

A experiência do abismo no filme “Le navire Night” (1979) de Marguerite Duras.¹

Raiane Claudia Feitosa Ferreira²
Sylvia Beatriz Bezerra Furtado³
Universidade Federal do Ceará - UFC

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre a experiência cinematográfica centrada no corpo, a partir de uma percepção corporificada do filme “Le Navire Night” (1979), de Marguerite Duras. Parte-se da compreensão do cinema como um dispositivo de produção, projeção e percepção de um mecanismo plástico, cuja organização formal gera uma materialidade sensorial capaz de engajar afetivamente o corpo do espectador, criando novas possibilidades de construção de sentido, de sensações e de memória.

PALAVRAS-CHAVE: sensorialidade; espectador; háptico; abismo; experiência.

INTRODUÇÃO

O retorno ao corpo como lugar complexo de percepção surge do paradigma fenomenológico e seus impulsos na década de 90, oriundos de uma insatisfação com os paradigmas oculocêntricos, que, não nega a visão, mas que opta por compreender os sentidos em sua interação e percepção como corporificados. Este enfoque considera o cinema como “um tipo específico de contato” (HAGENER, ELSAESSER, 2018, p.133) diante seu intenso aspecto experiencial que estimula nossos sentidos em diferentes camadas de nossa percepção.

As imagens não apenas se movem, mas nos movem e envolvem todos os nossos sentidos. Sempre que vamos ao cinema, não apenas vemos o filme, e o mundo da tela não apenas nos comunica uma mensagem, mas também ficamos imersos em um ambiente único que estimula nossos sentidos e nossas mentes em diferentes níveis de consciência e percepção. (PETHÖ, 2025, p.1)⁴

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Cinema e Audiovisual e Interdisciplinaridade, evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 26 a 28 de junho de 2025.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCom) - UFC, email: raiane.cfferreira@gmail.com

³ Docente titular da Universidade Federal do Ceará, da Pós-Graduação em Artes e da Pós-Graduação em Comunicação e da graduação em Cinema e Audiovisual, do Instituto de Cultura e Artes.

⁴ Tradução livre de: “images not only move, but they move us and engage all our senses. Whenever we go to the movies we not only see the film, and the world of the screen not only communicates a message to us, but we also get

No livro “Carnal Thoughts Embodiment And Moving Image Culture” (2004), Vivian Sobchack se embasa na fenomenologia existencial para compreender as habilidades cognitivas do componente corporal na experiência do espectador com a obra filmica, e sugere que nesta, o corpo pode ser corporificado. Assim ela vai considerar o corpo vivido, ou seja, o ser como um conjunto senciente, sensual e sensível.

O interessante do modo analítico de Sobchack é que ela vai considerar o seu próprio corpo como ferramenta para sua investigação, pois, muitas vezes, é desconsiderado tudo aquilo que antecede qualquer entendimento cognitivo, ou seja, tudo o que nosso corpo entende mesmo antes de codificar ou construir uma reflexão. Assim, dará ênfase na irredutibilidade intrínseca da percepção, no qual nenhum sentido age isolado, todos fazem parte de uma corporeidade que envolve tanto o corpo como a consciência.

Não experimentamos nenhum filme apenas através de nossos olhos. Vemos, compreendemos e sentimos filmes com todo o nosso ser corporal, informados pela história completa e pelo conhecimento carnal de nosso sensorio aculturado (SOBCHACK, 2004, p.64)⁵.

Um dos exemplos trazidos pela teórica surge da sua experiência com “The piano” (1993) de Jane Campion. O longa começa com uma imagem borrada, uma sombra que impede algo à frente ser enxergado plenamente. Nossa visão é limitada por alguns segundos, mas logo em seguida, revela-se alguém com as mãos sobre os olhos. O mais interessante dessas primeiras imagens é o fato de que, apesar dos olhos nada verem naquele borrão, suas mãos captaram algum sentido no que estava na tela.

