

CÉSARÉE DE MARGUERITE DURAS E O MAR: DISPOSITIVO AUDIOVISUAL, INTERTEXTUALIDADE E REENCANTAMENTO DO MUNDO

MAURÍCIO AYER

CÉSARÉE DE MARGUERITE DURAS E O MAR: DISPOSITIVO AUDIOVISUAL, INTERTEXTUALIDADE E REENCANTAMENTO DO MUNDO

MARGUERITE DURAS' CÉSARÉE AND THE SEA: AUDIOVISUAL DEVICE, INTERTEXTUALITY AND RE-ENCHANTMENT OF THE WORLD

MAURÍCIO AYER¹

mauayer@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8814-3377>

Resumo

O cinema de Marguerite Duras ainda provoca estranhamento e fascinação várias décadas após a realização de seus filmes, em grande medida porque a autora francesa fez de sua obra cinematográfica uma investigação permanente das possibilidades do dispositivo audiovisual, reconfigurando os parâmetros de sua linguagem a cada obra. O curta-metragem *Césarée* (1979) é um dos filmes em que Duras radicaliza essa pesquisa, sobretudo pela marcada disjunção entre imagem visual, discurso verbal enunciado por uma voz e música, realizando o que Deleuze chamou de “ruína do esquema sensório-motor”, característico da imagem cinematográfica clássica. Este artigo busca mostrar como se configura o dispositivo audiovisual de *Césarée*, estabelecendo não apenas a “morfologia” das suas camadas constitutivas como também as funções que elas exercem na construção de uma linguagem própria. Ao fazê-lo, procurou-se desvendar o seu intrincado jogo de intertextualidade, que envolve a narrativa enunciada pela voz, as imagens que privilegiam esculturas encontradas no espaço público do centro de Paris e a música realizada ao violino por Amy Flamer. O resultado desse processo de decifração dos sentidos altamente condensados que Duras põe em cena no filme é a descoberta de uma poética de reencantamento do mundo, tendo como nó central o embate entre corpo e poder, simbolizado na confrontação entre a rainha judia que se deixa escravizar por amor e o Império Romano que a rechaça “por razões de Estado”.

¹ Doutor em literatura francesa pela FFLCH/USP, instituição onde lecionou entre 2018 e 2021. É autor de *A música do fim do mundo: orquestrações de literatura, teatro e música em Marguerite Duras* (Alameda, 2023) e coorganizador de *Olhares sobre Marguerite Duras* (Publisher Brasil, 2014). Foi curador da mostra de cinema *Marguerite Duras: escrever imagens* (Rio de Janeiro, 2009) e coorganizador do *Colóquio Internacional Centenário de Marguerite Duras* (São Paulo, 2014) e da *Jornada de Cinema e Literatura: Hiroshima mon amour 60 anos* (São Paulo, 2019).

Palavras-chave: Cinema moderno francês. Linguagem cinematográfica. Intertextualidade no cinema. Marguerite Duras

Abstract

The cinema of Marguerite Duras still provokes strangeness and fascination several decades after her films were made, largely because the French author made her cinematographic work a permanent investigation into the possibilities of the audiovisual device, reconfiguring the parameters of film language in each work. The short film Césarée (1979) is one of the films in which Duras radicalizes this research, above all because of the marked disjunction between visual image, verbal discourse enunciated by a voice and music, achieving what Deleuze called the “ruin of the sensory-motor scheme”, characteristic of the classic cinematographic image. This article seeks to show how Césarée’s audiovisual device is configured, establishing not only the “morphology” of its constitutive layers but also the functions they perform in the construction of the film’s unique language. In doing so, we have tried to unravel its intricate intertextuality, which involves the narrative enunciated by the voice, the images that focus on sculptures found in the public space of central Paris and the music performed on the violin by Amy Flamer. The result of this process of decrypting the highly condensed meanings that Duras puts on the film is the discovery of a poetics of re-enchantment of the world, with the central knot being the clash between body and power, symbolized in the confrontation between the Jewish queen who allows herself to be enslaved for love and the Roman Empire that rejects her “for reasons of state”.

Keywords: Modern French cinema. Cinematic language. Intertextuality in cinema. Marguerite Duras.

E quem sabe, então, o Rio será
 Alguma cidade submersa
 Os escafandristas virão
 Explorar sua casa
 Seu quarto, suas coisas
 Sua alma, desvãos
 [...]
 Futuros amantes, quiçá
 Se amarão sem saber
 Com o amor que eu um dia
 Deixei pra você

Chico Buarque, *Futuros amantes*

Introdução

Fosse o curta-metragem *Césarée* (1979), de Marguerite Duras, uma pintura, seria uma marinha, retratando as ruínas de um antigo balneário romano e a memória da história de uma jovem rainha que se deixa escravizar por amor, para em seguida ser rechaçada “por razões de Estado”. A “dor da separação”, enunciada no filme, é trágica como numa canção praieira de Dorival Caymmi, que nos mostra a noiva de um pescador endoidecida à beira-mar, a dizer “morreu, morreu”. Mas ao mesmo tempo que Duras conta essa história de maneira sintética e aparentemente simples, ao menos em uma das camadas ou planos do filme, ela compõe uma intrincada e múltipla teia de circulação da linguagem (e do desejo), que se mostra, para nós, os seus leitores/espectadores, tão laboriosa quanto fértil. A razão disso é que a autora inaugura para *Césarée* um dispositivo audiovisual original. Neste, a figura do mar, além da mencionada função temática, assume outras funções estruturais, que nos permitirão acessar os mecanismos poéticos cuja busca profunda é a de um reencantamento do mundo. Porém, para interpretar a obra e adentrar esse círculo de linguagem e de desejo, é imprescindível deciptar esse singular dispositivo. Foi o que me propus a fazer e partilhar neste ensaio.

Podemos começar lembrando que o cinema de Marguerite Duras é, quanto ao dispositivo audiovisual, uma pesquisa permanente. A cada filme, a autora configura de um modo singular as confluências e os atritos entre imagens visuais e sonoras, entre a palavra e a fotografia, entre

representação e apresentação de temas e motivos, entre voz e discurso, sons e silêncios, tudo isso a atravessar diversos campos significantes convocados e ativados. No itinerário da obra fílmica escrita e dirigida por Duras, os quatro curtas-metragens que ela realizou em 1979, utilizando as “sobras” das filmagens que ela realizara para *O navio Night* (1979), representam um momento de grande radicalidade, ao lado de longas-metragens como *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981) e *O homem atlântico* (1981). Em todos esses filmes, Duras leva ao extremo a disjunção entre as imagens visuais, o discurso verbal (enunciado por uma voz-off) e a música.

Não é casual que muito se tenha falado sobre o caráter disruptivo, disjuntivo, e até (declaradamente) destrutivo do cinema durassiano. Trata-se de um cinema que se produz no contrapé de praticamente todos os hábitos de linguagem dos realizadores e espectadores de cinema. Daí a adjetivar tais filmes como “anticinema” há um percurso curto, que a meu ver é preciso assumir apenas para poder ultrapassá-lo. A proposta de *pensar o dispositivo* consiste precisamente em ir além da estranheza primeira e tentar compreender o que esses filmes positivamente realizam.

Cinema de autora

Partamos do princípio geral de que Duras efetivamente faz, em certa medida, um cinema *contra* o cinema. Nas notas que Duras publicou como “projetos” para *O caminhão* (1977), ela escreveu, metafraseando o que havia enunciado sobre o “mundo” e a “política”:² “Que o cinema rume a perder-se, não há outro cinema” (“*Que le cinéma aille à sa perte, c’est le seul cinéma*”) (Duras, 1977). O número dos *Cahiers du Cinéma* dirigido por Duras e que ela publicou com o título *Os olhos verdes* (*Les yeux verts*) (Duras, 1996 [1980]) discute amplamente essa questão. Segundo suas

² A frase que é enunciada em *O caminhão* pela própria Marguerite Duras e que de certo modo organiza todo o discurso, como um buraco negro no centro de uma constelação, é: “Que o mundo rume a perder-se, não há outra política” (“*Que le monde aille à sa perte, c’est la seule politique*”) (Duras, 1977).

próprias palavras, Duras se diferencia do “cinema profissional”, que lida com questões que não lhe interessam, com meios que não lhe convêm, e que têm no “quantitativismo” um critério inescapável de validade. Sobre este “cinema quantitativo”, Duras debocha dizendo que os críticos, “mesmo quando dizem que um filme não é muito bom, se ele custou caro, vão dizer em três colunas cheias [de jornal]. Pelo tamanho dos artigos dá para saber se o filme custou caro” (ibid., p.57). Duras qualifica esse cinema como “infantil”, já que pega o espectador pela mão e o conduz, sem que ele precise agir, pensar, criar.

