



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

**BEATRIZ D'ANGELO BRAZ GORLA**

**ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM:  
A ESCRITURA DE MARGUERITE DURAS NO CINEMA**

**Brasília**

**2020**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

**BEATRIZ D'ANGELO BRAZ GORLA**

**ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM:  
A ESCRITURA DE MARGUERITE DURAS NO CINEMA**

Tese de doutorado apresentada à Banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas sociais do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília, tendo em vista a obtenção do título de Doutora em Literatura, sob a orientação do Prof. Dr. Sidney Barbosa

**Brasília**

**2020**

## **BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Sidney Barbosa

(Orientador) – PósLit/TEL/UnB – Presidente

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis

PósLit/TEL/UnB - Titular

Prof. Dr. Flávio de Souza Brito

Facom/FAAP- SP - Titular

Prof. Dr. Biagio D'Angelo

IdA/ UnB – Titular

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

FAC/ UnB – Suplente

## Ficha catalográfica

DB369e D'Angelo Braz Gorla , Beatriz  
Entre a palavra e a imagem: a escritura de Marguerite  
Duras no cinema / Beatriz D'Angelo Braz Gorla ;  
orientador Sidney Barbosa. -- Brasília, 2020.  
216 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2020.

1. Marguerite Duras . 2. literatura francesa. 3. cinema.  
4. roteiro. 5. hibridismo . I. Barbosa, Sidney, orient. II.  
Título.

Para Sofia e Helena, *mes chefs-d'œuvre*

## AGRADECIMENTOS

Ao Rafael, meu marido – *o amante da Líbero Badaró, do Planalto Central e de todos os orientes* –, pelo companheirismo, apoio incondicional, revisões, comentários e opiniões. Sobretudo, por, mesmo após longas jornadas de trabalho imerso nos temas do além-mar, sempre ouvir e debater, com genuíno interesse, minhas descobertas teóricas, adentrar comigo o universo durassiano dos filmes e dos romances e ler minuciosamente cada linha desta tese.

À Cybelle, minha mãe, responsável por despertar em mim o amor pela literatura e pelas línguas estrangeiras. Minha grande e única professora de inglês e primeira professora de francês, sua influência está presente em cada página, em cada tradução desta tese.

Ao Gabriel, meu irmão, Fernanda, minha cunhada, Benjamin, meu sobrinho, Júlia, minha sogra, e toda minha família, agradeço o incentivo, o carinho e a compreensão. Como neta, filha, sobrinha, nora e cunhada de professores, homenageio a todos pelos anos de dedicação à educação neste país, infelizmente cada vez menos valorizada.

Ao Professor Dr. Sidney Barbosa, meu orientador, pelo constante incentivo e por sempre acreditar no projeto e no meu trabalho, mesmo quando eu duvidava. Pela liberdade que me concedeu para desenvolver a pesquisa com tranquilidade. Por sua abertura teórica, pela compreensão e pelo carinho com que sempre me acolheu e orientou.

À CAPES, pela bolsa concedida nos quatro anos de realização do doutorado, fundamental para a realização da pesquisa, em especial em função da bibliografia quase inexistente no Brasil.

Aos Professores Dr. Flávio de Souza Brito e Dr. Pablo Gonçalo, pela participação no exame de qualificação e na banca de defesa, pela leitura atenta e pelos comentários que muito contribuíram para a realização desta tese.

Aos demais membros da banca de defesa, Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães e Prof. Dr. Biagio D'Angelo, pela participação neste momento tão importante, com leituras e comentários enriquecedores.

Ao POSLIT, saúdo e agradeço a todos os professores, funcionários e colegas, com quem muito aprendi nesses quatro anos de doutorado.

Gostaria também de homenagear e agradecer ao corpo docente das demais instituições por que passei (Letras/USP, Facom/FAAP e IA/UNICAMP), nas graduações e mestrado. Esta tese é um reflexo dessa trajetória de formação oscilante entre cinema e literatura. Muitos professores contribuíram, direta ou indiretamente, para que eu chegasse até aqui.

À Profa. Dra. Cintia Schwantes, por muito gentilmente me receber para o Estágio docente II e me ensinar sobre técnicas inovadoras no ensino da literatura.

Aos alunos da disciplina *Contextos Culturais da Literatura Francesa/ 2016-I*, com quem, além de ensinar, muito aprendi e pude renovar meu apreço pela literatura francesa e pela docência.

Ao Dennys Reis e à Juliana Mantovani, amigos queridos que a UnB me trouxe, pela solidariedade e incentivo constantes, incontáveis ajudas e conselhos. Só posso dizer: muito obrigada!

Ao Gustavo Amaral, pela amizade desde os bancos da FFLCH/USP, pela revisão, pelas discussões e pela ajuda fundamental nos momentos que mais precisei.

Às queridas Anne Vasconcelos, Juliana Savelli, Cristiana Chrispim, Mariana Mello e Daniela Gonçalves, pela amizade que venceu qualquer distância, por me fazerem companhia e me ajudarem, cada uma a sua maneira, sempre que precisei.

Ao Georges Lopes, *professeur et ami*, por todos os ensinamentos na *langue de Molière*, pelas revisões das traduções, envio de livros da França e toda a solidariedade, amizade e gentileza.

À Rosana Campos, Luiz Cláudio Ferreira, Ana Paula Câmara, Beatriz Schmidt, Erla Delane, Alan Brasileiro, Sidnei Costa, Wandick Costa e todos os colegas e amigos do grupo de pesquisa LiterArtes, pela companhia, apoio, pela troca de conhecimentos e incentivo constante.

À Patrícia Fujita, por sempre me socorrer em minhas dúvidas acadêmicas com carinho e atenção.

À Heli, Tal, Shiran, Vika, Maya, Lih, Shir, Goldie, Daniele, Yaniv e toda a equipe do Arts Kindergarden, por cuidarem da nossa Sofia com tanto carinho e dedicação, permitindo que esta mãe de primeira viagem pudesse se dedicar aos estudos com tranquilidade.

*Last but definitely not least*, agradeço e dedico essa tese, *in memoriam*, ao Camilo, meu pai, que não está mais entre nós, mas sempre se faz presente. Seu amor pelo conhecimento em todas as suas formas: filosofia, história, cinema, literatura, música e, especialmente, a cultura francesa foram seu maior legado, que reverbera sempre em nossas vidas. Desde a infância, sempre foi meu principal mestre, revisor, professor, tutor e incentivador. Sem seu esforço e dedicação, este trabalho, e nenhum dos que o precederam, jamais teria sido realizado.

## Resumo

A presente tese de doutorado pretende demonstrar que os roteiros de Marguerite Duras para o cinema são obras literárias. Para isso, a pesquisa centrar-se-á em quatro roteiros escritos por Marguerite Duras para os seguintes filmes: *Hiroshima mon amour* (1959), dirigido por Alain Resnais, *Nathalie Granger* (1972), *India song* (1975) e *Le camion* (1977), dirigidos pela própria Duras. A proposta cinematográfica de Duras está calcada na valorização da palavra no cinema, em detrimento da imagem. Seus filmes são constantemente ressaltados como *films d'écrivain*. Porém, mais do que isso, eles se constituem como experiências do cinema moderno que aprofundaram a proposta da *Nouvelle Vague* de descolar a imagem do som e fazer caducar a primazia da imagem. Dessa forma, esta pesquisa pretende explicitar os procedimentos e os recursos estilísticos utilizados por Duras na elaboração de seus roteiros, uma vez que estes são dotados de um aspecto marcadamente literário. A função estética e a preocupação com o modo de expressão são vetores que compõem as produções de Duras para o cinema, concomitantemente a uma recusa da busca de verossimilhança típica do denominado “cinema clássico”. Esta tese busca, então, evidenciar que os roteiros de Duras não são apenas diretrizes para produções cinematográficas, mas fazem parte de um todo que é a obra literária durassiana. Nesse sentido, almeja-se estudar os roteiros como textos literários que dialogam com a prosa da autora, também altamente estética, e a tradição literária francesa do século XX, especialmente com o *Nouveau Roman*.

**Palavras-chave:** Marguerite Duras; roteiro; literatura francesa; cinema, hibridismo.



## ABSTRACT

This doctoral thesis intendeds to demonstrate that Marguerite Duras' screenplays are literary works. To do so, this research will focus on four scripts written by Marguerite Duras for the following films: *Hiroshima mon amour* (1959), directed by Alain Resnais, *Nathalie Granger* (1972), *India song* (1975) and *Le camion* (1977), all three directed by Duras herself. Duras's cinematographic project wishes to give primacy to words on the screen to the detriment of images. Her films are constantly considered *films d'écrivain*. But much more than that, they are experiences in modern cinema that have deepened the aesthetics of the New Wave, which intended to sever image from sound to nullify the primacy of image in filmmaking. Therefore, this research aims to demonstrate the procedures and stylistic resources used by Duras in the creation of her screenplays, since they evidently have literary merits. The aesthetics and the concern about expression are key elements in the author's way to craft her texts for films while, at the same time, she refuses to seek any kind of verisimilitude typical of the so called "classical cinema". This thesis, therefore, aims to show that Duras' screenplays are much more than guidelines for the shooting of her films. Instead, they are indeed an integral part of her literary work. Thus, we seek to study her scrips as literary texts that maintain a constant dialogue with the author's prose, also highly aesthetic, and with the French literary tradition of the 20<sup>th</sup> century, notably with the *Nouveau Roman*.

**Keywords:** Marguerite Duras; screenplay; French literature; cinema; hybridism.

## RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat vise à démontrer que les scénarios de Marguerite Duras sont des œuvres littéraires. Pour ce faire, cette recherche se concentre sur quatre scénarios écrits par Marguerite Duras pour les films suivants : *Hiroshima mon amour* (1959), réalisé par Alain Resnais, *Nathalie Granger* (1972), *India song* (1975) et *Le camion* (1977), tous trois réalisés par Duras elle-même. Le projet cinématographique de Duras est fondé sur la mise-en-valeur de la parole à l'écran au détriment des images. Ses films sont souvent appelés des « films d'écrivain ». Pourtant, bien plus que cela, ils sont des expériences du cinéma moderne qui ont approfondi l'esthétique de la Nouvelle Vague, qui visait à séparer l'image du son pour annuler la primauté de l'image au cinéma. Par conséquent, cette recherche vise à mettre en évidence les procédures et les ressources stylistiques utilisées par Duras dans la création de ses scénarios, puisqu'ils ont évidemment des caractéristiques littéraires. L'esthétique et l'attention à l'expression sont des éléments clés dans la manière dont l'auteur élabore ses textes pour le cinéma alors qu'elle refuse en même temps de chercher la vraisemblance typique de ce qu'on appelle le « cinéma classique ». Cette thèse vise donc à montrer que les scénarios de Duras sont bien plus que des lignes directrices pour le tournage de ses films. Au contraire, ils sont partie intégrante de son œuvre littéraire. Ainsi, nous cherchons à étudier ses scénarios comme des textes littéraires qui entretiennent un dialogue constant avec la prose de l'auteur, également très esthétique, et avec la tradition littéraire française du XXe siècle, notamment avec le Nouveau Roman.

**Mots-clés :** Marguerite Duras ; scénario ; littérature française ; cinéma ; hybridisme.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1. MARGUERITE DURAS, A LITERATURA E O CINEMA: UM PROJETO ARTÍSTICO</b> .....	<b>17</b>
1.1. O cinema de Duras, uma estética apoiada na palavra: o cinema falado .....	41
1.2. <i>Nouveau Roman, Nouvelle Vague, Nouveau Cinéma</i> e a emergência de um novo modelo narrativo: recusas e pertencimentos .....	64
<b>2. ROTEIRO CINEMATOGRAFICO: HISTÓRIA, FORMATOS, CONVENÇÕES E O CINEMA DE AUTOR</b> .....	<b>79</b>
2.1. Um percurso histórico pela escrita fílmica.....	86
2.2. A escrita do roteiro: formato, convenções, manuais e regras.....	102
2.3. O cinema de arte e o problema da autoria no cinema: o filme de autor.....	115
2.4. O roteiro como texto literário .....	126
<b>3. O ROTEIRO DURASSIANO: ENTRE A LINGUAGEM DO CINEMA E A LITERARIEDADE</b> .....	<b>142</b>
3.1. Os três paradigmas da literatura francesa do século XX na obra de Duras: oral, vocal e vocacional.....	149
3.2. Características e recursos estilísticos do texto durassiano no romance e no roteiro.....	162
3.3. A escrita durassiana para o cinema em <i>Hiroshima mon amour, Nathalie Granger, India song</i> e <i>Le camion</i> : o roteiro literário .....	176
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>208</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>211</b>

## INTRODUÇÃO

Marguerite Donnadiou nasceu em 1914, no Vietnã, à época uma colônia francesa chamada Indochina. Após retornar à França na década de 1930, Duras publicou seu primeiro livro, *Os insolentes* (*Les impudentes*), em 1943, quando adotou o pseudônimo “Duras” em homenagem a uma pequena cidade de mesmo nome localizada em Lot-et-Garrone, sudoeste da França, região de origem de seu pai, Henri Donnadiou, e local onde este havia comprado uma propriedade pouco antes de sua morte, quando a escritora tinha quatro anos. A partir dessa primeira publicação, até sua morte, em 1996, Duras produziu mais de quarenta livros, entre eles romances, narrativas, peças teatrais, além de roteiros cinematográficos – muitos por ela própria dirigidos – e textos para revistas e jornais. Observa-se, assim, que a obra da escritora é extremamente vasta e, como a de muitos escritores do século XX, sobretudo os participantes do *Nouveau Roman*, transita por diferentes gêneros textuais e modalidades artísticas, usando diferentes linguagens.

Essa mistura, termo utilizado pela própria Duras, entre cinema e literatura não será característica somente de sua obra. A totalidade dos escritores do movimento literário chamado de *Nouveau Roman* têm um diálogo forte com o cinema, não apenas no trabalho de seus romancistas como roteiristas, mas, sobretudo, no que tange à forma. Leyla Perrone-Moisés (1966) destaca, em seu livro *O novo romance francês*, que o cinema influenciou a criação de todos esses autores. Eles eram conhecidos como a “escola do olhar”, em função de sua busca, em suas escrituras, pela pureza da visão que caracterizaria a câmera cinematográfica. Perrone-Moisés ressalta, porém, que, para eles, só a literatura poderia contentar como meio de expressão completo, uma vez que a literatura é a recriação abstrata “que permite ao criador estabelecer uma infinidade de relações sensoriais e intelectuais entre as imagens” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 22). Nesse sentido, os autores valiam-se de noções da realização fílmica que se transportavam para a escrita dos romances e determinavam procedimentos de descrição literária até então inéditos. E, registre-se com ênfase, muitos desses escritores, tal como ocorreu com Marguerite Duras, foram multi-artísticos, dedicando-se também à direção, à produção ou à escrita de roteiros.

Em face de uma obra tão vasta como a de Marguerite Duras, uma tendência dos estudos dedicados à autora é estabelecer recortes que visam separar sua obra a partir de núcleos temáticos, ou ciclos, tais como: “o ciclo da Índia”, “o ciclo da Indochina” – também denominado de “O ciclo do Pacífico -”, “o ciclo do Atlântico” ou a “produção dos filmes e peças

teatrais”, entre outros. Especificamente no caso do cinema de Duras (tema, aliás, ainda pouco estudado no Brasil), os estudos tendem a analisá-lo apenas como produção fílmica, sem que se estabeleça uma relação direta entre a obra escrita da autora e seu cinema propriamente dito. Todavia, como ressalta Karina Ceribelli Roy (2010), em sua tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, a incursão no universo durassiano gera a percepção de que seus livros, roteiros, filmes e peças de teatro são os diferentes capítulos de uma mesma obra, fazendo, assim, parte de um grande conjunto coerente e uno (ROY, 2010, p. 11).

Nesse sentido, esta tese busca evidenciar que os roteiros de Marguerite Duras são textos literários, ou seja, vão além da mera descrição ou indicações de ações e diálogos e, dessa forma, integram-se a esse todo que é sua produção artística. A hipótese é a de que, em todas as suas diferentes inserções artísticas, Duras sempre se posicionou como uma escritora, o que transparece abertamente em seus roteiros, que se estruturam como textos primordialmente literários.

A questão da forma ou dos procedimentos estilísticos nos roteiros de Duras torna-se ainda mais auspiciosa em função de um aspecto ressaltado por Perrone-Moisés. Para ela, a pesquisa formal, a criação de novas formas de expressão e as indagações sobre os problemas do gênero são uma maneira de compreender o *Nouveau Roman*, ainda que não seja a única. Essa crítica literária destaca que as relações de Duras com o *Nouveau Roman* se dão na percepção de que a proposta literária desses autores traz uma nova compreensão particular do homem. Ela afirma que inovações técnicas da escritura de Duras ocorrem, por exemplo, de forma destacada no roteiro de *Hiroshima mon amour*.

Apesar de sua importância universal como escritora no século XX, os filmes dirigidos por Marguerite Duras são muito pouco conhecidos no Brasil. Eles permanecem restritos a festivais e mostras em homenagem à autora, não sendo, geralmente, vistos pelo grande público, muitas vezes nem mesmo na academia. A relação da escritora com o cinema é constantemente lembrada apenas pelo roteiro de *Hiroshima mon amour* (1959), o primeiro longa-metragem do célebre cineasta francês Alain Resnais, ou pela adaptação cinematográfica realizada por Jean-Jacques Arnaud de um dos seus romances, o filme homônimo *O amante* (1992). Esse é um fato a se lamentar. O cinema de Duras evidencia não somente um forte diálogo com as ideias do *Nouveau Roman* e com a tradição da *Nouvelle Vague* – o grande movimento inovador e transgressor de regras do cinema francês no século XX –, mas também se insere nas reflexões do cinema moderno, flertando, em muitas produções, com o cinema experimental, em

função de suas experimentações estéticas com a linguagem, sobretudo em suas produções da década de 1970.

Nesse sentido, os filmes de Duras não têm valor apenas por serem de autoria de uma escritora célebre, mas possuem seu lugar na história do cinema, especialmente no cinema francês, porque trazem inovações estéticas na linguagem cinematográfica e na concepção dos filmes. Sua filmografia como diretora possui dezenove títulos, sendo *India song* (1975) o mais paradigmático. Este filme chegou a ser indicado para três prêmios *César* (a mais importante honraria do cinema francês) e foi a submissão francesa para o *Oscar* de melhor filme estrangeiro em 1976, ainda que não tenha obtido êxito.

Os filmes de Duras possuem características muito próprias baseadas em uma concepção de narrativa e representação no cinema peculiares da autora. Na trajetória cinematográfica de Duras, há uma busca pela dissociação entre som e imagem desde seu roteiro de *Hiroshima mon amour*, e, especialmente, em suas próprias produções nas décadas de 1970 e 1980. Isso se dá por meio do uso de vozes recitativas em *off*, isto é, fora da *diegese*<sup>1</sup>, como os elementos que compõem a narrativa. Essas vozes recitativas são, nos filmes de Duras, o elemento central, direcionador, enquanto a imagem é apenas um apoio ou contraponto a elas.

Esse traço permeia as incursões de Duras no universo do cinema. Ele já pode ser observado na sequência inicial de *Hiroshima mon amour*, em que as vozes dos atores Emmanuelle Riva e Eiji Okada são sobrepostas alternadamente às imagens de seus corpos entrelaçados e das vítimas da bomba atômica em Hiroshima. Essa experiência será levada às últimas consequências nos filmes futuramente dirigidos pela própria Duras, com as vozes recitativas anônimas de *La femme du Gange* (1974) e *India song* (MARIE, 2011, p. 74). Nesse último, várias vozes em *off* recitam o texto, enquanto a *mise-en-scène*, de maneira poética e sem qualquer compromisso com a verossimilhança, exhibe os personagens em um baile na embaixada da França, realocada no imaginário durassiano em Calcutá. Os atores interagem em silêncio de forma bastante estilizada, sem pronunciarem uma palavra sequer, enquanto as vozes recitativas situam e explicitam a narrativa. Essa trajetória em busca da valorização do texto culmina no filme *Le camion* (1977), no qual a autora e o ator Gérard Depardieu, sentados à mesa, simplesmente leem seu manuscrito em frente à câmera.

---

<sup>1</sup> “A diegese é a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa fílmica, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, as paisagens, os acontecimentos e outros elementos narrativos porquanto sejam considerados em seu estado denotado (Metz).” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 78.)

Percebe-se, então, que as narrativas fílmicas de Duras se estruturam, antes de tudo, como texto. Sua elaboração artística no cinema organiza-se mais em função da criação artística verbal e escritural, para então buscar as capacidades de representação da câmera. Pode-se, então, afirmar que, antes de ser uma roteirista ou cineasta, Duras é primordialmente uma escritora, uma vez que sua criação, mesmo no cinema, tem por base o material que é a palavra e o uso desta com fins estéticos no cinema. Por isso, é possível reconhecer o hibridismo dos trabalhos feitos para o cinema pela autora, do qual *India song* (1975) é o exemplo mais recorrente, uma vez que a própria Duras o definiu como sendo “texto, teatro, filme”.

Considerando essa abordagem do cinema feita por Duras, a proposta da presente pesquisa é o estudo dos roteiros da autora – *Hiroshima mon amour*, *Nathalie Granger*, *India song* e *Le camion* – não apenas como guias para elaboração fílmica, mas como textos literários pertencentes à escritura da autora. Assim, esta tese busca demonstrar como a escrita de Duras expande as possibilidades do roteiro, por vezes vistas como reduzidas, pragmáticas e limitadas enquanto texto, agregando a sua produção um caráter eminentemente literário, característico da autora.

As relações entre a literatura e o cinema são geralmente abordadas no que tange à questão da adaptação ou transposição de uma obra literária para o cinema. Inúmeros filmes baseiam-se em obras literárias, contos, romances ou novelas, transformando em narrativas fílmicas clássicos da literatura mundial, bem como obras recentes em que, muitas vezes, o próprio autor do livro exercerá a função de roteirista e será responsável pela transposição. Contudo, tal como foi destacado por George M. Wilson, em seu *Narration in light*, ao refletir sobre a relação entre a literatura e o cinema, a abordagem da questão da adaptação não parece ser a mais frutífera, embora seja a mais estudada quantitativamente, uma vez que já foi amplamente tratada e parece trazer poucos avanços às reflexões teóricas sobre ambas as artes e suas inter-relações.

Nesse sentido, a obra cinematográfica de Duras oferece novas possibilidades de estudos que avançam para além da questão da adaptação e possibilitam não apenas uma visão abrangente da obra da autora, mas também um avanço nas pesquisas sobre as relações interartes, em função do aprofundamento em torno do roteiro como gênero literário. Este é um fato que ainda gera muitos questionamentos em decorrência das características presentes em um roteiro convencional, que não raro se organiza de forma sintética e meramente descritiva (pragmática) para situar as cenas e estabelecer as rubricas para os atores, bem como introduzir o diálogo. Esse não é o caso dos roteiros de Duras. Sua escrita para o cinema fornece um material auspicioso para os estudos literários, especialmente no campo das interartes.

A escolha dos quatro títulos que compõem o *corpus* ocorreu a partir dos seguintes motivos: *Hiroshima mon amour*, por sua importância na obra durassiana, bem como sua relevância dentro da história do cinema. Tanto o filme quanto a publicação do roteiro na forma de livro foram momentos marcantes da história recente da arte francesa no século XX. Ao mesmo tempo, sendo a primeira aproximação da autora com o cinema, ele contém o germen da estética do cinema de Duras, a qual germinará por completo quando ela assumir a direção de seus próprios roteiros. *Nathalie Granger*, o único dos filmes dirigido por Duras a ser lançado em Dvd no Brasil, possui uma estética bastante distinta dos demais filmes da autora. Ainda assim, o roteiro em si possui aspectos notáveis, que buscaremos destacar, relevando a abordagem totalmente própria feita por Duras da escrita de roteiros. *India song* é o mais emblemático dos filmes durassianos e considerado pela fortuna crítica como sua obra-prima. *Le camion* leva o projeto cinematográfico de Duras às últimas consequências e se configura provavelmente como um dos mais experimentais entre os longas-metragens realizados pela autora.

Nessa trajetória de pesquisa, ao longo dos três capítulos desta tese, nos deteremos na obra de Duras e suas características, com enfoque especial para sua produção cinematográfica. Assim, o primeiro capítulo apresenta um panorama não exaustivo da obra durassiana, enfatizando pontos que nos parecem relevantes para a compreensão de seu universo ficcional. Sobretudo, nesse capítulo, buscaremos abordar as características do projeto artístico de Duras, tendo como foco principal suas relações com o cinema, e, por fim, a relação da autora com os grandes movimentos culturais do século XX na França.

No segundo capítulo, refletiremos sobre a história do roteiro, as convenções do formato, em especial do roteiro clássico, e os problemas da autoria no cinema. Discutiremos também as possibilidades do roteiro enquanto tal se constituir ou não como gênero literário.

Por fim, no terceiro capítulo, analisaremos os roteiros durassianos, a fim de comprovar a literariedade de seu texto escrito para o cinema. Assim, abordaremos os elementos que caracterizam o estilo literário da autora e como ele aparece em seus roteiros, bem como a forma livre de convenções e plurisemiótica com que a autora constrói seus roteiros e a maneira pela qual sua aproximação com o cinema alterou também sua narrativa romanesca.

O tema desta pesquisa é bastante recente e pouco estudado no Brasil. Encontrou-se pouca bibliografia em língua portuguesa, tanto sobre as questões ligadas ao estudo do roteiro cinematográfico, quanto sobre o cinema durassiano. Por isso, a pesquisa centrou-se em títulos e pesquisas em língua estrangeira, especialmente francês e inglês. Porém, para facilitar para o leitor, todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas por nós, com os textos originais



reproduzidos nas notas de rodapé. Também, traduzimos todas as entrevistas concedidas por Duras, bem como as citações de seus textos de não-ficção, como *Les yeux vers* e *Écrire*. Todavia, como esta tese busca uma análise sobre o estilo durassiano na escrita para o cinema, trabalhou-se com todos os textos literários e cinematográficos da autora em suas versões originais em francês, que não foram traduzidos para preservar as características da escrita da autora em sua integralidade.

# 1. MARGUERITE DURAS, A LITERATURA E O CINEMA: UM PROJETO ARTÍSTICO

J'encourage rarement [les jeunes à écrire]. C'est vraiment le dernier des métiers.  
C'est douloureux, angoissant, cela prend la place d'autre chose dans la vie.  
*La place d'un certain bonheur.*

(BOGAERT, 2016, p. 80)

Estudar a obra de Marguerite Duras é uma tarefa bastante auspiciosa para um pesquisador. Porém, ao mesmo tempo, qualquer proposta de estudo sobre Duras se configura também como um desafio. Duras teve uma produção literária vasta ao longo dos seus quase 82 anos de vida. Seus textos transitavam por diferentes gêneros e tinham como traço distintivo a mescla da ficção com a autobiografia. Além disso, o universo durassiano é repleto de *leitmotifs*, de personagens que povoam diferentes obras – a mãe, a mendiga e Anne Marie Stretter – e núcleos narrativos e simbólicos que passam por diversas retomadas e variações (PAGÈS-PINDON, 2012, p. 40). A escritura de Duras organiza-se num jogo constante entre escrita e reescrita. Ademais, a fortuna crítica sobre a autora é tremendamente volumosa, com grande destaque para estudos psicanalíticos – especialmente após o texto de Lacan sobre *O deslumbramento*<sup>2</sup> - ou questões relacionadas ao feminismo e à autobiografia<sup>3</sup>. O pesquisador ainda encontra à sua disposição um extenso número de entrevistas publicadas em livros, jornais, coletâneas e também transcrições de entrevistas filmadas, tais como *Les lieux de Marguerite Duras*, *Les parleuses*, *Le livre dit: entretiens de Duras filme*, *Duras/Godard: Dialogues*, *La couleur des mots*, entre outros.

Contudo, a produção cinematográfica de Duras, que também é extensa, continua bastante desconhecida, com exceção de especialistas e de seu público fiel. Nas entrevistas realizadas por Jean Cléder (2014a) com os cineastas Benoît Jacquot e Bruno Nuytten, que fizeram parte da equipe de filmagem de diferentes obras cinematográficas de Duras - o primeiro como assistente de direção e o segundo como diretor de fotografia -, ambos destacam que Duras sempre teve ao seu redor um “fã clube”, um grupo de pessoas de diferentes origens, não apenas franceses, sobretudo ligados à universidade, que tinham um grande conhecimento da obra literária da escritora. Todavia, ambos os cineastas afirmam que a familiaridade com a obra da

<sup>2</sup> *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein* publicado no Cahiers Renaud-Barrault, Paris, Gallimard, 1965, n° 52, pp. 7-15.

<sup>3</sup> « Il est évident que la veine biographique, en expansion, surtout depuis la mort de Duras, mais aussi la veine féministe ou psychanalytique, sont beaucoup plus « porteuse », pour adopter le langage du commerce (ALAZET, 2002, p. 108). »

autora não era um pré-requisito para fazer parte de sua equipe de filmagem. Pelo contrário, Jacquot afirma que a equipe que trabalhava com Duras não nutria grande afeto por esse entourage. Por outro lado, o cineasta também ressalta que os filmes conseguiam ser distribuídos por serem filmes realizados pela autora. Sobre a distribuição dos filmes de Duras, ele afirma:

O único de seus filmes que se beneficiou de uma distribuição copiosa, e que se tornou um verdadeiro sucesso, foi *India song*. Esse filme foi projetado em 1975 no Festival de Cannes na seleção oficial, provocou um alvoroço – eu estava lá com ela -, depois ele foi um grande sucesso no momento do lançamento: ele encheu as salas e gerou muito lucro... Não foi o caso dos demais (*Nathalie Granger* talvez no [cinema do Roger] Diamantis, no Saint-André-des-Arts) que faziam cinco mil ou dez mil entradas. Seus filmes obtinham mais ou menos o mesmo número de espectadores que seus livros de leitores: era curioso, um público de leitores provavelmente... (CLÉDER, 2014a, p. 170, tradução nossa)<sup>4</sup>

Esse público de leitores consistia primordialmente, segundo a própria Duras, em estudantes (BOGAERT, 2016, p. 78). Duras se orgulhava de ser tema de tantas pesquisas universitárias. Porém, podemos perceber que até a publicação de *O amante*<sup>5</sup>, em 1984, seu público era relativamente restrito<sup>6</sup>. A leitura das diversas entrevistas concedidas por Duras revela que, antes do grande êxito de crítica e público de *O amante*, o cinema foi o principal responsável por trazer notoriedade para a autora. Nesse sentido, um primeiro divisor de águas na sua carreira foi a escrita do roteiro de *Hiroshima mon amour* (1959). Nas diferentes entrevistas ao longo dos anos 1960 e 1970, são constantes as perguntas relacionadas a esse filme emblemático, sendo perceptível que Duras se firmou como autora frente ao grande público por esse trabalho.

Em suas entrevistas, Duras conta que essa primeira inserção no cinema ocorreu de forma involuntária. Foi Alain Resnais que a procurou e encomendou o roteiro de um filme relacionado à bomba de Hiroshima. Naquele momento, final dos anos 1950, Alain Resnais já havia realizado uma série de curtas-metragens e o documentário *Noite e neblina* (1955), com o texto do poeta

---

<sup>4</sup> « Le seul de ses films qui a bénéficié d'une distribution copieuse, et qui a remporté un vrai succès, c'est *India song*. Ce film a été projeté en 1975 au Festival de Cannes en sélection officielle, a provoqué une sorte de tollé – j'y étais avec elle -, puis il a remporté un vrai succès au moment de la sortie : il a rempli les salles, et engendré beaucoup de bénéfices... C'était pas le cas des autres (*Nathalie Granger* quand même, peut-être, chez Diamantis au Saint-André-des-Arts) qui faisaient cinq mille ou dix-mille entrées. Ses films produisaient à peu près le même nombre de spectateurs que ses livres de lecteurs : c'était curieux, un public de lecteurs probablement... »

<sup>5</sup> Por uma questão de funcionalidade e comunicação, demos preferência a colocar os títulos das obras de Duras em português, seguindo os títulos das edições brasileiras. As datas, contudo, referem-se às publicações originais na França. Além disso, as referências bibliográficas das obras mencionadas darão conta das edições francesas correspondentes, uma vez que demos preferência para a leitura dos textos em suas versões originais.

<sup>6</sup> Além do prêmio Goncourt, *O amante* foi um enorme sucesso, vendendo mais de um milhão e meio de cópias somente na França, e foi traduzido para mais de 28 idiomas (TORRE, 2013, p. 55).