Então, estamos lidando com um espectador sensível e sensorial, que sente e vive a experiência do cinema não apenas com a visão, mas que percebe o filme com o corpo todo. Há, então, uma espécie de contato neste encontro, não no sentido metafórico, mas naquele que vem da habilidade do espectador de sentir o mundo que é retratado na tela, e na capacidade tátil do cinema fazendo algo se mover para fora dele.

No livro “The skin of film” (2000), Laura Marks vai analisar filmes-ensaio etnográficos dos anos de 1980 e 1990. A característica comum seria o fato de existir uma conexão entre memória e percepção sensorial corporificada. Ela utiliza das teorias de Deleuze sobre o tempo e a abordagem fenomenológica de Sobchack para construir

to be immersed in a unique environment that stimulates our senses and our minds on different levels of consciousness and perception.”

⁵ Tradução livre de: “Not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium.”

seu pensamento, e vai refletir sobre as formas como o cinema háptico atrai o espectador em todos os seus sentidos a partir de uma noção de epistemologia tátil.

A epistemologia tátil envolve pensar com a pele, ou dar tanto significado à presença física de um outro quanto às operações mentais de simbolização. (...) O cinema háptico, ao nos aparecer como um objeto com o qual interagimos, e não como uma ilusão na qual entramos, apela a esse tipo de inteligência corporificada e mimética. No movimento dinâmico entre as formas ópticas e hápticas de ver, é possível comparar diferentes formas de conhecer e interagir com um outro (MARKS, 2000, p.190)⁶.

Sobre a oposição entre óptico e háptico, Marks considera uma distinta relação do espectador com a imagem entre elas. Enquanto na visualidade óptica o ideal é o domínio por parte do espectador, que entende tudo o que vê, na visualidade háptica o ideal é a reciprocidade, é a capacidade do espectador se perder na imagem, pois a visão é como toque onde se toca e é tocado. Ou seja, “a visualidade háptica implica uma tensão entre espectador e imagem” (MARKS, 200, p.185).

Pensar em uma visualidade que foge dos aspectos dominantes da visão, também é pensar em uma experiência ativa do espectador, que se recusa a ser seduzido pela ilusão cinematográfica. E experiência corporificada no cinema considera o corpo vivido importante, pois entende-se que um corpo que se faz no mundo em conjunto com os outros, com aquilo que se vê, com aquilo que não se vê, que é sensível, que cria sentidos e constroi memória.

Assim também acontece no encontro do espectador com o corpo do filme, no qual, a partir da sensorialidade do cinema, se produzem diferentes significados daquilo que cada corpo traz consigo. E em nossa análise do filme “Le navire Night” (1979) nos atentamos às aberturas que solicitam a aproximação e engajamento do espectador, considerando os estímulos sensoriais oriundos da visualidade háptica.

A EXPERIÊNCIA DO ABISMO EM “LE NAVIRE NIGHT”

O cinema durasiano carrega uma herança literária, um caráter recitativo no qual Duras constroi na cena um espaço para a memória sem lembranças. Em suas imagens

⁶ Tradução livre de: “Tactile epistemology involves thinking with your skin, or giving as much significance to the physical presence of an other as to the mental operations of symbolization. (...) Haptic cinema, by appearing to us as an object with which we interact rather than an illusion into which we enter, calls upon this sort of embodied and mimetic intelligence. In the dynamic movement between optical and haptic ways of seeing, it is possible to compare different ways of knowing and interacting with an other.”

há uma carga de tempo e de memória, de um estado puro, sem representações que substituem a leitura, como bem afirma: “Penso sempre que nada substitui a leitura de um texto, que nada substitui a falta de memória de um texto, nada, nenhuma representação.” (DURAS, 1983, p. 59 apud LAUREANO, 2009, p.415). Dessa forma ela consegue trazer técnicas visuais e poéticas, aparentemente simples, na construção de camadas complexas, fazendo refletir sobre a matéria fílmica, principalmente sobre a imagem e o som, visto que seus filmes conferem uma relevância aos poderes da palavra em sua oralidade, que impulsionam criativamente o espectador.

