para o harmonioso desenvolvimento de um enredo. É exatamente o oposto do romance tradicional, o romance dos tempos monárquicos e aristocráticos, que se beneficiavam do espaço criado por uma clara hierarquia social estratificada. (RANCIÈRE, 2010, p. 78).

A descrição, deste modo, povoa o texto de experiências insignificantes e de sensações da vida comum, engendrando um regime de signos que se desprende da verossimilhança e se vincula ao que De Certeau (2011) chamou de uma “invenção do cotidiano” (DE CERTEAU, 1998). Se o ordinário é o novo, isto se deve ao fato de que outrora ele fora subjugado à insignificância, soterrado pelas estruturas representacionais que se rebatiam também sobre as lógicas distributivas dos papéis sociais.

A ficção realista faz da cotidianidade um pluralismo ontológico, pois a miniaturização das relações “promove uma distribuição de capacidades de experiência sensorial” (RANCIÈRE, 2010, p. 78), dispostas sob um novo arranjo de desejos e afetos ligados ao sujeito comum, descrito junto aos objetos, as cenas, as vestes. A descrição realista se desprende da ligação representacional mantida entre as palavras e as coisas (FOUCAULT, 2000), conduzindo à discussão sobre a natureza de sua constituição a uma dissociação entre o *Realismo* e o real. A questão do *Realismo* não nos quer conduzir a uma graduação dos níveis de real, pois suas problemáticas passam ao largo dessa questão. A descrição, antes de conduzir qualquer coisa ao real, se efetiva quando uma existência insignificante “assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados.” (RANCIÈRE, 2010, p. 78).

Essa apreensão confere à descrição uma natureza pragmática, pois a horizontalidade ontológica que ela atribui aos objetos, sujeitos e sensações, não se confunde com uma equivalência entre todas as coisas. Se a descrição, por exemplo, atribui igualdade a todos os sentimentos, isso não significa que todos os sentimentos se equivalham, mas que qualquer sentimento pode ser descrito e afetar, pragmaticamente, a qualquer um, no momento mesmo em que é descrito, “qualquer um pode sentir qualquer coisa” (RANCIÈRE, 2010, p. 78).

Nesse jogo indecível da descrição, em que tudo pode ser vivido, tudo pode ser descrito a revelia de um referente mundano, as possibilidades existenciais se proliferam em numerosas facetas capazes de expressar todas as intensidades da vida moderna, impedindo a narrativa de subordinar-se a uma totalidade unívoca. Essa sobreposição de camadas de vida, que confere a qualquer um a possibilidade de ocupar vidas alternativas, destitui da ação sua capacidade de conjugar relações de causas e efeitos, pois “ação e percepção, narração e imagem tornaram-se um mesmo tecido sensorial de microeventos.” (RANCIÈRE, 2010, p. 80), pontos singulares onde enxergamos a descrição em seu estado puro, como “puro ato de palavra” (DELEUZE, 2009, p. 322).

3. O chapéu de Charles Bovary e descrição disjuntiva de Gustave Flaubert

Comme il [le pâtissier] débutait dans le pays, il avait soigné les choses ; et il apporta, lui-même, au dessert, une pièce montée qui fit pousser des cris.

Le gâteau de mariage d'Emma et Charles Bovary. *Madame Bovary*, Gustave Flaubert, 1856.

Como ele [o confeitiro] havia há pouco começado os trabalhos na cidade. Havia tido muito cuidado com *as coisas*; trouxe pessoalmente uma peça montada que despertou *exclamações*. (Tradução nossa. Grifo nosso).

Filho caçula de um médico familiar, Gustave Flaubert nasceu em 1821 (Rouen) e morreu em 1880 (Croisset). Foi um dos mais importantes prosadores do século XIX, e o maior expoente do chamado *Realismo Literário*, sem que tenha deixado uma extensa obra. Sua “pequena” produção (se comparada a de outros escritores que, à época, recebiam sua remuneração por linha escrita; Flaubert, ao contrário, vivia de renda) se constitui, centralmente, de três romances (*Madame Bovary*: Mœurs de Province, 1857; *Salammbô*, 1862 e *L'Éducation sentimentale*, 1869) e um livro de contos (*Trois contes*, 1877). A esse amontoado oficial, facilmente encontrado e reproduzido, se juntam seu enorme e relevante acervo epistolar, obras inacabadas, porém publicadas, e peças de vaudeville.

