

## OS SILÊNCIOS, A MEMÓRIA E O DESEJO: EXPERIÊNCIAS ENTRE LITERATURA E CINEMA EM MARGUERITE DURAS

### SILENCES, MEMORY AND DESIRE: EXPERIENCES BETWEEN LITERATURE AND CINEMA IN MARGUERITE DURAS

Catarina ANDRADE<sup>1</sup>  
Camile Fernandes BORBA<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende tecer uma análise sobre o filme *Agatha e as leituras ilimitadas* (Marguerite Duras, 1981) em paralelo ao roteiro *Agatha* (Marguerite Duras, 1981), roteiro do filme. Na esteira dos estudos intermediais e literários (PELLEGRINI, 2003; KLINGER, 2014; HOLANDA, 2019; RANCIÈRE, 2012a), nos interessa pensar sobre as formas como os silêncios que permeiam a obra literária são transpostos para a tela através de imagens cinematográficas e de que modo as palavras e as imagens são construídas no processo da adaptação. Entendemos que o modo como Duras se utiliza dos elementos visuais e textuais reposiciona o/a espectador/a (RANCIÈRE, 2012b, 2018) convocando-o a pensar sobre as próprias naturezas da literatura e do cinema. Assim, queremos compreender como se dão as relações entre o cinema e a literatura durasianas tendo em vista como o filme e o roteiro articulam a memória (GUIMARÃES, 1997) e a linguagem do desejo, por meio dos silêncios, elipses, lacunas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cinema. Adaptação. Intermedialidade. Marguerite Duras.

**ABSTRACT:** This paper intends to make an analysis about the movie *Agatha and the limitless readings* (Marguerite Duras, 1981) in parallel to the text *Agatha* (Marguerite Duras, 1981), the movie script. In the wake of intermedial and literary studies (PELLEGRINI, 2003; KLINGER, 2014; HOLANDA, 2019; RANCIÈRE, 2012a), we are interested in thinking about the ways in which the silences that permeate the literary work are transposed to the screen through cinematographic images and how words and images are constructed in the adaptation process. We understand that the way Duras uses visual and textual elements repositions the viewer (RANCIÈRE, 2012b, 2018), inviting them to think about the very natures of literature and cinema. Thus, we want to understand how the relationships between Durasian cinema and literature occur, considering how the film and the script articulate memory (GUIMARÃES, 1997) and the language of desire, through silences, ellipses, gaps.

**KEYWORDS:** Literature. Cinema. Adaptation. Intermediality. Marguerite Duras.

---

1. Doutora em Comunicação/Cinema (PPGCOM/UFPE); Professora do Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), do Programa de pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Programa de pós-graduação em Letras (PPGL). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil. E-mail: catarina.oandrade@ufpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2547-7118>.

2. Mestra; Departamento de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil. E-mail: camile.fernandes@ufpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5309-1792>.

## Introdução

*Ecrire, c'est aussi ne pas parler.*  
Marguerite Duras

Considerando a literatura assim como as outras artes, como o cinema, por exemplo, que nos interessa para a discussão que aqui propomos um campo de possibilidades de experimentação do ser no mundo, uma experiência capaz de adensar o sentido da vida, ou ainda, na esteira de Jacques Rancière, “uma maneira de construir o modo onde histórias podem acontecer, fatos se ligam, aparências se mostram” (2012a, p. 21), buscamos compreender a partir das relações entre a língua das palavras e a língua das imagens (RANCIÈRE, 2012a), que compõem as obras de Marguerite Duras o roteiro *Agatha* (1981) e o filme *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981), como o espectador/leitor e a espectadora/leitadora são convocados/as à experiência do amor pela chave do incesto. Como tal forma de amar pode se constituir como autêntica experiência literária, arriscando-se, por meio do proibido, não apenas a provocar efeitos dramáticos, mas produzir novos afetos? E como a memória e sua tessitura sensível serve-se como espaço de encenação para este jogo de palavras e imagens? Aí, neste jogo, Marguerite Duras parece desvelar para o/a espectador/a e o/a leitor/a, através de um diálogo entre dois amantes que vagueiam, entre presente, passado e futuro, por lembranças, desejos, sonhos, um amor diante do impossível.