Este cinema industrial, segundo ela, “interrompe o texto, golpeia mortalmente sua descendência: o imaginário” (Duras, 1977a, p.75). São filmes que fazem, portanto, o oposto do que ela busca. Aquilo que a palavra literária inaugura, o engajamento total do leitor na invenção de um mundo virtual, que é totalmente seu mas que só existe na medida em que se deixa invadir pela alteridade (própria e alheia) na leitura, o cinema faz o contrário, põe fim a esse processo. Para Duras, isso é a morte, contra a qual é preciso insurgir-se. O cinema que ela faz deve ser, a seu modo, em sua processualidade, literatura, e isso significa questionar a arte cinematográfica em seus códigos. Nos anos em que Duras fez cinema, falava-se, na França, de “cinema de autor” e/ou de “cinema de escritor”, epítetos que a autora tomava para si de bom grado.

Conforme descrição de Madeleine Borgomano, esse princípio poético-político se traduz em uma recusa do cinema “representativo, narrativo”. Trata-se de:

[d]estruir a fascinação do efeito de real produzido pelo cinema representativo, narrativo, [e fazer] surgir uma outra fascinação: fascinação sabiamente sustentada pela lentidão extrema, a espera sempre defectiva, o ritmo encantatório das vozes *off*, “a inquietante estranheza” do conjunto. (Borgomano, 1990, p.79, as traduções quando não indicadas são de minha autoria).³

³ [d]étruire la fascination de l'effet de réel produit par le cinéma représentatif, narratif, surgit une autre autre fascination : fascination savamment entretenue par la lenteur extrême, l'attente toujours déçue, le rythme incantatoire des voix *off*, « l'inquiétante étrangeté » de l'ensemble.

Para ser preciso, se no cinema de Duras há um “efeito de real” este está descolado da narrativa e tem um estatuto documental, sobretudo decorrente da captura fotográfica do momento de um lugar. Já os elementos que “dão sustentação” à fascinação, descritos por Borgomano, fariam parte de

[uma] forma original e não violenta de destruição [que] se assemelha mais a um rito de iniciação, uma passagem pela morte que não tem nada de negativo, mesmo que desemboque em um desconhecido perfeitamente indeterminado. (Borgomano, 1990, p.79, tradução minha)⁴

Poder-se-ia discutir se se trata efetivamente de “não violência”, pois Duras sistematicamente evocou a violência quase como um valor ético ao qual ela se identifica. De todo modo, não há dúvida de que o seu cinema tem um aspecto iniciático, decorrente de seu caráter inaugural, instituinte de uma nova relação com o espectador. Essa relação deve ser descoberta e assumida, para que o cinema exista. De outro modo, nada se produz – possibilidade que Duras também admite: a de que seu cinema não seja apreensível ou apreciável por todos.

Entre os traços fundamentais do “estilo cinematográfico durassiano”, Borgomano (1990, p.76) aponta a estaticidade/imobilidade, a recusa da representação, os cortes brutais, “o divórcio entre a imagem e o som” (p.77), as defasagens e descontinuidades. Esta síntese pode funcionar como um bom resumo do que se costuma dizer a respeito do cinema durassiano. Creio, porém, que seja necessário tomar esses aspectos em suas funções, pois apenas elencados eles não explicam estruturalmente os comos e porquês dessa “outra fascinação”, para além do estranhamento do encontro. Claro que esse estranhamento não pode ser negligenciado, até porque ele permanece vivo mesmo meio século depois do lançamento dos filmes. Talvez isso se deva ao fato de que a linguagem fílmica durassiana não criou, como diz Stella Senra (2009, p.7),

⁴ [une] forme originale et non violente de destruction [qui] ressemble davantage à un rite d’initiation, un passage par la mort qui n’a rien de négatif même s’il ne débouche que sur un inconnu parfaitement indéterminé.

“uma descendência”, que rotinizasse os seus desbravamentos ou os levasse adiante.

Em uma entrevista a Michelle Porte, Marguerite Duras afirmou que queria “retomar o cinema do zero, numa gramática bem primitiva... bem simples, bem primária quase: recomeçar tudo” (Duras; Porte, 1977, p.94). A originalidade e organicidade dessa “gramática” reduzida é que precisamos discernir, entendendo tratar-se de um cinema que inventa a sua *língua*, que questiona a linguagem ao nível de suas condições de possibilidade, de seu sistema.

O estudo de Gilles Deleuze (2005 [1985]) sobre o cinema fornece elementos importantes. Sobre o ato de fala que participa da construção da imagem cinematográfica, ele afirma que:

o cinema moderno [como o de Marguerite Duras] implica a ruína do esquema sensório-motor, o ato de fala já não se insere no encadeamento das ações e reações, e também não revela uma trama de interações. Ele se concentra sobre si mesmo, não é mais dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente sonora, ganha autonomia cinematográfica, e o cinema torna-se realmente audiovisual. (Deleuze, 2005 [1985], p. 288)

Essa ruptura do esquema sensório-motor, que produz a autonomia do ato de fala, produz efeito paralelo sobre a imagem visual, o que Deleuze descreve nos seguintes termos:

A ruptura do vínculo sensório-motor não afeta apenas o ato de fala que se encurva, se escava, e no qual agora a voz só remete a si mesma e a outras vozes. Afeta também a imagem visual, que revela agora os espaços quaisquer, espaços vazios ou desconectados, característicos do cinema moderno. É como se, a palavra tendo-se retirado da imagem para se tornar ato fundador, a imagem por seu lado fazia ascender as fundações do espaço, as “bases”, potências mudas de antes ou depois da fala, de antes ou depois dos homens. A imagem visual torna-se *arqueológica, estratográfica, tectônica*. (Deleuze, 2005 [1985], p.289)

Quando a imagem torna-se “arqueológica, estratográfica, tectônica” ela se despreza de suas funções narrativas, para participar de um tempo que pode ser significativo, mas nunca o é completamente; a imagem (como a memória) desses filmes é cheia de resíduos, irreduzíveis

a um significado; sua memória se forma como uma massa durativa, sempre anterior ao tempo da semiose.

No caso de Duras, é preciso acrescentar a música a essa equação. No filme, as três camadas (fala, imagem e música) se sobrepõem sem estarem amalgamadas por um sistema sensorio-motor, o que significa que as relações entre essas camadas do discurso fílmico precisam ser permanentemente recolocadas em questão. Torna-se necessário descobrir que tipo de fecundação significativa elas produzem entre si. Neste processo, cada nível de articulação torna-se opaco e encerrado no que é, e a partir daí que se abre às convergências e contrastes com outros elementos, dentro e fora do próprio filme.

Césarée é certamente um exemplo completo desse processo. De fato, neste curta-metragem o ato de fala é fundador. E sua imagem visual torna-se tectônica, em um emergir proteiforme e metamórfico. O filme de Duras solicita o imaginário porque sua visualidade é como sua palavra, opaca: início e não conclusão. Se a voz e a palavra não se fundem à imagem visual, elas agem sobre esta e são por ela afetadas. Por sua vez, a imagem não está *a priori* integrada a um projeto de representação, ela apresenta antes de representar; porém, quando posta em contato com a palavra, a imagem resgata sua função representativa, só que esta vem reconfigurada e em convívio tenso (e sedutor) com a função apresentativa.

Entenderemos melhor esse processo se compreendermos que o dispositivo de *Césarée* se aproxima do de *India Song* em alguns aspectos. Não se trata dos aspectos mais famosos do dispositivo de *India Song*, como a configuração específica das vozes e a relação entre voz e personagem; nisso os dois filmes diferem absolutamente. A proximidade se dá em outros aspectos, sendo dois deles centrais: primeiro, o modo como ocorre a figuração e a representação; segundo, a organização das diversas camadas temporais em sucessão e simultaneidade. A esses dois aspectos, será possível adicionar um terceiro, que não é decisivo na configuração do dispositivo audiovisual, mas é sim central na poética do filme: o fato de que ambos os filmes se baseiam em (um, vários) texto(s)

anterior(es) que revive(m) por meio do cinema. Analisemos essas questões em detalhe.