Dos textos acima citados não faltam análises, seja em publicações de tipo *Profil* (explicação didática, voltada para estudantes em nível de formação escolar), seja na fortuna acumulada no âmbito da teoria e crítica literária. O excerto que abre este capítulo é, junto à casquete de Charles Bovary, um exemplo enormemente célebre (para constatar, basta *dar um google*) do estranhamento provocado pela descrição do autor. Trata-se do bolo do casamento campestre de Charles e Emma Bovary.

A *peça montada* que desperta *exclamações* é exagerada, arquitetônica e, ao mesmo tempo, indefinida. A manipulação maliciosa das palavras escancara-se, tal qual a relativização da necessidade de uma resposta certa ou errada para “isso é feio ou bonito?”. Tudo no romance fica em suspenso e é magistralmente trabalhado para não fazer-se claro: as coisas, a sobremesa, uma peça de tecido. Como definir o que não tem definição? O que é compreensível no literário não pode repetir sua performance no real.

É assim que se chega à casquete de Charles. Ela figura logo nas primeiras páginas da narrativa e é um elemento essencial do pacto de leitura:

Mas ou porque ele não tivesse notado essa manobra [a de imitar o colega e jogar seu chapéu sob a classe], ou porque não tivesse decidido submeter-se a ela, a oração já havia acabado e o novato ainda mantinha o casquete sobre os dois joelhos. Era uma dessas carapuças de natureza compósita, onde se encontram elementos de

gorro de pelo, de chapska, do chapéu redondo, do boné de lontra e do gorro de algodão, uma dessas pobres coisas enfim, cuja feiura muda tem a mesma profundidade de expressão que o rosto de um imbecil. Ovoide e abaulado com barbatanas, começava por três rolos circulares; em seguida, alternavam-se, separados por uma faixa vermelha, losangos de veludo e de pelos de coelho; vinha depois uma espécie de saco que terminava por um polígono cartonado, coberto por um bordado em galão complicado, e de onde pendia, na ponta de um longo cordão bem fino, uma cruzinha de fios de ouro, à maneira de glande. Era novo; a viseira brilhava (p. 58).

A descrição ocupa dez linhas, reunindo nomes e adjetivos que, quando juntos, criam um objeto do qual uma reprodução no ‘mundo real’ é improvável. Michel Boujut, produtor e teórico em cinema, publica o livro *La casquette de Charles Bovary* (Arléa, 2002), no qual reúne 23 artistas para tentar, por desenho, pintura ou produção plástica, a descrição flaubertiana (Figura 1).

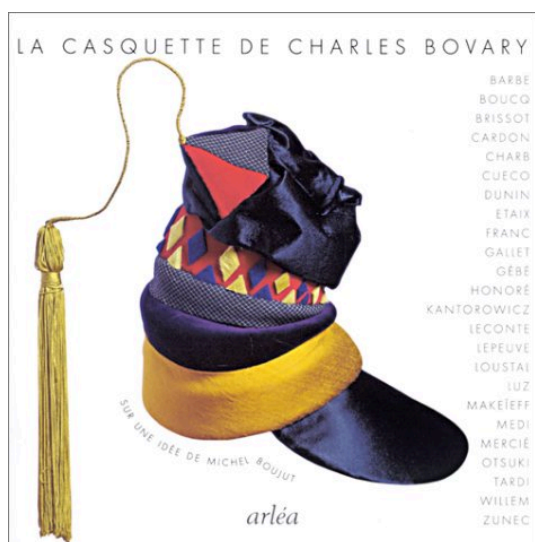


FIGURA 01: O chapéu de Charles Bovary
FONTE: *La Casquette de Charles Bovary* (BOUJUT, 2002)

Este chapeau feito de “losangos de veludo et de pêlo de coelho” reúne outras qualidades que produzem a impressão (ou o efeito, para empregar o termo barthesiano) do que se chama, em francês, um *habit d’arlequin*, uma colcha de retalhos. O narrador dá indícios de sua intenção quando ele interrompe sua descrição para fazer a inserção de uma impressão: “uma dessas *pobres coisas*, enfim, cuja *feiura muda* possui a profundidade de expressão do rosto de *um imbecil*” (grifo nosso).