Em seu livro *Imagens da memória entre o legível e o visível*, César Guimarães afirma que é o cinema “que religa os espectadores com a experiência daqueles que viveram noutros tempos, articulando, por meio da narrativa, memória e história” (1997, p. 146). Nesse sentido, Duras religa o/a espectador/a não apenas às experiências e memórias desses amantes que dialogam no filme, como expande o espaço fílmico a partir da operação entre palavras e imagens para o/a espectador/a tecer suas próprias memórias, convocando-o/a, como o próprio título do filme provoca, a leituras ilimitadas. Se o descrever aquilo que falta é o instante mesmo em que a escrita se apodera da imagem (GUIMARÃES, 1997, p. 166), as imagens do vazio, do inverno, do silêncio são preenchidas pelas palavras dos amantes dando a ver (sem, entretanto, mostrar) os desejos de seus corpos jovens, o verão na Villa Agatha, a praia ensolarada.

Com efeito, é Duras quem vai propor uma legibilidade para o cinema que o aproxima da escritura, mas de uma “escritura em voz alta” (segundo a expressão de Roland Barthes), tal o privilégio dado à voz, desgarrada da imagem, autônoma, mostrando o que o olho não vê (GUIMARÃES, 1997, p. 196).

*Agatha e as leituras ilimitadas* se configura, assim, como uma busca pela desvirtuação do cinema enquanto linguagem imagética do movimento. O filme transpõe para a tela as peculiaridades da narrativa textual de Duras, tornando-se algo diferente do texto-roteiro, embora haja quase uma fidelidade absoluta às palavras do texto que, inclusive, em alguns momentos, aparecem na tela. Pretendemos, portanto, analisar o modo como Marguerite Duras é capaz de *narrar*

por *imagens*, o modo como, enquanto cineasta e escritora, ela transita entre essas linguagens; e até mesmo desestabiliza esses campos ao provocar o/ espectador/a e o/a leitora a *ler imagens* e *ver palavras*. Ainda, queremos observar como Duras trata os “silêncios” nas obras fílmica e literária. Diante das leituras ilimitadas como o próprio título do filme provoca, escolhemos tentar entender como se dão as relações entre o cinema e a literatura durasianas tendo em vista como o filme e o roteiro articulam a memória e a linguagem do desejo, por meio dos silêncios, elipses, lacunas.

### **Narrar por imagens: quando o legível se torna visível e vice-versa**

*A própria arte só existe como fronteira instável que precisa,  
para existir, ser constantemente atravessada.*

Jacques Rancière

A vasta obra literária de Marguerite Duras (nascida Marguerite Donnadiou, em 04 de abril de 1914, em Gia Dinh<sup>3</sup>, província do Vietnã, na época parte do império colonial francês), além de autobiográfica em muitos aspectos, é composta de textos com extrema força imagética e cinematográfica. Seus filmes, por outro lado, se utilizam de palavras que operam, junto às imagens, para dar margens a aberturas interpretativas e somas de sentidos.

Em Duras, seja nos livros, seja nos filmes, para além das correspondências entre uns e outros e também para além do complexo regime de intertextualidade que se estabelece entre as narrativas, há um gesto que se tem repetido insistentemente ao longo dos anos: a busca da depuração (mas não no sentido de um apuro formal), a constituição de uma economia significante voltada para o mínimo, mas essencial, uma escritura livre do relato e até mesmo da imagem (no sentido de que não há nem pleonasma nem subserviência entre uma e outra). (GUIMARÃES, 1997, p. 198).