Jean Cayrol, sobre os horrores do Holocausto. Inicialmente, os produtores desejavam que Resnais realizasse um documentário sobre a bomba de Hiroshima. O cineasta, contudo, não queria realizar um novo *Noite e neblina* e optou por fazer um longa-metragem de ficção. Resnais gostava de colaborar com escritores na elaboração dos roteiros de seus filmes<sup>7</sup>. Ele havia acabado de terminar de ler *Moderato cantabile* (1958) de Duras e decidiu procurá-la pedindo que ela escrevesse uma história de amor em que a angústia da bomba atômica estivesse presente (PINGAUD; SAMSON, 1969, p. 17). Duras, em suas entrevistas e textos, sempre foi bastante elogiosa a Resnais e à liberdade criativa que ele lhe concedeu. Sobre esta importante colaboração, Duras afirma:

Jamais havia pensado nisso, eu tinha escrito muito e quando Resnais veio me procurar, eu acabei fazendo um trabalho para o cinema quase que involuntariamente. Ele me pediu uma história para o cinema e me pediu que eu escrevesse essa história como um romance. Então, veja bem, foi totalmente na inocência que acabei vindo sem a menor ideia do sentido no cinema. Eu nunca havia imaginado que pudesse fazer um filme. Pediram-me exatamente para criar uma história a partir da catástrofe de Hiroshima. Eu expliquei no prefácio do roteiro. Eu tentei. Durante quinze dias tentei achar alguma coisa. Não achei nada. E, pode-se dizer, o *script* de *Hiroshima*, enfim, o roteiro de *Hiroshima* é o meu fracasso. “Você não viu nada em Hiroshima”, que é o começo do filme, é o meu fracasso frente à Hiroshima. Quer dizer, o fracasso em encontrar uma história que estivesse à altura da catástrofe<sup>8</sup>. (BOGAERT, 2016 p. 96, tradução nossa)

A parceria com Alain Resnais aumentou consideravelmente o público leitor de Duras, especialmente em uma escala mundial (BOGAERT, 2016, p. 78), e atraiu interesse pela obra da escritora. Até aquele momento, Duras já havia publicado uma dezena de romances na célebre editora francesa *Gallimard*, com exceção do seu primeiro livro, *Os insolentes* (*Les impudents*), que foi inicialmente publicado pela editora *Plon*, em 1943, após ser recusado por diversas outras editoras, tendo sido, posteriormente, republicado pela *Gallimard*, em 1992. Até a realização de *Hiroshima mon amour*, a obra mais reconhecida de Duras era o romance *Uma barragem contra o Pacífico*, de 1950. Esse romance, inspirado na infância da autora na Indochina, inicia o “ciclo

<sup>7</sup> Além de Cayrol e Duras, Raymond Queneau, Alain Robbe-Grillet, Jorge Semprún, Jacques Sternberg, entre outros escritores escreveram roteiros para os filmes de Alain Resnais.

<sup>8</sup> Je n’y avais jamais pensé, j’avais beaucoup écrit et lorsque Resnais est venu me trouver, j’ai fourni un travail pour le cinéma presque involontairement. Il m’a demandé une histoire pour le cinéma et il m’a demandé d’écrire cette histoire comme un roman. Donc voyez-vous, c’est tout à fait l’innocence que je suis venue sans la moindre idée sur le sens du cinéma. Jamais je n’aurais pensé que je pourrais faire un film. On m’a demandé exactement de faire une histoire à partir de la catastrophe d’Hiroshima. Je m’en suis expliquée d’ailleurs dans la préface du scénario. J’ai essayé. Et pendant quinze jours de trouver quelque chose. Je n’ai rien trouvé. Et si vous voulez, le *script* d’*Hiroshima*, enfin le scénario d’*Hiroshima*, c’est mon échec. « Tu n’as rien vu à Hiroshima », qui est le début du film, c’est mon échec devant Hiroshima. C’est-à-dire de trouver une histoire qui serait à la hauteur de cette catastrophe.

da Indochina” ou “ciclo do Pacífico”<sup>9</sup>. Nas obras que fazem parte deste ciclo, Duras narra acontecimentos de sua infância, sobretudo sua relação com sua mãe e irmão/irmãos<sup>10</sup> e a relação com um homem mais velho e rico. Em cada obra publicada, os acontecimentos deste passado mítico, tão recorrentes no universo durassiano como um todo, a chamada Durásia (*Durasie*<sup>11</sup>), são abordados com diferentes tratamentos, não apenas em termos estilísticos, mas também com alterações na narrativa, em uma constante oscilação entre ficção e autobiografia. *Uma barragem contra o Pacífico* chegou a ser considerado para receber o prêmio Goncourt. Contudo, segundo Duras, o romance acabou não sendo premiado, em razão de seu caráter político e anti-imperialista, bem como pela filiação da autora ao Partido Comunista na década de 1950 (BOGAERT, 2016, p. 288). Posteriormente, a autora foi expulsa do partido.

Duras teve uma produção intensa nas décadas de 1940 e 1950 – entre 1943 e 1960, ela publica nove títulos. Todavia, em muitas entrevistas, ela é bastante crítica a essas primeiras obras, sobretudo a seus dois primeiros romances, *Os insolentes* e *A vida tranquila* (*La vie tranquille*), publicado em 1944. Esses romances, ainda que Duras tenha em momentos afirmado que os considerava ruins, já evidenciam alguns dos *leitmotifs* ou núcleos narrativos característicos da sua obra. Em ambos, jovens protagonistas femininas, Maud e Françoise, respectivamente, enfrentam conflitos dentro de suas famílias disfuncionais e emocional e financeiramente problemáticas. A trama de *Os insolentes* gira em torno de Maud, de sua mãe viúva e de seus dois irmãos, tendo como pano de fundo uma propriedade rural na Dordogne, sudoeste da França, chamada Uderan. Já *A vida tranquila* é um romance em primeira pessoa em que Françoise presencia uma série de mortes trágicas: o assassinato de seu tio Jérôme, responsável pela ruína da família, o suicídio de seu irmão Nicolas, que era traído pela mulher com o tio, e o afogamento de um desconhecido a que ela assiste passivamente. Nesse sentido, ambos os romances já apontam para os núcleos narrativos que serão chave no “ciclo da Indochina”, ao se centrarem também nas relações bastante complexas entre os personagens, baseadas em laços familiares estreitos e disfuncionais, comportamentos contraditórios e uma dinâmica familiar baseada no não-dito, traços muito presentes nos retratos que a autora faz de

<sup>9</sup> Os críticos reúnem no denominado “ciclo da Indochina”: *Uma barragem contra o Pacífico*; *Des journées entières dans les arbres*; de 1954, *L'Éden Cinéma*; de 1977; *O amante*, de 1984; e *O amante da China do Norte*, 1991.

<sup>10</sup> Os dois irmãos de Duras, Pierre e Paul, são condensados em um único personagem, Joseph, em *Uma barragem contra o Pacífico* e *L'Éden Cinéma*. Já em *O amante* e *O amante da China do Norte*, por sua vez, a família volta a sua configuração original. Eles aparecem como *o petit frère* e *o frère aîné*.

<sup>11</sup> Joëlle Pagès-Pindon (2012) cita o termo *Durasie*, cunhado por Claude Roy em 1984. Roy inventa esse neologismo para tratar das diferentes representações da Ásia –de Gibraltar a Hiroshima e Calcutá – na obra durassiana. Pagès-Pindon retoma o termo ao tratar da criação de um espaço mítico na obra da autora.

sua própria família nos textos ambientados na Indochina. Sobre as duas primeiras obras da autora, Joëlle Pagès-Pindon afirma:

Mauriac, Faulkner e Camus... À heterogeneidade das influências que os contemporâneos tiveram o prazer de detectar nessas duas primeiras obras soma-se a heterogeneidade das técnicas romanescas utilizadas: nesses textos, observa-se longas descrições líricas de uma natureza onipresente, dominada por paisagens de árvores e de água; cenas onde nada penetra a interioridade opaca dos personagens, sob um olhar puramente exterior; rupturas brutais entre uma narrativa seca na terceira pessoa e monólogos internos estranhamente alongados. Pode-se, contudo, perceber, em ambos os primeiros romances publicados, o esboço das grandes figuras do universo durassiano: o dispositivo amoroso em sua dependência do círculo familiar – a mãe, a irmã, os irmãos, o amante; o surgimento de temas recorrentes, tais como o fascínio pela morte, as ligações entre crime e paixão, a busca da identidade feminina desafiando as restrições sociais e morais<sup>12</sup>. (PAGÈS-PINDON, 2012, p. 60, tradução nossa)

Esses dois textos, segundo Pagès-Pindon, configuram-se como marcos essenciais do imaginário durassiano, em especial quando relidos à luz das novas descobertas da biografia da autora e da gênese da sua obra. Em relação ao constante caráter autobiográfico da obra de Duras, observa-se, por exemplo, o papel central da mãe em *Os insolentes*, que remete de forma direta às representações de Marie Donnadiou, a mãe de Duras, no ciclo da Indochina. Não apenas as características e comportamentos da personagem da mãe – seu favoritismo evidente pelo filho mais velho, de caráter altamente duvidoso, e sua convívência com a intenção do filho de tirar proveito financeiro dos amores da irmã – remetem diretamente ao que a autora narra em seus romances mais autobiográficos e afirma em suas entrevistas sobre sua própria mãe, mas o próprio nome da personagem é uma referência quase que direta. O nome de batismo de Mme Donnadiou era Marie Legrand. A personagem da mãe de Maud em *Os insolentes* é denominada “Mme Grant”. Ademais, ambos os romances são ambientados no Sudoeste Francês, região de origem da família de Duras e onde se encontra a cidade que a autora escolheu para seu *nom de plume*. Dominique Noguez (2009) destaca que, apesar da opção da autora por adotar um

---

<sup>12</sup>« Mauriac, Faulkner et Camus... À l'hétérogénéité des influences que les contemporains se sont plu à déceler dans ces deux premières œuvres s'ajoute l'hétérogénéité des techniques romanesques utilisées : dans ces textes, on relève de longues descriptions lyriques d'une nature onniprésente, où dominent des paysages d'arbres et d'eaux ; des scènes où rien ne perce de l'intériorité opaque des personnages, sous un regard purement extérieur; des ruptures brutales entre un sèche narration à la troisième personne et des monologues intérieurs étrangement étirés. On peut cependant percevoir, dans l'un et l'autre de ces premiers romans publiés, l'esquisse des grandes figures de l'univers durassien : le dispositif amoureux dans sa dépendance avec le cercle familial – la mère, la sœur, les frères, l'amant ; l'émergence de thèmes récurrents, tel que la fascination pour la mort, les liens entre crime et passion, la quête de l'identité féminine au mépris des contraintes sociales et morales. »

pseudônimo, Duras mais ou menos retrata de forma ficcional a situação particular da família Donnadiou nesses dois romances iniciais:

Em *Os insolentes*, a mãe, Mme Grant-Taneran, teve dois maridos, como a mãe de Marguerite (nascida Legrand, eu relembro). O personagem que se pode considerar o duplo de Marguerite chama-se Maud e o homem com quem ela se casa chama-se Durieux, “surpreendente contração de Duras e Donnadiou”<sup>13</sup>. (NOGUEZ, 2009, p. 47-48, tradução nossa)

Para Noguez, com a adoção do pseudônimo, Duras intenta se afastar do “ninho de cobras” familiar, mas jamais rompendo totalmente com ele. É no ambiente familiar que origina o sofrimento da autora, o que, segundo Noguez, para um escritor, é a origem de sua força. Isso parece se comprovar pela temática de relações familiares e da infância na Indochina como um *leitmotiv* constante na vasta obra da autora, transformando-se e reinventando-se a cada novo projeto de escritura.

Para além de questões temáticas e autobiográficas, Pagès-Pindon ressalta que estes dois primeiros textos já demonstram algumas características formais da escritura durassiana. Em especial, *A vida tranquila* dá início a uma escritura que será sistematizada no segundo período da obra da autora, a partir da publicação de *Le square*, em 1955. Além da narração em primeira pessoa – presente em diversos títulos – observa-se na sua escritura uma expansão do monólogo interior, o qual ocupará uma posição central na terceira fase da produção da autora, “[...] fazendo surgir uma palavra que segue os sobressaltos de uma consciência derivante por meio de uma sintaxe frequentemente nominal, redundante, repetitiva e irregular<sup>14</sup>”(PAGÈS-PINDON, 2012, p. 60, tradução nossa).

Se os primeiros romances renunciavam algumas características da fase madura da obra da autora, na segunda fase da produção durassiana, especialmente após *Moderato cantabile* e *Hiroshima mon amour*, observa-se uma mudança grande em termos de estrutura narrativa. Nesse período, a partir dos anos 1960, as experimentações estilísticas e intertextuais se intensificam na sua produção. Reavaliando sua própria obra, Duras afirma:

Até *Moderato Cantabile*, é como se eu não reconhecesse os livros que eu escrevi. *Uma barragem contra o Pacífico* ou *Os pequenos cavalos de Tarquínia* são ainda livros muito *cheios*, onde tudo, muito é *dito*. Nada é deixado para a imaginação do leitor. Pode haver uma relação entre aquilo que

<sup>13</sup> Dans *Les impudents*, la mère Mme Grant-Taneran, a eu deux maris, comme la mère de Marguerite (née Legrand, je le rappelle). Le personnage qu'on peut considérer le double de Marguerite s'appelle Maud et l'homme qu'elle épouse s'appelle Durieux, « étonnante contraction de Duras et Donnadiou ».

<sup>14</sup> « [...] faisant surgir une parole qui suit les soubresauts d'une conscience dérivante, à travers une syntaxe souvent nominale, redondante, répétitive, irrégulière. »

eu considero agora minha fase de maturidade e, a rigor, certos aspectos do *Marinheiro de Gibraltar*: uma mulher vive na espera infinita do marinheiro, de um amor inacessível. Algo muito similar ao que eu escrevo nesse momento<sup>15</sup>. (TORRE, 2013, p.52, grifos do autor, tradução nossa)

Para Duras, *Moderato cantabile* foi um marco em sua escritura, uma vez que foi a partir desse texto que ela se libertou das amarras excessivas da função narrativa da escritura. Este livro representou para a autora uma tomada de consciência, em que a necessidade de se pautar pela narração deixa de ser a questão primordial. Assim, Duras intentou nesse texto relatar uma experiência pessoal, vivida secretamente, que foi a relação amorosa da autora com Gérard Jarlot – novamente a questão da autobiografia se coloca. Na escrita desse livro, colocou-se um problema de pudor da autora em relatar seu caso amoroso. Algo que já havia ocorrido na escrita de *Uma barragem contra o Pacífico*, em que Duras, naquele momento, não assumiu seu envolvimento com o chinês. A relação entre Suzanne e M. Jo jamais se concretiza e se restringe ao enorme desejo que ele tem por ela. Em *Moderato cantabile*, os encontros entre Anne Desbarades e Chauvin ocorrem sempre em um café, na presença de seu filho, constituindo-se como um diálogo. A necessidade de camuflar a relação amorosa e sexual fez com que Duras construísse uma escritura pautada por uma forma rigorosa para retratar essa experiência (BOGAERT, 2016, p. 71). Esta modificação estilística será mais detalhada no último capítulo desta tese.

Em suas entrevistas, Duras é reveladora de seus processos de criação e reflexões sobre a escrita. A autocrítica também é uma constante, como podemos observar no trecho acima. Porém, é possível notar que a autora mudava de opinião. Em diferentes entrevistas ao longo dos anos 1970, Duras demonstra apreciar *O marinheiro de Gibraltar* (1952) entre as suas primeiras obras e é bastante crítica de seus primeiros romances. Já em *Écrire* (1993), ela afirma ter relido *A vida tranquila* depois de 30 anos e achado o livro magnífico (DURAS, 1993, p. 36). Apesar disso, ao longo dos anos 1970, Duras afirmava que os romances que sucederam a publicação de *Uma barragem contra o Pacífico* e se encontram antes do surgimento do ciclo indiano nos anos 1960 e 1970 eram textos “fáceis” e “vulgares” (DURAS, GAUTHIER, 2013, p. 63). Diferentemente dos textos oriundos da segunda fase da produção durassiana, os romances *O marinheiro de Gibraltar*, *Os pequenos cavalos de Tarquínia* (1953), *Dez e meia da noite no verão* (1960) são textos em que a autora narra uma história no sentido tradicional. Ainda que

---

<sup>15</sup> Jusqu’à *Moderato cantabile*, c’est comme si je ne reconnaissais pas les livres que j’ai écrits. *Un barrage contre le Pacifique* ou *Les petits chevaux de Tarquínia* sont encore des livres trop pleins, où tout, trop est dit. Rien ne laisse à l’imagination du lecteur. Il peut exister un rapport avec ce que je considère maintenant comme ma phase de maturité, à la rigueur avec certains aspects du *Marin de Gibraltar* : une femme vit dans l’attente infinie du marin, d’un amour inaccessible. Quelque chose de très similaire à ce que j’écris en ce moment.



em um estilo narrativo moderno, dialogando com o *Nouveau Roman* – a relação complexa de Duras com o *Nouveau Roman* será abordada com maior detalhe na seção final deste capítulo – , esses romances, que Joëlle Pagès-Pindon nomeia de “romances de casais”, estruturam-se em torno de um enredo composto por acontecimentos concretos, em tramas romanescas ambientadas em locais de veraneio, na Espanha, na Itália, em Gibraltar e em Sète, no período de férias de verão. Nessas tramas, além de transparecerem elementos característicos do imaginário durassiano, como os triângulos amorosos, ecoa um estilo de vida boêmio, regado a um grande consumo de bebida alcoólica, em uma espécie de “*dolce vita*” característica dos anos 1950 (PAGÈS-PINDON, 2012, p. 133), assemelhando-se, nesse aspecto, a certos títulos da obra de Ernest Hemingway<sup>16</sup>.

Assim como Duras, Pagès-Pindon também detecta uma nova fase de escritura durassiana a partir do final da década de 1950:

Nos textos que seguem esses romances de casal - *Le Square*, *Moderato Cantabile*, *Hiroshima mon amour*, *L'après-midi de Monsieur Andemas* -, Duras inaugura uma escritura mais pessoal, com o surgimento das vozes que irão tornar-se a voz do texto durassiano. Paralelamente, uma representação do poder transgressivo e destrutivo da paixão se impõe, simbolizado pelo célebre “Você me mata. Você me faz bem” de *Hiroshima mon amour*<sup>17</sup>. (PAGÈS-PINDON, 2012, p. 134, tradução nossa)

Nesse sentido, concomitantemente à sua primeira inserção no universo do cinema, emerge na obra da autora uma nova proposta de representação, que busca deixar espaço à imaginação. Também, apesar da multiplicidade de vozes (o que analisaremos com mais detalhes sobretudo a partir de *India song* no último capítulo desta tese), uma escrita marcada pelo silêncio torna-se característica do texto durassiano, não apenas em seus romances, mas também em suas produções cinematográficas, especialmente em *Nathalie Granger*. Precisamos destacar que é justamente nesse período em que Duras publica os romances que são considerados por seus estudiosos, sobretudo por Madeleine Borgomano – crítica literária com diversas publicações sobre a obra de Duras – como suas obras mais importantes: *O deslumbramento* (*Le*

---

<sup>16</sup> Na fortuna crítica, há um consenso sobre a importância do romance norte-americano, especialmente nas primeiras obras da autora. A análise de Brian Stimpson dos rascunhos de *Emily L.* destaca que referências diretas a Hemingway subsistem em diversas versões e rascunhos do romance, por vezes no meio da narração, por vezes como uma dedicatória do livro. O texto definitivo de Duras termina por propor uma versão condensada com uma referência indireta apenas se referindo como “o escritor norte-americano. Morte. Suicídio.” (EL MAÏZI, STIMPSON; 2007, p. 31)

<sup>17</sup> « Dans les textes qui suivent ces romans du couple – *Le Square*, *Moderato Cantabile*, *Hiroshima mon amour*, *L'après-midi de Monsieur Andemas* -, Duras inaugurerá une écriture plus personnelle, avec l'émergence de voix qui deviendront la voix de l'écrit durassien. Parallèlement, s'imposera une représentation du pouvoir transgressif, destructeur de la passion, symbolisé par le célèbre « Tu me tues. Tu me fais du bien » d'*Hiroshima mon amour*. »

*ravissement de Lol V. Stein*), em 1964, *O vice-cônsul (Le vice-consul)*, em 1966, e *O amor (L'amour)*, em 1971 (ALAZET, 2002, p. 111). Nos anos 1970, estes textos serão retomados, metamorfoseando-se nos filmes *La femme du Gange* (1974) e *India song* (1975). *India song*, em uma versão ainda mais experimental, dará origem a um segundo filme, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976).

Em uma análise diacrônica, podemos perceber como, nos anos 1970, o cinema torna-se central na produção artística de Duras. Ainda que a relação da autora com o cinema se inicie no final da década de 1950 e se estenda até 1985 – com a realização de *Les enfants*, em codireção com Jean Mascolo, seu filho, e Jean-Marc Turine –, a partir de 1972 até a publicação de *O amante*, em 1984, Duras dedica-se quase que exclusivamente ao cinema. Suas publicações, nessa época, estão quase todas diretamente ligadas à sua produção fílmica. Dessa forma, nesse período são editados, grosso modo, seus roteiros, muitas vezes denominados textos híbridos pelos críticos.

Ainda que possamos observar uma clivagem temporal, é quase impossível abordar a escritura fílmica de Duras isolando-a das demais obras da autora. Seus romances, roteiros, filmes e textos ensaísticos são todos interligados de diferentes formas. Como afirma Madeleine Borgomano (1985), o estudo da obra fílmica de Duras não pode ser completamente separado de sua obra literária sem se tornar infiel ou mesmo incompreensível. A produção cinematográfica adentra o jogo de escrita e reescrita tão característica da autora. A linguagem do cinema possibilita um novo campo de trabalho, expandindo as possibilidades deste jogo. Isso evidencia-se, sobretudo, nas obras que formam o “ciclo da Índia”. Este é formado por um tríptico de livros, *O deslumbramento*, *O vice-cônsul* e *O amor*, e um tríptico de filmes, com *La femme du Gange*, *India song* e *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Os filmes, por sua vez, deram origem a duas novas publicações na forma de roteiro ou “texto, teatro e filme”, no caso de *India song*.

Ainda que o grande sucesso de *O amante* tenha, provavelmente, associado ao nome de Duras às obras do ciclo do Pacífico, o ciclo da Índia é um grande marco no universo durassiano. Nesses romances, Duras aflora uma escrita mais experimental, em que a trama romanesca convencional perde a importância. Sobre esse processo, Hélène Cixous e Michel Foucault em *Sobre Marguerite Duras* discutem como a autora, pouco a pouco, faz tal trabalho de abandono das riquezas narrativas e descritivas, desnudando cada vez mais o texto, colocando cada vez menos cenário, mobiliário, objetos, transformando sua escritura no que Cixous denomina de “arte da pobreza”. Foucault, por sua vez, sugere que o procedimento de Duras é trabalhar na escrita “a memória sem lembrança”, uma vez que o discurso está na memória, mas esta é apenas

uma espécie de bruma, uma memória da memória, purificada de qualquer lembrança (FOUCAULT, 2001, p. 357).

Helène Cixous comenta a dificuldade em ler e a impossibilidade de realmente se conhecer a obra de Duras. Sem dúvida, na obra de Duras, além de grande número de títulos, a busca pelo não-dito torna a escrita muitas vezes enigmática, em que frequentemente encontramos frases curtas e enredos simples que escondem várias camadas de significação. Madeleine Borgomano, ao comentar as características do texto durassiano, afirma:

Marguerite Duras, nos seus melhores livros, tendia, e isso já foi dito com bastante frequência, em direção a uma “escritura do silêncio”, uma escritura cada vez mais reduzida e sóbria, minimalista, em soma. E, todavia, sobre essa escritura lacônica, que abundância de discursos e de páginas, de artigos e de teses!<sup>18</sup> (BORGOMANO, 2010, p. 13, tradução nossa)

Borgomano, então, para caracterizar a escrita da autora, retoma uma expressão que a própria Duras pegou emprestado de Maurice Blanchot para definir as vozes em *off* de *India song*: “memória do esquecimento”. Segundo Borgomano, esta “memória do esquecimento” é o elemento que caracteriza o que esta crítica literária nomeia de “forma sentido” na escritura de Duras. As características da escrita da autora buscaremos detalhar de forma aprofundada no terceiro capítulo, nas análises dos quatro roteiros em estudo nesta tese. O que buscamos ressaltar aqui é que o ciclo da Índia inaugura uma forma de escrita altamente estética pela qual Duras ficou conhecida em suas obras de maturidade.

Além disso, o “ciclo da Índia”, em especial, foi tema de vários estudos psicanalíticos. Observa-se, nestas obras, que a presença da loucura é uma constante em seus personagens. Em *O deslumbramento*, o quadro clínico de Lol V. Stein, ou Lola Valérie Stein, após a perda de seu noivo<sup>19</sup>, é um dos elementos-chave do texto. Isso também ocorre em *O vice-cônsul*, em que, além da mendiga do Laos descrita como louca, o pano de fundo do baile organizado pelo embaixador francês e sua esposa, a mesma Anne-Marie Stretter, é o chocante incidente protagonizado pelo vice-cônsul da França em Lahore, Jean-Marc de H., em que ele atira contra leprosos em um jardim público da cidade. Além disso, para além do conteúdo, nesses romances a forma de Duras torna-se mais experimental. Por isso, a narrativa, em uma leitura apressada,

---

<sup>18</sup> « Marguerite Duras, dans ses meilleures livres, tendait, on l’a dit bien souvent, vers une « écriture du silence », une écriture de plus en plus réduite et dépouillée, minimaliste, en somme. Et pourtant, sur cette écriture laconique, quel débordement de discours et de pages, d’articles et de thèses ! »

<sup>19</sup> Michael Richardson abandona Lol por uma mulher mais velha, Anne-Marie Stretter, em um baile em T. Beach.

pode parecer até um pouco confusa, não apenas pela escrita abstrata, mas, também, pela multiplicidade de vozes, especialmente em *O vice-cônsul*.

Ao mesmo tempo, o relato em primeira pessoa dos narradores gera uma constante dúvida no leitor em função do ponto de vista, às vezes, declaradamente limitado e parcial do narrador. Tanto em *O vice-cônsul* quanto em *O deslumbramento*, um narrador personagem relata a vida pregressa de outro personagem sem que tenha presenciado nenhum dos acontecimentos narrados. Em *O vice-cônsul* há uma estrutura metalinguística, em que o texto se abre com um romance dentro do romance. Nele, Peter Morgan, um dos personagens pertencentes ao círculo da embaixatriz Anne-Marie Stretter, está escrevendo um livro sobre a dramática vida da mendiga do Laos que vendeu sua filha em Calcutá, após ser expulsa de casa pela mãe por estar grávida. Isso já está posto logo na primeira frase do livro: “Elle marche, **écrit Peter Morgan.**” (DURAS, 2012, p. 09, grifo nosso) A mesma estrutura inicia o segundo capítulo:

La lumière à Pursat supprime les Cardamones, efface le fil à l’horizon, le Stung Pursat, le bruit des treuils, porte au sommeil celui qui ne se méfie pas le nourrit d’un rêve angoissé, **écrit Peter Morgan**” (DURAS, 2012, p. 23, grifo nosso).

Esta forma “escreve Peter Morgan” ou “Peter Morgan para de escrever” é utilizada em diversas partes do texto para separar a narrativa de Morgan sobre a mendiga e o desenrolar do enredo envolvendo os personagens europeus na Índia ao redor do vice-cônsul e Anne-Marie Stretter. Ambas são narrativas em terceira pessoa de um narrador onisciente. Nota-se, contudo, que a narrativa de Morgan sobre a mendiga é bem menos pautada por diálogos, sobretudo diálogos diretos, do que a outra parte do romance.

Já em *O deslumbramento*, por sua vez, o texto todo é uma narrativa em primeira pessoa de um narrador personagem, Jacques Hold, amante da melhor amiga de Lol, Tatiana Karl. A narrativa do livro é linear, seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos na vida de Lol. Todavia, desde o início do livro, Hold problematiza a veracidade de seu relato. Como Hold apenas entra na trama de forma concreta após o retorno de Lol à S. Thala, ele narra a vida pregressa de Lol a partir do que lhe foi contado por Tatiana, especialmente o baile no cassino de T. Beach. No entanto, Hold também deixa claro que não crê na fala de Tatiana e que ele iria inventar, por sua vez, seu próprio relato:

Je ne crois plus à rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien. Voici, tout au long, mêles, à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j’invente sur la nuit du Casino de T. Beach. A partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein. (DURAS, 2018, p. 14)

Enquanto o relato de Hold é parcialmente baseado naquilo que Tatiana Karl relatou, ainda que ele o considere falso, o narrador de *O vice-cônsul* também aproxima a história da mendiga contada por Peter Morgan a um caso verídico testemunhado por Anne-Marie Stretter. Porém, o narrador também deixa claro ao leitor o caráter ficcional da história escrita por Peter Morgan:

La vente d'une enfant a été raconté à Peter Morgan par Anne-Marie Stretter. Anne-Marie Stretter a assisté à cette vente il y a dix-sept ans, vers Savannakhlet, Laos. La mendiante, toujours d'après Anne-Marie Stretter, doit parler la langue de Savannakhet. Les dates ne coïncident pas. La mendiante est trop jeune pour être celle qu'a vue Anne-Marie Stretter. Cependant Peter Morgan a fait du récit d'Anne Marie Stretter un épisode de la vie de la mendiante. (DURAS, 2012, p. 71)

Nesse sentido, a escritura de Duras convida o leitor a desconfiar do próprio texto, o que é ainda mais enfatizado, uma vez que a própria voz narrativa afirma duvidar de sua fonte. Percebe-se, então, como Duras vai ao encontro das ideias de Nathalie Sarraute, escritora e teórica do *Nouveau Roman* e contemporânea de Duras, em *L'ère de soupçon*.

E, aparentemente, não apenas o romancista não acredita mais em seus personagens, mas o leitor, por sua vez, não consegue mais acreditar nisso. Também, vemos o personagem do romance, privado desse duplo suporte, a fé depositada nele pelo romancista e pelo leitor, que o mantinha de pé, solidamente apumado, carregando sobre seus grandes ombros o peso da história, vacilar e desfazer-se<sup>20</sup>. (SARRAUTE, 1964, p. 71, tradução nossa)

Segundo Sarraute, no romance moderno o leitor desconfia da imaginação do autor. O “ciclo da Índia” inicia esse tipo de jogo entre autor e leitor na obra durassiana. Como já afirmamos anteriormente, Duras optou pela narrativa em primeira pessoa em diferentes obras, não apenas em seus textos com forte teor autobiográfico ou ensaístico como *O amante*, *A dor* (1985) ou *A vida material* (1987), mas também em *A vida tranquila*, *O marinheiro de Gibraltar* e *O deslumbramento*. Porém, é neste último que o convite à desconfiança do leitor frente à narrativa se faz presente, diferentemente das obras anteriores da autora em que essa quebra de confiança não é declarada. Em *A vida tranquila* e *O marinheiro de Gibraltar* o ponto de vista da narração é aquele do narrador-protagonista, com um ângulo de visão limitado ao seu centro-fixo. O leitor tem acesso aos pensamentos e percepções desse “eu” que media os eventos

<sup>20</sup> « Et, selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire. »

narrados ainda apoiado sobre a verossimilhança. Em *O deslumbramento*, por sua vez, a voz narrativa oscila entre um narrador testemunha e um narrador onisciente, uma vez que Hold excede seu ponto de vista de testemunha, não apenas ao relatar fatos que ele não presenciou, mas também por narrar os sentimentos e percepções de Lol, aos quais ele não teria acesso como personagem dentro da trama<sup>21</sup>. Dessa forma, em ambos os romances, *O deslumbramento* e *O vice-cônsul*, Duras estabelece uma estrutura metalinguística em que a narração se evidencia como uma ficção dentro da ficção. Sobre esta estrutura de *mise en abyme* no texto, Borgomano afirma:

A primeira frase de *O Vice-cônsul*: “Ela caminha, escreve Peter Morgan”, instala os dois planos da narração e os dois “mundos” da diegese. Entre “o romance” de Duras e “o livro” de Peter Morgan, desenvolvem-se jogos de paralelismo, de inversões, de deslocamentos. Tudo leva à uma “desrealização total”.<sup>22</sup> (ALAZET et al., 2014, p. 156, tradução nossa)

Essa desrealização da narrativa proposta pelo “ciclo da Índia” é um dos alicerces da produção cinematográfica de Duras, o que abordaremos de forma mais detalhada na próxima seção deste capítulo. Porém, o que queremos destacar aqui é que a estética cinematográfica de Duras faz parte do projeto artístico da autora como um todo. Dessa forma, o caráter inovador e experimental do cinema durassiano já estava proposto em sua literatura.

Além disso, é curioso observar que o trecho destacado de *O deslumbramento* reflete a mesma abordagem de Duras em sua relação com a ficção e a autobiografia. O jogo de escrita e reescrita no “ciclo do Pacífico” caracteriza-se por diferentes versões da mesma história, do mesmo período da vida da autora. Porém, a história muda em função de o quanto ela criou em cima da sua própria experiência. Segundo Duras, ela caminha de uma versão mais ficcionalizada em *Uma barragem contra o Pacífico* para uma versão menos “inventada” em *O amante da China do Norte*<sup>23</sup>. Neste texto, a autora chega a mencionar as obras anteriores e faz quase que correções em relação ao que ela própria havia narrado, como podemos perceber na

<sup>21</sup> Refere-se aqui aos conceitos de Norman Friedman em “O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico” (2002).