“Le navire Night” (1979) começa a partir do encontro entre Duras com um amigo em Atenas, na Grécia, mas não o vemos, somente o ouvimos. Neste contexto, surge a história do filme que conta o romance vivido entre o rapaz J.M e a moça F, por intermédio telefônico. Assim como eles, nós espectadores não os vemos, nem sequer ouvimos suas vozes, a história nos é contada pela voz dos amigos, em tonalidades incertas que acionam a memória.

A relação texto e imagem são escorregadias, se tratam de duas superfícies cuja união é quase impossível, uma decisão que parte da própria realizadora e sua negação a necessidade de uma correspondência direta entre imagem e som. A falta de equivalência banal entre elas abre espaço para uma liberdade infinita de criação por parte do espectador no contato com a obra.

Para Anna Ledwina (2016), as produções durasianas possuem uma ruptura com as delimitações clássicas, questionando a representação, utilizando uma escrita híbrida que a permite explorar o texto em diferentes formas artísticas. Assim, Duras inventou uma forma própria de escrita que desloca dos parâmetros recorrentes e possui uma dinâmica que não o permite ser codificado ou classificado. Em “Le navire Night” (1979) ela introduz uma dúvida sobre a história contada, e utiliza de vários sistemas semióticos, como palavras, gestos, ruídos, imagens, encenação, escrita, dentre outros, para dar conta das mudanças por três diferentes lugares: página, palco e tela.

“Le Navire Night” não é uma história contada. Afasta-se do modelo da narrativa tradicional se a destruição de Duras é percebida como fragmentação, “desordem narrativa”, ausência do sujeito falante. Por meio dele, o autor vê a possibilidade de apego íntimo às coisas. “Le Navire Night” se oferece como um texto-filme-teatral por excelência, desde que o “teatro” seja interpretado

como a teatralidade da linguagem, a encenação da voz (LEDWINA, 2016, p.95)⁷.

Pensando nos aspectos sensoriais, estes se fazem presentes tanto no texto quanto na imagem. A visualidade háptica também se encontra neste filme, ela se dá pela aproximação da câmera aos objetos em cena, desconfigurando-os para que se tome outro sentido, aquele que o olho não domina, que se dá pela tatilidade da imagem a partir das texturas, da presença de luz e sombra, da música que retorna e da câmera que passeia. Temos, por exemplo, a câmera que parte de um enquadramento próximo a um tecido vermelho brilhoso e se distancia lentamente até revelar um vestido. Ou também uma fonte em planos detalhes, no qual a água que escorre e molha a fonte borra a imagem. Ambos os exemplos exprimem sensações táteis pela cor, brilho e textura.

Figura 01: Textura de tecido.



Figura 2: água molhando uma fonte.



Fonte: Marguerite Duras, 1979.

A força do filme está na combinação dos seus elementos e na relação que estabelece com o espectador. O posicionamento político de Duras surge desse encontro com o filme, que exige do público uma postura ativa, aberta à descoberta e ao desconhecido. Ledwina (2016) aponta que “Le navire Night” (1979) materializa o princípio da *Mise en Abyme*⁸ como uma teatralização da voz. Para a autora, tudo se inicia com o diálogo que pode estar no presente ou no passado, uma história que vai envolver outra história, e nelas, existem múltiplas vozes, múltiplos pontos de vistas no qual o espectador volta-se para o inconsciente, abrindo para múltiplas interpretações.

A escrita de Marguerite Duras, de acordo com Pablo Lemos Berned (2010), se trata de uma escrita de ruínas, pois quebra com qualquer certeza explorada em modelos

⁷ Tradução de: “Le Navire Night n’est pas une histoire racontée. Il s’écarte du modèle du récit traditionnel, si l’on perçoit la destruction durassienne comme morcellement, désordre narratif, absence du sujet parlant. À travers celle-là, l’auteure voit la possibilité d’un nouvel attachement intime aux choses. Le Navire Night s’offre comme un texte théâtre film par excellence à condition d’interpréter le théâtre en tant que théâtralité du langage, la mise en scène de la voix.”