*Agatha e as leituras ilimitadas* (1981) aliás, assim como filmes anteriores de Duras, *O Caminhão* (1977), por exemplo opera na disjunção entre a imagem visual e a imagem sonora, ou seja, entre o que a câmera mostra e o diálogo apenas as vozes dos amantes. Embora a rubrica inicial do roteiro de *Agatha* (1981) seja seguida fielmente na montagem cinematográfica, sendo, inclusive, reproduzida na tela, em geral, as vozes se dissociam das imagens. Nesse sentido, ficamos, enquanto espectadores/as, à espera “da frase que virá, ou melhor, à escuta da imagem recitada” (GUIMARÃES, 1997, p. 198). Na cena inicial, o que se sabe sobre os personagens os amantes, que tecerão seu diálogo das memórias do passado e das (im) possibilidades de futuro é dado por Duras como escritora e como cineasta. Dessa maneira, o contexto para o primeiro diálogo está construído, “preparado” para receber o impacto da primeira fala em que o homem anuncia uma partida há muito conversada e até mesmo esperada:

---

3. Atualmente essa província se chama Binh Thanh.

“Você sempre disse que um dia ou outro um de nós dois teria de partir” (DURAS, 1981, p. 08) . Porém, ainda que esperada e pressentida, a dor da partida transborda em cada palavra dita pelos desventurados amantes. Assim, enquanto leitor/a e espectador/a, somos levados a intuir, desde essa primeira fala, que a relação amorosa entre eles deveria ter ficado no passado e, ao mesmo tempo, fica claro também que ela é fortemente presente e prenuncia um futuro.

O jogo temporal, entre passado e presente, permeia tanto o livro quanto o filme. O fluxo passado-presente é a operação imagética de um passado ensolarado, tal qual descrito pelas memórias, e de um presente invernal, tal qual vemos nas imagens. A tessitura da memória que conduz a história é a partilha das mais queridas lembranças de um verão, ou verões, em que vemos o despertar e florescer de uma paixão juntamente com a narração de um amor e de um desejo tão grandes que escapam do dito e do não-dito, mas que se traem no menor dos gestos, nos silêncios e nas escolhas das lembranças a serem rememoradas. O tempo-espço das memórias se abriga no espaço das palavras, enquanto o tempo-espço presente se instala no vazio do impossível, nos vazios que a câmera percorre tanto no interior da Villa Agatha quanto no exterior a praia, sobretudo, mas também a própria cidadezinha de veraneio esvaziada no inverno.

A melancolia do momento presente e o peso da despedida são plasmados do texto à tela pela direção sensível de Duras que sendo autora e diretora, cria e recria sua própria obra no processo de adaptação, escolhendo colocar em cena corpos que não se cruzam e não falam. A câmera percorre lentamente os espaços e os corpos, conferindo um tempo de despedida que os amantes querem fazer perdurar. Os amantes não falam em cena, todos os diálogos são extradiegéticos, habitando um outro tempo-espço, que não é nem o do passado, nem o do presente. Muito do que é dito no filme é, na verdade, subentendido nos silêncios e nas elipses preenchidos pelos/as espectadores/as e leitores/as.

**Figura 1:** O inverno da imagem e o verão das lembranças no texto.



Os espaços físicos do filme, escolhidos por Marguerite Duras, refletem a angústia da narrativa; invernais, solitários, vazios e esvaziados, repletos do peso melancólico do amor proibido e reprovável. Assim, a natureza dos espaços parece espelhar o e se fundir ao sofrimento dos amantes, como uma forma de materialização dos seus sentimentos.

Assim, é a objetividade relativa da imagem filmada que permite sua aproximação com a linguagem, numa nova maneira de organizar a matéria narrada, por meio da montagem, a qual manifesta, tanto no filme quanto na literatura, uma orientação mais espacial que temporal da realidade: uma corrente de “imagens visuais” que flui, englobando tempos-espacos diversos. Com o intercâmbio e a interpenetração dialética daquilo que se vê e daquilo que se diz cria-se algo novo na literatura (PELLEGRINI, 2003, p. 28).