<sup>22</sup> « La première phrase du Vice-Consul : « Elle marche, écrit Peter Morgan », installe les deux plans de la narration et les deux « mondes » de la diégèse. Entre « le roman » de Duras et « le livre » de Peter Morgan, se développent des jeux de parallélisme d’inversion, de déplacements. Tout concourt à une « déréalisation totale ». »

<sup>23</sup> Em uma entrevista para o Jornal *Libération* Duras afirma: “ Dans *L’amant de la Chine du Nord*, c’est moins inventé que dans *L’Amant*. Par exemple, dans la voiture, la main c’est vrai. Les rizières, ce n’est pas toujours pareil, les charrettes d’enfants, c’est vrai. Cholen, c’est vrai. Hélène Lagonelle, c’est vrai. Mon petit frère, mon grand frère aussi, ma mère aussi : c’est vrai encore plus que tout ce qu’on peut raconter. Mes frères n’ont jamais passé un jour à l’école. Là on touche à la folie de ma mère » (BOGAERT, 2016, p. 386).

nota de rodapé presente em *O amante da China do Norte* em relação ao carro que a família de Duras possuía, a célebre B12 de Joseph em *Uma barragem contra o Pacífico*:

La B12 n'est pas la « ruine » du Barrage contre le Pacifique. Ici, elle est esquintée, certes, mais elle ne pétarade pas, elle n'enfume pas les rues des postes de brousse, elle n'est pas un objet de curiosité. (DURAS, 1991, p. 157)

Da mesma forma que Jacques Hold assume ter inventado parte da história de Lol, Duras também falava abertamente de suas “invenções” em suas obras marcadas pelo caráter autobiográfico. Uma dessas invenções que foi bastante destacada pelos críticos, especialmente no estudo do projeto fílmico de Duras, é o trabalho da mãe no Édén Cinéma. Em *Uma barragem contra o Pacífico* e em sua adaptação para o teatro, intitulada justamente *L'Éden Cinéma* (1977), a mãe viúva era professora de francês e piano na Indochina. Para completar sua renda, durante dez anos, a mãe trabalha como pianista no “Éden cinema”, a sala de cinema local, fazendo a trilha sonora ao vivo dos filmes que estavam sendo exibidos, como era comum em muitas salas de projeção na época do cinema mudo. No romance, a mãe jamais consegue ver os filmes, uma vez que a posição do piano não permitia que ela enxergasse a tela:

La mère jouait tous les soir pendant deux heures. Il lui était impossible de suivre le film sur l'écran : le piano était non seulement sur le même plan que l'écran, mais bien en-dessous du niveau de la salle.  
En dix ans, la mère n'avait pu voir un seul film. Pourtant, à la fin, ses mains étaient devenues si habiles qu'elles n'avaient plus à regarder le clavier. Mais elle ne voyait toujours rien du film qui passait au-dessus de sa tête. (DURAS, 2007, p. 283)

Madeleine Borgomano faz uma interessante análise do papel do cinema em Duras a partir dessa parte do romance, que se torna ainda mais significativo justamente porque o nome do cinema foi o escolhido pela autora para intitular a peça teatral que ela própria escreveu a partir de seu romance. Contudo, ainda que isto não invalide os argumentos de Borgomano – nos quais nos deteremos na próxima seção desse capítulo – na entrevista no programa *Apostrophe*, à época do lançamento de *O amante* (1984), Bernard Pivot, ao tratar da representação da família da autora em sua obra, pergunta especificamente sobre a Mme Donnadieu ter sido pianista no cinema. Duras, então, afirma que a mãe tocava piano, porém, jamais tinha feito isso profissionalmente. Segundo ela, na verdade, a mulher que tocava na sala de cinema e não via os filmes era uma outra mulher que a autora conheceu, e ela decidiu incluir isso no romance. Todo o episódio era inventado (BOGAERT, 2016, p. 295).

Joëlle Pagès-Pindon cunha o termo “biomitografia” ou “geomitografia” ao abordar a questão da autobiografia no texto durassiano. Segundo ela, uma grande parte da obra da autora oscila constantemente entre diferentes gêneros: autobiografia, autoficção ou romance. A especificidade do imaginário durassiano, com uma forte tendência à autobiografia, nos leva a inverter a relação entre o que foi vivido concretamente e a ficção. Esta crítica, então, afirma:

Na obra de Marguerite Duras, não é o real que modela a ficção, mas é a ficção que estrutura e modela o real – um movimento que os textos do “ciclo do Atlântico” levarão ao seu ponto extremo. Por isso, para ilustrar a reciprocidade das relações entre o real e a ficção nós propomos aqui o termo “biomitografia”<sup>24</sup> (PAGÈS-PINDON, 2016, p. 112, tradução nossa).

A construção dessa biomitografia dá-se a partir de dois movimentos. Num primeiro momento, tem-se a construção, a partir de pessoas reais, de personagens emblemáticos, que estão presentes em diferentes obras. Dessa forma, cada ciclo durassiano terá um personagem-chave: a mãe, no “ciclo da Indochina”; Anne-Marie Stretter – cujo nome real era Elizabeth Striedter, a mulher do administrador colonial em Vinh Long, na Cochinchina, no “ciclo da Índia”; e Yann Andréa – originalmente Yann Lemée –, o último companheiro de Duras, no “ciclo do Atlântico”. As duas primeiras, especialmente, não se restringem às obras de seus respectivos ciclos. Como figuras-chave do universo durassiano, a mãe e Stretter estão presentes em diversas obras, ainda que muitas vezes passando por um processo de recriação ainda maior. Pagès-Pindon, por exemplo, analisa a loucura de Lol V. Stein como um eco dos conflitos internos da própria autora, seu alcoolismo, sua própria loucura e a de sua mãe. Nesse sentido, para esta crítica, com *O deslumbramento*, Duras reconhece e assume sua própria loucura, em grande parte causada e exorcizada pela escritura.

Antes de ser uma etapa decisiva na obra, o texto de *O deslumbramento* foi um acontecimento existencial para sua autora, materializando as assombrações vindas das profundezas da infância e agora assumidas pela escritura que lhes dá forma: silhuetas de mulheres, gritos de loucura, lugares simbólicos, infelicidade maravilhosa de amar.<sup>25</sup> (PAGÈS-PINDON, 2016, p. 112, tradução nossa).

<sup>24</sup> Chez Marguerite Duras, c’est moins le réel qui modèle la fiction que la fiction qui structure et modèle le réel – un mouvement que les textes du « cycle atlantique » porteront à leur point extrême. C’est pourquoi, pour illustrer la réciprocité des relations entre le réel et la fiction nous proposons ici le terme de « biomythographie ».

<sup>25</sup> « Avant d’être une étape décisive dans l’œuvre, le texte du Ravissement de Lol V. Stein a été un évènement existentiel pour son auteur, matérialisant des hantises venues du fin fond de l’enfance et désormais assumées par l’écriture qui leur donne forma : silhouettes de femmes, cris de folie, lieux symboliques, malheur merveilleux d’aimer. »



As três personagens femininas icônicas do “ciclo da Índia”, Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter e a mendiga do Laos, são baseadas em mulheres reais que a autora afirma ter conhecido. Lol seria inspirada em uma mulher que Duras conheceu em um baile de natal em um hospital psiquiátrico em Paris, e as outras duas originam-se em sua infância na Indochina. A partir de encontros breves ou apenas à distância com seus “modelos”, o processo criativo de Duras transforma estas personagens em mitos de seu universo. A mendiga, careca, suja e faminta, encarna a miséria que se contrapõe à posição privilegiada dos brancos na Índia. Anne-Marie Stretter é símbolo da mulher rica, sedutora e enigmática, com vários amantes, levando alguns à loucura e até ao suicídio. Lol, especificamente, torna-se ainda mais icônica por se configurar como uma descrição de um “delírio clinicamente perfeito”, além de uma obra artística de grande riqueza (PAGÈS-PINDON, 2016, p. 114). Ademais, a análise de Lacan do texto, como mencionamos no início deste capítulo, contribuiu para a notoriedade da obra entre a intelectualidade francesa na época. Duras, por sua vez, ao falar da solidão da escrita, comenta suas impressões do texto de Lacan e recusa a pretensão deste de sondar não apenas seu inconsciente, como também o inconsciente do texto:

Talvez escrever, eu disse a mim mesma, eu poderia. Eu já havia começado livros que eu tinha abandonado. Eu tinha esquecido até os títulos. *O Vice-cônsul*, não. Eu nunca o abandonei, penso nele frequentemente. Em *Lol. V. Stein* não penso mais. Ninguém pode conhecê-la, L. V. S., nem você nem eu. E mesmo aquilo que disse Lacan sobre ela, eu jamais compreendi totalmente. Eu fiquei atordoada com Lacan. E esta frase dele: “Ela não deve saber ela escreve isso que ela escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe.” Essa frase tornou-se para mim como um tipo de identidade de princípio, de um “direito de dizer” totalmente ignorado das mulheres<sup>26</sup>. (DURAS, 2016, p. 20, tradução nossa)

Este destaque não apenas revela a posição de Duras frente à análise de Lacan de Lola Valérie, mas também demonstra a importância de *O vice-cônsul* no universo durassiano. Em suas entrevistas, Duras também se refere diversas vezes à relevância de Anne-Marie Stretter, do romance e do filme que ele originou, *India song*, em sua obra. Dominique Noguez, em *La couleur des mots*, indaga Duras de onde surgiu o relato de *India song*. Duras, então, afirma que a origem desse romance também está em sua infância, em Vinh Long, ainda que ela jamais

---

<sup>26</sup>« Peut-être écrire, je me suis dit, je pourrais. J’avais déjà commencé des livres que j’avais abandonnés. J’avais oublié même les titres. Le Vice-consul, non. Je ne l’ai jamais abandonné, j’y pense souvent. À Lol V Stein je n’y pense plus. Personne ne peut la connaître, L. V. S., ni vous ni moi. Et même ce que Lacan en a dit, je ne l’ai jamais tout à fait compris. J’étais abasourdie par Lacan. Et cette phrase de lui : « Elle ne doit pas savoir qu’elle écrit ça qu’elle écrit. Parce qu’elle se perdrait. Et ça serait la catastrophe. » C’est devenu pour moi, cette phrase, comme une sorte d’identité de principe, d’un « droit de dire » totalement ignoré des femmes. »

tenha visto a verdadeira Anne-Marie Stretter (Elizabeth Striedter) de perto. Duras viu Striedter apenas através de grades, dentro de carros, ou nas festas no salão da administração da colônia. Esta mulher, contudo, marcou de tal forma Duras, que a autora afirma que Stretter tinha uma função maternal quase tão importante quanto sua própria mãe no seu imaginário (NOGUEZ, 2001a, p. 62). Sobre esta personagem e sua importância na ficção durassiana, a autora afirma em *Les lieux de Marguerite Duras*:

[...] Anne-Marie Stretter, talvez, eu me pergunto se as outras mulheres dos meus livros não a esconderam por muito tempo, se atrás de Lol V. Stein não havia Anne-Marie Stretter, porque não há razão, esta fascinação dura para sempre, eu não saio dela, é uma verdadeira história de amor. Meus filmes e meus livros são histórias de amor por ela há alguns anos. Não constantemente, há momentos em que não cuido disso, enquanto faço os outros filmes não cuido disso, mas ela ainda está sempre presente.<sup>27</sup> (DURAS, PORTE, 2012, p. 69, tradução nossa)

Podemos, então, observar como ocorre o fenômeno de biomitografia na obra durassiana descrito por Pagès-Pindon. Nesse sentido, um segundo movimento nesse processo justamente encontra-se nas reflexões de Duras sobre sua própria obra, seja em suas entrevistas – com destaque para as feitas por Michele Porte e Xavière Gauthier, *Les lieux de Marguerite Duras* e *Les parleuse*, respectivamente, que foram publicadas junto com a autora, como pertencentes a sua obra literária – ou em seus textos de caráter mais ensaístico, tais como *Écrire*, *A vida material* ou *Os olhos verdes*. Nestes textos, em que Duras aborda seu próprio universo ficcional e expõe suas posições sobre literatura e cinema, a autora reforça a ideia de mito em torno das figuras centrais da sua ficção, especialmente Stretter, ao impregnar o relato de sua lembrança de infância com o lirismo de sua escritura. Além disso, Duras oferece ao leitor uma vasta reflexão sobre a escrita e a posição do escritor e do cineasta no século XX ao tratar, nesses textos, do seu próprio processo criativo. Sobre o aspecto moderno dessa postura da autora, Anne Cousseau afirma:

Se considerarmos como um dos principais componentes da modernidade em uma obra o fato de esta conter uma reflexão sobre ela mesma, sobre sua gênese, sua construção, ou ainda a capacidade do artista de nela inserir uma consciência crítica de sua arte e de sua prática, Duras certamente foi absolutamente moderna. Pois o ato de escrever foi para ela um objeto de

<sup>27</sup> « [...] Anne-Marie Stretter, sans doute même ; je me demande si les autres femmes de mes livres ne l'ont pas masquée longtemps, si derrière Lol V. Stein il n'y avait pas Anne-Marie Stretter, parce qu'il n'y a pas de raison, cette fascination dure toujours, je ne m'en sors pas, c'est une véritable histoire d'amour. Mes films et mes livres sont des histoires d'amour avec elle depuis quelques années. Pas constamment ; il y a des moments où je ne m'en occupe pas, pendant que je fais les autres films je ne m'en occupe pas, mais elle est quand même toujours là. »

interrogação incansável, apaixonado e doloroso. E esta reflexão sobre o processo de criação literária alimentou tanto o discurso com o qual ela acompanhou cada uma das suas obras quanto os próprios textos, constituindo, dessa forma, um dos alicerces essenciais que ligam o metatexto à obra literária e cinematográfica, e tornando, assim, muitas vezes difícil de separá-lo dessas produções (este é o caso, por exemplo, desses textos com status ambíguo como *Les lieux de Marguerite Duras, Les Parleuses* ou ainda *A vida material*)<sup>28</sup>. (ALAZET et al., 2014, p. 110, tradução nossa)

Nesses metatextos, ou textos ambíguos, como coloca Cousseau, Duras também conta fatos de sua vida, revelando um pouco das origens dos personagens e lugares icônicos de seu universo ficcional. Nesse sentido, podemos destacar *Os olhos verdes*, coletânea de textos publicados em 1980 no *Cahiers du cinéma*<sup>29</sup>. Nesse título, além de abordar sua própria produção fílmica, Duras publica fotos de sua infância e de sua família, relembra o impacto que sentiu ao saber da bomba atômica de Hiroshima, enquanto acompanhava a recuperação de seu primeiro marido, o escritor Robert Antelme, que havia acabado de retornar de sua prisão no campo de concentração nazista<sup>30</sup> – a prisão de Antelme será tema de *A dor* (1985) e de *Cadernos de guerra e outros textos* (2006), publicação póstuma. Após a sequência de fotos da família Donnadiu na Indochina, Duras publica também fotos de Elizabeth Striedter, bem como as cartas que ela recebeu da própria Striedter e de sua neta propondo encontros depois de várias décadas entre a autora e a verdadeira mulher que deu origem a esta personagem central em sua ficção. Duras recusou esse encontro, mas não escreve em seu texto o motivo da recusa. Entrando no campo da hipótese, talvez esta tenha ocorrido porque a própria Duras, se dizendo apaixonada por Stretter, preferiu manter-se em seu próprio movimento, descrito por Pagès-Pindon, em que a ficção modela e o real e não o contrário. Dessa forma, Duras optou por seu resquício de

<sup>28</sup> « Si l'on considère comme une des composantes majeures de la modernité d'une œuvre à intégrer une réflexion sur elle-même, sur sa genèse, sa construction, soit encore l'aptitude de l'artiste à y inscrire une conscience critique de son art et de sa pratique, assurément, Duras fut absolument moderne. Car l'acte d'écrire a été pour elle l'objet d'une interrogation inlassable, passionnée et douloureuse. Et cette réflexion sur le processus de création littéraire a alimenté aussi bien le discours par lequel elle a accompagné chacune de ses œuvres que les textes eux-mêmes, constituant d'ailleurs une des chevilles essentielles qui soude le métatexte à l'œuvre littéraire et cinématographique, et rendant ainsi parfois difficile le partage des deux (ainsi en est-il par exemple de ces textes au statut ambigu comme *Les lieux de Marguerite Duras, Les Parleuses*, ou encore *La Vie matérielle*). »

<sup>29</sup> *Les yeux verts*, conjunto de textos e fotografias, foi publicado primeiramente no *Cahiers du cinéma*, no número 312-313, de junho de 1980. Posteriormente, em 1996, este material foi republicado em sua totalidade na forma de livro pela Éditions de L'étoile/ Cahiers du cinéma, respeitando a diagramação da página desejada pela autora.

<sup>30</sup> Marguerite Duras, Robert Antelme, bem como Dionys Mascolo, segundo companheiro de Duras e pai de seu único filho, foram membros ativos da resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial. Em junho de 1944, Antelme é preso pelos alemães junto com sua irmã Marie-Louise e enviado para o campo de concentração de Buchenwald e posteriormente de Dachau. Antelme publica *A espécie humana*, em 1947, livro no qual ele relata sua experiência como deportado dos campos de concentração nazista e dedica a obra a Marie-Louise que não resiste aos horrores aos quais foi submetida no campo de concentração de Ravensbrück.

memória e sua própria criação de Anne-Marie Stretter do que a concretude da verdadeira Elizabeth Striedter.

Esta mesma postura parece ecoar na relação de Duras com sua terra natal. Em seus diálogos com Godard, Duras diz: “Je suis créole. Je suis née en Indochine.”( BÉGHIN, 2014, p. 28), quando ele pergunta se ela é de origem judaica. A identidade da autora foi construída pela infância na Indochina. Duras revela até uma certa dificuldade de readaptação em seu retorno à França, em se estabelecer como francesa, comer pratos franceses – *steak et frites* -, depois de passar anos falando vietnamita, comendo arroz e correndo livremente descalça pelas terras coloniais. Contudo, após deixar a Indochina aos dezoito anos para cursar a faculdade, Duras jamais retornou à sua terra natal. Quando questionada, na época do lançamento de *O amante da China do Norte*, se ela não ficou tentada a aproveitar a filmagem da adaptação de *O amante* para visitar os lugares de seus livros, como Saigon, Cholen e Sadec, Duras respondeu:

Não. Há nos meus livros uma consumação total dos lugares, da pobreza, do pavor e da sexualidade. Eu realmente fiz amor. Foi feito, foi vivido completamente. Foi escrito. E quando uma coisa é escrita, ela é realmente terminada. Eu acho que esta foi a última vez que escreverei sobre essa história. Mas, às vezes, eu não sei<sup>31</sup>. (BOGAERT, 2016, p. 388, tradução nossa)

Percebe-se, então, como a escrita tem uma função central na relação de Duras com sua própria vivência. Novamente, o processo de escrita captura a experiência e liberta a autora do que foi vivido. Dentro dessa constante oscilação entre ficção e realidade, memória e esquecimento, a escritura de Duras, segundo Madeleine Borgomano (1987), organiza-se a partir de fantasmas. Esta crítica propõe em seu livro uma leitura desse universo fantasmático construído a partir da escritura, das vozes, das imagens lentas e desassociadas e dos silêncios.

Esses fantasmas, que nós reconhecemos como *leitmotifs*, são os alicerces que dão forma ao universo ficcional de Duras e povoam sua produção ganhando contornos e sendo materializados no texto pelo processo de criação bastante livre da autora. Essa questão é chave para a compreensão do projeto fílmico de Duras, uma vez que toda sua representação se dá na recusa da possibilidade fornecida pela câmera de captar de forma concreta as imagens do mundo. Não é apenas em seu cinema que a autora faz isso. O caráter evocativo do cinema de Duras já está prenunciado em sua escrita. Seu hábito de filmar em locações flagrantemente inexatas causa, a princípio, certo espanto, mas a ambientação de *O vice-cônsul* em uma Índia

---

<sup>31</sup> « Non. Il y a dans les livres une totale consommation des lieux, de la pauvreté, de l'épouvante et de la sexualité. J'ai vraiment fait l'amour. Ça a été fait, ça a été vécu complètement. Ça a été écrit. Et c'est quand c'est écrit que c'est fini réellement. Je pense que c'est la dernière fois que j'écrirai sur cette histoire. Mais parfois, je ne sais pas.”

cuja capital é Calcutá já opera na lógica da construção de um espaço mítico, em que o real se manifesta como uma sombra. O mesmo se observa em *O deslumbramento*, em sua ambientação nas cidades fictícias de S. Thala, T. Beach e U. Bridge. Nesse jogo de reminiscências, Duras afirma que realocou todo o enredo de *O vice-cônsul* de sua infância na Indochina para a Índia. É curioso notar justamente que este trajeto é aquele feito no livro pela mendiga. Ainda sobre a origem dessa trama, Duras afirma:

Eis de onde veio. Lá era um posto branco. Nós éramos sessenta brancos. Nós tínhamos tudo nas mãos, isso inclui a concussão, o colonialismo em sua forma mais caricatural, mais abjeta. E nós, por causa da profissão da minha mãe, tivemos a sorte de sermos relegados ao posto dos nativos. É por isso que eu escrevi, que eu observei: eu não estava entre os funcionários importantes, eu os observava. Foi por isso que, em seguida, eu pude escrever, desvendar tudo que isso recobria. É uma grande força, em uma criança, essa liberdade que indiretamente dá a pobreza – posso dizer a miséria em certos momentos<sup>32</sup>. (NOGUEZ, 2001a, p. 64, tradução nossa)

Percebe-se, assim, que a experiência na Indochina é um dos grandes alicerces da criação artística de Duras. Por isso, os críticos, como Borgomano e Pagès-Pindon, referem-se a *Uma barragem contra o Pacífico* como o romance de origens. Por meio deste romance que o universo imaginário da autora se estrutura em uma escritura que faz da “epopeia das barragens” ou “a tragédia da mãe” um mito. Cada nova obra que a autora publicava revelava a presença obsessiva de temas e motivos que marcam o conjunto da criação durassiana na confrontação sempre paradoxal do eu com o mundo, em especial em sua relação com a infância, perdida para sempre e, ao mesmo tempo, sempre presente; a paixão iluminadora e destrutiva como a loucura e, sobretudo, a presença da tragédia de uma História coletiva que redobra o impacto da tragédia individual (PAGÈS-PINDON, 2012, p. 67)

Nesse sentido, os grandes acontecimentos históricos do breve e extremo século XX, como o denomina Eric Hobsbawm (1995), são uma constante na ficção da autora. Além da crítica ao “grande vampirismo colonial<sup>33</sup>”, que não se limita apenas ao “ciclo do Pacífico”, o contexto histórico, em especial as grandes tragédias do século, será o pano de fundo para a

<sup>32</sup> « Voilà d’où c’est venu. C’était un poste blanc. On était soixante Blancs. On avait tout en main, y compris la concussion, le colonialisme sous sa forme la plus caricaturale, la plus abjecte. Et nous, à cause de la profession de ma mère, on a eu cette chance d’être relégués au rang des indigènes. C’est pour cela que j’ai écrit, que j’ai regardé : je n’étais pas du milieu des fonctionnaires importants, je les regardais. C’est pour cela que, par suite, j’ai pu écrire, soulever tout ce que ça recouvrait. C’est une grande force, chez un enfant, cette liberté que donne indirectement la pauvreté – je peux dire la misère à certains moments. »

<sup>33</sup> « Elle était sortie de ce tunnel de dix ans, comme elle y était entrée, intacte, solitaire, vierge de toute familiarité avec les puissances du mal, désespérément ignorante du grand vampirisme colonial qui n’avait pas cessé de l’entourner. » (DURAS, 2007, p. 25)

criação de Duras. Isso porque as posições políticas da autora também inundam sua criação ficcional. A experiência colonial tem papel preponderante, mas não é a única. O comunismo, o Maio de 1968, a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto são todos eventos que influenciaram profundamente a obra de Duras e que ecoam em sua ficção, em títulos como *Hiroshima mon amour* (1959), *Détruire, dit-elle* (1969), *Abahn Sabana David* (1970), *Le camion* (1977), *Aurélia Steiner Melbourne* (1979) e *Aurélia Steiner Vancouver* (1979), *A dor* (1985), entre outros. Em especial, nos anos 1970, vários personagens de origem judaica começam a povoar a ficção durassiana, em uma tomada de consciência da autora frente à perseguição nazista (AZALET, 2002, p. 31). Contudo, a obra de Duras jamais é panfletária. Sua ficção tem como alicerce uma grande subjetividade, conflitos interiores, loucura, diálogos e relações amorosas e familiares complexas e disfuncionais.

Um outro *leitmotiv* que percorre a obra de Duras e finalmente se concretiza nos anos de 1980, com as obras do “ciclo do Atlântico” – *Agatha* e *La pluie d’été* -, é a questão do incesto. Nas obras do “ciclo do Pacífico”, bem como no segundo romance da autora, *A vida tranquila*, pode-se notar uma relação entre os irmãos que ultrapassa os limites do amor fraternal e sugere um amor incestuoso das personagens femininas – Françoise, Suzanne e *la petite* – por seus irmãos. Nestes textos, esse amor incestuoso é apenas sugerido por meio da repetição de uma adoração das irmãs pelos irmãos mais velhos. Em todos, este amor e adoração ao irmão é contraposta aos primeiros passos das personagens no universo sentimental, em relacionamentos amorosos com outros homens, fora do núcleo familiar. Há uma estrutura que contrapõe os personagens dos irmãos ao surgimento desses amantes, potenciais ou concretos, à relação irmã e irmão<sup>34</sup>.

Em *Agatha* (1981), peça de teatro, e sua adaptação para o cinema *Agatha et les lectures illimitées* (1981), pela primeira vez, tem-se de fato uma relação incestuosa entre dois irmãos que, ao retornarem à sua casa de infância, relembrem os primeiros anos de vida e o nascimento desse amor incestuoso. Este texto, além da relação da própria autora com o irmão Paul, foi influenciado pela leitura no ano anterior a sua publicação de *O homem sem qualidades*, romance inacabado e obra-prima do escritor austríaco Robert Musil, publicado entre 1930 e 1943. Em *O homem sem qualidades*, o personagem principal Ulrich, na terceira parte do livro, retorna à sua cidade natal após a morte de seu pai. Lá, Ulrich reencontra sua meia-irmã, Agathe. Nesse encontro, transparecem anseios incestuosos entre os personagens que se dizem almas gêmeas.

---

<sup>34</sup>O incesto como uma das grandes temáticas da obra durassiana foi estudado por Rong Fan em sua tese de doutorado defendida na universidade de Paris 8, em 2005, posteriormente publicada pela editora L’Harmattan em 2007 com o título *Marguerite Duras: la relation frère-sœur*.

As filmagens de *Agatha et les lectures illimitées* na cidade costeira de Trouville, noroeste da França, são acompanhadas por uma outra pequena equipe de filmagem comandada por Jean Mascolo, filho de Duras, e Jérôme Beaujour, que realizam o documentário *Duras filme*. As entrevistas registradas nesse documentário foram organizadas por Joëlle Pagès-Pindon e transformadas em *Le livre dit*. Nessas entrevistas, Duras fala da origem de *Agatha* e do incesto:

Eu posso dizer alguma coisa sobre *Agatha*. Eu posso dizer que eu tive um irmão que morreu durante a guerra pela falta de medicamentos – ele tinha vinte e sete anos, eu acho, vinte e oito anos, ele morreu numa questão de dias – e isso foi para mim uma coisa tão abominável que eu queria morrer. Eu queria me matar. Eu queria me matar porque meu irmão estava morto – o que era um pouco surpreendente. E eu pensei muito nisso depois e ainda hoje penso nisso, e eu ainda pensei nisso, ainda no verão do ano passado; de repente, eu entendi que esse jovem irmão tinha sido para mim um amor muito... muito grande, imenso<sup>35</sup>. (PAGÈS-PINDON, 2014, p, 41, tradução nossa)

Esta fala da escritora em *Duras filme* poucos anos depois tornou-se um excerto de seu mais célebre romance, *O amante*, publicado neste período da década de 1980:

Personne ne voyait clair que moi. Et du moment que j'accédais à cette connaissance-là, si simple, à savoir que le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devais mourir. Et je suis morte. Mon petit frère m'a rassemblée à lui, il m'a tirée à lui et je suis morte. (DURAS, 2014, p. 123)

Nesse sentido, percebe-se como há um claro entrelaçamento entre as obras e os ciclos durassianos, em função dessa constante relação com a autobiografia. Por isso, o verão de 1980 é visto pelos críticos como um momento-chave que dá início a um novo ciclo da produção durassiana. Nesse período, Duras encontrava-se em seu apartamento em Trouville onde redigia crônicas semanais para o jornal *Libération*, que misturavam reflexões sobre a atualidade e a narrativa de uma história de amor entre uma monitora de uma colônia de férias e uma criança de seis anos. Estes textos foram em seguida publicados com o título de *O verão de 80* (1980). Além disso, esse verão é um período marcante na vida pessoal da autora, o que se refletiu em uma etapa decisiva em sua produção literária e cinematográfica. Foi nesse verão de 1980 que o último companheiro de Duras entra em sua vida. Yann Lemée, que Duras renomeia de Yann

---

<sup>35</sup> Je peux dire quelque chose sur Agatha. Je peux dire que j'ai un frère qui est mort pendant la guerre faute de médicaments – il avait vingt-sept ans, je crois, vingt-huit ans, il est mort en quelques jours –, et que ça a été pour moi une chose tellement abominable que je voulais mourir. Je voulais me tuer. Je voulais me tuer parce que mon frère était mort – ce qui était quand même un peu étonnant. Et j'y ai beaucoup pensé ensuite et j'y pense encore, et j'y ai encore pensé, encore cet été dernier ; et tout à coup, j'ai compris que ce jeune frère avait été pour moi un amour très... très grand, immense.

Andréa, jovem estudante, vem a Trouville onde ele passa a viver com Duras até a morte da escritora em 1996. Yann, trinta e oito anos mais novo que Duras e homossexual, era um grande admirador da obra da autora. Após um breve encontro em um festival de cinema, após a projeção de *India song*, em 1975, Yann pergunta para Duras se ele poderia lhe escrever. Ela, então, lhe passa seu endereço e ele inicia uma relação epistolar com a escritora. Yann envia cartas para a autora durante cinco anos, sem receber nenhuma resposta. Até que um dia, Duras lhe envia uma das suas mais recentes publicações. No verão de 1980, Yann telefona para Duras, que o convida a encontrá-la em Trouville. Desse dia em diante, Yann e Duras foram inseparáveis.

Dando continuidade ao processo de biomitografia em seu texto, a relação com este jovem fascinado pela sua obra forneceu um novo sopro à produção durassiana. Yann Andréa tornou-se indissociável não apenas da vida de Duras, mas também de sua criação artística. Depois de uma década em que a autora havia se dedicado quase que exclusivamente à produção cinematográfica, o encontro com Yann marca o retorno à escritura de romances e peças de teatro. Encarnando diversas figuras do imaginário durassiano, este jovem, agora denominado Yann Andréa, confunde-se com a figura ficcional do “homem atlântico”, que faz parte de diferentes produções da autora ao longo dos anos 1980, tais como *Agatha* (1980), *O homem atlântico* (1982), *Savannah Bay* (1982), *A doença da morte* (1982), *Olhos azuis cabelos pretos* e *La pute de la côte Normande* (1986) e *Yann Andréa Steiner* (1992), entre outros.

O “ciclo do Atlântico” também se caracteriza pela fusão de um espaço e um personagem emblemático; a figura mítica do “homem atlântico” condensa a pessoa real de Yann Andréa e os personagens saídos do imaginário durassiano que povoam sua criação e são, como ele, portadores de uma paixão impossível. O homem atlântico é o irmão incestuoso de Agatha, trancafiado com ela na “cidade atlântica”; é o amante da Pedra branca no meio do mar em *Savannah Bay*; é o homem “que se ama como seu filho, seu irmão, seu amante” em *La Musica Deuxième*; é, por fim, o amante impossível de *Yeux bleus cheveux noir*. Homem-paisagem confundido com o oceano, com sua praia, ele é também emblemático do verão de 1980, esse verão da “perdição perto do mar”, uma estação mental que banha todos os textos desse ciclo [...] <sup>36</sup> (ALAZET et al, 2014, p. 182, tradução nossa)

<sup>36</sup> « Le « cycle atlantique » se caractérise lui aussi par la fusion d’un espace et d’un personnage emblématique ; la figure mythique de « l’homme atlantique » condense la personne réelle de Yann Andréa et les personnages issus de l’imaginaire durassien qui peuplent sa création et qui sont, comme lui, porteurs d’une passion invivable. L’homme atlantique est le frère incestueux d’Agatha, enfermé avec elle dans la « villa atlantique » ; c’est l’amant de la Pierre blanche au milieu de la mer dans *Savannah Bay* ; c’est l’homme « qu’on aime comme son enfant, son frère, son amant » dans *La Musica Deuxième* ; c’est enfin l’amant impossible des *Yeux bleus cheveux noirs*. Homme-paysage confondu avec l’océan, avec sa plage, il est aussi emblématique de l’été 1980, cet été de « la perdition près de la mer », une saison mentale qui baigne tous les textes de ce cycle (...) »



Nesse período, também, Duras escreve as duas obras que encerram o “ciclo do Pacífico”: *O amante* (1984) e, posteriormente, *O amante da China do Norte* (1991), em função da sua desavença em relação à adaptação cinematográfica do primeiro. É importante destacar que há um constante diálogo entre os três ciclos ficcionais durassianos. Isso porque, nessas últimas décadas da vida da autora, seus textos aprofundam ainda mais seu processo de criação de um universo ficcional que ultrapassa as fronteiras entre o real e o imaginário, o passado e o presente, a escritura e a vida. Da mesma forma que há um compartilhamento de personagens entre os dois ciclos da Ásia, o “ciclo do Atlântico” também retoma e aprofunda temas e *leitmotifs* já presentes nas obras anteriores. Nesse sentido, é importante enfatizar que a separação nos três ciclos pela crítica não deve ser tomada como uma leitura engessada, a criar uma clivagem artificial na obra da autora. Pelo contrário, o estudo mais aprofundado da produção durassiana leva à percepção de que esta se trata de uma obra coesa, que se inter-relaciona de forma orgânica e constante, como diferentes movimentos de uma mesma sinfonia.