Primeiro aspecto do dispositivo: figuração e representação

Para entender a figuração e representação em *Césarée*, será útil comparar com outro curta-metragem durassiano: *As mãos negativas*. Neste filme, enquanto a voz descreve uma cena que se passa em uma caverna pré-histórica, as imagens mostram as ruas de Paris ao alvorecer. Nada coincide, exceto por elementos que acabam adquirindo uma enorme força, como a cor azulada que domina as imagens.⁵ Em *Césarée*, embora a voz conte uma história que se passou em uma cidade da costa da Palestina dois mil anos antes e as imagens sejam feitas, também, em áreas externas de Paris, aqui o que vemos são figuras capazes de assumir a função representativa. Fala-se de uma mulher, uma rainha, e vemos a imagem de esculturas que representam uma mulher e uma rainha. É como se a imagem estilizasse as personagens da narrativa; como as imagens que apoiam a narração da Paixão de Cristo em uma igreja católica, cujo estilo pode variar enormemente.

Isso posto, pode-se considerar que, ao apresentar a escultura como a representação visual de uma personagem, *Césarée* participa do mesmo tipo de construção de *India Song*, avançando um pouco mais. Em *India Song* (conforme análise que apresento em Ayer, 2023), a *lentidão*, que é uma característica dominante das imagens de todo o filme (às vezes em contraste com a música), deve ser entendida como uma tendência ao estático e, neste sentido, como um caminho do ôntico (da atualização, do movimento) ao ontológico (as essências, os arquétipos), que se traduz em uma restituição das coisas às suas condições de possibilidade. É assim que o rosto vivo tende à máscara; o teatro, à arquitetura; e a dança, à escultura. Em *Césarée*, esse processo como que se completa, pois o rosto tornou-se efetivamente a máscara e a dança concluiu seu devir-escultura,

⁵ Sobre este filme, ver Ayer, 2019.

condensando a pose segundo a qual o corpo se mostra em sua forma estática, em que o movimento é apenas (ainda que fortemente) sugerido.

A “dor da separação”, que é viva e visível em *India Song*, em *Césarée* transfigura-se ao estatuto de lenda, e pode ser reencontrada pela palavra, pelo nome do lugar, pela visita à ruína. Ainda assim, *Césarée* não mostra as ruínas de Cesareia Marítima, apenas abre sua presença virtual pela ação xamânica da palavra dita.

O processo descrito acima permite conhecer o modo como em *Césarée* Duras faz uso de um recurso que não encontraremos nos outros três curtas-metragens produzidos na mesma fornada (dentre os quais *As mãos negativas*): a *figuração*. Ao falar em *figuração*, cabe reiterar, para que se evite qualquer equívoco, que não se trata de ressuscitar o dispositivo realista, que atrela o sonoro ao visual por um mecanismo sensório-motor e que Duras empregou, por exemplo, em *Destruir, disse ela* (ainda no início de sua trajetória no cinema, em 1969) ou em *As crianças* (no final desse percurso, em 1985). A *figuração* em *Césarée* diz respeito a um processo mais complexo, que poderia ser descrito como uma referencialidade mútua entre a história narrada pela voz e as imagens visuais. A referencialidade se codifica, precisamente, neste encontro de palavra e imagem, em que a palavra *abre* a imagem e ativa um imaginário, enquanto que a imagem, ao permitir que uma narrativa seja aderida à figura de uma escultura (situada, aliás, em espaço aberto como *obra pública*), ativa a lógica do monumento e, assim, faz a transição do ficcional às suas possíveis ressignificações no mundo social. Para citar o exemplo de *India Song*, é assim que Duras filma o palácio Rothschild, no bosque de Vincennes: ao nomear a imagem do palácio como “a Embaixada da França em Calcutá”, o edifício passa a significar esse referente (que sequer existe como realidade recriada, já que a embaixada francesa na Índia real fica em Délhi), sem deixar de ser reconhecível como o edifício que é na realidade extra-filme. Todo o processo é, portanto, de redução da imagem ao mínimo e sua abertura a um além-imagem pela palavra enunciada.

Vejamos essa comparação entre os dois filmes mais em detalhe. Em *Índia Song*, os rostos e corpos de Delphine Seyrig e Michael Lonsdale, assim como os dos demais atores, são eles também elaborados por um processo de redução ao mínimo que os transforma em máscaras, a um só tempo imóveis e atravessadas por suas vozes. Em *Césarée*, a rainha judia que se deixa sequestrar e escravizar (“por amor”) pelo imperador romano e que depois é rechaçada (“por razões de Estado”) pelo Senado de Roma é figurada por um conjunto de máscaras que Marguerite Duras encontra nas ruas de Paris, como *ready-mades* coletados nos Jardins das Tulherias, na Praça de la Concorde e no Cais Voltaire (do outro lado da ponte du Carrousel), tendo o Palácio do Louvre (hoje museu) ao fundo em diversos ângulos. Destacam-se as esculturas em cobre de figuras femininas de autoria de Aristide Maillol.

Esses dois planos, voz e imagem visual, são permeados pela música, o violino de Amy Flamer. Sem amalgamar o visível e o audível – ou a cinematografia, a palavra, a voz e a música –, cada uma dessas camadas interroga as demais num bosque semiótico quântico de impossível transparência. Os códigos do filme se estabelecem no momento mesmo de sua fruição, sem que a competência adquirida em experiências pregressas possa ser usada em modo automático: é preciso usar o repertório de leituras de livros e filmes para descobrir um modo de ler essa obra.

Segundo aspecto do dispositivo: uma temporalidade musical

Sobre o segundo aspecto que aproxima o dispositivo de *Césarée* do de *Índia Song*, gostaria de retomar o que escrevi sobre *Índia Song* (Ayer, 2023): Duras assume um pensamento musical para organizar temporalmente diferentes camadas de estruturação de sua obra, fazendo, pois, uma orquestração de luzes, gestos, sons, vozes, discursos etc. Em *Índia Song*, Duras escreve o livro (1973) como uma partitura, uma notação estruturalmente precisa das durações e das qualidades dos eventos, em sucessão e simultaneidade, que depois ela reelabora em *Índia Song* filme

(Duras, 1974), com os materiais e processos do cinema. *Césarée* é um filme construído a partir desse mesmo princípio da sobreposição de camadas, porém sem uma partitura prévia, ao menos não alguma que Duras tenha publicado. O que ela publicou (*a posteriori*) foi o poema que é enunciado pela voz ao longo do filme, mas não um escrito que dê conta das minuciosas e nada óbvias relações entre as três camadas ou planos que o compõem: imagens visuais (que a partir de agora chamarei apenas de *imagens*), o discurso veiculado por sua voz (na camada sonora que chamarei de voz) e o som de um violino solo (aqui nomeada *música*). Se não há uma partitura de execução de *Césarée*, seria possível realizar uma partitura de apreciação (ao modo do que se chama de “partitura de escuta” em música eletroacústica acusmática).⁶

Terceiro aspecto do dispositivo: a reatualização de um texto anterior

Tanto em *India Song* como em *Césarée*, Duras baseia-se em um texto anterior e cria em relação a esse texto uma espécie de revisita ritualizada, em que a narrativa original é retomada através de uma memória aos “cacos” (o que a autora chamou, em *India Song*, de “*débris de mémoire*”). *India Song* retoma e recria a narrativa de *O vice-cônsul*, romance de autoria da própria Duras, publicado originalmente em 1965. No caso de *Césarée*, Duras revelou, em uma entrevista a Dominique Noguez realizada em 1984, que o filme conta “a história de Berenice”, o que de pronto surpreende o entrevistador (“*Parce que c’est Bérénice !*”) (Duras, 2001 [1984], p.170). Depois de revelada, a referência parece óbvia: é a tragédia *Bérénice*, do principal autor de tragédias do grande século do teatro francês, Jean Racine, uma obra escrita e encenada em 1670. A intertextualidade, contudo, não para aí. Esta peça de teatro baseia-se em um episódio histórico envolvendo a rainha Berenice da Cilícia⁷ e o filho do

⁶ No universo de Duras, a publicação em livro de *O caminhão* é uma experiência desse tipo de partitura de apreciação, que traduz a obra audiovisual para o escrito.

⁷ Em *Césarée* a personagem aparece como rainha da Samaria, região palestina onde se localiza a cidade de Cesareia.

imperador Vespasiano, Tito, que liderou o exército romano em uma guerra contrarrevolucionária, movida para sufocar um levante rebelde judeu ocorrido na Palestina, na década de 60 d.C. A principal fonte de Racine, pelo que se depreende do prefácio de *Bérénice*, é o livro *Vidas dos doze Césares* do historiador romano Suetônio. Como diz o texto de Duras, Tito é “o criminoso, aquele que destruiu o Templo de Jerusalém”, autor portanto desse ato de vingança do Império que colocou a última pedra sobre as revoltas e selou a vitória de Roma no cerco à capital da Judeia.

