

10

SIMPÓSIO

a fusão
das artes
no cinema

DIAS BRANCO, SÉRGIO

DHAA, Universidade de Coimbra

AS IMAGENS, RESSONANTES: A ESCRITA FÍLMICA DE MARGUERITE DURAS

THE RESONANT IMAGES: THE FILMIC WRITING OF MARGUERITE DURAS

PALAVRAS CHAVE Marguerite Duras fez filmes para continuar a escrever. Esta continuidade interior à sua obra é explicitada num dos seus textos sobre cinema, *Les Yeux verts*:

RESUMO

"As Imagens Ressonantes: A Escrita Fílmica de Marguerite Duras"

Marguerite Duras já tinha o nome firmado como escritora quando assinou o argumento de *Hiroshima, Meu Amor* (1959), realizado por Alain Resnais. Duras iniciou depois uma singular obra como realizadora no final da década de 1960. *Détruire, Disse-Elle* (1969), *India Song* (1975), *Agatha ou as Leituras Ilimitadas* (1981), e as outras curtas e longas-metragens que dirigiu desenvolvem uma pesquisa estética radical sobre a relação entre a imagem e a palavra como se os planos fossem espaços de ressonância do texto.

Quando eu faço cinema, escrevo, escrevo sobre a imagem, sobre o que ela deve representar, sobre as minhas dúvidas quanto à sua natureza. Eu escrevo sobre o sentido que ela deverá ter. A escolha da imagem que se faz então é uma consequência desse escrito. A escrita do filme – para mim – isto é o cinema (Duras, 1987, p.76) [1].

Podemos, portanto, falar com acerto numa escrita fílmica que Duras foi desenvolvendo. A expressão tem origem na estudiosa Madeleine Borgomano que analisa a escrita de Nathalie Granger (1972), como filme e texto, numa curta entrevista [2]. Borgomano refere-se à passagem da literatura ao cinema na obra da escritora, desde *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima, Meu Amor*, 1959), escrito por ela e realizado por Alain Resnais, como se o cinema já estivesse inscrito nos seus textos. Parte da motivação para esta passagem teve a ver com o desgosto que ela sentiu face às adaptações dos seus livros ao cinema. A primeira dessas adaptações data de 1957 e foi feita a partir do romance *Un barrage contre le Pacifique* (*Uma Barragem contra o Pacífico*) (Duras, 1950),

adaptado pelo americano Irwin Shaw e pelo italiano Diego Fabbri para o filme *This Angry Age* (*Terra Cruel*), realizado pelo francês René Clément. Essa é uma motivação que pode ser descrita como reactiva, mas há outra que é convicta. Duras queria um cinema que correspondesse ao desejo de desenvolver o que ela encontrou em *Hiroshima mon amour*. O filme dirigido por Resnais foi o primeiro encontro que ela teve com o cinema que iria fazer: palavra e imagem, emoção humana e reflexão social. Em conjunto com as imagens dos amantes que se tocam (fig. 1) surgem imagens de arquivo de massivos protestos nas ruas, sobre as quais a voz feminina medita sobre a destruição atómica de Hiroshima, sobre o que vê e o que não consegue ver, sobre o que está presente e o que ainda não passou, sobre a sua história e a história da sociedade:

Uma cidade inteira levanta-se enraivecida. Cidades inteiras levantam-se enraivecidas. Contra quem a raiva das cidades? A raiva de cidades inteiras, quer elas gostem ou não, contra o princípio de desigualdade promovido por alguns povos contra outros povos, o princípio de desigualdade promovido por algumas raças contra outras raças, o princípio de desigualdade promovido por algumas classes contra outras classes. [3]

Em 1948, Alexandre Astruc fala de algo que se aproxima da escrita fílmica. Com a obra de cineastas como Orson Welles em mente, Astruc defendia que o cinema estava a "encontrar uma forma, através da qual se tornará numa linguagem tão rigorosa que o pensamento poder-se-á escrever directamente sobre a película" (Astruc, 1999, p. 322).

O crítico francês fazia um paralelo entre esta capacidade de expressão do pensamento no campo do cinema e aquela já existente no campo da literatura,

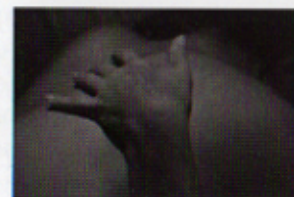


Fig. 1 *Hiroshima mon amour*.

