

MARGUERITE
escrever imagens
DURAS

SESCSP

MARGUERITE *escrever imagens* DURAS

O tecido poroso entre o Cinema e a Literatura

A relação entre a imagem e palavra é pautada ora pela convergência, ora pela divergência. Os cineastas, desde cedo, viram na literatura um universo de temas e de estruturas narrativas que poderiam constituir uma verdadeira fonte de inspiração e de trabalho.

Por outro lado, o cinema está comprometido com processos narrativos que advém de suas características e não se obriga a contar as histórias no ritmo e nos limites lineares do texto literário. O cinema invoca para uma instância de percepção do espectador diversa do apelo que é feito pelo livro.

A mostra comemorativa Margerite Duras: escrever imagens, com a qual o SESC São Paulo integra as comemorações do Ano da França no Brasil, percorre um painel que reúne representativos filmes de uma das principais autoras francesas do século XX. Por isso, trazer à população formas de acesso a obras cinematográficas que estimulam o exercício da reflexão crítica reafirma o objetivo para com a produção de conhecimento a partir da inquietude de pensamento.

Danilo Santos de Miranda

Diretor Regional do SESC São Paulo

Presidente do Comissariado Brasileiro do Ano da França no Brasil

Viver no cinema a loucura e o amor

Escrever. Para Marguerite Duras, essa palavra está longe de significar apenas pôr letras no papel. Escrever é uma disposição de corpo e espírito para uma escuta total, deixar que o mundo exterior a atravesse e se traduza em palavras, vozes, imagens, música. Como um mestre zen, o escritor deve esvaziar-se, ter a superfície toda “esburacada”, como diz Marguerite, ser poroso em relação ao mundo, às pessoas, às ideias e até a si mesmo, para que algo possa realmente se criar, algo que não seja programado, estruturado, previsto, controlado... Escrever, para ela, é o oposto do “bem escrever”: é expor-se ao extremo risco de transitar ali onde o próprio autor já não se reconhece.

Assim, sedenta do novo, despojando-se de todo aparato técnico que não seja o essencial mínimo, Marguerite Duras escreveu as imagens de dezenove filmes, dezesseis dos quais serão apresentados nesta mostra. Essa mesma disposição, esses filmes exigem de nós: para que possamos vê-los deve haver uma abertura para o risco do novo, um despojamento de valores arraigados em nossa cultura cinematográfica, a capacidade de aceitar o que a princípio parece inaceitável.

No universo criativo de Duras, esta descrição caberia perfeitamente para caracterizar a figura do Louco, presente em mais de uma obra sua. Construído como um arquétipo, o Louco é, para ela, um ser poroso, que deixa o mundo passar por ele e que por isso mesmo é capaz de tudo, dos maiores sofrimentos às maiores alegrias, sem julgamento prévio, sem verdade ou mentira, ou qualquer valor moral que o impeça de sentir no corpo a densidade dos tempos, sua tessitura, seus ritmos, sua força. É assim que ela vê também o Amor: uma abertura fundamental e irrefreável para o outro.

A proposta é que sejamos loucos e amorosos para com este cinema que tem tanto a nos provocar, questionar e comover – e que por isso mesmo é urgente conhecer. Pois, diz Duras, o cinema se faz no lugar do espectador: é ele quem lê, recria, traduz, descobre e inventa sentidos. Em uma palavra, é ele quem escreve imagens.

A mostra **Marguerite Duras: Escrever imagens** presta também homenagem aos 50 anos de *Hiroxima, meu amor*, filme de Alain Resnais com roteiro de Duras que representa um marco na história do cinema.

Maurício Ayer, curador



Sumário

O cinema de Marguerite Duras:
uma breve apresentação **06**
por **Stella Senra**

As vozes do invisível **26**
por **Madeleine Borgomano**

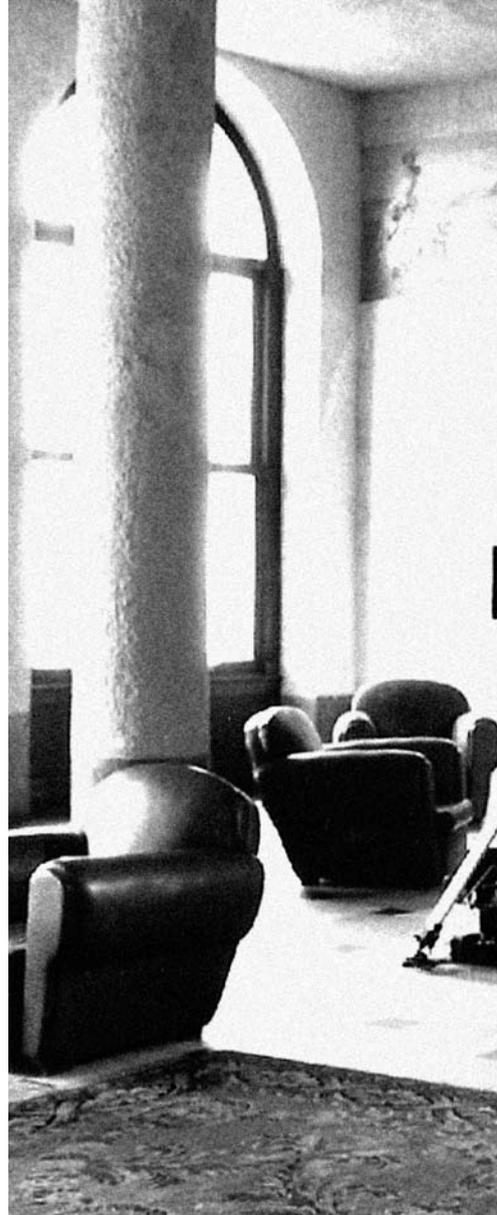
Marguerite Duras
por sua voz *páginas
intercaladas*
fotografias por **Jean Mascolo**

Filmografia comentada **37**
por **Maurício Ayer**

RETOMAR O CINEMA DO ZERO

Como eu tenho uma espécie de desgosto em relação ao cinema que tem sido feito, enfim, da maior parte do cinema que tem sido feito, eu queria retomar o cinema do zero, numa gramática bem primitiva... bem simples, bem primária quase: recomeçar tudo.

M.D.





O cinema de Marguerite Duras: uma breve apresentação

por **Stella Senra**

Apesar de ter vários de seus livros traduzidos no Brasil, os dezenove filmes que Marguerite Duras realizou, de 1966 a 1984, permanecem desconhecidos e a grande maioria nunca foi por aqui exibida. Meu propósito é introduzir em linhas gerais sua obra cinematográfica, uma das mais singulares e complexas do cinema moderno.

A primeira dificuldade de minha tarefa é dar conta dessa singularidade e dessa complexidade em um tempo de grande conformismo como o nosso – de conformismo, inclusive, no próprio cinema. Com efeito, no contexto morno e sem inquietação que toma conta da maior parte das cinematografias no mundo, que parâmetros invocar para que a grande ousadia estética desses filmes possa ser percebida? Como pôr em evidência seu caráter disruptor face à ausência de interrogação, à recusa do risco que predominam no campo das práticas estéticas contemporâneas? E por meio de que categorias explicitar o modo como eles tornaram visível a dimensão política de todo gesto humano? Num momento de consenso como o que estamos vivendo, é de se perguntar, ainda, que acolhida poderá ser dada a esses filmes por parte de novos públicos, formados no estágio atual de acomodação que predomina na produção mundial dos últimos vinte anos. Diante do rebaixamento das expectativas quanto à criação cinematográfica, da recusa ao risco, como poderá ser recebida a novidade que representou – e ainda representa – o cinema que Duras realizou ao longo de dezesseis anos de intensa atividade?

Marguerite Duras não foi a única escritora de seu tempo a passar para o cinema, mas foi a única a desenvolver um trânsito muito peculiar de uma prática à outra ao se interrogar e se confrontar, insistentemente, com os atos de escrever e de filmar. O entendimento da obra cinematográfica de Duras exige,

além do conhecimento de seus filmes, que seja levado em conta o caráter único dessa relação – que não só permitiu à escritora passar do texto ao filme, mas fazer o mesmo movimento também no sentido contrário, transformando alguns de seus filmes em novos textos.

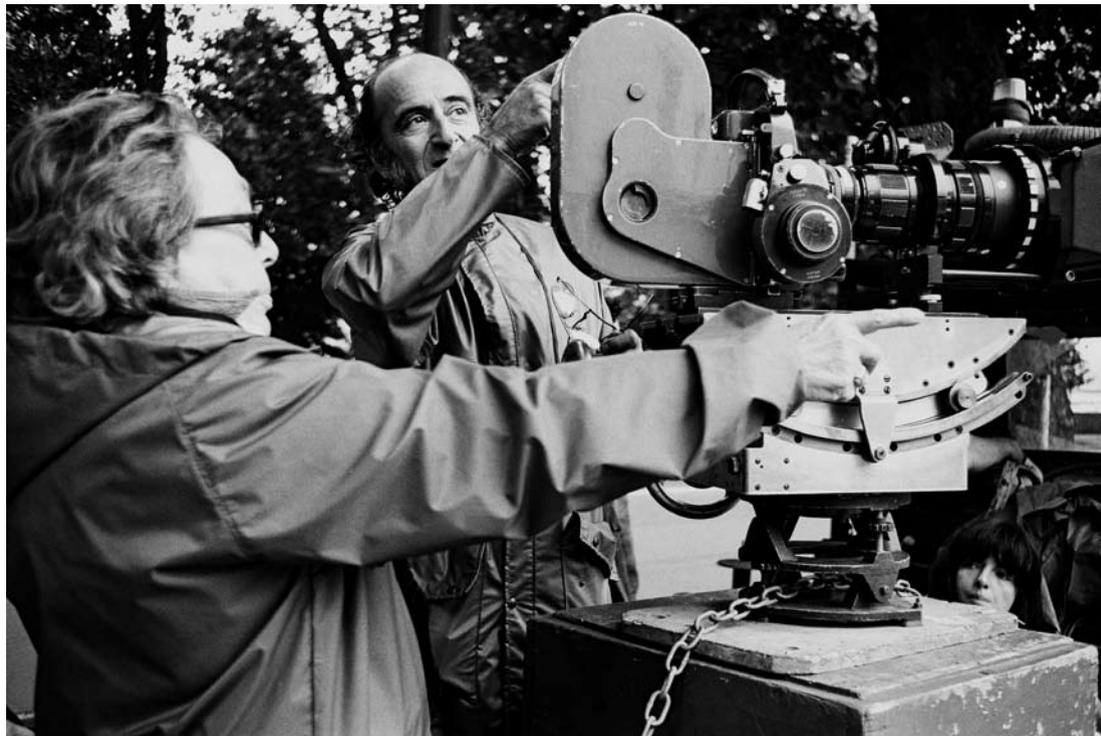
Foi justamente esse livre trânsito que determinou, em grande medida, a singularidade do cinema de Duras e lhe permitiu, ainda, inaugurar práticas cinematográficas inusitadas como: retomar a banda sonora de um filme já pronto (*India Song*), utilizando-a integralmente num novo filme (*Son nom de Venise dans Calcutta désert*); usar imagens descartadas de um filme (*Le navire Night, Agatha ou les lectures illimitées*) para conceber uma nova obra (*Les mains négatives, Césarée, L'homme atlantique*); ou ainda, levando até as últimas consequências a interrogação sobre a escrita e o cinema, aventar a criação de uma “imagem neutra”, sobre a qual o texto deslizaria (*Le camion*), para chegar, finalmente, à proposta de um filme sem imagem, à tela negra (*L'homme atlantique*).

A obra cinematográfica de Duras não criou propriamente uma descendência, mas seus filmes abriram novas perspectivas para o cinema moderno que estão longe de ser esgotadas. Além disso, até hoje eles continuam desafiando a crítica e têm suscitado uma rica produção analítica e teórica.

Um cinema político

Duras começa a fazer cinema após o declínio da Nouvelle Vague, aquela que foi a última experiência coletiva do cinema francês. O clima é de fim das esperanças políticas despertadas por Maio de 68; mas, por outro lado, de uma exuberante explosão das formas narrativas – explosão à qual Duras e seus contemporâneos haverão de responder com propostas novas e originais. Em meio à heterogeneidade dessa produção – na qual se destacam Philippe Garrel, Marcel Hanoun, Jean Eustache, Maurice Pialat e o também escritor Alain Robbe-Grillet –, o que é comum aos vários diretores é a postura política, expressa por meio da recusa de um cinema destinado a “distrair o público” – público que, por sua vez, só busca esquecer seu dia-a-dia, sair de si mesmo e que, como dizia Duras, “não deixou e nem quer deixar sua infância”¹.

¹ Tomo de empréstimo de Avril Dunoyer essa breve descrição do caráter comum da produção de Duras e de seus contemporâneos. Avril Dunoyer, “Les films sans cinéma”, in *Théâtres au cinéma – Marguerite Duras – Alain Robbe-Grillet*. Tomo 13, 2002. As aspas indicam expressões reiteradas por Duras em vários de seus textos e entrevistas.



OS FILMES DA NOITE

Há filmes que ficam, há filmes que se dissipam nas horas que se seguem à sua visão. É assim que eu sei que fui ou não ao cinema: na manhã seguinte, o que se tornou o filme visto na véspera, seu estado depois da noite, é o filme que eu terei visto. Às vezes, alguns filmes se declaram dois meses depois. A maioria dos filmes se perde.

M.D.



MULHERES

Quando eu falo das outras mulheres, eu acho que elas me contêm também; é como se, elas e eu, nós fôssemos dotadas de porosidade. A duração na qual elas estão imersas é a duração de antes da palavra, de antes do homem. O homem, quando não pode nomear as coisas, ele está em perdição, está na infelicidade, está desorientado. O homem é doente de falar, as mulheres, não.

M.D.

Cada diretor responderá, a seu modo, a essa exigência de ordem política. No caso de Duras, trata-se de buscar um “outro cinema”, capaz de engajar tanto o diretor quanto o espectador num “trabalho recíproco”: enquanto o primeiro deve ter a “consciência total de si face ao filme”, o segundo deve abrir mão do conforto protetor dos modos institucionais de representação, fazer um esforço de “reajustamento”, de acesso à instância do filme.

Alguns dos primeiros livros de Duras foram filmados por diferentes diretores², mas ela só começou de fato a fazer cinema em 1959, quando escreveu, para o diretor Alain Resnais, o roteiro e os diálogos de *Hiroxima, meu amor* – obra que, por sua ousadia, despertaria grande perplexidade por parte do público e da crítica. Tomo esse filme como ponto de partida para introduzir o cinema que Duras viria a formular entre as décadas de 1970 e 80, período ao longo do qual se estendeu sua produção cinematográfica.

O filme foi encomendado a Alain Resnais para comemorar os quinze anos da explosão da bomba em Hiroxima, que pôs um fim à Segunda Guerra Mundial. Convidada para escrever o roteiro, Duras criou uma história de dois amantes – ela é uma atriz francesa que roda um filme em Hiroxima; ele, um arquiteto japonês – que dispõem de apenas uma noite para viver seu amor. Na verdade, essa história de amor se superpõe a outra: no passado, durante a ocupação da França, a mulher viveu em Nevers um grande amor por um soldado alemão, assassinado após a Liberação.

Notemos, em primeiro lugar, que essa opção, tomar uma ficção e não um documentário para falar de um evento histórico – e de que porte! –, já era, em si mesma, surpreendente. Mas, além dessa escolha – que respondia tanto a uma preocupação do diretor, ao considerar a via do documentário já esgotada pelo seu *Noite e neblina (Nuit et brouillard)*, quanto ao entendimento que Duras tinha da representação por meio da imagem –, também a opção por uma história de amor representava uma ruptura em relação aos padrões cinematográficos corriqueiros. É assim que, ao contrário das histórias de amor a que o cinema nos habituou, ao associar o amor ao nome da cidade bombardeada, o filme já sugeria, desde o seu título, que amor e horror – ou seja, um acontecimento da

2 Em 1958, René Clément filma seu livro *Uma barragem contra o Pacífico (Un barrage contre le Pacifique)*; em 1959, o diretor inglês Peter Brook realiza *Moderato cantabile*, com roteiro da própria Marguerite Duras e Gérard Jarlot; em 1963, escreve, com Gérard Jarlot, o roteiro de *Sans Merveille* para a televisão francesa; em 1966, escreve o roteiro de *La voleuse*, realização de Jean Chapot, e dirige, juntamente com Paul Seban, *La Musica*; em 1969, dirige, sozinha pela primeira vez, *Détruite, dit-elle*.

esfera privada e outro da esfera pública – podem ser postos em relação, e que o esquecimento, tanto do fato histórico quanto da experiência individual, é o grande horror que nos atinge a todos.