Uma das maiores realizações de Duras como diretora nos parece ser justamente as formas como ela consegue ampliar as imagens literárias através das imagens cinematográficas. Duras narra por imagens assim como narra com as palavras e, juntas, as narrativas ficam mais profundas e repletas de camadas, que vão sendo descobertas, desveladas, sem pressa pelo/a leitor/a-espectador/a. Como já mencionado, embora nem sempre conversem e coincidam, as imagens construídas nos diálogos conjugam com os amplos espaços cheios de nada tensionados em sua atmosfera pelas lembranças e memórias de um passado em que eram habitados. Uma cidade de verão no período do inverno: vazia de pessoas e repletos de memórias.

Quando o filme começa, nos deparamos com uma despedida. Uma viagem que vai acontecer e já era pressentida. Claramente, ainda que antecipada, a dor da partida é quase palpável na cena e nos diálogos. A história é revelada aos poucos, lentamente, acompanhando o ritmo do texto de Duras. No filme, as imagens presumidas pelo texto do diálogo que se ouve se somam e se sobrepõem às imagens fílmicas. Essas camadas de uma visualidade construída a partir do texto e das imagens projetadas pelo filme por vezes conversam, se complementam, se opõem, se somando e se subtraindo; “em busca da redução da imagem a que Duras denomina *relação de assassinato com o cinema* atinge tanto os filmes quanto o texto literário” (GUIMARÃES, 1997, p. 199). Nessa redução da imagem, a que Duras também chamará de “escrita da não-narrativa” (GUIMARÃES, 1997, p. 199), parece haver uma ampliação dos sentidos, uma construção de camadas, um aprofundamento da percepção. Percepções ilimitadas? Palavra, imagem, metáfora, gestos, corpos, tudo em cena. Uma cena que “permite a produção de novos enunciados a partir da ativação de outro imaginário que desafia e interpela um imaginário hegemônico” (MARQUES, 2022, p. 50). Assim, o fora de cena pode se constituir como análogo ao fora de campo, algo que remeteria a uma arqueologia dos afetos, por exemplo. Sabe-se que o incesto é da ordem do interdito, e que a tradição literária só o acessa por meio da provocação, mas Duras nos surpreende com outra delicadeza. Ela compõe, então, um fora de cena intervalar, no entre palavra-imagem que funciona, tal o conceito de cena proposto por Rancière, “para construir a espessura do tecido sensível e inteligível que confere ao quadro sua potência sensível de condensação e não como desvelamento do que a cena poderia estar escondendo” (RANCIÈRE, 2018, p. 23).

A imobilidade dos corpos em cena, o vazio dos espaços, o diálogo em off, a escolha do que é revelado e do que é omitido tanto em palavras, quanto em imagens contribuem para a tensão do jogo entre palavra e imagem no filme. Há momentos em que a imagem antecipa o texto através de sensações suscitadas no/a espectador/a, pois “o conjunto de enunciados que formam uma imagem é, antes, um bloco de sensações, perceptos, afectos, paisagens e rostos, visões e devires” (GUIMARÃES, 1997, p. 63).

Por exemplo, no filme, quando a cidade com portas fechadas aparece em cena durante um passeio preguiçoso da câmera, a *sensação* de cochilo ou *siesta* é evocado momentos antes da narração do texto que cita, justamente, o momento modorrento da *siesta*:

De fato, no cinema, como vimos, o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis; misturam-se assim, o visível e o invisível. Desse modo, ele condensa o curso das coisas, pois contém o antes que se prolonga no durante e no depois, significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas, não mais capturado num instante pontual, estático, como na fotografia (PELLEGRINI, 2003, p. 18).

Tudo em *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981) nos parece precisamente pensado e harmonizado para, além de criar imagens, sugerir sensações. O esquecimento, as lacunas da memória, são, para uma narrativa historiográfica, um problema e para o escritor, uma caixa de força. Observamos que as transformações da prosa moderna passam por procedimentos como o fluxo de consciência e translações das vozes narrativas. Assim, tanto no roteiro quanto no filme de Duras, podemos observar a flutuação da voz na narrativa, as impressões subjetivas dos corpos e espaços, a flutuação do tempo narrativo entre o que se narra e o narrador, entre o dito e o não-dito, entre a memória e o olvido. A mirada do professor Lourival Holanda revela esta potencialidade do texto poético:

[...] na memória involuntária, o escritor insurge-se contra essa mentira da realidade lembrada, aparente. E cata indícios dessa outra dimensão de nós mesmos, quase indizível, oculta numa camada espessa de convenções e costumes. O discurso é aqui fundamento vela/revela nossa vida verdadeira” (HOLANDA, 2019, p. 26).