Nessa “retomada” narrativa, faz-se, portanto, a articulação intertextual de pelo menos três nós: o filme de Duras, que reconta a história utilizando como máscaras trágicas as esculturas de Maillol e outras esculturas; a tragédia de Racine; e a história de Suetônio. Antes, ainda, houve o intangível vivido, o corpo vibrante da jovem Berenice. Duras sente sua presença, como a relíquia de uma santa, que continua a magnetizar o lugar...

O encontro de Duras com essas histórias se dá em vários momentos. Não sabemos quando ela leu *Bérénice*, talvez isso tenha ocorrido quando ela ainda era estudante do liceu em Saigon, na Indochina, talvez mais tarde, quando ela já vivia em Paris. De todo modo, houve um encontro com o *lugar* geográfico onde uma parte importante desse amor foi vivida. Pouco antes de escrever e dirigir o filme, Duras havia feito uma viagem a Israel, quando visitou as ruínas de Cesareia Marítima. Foi nesse lugar que, em razão das dificuldades de navegar o Mediterrâneo por conta da estação do ano, Tito teria prolongado a temporada em terras palestinas, em companhia de seu amor. Duras visitou as ruínas do antigo balneário romano que ficava em Cesareia, ali reencontrou a presença desse amor. Quem se lembrou dessa viagem foi Noguez na citada entrevista, e provocou a escritora a se lembrar desse episódio:

D.N. Ou uma viagem que você fez naquele momento? Ou um pouco antes?

M.D. É essa viagem... A Israel. Sim, sim. Você já sabia? Eu perdi o avião para retornar a Cesareia. Eu tinha perdido o avião, me disseram: “O que você quer fazer?”. Eu disse: “Eu quero retornar a Cesareia”. Com as colunas azuis na água. Há uma

mancha azul, de um azul intenso. São colunas de mármore. Agora vamos falar disso. (Duras, 2001 [1984], p.170).⁸

Duras, como Tito, também adia (ou perde) sua viagem para permanecer em Cesareia, em presença do amor deles, tendo diante dos olhos o lugar em ruínas, que ela descreve tal como o vê: as colunas de mármore invadidas pela água do mar. Para ela, trata-se de encontrar, fantasmaticamente, o além-texto que está na origem da rede de texto à qual ela se integra e dá maior amplitude. Trata-se de algo imponderável, mas fundamental, pois Duras vai viver o contato com essa origem mítica da narrativa, a qual ela depois irá reencontrar projetada nas esculturas públicas de Paris. E que posteriormente terá no vivido de cada um de nós, espectadores e espectadoras do filme, uma nova vida fantasmática. Essa encarnação da história faz da circulação da linguagem uma circulação do desejo, que nos atinge de pronto e em cheio.

O fato de Duras reencontrar Racine no Jardim das Tulherias tampouco é aleatório. As tragédias racinianas também foram encenadas no Palácio do Louvre, que aparece como fundo para as figuras escultóricas de *Césarée*, quando esse edifício ainda era o palácio real de Luís XIV. E não é impossível que a primeira referência a Cesareia tenha sido encontrada por Duras no texto de Racine. Em *Bérénice*, na cena 4 do primeiro ato, Antiochus, rei de Comagena (reino vizinho à Cilícia de Berenice) e aliado de Tito, revela à rainha judia o seu amor por ela; ele então descreve o seu tempo de maior sofrimento, que se passa justamente em Cesareia: “Por muito tempo eu errei em Cesareia, / Lugar encantador onde meu coração a havia adorado” (Racine, 1987 [1670], p. 33, versos 235-6, tradução livre minha).⁹ O persistente tema durassiano do “lugar do amor”, ou mais até, o lugar “da morte do amor”,¹⁰ tem aqui um precursor, que certamente terá chamado a atenção da autora. Antiochus, aliás, afirma ter permanecido

⁸ D.N. Ou un voyage que tu as fait à ce moment-là? Ou un peu avant?

M.D. C'est ce voyage... En Israël. Oui, oui. C'est ça. Tu le savais? J'ai raté l'avion pour retourner à Césarée. J'avais raté l'avion, on m'a dit: "Qu'est-ce que vous voulez faire?" J'ai dit: "Je veux retourner à Césarée". Avec les colonnes bleues dans l'eau. Il y a une tache bleue, bleu intense. C'est des colonnes de marbre... Alors, on va parler maintenant.

⁹ “Je demeurai longtemps errant dans Césarée, / Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée”.

¹⁰ Ver Ayer, 2020.

em Cesareia mesmo depois que Tito levou Berenice para Roma, numa Palestina judia arrasada pelos exércitos imperiais. Vale recuperar um pouco mais dessa fala, pois ela completa o ciclo temático que reaparecerá no filme de Duras:

Em favor de Tito você perdoa o restante.
 Enfim, depois de um cerco tão cruel quanto longo,
 Ele domou os amotinados, o resto pálido e sangrento
 Das chamas e da fome, do furor intestino,
 E deixou suas muralhas soterradas pelas ruínas.
 Roma a viu, Senhora, chegar com ele.
 No Oriente deserto, o que se tornou meu desgosto!
 Por muito tempo eu errei em Cesareia,
 Lugar encantador onde meu coração a havia adorado.
 Eu clamava por você aos seus tristes Estados,
 Eu procurava, chorando, os rastros de seus passos.¹¹

Duras reencontra Berenice em Paris pelos olhos de Antiochus, aquele que a ama e testemunha na plenitude de sua paixão o corpo cativo da rainha que arde de amor por um outro. Esse reencontro, no entanto, se dá no lugar onde a peça foi encenada dezesseis séculos após o evento histórico, projetado em esculturas que ela ressignifica e reinventa pelas lentes e pela palavra.

O dispositivo de Césarée em formação

¹¹ *En faveur de Titus vous pardonnez le reste.
 Enfin, après un siège aussi cruel que lent,
 Il dompta les mutins, reste pâle et sanglant
 Des flammes, de la faim, des fureurs intestines,
 Et laissa leurs remparts cachés sous leurs ruines.
 Rome vous vit, Madame, arriver avec lui.
 Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !
 Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
 Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée.
 Je vous redemandais à vos tristes États ;
 Je cherchais en pleurant les traces de vos pas.*

Até aqui procurei estabelecer algumas bases tanto construtivas quanto intertextuais para a leitura de *Césarée*. Podemos agora adentrar o filme, e acompanhar o seu dispositivo *em formação*, ou seja, tal como ele se constitui na experiência do espectador. Acompanhando o início, passo a passo, é possível entender como esse dispositivo audiovisual se constitui, pois também é preciso que o filme “ensine” seus espectadores como ele próprio deve ou pode ser lido.

A primeira operação que o filme produz é o deslocamento da palavra “*Césarée*” – ou Cesareia. Com efeito, na entrevista a Noguez, este é o ponto de partida para Duras: “*Tu comprends? Le mot ‘Césarée’, c’est autour de lui que se structure la parole du film. Comme autour du thème du violon d’Amy Flamer...*” (“Você entende? A palavra ‘*Césarée*’, é em torno dela que se estrutura a fala do filme. Assim como em torno do tema de violino de Amy Flamer”; Duras, 2001 [1984], p.170).

A *palavra* é o nome de um lugar, mas que poderia ser um nome de mulher. Esta ambiguidade é ativada desde a primeira imagem, que sucede a 26” de tela preta com os créditos, ao som do violino de Amy Flamer – este soa desde o primeiro instante do filme. Vemos uma escultura de Aristide Maillol, a figura de uma mulher. É uma mulher sentada com a perna esquerda dobrada verticalmente. Um dos braços, o esquerdo, está dobrado, toca a testa com a mão e quase toca o joelho com o cotovelo. A mão volta-se para cima. A perna direita está dobrada para trás, seu corpo assenta sobre ela, e a mão direita se apoia no chão. Se observarmos atentamente as duas mãos, ambas estão em uma angulação similar, mas voltadas a lados opostos, como se a direita mantivesse o chão no seu lugar, e a esquerda fizesse o mesmo com o céu. O cabelo, espesso, desenha um movimento para trás, talvez como se o vento incidisse no rosto dela? Não é certo, poderia ser apenas um arranjo, a representação de seus cachos, em todo caso, algo de móvel se insinua numa postura essencialmente estática. A firmeza dessa estabilidade está desenhada na forma de triângulos, quatro ao todo: a perna e o braço esquerdos formam três, e um quarto, maior, é delineado entre o braço direito e o corpo.