Hiroxima pode ser tomado como o filme no qual começa a se definir o que virá a ser o cinema de Duras. Além dos temas do amor absoluto e do esquecimento, que convivem lado a lado na sua obra, a primeira frase do filme, “Tu n’as rien vu à Hiroshima”, repetida pelo amante japonês e verdadeiro *Leitmotiv* do filme, oferece uma via de entrada tanto para o filme de Resnais quanto para toda a obra de Duras.

Desde a introdução ao roteiro de *Hiroxima, meu amor*, Duras já aponta, de resto, esse caminho, ao se referir à impossibilidade de amarrar ao “acontecimento-Hiroxima”, a essa “catástrofe fantástica”, qualquer fabulação. A esse propósito, assim, ela escreveria: “Quando faço dizer, no começo, ‘Você não viu nada em Hiroxima’, isso quer dizer, para mim: você não verá nunca nada, não poderá nunca dizer nada sobre esse acontecimento”³. É de se notar que o “nada ver” de Duras não se refere apenas à impossibilidade de ver, mas compreende, igualmente, a impossibilidade de escrever (e de fazer um filme) diretamente sobre a guerra, de “representar o horror pelo horror” – como ela costumava afirmar.

Proponho-me a tomar esse “nada viu” nesse seu primeiro sentido; como se, com tal observação, Duras estivesse lançando, de saída, uma suspeita sobre o ato de ver. Vejamos que imagens foram escolhidas para acompanhar esse diálogo no filme, e que tipo de relação se estabelece entre elas e o que é dito pelos personagens.

De fato, enquanto a mulher cita, um a um, os restos da explosão que o Museu de Hiroxima oferece à contemplação dos visitantes, o filme duplica essa enumeração pelas imagens dos objetos citados, como se reiterasse o deslizar do olhar da personagem sobre elas, optando, porém, pela forma direta e crua do documentário. Assim, o que vemos são fotos, trechos de filmes e documentos que mostram o museu, o hospital, as vítimas, os ferimentos, os restos do bombardeio, o ferro retorcido, as pedras, as roupas, fotos e até filmes de ficção que reconstituem a tragédia. Tal modo de juntar som e imagem por meio da retomada do gesto documental corriqueiro: enfileirar imagens uma após a outra, enquanto a voz questiona a possibilidade de ver um determinado acontecimento por meio delas, alude, com certeza, à impotência do olhar – e da

3 Citado na introdução ao roteiro de *Hiroxima, meu amor* (1997, p. 534).

O FIM DO JULGAMENTO

*O que é belo a ponto de chorar é o amor.
E mais ainda talvez: a loucura, a única
salvaguarda contra o falso e o verdadeiro,
a mentira e a verdade, a estupidez e a
inteligência: fim do julgamento.*

M.D.





imagem – para evocar o horror de Hiroxima. Mas, quando chega ao relato do amor infeliz, o filme passa a contrapor, a essa impotência, a força das palavras, das palavras da mulher ao evocar a sua história, o horror da sua história.

O fio condutor de toda a obra de Duras será a interrogação sobre a memória e o esquecimento a partir desse contraponto entre olhar e dizer, lançado em *Hiroxima*, entre a incapacidade do olhar e o poder das palavras. Se, por meio do olhar e das imagens não é possível restituir a lembrança do horror de Hiroxima, as palavras, por sua vez, teriam o dom de rememorar o horror de Nevers, de restaurar, na sua plenitude, os afetos: o amor, a dor, a loucura ali experimentados.

Esse contraponto entre “nada ver” e a potência do “dizer”, ou essa “ausência de memória” fora do texto conduz imediatamente a uma pergunta: que tipo de filme poderá fazer alguém que desconfia a esse ponto do poder do visível, que contesta a capacidade das imagens de “mostrar”, de “representar”, de fazer com que perdure, na sua intensidade, a lembrança daquilo que elas representam? E que opõe, a essa impotência, a força da palavra para rememorar o amor, a dor, a loucura, para “entregá-los” ao esquecimento?

Essa espécie de descompasso entre imagem e palavra – uma, intensa e a outra esvaziada de seu habitual poder de fascínio – será determinante para as opções estético-políticas que Duras assumirá com seu cinema. Com vistas a um “outro cinema”, ela romperá com a solidariedade entre imagem e palavra que o cinema consolidou, buscando criar entre ambas uma relação de outra ordem, uma “distância” entre o que mostra a imagem e o que enuncia o som. Seus filmes buscarão demonstrar que não se pode “ver” nada na imagem, que essa não deve “representar” nada, que não lhe cabe a evocação direta, o dom de “tornar presente” – o que não reduz, entretanto, sua potência como imagem.

Foi, desse modo, ao observar a íntima relação entre a imagem de Duras e o seu texto, que o crítico Dominique Noguez chamou atenção para a “marcação cênica, teatral” da escrita de Duras, que lega ao seu cinema não apenas “a concisão e o silêncio, a representação propositalmente posada”, mas, principalmente, um “assentimento à imagem pura” (Noguez, 2001), isto é, desobrigada da representação do mundo.

Livre desse encargo que sempre pesou sobre as imagens – e, mais ainda, sobre as imagens do cinema –, a imagem de Duras deverá entrar numa nova relação com as palavras, palavras que teriam o dom de evocar (e de despertar), em sua intensidade, afetos e desejos. Rompendo a correspondência histórica

entre imagem e som no cinema, Duras desenvolverá uma série de recursos para não mostrar, na imagem, o que as palavras dizem; e para que as palavras, por sua vez, não nasçam da imagem – assim como não saberemos a origem das vozes em seus filmes, os personagens em cena, por sua vez, raramente falarão.

É por meio dessa “quebra” entre som e imagem, ou de um novo tipo de relação inaugurado entre ambos, que se manifestará o caráter disruptor da estética cinematográfica de Marguerite Duras. Se no livro *India Song* três universos do texto (o subtítulo do livro é “texto teatro filme”) como que se “abrem” um para o outro – num movimento para fora que assegura a passagem ou a circulação de uma à outra forma de expressão –, nos filmes o movimento se dará em sentido inverso: a “abertura”, desta vez, se dará “para dentro”, no interior mesmo da obra.

Ao operar tal ruptura entre som e imagem, criando um outro tipo de articulação ou de “passagem” de um a outro, os filmes de Duras atingirão o cinema justamente naquilo que o “constitui”: articulação entre sons e imagens, para romper, do interior, os limites do próprio cinema. É bom ressaltar, no entanto, que uma ruptura dessa ordem não implica o privilégio do que Duras costumava chamar de “filme das vozes” sobre o “filme das imagens”: ao contrário, ela levará à inauguração de outro modo tanto de “dizer” no cinema quanto de criar e articular as imagens entre si.

Rarefação do visível

No plano da imagem, Duras procurará promover em seu cinema uma rarefação do visível, uma ausência da figuração, de forma a impedir o imaginário de “se apropriar” da imagem, como acontece de hábito no cinema. Com efeito, como já puderam notar vários críticos, há nos seus filmes um esvaziamento do espaço, um deslastreamento dos objetos que impedem qualquer “arqueologia”. Para nos concentrarmos apenas em *India Song*, notemos que vários dispositivos serão acionados para desorientar e desconstruir o espaço diegético: muitas panorâmicas laterais, a penumbra que reina no ambiente da embaixada, o encaixe em perspectiva de portas, os grandes espelhos – todos esses são recursos para impedir o espectador de reconstituir o espaço da cena, “integralizando” a imagem. A própria sequência narrativa é perturbada pelos personagens que surgem inesperadamente no quadro, atravessam-no e desaparecem no extracampo; muitas vezes a silhueta que se crê estar vendo se revela, em seguida, como um reflexo num espelho.

A PERDA POLÍTICA

Para muitas pessoas a verdadeira perda do senso político está em juntar-se à formação de um partido, submeter-se à sua regra, sua lei.

Muitas pessoas também, quando falam de apolitismo, falam antes de tudo de uma perda ou de uma falta ideológica. Eu não sei quanto a vocês, o que vocês pensam. Para mim, a perda política é antes de tudo a perda de si, a perda da cólera tanto quanto da doçura, a perda da raiva, da faculdade de sentir raiva tanto quanto da faculdade de amar, a perda da imprudência tanto quanto da moderação, a perda de um excesso tanto quanto a perda de uma medida, a perda da loucura, da ingenuidade, a perda da coragem assim como da frouxidão, a do assustar-se diante de todas as coisas tanto quanto a da confiança, a perda de seus prantos assim como de sua alegria. É isso o que eu penso.

M.D.





No plano das palavras, por sua vez, as vozes-*off* que evocam restos de memória da história de Anne-Marie Stretter – a personagem central do filme – não serão dotadas de um corpo visível, de um rosto, nem serão “atribuíveis” a alguém, e os personagens que surgem em cena raramente abrirão a boca. A maioria das falas se conservam, desse modo, em *off*, mas esse *off* não remete mais ao que estaria *fora* do campo visual – como habitualmente acontece no cinema.

Além das panorâmicas, do quadro fixo, dos espelhos e do encaixe de quadros e de todos os dispositivos de “desnaturalização” do espaço, da repetição de planos e do tema musical, a imobilidade dos atores, seu cuidado em não “representar”, a ausência de ação demandam uma implicação tanto física quanto de pensamento por parte do espectador; enquanto isso, a falta de um relato que ele só será capaz de reconstituir ouvindo as vozes, atentando para o que elas rememoram, para as suas emoções, suscita o deslocamento ou o desequilíbrio da sua percepção, obrigando-o a adquirir o que Duras chama de “consciência de si” – atitude correspondente à da diretora ao fazer suas escolhas estéticas.

Desde *La femme du Gange* (1973), a separação entre palavra e imagem passa a ser a característica mais intrigante do cinema de Duras, cujas implicações ainda não foram inteiramente exploradas. A crítica já destacou pelo menos três leituras distintas para tal operação: a que postula uma separação absoluta entre imagem e palavra, a que acredita numa busca de “confluências” (termo de Duras) ou de pontos de intersecção entre o filme das palavras e o filme das imagens – e as propostas de leitura situadas entre esses dois extremos (Delorme, 2002).

Na primeira vertente encontramos o ponto de vista do filósofo Gilles Deleuze (2005), para quem, no cinema de Duras, imagem visual e imagem sonora são autônomas; mas o ato de ver só adquire autonomia se, por sua vez, for arrancado ao exercício empírico e levado ao seu limite (algo de invisível que, no entanto, só pode ser visto – uma espécie de “vidência”), enquanto o ato de falar só se destaca da relação visual se romper com o exercício empírico e tender para um limite, o indizível, mas que só pode ser dito: o ato de fala (que pode ser um grito, um som).

Numa posição intermediária, a crítica francesa Marie Claire Ropars sugere uma *flutuação*, um *deslizamento* da percepção e da compreensão no correr das imagens e dos sons de Duras: de acordo com esse ponto de vista, se há uma articulação das imagens e dos sons no cinema de Duras, ela não é sincrônica, mas, sempre, diferida, diacrônica, a banda sonora e a visual “se perseguindo”

uma à outra sem nunca coincidirem no tempo. Exemplo: em *Les mains négatives*, Duras filma uma Paris “crepuscular”, azul-noite, banhado de negro, enquanto a voz evoca o azul e o negro das primeiras cavernas.

Já Stéphane Delorme postula que há nesses filmes encontros sincrônicos, confluências entre som e imagem, e que estes encontros se situam no corte, no lugar da mudança de plano, quando a palavra, de repente, pode juntar-se à imagem. O crítico sugere que o cinema de Duras busca “pontos de fusão” entre som e imagem, citando o *travelling* para trás de *Le navire Night* sobre a túnica vermelha como um dos casos exemplares: repetido três vezes, esse plano que faz brilhar a túnica é acompanhado, na trilha sonora, pela referência a um “orgasmo negro”, “sem toque recíproco”, que torna esta visão de uma intensidade quase insustentável.

Sem entrar nesta discussão, anotemos o alcance que Deleuze atribui à proposta estética de Duras, ao se inspirar na sua obra e na de Straub-Huillet, para distinguir uma nova categoria de imagem cinematográfica, a *imagem audiovisual* – derradeiro desdobramento, antes da emergência da imagem numérica, do que ele chamou de *imagem-tempo*, um dos conceitos mais complexos da obra do filósofo sobre o cinema. Uma das características da imagem audiovisual é justamente que a *voz-off* deixa os limites da imagem visual, deixa de “tudo ver”, torna-se duvidosa, incerta, ambígua, enquanto conquista, por outro lado, sua autonomia: em *Índia Song*, por exemplo, não é possível saber de quem são as vozes, onde estão, nem em que tempo estão falando – elas “falam” por si mesmas e assim se fazem ouvir.

Se aceitarmos essa proposta de autonomia entre palavras e imagens, logo perceberemos que ela dá lugar a outra importante ruptura no cinema de Duras: o desaparecimento do extracampo, noção que sempre foi definida no cinema por meio da relação entre o sonoro e o visual. Habitualmente, a voz, no cinema, vem do extra-campo, do espaço fora do campo – espaço não identificável pelo espectador. Ela é habitualmente definida, portanto, pela imagem visual, pelo modo como essa se articula no espaço. O espaço que vemos no cinema é dado pelo enquadramento que o limita, mas se “prolonga” para fora do quadro e se articula com esse “fora”.

Ora, se a imagem não “representa” nada, se nela nada “acontece” – como é o caso do cinema de Duras –, o enquadramento, por sua vez, não enquadra mais nada; os quatro lados do espaço são “desconectados”, como diz Deleuze, e se instaura um vazio entre eles.



QUANDO FAÇO CINEMA

Quando eu não consigo resolver meus filmes nas armadilhas do cinema, quando eles ficam suspensos como questões constantes, quando eu não sou capaz de me liberar de pensar neles, é que eu fiz cinema. Eu estou neste estado desde que eu fiz os Aurélia Steiner.

M.D.

O LUGAR DA PAIXÃO

Eu faço o meu cinema no mesmo lugar que meus livros. É o que eu chamo de lugar da paixão. Ali onde ficamos surdos e cegos. Enfim, tento estar neste lugar o máximo possível.

M.D.



Enquanto o quadro perde sua função de “recorte”, também o som passa, no cinema de Duras, por uma espécie de “organização” – Deleuze dirá que o som recebe um “enquadramento”, isto é, do *continuum* audível (falas, música, sons) emerge um ato de fala, como dizem os linguistas (um som “enquadrado”): como os gritos do Vice-cônsul, por exemplo.

Ora, essa voz não vem propriamente de um extracampo que estaria, como acontece habitualmente no cinema, relacionado visualmente com a imagem. Não se trata, tampouco, da “voz de Deus” do documentário, que tudo sabe. Aqui, simplesmente não há mais extracampo e nem se pode falar, a rigor, de *voz-off* – a ele se substituindo o que o filósofo chamará de “interstício” entre o enquadramento visual e o sonoro –, ou o que Duras chamará de “único lugar possível de viver”.

A imagem negra

Duras colocou questões decisivas para a teoria cinematográfica, deslocou alguns de seus principais parâmetros – o que torna seus filmes incontornáveis para a compreensão da trajetória do cinema moderno, mas também inevitável o rebatimento dessa prática sobre a sua própria escrita.