Como poderia um chapéu conter em si tantos outros? O gorro de pelo, o chapska, o chapéu redondo, o boné de lontra e o gorro de algodão? Há, aí, um aviso ao leitor: aqui, uma palavra chama a outra sendo a palavra o próprio dispositivo do romance, ladrilho essencial de um caminho em espiral que se dirige ao interior do próprio texto. Então, o autor diz a que veio, mostra que essa não será uma narrativa *como as outras* e dá ao objeto (ao bolo, ao chapéu, à mobília, aos bibelôs de Emma que se endividará por eles junto ao comerciante da cidade) uma enorme relevância.

Essa importância se deve à dimensão que ocupam os objetos descritos, ao modo como são descritos e a sua relação com as personagens. O leitor obtém, pela perspectiva do narrador, uma compreensão da personagem em sua aparência e no modo como se conduz, sem que haja uma descrição separadamente física, moral e intelectual, como habitualmente via-se no romance. A fórmula metafórica “uma dessas pobres coisas enfim, cuja feiura muda tem a mesma profundidade de expressão que o rosto de um imbecil” deixa latente o caráter raso do personagem que revelará um certo ridículo por sua desorientação, apatia, cegueira e imobilidade.

A descrição da casquete dá ao leitor a impressão de uma pausa na narrativa, uma dilatação no tempo, que oferece lugar a um desfile de sintagmas descritivos que, juntos, formam um amontoado estranho, inconciliável, inimaginável, mas perfeitamente plausível na página do texto. No decorrer da leitura, ou o leitor compreende a malícia daquele que narra em alçar os objetos ao centro do romance - meio pelo qual ele compreenderá a passagem do tempo, os espaços, os personagens e seus sentimentos - ou ele abandona o texto com a conhecida justificativa, já mencionada, do “romance em que nada *acontece*”.

A descrição termina com a sobreposição do conflitante: “Era novo”, ponto e vírgula, “a viseira brilhava”. O ponto e vírgula, notadamente utilizado para a introdução de uma contradição, aponta para oposição entre o novo e a viseira. Uma nota de rodapé da edição francesa esclarece que, àquela altura, as viseiras não estavam mais à moda. Como pode algo ser novo e velho ao mesmo tempo? A impossibilidade é conciliada pela genealogia de Charles Bovary: seu avô era chapeleiro e a peça - e isso fica em suspenso - parece ser um produto obsoleto, porém recém inaugurado.

4. O Cinema e as *imagens héautonomes*

Que relações podem haver entre anomalias descritivas encontradas na prosa literária de um escritor do século XIX dito *Realista* e um tipo de imagem de cinema do século XX em que a condição de existência é a experiência-limite de um tempo puro, de uma duração cuja condição virtual não opõe sua existência ao real? A evocação desse estado de *um virtual que dura* e que se opõe não ao real, mas a um estado atual *objetivo* (BERGSON, 2005, p. 57), parece indicar uma relação produtiva entre as imagens de Duras e a noção de *Realismo* atribuída aos escritores do século XIX.

Se, como dissemos, o *Realismo* não se propunha sequer a discutir o real, é porque o que suas descrições produziam eram suspensões nas cadeias de sentido engendradas no seio da previsibilidade estrutural da prosa literária representacional. Tais suspensões conduziam à maquinação do texto cuja natureza era homogênea e descontínua, a experiências heterogêneas e contínuas. Se a experiência dos *Realistas* nos diz algo, é sobre a possibilidade de um *continuum* evocado no ato próprio da descrição, quando esta traz consigo rastros virtuais de outras existências possíveis, fazendo falsear os espaços, os sujeitos, os sentimentos, criando vidas antes impossíveis.

As imagens de Marguerite Duras, por sua vez, se constituem como lampejos daquilo que quase não se deixa capturar, porque o que nelas vemos é o interstício, o irracional, aquilo que intervala e faz falhar o movimento. A imagem de Duras, tal como vimos com a descrição de Flaubert, constitui-se malogrando um esquema poderoso, aquele que sustentou a representação por vários séculos.