Nessas variações sobre o mesmo tema, o protagonismo de Yann Andréa nesse período se dá de diferentes maneiras, não apenas na literatura da autora, mas também em seu cinema. Primeiramente, ele desempenha de modo concreto os papéis masculinos em *L'Homme atlantique* e *Agatha*. Neste último, Yann Andréa faz o papel do irmão incestuoso, enquanto o papel da irmã é dividido pela atriz Bulle Ogier, que contracena com Yann, e pela própria Duras, que dialoga com ele por meio da voz *off*. Além disso, como destaca Joëlle Pagès-Pindon, Yann Andréa é, por vezes, aquele para quem os textos são dedicados, em outras, a inspiração da escrita, bem como o primeiro destinatário, visto que neste período, especialmente em *La maladie de la mort* e *Savannah Bay*, Duras ditava o texto em voz alta para Yann, que o batia à máquina de escrever. A relação amorosa entre a autora e o jovem teve um reflexo direto na nova forma com a qual a autora irá representar conflitos amorosos em sua ficção, Pagès-Pindon afirma:

Doravante, a partir desse “amor entre viver e morrer” que a autora vai experimentar com esse jovem, a obra durassiana explorará, de formas diversas, o mito da paixão trágica: paixão incestuosa entre um irmão e uma irmã (*Agatha*); paixão escandalosa entre uma jovem branca e um chinês (*O Amante*); paixão impossível entre uma mulher e um homossexual (*A doença da morte, Olhos azuis cabelos pretos, Yann Andréa Steiner*)<sup>37</sup>. (PAGÈS-PINDON, 2014, p.16, tradução nossa)

---

<sup>37</sup> « Désormais, à partir de cet « amour entre vivre et mourir » que l’auteur va expérimenter avec le jeune homme, l’œuvre durassienne déclinera, sous forme diverses, le mythe de la passion tragique : passion incestueuse entre un frère et une sœur (*Agatha*) ; passion scandaleuse entre une jeune blanche et un Chinois (*L’Amant*) ; passion invivable entre une femme et un homosexuel (*La maladie de la mort, Les Yeux bleus cheveux noirs, Yann Andréa Steiner*). »

Ao longo destas páginas iniciais, buscamos refletir sobre aspectos importantes da obra durassiana. Em especial, intentamos salientar os distintos momentos de sua produção literária, sublinhando algumas das características principais das diferentes fases. Sobretudo, quisemos iniciar a reflexão sobre determinadas questões que consideramos fundamentais para a melhor compreensão da obra, tais como os núcleos narrativos, os *leitmotivs* e a biomitografia. A leitura e o estudo sobre as diferentes obras da autora proporcionaram-nos não apenas uma melhor compreensão de sua produção como um todo, mas também nos conduziram à percepção de modificações estéticas, bem como reminiscências temáticas e formais que darão suporte para a análise dos quatro roteiros em estudo. Antes de nos determos de forma mais minuciosa especificamente sobre o projeto cinematográfico de Duras, gostaríamos encerrar este breve panorama com uma fala de Edgard Morin, célebre sociólogo e intelectual francês e amigo de Duras:

Apreciei sua obra de forma desigual, mas experimentei o encantamento extraordinário de alguns de seus textos, romances ou teatro, assim como momentos de seus filmes. Eu sou sensível ao caráter visceral único de sua inspiração aliado ao seu temperamento visionário. Em sua escrita, conjugam-se uma fonte que vem de uma espécie de subterrâneo, subindo pelas mais profundas entranhas, e uma fonte que vem de um além divinatório. Sua escrita me enfeitiça e me possui. E isso é para mim a Poesia. E Marguerite, ela própria, era Poesia<sup>38</sup>. (ALAZET et al., 2014, p. 36, tradução nossa)

### 1.1. O cinema de Duras, uma estética apoiada na palavra: o cinema falado

O nome de Marguerite Duras tem destaque no rol dos mais importantes romancistas franceses do século XX. É inegável, contudo, que a sétima arte assume um papel preponderante na produção durassiana, sobretudo nos anos 1970. Ademais, mesmo que a aproximação com o cinema se tenha iniciado de forma quase involuntária, por meio do convite de Alain Resnais, a partir dessa parceria, o envolvimento de Duras com a realização fílmica será uma constante até os últimos anos de sua vida. Após a parceria com Resnais em *Hiroshima mon amour*, Duras escreve o roteiro para a adaptação de seu próprio romance para o filme *Dois almas em suplício* (*Moderato cantabile*, 1960), de Peter Brook. Ademais, a autora colabora com o cineasta Henri

---

<sup>38</sup>J'ai apprécié inégalement son œuvre, mais j'ai subi l'enchantement inouï de quelques-uns de ses textes, de roman ou de théâtre ainsi que des moments de ses films. Je suis sensible au caractère viscéral unique de son inspiration alliée à son tempérament visionnaire. En son écriture se conjuguent une source qui vient d'une sorte d'en-deçà, remontant par le plus profonds des entrailles et une source qui vient d'un au-delà pythique. Son écriture m'envoûte et me possède. C'est cela pour moi la Poésie. Et Marguerite elle-même était Poésie.

Colpi e Gérard Jalot na escrita do roteiro de *Uma tão longa ausência* (*Une aussi longue absence*, 1961). Ainda nos anos 1960, a autora escreve os diálogos do filme *La voleuse* (1966), de Jean Chaplot. Posteriormente, em 1967, Duras realiza seu primeiro longa-metragem, *La musica*, em uma codireção com Paul Seban. Em 1969, Duras dirige e roteiriza *Destruir, disse ela* (*Détruire, dit-elle*), a partir de seu próprio romance. Nos anos 1970, sua produção cinematográfica intensifica-se de forma significativa. Dos dezenove títulos realizados por Duras ao longo de sua carreira, treze ocorreram entre 1971 e 1980.

De fato, após *Abahn Sabana David*, publicado em 1970, Marguerite Duras não publicou mais romances. Um conto para crianças, roteiros, textos sem designação precisa, entrevistas e uma peça de teatro vão ocupar este vazio literário e, também, esta crise existencial da qual a autora não consegue sair. Durante dez anos, não podendo escrever, ela faz filmes<sup>39</sup>. (PROULX, SANTINI, 2015, p. 34-35, tradução nossa.)

Ainda que a própria autora enfatizasse a diferença entre um escritor e um cineasta, mormente em função da dificuldade de se escrever livros, o cinema traz para Duras um novo campo para exercer esta que ela considerava sua função primordial: escrever. Aqui, parece propício destacar a carta redigida por Duras – que jamais foi enviada – a Antoine de Baecque, redator do *Cahiers du cinéma*, em resposta ao pedido de Baecque para que Duras escrevesse novamente um texto sobre um filme de sua escolha para a edição *Le cinéma des écrivains*, de 1995, desta publicação:

Eu acabo de entregar à Gallimard um texto que tem este título: ÉCRIRE. É o que eu faço sempre, na vida, no teatro, no cinema, no amor, na política, é **Escrever**. Os mais escritos de todos os meus textos são meus roteiros. Quando me dizem: venha escrever qualquer coisa para nós, eu não vou mais. Ao cinema, não vou há mais de dez anos. Eu só escrevo. Quando escrevo sobre meus filmes, escrevo também. E quando escrevo Yann Andréa Steiner, faço também cinema. E é isso que gosto, misturar tudo na aparência e ser a única a reconhecer o caminho<sup>40</sup>. (ALAZET et al. 2008, p. 220, tradução nossa, grifos da autora)

<sup>39</sup> «En effet, depuis *Abahn Sabana David* paru en 1970, Marguerite Duras n'a plus publié de roman. Un conte pour les enfants, des scénarios, des textes sans assignation précise, des entretiens, une pièce de théâtre vont occuper ce vide littéraire, cette crise existentielle également de laquelle Duras ne peut pas sortir. Pendant dix ans, ne pouvant plus écrire, elle va faire des films »

<sup>40</sup> « Je viens de donner à Gallimard un texte qui a ce titre: ÉCRIRE. Ce que je fais toujours, dans la vie, le théâtre, le cinéma, l'amour, la politique, c'est Écrire. Les plus écrits de tous les textes sont mes scénarios. Quand on me dit : venez pour nous écrire quelque chose, je n'y vais plus. Le cinéma, je n'y vais plus du tout depuis dix années. J'écris. Quand j'écris sur mes films j'écris aussi. Et quand j'écris Yann Andréa Steiner je fais aussi le cinéma. Et c'est ça que j'aime, tout mélanger en apparence et être seule à reconnaître la route. »

Percebe-se, assim, que aquilo que no meio cinematográfico muitas vezes é visto pejorativamente, para Duras era a base de sua construção estética. Jean Pierre Ceton, escritor e cineasta francês, conta que Duras, ao comentar o curta-metragem que ele havia realizado, *Narcisso-métal*, afirma que esta produção era um *film d'écrivain*, o que para ela não tinha o sentido negativo que essa expressão normalmente tem entre os profissionais da indústria cinematográfica (PROULX, SANTINI, 2015, p. 24). Duras falava abertamente da oposição que muitas vezes os profissionais da indústria faziam à sua estética fílmica, afirmando que seus filmes não eram cinema<sup>41</sup>. Não obstante essa oposição, é preciso reconhecer que as incursões de Duras no meio cinematográfico foram bastante bem-sucedidas. Duras recebeu indicações para prêmios importantes tanto como roteirista – indicação para o Oscar de melhor roteiro original para *Hiroshima mon amour* – quanto como realizadora – *Le camion* e *Les enfants* foram indicados em importantes festivais de cinema, tais como a Palma de Ouro do Festival de Cannes e o Urso de Ouro do Festival de Berlim, respectivamente, e *India song* foi indicado para três prêmios César. Ademais, *Uma tão longa ausência* recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 1961, que dividiu com *Viridiana*, do cineasta espanhol Luis Buñuel. No ano anterior, *Duas almas em suplício*, dirigido por Brook com roteiro de Duras, havia sido indicado para o mesmo prêmio.

Apesar disso, os filmes de Duras desde a época do lançamento permanecem marginalizados. Jean Cléder (2014) ressalta que a recepção desses filmes ainda é problemática. Além da dificuldade de acesso, os filmes da autora foram muitas vezes taxados pelo grande público e por parte da crítica como difíceis e excessivamente intelectualizados. Cléder destaca que os historiadores do cinema geralmente circunscrevem a produção de Duras ao limitado campo do dito “cinema literário”, qualificando seus filmes constantemente como vizinhos da produção de Alain Resnais, Jacques Rivette, Éric Rohmer e, de forma mais óbvia, os filmes realizados por Alain Robbe-Grillet. Contra essa corrente, Jean Cléder, pesquisador e professor da Universidade de Rennes, tem, nos últimos anos, se dedicado à crítica da produção cinematográfica de Duras e, assim, organizou e participou de uma série de publicações recentes sobre o material fílmico da autora. Nessas obras, diferentes críticos, com distintas abordagens, evidenciam que há nos filmes de Duras o “desenvolvimento de um estilo” próprio da autora (CLÉDER, 2014a, p. 9).

Antes de nos determos especificamente nas características desse estilo, gostaríamos de destacar a reflexão de Madeleine Borgomano sobre a “célula geradora” do cinema de Duras.

---

<sup>41</sup> “Je ne sais pas si j’ai trouvé le cinéma. J’en ai fait. Pour les professionnels, le cinéma que je fais n’existe pas. » (DURAS, 2006, p. 36)

Para Borgomano, *Uma barragem contra o Pacífico*, que ela denomina de romance das origens, fornece uma imagem-fonte amplamente reveladora do ponto de vista durassiano sobre o cinema. Num primeiro momento, o cinema desempenha um papel significativo na construção do charme e do encanto, ao mesmo tempo forte e doloroso, das memórias de infância da autora (BORGOMANO, 1985, p. 14). O cinema exercia um enorme fascínio sobre os personagens do livro, o que se evidencia abaixo:

Pour Suzanne comme pour Joseph, aller chaque soir au cinéma, c'était, avec la circulation en automobile, une des formes que pouvait prendre le bonheur humain. En somme, tout ce qui portait, tout ce qui vous portait, soit l'âme, soit le corps, que ce soit par les routes ou dans les rêves de l'écran plus vrais que la vie, tout ce qui pouvait donner l'espoir de vivre en vitesse la lente révolution d'adolescence, c'était le bonheur. Les deux ou trois fois qu'ils étaient allés à la ville ils avaient passé leurs journées presque entières au cinéma et ils parlaient encore des films qu'ils avaient vus avec autant de précision que s'ils auraient vécu ensemble. (DURAS, 2007, p. 122-123)

Para Suzanne e Joseph, como aponta Borgomano, o cinema era mais do que a mera busca de escapismo frente às suas vidas de pobreza e miséria, em uma concessão incultivável ao lado de uma mãe amargurada. Como podemos observar no destaque acima, o cinema “c'était le bonheur”, ou seja, era o ápice da felicidade, o que já se põe também no próprio nome do cinema “Éden”. Para a mãe, por sua vez, em vez de paraíso terreno, o cinema era um local de desejo e frustração. Por trabalhar como pianista, durante dez anos, a mãe jamais conseguiu assistir a nenhum filme. Sua vontade era tão grande que ela chegou a ir escondida uma vez, mas saiu correndo da sala por ter sido reconhecida. Ademais, o desejo e frustração da mãe não se limitava aos filmes, uma vez que ela também havia estado apaixonada durante dois anos por um funcionário do “Éden cinema”, mas este desejo também nunca se concretiza. Borgomano, então, afirma:

O texto estabelece uma equivalência: ver um filme = fazer amor. O prazer visual encontra-se valorizado e sexualizado. Na história da mãe, os dois desejos se deparam com a mesma interdição, encarnada pela existência dos filhos: é por causa dos filhos que a mãe não pode ir ver filmes, e por causa deles que ela não pode amar um homem. A frustração exaspera o desejo. O cinema encontra-se investido de uma intensa carga afetiva desde seu período mais arcaico: juventude da mãe, contemporânea da juventude do cinema.<sup>42</sup> (BORGOMANO, 1985, p. 16, tradução nossa)

<sup>42</sup>« Le texte établit une équivalence : voir un film = faire l'amour.

Le plaisir visuel se trouve valorisé et sexualisé. Dans l'histoire de la mère, les deux désirs se heurtent au même interdit, incarné par l'existence des enfants : c'est à cause de ses enfants que la mère ne peut aller voir des films,

Borgomano, então, destaca que o episódio da mãe no cinema *Éden* é contado para Suzanne por seu irmão Joseph a partir dos relatos da mãe para o filho mais velho. Nesse sentido, essa história prévia do passado da mãe é construída na narrativa como um mito que influenciará o destino dos filhos, junto com o da construção das barragens, uma vez que será por meio dele que a visão de mundo dos filhos será formada. Por isso, antes de adentrar a produção cinematográfica durassiana propriamente dita, Borgomano afirma que o cinema tem o papel de mito materno no universo da autora. A análise de Borgomano encontra eco nas falas da própria autora, quando esta recorda sua mãe no programa televisivo *Apostrophe*:

Sabe, ela não tinha interlocutores, então, era para nós que ela dizia tudo isso. São as minhas canções de ninar, isso, a história da concessão. Foi com isso que a gente cresceu, nessa terra inacreditável do Barragem onde íamos o tempo todo, de vez em quando ficávamos lá vários meses seguidos, nas férias. Era conosco com quem ela falava, minha mãe era o cinema. Ela não era a musicista, ela era o cinema.<sup>43</sup> (BOGAERT, 2016, p. 297, tradução nossa)

Para além de uma análise psicanalítica mais aprofundada, o que foge aos objetivos desta tese, a presença do cinema em *Uma barragem contra o Pacífico* pode, de fato, ser vista como a célula geradora da construção estética do cinema de Duras. Isso porque, independentemente do aspecto factual de Marie Donnadiou realmente ter trabalhado ou não como pianista em um cinema, a dissociação entre a imagem e a banda sonora, a qual a mãe jamais conseguiu transpor nos dez anos como pianista no “*Éden cinema*”, é o principal alicerce da estética desenvolvida por Duras. Nesse sentido, o romance, de uma forma embrionária, já apontava para algumas posturas criativas e estéticas que viriam a nortear a produção fílmica durassiana. Bernard Sarrut, ao também refletir sobre esse episódio do romance, bem como sua transposição para o teatro destaca como essa presença do cinema em seu texto, muito antes da autora de fato introduzir-se no meio cinematográfico, já é reveladora de muitas de suas posições futuras em seu fazer fílmico:

É relevante que se tratassem de filmes mudos, ou seja, da origem do cinema, este cinema nascente, selvagem, ainda virgem da linguagem e do teatro falado,

---

et à cause d’eux qu’elle ne peut pas aimer un homme. La frustration exaspère le désir. Le cinéma se trouve investi d’une intense charge affective dès sa période la plus archaïque : jeunesse de la mère, contemporaine de la jeunesse du cinéma. »

<sup>43</sup>« Vous savez, elle n’avait pas d’interlocuteur, donc c’est à nous qu’elle disait tout ça. C’est mes berceuses, ça, l’histoire de la concession. C’est avec ça qu’on a grandi, dans cette terre incroyable du Barrage où on allait tout le temps, quelque fois on y restait plusieurs mois d’affilée, aux vacances. C’était à nous qu’elle parlait, c’était le cinéma, ma mère. C’était pas la musicienne, c’était le cinéma. »

do mal cinema, desse cinema falante, convencional, burguês, comercial, contra o qual Duras lutará, construirá barragens contra Hollywood, contra o realismo e a qualidade francesa, este cinema deficiente que ela tinha dificuldade de entender, como ela dizia: “Por que todas essas portas que se abrem e se fecham, esses carros em que se entra e sai, todas essas relações, esses planos inúteis que se acumulam, para tornar tudo mais real”<sup>44</sup>. (SARRUT, 2016, p. 15, tradução nossa)

Dessa forma, percebe-se que a importância do cinema no universo ficcional da autora antecede a incursão concreta de Duras na sétima arte. *Uma barragem contra o Pacífico*, enquanto romance de origens, é revelador do amor e encantamento da autora pela sétima arte. Contudo, ainda que o gérmen de sua estética fílmica possa já estar de alguma forma prenunciado neste importante romance, Duras afirma, em seu diálogo com Godard, que a construção dessa estética decorreu de sua colaboração com Alain Resnais. Segundo Duras, Resnais disse claramente a ela que ele a procurou justamente porque ela não possuía a ótica do cinema e que ele queria que não houvesse nenhuma diferença entre o que ela escrevia e o texto que ele demandava. Resnais constantemente encorajou Duras a escrever um texto literário durante a elaboração do roteiro de *Hiroshima mon amour*:

Eu acho que ele talvez fosse o único a poder aceitar isso – e a demandá-lo. Começar um filme sobre a maior catástrofe do mundo com: “Você não viu nada em Hiroshima.” Enquanto o mundo inteiro estava inundado de fotografias. E desse ponto de vista, ele é realmente surpreendente, o Resnais. Eu acho que isso ficou comigo em todos os meus filmes, isso que ele me pediu naquela época. Ousar. E evidentemente eu não teria podido fazer cinema de maneira nenhuma se eu tivesse de fazer um filme de imagens, eu não teria sabido<sup>45</sup>. (BÉGHIN, 2014, p. 33, tradução nossa)

Se ousar foi a principal demanda de Resnais para Duras, pode-se afirmar que este pedido não foi atendido apenas no roteiro de *Hiroshima mon amour*, mas parece ter sido o norte de toda sua realização fílmica. A produção cinematográfica de Duras é, de forma geral, calcada pelo experimentalismo. Seus filmes, segundo Benoît Jacquot, transitavam entre o cinema

<sup>44</sup> « Il n'est pas anodin qu'il s'agisse de films muets c'est-à-dire de l'origine du cinéma, ce cinéma naissant, sauvage, encore vierge du langage et du théâtre parlé, du mauvais cinéma, de ce cinéma bavard, conventionnel, bourgeois, commercial et dominant contre lequel Duras se battra, construira des barrages contre Hollywood, contre le réalisme et la qualité française, ce cinéma infirme qu'elle a du mal à comprendre comme elle disait « Pourquoi toute ces portes que l'on ouvre et ferme, ces voitures dans lesquelles on monte et on descend, toutes ces liaisons, ces plans inutiles qui encombrant, pour pouvoir faire plus réel ».

<sup>45</sup> « Je pense que c'était peut-être le seul à pouvoir accepter ça – et à le demander. De commencer un film sur la plus grande catastrophe du monde par : « Tu n'as rien vu à Hiroshima. » Alors que le monde entier était inondé de photographies. Et de ce point de vue-là, il est vraiment étonnant, Resnais. Je pense que ça m'a resté à travers tous mes films, ce qu'il m'a demandé là. D'oser. Et bien entendu que je n'aurais pas fait du tout de cinéma si j'avais dû faire un film d'images, je n'aurais pas su. »

*underground*, no caso de *Jaune le soleil* (1972), e cinema de arte de cunho ensaístico, em todos os demais (CLÉDER, 2014, p. 170). Se *Son nom de Venise dans Calcutta désert e Le camion* (1977) configuraram-se, talvez, como os mais experimentais dos filmes durassianos, *India song*, além de sucesso de público e crítica na época, é o representante mais célebre do projeto fílmico de Duras. Exemplo disso é a inclusão deste filme entre os 101 filmes mais importantes do cinema francês na coletânea *La belle histoire du cinéma français en 101 films* (2018), de Michel Marie, professor da Universidade de Paris III e importante pesquisador do cinema francês na atualidade. Além do destaque de *India song*, o cinema de Duras foi reconhecido e elogiado por Jean- Luc Godard. Este, ao falar das ligações entre cinema e escritura literária, frequentemente evocava artistas que ele reagrupou sob o nome de o “grupo dos quatro” (*la bande des quatre*). Este grupo reúne quatro escritores que, segundo Godard, enfrentaram a realização fílmica, e todas as questões que ela gera, levando totalmente em consideração as capacidades de criação artística que o cinema possibilita. O grupo era composto por: Sasha GUILTRY, Jean COCTEAU, Marcel PAGNOL e Marguerite DURAS, que Godard classifica como uma herdeira dos três anteriores. Para Godard, esses quatro não apenas renovaram a escrita como refletiram profundamente sobre o cinema (CLÉDER, 2014a, p. 151).

O estudo da produção cinematográfica durassiana evidencia a presença de um projeto de escritura que se executa independentemente do meio, ou seja, há um projeto estético e literário que a autora desenvolve nos seus romances, roteiros, filmes e peças de teatro, enfim, na sua produção como um todo. Philippe Azoury ressalta que há uma simetria entre a Duras cineasta e a Duras escritora:

Então, vamos jogar. Vamos jogar um jogo bobo, mas vamos jogar "quem é capaz de dizer se um filme Duras é menos um livro do que um livro Duras". E quando terminarmos, vamos jogar de trás para frente, vamos reverter a regra e adivinharemos qual romance de Duras é menos um filme do que um filme de Duras.<sup>46</sup> (AZOURY *et al.*, 2014, p. 148, tradução nossa)

A passagem de Duras romancista para Duras realizadora ocorreu de forma um tanto curiosa. Segundo a autora, ela decidiu tornar-se cineasta e dirigir os próprios filmes por dois motivos. O primeiro, para ter maior autonomia sobre a criação artística que pode, por vezes, ser limitada para um roteirista – esta questão será desenvolvida no segundo capítulo desta tese, em que abordaremos especificamente o roteiro cinematográfico. Em uma entrevista com Roger

---

<sup>46</sup>« Alors, jouons. Jouons à un jeu idiot mais bien : jouons à « qui est capable de dire si tel film de Duras est moins un livre que tel livre de Duras ». Et quand on aura fini, rejouons-le à l'envers, reversons la règle et devinons quel roman de Duras est moins un film que tel film de Duras. »



Régent, quando Duras estava às vésperas de realizar seu primeiro filme e passar enfim para detrás das câmeras, Régent pergunta qual era o estado de espírito de Duras ao estar prestes a desempenhar essa nova função de cineasta e dar este passo definitivo. A autora responde:

Que é certo que eu dê este passo. Sabe, é muito penoso dar indicações cênicas muito detalhadas a um diretor e depois se retirar. Faz-se isso uma vez, mas depois de seis vezes, sete vezes, ficamos com vontade de ir até o fim da experiência!<sup>47</sup> (BOGAERT, 2016, p. 55, tradução nossa)

Além do desejo de ter mais controle, ou talvez até impulsionado por ele, em suas entrevistas Duras deixa claro que o principal motivador para que ela se tornasse cineasta foram as adaptações para o cinema feitas de seus romances. O descontentamento de Duras com boa parte das adaptações de suas obras era notório. O primeiro romance de Duras a ser adaptado foi *Uma barragem contra o Pacífico* e recebeu o título de *Terra cruel* (*This angry age*<sup>48</sup>, 1958). O filme foi dirigido por René Clément numa coprodução ítalo-americana. Os papéis de Joseph e Suzana foram interpretados por Anthony Perkins – célebre por ter interpretado Norman Bates em *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock – e a atriz italiana Silvana Mangano – que teve papéis de destaque em importantes títulos do cinema italiano como a mãe em *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini, a mãe de Tadzio em *Morte em Veneza* (1971) e a marquesa de *Violência e paixão* (1974), ambos de Luchino Visconti. *Terra cruel* foi considerado por Duras uma completa traição. Em especial, desagradou muitíssimo a autora a mudança feita por Clément no final da história, qual seja, após a morte da mãe, Joseph e Suzana decidem continuar nas terras das barragens e dar continuidade à empreitada da mãe e ao colonialismo (PAGÈS-PINDON, 2012, p. 84-85). Este desfecho é totalmente oposto ao de Duras em seu romance e dilui sensivelmente o impacto da crítica ao vampirismo da empreitada colonial que é tão marcante nesta obra.

Contudo, parece-nos pertinente destacar que o filme de Clément foi bastante elogiado por André Bazin em uma crítica publicada em maio de 1958. Bazin afirma que o filme era uma “obra extraordinariamente brilhante” e “talvez um dos filmes mais fortes deste cineasta”. Bazin explicita que *Terra cruel* se mostra excepcionalmente fiel a quase todos os elementos do primeiro plano psicológico do romance. Porém, o filme dilui ou mesmo suprime o pano de fundo que garantia a profundidade e o aspecto verdadeiro do enredo, dando origem a uma

<sup>47</sup> « Qu’il est juste que je franchise. Vous savez, c’est assez pénible de donner indications scéniques très poussées à un réalisateur, et puis de se retirer. On le fait une fois, mais au bout de six fois, sept fois, on a envie d’aller jusqu’au bout de l’expérience ! »

<sup>48</sup> A escolha do título original do filme *This angry age* é curiosa visto que a primeira tradução do romance foi publicada em 1952 pela editora nova-iorquina Pellegrini & Cudahy com o título *The sea wall*, muito mais próximo ao título original da obra.

impressão de arbitrariedade e gratuidade. Bazin atribui o surgimento dessa impressão ao fato de que o filme de Clément tenha sido uma produção norte-americana, voltada inicialmente para o público dos Estados Unidos, sendo falado em inglês. Esta era uma das condições preexistentes para a realização do filme e que Clément não tentou escapar dela. Bazin é categórico quando afirma que Clément “fez um filme americano” (BAZIN, JOUBERT-LAURENCIN, 2018, p. 2403).

Além deste filme, em 1960, Peter Brook adaptou *Moderato cantabile* – no Brasil, o filme foi intitulado *Duas almas em suplício* – com Jeanne Moreau e Jean-Paul Belmondo e Duras assinou a adaptação de seu próprio romance. Jules Dassin realizou *Corações desesperados* (*10:30 P.M. Summer*, 1966) baseado em *Dez e meia da noite no verão* (*Dix heure et demi du soir en été*). Tony Richardson dirigiu *O marinheiro de Gibraltar* (*The Sailor from Gibraltar*, 1967), com Jeanne Moreau no papel de Ana. Posteriormente, houve a adaptação de *O amante* (*L'Amant*, 1992) por Jean-Jacques Annaud, igualmente repudiada por Duras, que teve grande sucesso internacional. Recentemente, foram realizadas duas novas adaptações, posteriores à morte de Duras. Em 2004, Michele Porte, amiga e colaboradora de Duras, realizou *L'après-midi de monsieur Andesmas*. Em 2009, *Uma barragem contra o Pacífico* recebeu uma segunda versão, dirigida pelo cambojano Rithy Panh, com Isabelle Huppert no papel da mãe e Gaspard Ulliel como Joseph.

Apesar das constantes críticas de Duras a estas adaptações, a venda dos direitos dos livros, sobretudo a primeira para a realização de *Terra cruel*, foi muito importante para a autora em sua vida pessoal. Com o dinheiro advindo do filme, a autora compra, em 1958, uma casa em Neauphle-le-Château, uma pequena cidade a quarenta quilômetros a oeste de Paris. Esta casa tem um valor simbólico para a autora. Em função de sua infância muitas vezes nômade, decorrente do trabalho dos pais na colônia francesa e a dramática compra e luta pela manutenção da concessão, ser dona de sua própria casa é um divisor de águas para a autora. Em especial, a casa de Neauphle-le-Château torna-se um espaço de criação, sobretudo no cinema. A casa serviu de locação para a realização de alguns de seus filmes, como *Nathalie Granger* e *Le camion*. No primeiro, especialmente, mais do que apenas um cenário, a casa torna-se quase que um personagem. Em *Les lieux de Marguerite Duras*, a autora afirma que a casa é um conteúdo de *Nathalie Granger*, uma visão e não uma ideia que ela traduz por meio da câmera (DURAS, PORTE, 2012, p. 16). Nesse longa-metragem repleto de silêncios, a câmera explora e passeia pelos cômodos e pelo jardim da casa, se movimentando em lentos *travellings* e panorâmicas, o que confere um ar poético a este filme, provavelmente o mais imagético das realizações de Duras.

Além de uma fonte de renda, as adaptações cinematográficas realizadas por outros diretores terminaram sendo um estímulo para que a própria autora passasse para detrás da câmera. Isso porque o desgosto de Duras com as adaptações de suas obras ocorria muito em função de uma concepção artística e de cinema completamente distinta daquela que pautou os cineastas mencionados acima. Mesmo o filme de Peter Brook, que teve o roteiro escrito por Duras e é considerado um dos filmes importantes da *Nouvelle Vague* – retornaremos a questão da relação de Duras com esse movimento na próxima seção desse capítulo –, apesar de ser uma transcrição interessante do romance, não foi imune a críticas. O ponto de vista do cineasta fez com que a narrativa do livro ganhasse os contornos de uma estória romanesca banal, perdendo sua singularidade (BORGOMANO, 1985, p. 35)

O caso das adaptações d’*Uma barragem contra o Pacífico* e *O amante* é bastante emblemático da discrepância entre o projeto artístico de Duras e o dos produtores e realizadores destes dois filmes. Em especial, podemos supor que o descontentamento da autora, que era eloquente em seu repúdio aos dois filmes, deu-se pela transformação de suas narrativas originadas em sua infância na Indochina em dois filmes com produção norte-americana, falados em inglês, que seguem uma tradição cinematográfica narrativa norte-americana completamente alheia à sua forma de criação literária e cinematográfica. Jean Cléder esclarece:

A abordagem de Duras segue outras vias. Sua relação com o cinema remonta ao final dos anos 50, quando René Clément adaptou seu romance *Uma barragem contra o Pacífico* (1958). Sua reação é a de tal decepção que - estranhamente - ela se explica mal quando constata que, apesar da presença da fábula e da fidelidade aos eventos relatados, a escrita "desapareceu". Em geral, as adaptações que outros fazem de seu texto, fruto de uma concepção cinematográfica que ela não compartilha, não a satisfazem nem um pouco: "*Quero dar muito pouco a ver. Muito menos do que a pensar ou que a ouvir.*" Declara ela sobre *Césarée* e *Mains négatives*<sup>49</sup>. (CLÉDER, 2014a, p. 19-20, tradução nossa, grifos do autor.)

Cléder, em seus títulos e pesquisas dedicados à obra de Duras, busca justamente evidenciar essa diferença de concepção durassiana do cinema e de sua capacidade de representação. Segundo ele, não podemos separar a escritora da cineasta. Classificar o cinema de Duras como apenas um cinema literário seria reduzi-lo. Toda a obra fílmica de Duras, desde

---

<sup>49</sup> La démarche de Duras emprunte d’autres voies. Ses relations avec le cinéma remontent à la fin des années cinquante, lorsque René Clément adapte son roman *Un barrage contre le Pacifique* (1958). Sa réaction est celle d’une déception que – bizarrement – elle s’explique mal, quand elle constate que, malgré la présence de la fable et de la fidélité aux événements racontés, l’écriture a « disparu ». De façon générale, les adaptations que les autres font de ses textes, fruits d’une conception de cinéma qu’elle ne partage pas, ne la satisfont guère : « je veux donner très peu à voir. Beaucoup moins qu’à penser, qu’à entendre. » déclare-t-elle à propos de *Césarée* et des *Mains négatives*.

sua primeira aproximação com a técnica cinematográfica, caracteriza-se por uma oposição àquilo que a autora denominava de “cinema milionário<sup>50</sup>” ou cinema comercial. A autora recusava qualquer forma de materialização concreta das coisas, dos atos, dos corpos. O verdadeiro interesse de Duras está na manipulação do virtual feita pela literatura para a construção de um imaginário. O cinema de Duras constrói-se a partir dessas brumas do imaginário, e não em uma representação métrica e cronométrica do mundo físico. Todo o embate de Duras com o produtor Claude Berri em torno da adaptação d’*O amante* dá-se em função do desinteresse da autora por uma atualização real e material da palavra escrita<sup>51</sup>. Berri demandava de Duras um roteiro nos moldes tradicionais, o que significaria para a autora o abandono do regime poético, alusivo e parabólico de sua narrativa, característico do seu texto literário e cinematográfico. Contudo, Duras responde fazendo uma referência à famosa frase de Paul Valéry<sup>52</sup>, uma vez que a escrita baseada em acontecimentos e ações não a interessava nem um pouco. Para ela, a história, isto é, o enredo, não era o primordial, e sim o modo de contá-la (CLÉDER, 2014b, p. 36). Duras demandava uma liberdade artística na construção da narrativa que não se podia encontrar no “cinema milionário”, como ela denominava.