Duras nunca se furtou a expor seu ponto de vista sobre o entendimento do trabalho do escritor em relação ao do realizador. Para ela, fazer cinema é ir diretamente ao lugar do seu assujeitamento, o lugar do espectador. Assim, para conceber seu filme, argumenta ela, o cineasta tem de se colocar no lugar do espectador, ele tem de “ver” o filme, ou tem de “lê-lo” para o conceber. O escritor não ocupa essa mesma posição, diz Duras; ele não tem, diante de si – como o cineasta em relação ao seu filme – o seu texto, mas sim sua parcela do silêncio “comum à humanidade”; e sua tarefa será “reduzir uma parte desse silêncio essencial comum” que cada um de nós porta em si e só emerge no exterior pela linguagem.

O escritor, ao contrário do realizador, não busca o lugar do leitor, mas se mantém numa “obscuridade indecifrável”, diz Duras, de onde opera a redutibilidade desse silêncio; ora, todo ato – como o do cineasta – que freia essa redutibilidade faz “recuar” a palavra escrita, argumenta ela.

O cinema “freia” a possibilidade do escrito de “reduzir a sombra interna”, porque oferece de imediato a imagem, “ele é o que está mais próximo da sensação original”, diz Duras; por isso, o cinema faz a palavra escrita recuar, voltar ao silêncio original. Mas é justamente esse ato de destruir que se torna uma “aquisição criadora” para o cineasta.

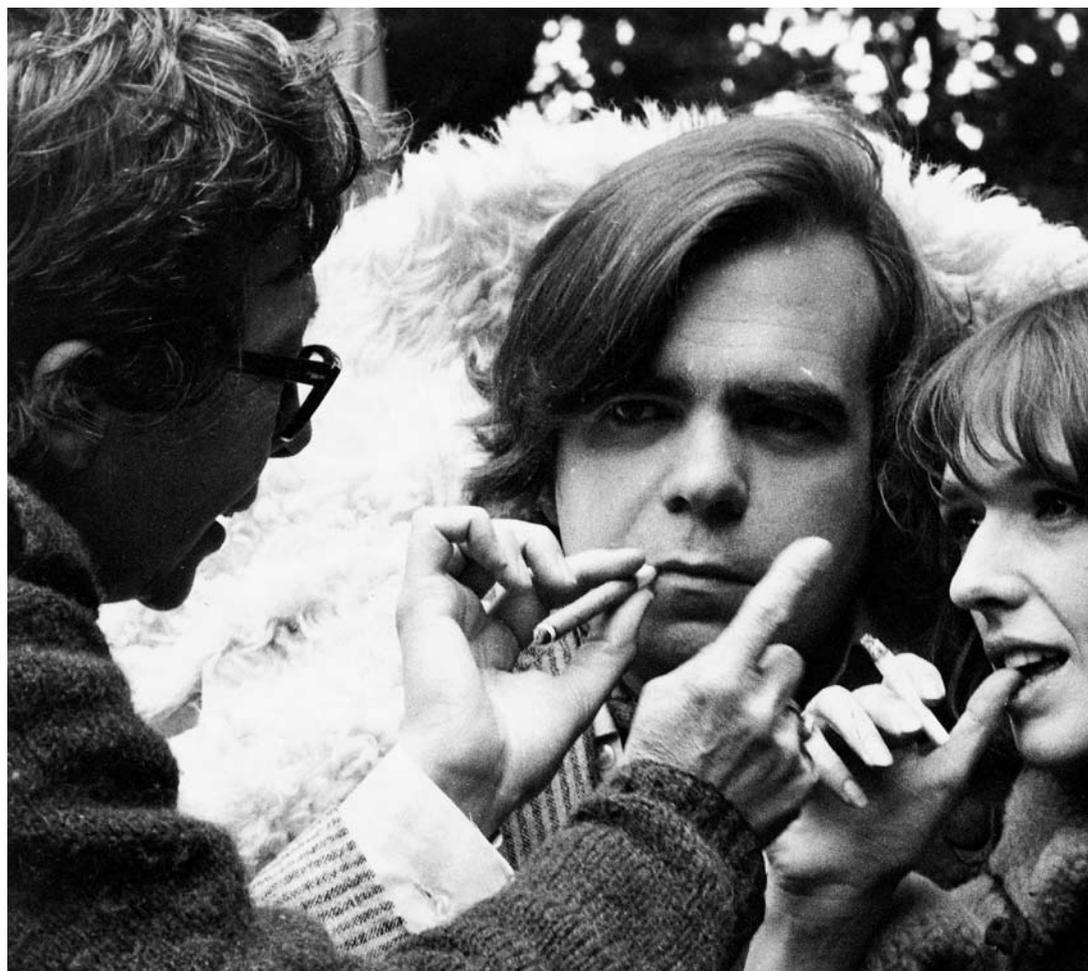
A tarefa do escritor seria, de acordo com esse ponto de vista, buscar o “primeiro estado do texto”, o modo como ele chega à página; seria buscar a “voz escrita” ou o “primeiro caminho da voz”. No sentido oposto, o cinema “faz a palavra recuar ao seu silêncio original”, o que significa – como afirma Duras – a “destruição” da palavra. É em função desse entendimento do cinema que ela dizia ter, com ele, uma relação de “assassinato”: porque fazer cinema seria um ato de “destruição do texto”.

Ao exercitar, até as últimas consequências, essa potencialidade da imagem, Duras acaba por “estender” o assassinato do texto também ao cinema, à imagem cinematográfica, que ela buscará, também, “reduzir” (o termo é dela). É assim que ela acabará reconhecendo a necessidade de criar uma “*imagem passe-partout*”, “passível de ser superposta indefinidamente a qualquer tipo de texto, uma “imagem sem sentido”, “nem bela nem feia”, que só “adquiriria sentido a partir do texto que passasse sobre ela” – uma imagem “neutra”. A essa imagem neutra se somaria uma voz de leitura: no seu filme *Le camion*, Duras focalizará justamente o ato de leitura, mostrando, diretamente na imagem, enquanto a própria escritora, ao lado do ator Gérard Depardieu, lê o roteiro de um filme a ser realizado. O texto é o filme.

Depois que o texto torna-se filme, que Duras começa a “escrever sobre a imagem” (a expressão também é dela), o ato de criar novas imagens passa a se tornar, também, desnecessário: é por isso que, usando apenas as sobras de *Le navire Night*, ela faz *Césaire* e *Les mains négatives*. Até que, ao longo desse processo de “destruição do cinema”, sobrevenha a imagem negra; *L’homme atlantique* alternará restos de imagens de *Agatha ou les lectures illimitées* com a tela negra. Nos últimos anos de sua vida, Duras se consagrará apenas à escrita.

No número que organizou, em 1980, da revista *Cahiers du Cinéma*, Duras escreveu: “Eu falo sempre do escrito, mesmo quando pareço falar do cinema” (p. 48). É verdade que sua constante interrogação sobre imagem e palavra no contexto do cinema revela um compromisso irremissível, tanto com o filme quanto com o texto; nesse sentido, podemos nos perguntar se seu confronto direto, radical com a imagem, não constituiu, também, outro modo de prosseguir sua interrogação sobre o próprio ato de escrever.

Stella Senra Pesquisadora nas áreas de cinema, fotografia e vídeo, temas aos quais já dedicou vários ensaios e artigos. Autora de *O último jornalista – Imagens de cinema*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997 e 2000.





O ESCRITO DO FILME

Falo do escrito, mesmo quando pareço falar de cinema. (...) Quando faço cinema, eu escrevo, eu escrevo sobre a imagem, sobre o que ela vai representar, sobre minhas dúvidas quanto à sua natureza. Eu escrevo sobre o sentido que ela deveria ter. A escolha da imagem que se faz em seguida é uma consequência deste escrito. O escrito do filme – para mim – é o cinema.

M.D.

As vozes do invisível

por **Madeleine Borgomano**

É raro que os filmes de Marguerite Duras deixem indiferentes os espectadores. O que normalmente acontece é que ou se adora ou se detesta seus filmes. Eles não se parecem com nada; são verdadeiramente “um outro cinema” (Duras, 1980, p. 91), e isso chega a incomodar. São, sobretudo, filmes apaixonados: filhos de uma relação violenta entre Duras e o cinema. Mesmo quando não têm ares de nada, quando se desenrolam calmos, lentos, por trás deles se sente, sob sua aparência, borbulhar a paixão. Eles se assemelham também às mulheres dos livros de Duras, que também não se parecem com nada, e das quais se desconfia como da “água que dorme”. São águas de rios tropicais, como o Mekong, que Marguerite descreve tão bem em *O amante*: “o rio corre surdamente, não faz nenhum ruído”, mas “há uma tempestade que sopra no interior das águas do rio. Vento que se debate”.

Tanto as mulheres como os rios nos filmes de Marguerite Duras restam invisíveis. Curiosa essa sua maneira de conceber o cinema, normalmente definido como arte do visível.

História de uma paixão – origens na infância

A aventura passional de Marguerite Duras com o cinema se inicia bastante cedo, bem antes de ela fazer filmes. Vemos o seu nascimento em um dos primeiros romances de Duras, *Uma barragem contra o Pacífico* (1950). Trata-se de uma ficção, mas Suzanne, a personagem principal, tem muitas semelhanças com Marguerite Duras – como ela mesma reconhece.

Suzanne e seu irmão Joseph adoram o cinema: “Para Joseph, assim como para Suzanne, ir todos os dias ao cinema, e de carro, era uma forma que podia tomar a felicidade humana” (Duras, 1950, p. 122). Os filmes com os quais eles se deleitam são evidentemente hollywoodianos, nas antípodas do cinema que fará Marguerite Duras: histórias de amor romanesco, com música redundante e beijo final em *close-up*. Um cinema “saciador”, pelo qual Marguerite Duras depois terá apenas desprezo. Mas, já naquele momento, o beijo final é descrito como uma devoração, e as bocas dos atores tentam, “num delírio de famintos, comer, fazer-se desaparecer até a absorção recíproca e total”.

A este cinema, o romance confere uma função de iniciação: “ele lava a adolescência de sua sordidez”, e “antes de se fazer amor na realidade, se faz primeiro no cinema” (ibid., p. 199). Mas é importante renunciar a esse uso quando se cresce e se deixa a “imbecilidade da idade”. Ora, aqueles que Marguerite Duras designa como “os espectadores ordinários” (os mais numerosos) permanecem nesta etapa, que ela chama de “infância cinematográfica”: “quando ele entra em um cinema, é para fugir do fora, da rua, da multidão, fugir...” ele busca “uma tutela” e “o filme se ocupa dele, dispõe dele, faz dele o que quer” (1980, p. 11-12).

Como Suzanne e Joseph, esse espectador – que Duras também chama de “a massa doente” – abandona seu livre arbítrio, deixa a iniciativa para o filme. E somos todos, vez ou outra, um espectador desse tipo! É para essa “massa doente” que se mantém “na imbecilidade da idade” pueril que são produzidos os filmes de sucesso, e que “contam seus espectadores aos quilos”.

Nesse cinema, tudo, segundo Marguerite Duras, “é vaidade e vento que passa” (ibid., p. 13). Ela adora essa fórmula do Eclesiastes, que se torna essencial em seu último filme, *Les enfants* (inspirado em seu romance *A chuva de verão*). Duras vai se empenhar em destruir esse cinema que é apenas “vaidade” e dinheiro, e diz “assassiná-lo”, “matá-lo” com a mesma paixão com que Suzanne se fartava dele: “Minha relação com o cinema é homicida”.

A história dessa obstinação destrutiva começa tardiamente. De início, Marguerite Duras é somente uma escritora sem qualquer formação de cineasta. Alguns de seus romances são adaptados para o cinema por outros diretores – como *Moderato cantabile*, filmado por Peter Brook. Duras considera essas adaptações “nulas”. Diz ela que experimenta tamanho “desgosto dos filmes que faziam com seus livros”, que começa a ter vontade de rodar seu próprios filmes.

O PERÍMETRO DE ANTES DOS LIVROS

*Tenho a impressão às vezes de que eu comecei a escrever com isso, com *Le ravissement de Lol V. Stein* [O deslumbramento], com *L'amour* e *La femme du Gange*. Mas que a escritura, a amplitude da escritura foi atingida com o filme, que *Lol V. Stein* era um momento do escrito, *L'amour* também, mas com *La femme du Gange* tudo se misturou, como se eu tivesse voltado no tempo, e tivesse atingido esse perímetro de antes dos livros. Eu estava louca quando montei *La femme du Gange*. Quando achei as vozes de *La femme du Gange*, eu estava louca de angústia. Mas este é um lugar de angústia; talvez seja o meu lugar.*

M.D.





Em 1959, Alain Resnais lhe encomenda o roteiro de *Hiroxima, meu amor*. Ela descobre então, em companhia de um grande cineasta, o outro lado da câmara, e uma segunda vez, em 1961, com Gérard Jarlot, com *Une aussi longue absence*. Em 1966, ela roda seu primeiro filme, *La musica*, e não para mais até 1984. Praticamente abandona a literatura e roda dezenove filmes em dezoito anos.

Apesar dessa atividade, aqueles que ela denomina “profissionais do cinema” (ibid., p. 13) – e também “reprodutores do cinema” e “cineastas quantitativos” (ibid., p. 25) – não a reconhecem verdadeiramente como cineasta. “Eu sou cineasta de fato”, declara. “Por que a senhora faz cinema?”, perguntam a ela, ao que responde: “Para passar o inverno, talvez” (Duras, 1981, p. 25). É evidente que ela gosta de provocar, e reconhece isso de bom grado. E acrescenta: “Gosto apenas do meu cinema. Não fosse assim, eu não o faria”.

Ela não procura por espectadores “aos quilos”; inclusive os repele, tanto que, no lançamento de seu filme *O homem atlântico* (1981), publica no *Le Monde* um anúncio aconselhando a “certos espectadores que evitem de todas as formas ver *O homem atlântico*, e que até mesmo de fujam dele”, mas recomenda aos “outros” “vê-lo de qualquer forma, não perdê-lo sob nenhum pretexto”.

O resultado (e talvez também a causa) dessa orgulhosa atitude é a raridade do público e a pobreza dos meios: “Eu faço filmes ceifados”, diz ela (Bernheim, 1975, p. 106). Mas, dessa pobreza, Marguerite Duras se orgulha. Parece-lhe, com razão, o único meio de fazer “um outro cinema”, de sair desse “cinema de consumidores” (Duras, 1980, p. 65), desse “troço podre que se chama de cinema” (ibid., p. 83) e que é inteiramente dominado pelo dinheiro.

O cinema de Marguerite Duras é “outro” essencialmente em três planos: um estranho uso da imagem, que não mostra nada, ou quase nada; ele nunca conta nada; e uma predominância das vozes-*off*, essas vozes do invisível.

Imagens que não mostram nada

O que mais choca nos filmes de Marguerite Duras é inicialmente sua relação paradoxal com a imagem ou mesmo com o visível. Nas palavras da raposa de *O pequeno príncipe* (apesar das diferenças enormes entre Saint-Exupéry e Duras!): “o essencial é o invisível aos olhos”. Ela dirá, aliás, da protagonista de *O caminhão*: “Ela vê a partir de seus olhos fechados” (Duras, 1977, p. 102-3). Para Duras, a imagem não deve mostrar nada, certamente

nem o amor ou a morte, e tampouco os eventos mais ordinários, pois a imagem mata o desejo e massacra o imaginário. Em *Le navire Night*, história de uma paixão que se passa ao telefone, vê-se como “o desejo está morto, morto por uma imagem”.

A propósito de um filme, jamais realizado, a partir de seu livro *A doença da morte*, Duras escreve: “Ouve-se o mar e a pessoa que fala do mar, sem vê-lo. O mar me diminui de vê-lo.” No entanto, o mar e a areia branca das “praias do Atlântico” formam o fundo mais frequente dos filmes de Duras, bem mais que um cenário, um lugar. Mas não um lugar definido, situável. Como está dito em *La femme du Gange*, sem que haja, claro, um Ganges visível, “lá ele deslizou: ele está aqui” (Duras, 1973, p. 124).