Gilles Deleuze (2009) diz que há sempre “uma dimensão proustiana segundo a qual as pessoas e as coisas ocupam no tempo um lugar incomensurável em relação ao que ocupam no espaço.” (p. 59). É essa emancipação do tempo, sustentada pela presença simultânea de uma imagem sonora e uma imagem visual, que afirma a existência da imagem *héautonome* em Marguerite Duras. Como veremos, é tangenciando o impossível que Duras faz de suas imagens fugazes aparições de uma dimensão “puramente temporal e não mais espacial” (DELEUZE, 1999, p. 36), simultaneamente imagem sonora e imagem visual.

O chamado cinema da representação, principalmente aquele que, após o advento do campo sonoro, fez sua estrutura prevalecer, constituiu-se de forma correlata à arquitetura conceitual que instituiu o pensamento do *sujeito transcendental moderno* e seu *fundamento*,

calcado na ideia de que o sujeito é uma estrutura apriorística da mente humana, cuja função é conferir existência aos objetos do mundo por meio da experiência e do conhecimento. A profundidade de campo, por exemplo, permite graus variados de densidade na imagem e é também reveladora da dissociação entre sujeito e objeto, condição sobre a qual este sujeito se define como face positiva daquilo que lhe é alheio.

Além da relação escalar entre os planos, essa forma-cinema (MACHADO, 2010) impôs às imagens o funcionamento hegemônico da perspectiva monocular, produzida, ao longo de séculos, como um conjunto de indicialidades que instituiu a perspectiva como o modo correto de ver, um “ponto de vista” que constitui implícita e idealmente a posição de um sujeito transcendental.

Além disso, para instituir-se plenamente, a *forma cinema* cristalizou a isotopia, uma hegemonia estrutural do espaço que conduz o plano, condicionado pelas leis da geometria cartesiana, à reiteração de coordenadas sócio-históricas prescritivas, submetendo as formas espaciais a lugares-comuns, desprovidos de heterogeneidade (como os cenários *hollywoodianos*).

Gilles Deleuze (2006), quando propõe sua taxonomia das imagens do cinema, agrupa-as segundo dois grandes regimes: o primeiro é o regime orgânico, ligado às lógicas representacionais, regido por relações entre causas e efeitos, com imagens produzidas por um esquema cinético que representa o tempo apenas como efeito indireto de seu movimento, chamadas imagens-movimento. O segundo regime é chamado cristalino, pois se vale de um tempo puro para produzir signos autônomos, constituindo imagens que se deixam valer da experiência de um tempo apresentado em sua apreensão direta, no intervalo do movimento.

A imagem-movimento é, então, composta por duas dimensões: uma erigida da relação com os objetos cuja posição relativa ela faz variar, como os elementos de uma estrutura, outra dada pela relação a um todo sobre o qual ela exprime uma mudança absoluta, a própria estrutura. As posições dos elementos são espaciais, mas o todo que muda encontra-se no tempo. É, em síntese, o enquadramento e a montagem, o corte ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico na matéria. A montagem, deste modo, constitui o todo e fornece a imagem do tempo como uma representação indireta, porque ele decorre da relação que conecta uma imagem na outra.

A narração moderna, por sua vez, subjaz das composições e dos tipos de imagem-tempo, em que “cada imagem então se separa das outras para se abrir a sua própria infinitude. E o que faz a ligação, daí em diante, é a ausência de ligação, é o interstício entre as imagens que comanda, em lugar do encadeamento sensório-motor, um reencadeamento a partir do vazio.” (RANCIÈRE, 2001, s/p). O elo sensorial é rompido por esses novos signos e a imagem tem sua função invertida com eles, pois o signo já não supunha a imagem-movimento como matéria por ele representada, mas punha-se a apresentar outra imagem da qual ele próprio ia especificar a matéria e constituir as formas, “de signo em signo”. (DELEUZE, 2006, p. 53).

Jacques Rancière (2008) diz que este cinema “devolve ao acontecimento da matéria sensível as potencialidades que o cérebro humano lhes tomou para constituir um universo sensório-motor adaptado a suas necessidades e submisso a seu controle”. (p. 08). Na imagem-tempo, o esquema sensorial motor é quebrado de dentro, pois as percepções e ações já não se encadeiam, tampouco os espaços são preenchidos ou coordenados. As personagens encontram-se condenadas a vagar sobre linhas de errância. São, como diz Gilles Deleuze (2006), puros videntes, existindo apenas no intervalo do movimento, “entregues ao intolerável que é o cotidiano” (DELEUZE, 2006, p. 61).