⁸ *Mise en abyme* significa "narrativa em abismo". O termo foi usado pela primeira vez por André Gide ao investigar narrativas que contêm outras narrativas dentro de si mesmas. *Mise en abyme* pode aparecer em diversas expressões artísticas, como a pintura, o cinema e a literatura.

de narrativa clássica, a partir dos questionamentos da dúvida e da incerteza do que está sendo dito. Berned pontua que “diante da impossibilidade de exprimir uma visão absoluta do mundo a ser representado, a escrita de Duras dialoga com outras linguagens, em uma tentativa de ultrapassar a condição de descontinuidade, própria da existência” (BERNED, 2010, p.653).

É na ausência — nesse vazio presente — que se abre a possibilidade de construção de sentidos. São as sugestões da palavra e das imagens, absorvidas no processo subjetivo, que demandam ser (re)significadas. É a partir da constante convocação do espectador ao encontro de si mesmo, diante da obra, que se pode dizer: “Le navire Night” (1979) oferece uma verdadeira experiência do abismo, uma experiência do incomensurável, daquilo que não pode ser medido, de uma narrativa que possui camadas profundas, e que, aparentemente, não tem fim, já que novas narrativas surgem a partir dela. É preciso estar de olhos fechados para sentir o prazer desse encontro — entre o corpo fílmico e o corpo do espectador —, no êxtase de abandonar o mundo empírico e se deixar levar pelos fluxos de sensações e afetos propostos pelo filme. É o indivíduo emergindo em si mesmo, em suas memórias, desejos e percepções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Le navire Night” (1979), identificamos uma desarticulação intencional entre imagem e som que atua como força mobilizadora, justamente por romper a correspondência convencional entre esses elementos. Essa dissociação convoca uma postura mais ativa e participativa do espectador, que passa a preencher as lacunas entre o que se vê e o que se ouve. Observamos também a presença da imagem háptica no filme, favorecida pela proximidade do enquadramento, que propõe novos modos de engajamento sensorial por meio da construção imagética e sonora.

Além disso, há uma atenção específica para o texto. Ressaltamos, então, a escrita híbrida como um importante mecanismo de engajamento do espectador. O texto aberto, repleto de vozes e pontos de vista, parte de uma *mise en abyme* que convoca a multiplicidade das interpretações, estimulando a um jogo de memórias do espectador na construção de sentidos. É essa experiência — que consideramos como uma experiência do abismo — que se configura no cerne da proposta fílmica.

REFERÊNCIAS

BERNED, Pablo Lemos. **Desejo de totalidade:** o desastre da escrita em Marguerite Duras. Revista Eletrônica Via Litterae, Anápolis, v. 2, n. 2, p. 652-663, jul-dez 2010. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/5442>. Acesso em: 5 jan. 2025.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema:** uma introdução através dos sentidos. Trad: Mônica Saddy Martins. 1. ed. Campinas, SP: Papirus, 2018. 272 p.

LAUREANO, Graziela Daniel. **Memória em cena:** a insistência do tempo na obra de marguerite duras. Ideias e Críticas: Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI), UnB. São Paulo, v. 6, Ano 2, p. 207-422, 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8461>. Acesso em: 04 Set. 2024.

LE NAVIRE Night. Direção: Marguerite Duras. Produção: Jacques Tronel. França: MK2 Diffusion, 1979. 1 vídeo (90 min), color., digital.

LEDWINA, Anna. **Le Navire Night:** Le mélange des genres et des arts. Université d'Opole. Polonia: Quêtes littéraires, n° 6, décembre 2016, p. 91-99. Disponível em: <https://czasopisma.kul.pl/index.php/ql/article/view/216>. Acesso em: 24 Set. 2024.

MARKS, Laura U. **The skin of the film:** intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham; London: Duke University Press, 2000. 320 p.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts:** embodiment and moving image culture. London: University of California Press, Ltd, 2004. 341 p.

SOBCHACK, Vivian. **The Address of the Eye:** a phenomenology of film experience. Princeton: Copyright University Press, 1992. 353 p.

PETHŐ, Ágnes (org.). **The cinema of sensations.** Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015. 375p.

THE PIANO. Direção: Jane Campion. Nova Zelândia; Austrália; França: CiBy 2000; Jane Chapman Productions; The Australian Film Commission, 1993. 1 vídeo (121 min), color., digital.