Assim, em *India Song* não se vê as Índias, nem a recepção, nem a mendiga. Apenas um castelo em ruínas da região parisiense, alguns casais em traje de baile e um longo pôr-do-sol vermelho. Mas se ouvem o canto da mendiga, os ruídos da noite e a música de um baile ausente. E a Índia, invisível para nossos olhos, se impõe a nós, de modo totalmente outro que nos suntuosos cartazes das agências de viagem. “Não vale a pena ir a Calcutá, a Melbourne ou a Vancouver”, declara Marguerite Duras, “a Ásia para se enganar, eu sei onde ela está em Paris, antes da Renault...” (Duras, 1980, p. 68).

Em *As mãos negativas*, a câmera passeia nas ruas de Paris ao alvorecer, nas horas em que só há os garis negros ou imigrantes, enquanto uma voz (a de Marguerite Duras) nos descreve essas “mãos negativas” inscritas sobre falésias, que testemunham gritos muito antigos de um homem pré-histórico.

Em *O homem atlântico*, entre alguns planos de mar e raras tomadas da silhueta frouxa de um homem sentado numa poltrona, a imagem torna-se integralmente negra, e assim permanece até o fim do filme. É verdade que *O homem atlântico* é por inteiro uma espécie de lamento sobre a ausência de um homem que partiu. E é essa “ausência” que foi fotografada (Duras, 1982, p. 15). E Marguerite diz roçar então “a imagem ideal” (1980, p. 49), uma imagem negra, chegando mesmo a “um filme negro”. Estamos próximos daquilo que ela nomeia, em *O amante*, como “a imagem absoluta”, que deve toda sua potência ao fato de não existir. E, definitivamente, próximos da destruição do cinema.

Logo, as imagens não mostram nada, ou então mostram uma outra coisa, ou então a ausência.



CRÍTICOS DE CINEMA

Tenho a impressão de que os críticos de cinema de plantão só se preocupam com os filmes que custaram caro. Mesmo quando dizem que um filme não é muito bom, se for caro, eles o dizem em três colunas cheias. Pelo tamanho dos artigos, sabe-se que o filme custou caro.

M.D.



MEU CINEMA

Eu não sei se eu encontrei o cinema. Eu fiz cinema. Para os profissionais, o cinema que eu faço não existe. (...) Isso prova que meu cinema não pode mais passar a fronteira dos profissionais. E, igualmente, que o deles não pode mais passar a minha. Eu comecei vendo o cinema deles, então fiz o meu e eles foram importando cada vez menos.

M.D.

As imagens não contam nada

As imagens também não contam nada. No entanto, como em *India Song*, por vezes acontece de a tela nos mostrar personagens. Mas eles não fazem nada, ou quase nada. E não sabemos nunca se são eles que vemos ou somente seus reflexos nos espelhos. Mas no filme que se seguiu a *India Song* e que retoma sua trilha sonora, um filme com um belo título, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (*Seu nome de Veneza em Calcutá deserta*), não há mais ninguém, nenhum personagem, nenhum ser humano, somente ruínas.

Em *O caminhão*, na tela ainda se veem dois personagens e um caminhão azul que roda nas estradas da periferia. E não são os dois personagens que estão em questão, a senhora que pede carona e o caminhoneiro que lhe concede. São apenas Marguerite Duras e Gérard Depardieu em seus papéis de cineasta e ator. Eles estão sentados sob um abajur, num cômodo sombrio, totalmente separados do caminhão. Eles não se movem; eles dialogam e leem. O texto que eles leem e comentam seria o roteiro de um filme que não existe, que resta condicional, virtual.

As vozes do invisível

Assim, a imagem não conta nunca a história. No entanto, os filmes contam histórias. Não são ofegantes, cheias de sobressaltos ou de suspense, mas ainda assim bastante romanescas. Em *India Song*, a história dessa “mulher fatal”, Anne-Marie Stretter, que no passado arrebatou em pleno baile o namorado a uma jovem, e resta indiferente, arrasando corações nas Índias. Nesse mesmo filme há também a história do Vice-cônsul de Lahore, ao mesmo tempo revolvido e pária, que não suporta as Índias e a quem todos rejeitam, e que grita na noite de Calcutá. E ainda, a história de uma mendiga laosiana, rejeitada por sua mãe e que teria percorrido todo um continente.

Dessas histórias, o espectador não vê nada, ou quase nada, sobre a tela. Mas ele ouve as vozes que as contam. São histórias em pedaços, fragmentos, alusões desconexas, dispersas. As vozes não estão nunca certas; elas hesitam, supõem, imaginam.

Essas vozes não são aquelas dos personagens que se movem lentamente sobre a tela, nos espelhos que eles parecem atravessar – como Alice, mas sem encontrar

o País das Maravilhas. Os personagens que vemos não falam nem atuam. Eles têm um ar ausente, são projetados fora deles mesmos, voltados para aquilo que os cineastas chamam de “extracampo”, e eles parecem escutar, e de fato escutam, sua própria história como se fosse a de outros, dita por essas vozes.

O espectador não sabe a quem pertencem essas vozes, de onde elas vêm. São “*vozes-off*”: o que se pode traduzir por “vozes de fora”, “vozes de Lahore”¹. São vozes fantasmas, fantasmas de vozes, vozes do invisível.

Felizmente para nós, espectadores, essas vozes do invisível se dão a ouvir, superpostas e opostas a imagens que sozinhas não teriam qualquer sentido. Elas nos contam histórias no escuro, como quando éramos crianças. Elas estão como nós, ao mesmo tempo fora e dentro do filme – entretanto, não estão conosco na sala. Como nós, elas se interrogam e nos sugerem também algumas respostas. São elas que tornam os filmes de Marguerite Duras quase fantásticos e mágicos.

Mas, para degustar dessa magia, é preciso esquecer as imagens violentas e sangrentas com as quais o cinema (e a televisão) nos agride sem cessar, recusar ser um “espectador ordinário”. Isso não significa se deixar levar pelos filmes, mesmo que eles enfeitem, mas deixar errar a própria imaginação. É preciso guardar o espírito de infância para se prestar a esses jogos e escutar as vozes do invisível, que são como pássaros na noite do filme.

¹ A autora joga com as palavras *dehors* (fora) e Lahore, nome de uma cidade indiana onde se passa parte da história de *India Song*, que soa como *là hors* (lá fora). (N.d.T.)

Madeleine Borgomano Presidente da Société Marguerite Duras (societeduras.free.fr), teve um papel de precursora nos estudos durasianos com sua tese (1979) e seus livros *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, *India Song*, *Marguerite Duras*, entre outros, além de múltiplos artigos. Ela se interessa também por outros escritores contemporâneos como Le Clézio e Nathalie Sarraute. Apaixonada pela África, publicou dois livros que são referência sobre o escritor marfinense Ahmadou Kourouma.





ESVAZIAR O HOMEM

Falo de esvaziar o homem: que ele esqueça tudo. Para poder recomeçar. Que ele renasça em si mesmo. Poderíamos então com uma extrema prudência retornar ao conhecimento. Claro. Mas que ele não se torne jamais uma escolástica. Uma exegese. Nunca.

M.D.

FILMOGRAFIA COMENTADA

por **Maurício Ayer**

Hiroxima, meu amor

Hiroshima, mon amour

1959 . França/Japão . 35 mm . 90 min . P&B

direção

Alain Resnais

produção

Samy Halfon

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Sacha Vierny

Takahashi Michio

música

Georges Delerue

Giovanni Fusco

edição

Henri Colpi

Jasmine Chasney

atores

Emmanuelle Riva

Eiji Okada

Stella Dassas

Pierre Barbaud

Bernard Fresson

conselheiro

literário

Gérard Jarlot

Uma atriz francesa vai a Hiroxima gravar um filme sobre a paz e vive o amor de uma noite com um arquiteto japonês. Este encontro lhe evoca memórias adormecidas de seu primeiro grande amor, que fora interrompido violentamente. Foi em Nevers, pequena cidade no interior da França, durante a ocupação alemã na Segunda Guerra Mundial, e seu amante era um soldado alemão, um inimigo, morto durante a Libertação. Em seguida a esta ruptura, que instaura um abismo no curso de sua vida, ela enlouquece e passa meses enfiada num porão. O toque da pele de seu amante japonês – e o gozo que lhe proporciona – faz reviver nela essas histórias.

“Sabe, a loucura”, diz ela, “é como a inteligência. Não dá para explicar. Exatamente como a inteligência. Ela se apodera de você, o preenche, e então você a entende. Mas quando ela o deixa, aí não pode mais entendê-la, absolutamente”. O encontro carnal propicia esta abertura para que o tempo da loucura volte a inundar a consciência. E provoca-lhe também a fala, ela se vê obrigada a contar a ele sua história.

É assim que um filme que traz Hiroxima no título, gravado pouco mais de uma década após a explosão da bomba, se inicia com a tela tomada pelas costas nuas de um homem e as mãos de uma mulher a cravar-lhe as unhas. Sobre esta imagem, a voz da mulher narra o que ela viu em Hiroxima, os museus, as fotos, as reconstituições, os corpos embalsamados, as histórias. A esta evocação, uma profusão de imagens de arquivo, como num documentário de montagem, irrompe, intercalando-se com a cena íntima do casal.

Ela diz que “tudo viu em Hiroxima”, ao que ele responde:

“você não viu nada em Hiroxima”. Ver tudo é ainda não ter visto nada. O cinema aqui toca o seu limite: não é possível mostrar o que foi a explosão nuclear, aquilo que realmente importa – as centenas de milhares de mortes em poucos segundos, a devastação instantânea, o envenenamento da vida por anos a fio – não pode pertencer à imagem. É aqui que a palavra afirma o seu poder, o de provocar a imaginação, de tocar o horror, e mil imagens não valem por uma palavra, um nome: Hiroxima.

A tragédia pessoal de uma mulher e a maior catástrofe da história da humanidade, quando o ser humano provou ser capaz do ato mais terrível que se poderia imaginar, são a tal ponto inconciliáveis que provocam um inevitável questionamento sobre o sentido deste filme. Um dos seus temas não seria justamente a hipótese de que as guerras íntimas (do amor e da loucura) e as guerras mundiais teriam algo a ensinar umas sobre as outras? Não se trata, evidentemente, de considerar os dois eventos como equivalentes, mas que as experiências são porosas entre si, podem comunicar-se; a compreensão de uma passa através da outra, uma fala da outra.



Détruire, dit-elle

Détruire, disse ela

1969 . França . 35 mm . 90 min . P&B

Dois homens se encontram e conversam todos os dias num hotel de campo. Um deles, Max Thor, que está “em vias de se tornar um escritor”, observa Elizabeth Alione, uma mulher que se recupera de um aborto, e todos os dias se deita ao sol no gramado, com um livro que nunca lê. Quando Alissa, a esposa de Thor, chega ao hotel, encontra Stein e inicia com ele uma relação adúltera, consentida pelo marido. O grupo aproxima-se de Elizabeth, e ela vive simultaneamente atração e pavor por Alissa, que quer levá-la à floresta, onde os limites e convenções sociais estão suspensos. A loucura se infiltra nos diálogos, que passam a insinuar sentidos compreensíveis apenas aos personagens, mas inacessíveis ao espectador, criando uma atmosfera de angústia, em que a qualquer momento algo terrível pode acontecer.

O filme é uma resposta direta de Marguerite Duras às experiências vividas em Maio de 1968. Questionada sobre ser esta uma obra política, ela respondeu: “[Michel] Foucault acha que sim”. Entende-se então que a política aqui é aquela que o filósofo francês apresenta como micropolítica, esses vetores de poder e resistência que atravessam os corpos, a incorporação da loucura pela razão, a ruína dos valores morais, a ética do desejo. Duras descreve os eventos de maio em Paris como uma loucura coletiva, que se traduz nesse desejo de destruição, e a iminência de que o mundo, a cultura, o cinema, tudo venha abaixo: “o amor corria pelas ruas”, “não sabemos pra onde vamos, mas vamos”.



direção

Marguerite Duras

produção

Ancinex

Madeleine Films

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Jean Penzer

som

Luc Berini

edição

Henri Colpi

atores

Nicole Hiss (Alissa Thor)

Catherine Sellers

(Elizabeth Alione)

Michael Lonsdale (Stein)

Henri Garcin (Max Thor)

Daniel Gélin (Bernard Alione)

Jaune le soleil

Amarelo, o sol

1971 . França . 35 mm . 80 min . P&B



direção
Marguerite Duras

produção
Albina Productions

roteiro
Marguerite Duras

fotografia
Ricardo Aronovitch

som
Luc Berini

edição
Suzanne Baron

atores
Catherine Sellers

Sami Frey

Michael Lonsdale

Gérard Desarthe

Jaune le soleil é realizado a partir de *Abahn, Sabana, David*, livro que Marguerite Duras declarou ser a sua primeira obra política. São três personagens, um deles judeu, que estão fechados em uma casa e vão tateando palavras e imagens de forte significação simbólica para Duras. O texto faz alusão aos judeus, à “planície dos mortos”, e chama as cidades de *Stadt* (em alemão). Também alude à floresta, que “habita a cabeça do judeu”, este lugar onde a civilização cessa.

Em sua estranheza, “a fala de *Abahn, Sabana, David* quer ser uma fala lógica, consecutiva, [mas] não militante”, explica Duras (Turine, 1997). Ela é “militante do não-militantismo”. A expressão utilizada pela autora é a chave para acessar a concepção política que ela quer encenar ali. O filme, como o livro, “é uma espécie de esclarecimento político, no sentido quase religioso do termo”. Qual seria o sentido religioso da política? Religião aqui parece ter o sentido etimológico de “religar”, de reconectar ao essencial, à origem. É como se a origem comum se revelasse no exercício da interação com os outros no espaço público, na política; e o destino dos seres humanos surgisse como uma revelação, algo em que se possa crer.

Diz Duras (idem): “Eu sou absolutamente isenta de qualquer crença em Deus, o que não quer dizer que eu não tenha um senso religioso da realidade, do real. Do homem, talvez, mas sobretudo de sua infelicidade, de seu devir. Eu acredito que o homem é muito infeliz, horrivelmente infeliz. É um pensamento que não me deixa nunca”.