¹ Marguerite Duras, *Les Yeux verts* [1987] (Paris: Cahiers du cinéma, 1996), p. 76 (trad. minha): "Quand je fais du cinéma, j'écris, j'écris sur l'image, sur ce qu'elle devrait représenter, sur mes doutes quant à sa nature. J'écris sur le sens qu'elle devrait avoir. Les choix de l'image qui se fait ensuite, c'est une conséquence de cet écrit. L'écrit du film – pour moi – c'est le cinéma."

² "L'Écriture fílmique de Marguerite Duras: Entretien avec Madeleine Borgomano", in Nathalie Granger, real. Duras, DVD (Paris: Blaq out, 2007).



Fig. 2 India Song

na forma de ensaio e de romance. Daí que ele chame câmara-stylo (câmara-caneta) a esta nova forma de cinema. Expandir esta ideia para além da expressão do pensamento permite-nos ligar a escrita fílmica à expressão das sensações, que está intimamente relacionada com a noção de imagem. A imagem é uma entidade complexa, conceptual e sensível em simultâneo. Pode ser codificada, baseada numa convenção de significado. Pode adquirir a qualidade de um traço, como marca de uma presença, parte da memória da humanidade. Pode ser elemento de expressão e comunicação, fruto do imaginário social e individual. As imagens respondem à necessidade humana de darmos uma representação de nós mesmos, da percepção que temos, daquilo que criamos, uma representação, não apenas do que existe, mas também do que passa a existir através da evidência que a imagem constrói.

Nesta linha, Georges Didi-Huberman afirma que “[t]al como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação.” (Didi-Huberman, 2013, p.9) O mesmo é dizer que a imaginação deve ser entendida como processo de criação de imagens. É desta perspectiva que provêm os comentários que se seguem ao que vemos e escutamos em dois filmes representativos da filmografia de Duras: *India Song* (1975) e *Agatha et les lectures illimitées* (Agatha ou as Leituras Ilimitadas, 1981).

1. AS IMAGENS

Descontando a primeira experiência numa realização partilhada com Paul Seban, *La musica* (A Música, 1957), a singular obra de Duras como realizadora inicia-se no final da década de 1960 com *Détruire dit-elle* (Destruir, Disse Ela, 1969), a partir de uma peça de teatro sua. Nesse filme encontramos experiências com a dessincronia entre a imagem e o som logo nos primeiros momentos do filme, embora na maior parte de *Détruire dit-elle* a imagem seja síncrona com o som. Apesar da palavra dita ser privilegiada como som, os filmes de Duras utilizam também outros

sons, criando uma intrincada tapeçaria polifónica. A sua composição fílmica é dialógica, mesmo que nos seus filmes escasseiem verdadeiros diálogos entre personagens.

O conceito de audiovisual desenvolvido por Michel Chion é aqui útil. A audiovisualização é para ele a actividade perceptiva ligada ao contrato audiovisual, na qual “uma percepção influencia a outra e a transforma: não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos” (Chion, 2011, p. 7). Não é surpreendente, assim, que Chion tenha alguma coisa a dizer sobre os filmes de Duras, principalmente *India Song*, um filme sobre a esposa de um Embaixador da França em Calcutá, Anne-Marie (Delphine Seyrig), os seus casos amorosos, e um amante de longa data que a segue até à Índia. Anne-Marie é uma mal-sucedida pianista, infeliz, que acaba por se suicidar.

Chion aprecia este filme pelo modo como usa o som acusmático, aquele cuja fonte não é visível no enquadramento, não se sabendo se é diegético ou não, se faz parte do mundo da narrativa ou se lhe é exterior (Chion, 2011, p. 80). O som acusmático tal como é utilizado por Duras é um som ambíguo e o desencontro entre som e imagem gera o anseio de um encontro entre os dois. O teórico acrescenta ainda uma leitura de *India Song* a partir do conceito de acúsmetro, a voz que fala sobre a imagem e que nela parece poder aparecer a qualquer momento. No entanto, o acúsmetro deste filme é um acúsmetro paradoxal por não ser

omnisciente (Chion, 2011, p. 103). As vozes que ouvimos vêem e compreendem apenas parte daquilo que é transmitido e situado pelas imagens. Chion desenvolve mais esta ideia, salientando a natureza do cinema, ontologicamente definido pela imagem e por uma relação de autonomia e aglutinação entre a imagem e o som:

Em *India Song*, não existe qualquer som síncrono que emane da imagem; em contrapartida, desde as vozes mexeriqueiras na receção da embaixada até às belas melodias de Carlos d'Alessio, passando pelos diálogos dos protagonistas fora de campo, o grito do vice-cônsul, os ruídos da natureza exótica e os clamores da mendiga de Savan, todos os sons do filme se aglutinam em redor da imagem que eles não habitam, como moscas num vidro (Chion, 2011, p. 125).