Em *travelling*, a câmera parece desenhar um semicírculo apontando para o centro onde está a escultura, e compreendemos que essa obra apresenta a personagem, pois a voz (que reconhecemos ser de Marguerite Duras) parece nomeá-la: “Césarée. Césarée”. Em seguida, ela diz: “*Le lieu s’appelle ainsi. Césarée. Césarée.*” (“O lugar se chama assim. Césarée. Césarée”). Este nome de mulher nomeia, portanto, um lugar. A ambiguidade não para aí. Diz a voz (assinalo as pausas, que marcam o ritmo da enunciação): “*Il n’en reste que la mémoire de l’histoire | et ce seul mot pour la nommer. Césarée*” (“Resta apenas a memória da história, | e essa palavra | para nomeá-la. Césarée”). A quem se refere o pronome oblíquo “la”? À memória? À história? À personagem? – esta personagem que ainda não foi referida, com segurança, pela voz, porém sim, inequivocamente, pela imagem.

“La totalité. Rien que le lieu | et le mot” (“A totalidade. Nada mais que o lugar | e a palavra”), prossegue, re-apresentando a escultura, agora com outro tratamento, pois sentimos na imagem produzida em *travelling* o tremor da câmera. O efeito é o de um tema melódico que seja reapresentado com variação, com uma diferença perceptível mas cuja fatura, em seus detalhes, não é totalmente óbvia a uma primeira apreciação.

Esse conjunto de elementos – a memória da história, o lugar e um nome, aos quais se liga uma escultura por um processo de referencialidade e indicialidade – compõe a lógica do monumento. Uma estátua é instalada em um lugar para co-memorar alguém e uma história. É possível que ao lugar seja aleatoriamente dado o nome de uma pessoa, mas também é possível que o nome da pessoa seja dado a um lugar em razão de um feito importante que ela tenha realizado ou sofrido naquele lugar. O feito marca o lugar, e esse lugar é nomeado com o nome do agente ou paciente desse feito. É o caso de muitas igrejas, que ganham o

Figura 1: A Montanha, de Aristide Maillol, em Césarée

Fonte: Duras, 1979, 40”.



nome do santo que esteve ali, ou cujos restos mortais ou algum importante objeto seu, uma relíquia, esteja ali depositado.

Tendo em mãos a informação sobre a cidade de Cesareia Marítima, o jogo da palavra ganha outro sentido. Pois Cesareia não é qualquer nome de mulher, é o feminino de César, o imperador de Roma. E a cidade é aquela onde Tito permaneceu por uma temporada e onde viveu parte de seu amor com Berenice. Ao nomeá-la Cesareia, a personagem é ela própria designada pelo nome de seu amor, como se ela abandonasse tudo, seu trono, sua dignidade real e até o seu próprio nome para se transformar integralmente na presença viva do amor. O lugar e a heroína têm o mesmo nome, o nome de um amor, do qual ela se tornou a própria encarnação.

Brevíssima tela preta, e temos uma nova estação no filme, com uma mudança temática no discurso da voz: “*Le sol, | il est blanc*” (“O solo, | ele é branco”). A entrada de uma nova imagem coincide precisamente com o ataque da palavra “*blanc*”: é um enquadramento, bem pouco usual, das ferragens dos andaimes ao redor de uma escultura branca, provavelmente de mármore (pelo que se vê nos cantos da imagem). Do “lugar”, da “totalidade”, passamos ao “solo”, e vemos o pó branco que se deposita como sujeira em uma escura e dá materialidade visual à cor enunciada pela voz. “Branco”, prossegue a voz, “*de la poussière de marbre | mêlée | au sable de la mer*” (“da poeira do mármore | misturada | à areia do mar”).

Novo quadro captura essa escultura inteira, cercada de andaimes, porém sua perspectiva é de trás, ensombreada, contra um céu perfeitamente azul. A escultura representa uma rainha. As linhas dos andaimes sugerem, apenas, mas decisivamente, a figura de uma *rainha cativa*. E a voz enuncia: “Dor”. Depois, a lona, uma outra, um retângulo azul todo patinado pelo pó branco, dessa vez situado na sombra e filmado de frente. Dentro do imaginário durassiano, o retângulo da dor



Figura 2: Estrutura de andaimes e lona em Césarée

Fonte: Duras, 1979, 1'34".

é o retângulo branco dos campos de concentração, onde os judeus eram exterminados em série, a tiros de metralhadora. A intenção era evocá-lo? É possível, pois saberemos em pouco tempo que a heroína de *Césarée* é judia, como em outras obras de Duras, inclusive nos dois curtas-metragens intitulados *Aurélia Steiner*. Mas a voz explicita que se trata da “dor da separação”. E então novamente, como um refrão, voltamos aos “versos” do início desse *cântico*: “Césarée. Césarée”.

Nova estação: *travelling* (da direita para a esquerda, direção predominante no filme) no Jardim das Tulherias, vemos pelo menos duas esculturas de Maillol, em profundidade. Ao fundo, a escultura de uma mulher em pé, com os braços para trás; no plano mais



próximo, outra escultura, representando uma mulher de lado, como se sua imagem tivesse sido capturada em meio à queda; sua cabeça está em um nível abaixo da plataforma que sustenta a escultura, e os cabelos lançados nessa direção indicam um movimento de resistência ou ricochete da cabeça. O *travelling* acompanha e acentua o movimento sugerido.

Enquanto isso, a voz descreve o lugar: “*L’endroit est plat | devant la mer*” (“O local é plano | diante do mar”). Percebemos que a descrição se refere a um outro lugar, mas também temos diante de nossos olhos um lugar plano, e nesse contexto a escultura de Maillol (cujo título é *O rio*) sugere metonimicamente uma presença aquática, como se esse corpo fosse sustentado por um meio aquático. Em seguida, o mar adquire um outro papel: “*La mer est au bout de sa course. | Elle frappe les ruines, | toujours forte*” (“O mar está no final de seu curso. | Ele golpeia as ruínas, | sempre forte” [2’20’’]). O mar aqui é sobretudo uma força, que ritmicamente se exerce sobre as ruínas e as corrói, reduzindo-as literalmente a pó, que se mistura à areia. Na intervenção da voz, o azul – que para nossos olhos é um atributo do céu e da lona – desliza entre o

Figura 3: Imagem d’“A rainha cativa” em *Césarée*

Fonte: Duras, 1979, 1’49”.

mar e as colunas de mármore. A partilha da substância sonora entre *mar* e *mármore* é menos explícita em francês do que em português, mas ainda assim é reconhecível: “*mer*” e “*marbre*”. Diz a voz: “*Là, maintenant, / face à l’autre continent déjà. / Bleue / des colonnes de marbre bleu / jetées là / devant le port*” (“Lá, | de frente para um outro continente, já. | Azul | das colunas de mármore azul | jogadas ali, | diante do porto” [2’46’]).

As imagens das esculturas são como uma base visual para a construção da narrativa, mas não como um filme realista, e sim como uma narração que fosse toda feita de uma colagem de fotografias encontradas em uma revista: uma foto-narrativa de imagens encontradas, por assim dizer, *na rua*. A figuração é reduzida a elementos mínimos, que são alusivos e estáticos, exigindo, vale relembrar, uma ativa participação do espectador, o mesmo tipo de participação criativa que ordinariamente se espera de um leitor. Realiza-se uma operação de transformação imaginária, aquela que a criança assume ao brincar: uma folha na poça d’água pode ser um paquebot cruzando o oceano Índico. Porém, é justamente ao realizar essa operação de montagem entre camadas, que convoca o espectador ao jogo criativo e desmantela a ilusão realista, que Duras afasta qualquer possibilidade de infantilizá-lo.

Neste jogo, pois é de um jogo que se trata, mantém-se o *resíduo* que compõe a imagem e que confere a ela o atributo de um “efeito de



Figura 4, 5 e 6: Esculturas *O rio* (à frente) e *Ação encadeada* (ao fundo) de Aristide Maillol em *Césarée* de Marguerite Duras

Fonte: Duras, 1979, 2’18”, 2’20” e 2’20”.

real”, mas não aquele que Roland Barthes (1968) identificou como constitutivo do regime de verossimilhança da estética realista: aqui o efeito de real é descolado da narrativa e se mostra como a revelação mesma da opacidade do mundo, de sua inabarcabilidade. O real como herdeiro do cinema documental: continuamos vendo Maillol, mesmo quando em Maillol vemos a heroína da história.

O dispositivo funciona, pois, nesta qualidade de relação, que se traduz por uma permanente evocação a uma *outra imagem*, apenas aludida quer pela palavra quer pela própria imagem, que se descola do visível e se produz, ao mesmo tempo ou *em outro tempo*, não importa... ou melhor, importa, sim: pois este é um filme que tem um *dia seguinte*, ele continua a se produzir depois de terminado.