Nathalie Granger

1972 . França . 35 mm . 83 min . P&B



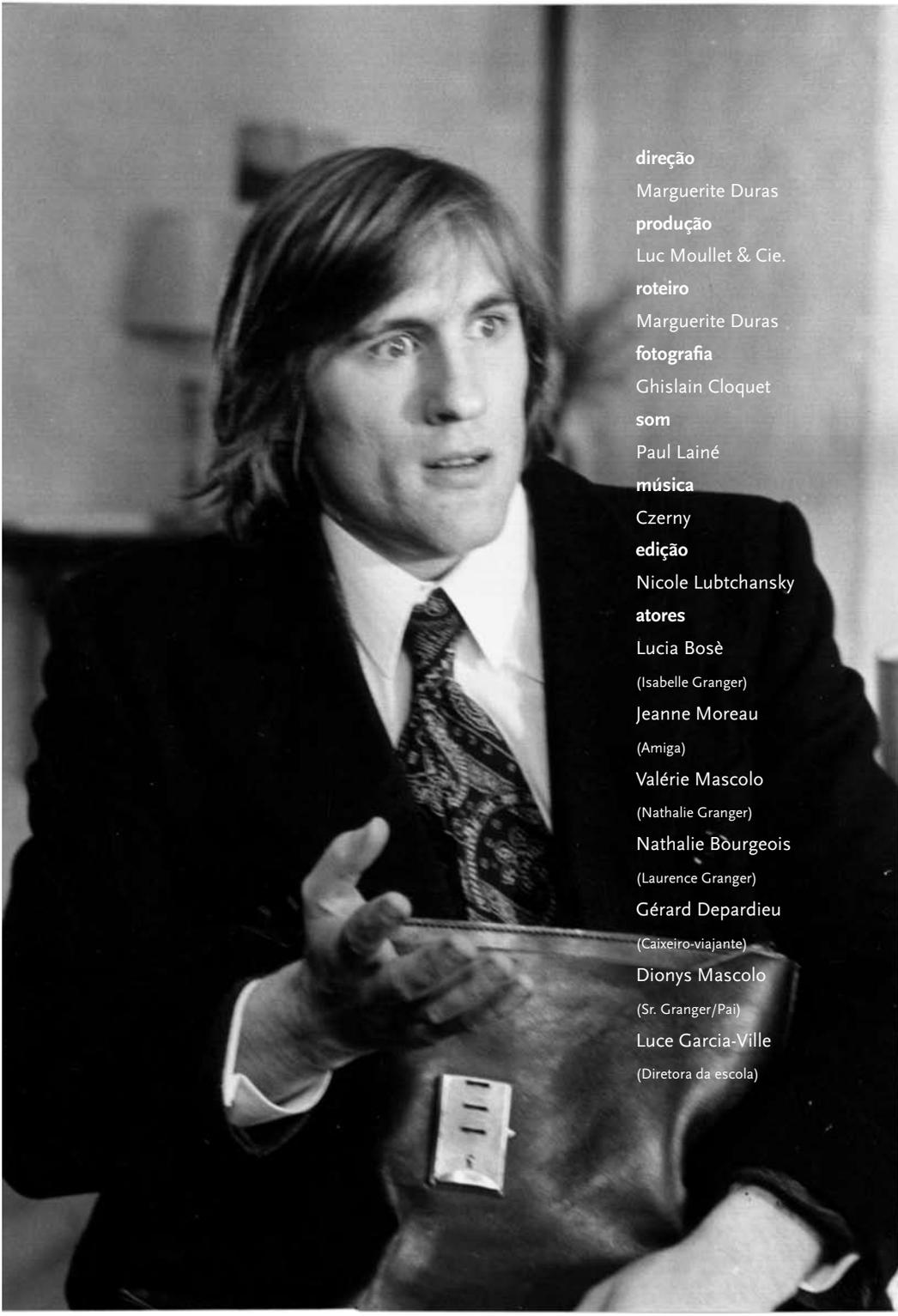
A diretora da escola recebe os pais de uma menina em sua sala, ouve-se sua voz: “Tamanho violência por parte de uma menininha!”. É Nathalie, uma linda menina, ainda bem pequena, mas que já demonstra sinais de extrema violência (que não chegamos a saber quais são). Em casa, os pais estão nitidamente tensos, pois a menina será transferida da escola. A mãe (Lucia Bosè) acredita que ela deve se dedicar ao piano (“Se ela não fizer música, está perdida”). Pelo rádio, ouve-se a notícia de que dois adolescentes mataram uma pessoa e se refugiaram nas florestas da região.

A amiga da mãe (Jeanne Moreau) vêm à casa, e permanece com ela neste difícil momento. O pai (Dionys Mascolo) deixa a casa, que fica entregue às mulheres. O filme então mergulha na casa habitada por essas duas mulheres numa tarde em que aparentemente nada acontece, e acompanhamos o tempo feminino em sua relação com a casa, enquanto a notícia dos garotos procurados pela polícia se desenrola pelo rádio e se desdobram os trâmites sobre o futuro de Nathalie.

O filme pode ser descrito como um modo feminino de realizar o que poderia ser o projeto cinematográfico do Novo Realismo italiano: filmar o tempo real das coisas, construir a narrativa a partir de gestos, ações simples do cotidiano.

O filme é gravado na casa de Marguerite Duras em Neuville-le-Chateau (vilarejo próximo de Paris). Um de seus temas é, sem dúvida, a própria casa, a investigação de seu espaço e





direção

Marguerite Duras

produção

Luc Moullet & Cie.

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Ghislain Cloquet

som

Paul Lainé

música

Czerny

edição

Nicole Lubtchansky

atores

Lucia Bosè

(Isabelle Granger)

Jeanne Moreau

(Amiga)

Valérie Mascolo

(Nathalie Granger)

Nathalie Bourgeois

(Laurence Granger)

Gérard Depardieu

(Caixeiro-viajante)

Dionys Mascolo

(Sr. Granger/Pai)

Luce Garcia-Ville

(Diretora da escola)

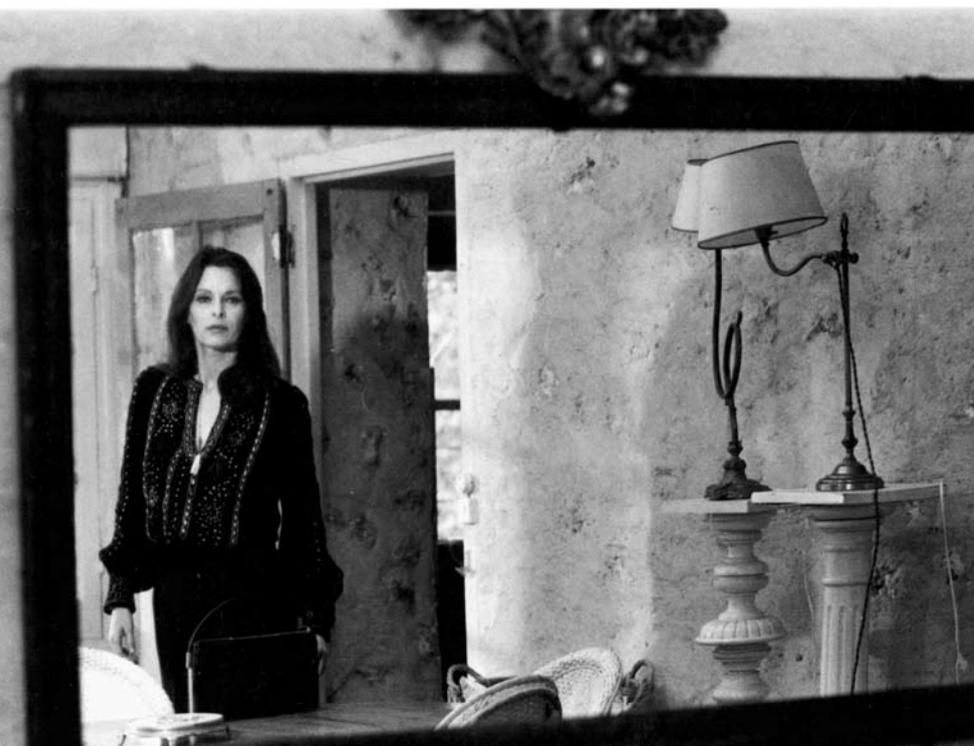
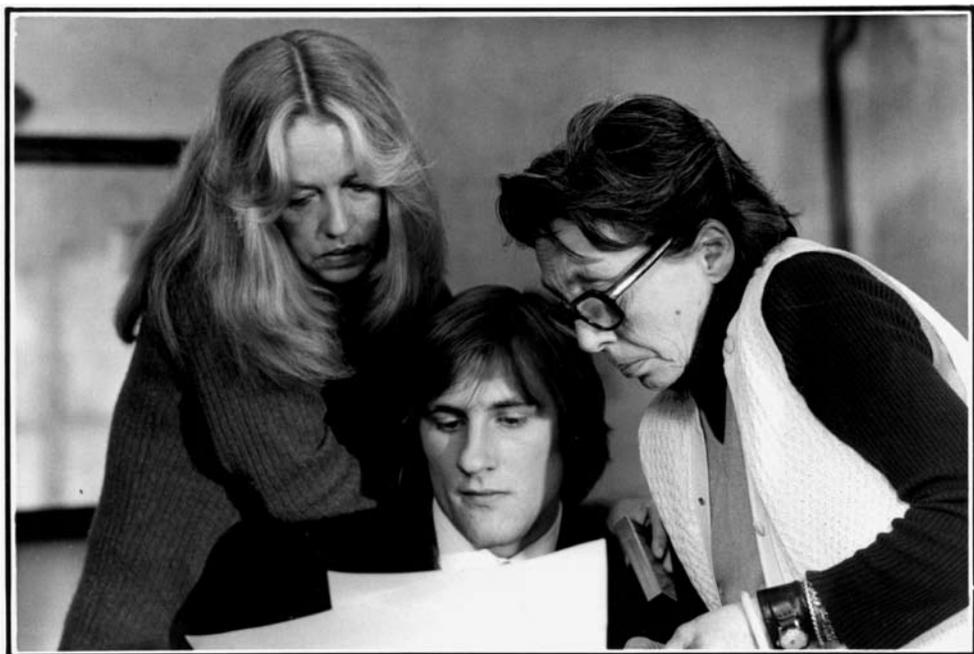


da presença das mulheres nele. Para Marguerite, só a mulher pode de fato habitar a casa, “aderir a ela completamente, sem se entediar”. “Um homem volta pra casa à noite”, diz ela, “ali ele come, dorme, se aquece etc. Com a mulher é outra coisa, há uma espécie de olhar extático, de olhar em si sobre a casa, sobre seu espaço e suas coisas, que são evidentemente o continente de sua vida, sua razão de ser, para a maior parte delas, que o homem não pode compartilhar” (Duras, 1977, p.20-21).

Duras procura então capturar esse tempo, esse sentido de adesão à casa que mulheres comuns têm, e que em 1972, quando é gravado o filme, ainda representa a realidade de uma enorme maioria das mulheres ao redor do mundo.

Neste tempo-espaço da mulher, Duras procura também a indizível violência que a assombra, e que está presente nas histórias tanto da menina quanto dos adolescentes delinquentes. “Numa casa, está também inscrito o horror da família, a necessidade de fugir, todos os humores suicidas.” Talvez seja este o conteúdo do silêncio de *Nathalie Granger*, que se transforma numa angustiante paisagem interna vazia.

Gérard Depardieu intervém, num episódio cômico, como um atrapalhado caixeiro viajante que visita as mulheres, interrompendo a sua tarde tensa com uma oportunidade única de compra. Elas acabam sendo para ele o espelho que mostra o ridículo de sua “profissão”, entrar na casa alheia para oferecer produtos que os donos nunca imaginaram precisar.



La femme du Gange

A mulher do Ganges

1972-73 . França . 35 mm . 90 min . cor



direção

Marguerite Duras

produção

Service de la
recherche de l'O.R.T.F

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Bruno Nuytten

som

Alain Muslin

música

Carlos d'Alessio

edição

Solange Leprince

Danielle Jaeggi

Michèle Muller

atores

Catherine Sellers

(Mulher de preto)

Nicole Hiss

(Menina de S. Tahla)

Gérard Depardieu

(Homem da praia)

Christian Baltauss

(2o Homem da praia)

Dionys Mascolo

(Viajante)

A personagem que dá título a este filme, a “mulher do Ganges”, é uma das mais importantes criadas por Marguerite Duras, e está presente em muitos de seus livros e filmes. A primeira vez que aparece é em *O deslumbramento (Le ravissement de Lol V. Stein)*: ela é a mulher que chega tarde ao baile para arrebatara o noivo da jovem Lol V. Stein, e essa brusca ruptura será “fundadora” de sua loucura (numa espécie de ressonância da história da perda amorosa em *Hiroxima, meu amor*). Em outras obras, ela terá um nome: Anne-Marie Stretter. Esposa do Embaixador da França na Índia, ela se dá a “quem quiser”, com a anuência do marido, em meio à atmosfera pestilenta e sufocante de uma Índia imaginária, onde proliferam os amores tanto quanto a lepra e a fome. Em *India Song*, ela é a amante de Michael Richardson, e também aquela por quem o Vice-cônsul se apaixona loucamente.

Esta personagem tem origem na biografia de Marguerite. Em sua infância na Indochina, “Anne-Marie” era a esposa do governador da colônia, que passeava com as filhas pelo centro de Saigon. Em sua viagem de navio para a França, soube que um homem havia se jogado ao mar, matando-se por ela. Duras aprende, com espanto, que é possível matar-se por amor. E Anne-Marie Stretter – cujo verdadeiro nome ela viria a saber muito tempo depois ser Elizabeth Striedter – ganhou para ela o *status*, que lhe provoca absoluto fascínio, de uma mulher capaz de conceder a morte.

A principal inovação de *La femme du Gange*, que se tornará depois uma marca do cinema de Duras em sua obra prima *India Song*, são as “vozes”. Ela afirma nas “Notas

gerais” desta última obra que a razão pela qual *India Song* foi escrita é justamente a “descoberta do meio de desvelamento, de exploração, feita em *La femme du Gange*: as vozes exteriores à narrativa. Esta descoberta permitiu fazer a narrativa passar pelo esquecimento para deixá-la à disposição de outra memórias que não a da autora (...). Memórias deformantes, criativas” (Duras, 1973, p.10).

O filme estava praticamente pronto quando Duras decidiu acrescentar as “vozes”. Nos vazios, começou a ouvi-las, como pássaros a voar na superfície da tela. São vozes “descorporificadas”, e não sabem que são ouvidas. Elas não têm qualquer existência visual; tampouco falam ao espectador, falam entre si e mais turvam do que esclarecem a narrativa – não são, portanto, vozes-off clássicas. Para Duras, este filme são dois: o filme da imagens e o filme das vozes.



India Song

1974 . França . 35 mm . 120 min . cor

direção	“É a história de um amor, vivido nas Índias, nos anos 30, numa cidade superpopulosa às margens do Ganges. Dois dias dessa história de amor são evocados. A estação é a da monção de verão. Quatro Vozes – sem rosto – falam dessa história.
Marguerite Duras	
produção	“As Vozes não se dirigem ao espectador ou ao leitor. Elas são de uma total autonomia, falam entre si. Não sabem que são ouvidas. As Vozes conheceram, leram, a história desse amor há muito tempo. Algumas se lembram melhor que outras. Mas nenhuma se lembra completamente, e, também, nenhuma a esqueceu por completo. Não se sabe em nenhum momento quem são as Vozes. No entanto, pela maneira que cada uma tem de se esquecer ou de se lembrar, elas se fazem conhecer mais do que por sua identidade.
Stéphane Tchaladjieff	
Sunchild	
Les Films Armorial	
S. Damiani	
A. Valio-Cavaglione	
roteiro	“O enredo é uma história de amor imobilizada na culminância da paixão. Em torno dela, uma outra história, a do horror – fome e lepra mescladas na umidade pestilenta da monção – imobilizada também num paroxismo cotidiano.
Marguerite Duras	
fotografia	“A mulher, Anne-Marie Stretter, esposa de um embaixador da França nas Índias, agora morta – seu túmulo está no cemitério inglês de Calcutá –, como que nasceu desse horror. Ela fica em meio a isso com uma graça em que tudo se abisma, num inesgotável silêncio. Uma graça que as Vozes precisamente tentam rever, porosa, perigosa, e perigosa também para algumas das Vozes.
Bruno Nuytten	
som	“Ao lado dessa mulher, na mesma cidade, um homem, o Vice-cônsul da França em Lahore, em desgraça em Calcutá. No seu caso, é por sua cólera e pelo assassinato que ele se une ao horror indiano.
Michel Vionnet	
música	
Carlos d’Alessio	
Beethoven	
edição	
Solange Leprince	



As pessoas às vezes dizem que minha obra é feita como a música é feita. Se eu posso ter uma opinião, eu acho que é verdade. Pelo menos para India Song é verdade.

M.D.



atores

Delphine Seyrig

(Anne-Marie Stretter)

Michael Lonsdale

(Vice-Cônsul)

Claude Mann

(Michael Richardson)

Didier Flamand

(Convidado dos Stretter)

Mathieu Carrière

(Jovem Adido)

Vernon Dobtcheff

(George Crown)

Claude Juan

(Convidado)

Satasinh Manila

(Voz da Mendiga)



“Uma recepção na Embaixada da França terá lugar – durante a qual o Vice-cônsul maldito gritará seu amor por Anne-Marie Stretter. Isto, diante dos olhos da Índia branca. Depois da recepção, ela irá às ilhas da foz do Ganges pelas estradas do Delta.”¹ (Duras, 1973, p. 147-8)

India Song é um filme central na obra de Duras e representa a culminância de décadas de trabalho como escritora, dramaturga e diretora. Sem dúvida, é a obra que reúne mais referências a outras de suas obras, e em que ela consolida um modo totalmente particular de fazer cinema, em que os vários elementos que constituem a imagem audiovisual (como luz, enquadramento e movimentos de câmera, gestos e movimentos de atores, música, sonoplastia etc.) são agenciados como numa orquestração musical, em seus ritmos, encontros e desencontros, fusões e contrastes. Essa estrutura complexa, ao mesmo tempo sensual e terrível, permite a Duras realizar uma espécie de tragédia – no sentido clássico da palavra, como no teatro grego antigo.