As imagens de Marguerite Duras integram-se plenamente nesta constelação de criações que intencionam “recolocar a percepção nas coisas, constituir uma “ordem” da arte que devolve o mundo a sua desordem essencial” (RANCIÈRE, 2008, p. 08). Se até ali o ocidente havia criado “um mundo de imagens para seu uso” (RANCIÈRE, 2008, p. 08), este cinema estava disposto a levar à ruína a narrativa tradicional e expurgar todas as conveniências entre situações narrativas e expressões emocionais, a fim de resgatar as puras potencialidades dos rostos, dos gestos, das paisagens, das coisas.

Este mundo marginal, criador de uma sobrenatureza das imagens, é o modo como Duras buscou, a seu modo, o resgate das puras sensações, decantadas pelo horizonte constituinte da percepção eurocentrada. Os desencadeamentos motores, a decomposição de suas personagens, a destituição geométrica de suas espacialidades, nada disso conduz sua criação a qualquer tipo de escapismo, pois seu pensamento sobre a arte, a palavra, a voz, a imagem, está sempre atrelado à potencialidade constitutiva que cada meio possui de produzir novos mundos. Não se trata “com efeito, perder-se, sob algum “dionisismo” simplificador, na

infinita entre-expressividade das imagens-matéria-luz. É reintegrá-la na ordem de sua própria infinitude” (RANCIÈRE, 2008, p. 10).” Tratamos, portanto, da força insistente desse quase-mundo, convocado por virtualidades que insistem sobre as imagens e as deslocam da presentificação que as encerra.

Assim, a montagem torna-se *amostragem* (DELEUZE, 2006, p. 70), pois a questão deixa de ser como as imagens se encadeiam, mas como elas se mostram? Quando as imagens produzem sensações ópticas e sonoras puras, não localizáveis, o modo como as experimentamos é conduzido por uma apresentação direta do tempo, que Deleuze chama de *duração*. A duração, tal como a concebeu o filósofo Henri Bergson, é uma virtualidade:

mais precisamente, é o virtual à medida que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, inseparável do movimento de sua atualização, pois a atualização se faz por diferenciação, por linhas divergentes, e cria, pelo seu movimento próprio outras tantas diferenças de natureza (DELEUZE, 1999, p. 36)

É por isso que as imagens com as quais trabalhamos são sempre falseantes, inquietas, irresolutas, pois, enquanto suas potencialidades expressivas estão sempre deslocando seus centros constitutivos, só nos é possível experimentá-las em sua forma atual. Nos parece ser precisamente sobre este aspecto que fala Duras quando diz levar suas imagens à condição de um “despovoamento”, pois trata-se de destituí-las daquilo que lhes confere univocidade, de desasujeitar o cinema, recuperando suas potências criadoras.

Gilles Deleuze (2006) atribui a Duras a capacidade de conduzir o cinema à produção de imagens que emergem como acontecimentos: nesta condição, elas se atualizam não por uma simples ausência de relação, mas na construção de uma nova e radical forma de relação, capaz de promover a disjunção entre o visual e o sonoro, tornando cada uma dessas componentes, aquilo que chama de *imagens héautonomes* (DELEUZE, 2006, p. 327).

Deleuze parece reconfigurar a noção kantiana de *heautonomie*, do grego *eautoû*, 'de si mesmo' e *nómos* 'regra', 'lei'; 'que regula', cuja formulação se refere a uma condição conferida à faculdade de julgar que a permite inferir a possibilidade da natureza sem, entretanto, legislar sobre ela. Por isso, para Kant, ela não é autônoma, mas *heautônoma*, pois sua atuação junto à natureza se limita a uma prescrição indicativa, jamais legislativa. É por isso que, segundo o autor, a faculdade de julgar “prescreve uma lei não à natureza (como

autonomia), mas a si mesma (como heautonomia) para a reflexão sobre aquela” (KANT, 2016, p. 86).

Deleuze não elabora sua apropriação do termo kantiano, mas nos parece que o que lhe interessa é a forma de uma autonomia condicional que o conceito suscita.