Flamer, Maillol, Duras

Até aqui, foi possível entender como o dispositivo se coloca em operação. Vejamos agora como se constitui cada uma das três camadas que se sobrepõem neste filme.

Como vimos, Duras diz a Noguez que o filme se constrói sobre a palavra “Cesareia” e sobre o tema musical de Amy Flamer. Cabe acrescentar que o filme também se constrói em torno da escultura de Maillol. São, portanto, três “temas” – aqui entendidos no sentido musical da palavra: Duras toma esse material denso e vai, ao longo de sucessivas revisitas, explicitar e desdobrar seus sentidos. E os três planos se desenvolvem em ciclos, cada qual marcado ao seu modo.

1. O violino de Amy Flamer talvez seja a camada que mais claramente explicita essa forma cíclica. O filme se inicia com o violino soando sobre a tela preta – durante os primeiros 25 segundos a tela mostra os créditos, portanto um paratexto –, e termina com a última nota do violino. Ao todo, o violino realiza cinco ciclos completos, entremeados por silêncios. O primeiro ciclo vai do início até 1’07” (então há pausa até 1’10”); o segundo ciclo vai até 4’04” (pausa até 4’15”); o terceiro vai até 6’19” (pausa

até 6'27"); o quarto vai até 7'30" (pausa até 7'38"); e, finalmente, o quinto e último ciclo vai até o final do filme, em 10'25".

Para descrevê-lo de maneira sintética, o tema do violino se constrói sobre um pentacorde de Lá bemol menor; enuncia-se a quinta do pentacorde e, por um jogo de apogiaturas, vai descendo os graus da escala até retornar à fundamental, recorrendo à elevação cromática do sétimo grau, para obter a chamada nota sensível. O movimento pode ser entendido como similar ao de uma onda, que cresce e se mostra em sua forma mais clara, e depois vai dispersando seu movimento e sua energia até restabelecer a estabilidade – de origem ou de conclusão –, o relaxamento da tensão enunciativa. Porém, a cada ciclo, este mesmo perfil sofrerá tratamentos bastante diferentes, que perfazem uma direcionalidade geral para uma fragmentação e atomização rítmica do som. É como se a música realizasse, pelo seu jogo de forças próprio, uma metáfora sonora da imagem do mar que, por sucessivas ondas, desfaz as colunas estruturadas e estáticas em grãos de poeira que, no entanto, continuam sendo parte da mesma substância. Efetivamente, mesmo com todo o rico trabalho textural e rítmico, a música permanece harmonicamente estática, atravessando todos os seus cinco ciclos no modo de Lá bemol menor.

2. A segunda camada a aparecer é a da imagem. Ela se inicia aos 26" (depois da apresentação dos créditos), e perfaz ao todo dez ciclos, entremeados por "silêncios" que são a tela preta. Os ciclos incidem segundo a seguinte estrutura de durações e pausas: o primeiro vai de 26" a 1'30" (pausa de 4"); o segundo vai de 1'34" a 2'14" (pausa de 3"); o terceiro vai de 2'17" a 3'20" (pausa de 3"); o quarto vai de 3'23" a 3'49" (pausa de 5"); o quinto vai de 3'54" a 5'04" (pausa de 3"); o sexto vai de 5'07" a 7'32" (pausa de 6"); o sétimo vai de 7'38" a 8'02" (pausa de 4"); o oitavo vai de 8'06" a 8'19" (pausa de 3"); o nono vai de 8'22" a 9'50"; então, sem uma articulação de pausa, o décimo e último ciclo vai de 9'50" a 10'25".

Nesta camada, *Césarée* pode ser entendida como um breve ensaio sobre Aristide Maillol, que se desdobra em algumas outras esculturas instaladas em locais públicos próximos.

A escultura *A montanha* pode ser considerada como o tema visual do filme. Este tema (sempre no sentido musical da palavra) é apresentado e retomado na primeira sequência, com dois *travelings*, tal como descrito anteriormente. Outras esculturas são *O ar*, cuja figura representada parece indicar um movimento horizontal; *Ação encadeada*, um corpo estendido na vertical; e *O rio*, em que o corpo se apresenta em torções, como se deitado à margem de um rio com a cabeça tocando as águas... ou então como se a própria volúpia do rio com suas microcorrentes constitutivas se expressassem nos movimentos do corpo fixados no bronze.

Os títulos de Maillol fazem pensar em alegorias da natureza e suas forças, e tematizam a relação entre o corpo feminino e o lugar, algo que ecoa a construção narrativa de *Césarée*. Mas o tema de Maillol nessas esculturas é sobretudo o corpo feminino, um corpo destituído de sociologia, abstraído de determinações histórico-sociais, e no entanto, concreto, palpável. Pode-se dizer: investido de desejo. São corpos fortes, de seios pequenos, mas com pernas e quadris musculosos, que expõem a geometria das articulações e o volume dos membros; corpos femininos resolvidos em si, em posturas organicamente deslocadas ou tensionadas, mostrando músculos e articulações em ação, ou então esse corpo submetido a forças de um meio fluido, como o ar ou a água. Ao mesmo tempo, as esculturas exprimem os possíveis do bronze, com seus pesos, extensões e apoios, o que fica mais em evidência em esculturas como *O ar*, que tensiona os apoios pela postura horizontal do corpo representado.

É preciso dizer uma palavra a mais sobre os títulos das esculturas de Maillol. Se eles sugerem uma correspondência alegórica dos corpos com entidades da natureza, essa relação não é culturalmente sedimentada: quem instaura o problema é o título. Em *O ar*, a posição do corpo, horizontal, sugere o movimento do vento, assim como *O rio* pode sugerir o movimento do corpo em um meio aquático. O modo como Duras filma essas esculturas vai, por um lado, realçar o movimento sugerido na própria obra, sobretudo pelo uso dos *travellings* e pela revisita das esculturas, às vezes até de uma perspectiva similar, porém a distâncias diferentes.

Há uma relação não óbvia as outras esculturas apresentadas no filme. Essas esculturas representam figuras de rainhas, mas pelo modo como aparecem no filme tornam-se desdobramentos da primeira mulher: cuja nudez constitui uma bela e aterrada corporalidade. Essas outras esculturas são encontradas na praça de la Concorde e no Cais Voltaire, ao lado da ponte do Carrousel, locais que estabelecem um pequeno itinerário no centro de Paris. São três obras, todas em estilo neoclássico e com um elemento comum: elas são, efetivamente, representações alegóricas. Duas delas, instaladas na praça de la Concorde, são alegorias das cidades de Bordeaux e Nantes, em *Césarée*.

A terceira, instalada no cais Voltaire, é uma alegoria do rio Sena – em francês o rio tem um nome feminino, é *La Seine*. Paris, ao contrário, é masculino (tanto que a velha canção diz que “La Seine est une amante, et Paris dort dans son lit”, erotizando a união dos corpos do rio e da cidade). Essa última escultura, que tem uma coroa de louros à romana aparece apenas nos últimos segundos do filme, coroada como verdadeira imperatriz, tendo ao fundo o Palácio do Louvre, aqui visto de uma perspectiva lateral. Assim, o Sena, que com sua imagem da massa das águas presentifica o mar, aparece aqui fundido à personagem em uma única figura.

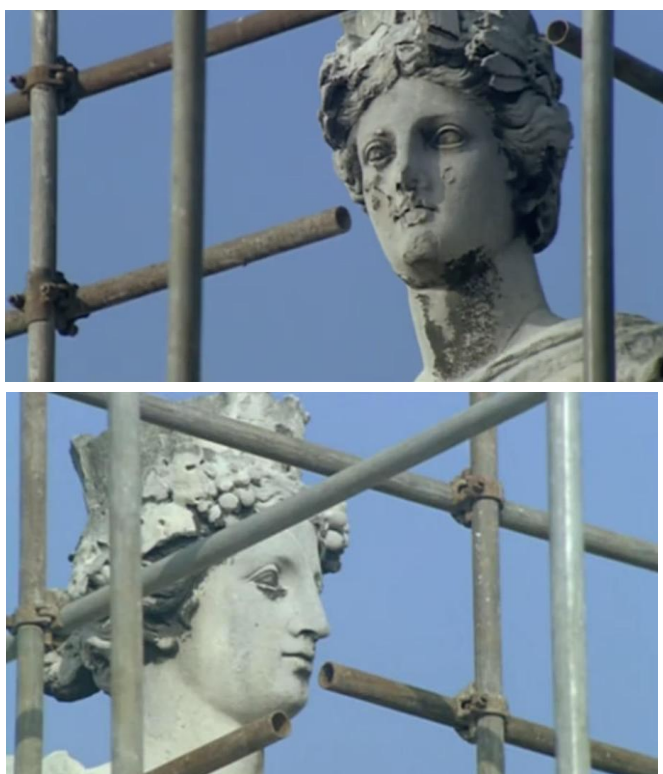


Figura 7 e 8: Esculturas que representam alegorias das cidades de Bordeaux e Nantes, em *Césarée*

Fonte: Duras, 1979, 2'50" e 8'38".