Um herói (o Vice-cônsul) realiza sua falha trágica ao apaixonar-se por Anne-Marie Stretter, que não somente é a esposa de seu superior hierárquico, mas principalmente é uma mulher

¹ Esta sinopse é apresentada por Marguerite Duras em seu livro *India Song* como sendo “a única possível”.

que não se pode possuir, uma mulher que é de todos, que dá seu amor a quem queira tomá-lo. Toda a chamada “Índia branca”, a classe colonial, já esteve com ela; ao Vice-cônsul, no entanto, que “nunca amou ninguém”, este amor é impossível, mas ainda assim ele se entrega em plena loucura.

O escândalo de seus gritos na cena do baile revela a sua “desmedida” (a *hybris* da tragédia grega), sua não adaptabilidade a um mundo em que todos se habituam – ao calor insuportável, ao convívio com a degradação humana, à ausência de sentido em seu ócio. Seus gritos, finalmente, lançam no centro da cena a realidade decadente dessa classe colonial que se diverte em bailes e em comentar a vida alheia “do lado de cá” das grades da Embaixada, enquanto que “do lado de lá” uma multidão de miseráveis e leprosos se amontoa à espera das sobras desse banquete. O Vice-cônsul também escancara essa relação ao dar tiros nos leprosos da sacada de sua casa, realizando o gesto surrealista preconizado por André Breton: no atual estado de coisas, o que resta é sair às ruas e atirar na multidão.

Dionys Mascolo, importante intelectual e ativista francês, que é também pai do filho de Marguerite e que grava uma das vozes de *India Song*, apresenta em texto de rara beleza uma síntese do que seria esse filme que se faz como uma música:

“Essa tragédia cinematográfica é integralmente construída como uma composição musical (...). Todo o filme, inclusive

a imagem, é escrito como uma partitura. São tantas as suas partes: as imagens, seu enquadramento, os cenários onde são localizadas ou os que deixam à margem; os movimentos de câmera (as alternâncias de mobilidade e imobilidade); os movimentos no plano (coreografia); os gestos expressivos (andamento dos atores, dirigidos como músicos de orquestra); a própria música – as músicas na verdade, uma é exterior, a outra não; os sons (os pássaros, o ruído cósmico do mar) dos quais quaisquer ruídos realistas são excluídos: nesse aspecto o filme é mudo; as vozes por fim: as vozes “presentes” dos oficiantes; vozes atemporais que tanto comentam o evento evocado na imagem à maneira de um recitativo, e cujos encantamentos permitem a passagem incessante das fronteiras do tempo, quanto meditam sobre a ação realizada; voz da “mendiga” enfim, presente-ausente – eterna, pois que é a inocência e a infelicidade sempre sobrevivente do mundo. Toda a parte central do filme (“a recepção”) é uma sequência, agenciada com um prodigioso sangue-frio, de entradas, saídas, perguntas, respostas, olhares e gestos, de chamados e anúncios, de música e gritos, que faz subir como um mar a inteligência sem remédio das coisas, assalto inquietante, marcado pela serenidade mortal com a qual se encadeiam alguns golpes, como as estocadas de espada de um toureiro. É justamente de morte que se trata, mas definitiva e total: da própria esperança.”

Como diz Nietzsche, a tragédia tem origem no espírito dionisíaco da música, mas se apresenta ao ganhar uma forma e uma imagem (apolíneas) de um mito. É exatamente com isso que lidamos em *India Song*.



Son nom de Venise dans Calcutta désert

Seu nome de Veneza em Calcutá deserta

1976 . França . 35 mm . 120 min . cor



Marguerite Duras tinha plena consciência do ineditismo de sua invenção neste filme, e o considerava como “uma das coisas mais importantes que produziu”. Ela retoma integralmente a banda sonora de *India Song* e lhe sobrepõe novas imagens, gravadas na sua principal locação, o palácio Rothschild, agora praticamente em ruínas. Ele fora usado pelos nazistas durante a ocupação de Paris e estava abandonado desde a Liberação. Após as filmagens de *India Song*, anuncia-se que será demolido. Duras decide filmá-lo, investigar a luz de cripta de seu interior, a textura da pele das velhas estátuas, a geometria complexa das janelas quebradas, o lago seco, o jardim selvagem que aos poucos se apodera das construções.

“Seu nome de Veneza em Calcutá deserta” refere-se ao nome de solteira da Sr.ffi Stretter: Anna Maria Guardi, que o Vice-cônsul grita enquanto vaga pelas ruas de uma – impossível – Calcutá deserta. O filme desdobra regiões de sentido que pareciam plenamente exploradas no primeiro filme. *India Song* é uma história lembrada por vozes; *Seu nome de Veneza* é a história esquecida que insiste em ressoar no lugar onde foi vivida. Como diz Duras, já não se vê Anne-Marie Stretter, mas sim “o chão que ela pisou”, como se sua passagem estivesse marcada no piso, nos objetos. Como se, muito tempo depois, quando o ser humano tiver desaparecido, concluindo seu obstinado projeto de autodestruição, e a natureza tiver de novo tomado conta de toda a “obra humana”, ainda fosse possível ouvir os gritos de amor. Duras acredita piamente nisso e abre seus ouvidos para o discurso das pedras degradadas do jardim de sua Embaixada da França em Calcutá.

direção

Marguerite Duras

produção

Cinéma 9

P.PI.PA

Editions Albatros

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Bruno Nuytten

som

Michel Vionnet

música

Carlos d'Alessio

Beethoven

edição

Geneviève Dufour

com a participação de

Delphine Seyrig

Nicole Hiss

Marie-Pierre Thiébault

Sylvie Nuytten

Des journées entières dans les arbres

Dias inteiros nas árvores

1976 . França . 35 mm . 95 min . cor



Des journées entières dans les arbres (*Dias inteiros nas árvores*) é inicialmente o nome de uma peça de teatro que Marguerite Duras escreveu para a grande atriz francesa Madeleine Renaud. Ela vive o papel de uma mãe que, contra toda racionalidade, é loucamente apaixonada por um filho indolente e aproveitador, que se beneficia dessa preferência da mãe para levar uma vida de ócio e vício. O título alude ao tempo em que o filho fugia da escola e passava os dias inteiros escondido entre os galhos das árvores.

Como grande parte das obras de Duras, a peça tem forte inspiração autobiográfica. A autora conta que, dos três filhos (dois meninos e ela, a caçula), sua mãe tinha uma preferência inexplicável pelo mais velho, um garoto violento, que agredia o irmão mais novo e mantinha a família sob ameaças, num estado de terror permanente. A mãe acaba por enviá-lo a Paris para “estudar”, afastando-o do convívio com o resto da família na Indochina, com medo de que ele de fato assassinasse o irmão. É neste contexto que ele se torna algo próximo ao personagem que vemos em *Des journées entières dans les arbres*.

Marguerite considerava Madeleine Renaud como uma espécie de “mãe” ou “madrinha” teatral, e a ela dedicou papéis como o da mulher velha de *Savannah Bay* (1982) e a mãe de *Des journées entières dans les arbres* (peça publicada pela primeira vez em 1968). O filme homônimo foi produzido para a Rádio e Televisão Francesa, e guarda forte relação com a montagem teatral.

direção

Marguerite Duras

produção

Jean Baudot

Antenne 2

S.F.P.

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Nestor Almendros

som

Jean Millet

Michel Guiffan

música

Carlos d'Alessio

edição

Michel Latouche

atores

Madeleine Renaud (Mãe)

Bulle Ogier (Marcelle)

Jean-Pierre Aumont (Filho)

Yves Gasq (Barman)

Quando cheguei ao [teatro] Odéon para um ensaio com figurinos, parei na porta da sala, pregada; minha mãe estava sobre o palco.

M.D.



Le camion

O caminhão

1977 . França . 35 mm . 80 min . cor

direção

Marguerite Duras

produção

Cinéma 9

Auditel

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Bruno Nuytten

som

Michel Vionnet

música

Beethoven

Pascal Rogé (piano)

edição

Dominique Auvray

Caroline Camus

atores

Marguerite Duras (Mulher)

Gérard Depardieu (Homem)

Num cômodo de sua casa, à mesa, ao lado de Gérard Depardieu, Marguerite Duras diz: “Seria um filme. É um filme”. E *O caminhão* se põe a caminho.

Seria um filme em que uma mulher pega carona à beira da estrada e conta ao motorista a história de sua vida. Repete este gesto todos os dias, e a cada vez conta uma nova história que se supõe ser a sua. Ela emenda os assuntos mais diversos uns nos outros, a ponto de provocar nos seus ouvintes a impressão de ser louca.

É um filme que documenta um momento único, em que Gérard Depardieu lê e discute pela primeira vez com Marguerite Duras o roteiro de um filme que jamais será realizado. A história do filme imaginário participa do filme real como um texto que é proferido. O que resta de visível desse primeiro filme é um caminhão azul que percorre as estradas da zona periférica de Paris, na região de Yvelines, bairro-dormitório habitado prioritariamente por imigrantes portugueses.

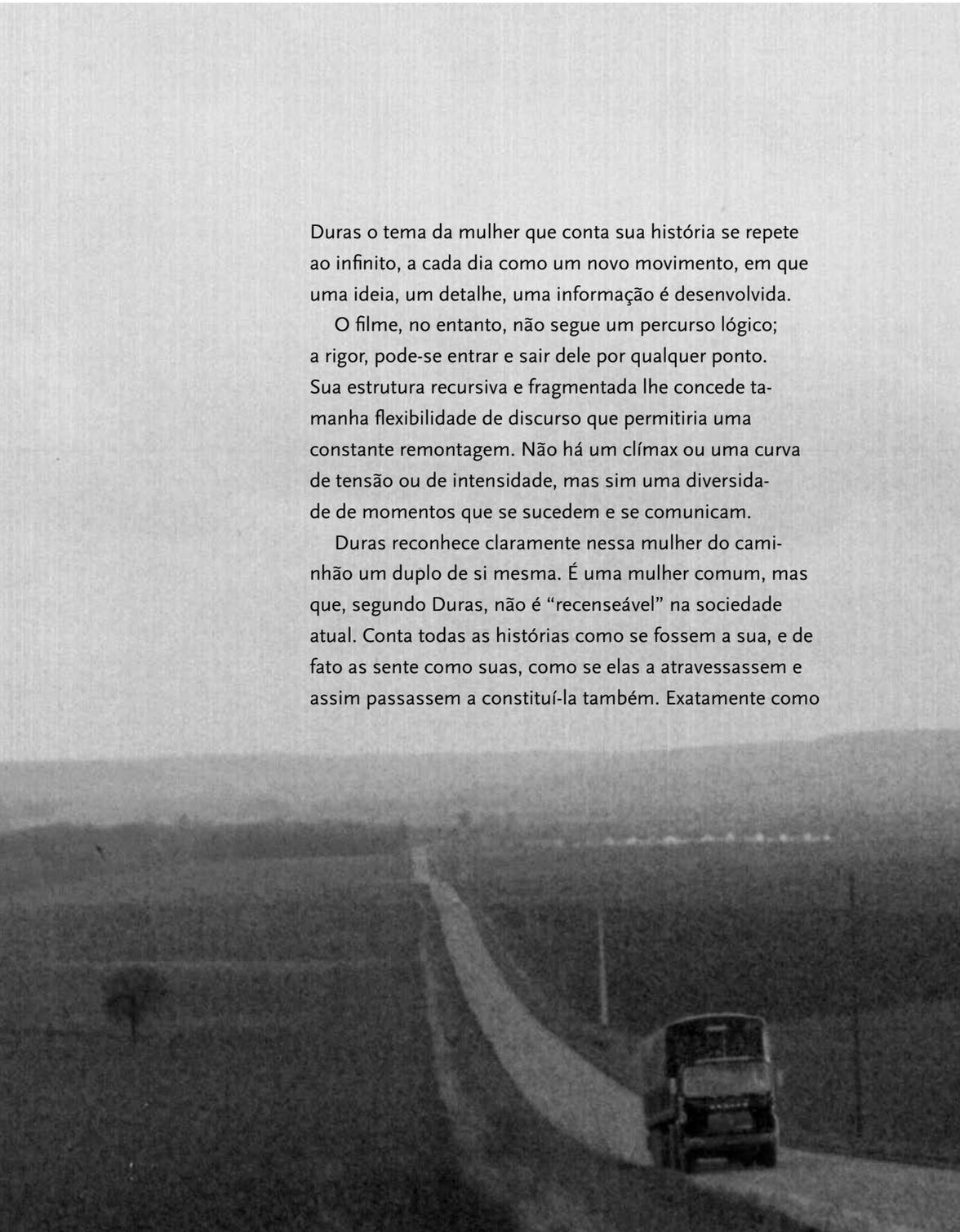
As imagens internas e externas, assim como os diálogos e o tema das *Variações Diabelli* de Beethoven, são montados de modo musical, alternando-se e sobrepondo-se segundo um minucioso contraponto. Percebe-se que a música de Beethoven de algum modo empresta sua forma ao filme. “Tema e variações” é uma forma musical caracterizada pela repetição transformada de um tema; no caso da peça de Beethoven, pode-se dizer que a variação ocorre por uma mudança de “foco”: a cada movimento, um aspecto ou detalhe do tema é enfocado – uma célula rítmica, um motivo melódico, um acorde, uma pausa... Também no filme



Duras o tema da mulher que conta sua história se repete ao infinito, a cada dia como um novo movimento, em que uma ideia, um detalhe, uma informação é desenvolvida.

O filme, no entanto, não segue um percurso lógico; a rigor, pode-se entrar e sair dele por qualquer ponto. Sua estrutura recursiva e fragmentada lhe concede tamanha flexibilidade de discurso que permitiria uma constante remontagem. Não há um clímax ou uma curva de tensão ou de intensidade, mas sim uma diversidade de momentos que se sucedem e se comunicam.

Duras reconhece claramente nessa mulher do caminhão um duplo de si mesma. É uma mulher comum, mas que, segundo Duras, não é “recenseável” na sociedade atual. Conta todas as histórias como se fossem a sua, e de fato as sente como suas, como se elas a atravessassem e assim passassem a constituí-la também. Exatamente como







Marguerite Duras, que produziu toda a sua obra literária e fílmica a partir de histórias de sua vida, mas que podem muito bem ter sido inventadas ou incorporadas a partir de histórias que ela ouviu, leu. O mundo passa por ela, pela voz dela torna-se história, e essas histórias circulam de novo pelo mundo de carona num caminhão. O caminhão, por sua vez, carrega “toda a escritura do mundo”, como se fosse algo que se pudesse medir, pesar em toneladas.

O caminhoneiro, ao contrário, é um ser claramente classificável. É sindicalizado, participa da luta comunista de seu tempo, o que na França, desde o pós-guerra até o momento em que se produz *O caminhão*, provavelmente significa ser stalinista. A mulher do caminhão diz que “Karl Marx acabou”, o caminhoneiro diz que ela é uma “reacionária”, ela ri. Ele sugere que ela fugiu do asilo psiquiátrico. Ela pergunta: “Você conhece?”. Este comentário sarcástico permite a Duras, de certo modo, explicitar o acerto de contas com o meio político que a excomungou, o Partido Comunista Francês, que a expulsou em razão de sua “indisciplina” num ambiente cada vez mais abortado de toda criatividade em virtude de sua submissão ao stalinismo soviético. A expulsão ocorreu cerca de 30 anos antes do filme, e desde então ela manteve viva uma mágoa que só se resolverá, segundo ela mesma, com *O caminhão*.

É ali que ela pronuncia com todas as letras uma misteriosa e polêmica declaração: “Que o mundo se perca é a única política possível!” (“Que le monde aille à sa perte, c’est la

seule politique”). Perder-se como gesto político, mais ainda, como o único gesto político possível; é uma radical declaração anti-ideológica e a afirmação de uma desesperança absoluta nas soluções que se apresentam. Não é de modo algum uma desistência, um “deixa isso pra lá”. Ao contrário, é a convicção de que é preciso chegar ao fundo do poço como único caminho possível para que a sociedade, talvez, se renove e que a dimensão pública volte a ter algum sentido. “Falo de esvaziar o homem”, diz Duras em uma entrevista, “que ele esqueça tudo. Para poder recomeçar. Que ele renasça em si mesmo” (Duras apud Vircondelet, 1972, p. 68).