Em *Agatha* (1981) e *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981), Marguerite Duras navega nos mares imprecisos da memória através da jornada de rememoração dos narradores adultos, em um momento de despedida, em que retornam nostalgicamente às lembranças de alguns verões de suas infâncias e juventudes. Lembranças e memórias vividas e construídas na Villa Agatha. Há certa imprecisão perceptível nas memórias evocadas e tal fato se faz marcado e presente nas escolhas de Duras; textualmente e imageticamente por meio de hesitações, discursos meio-ditos ou não-ditos, espaços vazios, imobilidade da câmera etc.

## A linguagem do desejo: o dito e o não-dito na narrativa poética de Marguerite Duras

*Porque os poetas dão voz particularmente eloquente à aventura do desejo.*  
Lourival Holanda

Se, como diz Holanda: “a linguagem simula a astúcia do desejo e esse segue a curva assintótica, sem tocar diretamente seu objeto. A linguagem age no modo oblíquo” (HOLANDA, 2019, p. 22), pode-se dizer que oblíqua também é a construção da história de amor maldita de Agatha. Ao mesmo tempo em que nos deparamos com um texto capaz de compor imagens repletas de intimidade, desejo incontido e sensualidade em uma narrativa poética também estamos diante de cenas do filme mostrando corpos absolutamente distantes; o que o discurso aproxima, a imagem afasta. Pois, como afirma Holanda sobre a literatura, e, especificamente sobre a poesia,

[...] o desejo inscrito na letra é de outra ordem. É de natureza outra. Há ali uma dramaturgia do desejo que o próprio modo é parte integrante. O que um poema diz não pode ser, sem perda, dito de outro modo (HOLANDA, 2019, p. 23).

**Figuras 3 e 4:** Os espaços vazios e os corpos em oposição em cena



Na esteira de Holanda, podemos pensar o modo como Duras se utiliza da linguagem no filme, de como o discurso do desejo é produzido no oculto, e de como as lembranças revelam pouco a pouco o anseio dos amores proibidos. O desejo entre os irmãos transborda tanto nas palavras quanto nos silêncios. Desde o início do texto e do filme, o amor e o desejo pululam da troca entre os irmãos. A proximidade e a intimidade do diálogo se contrapõem à distância dos corpos que, em cena, mal aparecem e nunca se encontram. Duras escolhe reproduzir no filme uma rubrica sobre a distância que ambos mantêm entre si:

Ele se deita no sofá em uma pose equívoca e decente, mas que poderia evocar a presença do corpo dela junto ao dele. Então ela se afasta dele. Quase sempre estão de costas um para o outro quando conversam, como se não pudessem se olhar sem correr o risco irremediável de se tornarem amantes. Eles permaneceram juntos na própria infância de seu amor (DURAS, 1981, p. 59)<sup>4</sup>.

4. No original: Il s'allonge sur le divan dans une pose équivoque et décente mais qui pourrait évoquer la présence de son corps à elle près du sien. Alors elle se détourne de lui. Ils sont d'ailleurs presque toujours détournés l'un de l'autre quand ils se