Todos os meus filmes são lineares, de certa forma, os filmes que eu fiz são filmes *infantis*: é por isso que eles são sobretudo destinados aos intelectuais – porque eles vão até o fim da ideia que tive disso ou daquilo. Eles são muito muito simples, por isso eles parecem tão complicados: uma simplicidade como esta não se tem no cinema. E com um filme caro, eu não posso me dar ao luxo<sup>53</sup>. (CLÉDER, 2014b, p. 82, tradução nossa, grifo do autor)

De fato, o aspecto experimental do cinema de Duras também está calcado em certo amadorismo. Além do desconhecimento da autora da técnica cinematográfica, especialmente no início, as equipes eram reduzidas e, em geral, formadas por profissionais jovens e em início

---

<sup>50</sup> No campo dos estudos fílmicos, esse modo de produção comercial amplamente baseado numa representação verossímil que constrói uma impressão de realidade é denominado “cinema clássico”. No segundo capítulo desta tese, em que abordaremos o roteiro cinematográfico, nos deteremos nas características específicas desse modo de produção.

<sup>51</sup> Organizado por Jean Cléder, *Cinéma invisible: L’amant de Marguerite Duras* (2014) reúne entrevistas e diálogos entre Duras e Berri na época da pré-produção do filme *O amante*. É um testemunho muito rico sobre a total diferença de concepção cinematográfica de Duras e Berri, o que culminou no afastamento da autora do projeto, em função também dos seus problemas de saúde, e no seu rechaço total ao filme que acabou sendo realizado.

<sup>52</sup> André Breton no *Manifesto Surrealista* ressalta a recusa de Paul Valéry em escrever frases prosaicas como “A marquesa saiu às cinco horas”.

<sup>53</sup> « Tous mes films sont linéaires, dans un sens ce sont de films enfantins que j’ai faits : c’est pour ça qu’ils sont surtout destinés aux intellectuels – parce qu’ils vont jusqu’au bout de l’idée que j’ai de telle ou telle chose. Ils sont très très très simples, c’est pour ça qu’ils paraissent très compliqués : une simplicité comme celle-là, on n’en a pas au cinéma. Et avec un film cher, je ne peux pas me le permettre. »

de carreira. Além disso, e que talvez seja o elemento principal, os filmes possuíam um orçamento bastante restrito, o que impunha a realização das filmagens com poucas diárias e com recursos escassos. Os colaboradores de Duras contam que muitas vezes os filmes eram realizados na casa da autora (Neauphle, Trouville) e que ela própria cozinhava para a equipe ao final do dia. As filmagens se estabeleciam como uma vida comunitária entre a equipe, reforçando laços de amizade e relações interpessoais, mais do que técnicas e profissionais (CLÉDER, 2014a, p. 174).

Talvez a falta de recursos e, quiçá, a falta de domínio da sintaxe cinematográfica fizessem com que Duras afirmasse que seus filmes eram infantis ou não profissionais. Benoît Jacquot e Brunno Nuytten destacam que Duras sabia exatamente o que queria fazer nas cenas. Porém, frequentemente suas indicações precisavam passar por uma mediação de um dos dois, ou “traduções”, como nomeia Jacquot, para que se tornassem compreensíveis para a equipe de filmagem e, especialmente, para os atores. Nuytten destaca que, em suas primeiras colaborações com a autora, ele se valia de um vocabulário mais técnico, ainda que balbuciante na época. Porém, logo ele percebeu que deveria abandonar esse vocabulário que de nada lhe servia para, então, adaptar-se à linguagem dela, que era por vezes mais lúdica, sendo que algumas filmagens tinham até uma atmosfera bastante festiva (CLÉDER, 2014a, p. 182). Nuytten também afirma que Duras como cineasta trabalhava um pouco como uma pioneira, como os primeiros realizadores que inventaram o cinema. Ele, como estreante, e ela, como uma escritora recém tornada cineasta, fizeram um trabalho de descoberta do cinema, trazendo um olhar totalmente novo, até um pouco ingênuo, que deu origem a um cinema bruto e inovador (NOGUEZ, 2001a, p. 94).

O repúdio de Duras ao cinema comercial é explícito em *Os olhos verdes*:

Os cineastas quantitativos que têm um sucesso maciço, 25 salas, um milhão e meio de espectadores, têm uma estranha *nostalgia* do nosso cinema, este que eles jamais abordaram, este que não é corroborado pelo ganho, este do insucesso quantitativo, uma única sala, dez mil entradas. Eles queriam *ao mesmo tempo* tomar o nosso lugar e nos substituírem naquilo que eles fazem, nos tomarem esses dez mil espectadores, como se eles pudessem fazê-lo. E nós, de maneira nenhuma, não queremos substituí-los, também não saberíamos fazê-lo. Como ao lado do primeiro espectador, nós existimos ao lado deles, nosso direito de existir é equivalente ao deles. Da mesma forma, ainda que nós sejamos o emblema do fracasso comercial, os estudantes fazem mais teses sobre nós do que sobre eles, e às vezes as publicações, a exemplo desta, levam em conta a nossa existência. Apesar dos esforços feitos pela

imprensa quotidiana de nos ignorar, nós continuamos a fazer filmes. Isto o cinema quantitativo não pode tolerar<sup>54</sup>. (DURAS, 2006, p. 36, tradução nossa)

Este fragmento deixa claro o motivo da não-apreciação de Duras dos filmes gerados a partir de adaptações das suas obras. Todos se orientam a partir de um modelo narrativo convencional, do qual Duras sempre buscou fugir. Justamente, o trabalho de experimentação estética da autora no cinema, numa construção calcada nessas brumas do imaginário, apoia-se pouco sobre a construção concreta de um enredo narrativo tradicional. Duras rejeita este padrão e afirma em suas entrevistas que falta audácia para os cineastas, audácia de se aventurarem de fato na criação artística no cinema (BOGAERT, 2016, p. 101). Borgomano, então, elucidada:

Parece, portanto, que ao transporem esses romances de Marguerite Duras para a tela, nenhum diretor conseguiu evitar de os retornar aos estereótipos que esses romances justamente só aceitavam para os ultrapassar em sua construção original. Marguerite Duras declara que ela gostaria de filmar, por sua vez, *Moderato cantabile*. A confrontação dos dois filmes seria apaixonante. O fracasso relativo dessas adaptações deve-se aos diretores ou à diferença entre texto e filme e às dificuldades de passagem de um universo ao outro? Nós deixaremos a questão aberta<sup>55</sup>. (BORGOMANO, 1985, p. 35, tradução nossa)

O enfrentamento da diferença entre os meios, o texto e o filme, é feito por Duras de uma forma singular, fugindo a qualquer estereótipo narrativo. Em suas entrevistas anteriores à realização de seu primeiro filme, *La musica* (1967), Duras afirma constantemente que o cinema não havia ainda, na sua concepção, feito a transição do cinema mudo para o cinema falado. Ela afirma que, até então, ninguém havia ousado fazer um filme verdadeiramente falado. Esta valorização da palavra, da fala, já se tinha tornado uma característica de seu texto literário no final dos anos 1950, quando, a partir de *Le square*, seus romances passam a se apoiar mais sobre o diálogo direto dos personagens do que sobre a narração ou descrição feita pela voz narrativa.

---

<sup>54</sup> « Les cinéastes quantitatifs qui ont le succès massif, 25 salles, un million et demi de spectateurs, ont une étrange nostalgie de notre cinéma, celui qu'ils n'ont jamais abordé, celui qui n'est pas corroboré par le gain, celui de l'insuccès quantitatif, une seule salle, dix mille entrées. Ils voudraient à la fois tenir lieu de nous, nous remplacer en plus de ce qu'ils font, nous prendre ces dix mille spectateurs, comme s'ils le pouvaient. Et nous, en aucune façon, nous ne voudrions les remplacer, nous ne saurions pas le faire non plus. Comme à côté du spectateur premier nous existons à côté d'eux, notre droit de cité est équivalent au leur. De même, alors que nous sommes l'emblème de l'échec commercial, les étudiants font plus de thèses sur nous que sur eux, et parfois les publications, à l'instar de celle-ci, tiennent compte aussi de notre existence. Malgré les efforts faits par la presse quotidienne pour nous ignorer nous continuons à faire des films. Cela, le cinéma quantitatif ne peut pas le tolérer. »

<sup>55</sup> Il semblerait donc qu'en portant les romans de Marguerite Duras à l'écran, aucun metteur en scène n'ait pu éviter de les faire régresser vers les stéréotypes que justement ces romans n'acceptaient que pour les dépasser dans une construction originale. Marguerite Duras déclare qu'elle aimerait tourner, à son tour, *Moderato Cantabile*. La confrontation des deux films serait passionnante. L'échec relatif de ces adaptations tient-il aux metteurs en scène ou la différence entre texte et film et aux difficultés de passage d'un univers à l'autre ? Nous laisserons la question ouverte.

A polifonia, que será tão marcante, especialmente em *India song* já se coloca nesse momento na produção durassiana. (PAGÈS-PINDON, 2012, p. 134)

Nesse sentido, o cinema possibilita a continuidade de um movimento que se inicia na prosa da autora. Nas entrevistas organizadas por Bogaert, Duras afirma desejar fazer um teatro cinematográfico. Esse mesmo movimento pode ser sentido tanto em *Le square* quanto em *Moderato cantabile*, que são denominados romances, mas são construídos basicamente por diálogos. *Moderato cantabile* tem seus capítulos enumerados quase como uma divisão de sequências em torno dos encontros entre Anne Desbaredes e Chauvin. O narrador faz algumas descrições e narrações pontuais, o que o aproxima, de certa forma, a uma rubrica. O livro já se inicia com essa estrutura:

I

- Veux-tu lire ce qu'il y a d'écrit au-dessus de ta partition ? demanda la dame.
- Moderato cantabile, dit l'enfant.
- La dame ponctua cette réponse d'un coup de crayon sur le clavier. L'enfant resta immobile, la tête tournée vers sa partition.
- Et qu'est-ce que ça veut dire, moderato cantabile ?
- Je ne sais pas.
- Une femme, assise à trois mètres de là, soupira.
- Tu es sûr de ne pas savoir ce que ça veut dire, moderato cantabile ? reprit la dame. (DURAS, 2012, p. 9)

Percebe-se, assim, que mesmo antes de receber o convite de Resnais, Duras já flertava com uma forma de escrita que mesclava os gêneros. Pagès-Pindon afirma que várias obras de Duras a partir do final dos anos 1950 caracterizam-se por uma invasão da fala. Borgomano (1985), ao abordar o mesmo tema, nomeia de “triunfo da voz” essa nova forma de escritura que se inicia na obra durassiana nesse momento. O surgimento dessa multiplicidade de vozes na narrativa desse período transforma-se, nos anos 1980, em uma única voz singular, a voz da escritura durassiana, que tende a se confundir com a voz de Duras ela própria. Nesse sentido, essa invasão da fala tem um aspecto duplo na obra da autora, tanto estético quanto existencial. Pela perspectiva formal, a predominância do diálogo tende a borrar a fronteira entre o romance e o teatro, desestabilizando os quadros formais da narração. Pagès-Pindon, então, elucida:

Ser outro que não si mesmo, ser si mesmo por meio do outro: eis aí, sem dúvida, a experiência radical que faz Marguerite Duras ao dar na sua obra uma extensão particular à fala múltipla, polifonia misteriosa. E o segundo aspecto dessa invasão do texto durassiano pela fala corresponde a uma escolha

existencial da autora: a escolha de uma fala libertadora<sup>56</sup>. (PAGÈS-PINDON, 2012, p. 135-136, tradução nossa)

Esta é uma questão-chave a qual retomaremos e aprofundaremos nas análises dos roteiros em estudo. A função libertadora da fala e a importância da palavra e da banda sonora em detrimento da imagem são talvez os aspectos mais centrais e transgressores das experimentações de Duras no cinema. Esse movimento que se inicia na literatura e, no cinema, com *Hiroshima mon amour*, passa por um processo de acirramento ao longo dos anos 1970 e 1980. Duras recusa qualquer forma de encenação, deixando em primeiro plano a fala, ou seja, a voz, na banda sonora não apenas em *Le camion*, mas também em *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (que reutiliza a banda sonora de *India song* com uma nova filmagem sem atores, apenas da casa vazia) ou nas telas pretas de *L'homme atlantique*. Sobre as intenções estéticas de Duras com o uso da palavra no cinema, suas entrevistas são reveladoras:

Por um lado, foi-se tímido com a fala; eu acho que ainda não houve um filme falado que falasse propriamente. E... é disso que eu falava agora há pouco, é um pouco diferente; quando eu falo de divórcio entre o rosto e a fala que sai da boca desse rosto, eu falo literalmente, não é? Nesse momento, é sempre decepcionante. O herói cinematográfico que fala, e que nós vemos antes que ele fale, sempre possui uma fala inferior a esta que esperamos. Ou mostra-se demais o rosto do ator, do herói, ou então não se utiliza sua voz suficientemente. Esta passagem da imagem muda à fala é ainda decepcionante, penosa, em vários aspectos<sup>57</sup>. (BOGAERT, 2016, p. 54, tradução nossa)

O cinema de Duras, dessa forma, terá como marca registrada uma proposta de separação da fala e do corpo do ator, por meio do uso da voz em *off*. Nos quatro filmes em estudo nesta tese, a presença da palavra falada dá-se de formas distintas. A construção dessa estética das vozes recitativas se inicia em *Hiroshima mon amour*, que Duras afirmava considerar um romance escrito em película (BOGAERT, 2016, p. 24). As falas estilizadas, poéticas e recitadas que surgem nesse filme emblemático serão intensificadas nas obras de Duras, especialmente nos três filmes que compõe o “ciclo da Índia”. Em *India song*, por exemplo, diferentemente de

<sup>56</sup> « Être autre que soi-même, être soi-même à travers l'autre : voilà sans doute l'expérience radicale que fait Marguerite Duras en donnant dans son œuvre une extension particulière à la parole multiple, polyphonie mystérieuse. Et le deuxième enjeu de cet envahissement du texte durassien par la parole, correspond à un choix existentiel de la part de l'écrivain : celui d'une parole libératrice. »

<sup>57</sup> D'une part, on a été timide avec la parole ; je trouve qu'il n'y a pas encore eu de film parlant à proprement parler. Et... ce dont je parlais tout à l'heure, c'est un tout petit peu différent ; quand je parle de divorce entre le visage et la parole qui sort de la bouche de ce visage, je parle très littéralement, n'est-ce pas ? en ce moment, est toujours décevant. Le héros cinématographique qui parle, et que l'on voit avant qu'il parle, a toujours une parole inférieure à celle qu'on attend. Ou on montre trop le visage de l'acteur, du héros, ou bien alors on n'utilise pas sa voix suffisamment. Ce passage de l'image muette à la parole est encore décevant, pénible, à beaucoup d'égards.



*Hiroshima mon amour*, as falas são completamente separadas da *mise-en-scène*. Os atores atuam em silêncio e os diálogos ocorrem por meio da voz em *off*. O diálogo, assim, ocorre apenas na banda sonora, visto que, na cena, os atores nem ao menos movem a boca, simulando falar o texto. Eles permanecem o tempo todo calados, em uma atuação estilizada, enquanto ouvimos em *off* suas vozes. Para situar os atores durante as filmagens das cenas, Duras lia em voz alta para todos o texto que seria acrescentado em *off* na pós-produção. Além disso, há mais vozes em *off* do que atores em cenas e certos personagens, como a mendiga, só se manifestam como vozes em *off* na banda sonora. A própria Duras toma a palavra em determinados momentos, de certa forma assumindo a voz narrativa, enquanto vemos planos fixos da atriz que interpreta Anne Marie Stretter, Delphine Seyrig, imóvel.

Esta estética fundamentada no uso da voz em *off* acirra-se com *La femme du Gange* e tem em *India song* seu exemplo mais celebrado. Nesses filmes, bem como em outros realizados pela autora posteriormente, como *Agatha et les lectures illimitées*, tem-se uma clivagem entre o som e a imagem. Um filme inteiramente mudo na película enquanto as vozes recitativas e os diálogos ocorrem apenas na banda sonora. A resultante dessa estética é a intensificação da importância da fala. De fato, ao separar a fala, as palavras, do rosto e da boca dos atores, Duras aumenta consideravelmente a importância da fala, demandando a total atenção do espectador ao texto em *off*. O uso de voz em *off* recitativas, inclusive a da própria autora, já fazia parte do cinema de Duras desde o início, mas em seus primeiros filmes, como *Détruire dit-elle*, somados às vozes em *off*, ainda há diálogos e falas dos atores dentro da diegese. O que não ocorre em *India song*. Há uma separação total entre a *mise-en-scène* – a *mostração*, para Gaudreault (1989) – e as falas em *off*.

Esta construção estética é bastante inovadora no cinema. O uso da voz em *off* é recorrente no cinema clássico ou *mainstream* e, também, em documentários<sup>58</sup>. Contudo, em geral, no cinema narrativo nos moldes clássicos, a voz em *off* pode ser utilizada para monólogos interiores dos personagens – pensamentos – ou para estabelecer o ponto de vista narrativo de um narrador personagem, em geral marcando uma narração no passado deste narrador, que, muitas vezes, em sua versão mais jovem, é o protagonista do filme. Além disso, por razões técnicas, muitas vezes, os atores dublam as próprias cenas na pós-produção para melhorar a qualidade do som. Dessa forma, os diálogos são acrescentados posteriormente, porém, não como voz em *off*. Nesse caso, busca-se a sincronização perfeita entre a banda sonora e a imagem para garantir a ilusão de realidade.

---

<sup>58</sup> No documentário, em especial no modo expositivo, é recorrente o uso de narrações em *off*, comumente denominadas de “voz de Deus”.

Nesse sentido, o efeito almejado por Duras é totalmente oposto. Como não há qualquer diálogo na *mise-en-scène*, as falas e as vozes estão em outra camada daquela das imagens. As vozes não coincidem com a cena e evocam sempre fatos que já ocorreram ou que ocorrerão mais tarde (PROULX, SANTINI, 2015, p. 162). Em sua entrevista a Roger Régent, antes da realização do seu primeiro filme, Duras dá indícios da origem dessa estética. Régent pergunta como Duras enquanto romancista imaginava seus personagens e tramas, se ela imaginava os cenários, as representações físicas dos personagens. Duras responde que sim, mas que sua imaginação era muito mais de natureza teatral do que cinematográfica, uma vez que ela tinha dificuldade de pensar na tela do cinema, com sua limitação da imagem em duas dimensões. Ela afirma que ouvia muito mais seus personagens do que os via. Régent demanda, então, se Duras era mais tocada pela voz do que pela imagem, ao que ela responde: “Sim, e posso dizer que no cinema também. Eu sou muito muito sensível aos diálogos, às vozes dos atores<sup>59</sup>.” (BOGAERT, 2016, p. 58, tradução nossa)

Toda a construção da estética de Duras se apoia na voz, na fala, nas palavras. Tanto que, em um dos seus projetos talvez mais experimentais, *Le camion*, a leitura do roteiro torna-se o filme. Qualquer forma de *mise-en-scène* é abandonada. O filme intercala imagens do caminhão na estrada e a leitura de Duras e Gérard Depardieu do roteiro, semelhante ao que na indústria cinematográfica é chamado de *table-read* ou *read-through*<sup>60</sup>.

Na entrevista realizada por Michele Porte, que segue o texto do roteiro publicado de *Le camion*, Duras relata que este não era o projeto inicial do filme. Num primeiro momento, Duras pensava em realizar o filme de forma mais convencional, filmando-o dentro de uma cabine de caminhão com Depardieu no papel do motorista e Simone Signoret ou Suzanne Flon no papel da dama que pega carona no caminhão. Porém, nenhuma das duas atrizes estava disponível para atuarem nesta produção naquele período. Duras, então, decidiu ela própria fazer o papel. Já de início isto se mostrou um pouco problemático para ela, uma vez que ela não era atriz e não se sentia confortável em atuar. Além disso, e o fator principal, segundo ela, foi que em função do inverno muito rigoroso, Duras achou que seria quase impossível conseguirem filmar numa cabine de caminhão, que deveria manter as janelas abertas para dar espaço para a câmera. Fazia uma temperatura de -7° C naquele ano no período em que as filmagens foram realizadas (DURAS, 2014, p. 85-86). Assim, Duras decidiu alterar o projeto completamente e teve a ideia

<sup>59</sup> « Oui, et je peux dire au cinéma, aussi. Je suis très très sensible aux dialogues, à la voix des comédiens. »

<sup>60</sup> Na fase final de pré-produção, muitas produções realizam os chamados *table-read* ou *read-through* em que o elenco se reúne, juntamente com diretor, roteiristas, produtores e outros membros importantes da equipe para uma leitura completa do roteiro antes de iniciar as filmagens.

de filmar a leitura em sua casa em Neauphle-le-Château. Ela, então, realiza uma reflexão sobre a relação entre o cinema e o texto, no *Segundo projeto (Deuxième projet)* do filme que também faz parte da publicação *de Le camion*, em que a autora escreve:

Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire.  
C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire.  
Cet arrêt, cette fermeture s'appelle : film.  
Bon ou mauvais, sublime ou exécrable, le film représente cet arrêt définitif.  
La fixation de la représentation une fois pour toutes et pour toujours.  
Le cinéma le sait : il n'a jamais pu remplacer le texte. (DURAS, 2014, p.75)

Em *Le camion*, Duras coloca o texto em primeiro plano, mais ainda do que nos filmes anteriores. Dessa forma, ao oferecer apenas um texto ao espectador, sem qualquer encenação ou cenário, o filme, como a literatura, liberta o imaginário do público ao recusar qualquer imagem de representação. Nesse sentido, o filme ultrapassa um grande obstáculo enfrentado por toda adaptação de texto literário: para realizar uma transposição, o filme, com seus diferentes membros da equipe, precisa concretizar em imagens (atores, cenários, figurinos, enredo) uma única interpretação do texto que lhe deu origem. Entretanto, essa fixação do imaginário pode ser problemática uma vez que o texto literário é aberto a uma multiplicidade de interpretações. Por isso, muitas adaptações frustram as expectativas dos espectadores/leitores, por não corresponderem ao que idealizaram. Como ressalta Borgomano, isto é ainda mais problemático no texto durassiano:

Pode-se estimar que, tanto para os lugares como para os personagens, o cinema por seu inevitável “realismo”, corta, necessariamente, as asas da imaginação. Ele fixa, bloqueia tudo aquilo que permanecia indeterminado e por isso se revela muito mais satisfatório, mas também muito mais destruidor. Ele é também muito mais suscetível a desagradar, sobretudo quando se trata de um romance adaptado para a tela. Pois o imaginário do cineasta pode decepcionar terrivelmente aquele do espectador<sup>61</sup>. (BORGOMANO, 1985, p. 35, tradução nossa)

O cinema de Duras não recusa apenas o realismo, assim como, aliás, vários cineastas, sobretudo do cinema de arte europeu, que caducaram os preceitos do cinema clássico nos moldes hollywoodianos (nos deteremos na questão das convenções do cinema no próximo capítulo). Para além da rejeição do realismo, o cinema durassiano recusa a própria

---

<sup>61</sup> « On peut estimer que, pour les lieux comme pour les personnages, le cinéma par son inévitable « réalisme », coupe les ailes, nécessairement, à l'imagination. Il fixe, arrête tout ce qui restait indéterminé et par là se révèle beaucoup plus assouvissant, mais aussi beaucoup plus destructeur. Il est aussi beaucoup plus susceptible de déplaire, surtout quand il s'agit d'un roman adapté à l'écran. Car l'imaginaire du cinéaste peut décevoir péniblement celui du spectateur. »

representação concreta e, ao fazê-lo, liberta a imaginação. Por isso, a autora afirma se tratar de um cinema simples, uma vez que, no tocante a tudo que compõe a cena, de fato é um cinema simples. Ao contrário das grandes produções com locações, grandes estúdios, figurinos e cenários complexos, figurantes e numeroso elenco, o cinema de Duras se torna denso e complexo em função da sua escassez de *mise-en-scène*, de cenários, de locações, de qualquer impressão de “realidade”. Sua criação é totalmente dependente da liberdade do imaginário, tanto o seu quanto o do espectador. Sobre sua recusa de utilizar as locações, a autora afirma:

Não vale a pena ir a Calcutá, a Melbourne ou a Vancouver, há de tudo em Yvelines, em Neauphle. Há de tudo por toda parte. Há tudo em Trouville. Melbourne e Vancouver estão em Trouville. Não vale a pena ir procurar o que está localmente. Sempre há localmente lugares que buscam filmes, é suficiente os enxergar<sup>62</sup>. (DURAS, 2006, p. 112, tradução nossa)

Duras recusa locações justamente porque, para ela, não há necessidade de sincronia entre a palavra na banda sonora e aquilo que mostra a imagem. A palavra falada sempre terá a primazia. Portanto, se a fala situa a trama em Calcutá, no caso de *India song*, ou na cabine de um caminhão rodando pela estrada, em *Le camion*, isso já basta. Não há a necessidade de que a imagem comprove ou reforce o que a voz, diegética ou em *off*, enuncia. É nessa chave que podemos compreender a afirmação da autora de fazer um verdadeiro cinema falado, uma vez que a banda sonora tem total primazia sobre a imagem. A fala, o diálogo e a voz são mais importantes do que os demais elementos da técnica cinematográfica – *mise-en-scène*, decupagem, montagem.

Porém, é preciso reconhecer que há claramente, no cinema de Duras, um cuidado estético com esses elementos. Nos casos de *India song* e de *Nathalie Granger*, por exemplo, existe uma preocupação plástica na elaboração dos planos, que muitas vezes remetem à fotografia, pela ausência de movimento. A imagem nos filmes de Duras contribui para pôr em relevo o caráter poético do texto por meio da fotografia, da decupagem, e da montagem, que privilegiam planos longos e frequentemente fixos.

A valorização do texto, que é alçado ao primeiro plano, não ocorre no cinema de Duras por meio da palavra escrita na tela, mas sim da palavra falada. Por isso, Luc Chessel afirma que o cinema de Duras é um cinema ultrassonor. O som preenche a tela de sentido; é o som que guia a imagem e o espectador. Os corpos dos atores, quando presentes, são regidos pela

---

<sup>62</sup> C'est n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines, à Neauphle. Tout est partout. Tout est à Trouville. Melbourne et Vancouver sont à Trouville. Ce n'est pas la peine d'aller chercher ce qui est là sur place. Il y a toujours sur place des lieux qui cherchent des films, il suffit de les voir.

economia de gestos e de movimentos. O corpo, e junto com ele a imagem, é animado pela voz que, em seu limite, dá vida à escritura durassiana (AZOURY et al., 2014, p. 24). As imagens servem de suporte à representação e as vozes conferem liberdade ao imaginário. Como destaca Michelle Porte, essa grande liberdade que o imaginário possui no cinema de Duras, que possibilita ao espectador, por exemplo, imaginar o motorista e a senhora que viajam pela estrada no inverno em um caminhão, é extremamente rara no cinema e frequentemente reservada apenas à leitura (CLÉDER, 2014a, p. 203).

Pagès-Pindon ressalta que a separação entre o som e a imagem introduz um novo tratamento ao texto, sobretudo no “ciclo da Índia”. Para além de meras adaptações de suas obras literárias, Duras faz uma releitura e uma reescrita de seus livros no cinema. A clivagem entre a imagem e a banda sonora faz com que os filmes desenvolvam e enriqueçam as relações complexas e eminentemente durassianas que se tecem entre memória e esquecimento, passado e presente, imaginário e vivência, mito e realidade, leitor e personagem (PAGÉS-PINDON, 2012, p. 108). Percebe-se, assim, uma grande distinção entre as adaptações realizadas por outros cineastas e os filmes realizados pela autora. Pode-se afirmar que nos trabalhos de outros cineastas baseados em romances de Duras houve, muitas vezes, uma abordagem reducionista. Ao se prenderem aos enredos, que, em uma leitura simplista, podem parecer banais, esses cineastas não expandiram as possibilidades, não foram além do texto, como faz a própria Duras. Borgomano afirma que um resumo reduzido de um romance de Marguerite Duras pode assemelhar-se aos enredos de “romances de três vinténs” (*romans de quatre sous*). Porém, o aspecto mais destacável da escritura durassiana reside justamente nas transformações que a autora faz nesse material romanesco banal, de modo que reconduzir a obra a esse nível inicial, como fizeram os cineastas que adaptaram Duras, seria uma profunda traição à autora (BORGOMANO, 1985, p. 34).

A estética elaborada pela autora para o cinema faz exatamente o contrário. Seu experimentalismo no cinema reforça a sua criação artística literária. Duras, como roteirista e cineasta, encara seus romances como um ponto de partida e um material bruto de trabalho na hora de transpô-los ao cinema. Os recursos utilizados pela autora, como as vozes em *off* e a encenação reduzida e totalmente estilizada, agregam camadas de significação ao texto. Dessa forma, a recusa do realismo no cinema de Duras e sua fuga de qualquer intenção de verossimilhança mantêm a coerência com a sua escritura, uma vez que os recursos formais do cinema de Duras transformam seus enredos, por vezes extremamente simples. Embora possa parecer contraditório, é justamente a recusa de uma representação mimética do enredo que

configura no cinema de Duras a fidelidade a sua escritura. Sobre a coerência da obra fílmica de Duras com sua produção literária, Azoury afirma:

Nenhum recuo era possível para ela a partir de *India song* em 1975. Seu cinema agora não tem outra saída que não ser o equivalente em modernidade de sua literatura. Nisso, ela fez seu cinema sozinha. Sua proximidade com Straub, Godard, Arrietta, Eustache, Akerman ou Garrel não criou uma frente. Seu cinema não buscou dialogar com o deles, incapaz de se deixar cercar por outras questões que não aquelas que a assombravam. Seu cinema apenas dialogou com sua própria pesquisa<sup>63</sup>. (AZOURY et al., 2014, p. 146, tradução nossa)

A separação entre a imagem e o som de *India song* e a total ausência de *mise-en-scène* em *Le camion* operam a partir de uma lógica de despersonificação ou desencarnação dos atores, e, como consequência, dos personagens. Nathalia Segeral, em sua análise de *India song*, destaca que Duras afirmava se incomodar com a personificação dos atores nos filmes comerciais. Assim, a autora buscava a despersonificação dos personagens, a fim de retratá-los como projeções de figuras arquetípicas do seu universo ficcional que retornam constantemente e de forma obsessiva em sua obra. Assim, os personagens desaparecem atrás de suas vozes, de suas falas. A linguagem, então, assume o protagonismo do cinema de Duras porque se torna potente e adquire um valor performativo na obra fílmica da escritora (PROULX, SANTINI, 2015, p. 161). Esta performance, como destaca Pierre Eugène, configura-se como uma experiência interior a qual o espectador tem acesso como observador, um mundo quase que paralelo, fechado em si mesmo e totalmente separado e alheio do exterior que o cerca.

Eis porque os filmes de Duras são tão difíceis de contar. Evidentemente, em função da forte presença do escrito, do trabalho formal inédito e dos ambientes inexprimíveis (fotografias e música), mas sobretudo porque esses filmes são menos histórias que seguimos linearmente, ou enredos que gostaríamos de explicar e, sim, um *conjunto* de situações que *se expõe* na nossa frente. É uma relação singular com o tempo e o espaço para perceber uma história dessa maneira global. E nós estamos um pouco no lugar das paredes nas casas durassianas (paredes que têm olhos e orelhas): um espectador que se tornou depositário do que *ocorreu* em sua frente, que se assimila a uma experiência interior<sup>64</sup>. (AZOURY et al., 2014, p. 94, tradução nossa, grifos do autor)

<sup>63</sup> Pas de retour en arrière possible pour elle à partir d'India Song en 1975. Son cinéma n'a pas d'autre issue alors que d'être l'égal en modernité de sa littérature. En cela, elle a fait son cinéma seule. Sa proximité avec Straub, Godard, Arrietta, Eustache, Akerman ou Garrel n'a créé en rien un front. Son cinéma n'a pas cherché à dialoguer avec le leur, infoutu de se laisser encercler par d'autres questions que celles qui la hantent. Son cinéma n'a dialogué qu'avec sa propre recherche.