Uma das primeiras cenas mostra o espelho que duplica o espaço que aparece várias vezes ao longo do filme. Ouve-se ao longe um cântico popular indiano antes da voz da protagonista, que antecede a sua entrada em cena. Durante o cântico, um criado indiano com um turbante acende as luzes de cada lado do espelho em silêncio (fig. 2). É o seu trabalho que permite que

3 “Une ville entière se met en colère. Des villes entières se mettent en colère. Contre qui la colère des villes entières? La colère des villes entières qu’elles le veulent ou non, contre l’inégalité posée en principe par certains peuples contre d’autres peuples, contre l’inégalité posée en principe par certaines races contre d’autres races, contre l’inégalité posée en principe par certaines classes contre d’autres classes.”



Fig. 3 Agatha et les lectures illimitées.

a cena seja iluminada e a acção se desenrole, mas não tem voz - e o cântico do povo é longínquo. Só depois é que a voz de Anne-Marie irrompe e, mais tarde, ela surge na imagem. As suas palavras, os seus movimentos, e as notas em piano que servem de ponte para o plano seguinte, ritualizam o tédio, a depressão, e a melancolia de Anne-Marie que o filme inscreve num contexto de relações sociais de classe.

India Song, como os outros filmes de Duras, forçam-nos a considerar que mesmo os sons (o cântico popular distante, a voz desolada de Anne-Marie, as sorumbáticas notas em piano) são imagens. Por essa razão talvez seja mais rigoroso falar em imagens sonoras e imagens visuais. Mesmo a palavra é uma imagem, sendo aprendida e recriada, quotidiana e plástica, podendo ser trabalhada como evocação, transmissão, e manifestação.

2. A RESSONÂNCIA

Entre as imagens visuais e as imagens sonoras há uma relação que é tanto de clara interacção como de complexa interlocução. As primeiras ecoam, refletem, e repercutem as segundas e vice-versa. As imagens ressoam umas nas outras, aumentando a sua profundidade e intensidade. Isto é particularmente verdade quanto à articulação entre as palavras e os planos.

L'homme atlantique (O Homem Atlântico, 1981) é considerada a experiência mais radical da obra cinematográfica de Duras. Num filme com a duração de 45 minutos, vinte minutos são a negro, sobre o qual se continua a ouvir a voz da escritora. Chion assinala que mesmo numa experiência destas, o quadro permanece perceptível para o espectador, "presente para ele, enquanto lugar de projecção delimitado e visível, com os seus quatro lados" (Chion, 2011, p. 57). O significado indeterminado do que ouvimos neste filme depende da imagem. As palavras escritas por Duras para os filmes necessitam do quadro. Como diz Chion, a voz de Marguerite Duras em *L'homme atlantique* precisa de estar ligada a um

⁴ Duras, *La Vie matérielle*: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour (Paris: P.O.L, 1987), p. 30: "Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue. L'écrit est déjà là dans la nuit. Ecrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens."

ecrã onde possa reencontrar o vazio da sua presença (Chion, 2011, p. 69). Se isso não acontecesse perdia o seu sentido irresoluto, a espessura produzida pela palavra dita sobre um determinado fundo.

L'homme atlantique culmina um conjunto de experiências sobre a rareficação da presença humana nas imagens visuais, que inclui duas curtas-metragens de 1979, *Aurélia Steiner* (Melbourne) e *Aurélia Steiner* (Vancouver), nas quais a música está ausente e a voz da escritora se ouve sobre imagens de paisagens, objectos, e quartos vazios. *Agatha et les lectures illimitées*, produzido no mesmo ano que *L'homme atlantique*, insere-se nesta série de experiências e intercala estas imagens com a presença de duas figuras humanas, a actriz Bulle Ogier e Yann Andréa, companheiro de Duras que é o "homem atlântico" do outro filme. *Agatha et les lectures illimitées* narra a história de amor entre Agatha e o seu irmão, que são inseparáveis, e parecem ter sido roubados da sua subjectividade e agência, como se a sua vida tivesse sido totalmente condicionada pelos pais e pelo isolamento social. Há um leque de imagens recorrentes, os edifícios de uma zona costeira, uma larga praia (fig. 3), o mar e as suas ondas, a passagem de um navio, uma sala de hotel com vista sobre essa paisagem. Os espaços de ócio e privilégio são os únicos por onde as personagens e o seu discurso deambulam. As duas vozes vão-se cruzando, expondo a sua solidão repartida e os seus medos comuns. O que ela e ele sentem e vivem ecoa na

vastidão das paisagens desabitadas e no refúgio do espaço interior que as personagens percorrem, dando a ver e a ouvir, em simultâneo, a separação e a proximidade.