Tanto no texto quanto no filme, há um jogo de opostos entre discursos e corpos, entre palavras e imagens: quanto mais apaixonadas as palavras trocadas, mais distantes estão seus corpos. Ainda, na montagem cênica os corpos que não se encontram quase sempre olham em direções opostas, não se entreolham, não se aproximam nos espaços. Mas o desejo é latente, pelo artifício do proibido, do pecaminoso que, ao mesmo tempo, é um amor afetuoso, cuidadoso. Essas oposições parecem desorientar o/a espectador/a ao passo que expande os sentidos e as percepções e mesclam memórias e lembranças para além do texto e do filme. Se o “amor é gravitação até o amado” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 68), vemos na narrativa que ele gravita eternamente em torno dela: “Ele Então seu corpo será levado para longe de mim, longe das fronteiras do meu corpo, ele não será encontrado e eu morrerei por causa disso” (DURAS, 1981, p. 13)<sup>5</sup> e “Ele (...). O que me restará para ver se você não estiver mais aqui?” (DURAS, 1981, p. 14)<sup>6</sup>. Ele vive por causa dela e em torno dela, tanto que é Agatha quem toma a decisão de partir.

A verbalização do afeto é uma das formas possíveis de materializar, ainda que no campo do discurso, o desejo proibido dos amantes. A encenação desse afeto acontece no percorrer dos corpos pelos espaços, e sempre numa operação que conjuga palavras e imagens. Caminhando narrativamente entre o afeto profundo e o peso do tabu, Duras constrói uma narrativa onde o amor se dá na dimensão do desejo e da dor:

*Silêncio. Dor.*

Ele (lentidão). “Eu pensei que sabia tudo. Tudo.”

Ela. – Sim

Ele. – Previsto tudo, tudo, tudo que poderia acontecer entre você e eu.

Ela (baixo, como um eco). – Sim.

Dele. – Achei que tinha pensado em tudo... tudo... e aí, veja...

Silêncio. Ele fecha os olhos. Ela olha para ele.

Ela. “A dor, não, ela nunca é possível.”<sup>7</sup> (DURAS, 1981, p. 10).

Embora ele quisesse prever todas as consequências desse amor proibido, ele não esperava ter que encarar essa dor. A percepção de viverem um amor condenável faz com que as fronteiras do desejo não sejam ultrapassadas ao menos não inicialmente o desejo que toldava

---

parent, comme s'ils étaient dans l'impossibilité de se regarder sans courir le risque irrémédiable de devenir des amants. Ils sont restés l'un l'autre dans l'enfance même de leur amour (p. 59).

5. No original: “Lui Ainsi votre corps va être emporté loin de moi, loin des frontières de mon corps, il va être introuvable et je vais en mourir” (DURAS, 1981, p. 13)

6. No original: “Lui (...). Que me restera-t-il à voir si vous n'êtes plus là?” (DURAS, 1981, p. 14)

7. No original: Silence. Douleur

Lui (lenteur). – Je croyais tout savoir. Tout.

Elle. – Oui

Lui. – Tout avoir prévu, de tout, de tout ce qui pourrait survenir entre vous et moi.

Elle (bas, comme un écho). – Oui.

Lui. – Je croyais avoir tout envisagé... tout... et puis, voyez...

Silence. Il ferme les yeux. Elle le regarde.

Elle. – La douleur, non, ce n'est jamais possible.



suas razões fora saciado no contato com outros corpos, episódio este que rende um dos trechos mais eróticos da produção de Duras. É o momento quando Ele descobre que o quarto deles eram limitados por uma parede por onde o som atravessava e, assim, Agatha conseguia ouvir as amantes dele, assim como ele ouviu quando ela se entregou não àquele que desejava, mas, àquele com quem podia estar. O desejo incontido vai sendo revelado nos labirintos da memória dos amantes, aos poucos, e percebido tanto pelos próprios amantes, em seu diálogo, quanto pelo/a espectador/a.

### **A memória dos afetos: a tessitura e a rememoração das lembranças proibidas**

*Por sua própria natureza, à memória caberia a tarefa de realizar um retorno àquilo que, a cada vez, se distancia mais e mais.*

César Guimarães

Sobre o caminho da memória, Agatha nos conduz e também o seu irmão através de uma seleção específica de lembranças, que se inicia com a recordação da promessa da partida que ali se concretiza. A partida anunciada desde desde as primeiras falas dos protagonistas é logo confirmada: naquele dia, Agatha pretende ir embora (definitivamente?), com outro, para fugir desse amor condenado. De início, não sabemos quem são esses amantes, apenas temos conhecimento de terem se amado e ainda se amarem, embora precisem se despedir.