Todos esses títulos aqui mencionados não são explicitados, de modo que só é possível conhecê-los por uma pesquisa que extrapola os limites da experiência fenomenológica do filme. No entanto, é justamente isso o que estamos fazendo desde o início: lendo a



contrapelo a intrincada rede intertextual que se instaura no filme de Duras por meio de uma infinidade de prolongamentos. Assim, num caso, os títulos de Maillol sugerem alegorias que não se completam, no outro, as alegorias das cidades e rio franceses são deslocadas de seu lugar de monumento para se ressimbolizar, deixando seu funcionamento indicial para recompor o arquétipo.

3. Na voz, é justamente a palavra *Césarée/Césaréa* que retorna ciclicamente, como um refrão, por vezes antecedido de uma pausa um pouco mais longa. A voz de Duras enuncia “*Césarée, Césaréa* | O lugar ainda se chama | *Césarée*”, e isso articula as mudanças de foco que explicitam e desdobram o denso conjunto temático concentrado nesse enunciado: o nome, a heroína, o lugar, o amor, a morte do amor. Na voz, realizam-se ao todo oito ciclos e uma coda (essa parte final de uma composição musical que pode eventualmente deslocar-se do conteúdo temático da obra com o intuito de encerrá-la). Esses ciclos incidem temporalmente da seguinte maneira: o primeiro vai de 36” a 1’33”; o segundo vai de 1’33” a 2’15”; o terceiro vai de 2’15” a 3’04”; o quarto vai de 3’04” a 5’02”; após uma pausa, o quinto ciclo vai de 5’07” a 7’20”; o sexto vai de 7’20” a 8’20”; o sétimo vai de 8’20” a 10’10”; a coda, finalmente, corresponde aos últimos 15 segundos do filme.

Os ciclos são demarcados, como dito, pelo refrão, mas também se diferenciam pelo seu conteúdo. O tema se prolonga em duas direções: na do amor, do corpo em êxtase erótico cuja presença se faz sentir milênios depois, a partir do reencontro com a palavra; e na do poder, cujo papel é o de sufocar o amor, a rebeldia, a liberdade, em nome do persistir do

Figura 9: Escultura de Louis Petitot representando alegoria do rio Sena, em

Fonte: Duras, 1979, 10’20”

Império. À sombra de Césarée, há a história de um homem que não estava à altura de amar uma mulher, porque se rebaixou à circunstância de ser imperador romano. Este mesmo tema ressoa em praticamente cada imagem do filme, em que as figuras do corpo da mulher têm como fundo o palácio do Louvre, que foi a sede do reino francês até Luís XIV construir Versalhes, e que ainda hoje, como um museu que guarda todo o espólio das conquistas imperiais francesas, não só do Oriente Médio como de outras partes do mundo, alegoriza o do poder colonial francês.



Figura 10: Detalhe do obelisco de Luxor em Césarée

Fonte: Duras, 1979, 6'20".

A cada ciclo da fala, Duras enfoca uma face do problema. Em um momento, ela transita do amor para o “pensamento”: nas ruas de Cesareia era possível ler o pensamento de seu povo, algo que se extinguiu, como se extingue a especificidade, o modo próprio como cada povo escreve sua presença sobre a terra. Os povos minoritários veem seu pensamento, sua singularidade, ser apagado da terra, resta a língua do poder, vitoriosa e cega. A enunciação desse aspecto coincide com a imagem do obelisco de Luxor e sua escrita hieroglífica.

A coda, por fim, tem a função de quebrar o dispositivo. Duras, sem qualquer aviso, fala da cidade de Paris e do tempo que fazia, um “mau verão”, frio e nevoento. Ao ser quebrado, revela-se o próprio dispositivo.

No Diagrama dos ciclos das três camadas de Césarée, é possível visualizar como esses ciclos encontram-se geralmente em desencontro uns com os outros, embora, como assinalado, em quatro momentos haja uma

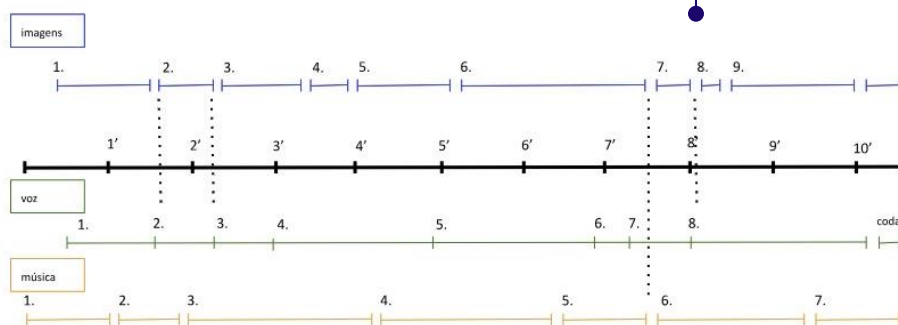


Figura 11: Diagrama dos ciclos das três camadas de Césarée: Imagens, Voz e Música

Fonte: o autor.

coincidência de início/fim de ciclo em duas camadas. O terceiro desses encontros, por exemplo, em 7'30", é antecedido de poucos segundos pela entrada do 7º ciclo da voz, que precede a cadência conclusiva do 5º ciclo do violino; na imagem, ocorre que o *travelling* realizado numa embarcação sobre o rio Sena entra embaixo de uma ponte, o que tem como resultado a tela preta, que emula o efeito de tela preta pelo corte que ocorre nas outras vezes. Este é o único momento em que as três camadas silenciam ao mesmo tempo, porém, como dito, com uma ligeira antecipação do início do 7º ciclo da voz, o que faz do silêncio da voz uma pausa no meio de um ciclo. Este é apenas um exemplo das inúmeras sutilezas empregadas nos encontros e desencontros das camadas, cujo resultado é uma impressão de permanente deslizar dos elementos constitutivos do filme uns sobre os outros. Isso, como veremos a seguir, pode ser compreendido a partir da figura do mar tal como ela é trabalhada no filme.

Os três mares e o mar

Podemos agora voltar nosso olhar mais detidamente para o mar e os papéis que ele exerce em Césarée. A entrada em cena do mar acessa um nível estrutural específico, que poderíamos chamar de *gerativo* ou *institutivo*. Ela estabelece uma nova articulação entre o plano diegético, enunciado pela voz, e a literalidade documental da imagem. Se me é escusada uma referência externa ao filme, porém conceitualmente pertinente, ao nível formativo, o mar que transforma a pedra em pó constitui uma figura para o *exusíaco* (Simas; Rufino, 2018), em que as coisas retornam a um estado primevo capaz de engendrar o mesmo diferentemente, ou o novo similarmente etc. É o que significa, em rituais de religiões afro-brasileiras, o ato de espargir a aguardente no ar como uma nuvem de gotículas: devolver as coisas a um estado fundamental, pré-formal, dividual, para que os elementos possam se recombinar e formar o novo do mesmo, instaurar as micro e macrodiferenças.

O mar é o que golpeia as ruínas de Cesareia, sempre igual e diferentemente, exercendo uma *força*, destituindo o mármore de sua forma monumental para devolvê-lo ao estado de poeira, que se mistura com a areia da praia. Esse pó irá circular, por um tempo inominável, inumerável, mas a partir de uma unidade que se desdobra em projeção geométrica – e que pode depois constituir as pedras de Paris, de seus palácios e de suas esculturas etc. É pela ação concreta das ondas do mar e dos ventos marinhos sobre as ruínas de Cesareia que a operação de representação de que consiste o dispositivo descrito acima, como por um lance de mágica, se inverte por completo, e revela uma literalidade tão total que toca o absurdo. Quando surgem na tela as águas do rio Sena, é visível que esse rio caudaloso certamente é feito de gotas d'água que já golpearam as colunas de Cesareia Marítima e delas arrancaram o pó de mármore que agora – ou em outro momento qualquer, pois quando o rio se funde ao mar o tempo se dilui num estado de indiferença – se deposita nas lonas de proteção da obra de restauro das esculturas públicas de Paris. Duras inverte a proposição de Heráclito: sempre nos banhamos no mesmo mar.