<sup>64</sup> « Voilà pourquoi les films de Duras sont si difficiles à raconter. Évidemment à cause de l'écrit qui y est si présent, du travail formel inédit et des ambiances inexprimables (photographie et musique), mais surtout parce que ces films sont moins des histoires qu'on suit linéairement, ou des intrigues qu'on aimerait expliquées, qu'un ensemble de situations qui s'exposent devant nous. C'est un rapport au temps et à l'espace singulier que de

O cinema cria, para Duras, um novo campo para trabalhar a consciência da repetição, tão característica de sua obra (ALAZET, 2002, p. 5). Uma vez que a linguagem é mais importante que o enredo ou que os personagens (ou seja, é um cinema literalmente poético), o cinema reforça o jogo de escrita e reescrita, ao se estabelecer como um cinema do duplo comentário, uma vez que há uma distinção entre o visto e o ouvido. Nesse sentido, o espectador tem diante de si um ponto de vista duplo, um sonoro e um visual, que se configura como uma percepção estrábica, com pontos cegos, zonas duvidosas e duplicações (AZOURY et al., 2014, p. 98), criando novas significações e acrescentando camadas aos romances que lhes deram origem. Dessa forma, a linguagem cinematográfica abre uma nova possibilidade para Duras, a de brincar com o dito e redito, não apenas de outras formas, mas em outro meio, gerando fusões entre artes e gêneros textuais. Assim, livros dão origem a filmes que dão origens a novos textos: os roteiros publicados. Sobre esse processo, Benoît Jacquot afirma:

Ela escrevia apenas sobre seus filmes, ela se servia dos seus filmes para fabricar livros: eu já disse isso, mas eu vou repetir porque as pessoas não querem saber... Seus filmes não tinham valor de uso, para ela, senão para serem transformados em livros [...] esta reciclagem perpétua do filme em livro, muito particular, diz respeito fortemente à história das letras. O que é bonito é que esta mulher se pôs a fazer filmes sem jamais fingir que era uma cineasta, pelo contrário, ela sempre se colocou como uma escritora que fazia cinema para publicar livros: isso é muito forte. E esta relação litúrgica entre a imagem e o texto produziu algo de singular, um hápax que não é imitável – mesmo se tentarmos imitá-lo<sup>65</sup>. (CLÉDER, 2014a, p. 174, tradução nossa)

Especialmente na década de 1970, quando Duras interrompeu por dez anos seu trabalho como romancista, o cinema foi uma técnica ao mesmo tempo de evitamento (PROULX, SANTINI, 2015, p. 35) quanto de recriação. Em suas entrevistas, Duras afirmava que sua intenção de realizar um filme a partir de *Détruire, disse ela (Détruire, dit-elle)* surgiu do desconhecimento de seu próprio livro. Segundo a autora, a escrita deste livro ocorreu na obscuridade e que foi o processo de filmagem que trouxe para ela maior clareza das linhas de

---

percevoir une histoire de cette manière globale. Et nous sommes un peu à la place des murs dans les maisons durassiennes (ceux qui ont des yeux et des oreilles) : un spectateur devenu dépositaire de ce qui a eu lieu devant lui, qui s'assimile à une expérience intérieure. »

<sup>65</sup>« Elle n'écrivait plus que par rapport à ses films, elle se servait de ses films pour fabriquer des livres : je l'ai déjà dit, mais je le répète parce que les gens ne veulent pas le savoir... Ses films n'avaient de valeur d'usage quant à elle que pour être transformé en livres. [...] Ce recyclage perpétuel du film en livre, très particulier, concerne fortement l'histoire des lettres. Ce qui est beau, c'est que cette femme est mise à faire du cinéma sans jamais prétendre être une cinéaste, puisque au contraire elle s'est toujours donnée pour une écrivaine qui fait du cinéma pour publier des livres : cela est très fort. Et ce rapport liturgique de l'image au texte produit quelque chose de singulier, un hapax, qui n'est pas imitable – même si on tenté de l'imiter. »

força, das intenções, sobretudo políticas, do seu texto (BOGAERT, 2016, p. 123). Assim, nesse processo de evitamento da literatura, há também um processo de destruição do livro que renasce na forma de filme, o que retroalimenta a produção literária da autora por meio de novas publicações. Nesse sentido, Jacquot afirma que o cinema não tinha nenhum valor para Duras, porque ela afirmava que atrás dos filmes há um “livro oculto” com o qual o cineasta se depara para realizar seu filme, diferentemente do escritor, que tem à frente de si apenas uma página em branco. Isso porque antes da realização da filmagem, há um texto, por mais sintético que este possa ser (sinopse, argumento, escaleta ou roteiro<sup>66</sup>). Para Duras, este texto oculto não deve ser apenas traduzido para a linguagem cinematográfica, mas sim desintegrado. A realização fílmica configura-se, então, como uma destruição do texto anterior, para que o escrito possa surgir concretamente no cinema, por meio da voz. Na perspectiva durassiana, há uma confrontação constante entre o livro e o filme, o antes e o depois, em que o filme não é o produto final e sim apenas um estágio do processo criativo da autora (PROULX, SANTINI, 2015, p. 108). Esta posição da autora fica evidenciada em *Os olhos verdes*:

Eu falo do escrito. Eu falo também do escrito quando pareço falar do cinema. Eu não sei falar de outra coisa. Quando eu faço cinema, eu escrevo, eu escrevo sobre a imagem, sobre aquilo que ela deveria representar, sobre minhas dúvidas em relação à sua natureza. Eu escrevo sobre o sentido que ela deveria ter. A escolha da imagem que é feita a seguir é uma consequência desse escrito. O escrito do filme – para mim – é o cinema. Em princípio, um script é feito para um “depois”. Um texto, não. Aqui, para mim, é o contrário<sup>67</sup>. (DURAS, 2006, p. 76, tradução nossa)

Percebe-se que na obra artística de Duras, o processo genético de criação, que parte da literatura para o cinema, é completamente invertido. Em função da conjugação, durante vinte anos, da prática literária com a cinematográfica, Cléder afirma que é inexato qualificar Duras como escritora ou cineasta exclusivamente. Duras era uma artista anfíbia: uma escritora-cineasta na qual as duas práticas se mesclavam em um jogo de influências mútuas. A prática cinematográfica durassiana acelerou os processos ativos de sua escrita literária, tais como: o privilégio concedido às percepções (visuais, auditivas, tácteis e olfativas), em oposição à psicologia, e o corte progressivo dos detalhes da representação, de forma a retirar as palavras

---

<sup>66</sup> No segundo capítulo, abordaremos a escrita fílmica e a distinção entre esses tipos textuais no meio cinematográfico.

<sup>67</sup> Je parle de l’écrit. Je parle aussi de l’écrit même quand j’ai l’air de parler du cinéma. Je ne sais pas parler d’autre chose. 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. Le 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. En principe un script est fait pour un « après ». Un texte, non. Ici, quant à moi, c’est le contraire.



do mecanismo narrativo para valorizar e enfatizar seu poder evocativo. Sobre a influência do cinema, Duras inclina-se em direção a uma escrita mais intuitiva, otimizando o potencial imaginativo das palavras, que, segundo Cléder (2014b, p. 10), são utilizadas em seu limite na construção de imagens sonoras, tanto em seus filmes quanto em seus romances.

A recusa de detalhes e de continuidade revela a existência de concepções literária e cinematográfica que dialogam e se interpenetram constantemente na criação durassiana. Assim, a autora desenha as linhas de um projeto artístico uno nos diferentes gêneros em que ela transitou, mantendo-se sempre coerente com sua própria obra. O cinema não é um anexo à literatura durassiana, mas parte integrante do universo ficcional da escritora.

## **1.2. *Nouveau Roman*, *Nouvelle Vague*, *Nouveau Cinéma* e a emergência de um novo modelo narrativo: recusas e pertencimentos**

O pós-Segunda Guerra Mundial, especialmente as décadas de 1950 e 1960, marca um período de nova efervescência cultural. As vanguardas das décadas de 1920 e 1930 não sobreviveram à forte oposição que enfrentaram dos regimes autoritários, especialmente na Alemanha e na União Soviética, e praticamente desapareceram do panorama cultural. As transformações sociais decorrentes do fim do período denominado por Eric Hobsbawm de a “era da guerra total” e o início da Guerra Fria também se refletem nas artes e nas formas de entretenimento com a ascensão dos veículos de massa: o rádio, o cinema e, posteriormente, a televisão. Dentre estes, o cinema foi o que mais impactou e transformou a maneira humana de perceber a realidade (HOBSBAWM, 1995, p. 194). Neste período, na França, quase que concomitantemente, surgem dois movimentos, um literário e um cinematográfico, que redimensionam o fazer artístico naquele momento: o *Nouveau Roman* e a *Nouvelle Vague*. A concomitância dessas duas correntes não é vista pelos críticos contemporâneos como uma coincidência histórica. Por essa razão, nas próximas páginas examinaremos brevemente a eclosão de ambos e algumas de suas características, bem como a relação de Duras com eles, enquanto gênese de uma nova proposta de representação que culminará no cinema moderno dos anos 1960, no qual se insere a produção durassiana.

O cinema, desde seu surgimento, estabeleceu-se como uma forma de entretenimento popular. Porém, as vanguardas do século XX também se apropriaram dessa revolucionária técnica. Ao cinema hollywoodiano, de cunho mais narrativo, se contrapunham as experiências vanguardistas europeias do expressionismo alemão de Murnau e Fritz Lang, do formalismo de Pudovkin e Eisenstein, do surrealismo de Luiz Buñuel e Salvador Dalí e o dadaísmo de René

Clair. Hauser destaca que o cinema foi a primeira tentativa, desde o começo da moderna civilização individualista, de produzir arte destinada a um público de massa (HAUSER, 2003, p. 982). Contudo, o surgimento do cinema sonoro, bem como a virtual destruição da Europa pela Segunda Guerra Mundial e a emergência dos Estados Unidos como superpotência industrial, consolidaram o modelo hollywoodiano de produção cinematográfica – por uma escolha metodológica, essa questão será mais detalhada no próximo capítulo – e reconduziram o cinema em direção a uma estrutura de inspiração e de construção baseada em narrativas nos moldes literários, especialmente do século XIX, em função de seu processo de industrialização. Na França, no pós-guerra e durante a década de 1950, o cinema francês é caracterizado pela “tradição de qualidade”. Ao contrário do que acontecia na Itália com o neorealismo, os cineastas franceses do pós-guerra optaram pela continuidade de seu confinamento nos estúdios<sup>68</sup>, em produções em que o esmero e a perfeição técnica substituíam a criatividade, a inventividade e a sensibilidade no fazer fílmico (MURCIA, 1998, p. 14). O cinema da tradição de qualidade também tinha como um de seus alicerces a adaptação de grandes clássicos da literatura por dois motivos: primeiro, para trazer ao cinema, esta arte de massa e popular, o prestígio dos grandes autores da literatura francesa; segundo, por razões econômicas, visto que as adaptações eram, regra geral, mais atrativas para o público e geravam mais sucessos de bilheteria (CLÉDER, 2012).

Na segunda metade da década de 1950, os filmes mais vistos na França são as grandes produções norte-americanas, tais como *Guerra e paz* (*War and peace*, 1956) de King Vidor e *A ponte do rio Kwai* (*The bridge on the river Kwai*, 1957), de David Lean, filmes espetaculares, cujo modelo é *Os dez mandamentos* (*The ten commandments*, 1958), de Cecil B. DeMille, ou filmes cômicos, policiais e paródicos franceses. Entre 1954 e 1958, o Festival de Cannes só concede uma única vez a Palma de Ouro a um filme francês, *O mundo silencioso* (*Le monde du silence*, 1956), primeiro longa-metragem de Jacques-Yves Cousteau e Louis Malles (MARIE, 2011, p. 23-25).

Neste período, emergem figuras centrais para o universo cinematográfico, tais como André Bazin, que se consolida como crítico no pós-guerra e é o fundador e diretor do *Cahiers du cinéma* de 1951, ano do surgimento da revista, até sua morte prematura em função de uma leucemia, aos quarenta anos, no final de 1958, antes da eclosão da *Nouvelle Vague*. Somados a Bazin, havia um grupo de jovens críticos que, no final dos anos 1950, passam para detrás das câmeras e concretizam sua oposição ao academicismo do cinema da “tradição de qualidade” ao

---

<sup>68</sup> Durante a Segunda Guerra, as circunstâncias da ocupação nazista obrigavam que as filmagens fossem realizadas em estúdio.

expandirem a capacidade artística do cinema, equiparando-o à literatura e demandando ao cineasta a posição de autor. Nesse grupo, destacam-se François Truffaut, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard e Jacques Rivette. Sobre o antagonismo ao academicismo, Bazin, em 1957, escreve:

Ora, o que é verdade para a literatura é ainda mais verdadeiro para o cinema, na medida em que esta arte, a última a chegar, acelera e multiplica os fatores da evolução, comuns a todos os outros. Em cinquenta anos, a partir das formas mais grosseiras do espetáculo (primitivo, mas não inferior), o cinema teve de percorrer o caminho que hoje o está alçando, às vezes, ao nível do teatro ou do romance. Do mesmo modo, sua evolução técnica foi tamanha que nenhuma arte tradicional conheceu desenvolvimento comparável em tão pouco tempo (com exceção, talvez, da arquitetura, outra arte industrial). Nessas condições, é normal que o gênio queime dez vezes mais rápido e que o autor, que ainda está em plena posse de seus meios, deixe de ser carregado pela onda<sup>69</sup>. (BAZIN, JOUBERT-LAURENCIN, 2018, p. 2153, tradução nossa)

Dessa forma, Bazin e os críticos futuramente cineastas do *Cahiers* começam a distinguir entre os cineastas aqueles que são verdadeiramente “autores” dos que são apenas bons diretores. Eles propõem, então, a “política dos autores” (*politique des auteurs*), retomando em grande medida um texto célebre de Alexandre Astruc, *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta* (*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*). Ao definir a “política dos autores”, Bazin afirma:

A "política dos autores" consiste, em suma, em eleger na criação artística o fator pessoal como critério de referência, depois em postular sua permanência e até seu progresso de uma obra para a próxima. Reconhecemos que existem filmes "importantes" ou "de qualidade" que escapam a essa grade, mas preferiremos sistematicamente os filmes nos quais, mesmo que possuam o pior roteiro de circunstâncias, pode-se ler, em marca d'água, o brasão do autor<sup>70</sup>. (BAZIN, JOUBERT-LAURENCIN, 2018, p. 2154, tradução nossa)

Bazin advoga que os verdadeiros autores são possuidores de um estilo, ou seja., independentemente da história ou do enredo, há um mesmo olhar que norteia o fazer fílmico.

---

<sup>69</sup> « Or, ce qui est vrai de la littérature l'est bien davantage du cinéma, dans la mesure où cet art, dernier venu, accélère et multiplie les facteurs d'évolution, communs à tous les autres. En cinquante ans, parti des formes les plus grossières du spectacle (primitives mais non inférieures), a dû parcourir le chemin qui le hausse aujourd'hui parfois au niveau du théâtre ou du roman. Dans le même, son évolution technique a été telle qu'aucun art traditionnel n'en a connue de comparable en un si court délai (si ce n'est peut-être l'architecture, autre art industriel). Dans ces conditions, il est normal que le génie brûle dix fois plus vite et que l'auteur toujours en pleine possessions de ses moyens cesse d'être porté par la vague. »

<sup>70</sup> La “politique des auteurs” consiste, en somme, à élire dans la création artistique le facteur personnel comme critère de référence, puis à postuler sa permanence et même son progrès d'une œuvre à la suivante. On reconnaît bien qu'il existe des films « importants » ou de « qualité » qui échappent à cette grille, mais justement on leur préfère systématiquement ceux, fussent-ils sur le pire scénario de circonstance, où, l'on peut lire, en filigrane, le blason de l'auteur.

Isso pode ser observado não apenas nos cineastas ligados ao *Cahiers*, mas também entre os grandes cineastas do cinema de arte europeu de forma geral, Fellini, Antonioni, Buñuel, Bergman e também Duras. Sem dúvida, Duras imprime seu brasão de literata não apenas sobre seus romances, mas também sobre seus filmes, de forma marcante. Contudo, novamente por uma escolha metodológica, a discussão sobre a muitas vezes problemática questão da autoria no cinema será abordada no próximo capítulo desta tese. Assim, na terceira seção do próximo capítulo, o leitor encontrará maiores detalhes sobre a *politique des auteurs* bem como a proposta de Astruc da câmera-caneta, ambos questões-chave para a *Nouvelle Vague*.

O que queremos destacar aqui é o surgimento de um movimento que propunha um novo modelo de realização cinematográfica na França no final dos anos 1950. Michel Marie (2011) destaca que o termo *Nouvelle Vague* surgiu, originalmente, em 1957, em uma pesquisa sociológica que destacava o papel da nova geração, ou seja, da juventude francesa, não havendo, a princípio, qualquer relação com o cinema. Em um segundo momento, o termo passa a designar os novos cineastas cujos filmes começam a serem lançados no início de 1959. Entre fevereiro e março de 1959, a expressão *Nouvelle Vague* aparece sistematicamente na imprensa não especializada acompanhando a estreia no circuito comercial dos dois primeiros filmes de Claude Chabrol, *Nas garras do vício (Le beau Serge, 1959)* e *Os primos (Les cousins, 1959)*. *Os incompreendidos (400 coups)*, de François Truffaut, e *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, são distribuídos a partir de junho, superando todos os prognósticos comerciais. O sucesso, contudo, é efêmero e só dura até o final de 1960. Após a estreia triunfal de *Acossado (À bout de souffle)*, em março de 1960, o fenômeno passou por um refluxo comercial e declínio midiático. Os primeiros filmes de Rivette e Rohmer enfrentaram grandes dificuldades de distribuição, bem como o segundo filme de Godard, que foi censurado e só pode ser exibido três anos depois de sua finalização. O terceiro filme de Godard, *Uma mulher é uma mulher (Une femme est une femme, 1961)* e o segundo de Truffaut, *Atire no pianista (Tirez sur le pianiste, 1960)* foram fracassos comerciais. Sobre a duração e o impacto da *Nouvelle Vague*, Marie afirma:

A *Nouvelle Vague* viveu de quatro a cinco anos, o que não é negligenciável para um movimento cinematográfico submetido ao humor instável da mídia e aos desejos volúveis do público. Ela alterou totalmente a paisagem cinematográfica francesa e provocou vários “choques” psicológicos na maioria das cinematografias estrangeiras, que descobriram esses filmes com certa estupefação, misturada com paixões contraditórias. (MARIE, 2011, p. 20-21).

Esse curto espaço de tempo destacado por Marie foi fértil de transformações no meio cinematográfico e, especialmente, marcou uma enorme renovação dos diretores do cinema francês. Marie destaca que o “dicionário” publicado pelo *Cahiers du cinéma* em dezembro de 1962 reúne mais de 160 novos cineastas que lançaram seus filmes entre janeiro de 1959 e o fim de 1962. Um dos principais critérios de afiliação ao movimento era o exercício da crítica. Os jovens cineastas orgulhavam-se de seu conhecimento aprofundado da história do cinema. Como cinéfilos, organizadores de cineclubes e críticos, adquiriram uma vasta cultura cinematográfica, a partir da qual desenvolveram suas concepções da realização cinematográfica baseadas em suas escolhas e julgamentos estéticos e morais. Dentre o grupo do *Cahiers*, Bazin foi o único que se manteve como crítico, sem passar para detrás das câmeras.

Claude Murcia (1998) destaca que a *Nouvelle Vague* tinha como intenção abalar o sistema de produção do qual o cinema tradicional, bastião de profissionais consagrados, dependia totalmente. Estes jovens cineastas lutaram contra aquilo que consideravam a tirania dos grandes orçamentos, visando demonstrar que o cinema não é uma questão de meios ou recursos, mas sim de criatividade. Assim, ao recusarem a fascinação exercida pela técnica, o que vem a ser a principal característica do “cinema da tradição de qualidade”, eles pregam um cinema de pequeno orçamento no qual as ideias, de um lado, e a solidariedade, do outro, substituem o dinheiro. Murcia, então, define a estética da *Nouvelle Vague*:

Correlativa da revolução econômica que lhe serve de suporte, a estética da *Nouvelle Vague* é uma estética do cenário natural, em concordância com uma vontade de realismo autêntico que ela julga ausente do cinema “clássico” [...]. Retendo a lição de alguns de seus predecessores (Renoir, Vigo, Bresson) e, também, a do neorealismo italiano (Rossellini, De Sica, Visconti), ou a do cinema-verdade (Jean Rouch), os jovens cineastas filmam em externas, com luz natural, de preferência. A improvisação é de rigor; a intuição e a sensibilidade prevalecem sobre as regras normativas. Ousa-se a continuidade incorreta, privilegia-se o plano-sequência, mais fiel ao real, carrega-se a câmera sobre o ombro, dá-se preferência aos atores não profissionais, recusa-se o star system. A relação com a música é transformada no sentido de maior respeito pela contribuição musical como elemento da encenação. As possibilidades técnicas da fita magnética, aplicada ao cinema no início dos anos sessenta, favorecem o esforço da *Nouvelle Vague*, reduzindo consideravelmente o material e ampliando o alcance das manipulações sonoras<sup>71</sup>. (MURCIA, 1998, p. 15-16, tradução nossa)

<sup>71</sup> « Corrélatrice de la révolution économique qui lui sert de support, l'esthétique de la Nouvelle Vague est une esthétique du décor naturel, en accord avec une volonté de réalisme authentique qu'elle juge absent du cinéma « classique » [...]. Retenant la leçon de certains de leurs aînés (Renoir, Vigo, Becker, Bresson) et celle du néoréalisme italien (Rossellini, De Sica, Visconti) ou du cinéma-vérité (Jean Rouch), les jeunes réalisateurs tournent en extérieur, en lumière naturelle de préférence. L'improvisation est de rigueur ; l'intuition et la sensibilité l'emportent sur les règles normatives. On ose les raccords incorrects, on privilégie le plan-séquence, plus fidèle du réel, on porte la caméra à l'épaule, on aime les acteurs non professionnels, on refuse le « star-système ». Le

O desenvolvimento desta estética não nos interessa apenas como influência no cinema moderno ou ao que Murcia denomina de *Nouveau Cinéma*, o que abordaremos nas próximas páginas. Interessa-nos, especialmente, em função de uma relação entre a proposta dos cineastas da *Nouvelle Vague* e os autores do *Nouveau Roman*. Lynn A. Higgins (1996) ressalta que ambos os movimentos compartilham uma abordagem em relação a certos problemas de representação e na sua relação com a história, o que faz com que a produção desses cineastas e escritores possa ser vista como um desenvolvimento em caminhos convergentes que revelam estágios comuns de evolução. Assim, Higgins defende que o desenvolvimento de ambos os movimentos não se trata de uma mera coincidência histórica. Pelo contrário, ainda que seus estilos individuais e temas tenham permanecido distintos, eles compartilham uma escritura que pode ser descrita como alternadamente fílmica e romanesca. A adoção, pela *Nouvelle Vague*, de uma perspectiva literária para a reforma do cinema por meio da ênfase na noção da câmera-caneta e o desenvolvimento de formas individuais de expressão autoral do diretor evidenciam o desejo de criar um cinema que não fosse apenas derivado da literatura, mas, sim, que fosse seu equivalente. Assim, a *Nouvelle Vague* buscava garantir ao cineasta a mesma liberdade criativa do romancista.

Paralelamente, surge uma série de romancistas na França que começam a introduzir na literatura uma escrita extremamente influenciada pelo cinema em seu processo de criação formal. Uma forma cinematográfica de narrar e descrever, muitas vezes apresentando um ponto de vista fílmico, metáforas cinematográficas, com técnicas de escrita que remetem à câmera cinematográfica. Os críticos, entre eles Roland Barthes, os denominam de a “escola do olhar”, em virtude de sua busca pela pureza do olhar que caracterizaria a câmera cinematográfica, busca essa que transparece na escritura desses autores. Entretanto, para esses romancistas, só a literatura poderia contentar como meio de expressão completo, uma vez que a literatura é a recriação abstrata “[...] que permite ao criador estabelecer uma infinidade de relações sensoriais e intelectuais entre as imagens [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 22).

Há na literatura uma dificuldade em se definir quais seriam realmente os autores que fariam parte do *Nouveau Roman*, movimento ou tendência francesa iniciada no pós-Segunda Guerra e que ganha força nos anos 1950. Este tema é ressaltado não apenas por Leyla Perrone-Moisés, em *O novo romance francês*, mas também por Jean Ricardou, quando ele aborda, em

---

rapport à la musique se transforme dans le sens d'un respect accru de l'apport musicale comme élément de mise-en-scène. Les possibilités techniques de la bande magnétique, appliquées au cinéma au début des années soixante, favorisent l'effort de la Nouvelle Vague en allégeant considérablement le matériel et un élargissant l'éventail des manipulations sonores. »

seu livro *Nouveau Roman*, os diferentes critérios utilizados pelos críticos para elencar os romancistas pertencentes a esse grupo, tais como abordagens cronológicas, obras que foram publicadas pelas *Éditions de Minuit*, escritores que trouxeram inovações em comparação ao chamado romance acadêmico, entre outros, gerando assim diferentes listagens de autores. Murcia afirma que, como o grupo não possuía um “programa comum”, o reagrupamento, em um primeiro momento, era estabelecido a partir da recepção da imprensa, críticos e leitores e, por isso, a constituição do grupo era sujeita a hesitações e flutuações (MURCIA, 1998, p. 17).

Ainda que em suas entrevistas constantemente refutasse seu pertencimento e recusasse qualquer envolvimento com o movimento, Duras é geralmente incluída pelos críticos no rol dos autores pertencentes ao *Nouveau Roman*. Isso porque é possível detectar em sua obra características convergentes com os demais autores do movimento. Alain Robbe-Grillet, geralmente considerado um dos expoentes e fundadores do *Nouveau Roman*, constantemente afirmava que Duras fazia parte do grupo (DUGAST-PORTES, 2018, p. 33).

Assim como os cineastas da *Nouvelle Vague* exerciam a função de críticos, muitos dos autores geralmente associados ao *Nouveau Roman* também fizeram importantes contribuições teóricas, explicitando suas novas propostas de construção do romance. Este é o caso não só de Jean Ricardou, mas também de Robbe-Grillet, com seu livro *Por um novo romance* (1969), e Nathalie Sarraute, com *L'ère du soupçon* (1956). Contudo, ambos os autores ressaltam que é errônea a ideia de que os autores do *Nouveau Roman* fossem teóricos da literatura e que teriam, em primeiro lugar, construído teorias do romance para, em seguida, aplicá-las em suas obras de ficção (SARRAUTE, 1956, p. 7). Robbe-Grillet afirma que esses autores não almejavam estabelecer uma teoria do romance no sentido de elaborar um modelo a ser seguido, pelo contrário:

Como vimos, não se trata de construir uma teoria, um molde prévio para nele vazarem os livros futuros. Cada romancista, cada romance, deve inventar a sua própria forma. Nenhuma receita pode substituir esta reflexão permanente. O livro cria só para si as próprias regras. Também, o movimento do estilo deve a miúdo levar a pô-las em perigo, ou mesmo em cheque, e fazê-la estalar. Em vez de respeitar formas imutáveis, cada novo livro tende a estabelecer as suas leis de funcionamento, ao mesmo tempo em que gera a sua destruição. Uma vez acabada a obra, a reflexão crítica do escritor permitir-lhe-á ainda ter uma perspectiva em relação a ela, estimulando logo novas pesquisas, nova largada. (ROBBE-GRILLET, 1965, p. 13)

Percebe-se pelos textos de Ricardou, Sarraute e Robbe-Grillet que os autores do *Nouveau Roman* não tinham intenção de formar uma escola, um movimento ou lançarem qualquer tipo de manifesto ou revista, tampouco pré-estabelecerem procedimentos estilísticos

para sua forma romanesca, o que é corroborado por Sandra Nitrini, que afirma que estes autores abriram frentes individuais longe do objetivo de estabelecer uma escola (NITRINI, 1987, p. 43). O que os unia era o desejo de uma renovação na forma do romance, recusando as formas e procedimentos tradicionais, sobretudo do modelo do romance realista do século XIX.

Nesse sentido, o que parece, de fato, unir os autores do *Nouveau Roman* são as propostas experimentais de seus autores, o que se afigura visivelmente na obra durassiana. Talvez por isso, Perrone-Moisés destaque que a pesquisa formal, a criação de novas formas de expressão e as indagações sobre os problemas do gênero são uma maneira de compreender o *Nouveau Roman*, ainda que não a única. Essa crítica literária ressalta que as relações de Duras com o *Nouveau Roman* se dão na percepção de que a proposta literária desses autores carrega uma nova compreensão particular do homem. Isso porque os novos romancistas não trouxeram apenas uma reflexão sobre o romance enquanto gênero literário, mas essencialmente refletem a emergência de uma nova relação do homem com o mundo. O *Nouveau Roman* não se interessa pelas verdades, uma vez que ele não acredita mais nelas, e redireciona sua atenção às perguntas. Dessa forma, ele se recusa a servir de fins morais ou ideológicos e não tem a intenção de despertar a consciência do leitor sobre os engodos da civilização ou a absurdidade da condição humana (MURCIA, 1998, p. 29).

Já Franck Wagner afirma que o *Nouveau Roman* existiu apenas dentro de um quadro pedagógico, localizado nas estruturas institucionais do mundo universitário como uma ferramenta pedagógica, forjada *a posteriori*. Essa ferramenta se constituiu como uma estrutura de combate de maneira coletiva, contra a visão de mundo burguesa. Contudo, o autor destaca que este agrupamento não foi aleatório e que havia traços de união nas obras dos chamados novos romancistas:

Mas a unidade problemática do “Nouveau Roman” não deve, contudo, conduzir a ocultar os múltiplos *efeitos de convergência* entre os diferentes “novos romancistas”, os quais compartilham certas *recusas* narrativas, e mais genericamente, estéticas (rejeição da literatura *diretamente* engajada, questionamento do enredo linear e unívoco, do personagem antropomórfico, da ilusão realista, da lógica casualista, dos valores ideológicos burgueses, etc.), promovem ao primeiro plano a necessidade da *pesquisa formal*, no seio da mais recente vanguarda literária francesa, e advogam uma *modificação da atitude romanesca* – visando a reinvestir os leitores de seu poder crítico e criador, contrariando suas tendências projetivas e identificatórias<sup>72</sup>. (in CLÉDER, MOUËLLIC, 2001, p. 90, tradução nossa, grifos do autor)

<sup>72</sup> « Mais l’unité problématique du “Nouveau Roman” ne doit pas pour autant conduire à occulter de multiples effets de convergence entre le divers « Nouveaux Romanciers », qui tous partagentent certain refus narratifs et plus généralement esthétiques (rejet de la littérature directement engagée, remise en cause de l’intrigue linéaire et



Da mesma forma que a *Nouvelle Vague* se caracterizou por uma forte oposição ao modelo do cinema da “tradição de qualidade”, o *Nouveau Roman* também se caracteriza por uma espécie de querela entre “modernos” e “antigos”. Esta mudança da atitude romanesca se refere a uma oposição ao modelo literário vigente, ainda extremamente influenciado pelo romance balzaquiano do século XIX. Assim, essa nova atitude romanesca acreditava no esgotamento do modelo realista e propunha uma recusa de Balzac, mas não de Flaubert, configurando-se como um movimento que dava continuidade à escrita de Proust, Faulkner e Kafka, por meio de suas inovações e subversões formais.

A subversão das formas da narrativa repeliu muitos leitores, ainda mais porque geralmente ela se relaciona com vários aspectos da narração. O enredo é metamorfoseado pela reviravolta, sem referências, imposta à cronologia, como mostra o exemplo de *Géorgiques* de Simon. A transcrição da simultaneidade contribui para o mesmo efeito; o uso do presente, do particípio presente, em particular, produz efeitos insólitos. A proliferação de narrativas e os retornos circulares transformam o ritmo, que modifica também a presença dos diálogos, muitas vezes insignificantes. As rupturas na lógica da sequência e os efeitos das desrealizações sistemáticas só podem desconcertar um público acostumado a aderir ao que ele lê. A exposição da arbitrariedade na condução do enredo é baseada em elementos temáticos ou em conjuntos de significantes. As *mises en abyme* também remetem ao enunciado ou à enunciação, e até à recepção; eles têm no *Nouveau Roman* uma função dinâmica<sup>73</sup>. (DUGAST-PORTES, 2018, p. 148, tradução nossa)

Apesar da constante recusa de Duras, muitas são as proximidades de sua trajetória artística com a de Robbe-Grillet. Uma importante coincidência sobre ambos os autores é a publicação, em 1984, de *Le miroir qui revient* e d'*O amante*. *O amante* é o primeiro livro de Duras em que a própria autora assume a primeira pessoa da narrativa, ela escreve “je” e salienta o caráter abertamente autobiográfico da obra. De modo similar, mas formalmente distinto, Robbe-Grillet afirma em *Le miroir qui revient* e em suas entrevistas após essa publicação ter

---

univoque, du personnage anthropomorphe, de l'illusion réaliste, de la logique causaliste, des valeurs idéologiques bourgeoise, etc), promurent au premier plan la nécessité de la recherche formelle, au sein de la dernière avant-garde littéraire française en date, et prônèrent une modification de l'attitude romanesque – visant à réinvestir les lecteurs de leur pouvoir critique et créateur en contrariant leurs tendances projectives et identificatoires. »

<sup>73</sup>« La subversion des formes du récit a rebuté de nombreux lecteurs, d'autant plus qu'elle porte en général sur plusieurs aspects de la narration. L'intrigue est métamorphosée par le bouleversement sans repère imposé à la chronologie, comme le montre l'exemple des *Géorgiques* de Simon. La transcription de la simultanéité concourt au même effet ; l'usage du présent, du participe présent en particulier, produit des effets insolites. La prolifération des récits, les retours circulaires transforment le rythme, que modifie encore la présence de dialogues souvent insignifiants. Les ruptures dans la logique de l'enchaînement, les effets de déréalisations systématique ne peuvent que déconcerter un public habitué à adhérer à ce qu'il lit. L'affichage de l'arbitraire dans la conduite de l'intrigue repose sur des éléments thématiques ou sur des jeux de signifiants. Les mises en abyme renvoient de même à l'énoncé ou à l'énonciation, voire à la réception ; elles ont dans le *Nouveau Roman* une fonction dynamique. »

sempre escrito apenas sobre ele mesmo. Assim, estes dois autores, permanecendo fiéis a si mesmos e a suas práticas de escritores vanguardistas, subvertem as convenções da autobiografia tradicional e criam um novo gênero, a “nova autobiografia” ou a “autoficção”, que eles darão continuidade em outras publicações: *A dor* (1985), de Duras, e *Angélique ou l'enchantement* (1987) e *Derniers jours de Corinthe* (1994), de Robbe-Grillet (CLÉDER, MOUËLLIC, 2001, p. 261)

Madeleine Borgomano destaca que há uma profusão de publicações de histórias de vida, biografias e autobiografias nos anos de 1980 e 1990. Além de Duras, e do que ela nomeia como a pseudo-autobiografia de Robbe-Grillet – *Le miroir qui revient* –, Nathalie Sarraute, após ter abandonado o personagem romanesco, publica *Enfance* (1983) para evocar suas memórias infantis. Contudo, na escrita dos novos romancistas, especialmente na obra durassiana – que constantemente se apoiou indiretamente na autobiografia, como já mencionamos nas páginas anteriores –, tudo ocorre como se a biografia não fosse um dado histórico e fixo que revela a verdade, mas sim um texto com múltiplas variantes, constantemente em construção e em transformação (BORGOMANO, 2010, p. 44). Ao mesmo tempo, essa abordagem reforça o aspecto mítico da experiência vivida – a já citada “biomitografia” durassiana. Justamente, a “nova autobiografia” abandona a necessidade de coerência e veracidade a fim de criar novos efeitos referenciais. A dificuldade ou até a impossibilidade de autenticar os eventos autobiográficos evocados torna-se totalmente secundária, uma vez que essa evocação mantém a coerência com as obras precedentes de seus autores e seu universo ficcional. Assim, essa tendência autobiográfica nos novos romancistas não significa um retorno a um humanismo, um personalismo ou mesmo a um biografismo de um sujeito pleno e coerente. Pelo contrário, ela trata da introdução de um sujeito complexo e múltiplo que é construído pelo próprio texto (CLÉDER, MOUËLLIC, 2001, p. 263).