O re-cordar da literatura é dar de novo ao coração o fio perdido de certo sentido. Poderíamos dizer, com Proust, que a verdadeira vida de cada um é aqui que se passa: no imaginário. Somos a soma de nossos desejos. O mais, o que está aí, é contingência. Não somos sempre o que somos principalmente. Representamos, e a isso chamamos socialização. A aposta literária é a de dar a ler o real verdadeiro que nos constitui (HOLANDA, 2019, p. 27).

O verdadeiro é o desejo. E o amor. Assim nos faz pensar o texto, esses relatos um tanto lacunares das experiências dos dois amantes que se convertem em memória. De início, a rememoração acontece em um passado indistinto, no campo do amor partilhado. Entretanto, quando os amantes continuam narrando essas lembranças selecionadas, como leitor/a e espectador/a vamos intuindo o parentesco entre eles, até que a verdade se revela por completo, ainda que fosse aos poucos anunciada: são amantes desditosos e irmãos. Por isso a desdita. Por isso a eterna promessa da partida, do adeus definitivo.

Desse modo, tanto o/a leitor/a quanto o/a espectador/a são levados/as pelo fluxo da memória dos irmãos que oscila entre passado e presente e mesmo futuro. Assim, a narrativa de um verão específico vai sendo construída e moldando a lembrança do momento em que os amantes concretizaram seu desejo proibido. Há uma cena lembrada e rememorada: o episódio em que os irmãos se separam da família e encontram uma pousada/hotel. Lá, saem para explorar o

espaço, separam-se. São jovens e ainda com medo de se lançarem a tal aventura. Agatha ensaia tocar o piano que há no lugar, uma valsa de Brahms, que ela não consegue executar como deseja. Surpreendida por Ele, que a observa, ela para de tocar e pede para que ele execute a valsa. Ele toca para ela, perfeitamente, e nesse momento ela “dá” a música para ele; ela nunca a toca e desiste do piano. Tal momento de intimidade afeta Agatha de uma maneira inesperada para ela. No filme, Duras justapõe a narração desse momento com uma atriz que caminha em cena, languidamente, pelo espaço da Villa Agatha. A jovem Agatha mira-se no espelho do hotel, ouve-se uma música ao fundo e ela fala seu próprio nome, Agatha, reproduzindo a entonação que o irmão usa para chamá-la. Ela diz:

Eu olhava a mim mesma em um espelho escutando o meu irmão tocando só para mim e ninguém mais no mundo e eu concedi a ele toda a música para sempre. E eu vi a mim mesma sendo levada pela felicidade de ser tão parecida com ele (...) e logo após, uma sensação de ardência pelo meu corpo. Eu perdi a consciência de estar viva por vários segundos (*Agatha e as leituras ilimitadas*, 1981).

Essa cena do espelho continua com Agatha narrando que se mirou e se nomeou do mesmo modo como Ele fazia. Com isso, ela reconhece o desejo que ambos sentiam, ao passo que a cada evento do passado que é rememorado esse desejo vai sendo repellido. Há uma espécie de jogo de limites entre eles que fica evidente no diálogo; fronteiras são transpostas ou demarcadas, criando, assim, uma narrativa progressiva desse desejo malfadado e condenado. Como acontece com as recordações, imperfeitas, lacunares, a lembrança desse mesmo momento se repete no filme, colocando o/ espectador/a diante da imprecisão da memória e da necessidade de, de algum modo, construí-la. No filme, ouvimos a valsa de Brahms que nos reporta àquele momento. A música torna a cena e a lembrança mais *palpáveis*. Apesar da indicação da música no roteiro, é no filme que a música ganha seu espaço na cena e intensifica a dimensão narrativa.