3. A RESSONÂNCIA DAS IMAGENS

O cinema de Duras é escrito, nasce da escrita. Mas os seus filmes não são textos, não podem ser lidos. Eles incorporam em si a dimensão da leitura efectuada, que na literatura fica em suspenso a aguardar que alguém pegue no livro, o abra, e leia. Neste breve estudo, lancei a hipótese de que estas são obras escritas visual e sonoramente, em sequências de imagens ressonantes. Duras nunca descreveu o seu trabalho cinematográfico desta forma, mas o que diz sobre a escrita é semelhante, se tivermos em conta a materialidade e singularidade do território do cinema:

Quando escrevemos, há como que um instinto que joga. A escrita já lá está no meio da noite. Escrever estaria no exterior de si numa confusão de tempos: entre escrever e ter escrito, entre ter escrito e ter de escrever novamente, entre saber e ignorar o que é, a partir do sentido pleno, ser submergido e chegar ao não-sentido [4].

BIOGRAFIA DO AUTOR

Sérgio Dias Branco é Professor Auxiliar Convidado de Estudos Filmicos na Universidade de Coimbra, onde coordena os Estudos Filmicos e da Imagem no curso de Estudos Artísticos. É membro integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra e membro convidado do grupo de análise filmica da Universidade de Oxford, "The Magnifying Glass". Leccionou na Universidade Nova de Lisboa e na Universidade de Kent, onde lhe foi atribuído o grau de doutor em Estudos Filmicos. É co-editor das revistas Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento, com Patrícia Silveirinha Castello Branco e Susana Viegas, e Conversations: The Journal of Cavellian Studies, com Amir Khan. O seu trabalho de investigação sobre a estética das obras da imagem em movimento, nas suas relações com a filosofia, a história, o marxismo, e a religião tem sido apresentado em várias universidades portuguesas e estrangeiras e publicado em revistas com arbitragem científica como a Fata Morgana e a L'Atalante.

BIBLIOGRAFIA

- Duras, M. (1950). *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1987). *Les Yeux verts*. [1987] Paris: Cahiers du cinéma, 1996.
- Astruc, A. (1948). Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo. Silvia Almeida, (trad.), in *Nouvel-le Vague*, org. Luis Miguel Oliveira. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.
- Didi-Huberman, G. (2013). "Cuando las imágenes tocan lo real", trad. Inés Bértolo, in Didi-Huberman, Clément Chéroux, e Javier Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Chion, M. (2008). *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Trad. Duarte, P. E. (2011). Lisboa: Texto & Grafia.

JAIN, RAJELE

Festival Temps d'Images, Portugal; Bergische Universität Wuppertal, Faculty F - Art;

FILMS ON ART: BREAKING THE BARRIER BETWEEN AN ARTIST AND A PUBLIC

FILMES SOBRE ARTE . QUEBRANDO A BARREIRA ENTRE O ARTISTA E UM PÚBLICO

PALAVRAS CHAVE:

Film on Art; Bazon Brock; Robert Filliou; Communicative Action; Performance; Aesthetic Criticism;

I. INTRODUCTION

In the following I intend to show that films on art and artists have a specific characteristic which can be of importance in today's society. As point of origin I refer to the book "Teaching and Learning as Performing Arts" by the artist Robert Filliou from the year 1970 (Filliou, 1970). Today when everybody is sensing and talking of "deep disagreements" [1] in most areas of social discussions, this book still reveals considerable thought and ideas for the handling of conflicts of opinion.

It is Robert Filliou's understanding of the "artist-being" which he develops together with his peers, Joseph Beuys, Allan Kaprow, George Brecht, John Cage, Diter Rot and others, which shapes my further thoughts. I will address particularly one attribute which they assign to an artist, which is the "professional qualification" to deal with the unknown, the foreign or the alien. The question is: if artists own such an essential capacity, in which manner can others learn from them?

Now here I am examining one particular medium, namely the genre called "films on art" I hold a view that for a public, films on art have an exceptional potential to facilitate the entry to this artistic practice in question. Films on art are a matter of a specific kind of "film as medium of communication" which differ in some aspects from the related genres as of documentary, docu-fiction or docu-essay.

My central theses are the following: films on art and

ABSTRACT

After having programmed 7 years of the film competition "Festival Temps D'Images Prémios de Cinema" in Lisboa, having viewed more than 1300 films on art, out of which around 221 have been presented and discussed with the directors and the audience, I can clearly state that films on art reflect and convey the important role of art for the society, its value for the civilization and culture of mankind in an incomparable way which is still not yet recognized by cultural agents today.

Seeing films on art means to really enter the world of an artist, coming close to him as we never could come otherwise.