Há uma profunda ironia em todas essas ideias, o que não impede que a elas seja dedicada, por parte de Duras e Depardieu, uma atenção quase ritualística, a ponto de ficarmos em dúvida se o que estamos vendo é real ou imaginário. Assistir a este filme é de algum modo participar do nascimento de algo novo e estranho, que pode se desdobrar em toda uma reflexão sobre o fazer cinematográfico, suas narrativas e suas imagens possíveis. Coloca-se em crise o limite entre o documentário e a ficção. Que filme é este em que o principal da história é imaginado pelo espectador? A ficção está onde? Na imaginação do espectador, no caminhão que passa, ou nesta cena à qual se assiste, de uma mulher e um homem que se reúnem para ler e dar a imaginar uma história?

Com uma série de opções dramáticas precisas, Marguerite Duras consegue realizar um filme para além das imagens.



Le navire Night

O navio Night

1979 . França . 35 mm . 94 min . cor

direção

Marguerite Duras

produção

MK2

Gaumont

Les Films du Losange

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Pierre Lhomme

som

Michel Vionnet

música

Carlos d'Alessio

Amy Flamer

edição

Dominique Auvray

vozes

Marguerite Duras

Benoît Jacquot

atores

Bulle Ogier

Dominique Sanda

Mathieu Carrière

Um homem que trabalha numa empresa telefônica liga aleatoriamente para um número, no meio da noite. Uma voz de mulher atende; eles conversam. Combinam de se falar novamente. Assim inicia-se um relacionamento, que tem como única forma de contato a voz. Combinam um encontro. O ponto de vista que temos é o dele: ele vai ao local combinado, mas ela não aparece, e ele desconfia que ela estava ali a observá-lo sem revelar o seu rosto. O desejo nasce entre eles, e se aprofunda com a continuidade das conversas.

Duras conta que esta é uma história verdadeira, que ouviu diretamente daquele que a teria vivido. Ela a transforma em um roteiro e decide filmá-la. Porém, após o primeiro dia de filmagem de *O navio Night*, ela escreveu em seu diário: "filme fracassado". Diante do desespero de ter o que dar a filmar a uma equipe reunida para a realização do roteiro, Duras acaba encontrando a solução: gravar o que ela chamou de "o naufrágio do filme".

Se em *O caminhão* ela registrou a leitura do roteiro de um filme que não existirá, agora ela vira a produção cinematográfica do avesso, e filma tudo aquilo que está "fora de campo". Atores se maquiam; há placas com os textos deixadas num canto do set de filmagem, cenários vazios; os atores estão em postura de espera ou são maquiados. Trata-se de um passo adiante na disjunção do sonoro em relação ao visível. Cada vez mais essas relações serão distantes, não óbvias, como se verá particularmente nos curtas-metragens, que ela realiza com materiais coletados para este filme.



Estes quatro curtas-metragens foram realizados com “sobras” das filmagens realizadas para *O navio Night* e *Agatha ou as leituras ilimitadas*. Cada um deles define um território audiovisual próprio, embora todos mantenham uma característica estruturante comum: a disjunção da imagem e do som, este caracterizado pela voz recitativa da própria Marguerite Duras. Se as imagens resultam da exploração quase documental de espaços cotidianos, a palavra enunciada pela voz estabelece um contato com uma outra dimensão temporal, o mito narrado a atritar com a banalidade da paisagem urbana ou litorânea.

Césarée

Cesárea

1979 . França . 35 mm

11 min . cor

direção

Marguerite Duras

produção

Les Films du Losange

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Pierre Lhomme

música

Amy Flamer

edição

Geneviève Dufour

voz

Marguerite Duras

Em *Césarée*, vemos as estátuas do jardim das Tuileries, diante do palácio do Louvre, em Paris. A voz de Marguerite Duras entoa um recitativo em alusão à história do amor impossível do imperador romano e da rainha dos judeus. Ela é “repudiada por razões de Estado”, o Senado romano avalia o perigo deste amor e o rechaça. “Restou o lugar”, diz Duras. A visão das estátuas – enormes em sua perenidade de pedra, ao lado de pessoas comuns que por ali transitam – infiltra no tempo cotidiano uma dimensão mítica, universal.

Trata-se de um primeiro experimento de Duras em sobrepor dois tempos inconciliáveis, o da banal vida cotidiana de Paris e o tempo do amor. Este ressoa inevitavelmente no lugar onde foi vivido; basta ter olhos e ouvidos para captar o recado da pedra.



Aurélia Steiner (Melbourne)

1979 . França . 35 mm

35 min . cor

direção

Marguerite Duras

produção

Paris Audiovisuel

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Pierre Lhomme

edição

Geneviève Dufour

voz

Marguerite Duras





Aurélia Steiner (Vancouver)

1979 . França . 35 mm
48 min . P&B

direção

Marguerite Duras

produção

Les Films du Losange

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Pierre Lhomme

edição

Geneviève Dufour

voz

Marguerite Duras

O povo judeu é, de fato, uma presença constante nos livros e filmes de Marguerite Duras. Em primeiro lugar, é o povo da palavra, das sagradas escrituras, do Velho Testamento, que Duras considera como o “Texto dos textos”. Em segundo lugar, é o povo do sofrimento, de uma dor sagrada que o torna digno de um respeito quase religioso. Se em *Cesárea* os judeus são situados no tempo de opressão pelo Império Romano, *Aurélia Steiner (Melbourne)* (1979) e *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1979) têm lugar no tempo contemporâneo, do holocausto imposto pelos nazistas aos judeus. Aurélia Steiner é uma menina judia que nasce num campo de concentração. A mãe morre no parto, o pai, ao ser pego roubando um prato de sopa para sua filha. Aurélia Steiner será então o símbolo da marca deixada pelo holocausto na pele de cada judeu, que se dispersa pelo mundo antes, durante e após a guerra. Duras escreveu três textos intitulados Aurélia Steiner, acompanhados dos nomes de três cidades: Melbourne, Vancouver e Paris – e com os dois primeiros produziu filmes.

Les mains négatives

As mãos negativas

1979 . França . 35mm

18 min . cor

Aurélia Steiner (Melbourne) é constituído basicamente de *travellings* capturados ao longo do rio Sena, em Paris. Os ritmos da geometria das pontes, as texturas da luz nas águas e planos da catedral de Notre-Dame criam uma série de jogos visuais. Em *Aurélia Steiner (Vancouver)*, Duras explora imagens feitas na região de Honfleur, na Normandia, desde a textura da areia da praia, suas pedras e ondas até o enorme depósito a céu aberto de troncos de madeira.

As mãos negativas resulta de uma “reação química” entre o impacto da beleza de sua fotografia, a força e delicadeza de sua poesia e a crueza rústica de sua música. O que vemos na tela é uma Paris filmada quase sem luz, no alvorecer, em que um azul negro banha as ruas e calçadas e é perfurado apenas pelo fogo vermelho dos semáforos. Encontramos então uma Paris inusitada, ocupada pelos varredores de rua, por carros que circulam, pelos monumentos que dormem antes de serem vistos por mil olhos de turistas de todas as partes do mundo. É o avesso da Cidade Luz, é a sua noite que é vislumbrada nesta hora crepuscular.

Juntamente com essa Paris, a voz de Marguerite fala sobre as pinturas rupestres de mãos gravadas em negativo sobre as paredes das chamadas cavernas madalenianas, localizadas no sul da França. Para ela, o desenho daquelas mãos que vemos, e que são exatamente o negativo da mão daquele homem que por ali passou, é de algum modo um grito de amor. Mais que um gesto que acena aos futuros homens e mulheres que possam em algum momento ver sua marca, o que aquele homem deixou foi a possibilidade de tocá-lo, de percorrer com

direção

Marguerite Duras

produção

Les Films du Losange

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Pierre Lhomme

música

Amy Flamer

edição

Geneviève Dufour

voz

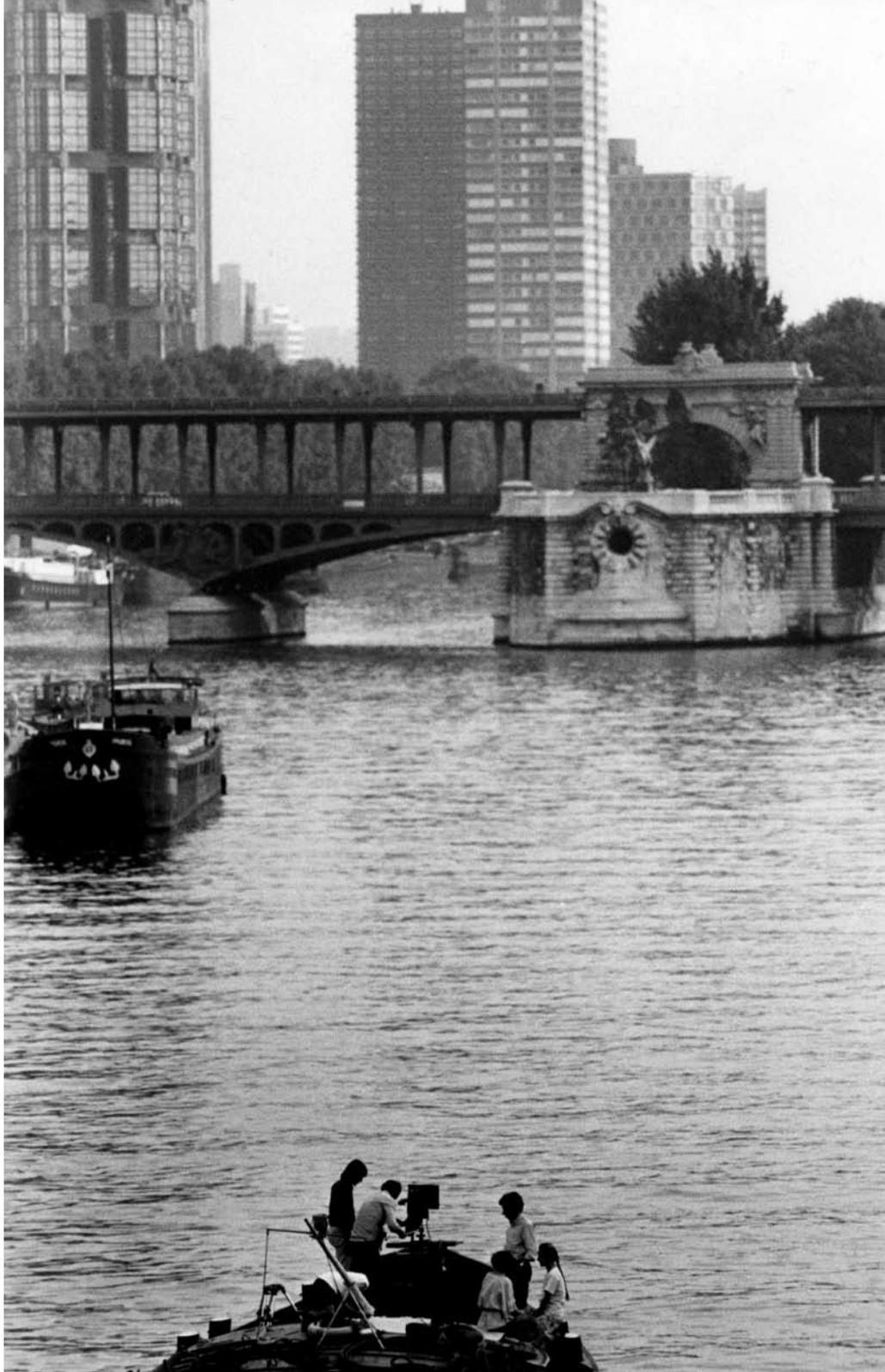
Marguerite Duras

os olhos os limites de sua pele, sua forma sendo nada mais que a preservação de seu corpo. O grito é a vibração do corpo, do amor, intensamente concentrado no instante; as mãos sobre a pedra são uma forma de substituir a intensidade do instante pela perenidade: um grito silencioso de 30 mil anos.

Um gesto simples então penetra a sombra da cidade, num momento em que ela está despovoada do olhar banal e igual do turista, em que os cartões postais estão silenciosos e podem de novo produzir fotografia, cinema. Duras dizia que quando alguém cumprimenta com um simples “bom dia”, ou “como vai você”, esse gesto poderia conter todo o sentido do mundo; é de novo o contato entre pessoas, reatualizado, sem subterfúgios.

Essa conexão obscura entre um gesto fundador e o cotidiano da cidade, e entre a palavra e a imagem, é realizada por um violino solo alterna notas longas com gestos de notas rápidas, que em seguida retornam ao bordão que se sustenta. Sua execução é rústica, sem vibrato, deixando transparecer o atrito do arco sobre a corda, o desgaste da matéria para produzir vibração. De algum modo, é o violino que estabelece uma possível costura entre esses dois níveis aparentemente inconciliáveis, ao trazer o poder de comunicar da música que ultrapassa as palavras, sem poder ser plenamente traduzido por elas.

Duras definiu sua relação com a música da seguinte maneira: “A música me assusta (...). Acho que há na música uma espécie de completude, de um tempo que nós não podemos atualmente conceber. Há uma espécie de anunciação na música de um tempo por vir em que será possível ouvi-la” (1977, p. 29). É esse anúncio, essa possibilidade de tudo significar sem chegar a dizer o que quer que seja, que a música concilia neste filme.



Agatha ou les lectures illimitées

Agatha ou as leituras ilimitadas

1981 . França . 35 mm . 90 min . cor

direção

Marguerite Duras

produção

Berthemont, I.N.A.
Des femmes filment

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Dominique Lerigoleur
Jean-Pierre Meurisse

som

Michel Vionnet

música

Valsas de Brahms

edição

Françoise Belleville

vozes

Marguerite Duras

Yann Andréa

atores

Bulle Ogier

Yann Andréa

Um homem e uma mulher, irmão e irmã, rememoram os momentos de seu amor incestuoso, antes de se separarem definitivamente. “Tudo é tão confuso”, diz ela, “sim, acho que vou embora devido à força desse amor tão terrível que temos um pelo outro” (*Agatha*, p. 11). No diálogo, vemos construir-se o filme de um passado irrecuperável, que se faz presente pela palavra.

O incesto é também uma forma de amor que Marguerite afirma ter vivido. Ela estava na França quando seu irmão, que permanecera na Indochina com a mãe, morreu durante a guerra, por falta de medicamentos. O desespero com que recebeu a notícia – ela conta que batia a cabeça contra a parede, queria se matar – a convenceu de que havia amado seu irmão. A partir dessa experiência, ela reflete que “o incesto é a coincidência entre o amor e o laço de parentesco. Todo amor, na realidade, busca recuperar esse laço fundamental”.

O filme incorpora no elenco, pela primeira vez, Yann Andréa Steiner, algumas décadas mais jovem que ela, que se torna o seu companheiro nos últimos dezesseis anos de sua vida. Ele voltará à tela em seu próximo filme, *O homem atlântico*.



L'homme atlantique

O homem atlântico

1981 . França . 42 min . cor

direção

Marguerite Duras

produção

Berthemont

I.N.A.

Des femmes filment

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Dominique Lerigoleur

Jean-Pierre Meurisse

som

Michel Vionnet

música

Brahms

edição

Françoise Belleville

voz

Marguerite Duras

ator

Yann Andréa

A voz de Marguerite Duras fala a alguém, indica-lhe como num roteiro os gestos que deve cumprir, e assim quando percebe, fez-se o cinema. Diante de nossos olhos, a tela negra. Duras busca acessar aquilo que chama de “voz interior da leitura”, e evidenciar algo que é anterior à própria visão de um filme: sua criação interna, a *imaginação antes da imagem*.

Cerca de dois terços da duração do filme se passam com a tela negra, entrecortada por inserções de planos gravados na casa de Duras, na Normandia, diante do mar. Essas imagens, com simples mas arduos jogos de espelho ou o movimento perpétuo das ondas no mar.