O tempo das memórias é tema e técnica essenciais para a narrativa, visto que a história transita entre presente e passado (e mesmo o futuro é muitas vezes evocado). Ainda, o filme evoca o tempo das estações do ano: o passado, tempo da memória, está irremediavelmente ligado ao verão, à felicidade partilhada entre os irmãos; e o presente, no entanto, materializa uma despedida invernal, em uma cidade de férias na baixa temporada. Nesses tempos que se confundem, se misturam, os amantes nos prometem contar e recontar a sua história; “a tarefa do narrador é então a de fazer com que a palavra – escrita ou lida – se reencontre com o mundo” (GUIMARÃES, 1997, p. 150). Essa narração auxilia a construção das memórias que, sempre que recordadas, sobrevivem, ainda que imprecisas.

## Considerações finais

*Se viver é preciso, temos que aprender a sobreviver. Aprender a se reencantar por alguma coisa, a acreditar em alguma prática.*

Diana Klingner

Podemos dizer que nas obras da escritora e cineasta Marguerite Duras, imagem e palavra se perseguem e se separam, não constituindo uma totalidade, ou encobrendo as diferenças que as reúne. Na verdade, esses encontros e desencontros entre elas proporcionam “as trocas, as superposições, os hiatos e os desencaixes entre o visível e o legível” (GUIMARÃES, p. 25). Nos diz Rancière que, diante de uma imagem, o/ espectador/a tem o poder de associar e dissociar (2012b, p. 21). Esse poder do/a espectador/a está diretamente ligado ao que Rancière define como emancipação: “isso significa a palavra emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2021b, p. 23). Nesse sentido, entendemos que obras de Marguerite Duras não apenas permitem essa emancipação como a provoca, chegando a inverter as relações estabelecidas entre cinema e literatura (GUIMARÃES, 1997, p. 24). Diante dessas obras percebemos a construção de uma memória que, do mesmo modo que palavra e imagem, também opera pelos encontros e afastamentos. O modo como Duras se utiliza dos elementos visuais e textuais reposiciona o/a espectador/a convocando-o a pensar sobre as próprias naturezas da literatura e do cinema.

Nas memórias evocadas em *Agatha ou as leituras ilimitadas*, Duras embaralha a memória dos personagens às lembranças que, certamente, chegarão ao/à leitor/a-espectador/a do roteiro e do filme, pois os signos da memória “não se limitam a uma memória individual, mas podem encerrar traços coletivos” (GUIMARÃES, 1997, p. 31). Nas obras que analisamos, a memória, modulada de múltiplas formas, “constitui, para a narrativa, uma força de procura, um poder (ou um im-poder) de fabulação” (GUIMARÃES, 1997, p. 25). Entre as fronteiras e nas fronteiras das palavras e das imagens, transita Marguerite Duras. Articulando o visível e o legível, Duras embaralha as certezas de um certo tipo de amor, confundindo um amor reprovável com um amor sublime. que não consegue ser dito no discurso escapa na ausência da palavra e se inscreve nos espaços e nos corpos. Há o coberto, o esquecido, o oculto que transparece nas ausências de discurso, o não-dito. Há um extracampo que adentra a tela e uma tela que transborda no fora de campo. Há um silêncio que se torna narrador. E, ainda, há um/a espectador/a e um/a leitor/a que é convidado/a para partilhar as memórias.

## Referências

AGATHA e as leituras ilimitadas. Direção de Marguerite Duras. Paris: Sociétés de production: Des Femmes Filment – Ina – Production Berthemont, 1981.

DURAS, M. *Agatha*. Paris: Les Editions de Minuit, 1981.

GUIMARÃES, C. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1997.

HOLANDA, L. *Realidade inominada: ensaios e aproximações*. Recife, Cepe, 2019.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética da forma para a força*. Rio de Janeiro, Rocco, 2014.

MARQUES, A. Apresentação da versão em português. In: RANCIÈRE, Jacques. *O método da cena*. Belo Horizonte, Quixote, 2021.

ORTEGA Y GASSET, J. O. *Estudos sobre o amor*. Campinas: Vide Editorial, 2019.

PELLEGRINI, T. *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. *La méthode de la scène*. Paris : Éditions Lignes, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2012b.