Além da questão da autobiografia, a proximidade entre Duras e Robbe-Grillet se dá também em outros campos. Dentre os novos romancistas, os dois autores concretizam a relação desta “escola” com o mundo das artes visuais e, especialmente, o cinema. E essa passagem ocorreu no caso de ambos por meio da figura de Alain Resnais.

*Hiroshima mon amour* e *O ano passado em Marienbad* – em menor medida *Muriel* – fazem de Alain Resnais a figura crucial entre o *Nouveau Roman* e o mundo do cinema. Não apenas estes dois filmes precedem a obra cinematográfica de Robbe-Grillet e Duras, trazendo neles todo o mérito da novidade, mas seu impacto e sua repercussão fazem deles obras essenciais na história do cinema. E se é em parte aos dois novos romancistas que os filmes devem seu caráter inovador, esta primeira experiência como roteirista, servindo para eles como uma *passagem* em direção à realização, desempenha

um papel de iniciação a um outro modo de escritura. O papel de Resnais é, então, fundamental, mesmo se sua obra não seja fundamentada em nenhum manifesto ou escrito teórico<sup>74</sup>. (MURCIA, 1998, p. 37, tradução nossa, grifos do autor)

Resnais se distanciava dos cineastas da *Nouvelle Vague* por ver-se como um “simples técnico” que buscava nos escritores um novo olhar sobre o fazer cinematográfico, justamente porque ele buscava autores que não tinham experiências prévias com cinema e, regra geral, suas parcerias não se repetiam. Resnais em sua carreira realizou quarenta e nove filmes e apenas assinou o roteiro de seis, que são em sua maioria adaptações de romances ou peças teatrais. Em seus últimos três filmes, realizados nos anos 2000 – *Amar, beber e cantar (Aimer, boire et chanter, 2014)*, *Vocês ainda não viram nada (Vous n'avez encore rien vu, 2012)* e *Ervas daninhas (Les herbes folles, 2009)*, Resnais assina a adaptação em parceria com outros roteiristas utilizando um pseudônimo: Alex Reval.

Não haveria filmes de Resnais se esses filmes não fossem obras de Duras, de Robbe-Grillet, de Cayrol, de Semprún, fiéis até o menor detalhe ao mundo que esses romancistas descrevem em seus livros. Mas num outro sentido, todos esses filmes pertencem a Resnais, não apenas porque é ele quem os roda, como também porque é ele quem os suscita, porque – retomando a história por sua própria conta – ele mesmo fabrica a forma na qual o outro poderá despejar sua massa. (PINGAUD, SAMSON, 1969, p. 15-16)

Se Resnais assumia uma postura de certa modéstia, ao salientar a importância da contribuição de seus roteiristas, Duras também destaca e reafirma no prefácio de *Hiroshima mon amour* a posição de Resnais como realizador e autor do filme:

J'ai essayé de rendre compte le plus fidèlement qu'il a été possible, du travail que j'ai fait pour A. Resnais dans *Hiroshima mon amour*.  
Qu'on ne s'étonne donc pas que l'image d'A. Resnais ne soit pratiquement jamais *décrite* dans ce travail.  
Mon rôle se borne à rendre compte des éléments à *partir desquels* Resnais a fait son film. (DURAS, 2006, p. 19)

Nesse prefácio, Duras também destaca como a colaboração foi intensa, demandante e frutífera. Percebe-se que a realização do filme se tratou de uma criação conjunta entre artistas

<sup>74</sup> « *Hiroshima mon amour* et *L'année dernière à Marienbad* – dans une moindre mesure *Muriel* – font d'Alain Resnais la figure charnière entre le Nouveau Roman et le monde du cinéma. Non seulement ces deux films précèdent l'œuvre cinématographique de Robbe-Grillet et de Duras, portant en eux tout le mérite de la nouveauté, mais leur impact et leur retentissement en font des œuvres essentielles dans l'histoire du cinéma. Et si c'est en partie aux deux Nouveaux Romanciers que les films sont redevables de leur nouveauté, cette première expérience scénaristique, leur servant de passages vers la réalisation, joue pour eux un rôle d'initiation à un autre mode d'écriture. Le rôle de Resnais est donc fondamental, même si son œuvre n'est étayée par aucun manifeste ou écrit théorique. »

com respeito mútuo pelo trabalho um do outro, o que terminou por abrir um novo caminho para a criação artística durassiana, tal como no caso de Robbe-Grillet. Lynn A. Higgins destaca que a colaboração dos novos romancistas com cineastas, especialmente com Resnais, e posteriormente os filmes de Duras e Robbe-Grillet contribuíram para a criação de uma estética que é tanto fílmica quanto textual, não no sentido tradicional de adaptação ou transposição do texto literário para as telas, mas como uma cocriação. A colaboração de Resnais com os novos romancistas resultou em uma rede de intertextualidade que atravessa dos romances para os filmes e de volta para os romances (HIGGINS, 1996, p. 11).

Esta criação de uma nova estética dá origem ao que Murcia nomeia de *Nouveau Cinéma*. Higgins destaca que a crítica ora considera os primeiros filmes de Resnais como pertencentes a uma concepção expandida da *Nouvelle Vague*, junto com Agnès Varda e Chris Marker, ora os distingue em outro grupo. Michel Marie também salienta que Resnais oscilava em seu pertencimento e distanciamento:

Resnais é, com certeza, um grande cineasta moderno, tão importante quanto Jean-Luc Godard na *história das formas fílmicas*, mas sua concepção de roteiro e decupagem, o constante recurso a autores-roteiristas (Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jorge Semprún, Jacques Sternberg) as filmagens em estúdio, a direção de atores e a concepção de banda sonora fundada na pós-sincronização o afastam da estética da *Nouvelle Vague*. (MARIE, 2011, p. 67)

Murcia destaca que naquele período de grande efervescência artística dos anos 1950 na França, havia dois grupos distintos de cineastas divididos geograficamente de um lado e do outro do rio Sena, em Paris. Godard, Truffaut e os demais membros da *Nouvelle Vague* eram denominados o grupo “rive droite” (margem direita). Enquanto Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Georges Franju, Jean Rouch e Jacques Demy eram chamados de o grupo “rive gauche” (margem esquerda). Truffaut chegou a afirmar que os cineastas da “rive gauche” tinham uma tendência às obras das Éditions de Minuit em decorrência da estética próxima de seus filmes aos livros do *Nouveau Roman* (MURCIA, 1998, p. 33). O próprio Resnais muitas vezes afirmava sua posição:

Como Astruc, Malle e Franju, eu me situo entre duas gerações de cineastas, entre aquela dos diretores tradicionais (Clouzot, Carné e Renoir) e a *Nouvelle Vague*. Eu me sinto, todavia, em dívida com esta última, pois ela criou as condições de produção, financeiras sobretudo, em que era possível rodar um

filme como *Hiroshima mon amour*<sup>75</sup>. (RESNAIS *apud* MURCIA, 1998, p. 33-34, tradução nossa)

Murcia ressalta, assim, que Resnais era a figura-chave do *Nouveau Cinéma*, que também abrigará as realizações cinematográficas de Duras e Robbe-Grillet, quando ambos, após a experiência de roteiristas, começam a rodar seus próprios filmes. Ambos os autores vão trabalhar a noção de hibridismo em suas produções. Robbe-Grillet avança ainda mais na experiência da escritura de um texto fílmico ao dar origem a um novo gênero textual: o *cine-roman*. Duras, mais avessa a teorizações, enfatiza apenas o hibridismo de *India song*, com o já mencionado “texto teatro filme”. Além disso, a concepção e trajetória de realização fílmica é distinta para Duras e Robbe-Grillet. Enquanto para Robbe-Grillet as duas práticas, literária e cinematográfica, ocorrem de forma distinta e paralela, Duras, que tem no livro o núcleo de sua experiência criadora, conjuga os dois modos de expressão em uma relação interativa. Na obra de Duras, o cinema e a literatura estão em processo de constante apagamento e de reescrita, em que a destruição do texto prévio é o princípio da criação, como podemos observar na publicação de *O amante da China do Norte*, como reação ao filme de Jean-Jacques Annaud. (MURCIA, 1998, p. 46).

Apesar das diferentes abordagens e características individuais de cada realizador, Murcia ressalta que há uma construção estética que dialoga nos filmes de Resnais, Duras e Robbe-Grillet, em especial na forma com que eles irão tratar a questão da representação do real, sempre tão cara à reflexão cinematográfica. Esta também é uma das questões-chave para os autores do *Nouveau Roman*, os quais também recusam a representação realista na literatura. A diferença de meios, contudo, impõe um tratamento distinto da questão:

Na mesma preocupação de romper com a convenção realista, que, segundo Robbe-Grillet, é um "enfraquecimento do real", o *Nouveau Roman* e o *Nouveau Cinéma* tomam caminhos opostos em sua relação com o real: partindo de uma ausência, o romance constrói de todas as partes um real que lhe é próprio; partindo de uma presença obstinada, o filme entra em luta com os pedaços do real registrados, uma luta da qual nascerá a nova realidade, produto do imaginário criador<sup>76</sup>. (MURCIA, 1998, p. 53)

<sup>75</sup> Comme Astruc, Malle et Franju, je me situe entre deux générations de cinéastes, entre celle des metteurs en scène traditionnels (Clouzot, Carné, Renoir) et la Nouvelle Vague. Je me sens néanmoins une dette envers cette dernière, car elle a créé les conditions de production, financières surtout, où il était possible de tourner un film comme *Hiroshima mon amour*.

<sup>76</sup> Dans un même souci de battre en brèche la convention réaliste, qui est selon Robbe-Grillet un « affaiblissement du réel », *Nouveau Roman* et *nouveau cinéma* empruntent donc des cheminements opposés dans leur rapport au réel : partant d’une absence, le roman construit de toutes pièces un réel qui lui est propre ; partant d’une présence obstinée, le film entre en lutte avec les morceaux de réel enregistrés, lutte dont naîtra la réalité nouvelle, produit de l’imaginaire créateur.

Dessa forma, Murcia destaca que os filmes realizados por Duras, Robbe-Grillet e Resnais, em suas parcerias ou não, compartilham uma linguagem de recusa da representação do real. Jean Cléder, por sua vez, salienta que o cinema desses cineastas deve ser compreendido dentro de um segundo momento do cinema francês, que colocava em xeque a sintaxe fílmica convencionalizada pela indústria da narrativa. Ao lado de outros realizadores como Agnès Varda, Chris Marker, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, e também, fora da França, Michelangelo Antonioni, Werner Herzog e Peter Handke, as obras de Duras, Resnais e Robbe-Grillet fazem parte de um novo período de questionamento baseado na negação da possibilidade de o cinema de fato mostrar algo do mundo, dizer algo acerca do mundo. Cléder enfatiza que especialmente o cinema de Duras deve ser compreendido dentro dessa ótica, e não isolado, em uma busca de outra saída para a realização artística no cinema que não a do cinema comercial (PROULX, SANTINI, 2015, p. 54).

Nessa oposição à sintaxe pré-estabelecida do cinema comercial, Murcia destaca que os realizadores do *Nouveau Cinéma* construíram sua estética a partir da abolição dos elementos que visam a estabelecer a impressão de realidade no cinema clássico. Assim, a indeterminação do tempo, o mecanismo de repetições de planos e cenas, o uso da voz em *off*, o apagamento da função referencial da imagem, a fragmentação da narrativa, a desrealização do espaço, a descontinuidade e a confusão são todos elementos constitutivos dos filmes de Duras, Robbe-Grillet e Resnais, cada um à sua maneira.

Ainda que se possa argumentar que muitas dessas características estão presentes no cinema moderno como um todo, não se restringindo à obra de Duras, o que quisemos destacar nesta seção é que a obra fílmica de Duras, além de manter uma relação umbilical com seus romances, também está inserida em um contexto histórico de anseio por novas formas de representação e de fazer artístico na literatura e no cinema. Naquele período de tanta efervescência cultural, especialmente nos anos 1950 e 1960, estes dois movimentos que Higgins descreve como primos, a *Nouvelle Vague* e o *Nouveau Roman*, impactaram de forma determinante o cenário cultural da época e continuam exercendo influência até os dias de hoje.

O cinema de Duras, em certa medida, assim como confessado por Resnais, também parece ter uma dívida com a estética da *Nouvelle Vague* em sua oposição ao cinema comercial, ou milionário, como o denominava Duras. Desse modo, percebe-se na produção fílmica durassiana a valorização do cinema de pequeno orçamento, com equipes enxutas e jovens, um cinema totalmente autoral, construído em torno à figura central de uma diretora-roteirista que, muitas vezes, não se limita a sua posição detrás das câmeras e participa ativamente das cenas – concretamente em *Le camion*, ou apenas como voz *off* em *India song* e *Agatha* –, e filmagens

fora de estúdios, em que o amadorismo e a criatividade se sobrepõem ao esmero técnico. Assim, o experimentalismo do cinema durassiano dá continuidade não apenas a suas investigações formais enquanto nova romancista, mas também às novas propostas do cinema francês do final dos anos 1950 e 1960.

## 2. ROTEIRO CINEMATOGRAFICO: HISTÓRIA, FORMATOS, CONVENÇÕES E O CINEMA DE AUTOR

Antes de iniciarmos nossa reflexão sobre os elementos que tornam os roteiros escritos por Duras tão distintos, é necessário pontuar algumas questões pertinentes ao estudo, crítica e escrita de roteiros. Há na fortuna crítica dedicada ao roteiro cinematográfico algumas constantes que não poderemos deixar de abordar em um primeiro momento, a fim de estabelecer as bases teóricas, críticas e metodológicas para a análise da produção durassiana para o cinema. Este capítulo pretende, assim, expor o estado da arte da discussão acadêmica sobre o roteiro, tema que tem ganhado bastante relevância nos estudos recentes de cinema, destacando as questões-chave deste debate, bem como refletindo sobre seu desenvolvimento histórico.

O estudo do roteiro pode muitas vezes parecer ingrato ou improdutivo. Roteiros são frequentemente considerados como uma mera planta (*blueprint*) de uma obra futura. Diferentemente dos textos teatrais, em geral, não são publicados e apresentam diversas versões no próprio processo de produção. Isso ocorre uma vez que, normalmente, o roteiro inicial passa por diferentes tratamentos até se tornar o roteiro decupado<sup>77</sup> utilizado para a filmagem (*shooting script*). Na introdução do livro que organizou, *Analysing the screenplay*, Jill Nelmes afirma que, apesar da sua existência desde o início do século XX, o roteiro enquanto formato recebeu pouca atenção da academia. Isto ocorreu majoritariamente porque o cinema é visto como parte de um processo industrial e tecnológico, no qual o roteiro é considerado apenas como o primeiro passo em direção ao produto final – que seria o longa-metragem – e assim não seria um equivalente criativo da peça de teatro, da prosa ou da poesia, que são formas de escrita mais imediatas e com um processo de produção menos complexo (NELMES, 2011, p. 1), mais propício, portanto, à criatividade e aos efeitos estéticos.

Nos últimos anos, todavia, este interesse acadêmico aumentou exponencialmente e diferentes pesquisadores de cinema tem-se detido no estudo do roteiro para além da escrita de manuais aos que desejam se tornar roteiristas. Dessa forma, vem se solidificando um novo campo dos estudos sobre cinema denominado *screenwriting studies*. Contudo, esses problemas de concepção e visão do roteiro continuam presentes e permeiam toda a discussão. Isso ocorre porque, como afirma Steven Maras, “a linha onde o roteiro acaba e o filme começa pode, além disso, ser misteriosa e embaçada” (MARAS, 2009, p. 11, tradução nossa)<sup>78</sup>. Temos, então,

<sup>77</sup> O *roteiro decupado*, além de algumas convenções de formatação, caracteriza-se pela presença dos planos, ângulos e movimentações de câmera feitos pelo diretor do filme.

<sup>78</sup> “The line between where the script stops and where the film starts can, furthermore, be mysterious and blurry.”



como destaca este autor, um problema inicial no estudo da escrita para o cinema que é a própria definição do objeto. A escrita cinematográfica é uma prática que passa por dois meios: a página e a tela. Assim, qual seria seu produto final: o roteiro ou o filme? O roteiro pode ser considerado um elemento autônomo? Ou ele se configura apenas como uma parte – ainda que importante – do processo de filmagem? Estas são questões difíceis que permeiam o debate e que não possuem uma resposta única, direta e definitiva. Para Maras, uma perspectiva centrada em apenas um aspecto não dará conta de abarcar esses problemas. É preciso, então, manter uma abordagem que foque na capacidade de mudança dessa forma de escrita, no *status* do filme e do roteiro ao longo do processo e, também, nas nuances do problema de definição do objeto (MARAS, 2009, p.12).

Esta dificuldade de definição também leva a outros equívocos de compreensão. Isabelle Raynauld, em *Lire et écrire un scénario* (2014), salienta dois. O primeiro seria a tendência por parte daqueles que desejam compreender, escrever, ler, estudar ou ensinar a escrita de roteiros de se deterem apenas em uma “análise da história” a partir da projeção de um filme. Isto é equivocado porque o roteiro, e mesmo um filme, vai muito além do enredo, ou seja, um roteiro não é uma mera descrição de acontecimentos narrativos. Abordaremos a construção do roteiro mais adiante e buscaremos demonstrar isso especificamente na produção durassiana na análise dos roteiros em estudo no último capítulo, mas esta afirmação deixa claro como, muitas vezes, mesmo entre os estudiosos e professores de cinema, há uma dificuldade em pensar no roteiro separada e individualmente como texto. Isto se reflete também no segundo equívoco destacado pela autora, o qual se refere à publicação. Raynauld faz um alerta das diferentes variações na maneira que as editoras publicam os roteiros. Ainda que algumas editoras lancem o roteiro integral, ou seja, aquele escrito antes da filmagem – como é o caso dos roteiros de Duras—, muitas vezes os textos publicados não são os roteiros propriamente ditos, isto é, os textos escritos no início do processo de realização cinematográfica, mas “novelizações” dos filmes ou uma transcrição plano por plano do filme concluído. A autora enfatiza, então, que ainda que estas formas de publicação derivadas tenham alguma relação de parentesco com um filme conhecido e sejam um plano, um itinerário ou simplesmente uma caderneta de registro do filme, elas nunca foram roteiros propriamente ditos e não devem ser analisadas como tal (RAYNAULD, 2014, p. 17), uma vez que não auxiliam na compreensão de como fazer, ler e estudar um roteiro.

Não obstante o acesso a roteiros originais permanecer muitas vezes restrito aos arquivos das cinematecas, todas estas formas de publicação (sejam do roteiro *inicial* propriamente dito, sejam “novelizações” ou espécies de roteiro escritos *a posteriori*) apontam para um maior

interesse na escrita para o cinema, bem como para a intenção do mercado editorial, por razões comerciais, em ampliar o público leitor a partir do sucesso de obras cinematográficas. Além do relançamento de romances célebres adaptados para o cinema com capas – em geral de gosto duvidoso – com fotos dos atores que representaram os personagens nas telas<sup>79</sup>, cada vez mais filmes têm seus roteiros publicados, seja na forma de publicações individuais – como no caso de Duras – seja como parte de uma coletânea comemorativa destinada a celebrar um filme ou um cineasta.

Sobre esta relação do cinema com o mercado editorial, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010) faz apontamentos esclarecedores. Segundo a autora, este movimento do mercado editorial em prol da publicação de roteiros, que se tem intensificado desde a década de 1990, relembra as iniciativas dos editores de publicar, no início da modernidade, o texto teatral, o que acabou por alterar por completo as relações entre o teatro e a literatura (FIGUEIREDO, 2010, p.28). Ao fazer referência a *Do palco a página*, de Roger Chartier, Figueiredo afirma que a noção e a percepção do escritor de teatro como autor surgiu lentamente, derivando-se das práticas do mercado livreiro que buscava explorar o sucesso de certos dramaturgos. Adolfo Bioy Casares, escritor argentino e amigo de Jorge Luis Borges, anotou em seus diários<sup>80</sup> uma fala deste em uma palestra sobre Goethe:

Shakespeare é um caso curioso já que se trata de um autor que, por razões de época, não podia ver a si mesmo como literato. O teatro, então, estava à margem da literatura; era uma atividade análoga à atual composição de roteiros para o cinematógrafo; os contemporâneos de Ben Jonson zombaram dele porque ele publicou suas peças e as intitulou *Obras* (a palavra lhes parecia presunçosa para um gênero tão humilde)<sup>81</sup>. (BORGES *apud* CASARES, 2011, p. 8, tradução nossa)

A fala de Borges explicita como os próprios dramaturgos não se viam como literatos. Ademais, como destaca Figueiredo, havia, na época, um desprezo por parte dos autores pela publicação do texto. Isso porque muitos acreditavam que os efeitos teatrais da peça dependiam

---

<sup>79</sup> Está é uma prática bastante comum das editoras que buscam, na época do lançamento de adaptações cinematográficas de romances canônicos, aumentarem suas vendas com base no interesse que os filmes já tenham despertado sobre os livros, ou com *slogans* que incitam a algum tipo de comparação, no estilo “leia o livro e veja o filme”. Dentre tantos, podemos citar como exemplos recentes, a reedição de *O grande Gatsby*, de Scott Fitzgerald, pela editora L&PM, em que a capa remete ao cartaz do filme com o ator Leonardo di Caprio, bem como a reedição de *Anna Karenina*, de Leon Tolstói, pela Editora portuguesa Europa-América, também com uma capa alusiva ao cartaz e com fotos do elenco do filme.

<sup>80</sup> Publicados pela primeira vez na Argentina, por Ediciones Destino, como uma compilação e homenagem daquela amizade de muitos anos.

<sup>81</sup> “Shakespeare es un caso curioso ya que se trata de un autor que, por razones de época, no podía verse a sí mismo como literato. El teatro, entonces, estaba al margen de la literatura; era una actividad análoga a la actual composición de libretos para el cinematógrafo; los contemporáneos de Ben Jonson se mofaron de éste porque publicó sus piezas y las tituló Obras (la palabra les parecía presuntuosa para un género tan humilde).”

totalmente da representação no palco e não poderiam ser reproduzidos ou esclarecidos pela leitura fixada no papel. Molière, como outros dramaturgos, passou a autorizar as publicações apenas para combater as falsificações de suas peças que circulavam na sociedade francesa. Figueiredo, então, afirma que

A peça publicada não podia contar com a atuação do ator, com os ornamentos do ambiente em que era encenada, com a expectativa de cada grupo para qual era apresentada. Enfim, eliminavam-se as variações de cada encenação: a publicação estabilizava o texto (FIGUEIREDO, 2010, p. 29).

No caso do texto teatral esta estabilização é ainda mais importante porque possibilita a reencenação, o que não ocorre com um roteiro. Uma vez filmado, um roteiro não será refilmado. Até por uma questão de direitos autorais, ainda que não apenas por isso, a refilmagem de uma produção – o que ocorre com alguma frequência – implica um novo roteiro, criado especificamente para aquela determinada versão. Por isso, muitas vezes, atribui-se à escrita fílmica uma grande efemeridade, visto que os roteiros perderiam totalmente sua importância após a realização do filme. Todavia, Figueiredo ressalta que, como no caso do texto teatral, a publicação do roteiro confere-lhe outro *status*. As primeiras publicações de peças de teatro permitiram ao leitor delas reconhecer o mérito desse texto, independente das condições e recursos da encenação. No caso do roteiro isto também é verdadeiro, sobretudo porque há uma máxima entre os profissionais da área de que um bom roteiro pode ou não resultar em um bom filme, mas um mau roteiro jamais dá origem a um filme bom. Assim, a publicação garante visibilidade ao trabalho do roteirista, que muitas vezes é ofuscado pelo diretor do filme. Esta é outra tônica nos debates atuais sobre a escrita cinematográfica: o problema da autoria; quem é o autor do filme, o roteirista ou o diretor? Ou ambos? Ou o produtor? Por uma questão metodológica, deixaremos esta discussão para as páginas subsequentes.

Retornando às proposições de Figueiredo, além do aspecto de divulgação da importância do trabalho do roteirista e do texto, a autora destaca a *Coleção Aplauso – Cinema Brasil*, como exemplo. Na contracapa de *Como fazer um filme de amor*, de José Roberto Torero e Luiz Moura, os editores desta coleção justificam a publicação de roteiros tentando incentivar o leitor a iniciar-se nessa prática de leitura baseada no prestígio do roteirista como escritor de outros gêneros literários e, especialmente fundamentando-se na ideia da coleção como um trabalho de preservação da cultura. Dessa forma, o que Figueiredo enfatiza é que a coleção não almeja ter apenas valor didático, sendo voltada apenas para estudantes ou pesquisadores de cinema. Estas recentes publicações, como no caso de *Durval Discos* e *O invasor*, ambos

destacados pela autora, buscam acostumar o público à leitura de roteiros, e por isso, muitas vezes trazem notas introdutórias que o situariam e o preparariam para essa empreitada.

Contudo, este procedimento, espécie de resgate, é bastante recente. As dificuldades na pesquisa e no estudo dos roteiros manifestam-se já na historiografia com a propagação de equívocos, por muitos estudiosos e historiadores do cinema, que minimizam a importância do roteiro no início do século XX e associam seu surgimento, bem como o da função de roteirista, ao início do cinema sonoro. Maras destaca que esta visão que relaciona a escrita no cinema ao surgimento do diálogo, ou seja, da palavra falada na tela, é errônea. Ademais, esta posição resulta noutra situação problemática: aqueles historiadores que se dedicaram ao início da escrita cinematográfica tentaram corrigir este equívoco conceitual buscando tornar o papel do roteiro e dos roteiristas o mais visível possível. O problema é que o efeito colateral dessa tentativa de ressaltar a importância do texto no cinema da virada do século XIX para o XX está em relacionar excessivamente o roteiro à produção na chave da necessidade de planejamento (MARAS, 2009, p. 29). Esta perspectiva, que identifica o roteiro a um plano escrito de um futuro filme, acaba por se tornar uma abordagem simplista que, para o autor, limita a discussão. Maras destaca que uma busca pelo(s) “primeiro(s)” ou a origem do roteiro também não se mostra um caminho profícuo para a discussão. Porém, ele afirma que já no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX, a realização fílmica era baseada em algum tipo de texto, uma espécie de *canevas*, muitas vezes narrativo, e que, por volta de 1909, a escrita de roteiros propriamente dita já estaria surgindo.

Price (2010) também argumenta nesse sentido. Segundo ele, os roteiros dos primeiros filmes consistiam geralmente em um pouco mais que uma lista de tomadas, escritas para facilitar a organização prévia dos eventos da história a ser filmada em uma ordem coerente antes da filmagem. Assim, neste cinema que emergia, o roteiro não ia muito além de uma escaleta<sup>82</sup>. Como afirma o autor, neste primeiro estágio, a escrita fílmica não demandava nenhum talento ou familiaridade com as palavras e com a escrita. Os filmes podiam muitas vezes ter origem em outras formas textuais como peças de teatro ou notícias de jornal e não demandavam nenhuma etapa intermediária de adaptação. Naquele momento, a escrita não possuía grande valor para o cinema e se encontrava muito distante das revoluções intelectuais e artísticas que estavam ocorrendo na literatura de então. No final da primeira década do século

---

<sup>82</sup> A “*escaleta*” é uma descrição resumida das cenas de um roteiro, enumeradas e organizadas em sequência (CAMPOS, 2007, p. 305). Geralmente, ela antecede à escrita do roteiro. O método tradicional ensinado pelas escolas de cinema ou nos cursos de *roteirização* divide-se tradicionalmente em três passos: a escrita do argumento, versão em prosa da história que será narrada, a *escaleta*, que organiza a trama em cenas e, finalmente, o roteiro propriamente dito.

XX, o surgimento de um sistema de estúdio embrionário demandou a circulação do roteiro padronizado para diferentes membros da equipe de produção. E foi aí que o texto escrito ganhou relevância no processo de produção de um filme (PRICE, 2010, p. 2).

Em consequência, no ano de 1911 foi publicado o primeiro manual de escrita de roteiro pelo nova-iorquino Epes Winthrop Sargent, intitulado *The Technique of the Photoplay* (RAYNAULD, 2014, p. 6). Desde então, diversos manuais para futuros roteiristas foram publicados no mundo. No entanto, durante muito tempo, livros sobre roteiro resumiam-se basicamente a manuais prescritivos que forneciam modelos para a redação audiovisual. Retornaremos ao tema dos manuais de roteiro mais adiante, mas aqui gostaríamos de ressaltar que, desde o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, na década de 1910, já se começava a estabelecer uma forma ou um padrão específico para a escrita de roteiros, sobretudo no modelo do cinema industrial e narrativo hollywoodiano.

Algo que julgamos importante ressaltar é que o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, em sua totalidade, incluindo o roteiro, a decupagem, a montagem, está diretamente associado e condicionado pelos avanços tecnológicos. O cinema como expressão artística desde sua origem esteve atrelado à tecnologia e o aumento de sua complexidade narrativa é decorrente dela.

Os filmes são, pelos menos em parte, um produto da fascinação do final da era vitoriana com a ciência e com o progresso tecnológico: pela primeira vez, o movimento natural, em tempo real, poderia ser mecanicamente gravado, reproduzido e exibido. Como com a maioria das invenções com aplicação comercial em massa, seu potencial era expresso por meio da perpétua inovação e refinamento. (PRICE, 2010, p. 1, tradução nossa)<sup>83</sup>

Nesse sentido, o cinema se diferencia das demais artes, uma vez que a inovação tecnológica acaba sendo sua própria condição. Criou-se uma linguagem em que o fazer artístico está atrelado diretamente a uma série de aparatos técnicos que o condicionam. Seu desenvolvimento, como explicaremos a seguir na cronologia apresentada por Bordwell, Staiger e Thompson, é decorrente da passagem de um cinema artesanal para sua forma industrial, diretamente associado à necessidade de atender a demanda do mercado consumidor. Em função dessa transição, bem como do surgimento de uma nova linguagem, a cinematográfica, houve a

---

<sup>83</sup>“Film was at least in part a product of late-Victorian fascination with scientific and technological progress: for the first time, natural movement in real time could be mechanically recorded, reproduced, and exhibited. As with most inventions with a mass commercial application, its potential was expressed through perpetual innovation and refinement.”

necessidade de se estabelecer uma forma nova de escrita, diferente da narrativa romanesca ou do texto teatral.

Sobre esta questão, Isabelle Raynauld, ao apresentar a proposição de seu livro, afirma que é crucial para a compreensão da escrita do roteiro levar em consideração que este é um texto escrito para ser lido. A princípio, essa afirmação pode parecer banal. Porém, a autora destaca que a escrita e a correta leitura de um roteiro são fundamentais para a realização de um filme, uma vez que ambas baseiam todas as decisões dentro da indústria cinematográfica mundial. Mesmo que não seja escrito para a leitura do grande público, o roteiro é escrito para ser lido pelos diferentes profissionais da indústria. E, quando preparado para a realização, ele é a base para a criação técnica ou artística de todos os membros da equipe de filmagem. Por isso, Raynauld explicita em seu livro que não há apenas uma forma de escrever roteiros, mas também uma forma de ler roteiros. Segundo ela, isso cria desde o início uma constante tensão na dinâmica entre leitura e escrita do roteiro, em função da presença, na página, do filme futuro. Esta relação entre escrita, leitura e a transformação das palavras da página em imagens na tela, segundo a autora, é o que evidencia como funciona, como se define e como se pode distinguir o texto do roteiro cinematográfico das outras formas escritas, como o texto teatral e o romance. Isso porque o público alvo de um roteiro, grosso modo, é um leitor técnico, pertencente à indústria cinematográfica. Com isso, historicamente, foi ao querer se libertar da pesada tradição literária que os artesãos da imagem evitaram fornecer ao roteiro o *status* de texto. No início da industrialização do cinema, era essencial que o roteiro não fosse caracterizado como forma literária, para que o filme pudesse encontrar inteiramente sua própria voz como forma visual (RAYNAULD, 2014, p. 9).