É claro que esta circulação também se faz por ação humana. No caso, a ação colonial da Europa sobre os países do dito “Oriente”. Duras o mostra com as imagens dos hieroglifos do obelisco de Luxor, retirado do Egito (por um “presente ao povo francês”) e instalado na Praça de la Concorde, que fica ao lado do Jardim das Tulherias. A pedra viajou inteira e agora sofre a lenta ,porém inescapável erosão do vento, da chuva e do sol na França. Para efeito do tempo e do mundo, o obelisco de Luxor é literalmente um punhado de areia, que aos poucos se desprende e se mistura no ar, no solo e nas águas de Paris. E o império romano no século I pode ser o império francês no século XIX.

O mar, portanto, perpassa todo o filme, e nele cumpre múltiplas funções. Com isso em vista, pode-se dizer que o mar de Césarée é pelo menos três:

1. O mar é, primeiro, matéria e ação, a força da natureza em trabalho permanente sobre as ruínas de Cesareia, destruindo-as, reduzindo-as

literalmente a pó. Neste sentido, é ao mesmo tempo um elemento material e uma alegoria do tempo, num dispositivo em que o concreto e o abstrato se igualam. Ele é visível principalmente pelo pó, e pela luz azulada que a tudo envolve.

2. O mar é também uma região do mundo, um continente de água, que se contrapõe aos desertos da Ásia, e que situa a cidade de Cesareia Marítima num limiar entre duas infinitudes. Este ato enunciativo de localizar Cesareia num ponto geográfico específico aciona um processo projetivo de planetarização da narrativa, pois se estabelece sua continuidade imaginária, a rigor, com todas as extensões de areia ou de água que se possa encontrar.

3. Finalmente, o mar é um meio... A rainha judia é levada *pelo mar*, num navio romano, e também é devolvida ao mar, para que seja retornada à sua origem, porém essa devolução não se conclui e ela se torna uma espécie de *eterna cativa da superfície marinha*. A figura escultórica da *rainha cativa*, em sua elevação e sua visão do horizonte, convida a imaginá-la eternamente embarcada, suspensa no espaço e no tempo: “Ela tem dezoito anos. Trinta anos. Dois mil anos” (Duras, 1979).

Neste sentido, a mulher de Césarée é também Aurélia Steiner, essa menina judia que está em toda parte e que será sempre menina, a qualquer tempo, como corpo eternamente ligado ao advento dos campos de concentração: também a rainha judia de Césarée está suspensa, por toda parte, em Paris ou em Gaza, ou onde quer que sua história, a história de uma jovem que se coloca apenas com seu corpo diante do poder e se converte integralmente na corporificação do amor, mesmo que depois seja repudiada, massacrada, esmagada pelo poder. Essa generalização simbólica é afirmada por Marguerite Duras em sua entrevista a Noguez: “Elle fait le même trajet que les juifs. Elle est partie du même endroit. Elle a été niée dans son corps” (“Ela [Césarée] faz o mesmo trajeto que os judeus. Ela partiu do mesmo local. Ela foi negada em seu corpo”, Duras, 2001 [1984], p.172, tradução minha).

A esses três mares se articula o mar matricial da poética de Césarée. Como ficou claro pela análise das três camadas do filme, cada uma delas

está estruturada *em ondas*, em ciclos que retomam os temas (melódico-harmônico, alegórico e narrativo) reapresentando-os de modo diferente. Cada camada perfaz uma direcionalidade: a música tenderá a uma fragmentação rítmica cada vez maior, como a realizar uma atomização dos sons. Na imagem, há uma direção geral do corpo da mulher em direção à água, passando pela figura alegórica da rainha cativa (que é retomada ao final). Na voz, testemunhamos o desdobrar de uma palavra que é o nome da heroína, do lugar e do amor a um só tempo, e a ampliação do foco do corpo da mulher para as grandes vastidões da Terra, tendo esse corpo como uma espécie de centro irradiador.

As três camadas de ondas, que se sobrepõem e deslizam umas sobre as outras, como que emulam o comportamento do mar com sua reiteração eternamente diferente. Nesse movimento, de repente pode se produzir um improvável silêncio, que emoldura um instante com uma solenidade aterradora. Duras maneja esses momentos para sublinhar (ou emoldurar) os enunciados de uma camada com os silêncios de outras. O sentimento geral é de um caos (in)orgânico. Ao mesmo tempo, o mar representa essa reintegração do corpo amoroso vivo e vibrante ao *caosmo* universal, ligando tudo com tudo e costurando o processo de radical reencantamento do mundo. Reencantamento pela palavra evocadora, pela abertura aos lugares, pela música.

Conclusão: por uma poética do reencantamento

Creio que tenha sido possível compreender como Duras ativa o processo de figuração por meio de uma rede de textos diversos, provenientes de contextos, tempos e lugares diferentes, e que coloca em circulação uma narrativa, logo, um amor. A ficção tem a função de ser a portadora desse amor, que Duras reinaugura em um lugar como uma ritualização que em tudo indica a percepção de um modo do sagrado. Sagrado é o amor, que move o sol e as outras estrelas e magnetiza o lugar por meio da palavra, tornando-o passível de ser ofertado a pessoas para que o vivam a seus modos.

A “fascinação” (palavra de Borgomano) do filme de Duras não é resultante de elementos isolados, mas sim de uma poética voltada ao reencantamento do mundo por meio do amor ativado pela palavra: pela narrativa evocada por uma voz, na relação de corpos com os lugares. Decorre, portanto, de uma operação de religação com noções como o eterno e a totalidade, não como categorias unificadoras, mas sim como formas de abarcar a multiplicidade conectada, o reencantamento na relação entre os corpos, os lugares e a história. Em suma, os corpos desejantes contra o poder simplificador e unificante de um Império colonial. Logo, um corpo político, que reencanta o mundo por imantá-lo de desejo, em contraposição à esterilidade do poder e seus palácios de areia.

Referências

AYER, Maurício. A música do fim do mundo: orquestrações de literatura, teatro e música em Marguerite Duras. São Paulo: Alameda, 2023.

AYER, Maurício. Reverberações de Hiroshima em Marguerite Duras: a (geo)política a partir do corpo. *Literatura e Sociedade*, v. 25, n.31, p. 67-85, 2020.

AYER, Maurício. Poema como partitura, leitor como performer: outro corpo em outro tempo. *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 21/1, p. 75-91, jan-abr. 2019.

AYER, Maurício. Filmografia comentada. In: AYER, Maurício (org.). Marguerite Duras: escrever imagens. Catálogo de Mostra de Cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009. p.37-76.

AYER, Maurício (org.). Marguerite Duras: escrever imagens. Catálogo de Mostra de Cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009.

BARTHES, Roland. L'effet de réel. *Communications, Le Seuil*, n. 11, 1968, Recherches sémiologiques: le vraisemblable, p. 84-9.

BORGOMANO, Madeleine. Cinéma-écriture. In: L'ARC (revista), “Marguerite Duras”, Paris, Duponchelle, p.76-80, 1990.

BORGOMANO, Madeleine As vozes do invisível. In: AYER, M. (org.). Marguerite Duras: escrever imagens. Catálogo de Mostra de Cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009, p.26-35.

BORGOMANO, Madeleine . *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*. Paris: Albatros, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005 [1985].

DURAS, Marguerite. *O amante*. Trad. Denise Bottmann. Posfácio Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DURAS, Marguerite. *La Couleur des mots*. Entretiens avec Dominique Noguez, autour de huit films. Édition critique. Paris: Éditions Benoît Jacob, 2001.

DURAS, Marguerite. *Les Yeux verts*. Paris: Cahiers du Cinéma, n.312-313, (juin 1980) 1996. (Petite bibliothèque des Cahiers du cinema).

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993. (Folio).

DURAS, Marguerite. *Césarée*. Paris: Les films du Losange, 1979. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zRpTtLjeDHg>

DURAS, Marguerite. *Le Camion suivi d'un entretien avec Michelle Porte*. Paris: Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite. *India Song*. Filme. distr. Films Armorial, 1974.

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

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, (1960) 1971. (Folio).

SENRA, Stella. O cinema de Marguerite Duras: uma breve apresentação. In: AYER, M. (org.). *Marguerite Duras: escrever imagens. Catálogo de Mostra de Cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009. p.6-23.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Recebido em: 13 de agosto de 2024

Aceito em: 30 de setembro de 2024