Trata-se, portanto, de uma das obras mais radicais de Marguerite Duras em sua desconstrução do cinema. É quase uma instalação audiovisual que invade a sala de projeção, sua tela, um limite além do qual não é possível ultrapassar sem eliminar completamente o cinema do cinema.

Ao mesmo tempo, Marguerite estabelece o contraste preciso que ressalta a estrutura da relação entre o cinema e a literatura. Ela dizia que “o cinema golpeia de morte sua descendência, a *imaginação*”, ou seja, ao propor uma imagem ao espectador elimina suas infinitas possibilidades de imaginar a cena. Estas são próprias da leitura, da literatura, e ela traz para o filme de maneira que só seria possível numa obra cinematográfica.

Afinal, é ainda cinema este filme? A resposta só pode ser paradoxal: é e não é, ou ainda, já não é cinema e ao mesmo tempo não pode ser outra coisa senão cinema, sem possibilidade de uma decisão definitiva que não se pautem numa concepção prévia e fechada do que seja essa arte.

Les enfants

As crianças

1984 . França . 90 min . cor

Ernesto é um menino, filho de imigrantes (mãe russa e pai italiano), que mora num subúrbio pobre de Paris. Seu desenvolvimento incomum (aos doze anos tem o aspecto de um homem de quarenta) a princípio não chama a atenção. Ele encontra um livro com um furo redondo no meio e, sem nunca ter aprendido, o lê – é a história de reis judeus. Um dia diz a seus pais que não voltará à escola, pois ali “ensinam coisas que ele não sabe”. Temendo as penas legais por não manter o filho na escola, os pais vão conversar com o diretor, que ainda não havia notado o tamanho incomum de Ernesto. A fala do diretor é precisa: “nenhuma criança quer ir à escola, elas são forçadas”. Ao conversar com Ernesto, no entanto, surpreende-se, não consegue convencê-lo com seus argumentos, e se torna quase um *discípulo* dele.

Ernesto desenvolve então seu método peculiar para saber as coisas. Ele espera na saída dos colégios para ouvir o que dizem os estudantes. Algum tempo depois: ele sabe. Esgotado o conhecimento escolar, começa a explorar as saídas de universidades, até que um dia ele consegue completar o conhecimento acumulado pela humanidade. Torna-se famoso, e um jornalista o procura, para ouvir o que ele, que tudo sabe, tem a dizer. Ele sumariamente sentencia sobre as coisas do mundo: “Não vale a pena”.

As crianças assinala o retorno de Marguerite Duras à narrativa mais linear de seus primeiros romances, porém, com um enredo fantástico e alegórico. A seguir, ela publica o romance *A chuva de verão*, em que desenvolve a história

direção

Marguerite Duras

Jean Mascolo

Jean-Marc Turine

produção

Berthemont

Ministério da Cultura (FRA)

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Bruno Nuytten

música

Carlos d'Alessio

edição

Françoise Belleville

atores

Axel Bougosslavsky (Ernesto)

Daniel Gélin (Enrico)

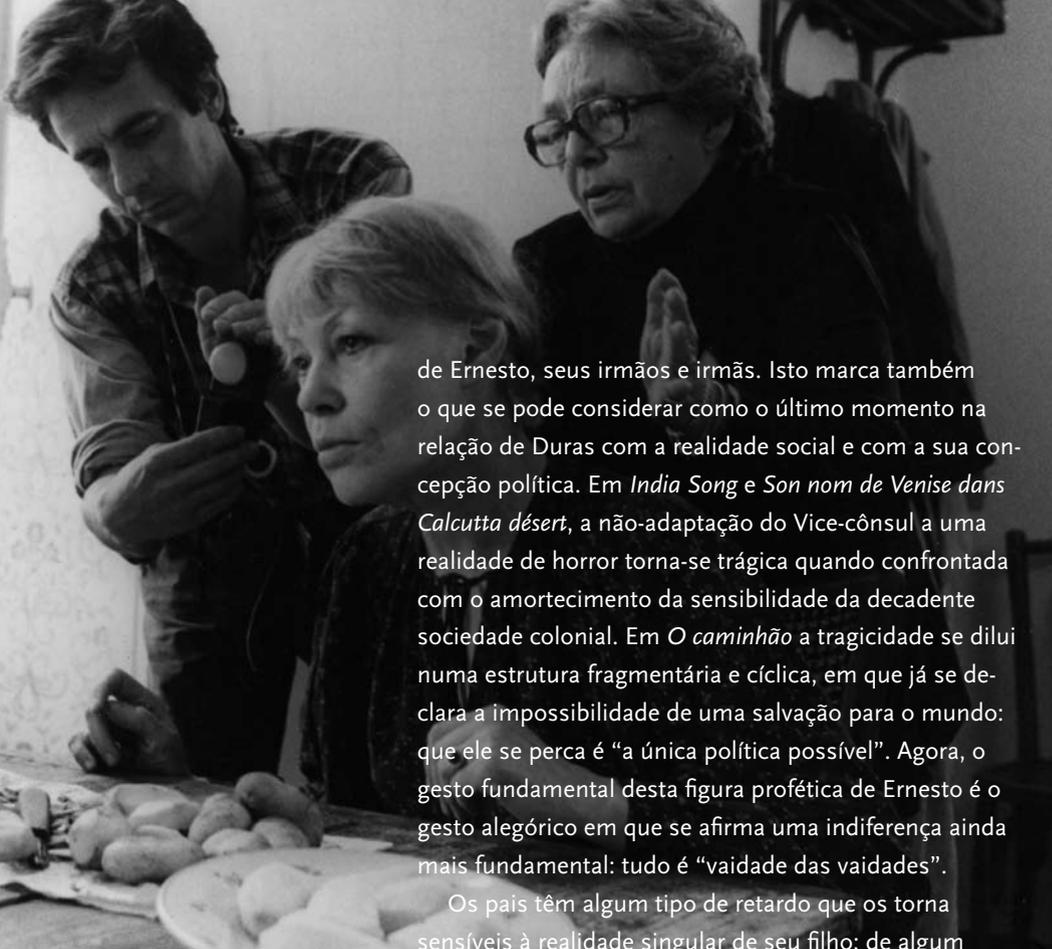
Tatiana Moukhine (Natasha)

Martine Chevalier (Nicole)

André Dussollier

(Diretor da Escola)

Pierre Arditi (Jornalista)



de Ernesto, seus irmãos e irmãs. Isto marca também o que se pode considerar como o último momento na relação de Duras com a realidade social e com a sua concepção política. Em *India Song* e *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, a não-adaptação do Vice-cônsul a uma realidade de horror torna-se trágica quando confrontada com o amortecimento da sensibilidade da decadente sociedade colonial. Em *O caminhão* a tragicidade se dilui numa estrutura fragmentária e cíclica, em que já se declara a impossibilidade de uma salvação para o mundo: que ele se perca é “a única política possível”. Agora, o gesto fundamental desta figura profética de Ernesto é o gesto alegórico em que se afirma uma indiferença ainda mais fundamental: tudo é “ vaidade das vaidades”.

Os pais têm algum tipo de retardo que os torna sensíveis à realidade singular de seu filho; de algum modo, eles se comunicam, sobretudo a mãe. Ela perdeu praticamente toda a memória de seu próprio passado, salvo pelo nome de um antigo amor e por uma canção de sua terra de origem. Os diálogos do filme transitam, portanto, entre o conhecimento de tudo e a ignorância absoluta – dois extremos que afinal se tocam em algum ponto em que o espectador não pode exatamente discernir. E do silêncio luminoso e lento, surgem traços de cômico que, no entanto, não chegam a se completar.

Maurício Ayer Doutor em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, é professor de Música da Faculdade Santa Marcelina (SP) e atua como compositor, roteirista e tradutor.

OUTROS FILMES DE MARGUERITE DURAS

La musica

1966 . França
35 mm . 80 min . P&B

direção

Marguerite Duras
Paul Seban

produção

Les Films RP
(Raoul Ploquin)

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Sacha Vierny

som

Guy Villette

música

Franz Schubert

edição

Eric Pluet

atores

Delphine Seyrig (Mulher)
Julie Dassin (Jovem)
Robert Hossein (Homem)

Baxter, Véra Baxter

1976 . França
35 mm . 90 min . cor

direção

Marguerite Duras

produção

Stella Quef (Sunchild)
I.N.A.

roteiro

Marguerite Duras

fotografia

Sacha Vierny

som

Guillaume Sciama

música

Carlos d'Alessio

edição

Dominique Auvray

atores

Claudine Gabay (Vera Baxter)
Delphine Seyrig (Estranha)
Gérard Depardieu (Michel Cayre)
Noëlle Chatelet (Amiga)
Claude Anfort (Barman)
Nathalie Nell (Patroa)
François Périer (Voz de Jean Baxter)
Marguerite Duras (Voz)

Dialogo di Roma

Diálogo de Roma
1982 . Itália/França
35 mm . 62 min . cor

direção

Marguerite Duras

produção

Lunga Gittata R.A.I.

roteiro

Marguerite Duras

voz

Marguerite Duras

Referências bibliográficas

O cinema de Marguerite Duras: uma breve apresentação

DELEUZE, Gilles (2005). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.

DELORME, Stéphane (2002). *La confluence. Théâtres au cinéma* – Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet. Tome 13.

DURAS, Marguerite (1980). *Les yeux verts*. Paris: Cahiers du Cinéma, n. 312/313, junho.

_____ (1997). *Romans, cinéma, théâtre, un parcours* (1943-1993). Paris, Gallimard, “Quarto”.

Noguez, Dominique (2001). *Duras, Marguerite*. Paris: Flammarion, 2001.

As vozes do invisível

BERNHEIM, Nicole Lise (1975). *Marguerite Duras Tourne un film* – entretiens. Paris: Albatros.

DURAS, Marguerite (1950). *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Folio.

_____ (1977). *Le Camion*. Paris: Minuit.

_____ (1973). *Nathalie Granger suivie de La femme du Gange*. Paris: Gallimard.

_____ (1980). *Les yeux verts*. Paris: Cahiers du Cinéma, n. 312/313, junho.

_____ (1982). *L'homme atlantique*. Paris: Minuit.

Marguerite Duras por sua voz

RETOMAR O CINEMA DO ZERO
DURAS, M. & PORTE, M. (1977). *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, p. 94.

OS FILMES DA NOITE
DURAS, M. (1980). *Les yeux verts*. Paris: Cahiers du Cinéma, n. 312/313, junho, p. 31.

MULHERES
Les lieux de M.D., p. 12.

O FIM DO JULGAMENTO
VIRCONDELET, Alain (1972). *Marguerite Duras ou le temps de détruire*. Paris: Seghers, p. 180.

A PERDA POLÍTICA
Les yeux verts, p. 7.

QUANDO FAÇO CINEMA
Les yeux verts, p. 91.

O LUGAR DA PAIXÃO
Les lieux de M.D., p. 94.

O ESCRITO DO FILME
Les yeux verts, p. 48-9.

O PERÍMETRO DE ANTES DOS LIVROS
Les lieux de M.D., p. 90.

CRÍTICOS DE CINEMA
Les yeux verts, p. 37.

MEU CINEMA
Les yeux verts, p. 24.

ESVAZIAR O HOMEM
Vircondelet, 1972, p. 68.

Filmografia comentada

DURAS, Marguerite (1973). *India Song*. Paris: Gallimard.

_____ (1980). *Les yeux verts*. Paris: Cahiers du Cinéma, n. 312/313, junho.

_____ (1981). *Agatha*. Trad. Sieni Maria Campos. São Paulo: Círculo do Livro.

_____ (2001). *La couleur des mots* – entretiens avec Dominique Donguez autour de huit films (Édition critique). Paris: Benoît Jacob.

DURAS, Marguerite & PORTE, Michelle (1977). *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit.

MASCOLO, Dionys (1975). *Naissance de la Tragédie*. In: VÁRIOS AUTORES. *Marguerite Duras*. Paris: Albatros.

TURINE, Jean Marc (réalisateur) (1997). *Marguerite Duras : Le ravissement de la parole*. 4 CDs. Paris: INA/Radio France.

VIRCONDELET, Alain (1972). *Marguerite Duras ou le temps de détruire*. Paris: Seghers, “Écrivains d’hier et d’aujourd’hui”.



MARGUERITE escrever imagens

SERVIÇO SOCIAL DO
COMÉRCIO -SESC
Administração Regional no Estado
de São Paulo

Presidente do Conselho Regional
Abram Szajman

Diretor do Departamento Regional
Danilo Santos de Miranda

Superintendentes
Técnico Social Joel Naimayer
Padula
Comunicação Social Ivan Giannini

Gerências
Ação Cultural Rosana Paulo da
Cunha *Adjunto* Simone Avancini
Assistente Cássio Quitério
Estudos e Desenvolvidos Marta
Calabone *Adjunto* Andréa Nogueira
Artes Gráficas Hélcio Magalhães
Assistentes Lourdes Teixeira, Marilú
Donadelli, Kelly Santos

CineSESC
Gerente Gilson Packer *Assistentes*
Simone Yunes e Marcia Rocha

PATROCÍNIO
Caixa Econômica Federal

PRODUÇÃO
Klaxon Cultura Audiovisual

**CURADORIA E
ORGANIZAÇÃO EDITORIAL**
Maurício Ayer

**PRODUÇÃO EXECUTIVA E
COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**
Rafael Sampaio

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
RIO DE JANEIRO**
Mariana Pinheiro

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO
Danielle Almeida

CONCEPÇÃO E PROJETO
Maurício Ayer e Moara Passoni

COLABORAÇÃO
Vera Haddad e Javier Cencig

FOTOGRAFIAS
Jean Mascolo
**Cinemateca da Embaixada da
França no Brasil (p. 64-65)**

TRADUÇÃO DE TEXTOS
Maurício Ayer

**PREPARAÇÃO E
REVISÃO DE TEXTOS**
Ana Paula Gomes

**CONCEPÇÃO VISUAL
E PROJETO GRÁFICO**
amatraca desenho gráfico

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Liliam Hargreaves

TRADUÇÃO DE FILMES
Maurício Ayer
*India Song, Son nom de Venise dans
Calcutta désert, Les mains négatives e
Césaire*

Margaret Seabra
Nathalie Granger
e equipe 4 Estações

LEGENDAGEM ELETRÔNICA
4 Estações

**TRANSCODIFICAÇÃO
E COPIAGEM**
Videotrade

TRANSPORTE DE CÓPIAS
TPK Express

SEGURO DE CÓPIAS
Allianz

AGRADECIMENTOS

Benoit Jacob Editions
Cine Humberto Mauro
Cinemaison
Cinusp Paulo Emílio
DD Productions
Les Films du Losange
Futepoca (www.futepoca.com.br)
INA
Le Petit Bureau
Sala PF Gastal
Sala Walter da Silveira

*Adolfo Gomes, Alain Mouzat, Ana
Siqueira, Ângela Lima, Bernardo
José de Souza, Beti Tomasi, Brigitte
Veyne, Caroline Dubois, Catherine
Faudry, Catherine Varre, César
Alarcon, Cristina Toledano, Danilo
Solferini, Dominique Fingermann,
Dominique Thiercelin, Fernando
Passos, Gabriela Camargo, Hélène
Bettembourg, Henry Grazinoli, Isa
Castro, Ismail Xavier, Janine Deunf,
Javier Cencig, Jean Mascolo, Jennifer
McLaughlin, Joel Pizzini, Lise Zipci,
Luiz Adriano, Maria Leite Chiaretti,
Madeleine Borgomano, Margaret
Seabra, Maria Dora Mourão,
Marysette Moisset, Michèle Kastner,
Michelle Pistolesi, Neusa Barbosa,
Nicolas Piallat, Patrícia Moran,
Paula Manso, Sylvie Richard,
Thomas Sparfel, Stella Senra,
Véronique Dahlet.*

realização

SESCSP

apoio



produção

KLAXON
cultura audiovisual

patrocínio

CAIXA

Esta mostra é parte integrante da temporada francesa do SESC SP