5. Marguerite Duras e as *imagens heautonomes*: *La Femme du Gange* (1974)

Marguerite Duras foi uma escritora e cineasta franco-vietnamita. Na década de 1950 vinculou-se ao movimento literário do *Nouveau roman* e ao grupo de cineastas da *Rive Gauche*, uma espécie de dissidência subterrânea da *Nouvelle Vague* francesa. Em seus trabalhos vemos, desde os esburacados jogos de linguagem fabricados ao longo de sua relevante produção escritural no campo literário, à calma intempestiva de suas imagens indecíveis, vistas em suas incursões como realizadora de cinema. Marguerite Duras perseguiu com firmeza a fabricação incessante de experiências-limite, conduzidas por perigosas caminhadas pelas bordas da linguagem, da língua, das imagens e dos sons. Duras foi sempre afeita aos entremeios, aos interstícios, as indecibilidades que alargam os sentidos e produzem novos mundos.



FIGURA 00 - Sequência inicial de *La Femme du Gange* (1974)
FONTE: *La Femme du Gange* (1974)

No sequência de abertura de *La Femme du Gange* (1974), a cineasta Margueritte Duras apresenta, abruptamente, quatro planos inteiramente escuros, ensejando já certa predileção pelo campo sonoro em detrimento da dimensão do visível. Sobreposta ao breu das imagens, nos é possível ouvir sua voz, que anuncia didaticamente o dispositivo operador do filme. Em tom direto e pedagógico, Duras explica que ouviremos, ao longo do filme, duas vozes de mulheres que, apesar de ocuparem constantemente o campo sonoro, não possuem relação qualquer com aquilo que nos será narrado pela câmera no campo das imagens, acrescentando que “*os personagens vistos nas imagens são totalmente inconscientes da existência das duas mulheres, que, na história se manifestam apenas no diálogo, pois o sustentam.*” (DURAS, 1974, 00:00:41).

O que vemos em *La Femme du Gange* (1974) é o modo como o sonoro deixa de oferecer-se ao visível como sua continuidade, conduzindo seus elementos a descompassos, dessincronias, sobreposições e falações fragmentárias, garantindo sua héautonomia enquanto imagem sonora. A liberdade do sonoro, entretanto, não é prescritiva, pois por vezes ele se refere ao visível, retomando abruptamente sua desconexão. As primeiras palavras ditas pelas mulheres anunciadas por Marguerite Duras na sequência de abertura se referem a um homem que caminha sem rumo na segunda sequência do filme. Enquanto assistimos o homem, sobre o qual nada sabemos, caminhar por paisagens que também nada nos dizem, ouvimos uma voz dizer: “*Alguém pode vê-lo? Este homem na praia. Quem, então?*” Observamos, na relação entre os planos *héautonomes*, que mesmo quando a voz se refere à imagem, o que é ouvido não constitui, junto ao que é visto, história alguma. O homem continua sua caminhada alheio à enigmática indagação.



FIGURA 02: Sequência da caminhada
FONTE: *La Femme du Gange* (1974)

Na mesma sequência, no campo do visível, apresenta-se o homem, que entra em quadro da esquerda para direita em um movimento diagonal, atravessando um plano aberto que enquadra parte de uma casa de um lado, parte de uma fileira de árvores, do outro. Ao fundo do plano há uma espécie de vilarejo que ocupa uma paisagem montanhosa. O plano seguinte não se apresenta confortavelmente ao olhar, pois o encadeamento com o anterior sugere um salto espaço-temporal na caminhada desatinada do homem, que agora é visto lateralmente. O terceiro plano oferece-se da mesma forma, como se rotacionasse os pontos de vista ao redor do homem, mas transportando-o a um novo espaço a cada mirada. O que vemos é o homem andando agora por uma praia, em movimento que vai do fundo ao primeiro plano. A quarta imagem da sequência traz o plano médio de uma mulher, vestida inteiramente de preto, em posição frontal, inexpressiva. Nas bordas da imagem nos é possível ver o espaço de uma praia, cujo aspecto cinzento sugere um tom invernal.

Notemos o que diz Gilles Deleuze sobre a imagem de Duras:

é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, cada um héautonome, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um ‘irracional’ os liga um ao outro, sem formar um todo, sem, minimamente, se propor todo. É uma resistência proveniente da queda do esquema sensorial motor e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas coloca-as melhor numa relação não totalizável. (DELEUZE, 2006, p. 327)

Nesta apreensão tanto imagem visual quanto imagem sonora são instâncias héautonomes porque perderam a capacidade de legislar uma sobre a outra. O campo sonoro não mais se projeta extensivamente sobre os limites do visível, assim como o campo do visível não encontra mais correspondência e continuidade nos elementos sonoros. Visual e sonoro são, agora, perspectivas que incidem sobre um mesmo ponto e apresentam-se ao mesmo tempo. Neste sentido, Deleuze (2006) diz que é preciso, para que tais imagens funcionem, que se deixe o espaço inabitável e o ato de palavra inatribuível. É neste jogo que elas revelam uma história que já não tem lugar, com a imagem sonora; e lugares já desprovidos de história, nas imagens visuais.

É preciso notarmos, a partir da sequência extraída de Duras, que se as imagens sonora e visual criam operações que funcionam apenas para seus respectivos campos, isso não nos quer dizer que não haja relação entre elas, mas ao contrário, a *héautonomie* das imagens só é confirmada no jogo relacional que as implica. A relação é, no entanto, estranha, pois o falar não rompe com suas ligações visuais, “só renuncia ao seu próprio exercício habitual ou empírico” (DELEUZE, 2006, p. 331). O mesmo valendo à imagem visual, cuja *héautonomie* é garantida não pela mera ruptura com o continuum sonoro, mas por “uma espécie de vidência, diferindo de ver, e passando por espaços quaisquer, vazios ou desconectados” (DELEUZE, 2006, p. 331).

Na sequência de *La Femme du Gange* (1974), não se pode dizer que Duras produz uma voz off, pois as vozes não se colocam como condutoras das imagens, mas como elementos de perturbação dos elementos visuais.

Retomando o que nos diz a voz feminina, cuja identidade jamais se constituiu, vemos que a frase “*Alguém pode vê-lo? Este homem na praia. Quem, então?*”, se não é capaz de produzir efeito algum sobre o campo do visível, mas conjuga o que Deleuze chamada de *vozes voyeur*, a palavra que diz ver sem ver, mas evoca um visível como ato de vidência por ela enunciado. Com efeito, nenhuma das dimensões se eleva a um exercício superior sem que atinja o limite que a separa uma da outra, limite a partir do qual uma refere a outra separando-a.

5. Considerações Finais

Ao longo do trabalho, pudemos observar que Marguerite Duras, ao produzir radicalizações nas relações disjuntivas entre o visível e o dizível, conduziu seus experimentos ao que Gilles Deleuze chamou de *imagens héautonomes* (DELEUZE, 2006, p. 322). Notamos, assim, o modo como, em alguns casos, essas *imagens* se oferecem como experiências-limite, com personagens errantes que percorrem espaços ilocalizáveis, produzindo ações e interações disfuncionais, com diálogos entrecortados e superpostos por camadas sonoras independentes.

Com isso, objetivamos demonstrar que Duras, ao submeter a autonomia dos signos às potencialidades expressivas do cinema, foi capaz de levar a descrição - aquela carregada de peculiaridades do *Realismo Literário*, à radicalização que tornou finalmente possível o esfacelamento da lógica representacional. Ao avançar sobre o projeto dos escritores *Realistas*, Duras produziu imagens que constituíram disjuntivamente signos que não mais se condicionam a complementaridade entre o espaço visível (geométrico e histórico) e o campo sonoro (diegético e conjuntivo), mas que convocam à tentativa da experiência de um tempo puro, de um extraordinário equilíbrio metaestável entre uma imagem sonora e uma imagem visual (DELEUZE, 2006, p. 327).

Referências

- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.
- BARTHES, ROLAND. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Martins Fontes: São Paulo, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- _____, **Cinema I, A Imagem-movimento**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.
- _____, **Cinema II, A Imagem-tempo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- _____, **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. **La fable cinématographique**. Paris: Le Seuil, 2001.
- _____, **O Efeito de Realidade e a Política da Ficção**. Novos Estudos: São Paulo, 2010.
- _____, **Politique de la littérature** In RANCIÈRE, J. *Politique de la littérature*. Paris: Éditions Galilée, 2007, pp. 11-40.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.