Percebe-se, então, que um consenso apresentado pelos autores é que o desenvolvimento da escrita de roteiros enquanto técnica está associado à evolução do sistema de estúdio<sup>84</sup>. De formas distintas, Price, Maras e Raynauld argumentam que, conforme os filmes foram aumentando em sua duração e ganhando complexidade narrativa, o roteiro ganhava relevância no processo cinematográfico, uma vez que ele se tornava um dispositivo administrativo da produção.

Em função disso, vamos nos deter no desenvolvimento do sistema industrial do cinema, também conhecido como o *sistema de estúdio*. Este mapeamento histórico, centrado no cinema

---

<sup>84</sup> Os primeiros estúdios permanentes instalaram-se na Califórnia por volta de 1910. Dentre as motivações para a escolha dessa região estava o clima seco, com pouquíssima chuva – o que facilitava as filmagens –, ampla variedade de paisagens e locais para filmagens externas e uma boa oferta de mão de obra. (BORDWELL *et al.*, 1997, p.134)

norte-americano, parece-nos necessário para criarmos uma base metodológica para a melhor compreensão da escrita fílmica em geral, e daquela feita por Marguerite Duras, em particular. Isso se justifica porque, se vamos analisar o diferencial da escrita durassiana no cinema, precisamos conhecer a quê ela se contrapõe na sua atitude inovadora. Nesse aspecto, a afirmação de David Bordwell ao tratar do cinema clássico hollywoodiano é norteadora:

Nosso argumento é simplesmente que os filmes de Hollywood constituem uma tradição estética de uma coerência aceitável que mantém a criação individual. Para os propósitos deste livro, o termo “classicismo” é adequado porque implica qualidades estéticas muito definidas (elegância, unidade, artesanato regido por certas normas) e funções históricas (o papel de Hollywood como o principal estilo fílmico mundial). Antes de existirem autores, existem restrições; antes de haver desvios, existem regras (BORDWELL et al., 1997, p. 4, tradução nossa)<sup>85</sup>

Dessa forma, na próxima seção, nos deteremos em um pequeno trajeto histórico pelo desenvolvimento do cinema como indústria para melhor compreendermos a consolidação de um modelo de escrita de roteiro mais apoiado em convenções e restrições do que na liberdade criadora dos roteiristas.

## 2.1. Um percurso histórico pela escrita fílmica

O cinema hollywoodiano desenvolveu nas primeiras décadas do século XX um sistema padrão, que será norteador para a produção cinematográfica mundial, seja pela reprodução e inspiração paradigmática, seja pela transgressão a ele. Por isso, para melhor compreendermos a evolução da linguagem, devemos deter-nos no desenvolvimento da forma de produção, uma vez que esta terá implicações concretas para o fazer fílmico, em geral, e para a escrita de roteiros, em particular. Em grande parte, as questões que serão discutidas nesta tese – as quais norteiam o debate sobre a escrita e a leitura de roteiros – decorrem do pressuposto de que há um modo rigoroso de escrever roteiros. O estabelecimento desta forma, ou convenção, para a escrita fílmica, é diretamente relacionado ao desenvolvimento histórico do cinema hollywoodiano, bem como a algumas características do cinema enquanto linguagem. Em

---

<sup>85</sup>“Nuestro argumento es sencillamente que las películas de Hollywood constituyen una tradición estética de una coherencia aceptable que mantiene la creación individual. Para los propósitos de este libro, el término «clasicismo» es adecuado porque implica cualidades estéticas muy definidas (elegancia, unidad, artesanía regida por ciertas normas) y funciones históricas (el papel de Hollywood como principal estilo fílmico mundial). Antes de que haya autores, hay restricciones; antes de que haya desviaciones, hay normas.”

função disso, nas próximas páginas traçaremos as linhas do processo de produção de Hollywood, enfatizando os efeitos de cada uma dessas fases para a roteirização.

Ao abordar o surgimento do roteiro, Maras também tem como norte a pesquisa de Bordwell, de Staiger e de Thompson, bem como as diferentes fases que são apresentadas pelos pesquisadores. Todavia, antes de nos determos nelas é essencial ressaltar uma questão de terminologia destacada por Maras, que se torna ainda mais complexa para nós, uma vez que não se encontra tradução equivalente em português. Este autor apresenta-nos diferentes termos utilizados para designar o roteiro em inglês desde o início do século XX até a década de 1940. O capítulo intitulado “*The invention of the screenplay*” busca refletir sobre o surgimento do termo *screenplay* para designar os roteiros no desenvolvimento histórico do sistema de produção cinematográfica. *Screenplay*, junção das palavras *screen* (tela) e *play* (peça). Trata-se do termo mais utilizado atualmente pelas academias de roteiristas e premiações nos países de língua inglesa. O termo *script* também é recorrente, sendo empregado, muitas vezes, de forma informal, tendo-se tornado até um anglicismo em português. Com essa busca, Maras versa sobre o início do roteiro como o conhecemos hoje, salientando que as variações na terminologia estão relacionadas às mudanças na cultura fílmica, ao longo do desenvolvimento do sistema de produção, que se consolidou entre as décadas de 1930 e 1940.

No início, entre as décadas de 1910 e 1920, a escrita de roteiros passou por diversas e complexas modificações de terminologia, entre elas: *plot of action* (enredo da ação), *scenario*, *photoplay*, *continuity* (continuidade), *treatment* (argumento), *screen dramatization* (dramatização para a tela), entre outros. Price destaca também essas diferenças de terminologia ocorridas naquelas décadas, com o uso dos termos *script*, *scenario*, *photoplay* e, finalmente, *screenplay*. Isso gera um problema de tradução para nós, visto que no português não encontramos tamanha multiplicidade de termos. Assim, *script*, *scenario*, *photoplay* e *screenplay* são todos traduzidos, entre nós, como *roteiro*. Muito provavelmente, pode-se supor que a ocorrência de uma multiplicidade de termos em inglês e a falta de equivalentes em português ocorrem pelo pioneirismo norte-americano no desenvolvimento da produção cinematográfica<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup>Historicamente o desenvolvimento do cinema brasileiro ocorreu de maneira concomitante com o cinema mundial. Os primeiros filmes de ficção foram produzidos no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1906. Porém, o nascente cinema brasileiro buscava inspiração no modelo internacional e era feito por imigrantes. “A primeira fase dos filmes produzidos em São Paulo foi de 1915 a 1919. Apresentava um cinema com raízes teatrais, ou seja, era um teatro filmado. A segunda fase paulistana ocorreu na década de 1920, quando houve um cinema silencioso feito também por estrangeiros, direcionada a uma classe média trabalhadora; tinha uma característica de cinema industrial e era feito de forma improvisada e copiada dos filmes que vinham de fora do país.” (GOMES, 2016, p. 93)



Esta discussão terminológica é relevante uma vez que, como afirma o autor:

[...] a escrita de roteiros representa não apenas uma prática empírica, mas um jogo de linguagem, um regime discursivo para falar sobre a prática, do qual a prática é formada. No que se segue, eu argumento que o *script* como roteiro (*screenplay*) era um local para a luta discursiva no qual as composições escritas eram estruturadas e defendidas de formas diferentes. Como eu sugiro abaixo, mesmo quando o *script* foi padronizado como uma ‘planta’ (*blueprint*), esta luta discursiva continuou. O fato de *screenplay* ser uma palavra composta (por ‘*screen* (tela)’ e ‘*play* (peça)’) é importante aqui, uma vez que palavras compostas são geralmente formadas como o resultado de forças sociais e culturais. (MARAS, 2009, p. 80, tradução nossa)<sup>87</sup>

Maras enfatiza ainda que a mudança no vocabulário está diretamente relacionada à forma de escrita de roteiros e outras práticas que são estabelecidas pelo discurso. É preciso, então, neste percurso histórico manter esta complexidade em mente, reconhecendo que vários fatores, incluindo discursos culturais, indivíduos, conceitos tecnológicos e experimentação com diversos aparatos, estão também na base do surgimento do roteiro tal como o conhecemos hoje.

Para melhor compreendermos essa trajetória, definiremos brevemente os diferentes períodos e modos de produção cinematográfica, a partir da obra *El cine clásico de Hollywood*, de Bordwell, Staiger e Thompson. Staiger, autora da seção que trata dessa questão, dividiu-a em diferentes fases de produção, nomeadas a partir da liderança na equipe de produção e de sua organização. A primeira etapa é o sistema de produção de operador de câmera (1896-1907); seguido pelo sistema de produção de “equipe do diretor” (1907-1914); sistema do produtor central (1914-1931); sistema de equipe de produção (1931-1955) e sistema de equipe de conjunto (1955-1960).

Inicialmente, no sistema de operador de câmera, não havia separação entre a concepção e a execução. O operador de câmera, ou cinegrafista, executava todas as funções. O trabalho era organizado de forma artesanal e o cinegrafista era responsável por todas as etapas de produção. Todavia, com o sucesso do chamado *Nickelodeon*, este modo de produção não era capaz de fornecer filmes de produção em massa<sup>88</sup>, uma necessidade que o mercado consumidor

<sup>87</sup> “[...] screenwriting represents not simply an empirical practice, but a language game, a discursive regime for talking about practice out of which practice is formed. In what follows I argue the script as screenplay was a site for discursive struggle in which written compositions were framed and argued for in different ways: in short, the term enables different discourses on screenwriting. As I suggest below, even when the script was standardized as a ‘a blueprint’ this discursive struggle continued. The fact that ‘screenplay’ is a compound word (made up of ‘screen’ and ‘play’) is important here, as compound words are usually formed as a result of social and cultural forces.”

<sup>88</sup> A partir de 1903, o desenvolvimento nas relações comerciais terminou por reduzir os custos para os realizadores cinematográficos. Isto permitiu o estabelecimento da chamada “era do Nickelodeon” em torno de 1906. Desse

na época exigia. Demandou-se, assim, uma nova forma de organização que dividisse as funções. Surge, então, o sistema de equipe do diretor, que começou a contar com técnicos que participavam da produção, sob comando do diretor. Na prática, havia um sistema embrionário que separava a concepção da execução, e assim, já se vislumbrava que as funções seriam centradas em ao menos um diretor, um cinegrafista e um roteirista (BORDWELL *et al.* 1997, p 132.).

Neste período, as narrativas cinematográficas começavam a se tornar mais longas, não reduzidas a apenas um rolo de película. Isso porque, com o aumento da demanda, busca-se fornecer um produto de qualidade que obtivesse sucesso com o público. Narrativas mais longas eram uma das maneiras de garantir essa impressão de excelência. O roteiro também ganha importância justamente nessa época, uma vez que, para conseguir um produto de categoria, o principal trabalho do diretor em seu processo de montagem consistia em estruturar uma narrativa que fosse coerente. Na época, o que isto significava? A causa inicial, ou a problemática, deveria produzir uma cadeia de efeitos que culminasse em uma resolução satisfatória. Isso, para os realizadores da época, consistia em uma história clara, lógica e realista (BORDWELL *et al.* 1997, p. 138). Para garantir tal padrão de qualidade e, também, por motivos econômicos, era preciso uma divisão de funções e especializações, o que significou também, na prática, a organização dos estúdios numa linha de produção eficiente e, conseqüentemente, uma modificação nos procedimentos de escrita do roteiro.

Segundo Staiger, o roteiro emerge então como a forma que auxilia a otimizar a produção, podendo, por exemplo, organizar a filmagem nas diferentes locações e assegurar a qualidade narrativa das produções, garantindo a continuidade e clareza ao enredo. Staiger salienta ainda que os realizadores se baseavam nos textos teatrais e no *vaudeville* para estabelecer as bases da escrita cinematográfica. A autora destaca que uma publicação do ramo, em 1909, definiu o formato para um roteiro padrão: o título, seguido de sua designação genérica (“um drama” ou “uma comédia”), a divisão dos personagens, a sinopse da história de, no máximo, duzentas palavras e depois, o roteiro. Este se constituía em um relato plano por plano da ação, incluindo intertítulos e letreiros. Deveria também enumerar todos os lugares nos quais a trama se passava, a fim de tornar a filmagem mais rápida e barata. Com este método de

---

modo, o cinema podia apresentar espetáculos, números de vaudeville e narrativas breves, cobrando um preço consideravelmente inferior ao preço dos ingressos do vaudeville ou do teatro. O auge do Nickelodeon, entre 1906 e 1908, com seu enorme êxito e expansão, fez com que o cinema se tornasse um meio acessível de entretenimento, fazendo com que os produtores recebessem uma demanda maior de estreias. Com isso, o cinema passou à produção de grande volume e alcançou uma economia de escala. (BORDWELL *et al.* 1997, p. 127)

produção, o realizador conseguia garantir um trabalho eficiente e um produto final de qualidade. Staiger, então, afirma:

Se os filmes produzidos pelos fabricantes norte-americanos tivessem continuado com o estilo do *tableau*, com uma iluminação geral e uma atenção pouco mais que moderada para continuidade e a autenticidade, é provável que as práticas laborais tivessem seguido desse modo, com certo planejamento prévio por meio de simples roteiros literários. Entretanto, ocorreram duas mudanças importantes: em primeiro lugar, as práticas de representação estilística de qualidade mudaram entre 1909 e 1917; e, em segundo lugar, a duração padrão dos filmes aumentou neste mesmo período. Estas duas mudanças fizeram que os fabricantes passassem do roteiro literário ao roteiro de continuidade, um roteiro que detalhava minuciosamente cada um dos planos do filme. (BORDWELL *et al.* 1997, p. 139, tradução nossa)<sup>89</sup>

O novo sistema de produção, que vigorou de 1914 a 1931, surge em decorrência dessa busca por maximização dos benefícios, diminuição dos custos, tentativas de organizar a produção para realizar filmes narrativamente coesos e de maneira mais eficaz. Esse sistema era centrado na figura do produtor. O diretor passava, então, a ser contratado pelo produtor, bem como os demais membros da equipe. O produtor utilizava um roteiro detalhado da filmagem, nomeado por Staiger como “roteiro de continuidade”, para planejar e orçar todo o filme plano a plano antes de construir os principais cenários, contratar a equipe e organizar a ordem da filmagem, o que hoje se denomina “pré-produção”. “O roteiro de continuidade detalhado era um dossiê de documentos, página de capa, títulos, custos, localização da trama, sinopses e, então, uma descrição tomada por tomada.”<sup>90</sup> (MARAS, 2009, p. 102, tradução nossa).

A equipe de filmagem passou, então, a ser chefiada pelo produtor, enquanto o diretor ficava responsável pela liderança no set de filmagem. A autora destaca que este sistema tornava a produção uma prática “científica”. O surgimento do sistema de equipe do produtor central deu-se também em função de duas modificações específicas na indústria: em primeiro lugar, as técnicas cinematográficas para garantir a continuidade, a verossimilhança e a clareza narrativa uniram-se para criar o denominado “cinema clássico” de Hollywood. Em segundo lugar, naquele período os filmes prolongaram de maneira significativa sua duração, de dezoito

---

<sup>89</sup> “Si las películas producidas por los fabricantes norteamericanos hubieran continuado con el estilo del *tableau*, con una iluminación general y una atención poco más que moderada a la continuidad y la autenticidad, es probable que las prácticas laborales hubieran seguido de este modo, con una cierta planificación previa a través de sencillos guiones literarios. Sin embargo, se produjeron dos cambios importantes: en primer lugar, las prácticas de representación estilística de calidad cambiaron entre 1909 y 1917; y en segundo lugar, la duración estándar de la película aumentó durante este mismo período. Estos dos cambios hicieron que los fabricantes pasaran del guión literario al guión de continuidad, un guión que detallaba minuciosamente cada uno de los planos de la película.”

<sup>90</sup> “The detailed continuity script was a dossier of documents, cover page, titles, costings, location plot, synopsis and then shot-by-shot description.”

minutos para setenta e cinco minutos ou mais<sup>91</sup>. Staiger destaca também como a literatura teve relação com este aumento considerável no tamanho dos filmes:

Uma das formas de se assegurar que um filme teria sucesso consistia em adaptar um sucesso anterior, uma obra de teatro ou uma novela. Mas, aos produtores quererem anunciar sua fidelidade à fonte (o conceito de fidelidade era um valor vigente), apresentou-se um problema: estas adaptações, muitas vezes protagonizadas por atores de teatro propriamente dito, não podiam ser comprimidas na limitada duração de um rolo de película. Como resultado, a adaptação de obras famosas tornou-se uma das principais causas do alargamento dos filmes em vários rolos (BORDWELL *et al.* 1997, p. 140, tradução nossa)<sup>92</sup>

Nesta época, havia uma descrença em relação à capacidade de textos originais serem bons o suficiente para garantirem aos filmes o selo de qualidade que os realizadores buscavam. Ao mesmo tempo, as obras literárias transferiam para o filme seu valor reconhecido e sua credibilidade como obra de arte, endossando, pelo viés da adaptação, a cinematografia. Ademais, na década de 1910, os roteiristas eram, em sua grande maioria, independentes, *free lancers*, e muitas vezes os roteiros eram enviados pelo correio. Havia, então, por parte dos produtores, o temor em relação a processos judiciais por acusações de plágio, visto que a legislação federal dos Estados Unidos sobre direitos de propriedade deveria ser cumprida. Por isso, até que os estúdios começassem a possuir suas próprias equipes de roteiristas, deu-se, muitas vezes, preferência às adaptações. Isto começa a se alterar também em função do surgimento dos filmes de vários rolos de película.

Este aumento de duração e o surgimento do estilo clássico de Hollywood, na segunda década do século XX, causaram uma nova divisão de tarefas de grande importância no processo de elaboração do roteiro. Surge a figura do técnico especializado em traduzir a história para um roteiro de continuidade. Na medida em que o roteiro foi se tornando mais importante no planejamento e na coordenação do trabalho e as convenções se tornaram mais complexas, esse técnico assumiu definitivamente a preparação do roteiro (BORDWELL *et al.* 1997, p. 159).

---

<sup>91</sup> Neste período é realizado *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915), de D. W. Griffith, drama épico sobre a Guerra de Secessão. Além de configurar-se como um marco narrativo na história do cinema mundial, o filme destaca-se também pela longa duração, por possuir 193 minutos e apresentar-se como o primeiro filme norte-americano a ter doze rolos de película.

<sup>92</sup>“Una de las formas de asegurarse de que una película sería un éxito consistía en adaptar un éxito anterior, una obra de teatro o una novela. Pero, al querer los productores anunciar su fidelidad a la fuente (el estándar de fidelidad era un valor vigente), se planteó un problema: estas adaptaciones, en ocasiones protagonizadas por actores del teatro propriamente dicho, no podían comprimirse en la limitada duración de una bobina. Como resultado, la adaptación de obras famosas se convirtió en una de las principales causas del alargamiento de las películas en filmes de varias bobinas.”

Observa-se, assim, que desde a segunda década do século XX, estabeleceu-se uma convenção em relação à escrita fílmica. O sistema de estúdios foi o grande responsável pela padronização do roteiro, o que talvez explique a grande quantidade de manuais, mais ou menos prescritivos, definindo um formato específico, o que não ocorre com tanta frequência em outros gêneros textuais, sobretudo os artísticos. Neste contexto em que o cinema industrial se firmava, os roteiros passavam por um processo de padronização seguindo critérios de formato e de qualidade cinematográfica, de acordo com os preceitos da época. O técnico responsável por esta padronização tinha amplo conhecimento não apenas das exigências estilísticas, mas também das necessidades da produção em relação aos custos, a produção de cenários, locações, elenco etc. O roteiro, neste momento, tinha a função de otimizar a produção, fornecendo também uma planta (*blueprint*) para os diferentes membros da equipe, que seriam guiados por ela rotineiramente e de maneira descomplicada. Todavia, como destaca Staiger, este processo de padronização sem dúvida cerceou a criação e a inovação estética e contribuiu para a consolidação global do estilo clássico de Hollywood (BORDWELL *et al.* 1997, p. 160).

Na década de 1920, as discussões sobre a necessidade ou não de um formato para a roteirização eram acaloradas não somente em Hollywood, mas também entre os expoentes do cinema soviético. Vertov, Kuleshov, Eisenstein e Pudovkin tinham visões distintas do que deveria constituir ou como deveria organizar-se um roteiro. Vertov afirmava que o roteiro como um produto de composição literária estava fadado a desaparecer. Para ele, o roteiro era uma espécie de conto que se opunha ao sistema de edição e filmagem de material que ele estava desenvolvendo. A escrita cinematográfica seria feita por meio da câmera e da montagem apenas.

Eisenstein, por sua vez, igualmente não era favorável ao roteiro de continuidade, com cenas numeradas. Haveria, para ele, uma grande diferença entre a linguagem literária e a cinematográfica, cabendo ao diretor ser o tradutor interartístico entre ambas. Por isso, ele não defendia que os roteiristas escrevessem segundo um formato, mas valorizava a produção de um texto que se organizasse como uma novela, afirmando que muitas vezes o arranjo puramente literário em um roteiro seria mais significativo do que descrições mecânicas de expressões faciais do personagem pelo roteirista.

Por outro lado, Kuleshov e Pudovkin acreditavam que a falta de conhecimento sobre o material fílmico levava a uma situação em que o filme se tornava uma mera ilustração do material literário no roteiro. Por isso, Pudovkin manifestava-se contrário à escrita de argumentos e defendia algo próximo ao roteiro decupado. Ele reconhecia, porém, que esta prática faria com que o trabalho do roteirista avançasse sobre a função do diretor. Entre os

célebres realizadores do cinema soviético, a concepção de Pudovkin é a mais próxima do entendimento contemporâneo de planta (*blueprint*), que derivou em grande parte do método de produção hollywoodiano, no qual o filme é primeiramente concebido no papel antes de sua execução (MARAS, 2009, p. 33-36).

Sobre o período do sistema do produtor central norte-americano, Maras destaca outro problema em relação ao papel dos roteiristas. Como já foi mencionado, este esquema era notório por não incentivar a escrita de material original, bem como por reduzir o papel do roteirista ao de um técnico. Os estúdios preferiam manter um sistema em que os roteiristas tivessem pouco poder de decisão sobre o material no qual eles estavam trabalhando. Isto colocava os roteiristas em uma posição de vulnerabilidade em relação aos diretores e produtores executivos que, muitas vezes, faziam pequenas sugestões ou modificações e acabavam recebendo crédito parcial pela autoria do roteiro. Aqui parece estar a explicação de jargões chulos que enfatizavam a posição de inferioridade a qual muitas vezes o roteirista era, desde o início, relegado (ver Price, 2010, p. 3).

A intensidade da questão de direitos morais e reconhecimento criativo para os roteiristas pode, em parte, encontrar sua origem nesta briga pelo material, a luta pela correta acreditação do trabalho e da ideia do roteiro original como um objeto de integridade artística (MARAS, 2009, p. 119, tradução nossa)<sup>93</sup>

A questão da autoria também era problemática na época, porque o trabalho de roteirização era dividido entre diferentes técnicos. Era pouco usual que apenas um roteirista trabalhasse com um texto, fazendo todo o trabalho, do início ao fim. Em geral, quatro ou cinco especialistas participavam em diferentes fases ou tratamentos do roteiro, dependendo do talento ou habilidade de cada um. Para exemplificar, um profissional seria responsável pelo argumento, outro pelos diálogos, um terceiro pela construção das cenas e rubricas etc.

Além disso, naquele período, a desvalorização do roteiro como um objeto artístico também parece estar relacionada às próprias características do cinema da época. No período em que se estende o sistema de produtor central – 1914 a 1930 –, as produções eram majoritariamente mudas<sup>94</sup>, recorrendo a letreiros explicativos para os diálogos e momentos-chave do enredo. Como explica Maras, em referência à publicação de Tamar Lane, se após a filmagem, durante a edição, o filme apresentasse problemas narrativos, de ritmo, ou se revelasse

<sup>93</sup> “The intensity of the issue of moral rights and creative recognition for screenwriters can in part be traced back to this struggle over material, the fight for proper accreditation of work and the idea of the original screenplay as an object of artistic integrity.”

<sup>94</sup> *O cantor de jazz* (*The Jazz singer*, 1927), de Alan Crosland, é considerado o marco do início do cinema sonoro. Este é o primeiro filme a apresentar diálogos propriamente ditos nas telas.

ineficiente em qualquer uma das cenas ou situações, havia a possibilidade de corrigir o erro e remediar a situação por meio da inserção de um novo letreiro que fizesse as ligações necessárias.

Aqui se percebe, então, porque muitos estudiosos equivocadamente enfatizam o aparecimento do roteiro apenas no cinema sonoro, tal como conhecemos, visto que no período anterior a 1930 a grande importância do roteiro era na pré-produção e organização da filmagem, a fim de otimizar e reduzir custos. Isso se altera após o surgimento dos diálogos sonoros, uma vez que não há mais a possibilidade de correção narrativa ou rearranjo posterior do enredo na montagem. No cinema sonoro, que coincide com os dois últimos sistemas de produção definidos pela obra de Bordwell, Staiger e Thompson, o papel do roteiro como discurso torna-se mais relevante, ainda que a visão limitante do roteiro como uma planta (*blueprint*) continue válida e o termo permaneça em voga no meio cinematográfico, sobretudo entre os próprios roteiristas.

Nas décadas de 1930 e 1940, ocorre a consolidação do sistema de estúdio. A forma de produção baseada em um produtor central aprofundou-se como sistema de “equipe de produtor”. Neste período, as equipes passam por um processo de maior subdivisão do trabalho e especialização das tarefas. Concomitantemente, há certo ganho de autonomia com a consolidação de funções intermediárias de chefia dentro de uma equipe de produção. A especialização é dupla: tanto nas diversas áreas de produção fílmica, quanto nas camadas mais altas da hierarquia da produção, isto é, a do produtor. Os estúdios passaram a possuir uma equipe de produtores que supervisionava de seis a oito filmes por ano. No novo sistema, cada um dos produtores individualmente era responsável por chefiar apenas uma produção de cada vez. O propósito era corrigir as falhas do sistema anterior, visto que um único produtor central não tinha como supervisionar de perto várias produções simultaneamente. Então, por isso, criou-se a equipe de produtores que seria, de certa forma, uma revisão do sistema do diretor. A diferença aqui é que o grande responsável pelo filme não era mais o diretor e sim o produtor. Este comandava e planificava o processo de trabalho, delegando tarefas para os demais colaboradores, que se dividiam nas diferentes funções e equipes: de cenografia, roteiristas, fotografia, pré-produção, maquiagem, pesquisa de mercado etc.<sup>95</sup> Cresceu, também, exponencialmente a busca por temas e boas histórias para os filmes.

---

<sup>95</sup> O público leigo geralmente desconhece a importância dos produtores de cinema, sobretudo no sistema de estúdio hollywoodiano. Tende-se a pensar no diretor como o principal agente criativo e de liderança de um filme, mas isso nem sempre ocorre dessa maneira. Naquele período, por exemplo, uma figura proeminente era David O. Selznick, o famoso produtor de *E o vento levou* (1939) e de *Rebeca* (1940). A produção de *E o vento levou* é um bom

Os procedimentos para encontrar um material adequado intensificaram-se. Os estúdios embarcaram em uma cobertura completa das publicações em escala mundial. Os departamentos editoriais das costas leste e oeste chegaram a contratar quase cinquenta funcionários; representantes dos estúdios falavam com agentes e escritores famosos, chegando a ter acesso aos manuscritos ou às provas antes de sua publicação. A equipe de leitura preparava sinopses de entre dez e setenta e cinco páginas que depois eram analisadas e avaliadas pela equipe editorial em um sumário de uma página. (BORDWELL *et al.* 1997, p. 359, tradução nossa)<sup>96</sup>

O advento do som, neste período, criou a necessidade de uma nova forma de roteirização, em função do surgimento dos diálogos a serem falados pelos atores. Inicialmente, cada estúdio adaptou à sua maneira os antigos modelos de escrita fílmica para abarcar esta grande e decisiva inovação tecnológica que revolucionou o cinema<sup>97</sup>. O cinema sonoro aumentou consideravelmente os custos de produção. Se antes um filme poderia ser realizado com apenas um operador de câmera, no cinema sonoro havia necessidade de equipes caras e sofisticadas. Os custos de produção aumentaram significativamente com a introdução do som ótico na película. A montagem, que antes era feita apenas com tesoura e cola, passou a exigir uma equipe mais elaborada que trabalhava com diferentes aparatos para numerar os fotogramas, moviola sonora, entre outros. Especialmente, as companhias cinematográficas passaram a depender muito mais de engenheiros, projetistas e operadores de máquinas especializados. Antes, na era do cinema mudo, estes profissionais trabalhavam para os fabricantes e não para os estúdios. O advento do som trouxe também a especialização na indústria, que passa a

---

exemplo da estrutura hierárquica da época. Selznick era a figura central da produção, supervisionando ativamente todas as etapas, desde a escrita do roteiro até a edição final do filme. George Cukor foi o primeiro diretor contratado para o filme e trabalhou por dois anos na pré-produção até ser demitido nas primeiras semanas de filmagem. Victor Fleming assumiu então a direção, mas teve de ser temporariamente substituído por Sam Wood devido a uma exaustão. Wood trabalhava com os atores principais, enquanto três outros diretores filmavam as cenas externas e as batalhas com os figurantes – os chamados *second unit directors*. Por fim, apesar de que mais de três rolos do trabalho de Cukor tenham sido utilizados pela montagem final do filme, nem ele nem Wood são creditados. A direção é atribuída apenas a Victor Fleming, que recebeu, inclusive, o prêmio da Academia, o Oscar, de melhor direção. Isto também ocorreu com o roteiro. Apenas Sidney Howard foi creditado, mas havia uma equipe dividindo-se nas diferentes partes do texto. (GONE with the Wind: notes. TCM. s.d. Disponível em: <<http://www.tcm.com/tcmdb/title/414427/Gone-With-the-Wind/notes.html>>. Acesso em 15 ago. 2018).

<sup>96</sup> “Los procedimientos para encontrar un material adecuado para una historia se intensificaron. Los estudios se embarcaron en una cobertura completa de publicaciones a escala mundial. Los departamentos editoriales de las costas este y oeste llegaron a contratar hasta cincuenta empleados; representantes de los estudios hablaban con agentes y escritores famosos, logrando acceder en ocasiones a los manuscritos o las galeradas antes de su publicación. El equipo de lectura preparaba sinopsis de entre diez y setenta y cinco páginas que después eran analizadas y evaluadas por el personal editorial en un sumario de una página.”

<sup>97</sup> O advento do som, entre outros fatores, modificou a cadência de projeção dos filmes. Em 1929, convencionou-se o padrão de 24 quadros por segundo, diferentemente do cinema mudo que utilizava 16 ou 20 quadros por segundo. Esta convenção dá-se por uma razão econômica em função da incorporação do som ótico. Econômica por ser a velocidade mais baixa, ou seja, que demandaria menos película – menos gasto –, e ainda suportaria o som em um rolo de 35 milímetros. Esta convenção se mantém até hoje, de forma geral, e foi estendida até para outros meios como é o caso dos *videogames*.



depender do trabalho de experts em seus campos de atuação. Para responder a todas as demandas tecnológicas impostas pela introdução do som, os estúdios tiveram de ampliar suas instalações para abrigarem os recém-criados departamentos especializados de pesquisa para resolverem os problemas de desenvolvimento e padronização da indústria cinematográfica (BORDWELL *et al.* 1997, p. 332). O grande aumento do custo e da necessidade de especialização trazidos pelo cinema sonoro estiveram entre os fatores que fizeram com que o sistema industrial norte-americano assumisse a dianteira da produção cinematográfica mundial.

Entre esses esforços de pesquisa e padronização, em 1932, a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* fundou o seu conselho de pesquisa (*Research Council*). Esse conselho foi encarregado de padronizar o formato do roteiro. O escolhido foi a combinação dos roteiros teatrais e dos pré-sonoros, e que correspondia a uma variante da sinopse de continuidade que era utilizada pelos realizadores na década de 1920 (BORDWELL *et al.* 1997, p. 360). A importância que o cinema tinha como fonte de entretenimento atribuiu ao roteirista um papel bastante distinto no início dos anos de 1930, em comparação ao modo de produção atual, em que boa parte dos roteiristas trabalha como *free lancer* e é contratada especificamente para cada produção. Em 1929, nos Estados Unidos, 122 milhões de pessoas compraram mais de dois bilhões de ingressos. Os grandes estúdios da época, como a *MGM*, a *Warner* e a *Paramount*, entre outros, produziam filmes em um ritmo muito rápido. Um longa-metragem padrão demorava em torno de dez dias e estreava nos cinemas apenas de quatro a seis semanas depois.

Por isso, naquela época, era importante para os estúdios terem suas próprias equipes contratadas. Como em uma empresa, os atores, diretores e, principalmente, os roteiristas eram funcionários dos estúdios e tinham contrato de exclusividade – algo similar ao que é feito hoje em dia pela Rede Globo na produção das telenovelas. Na década de 1930, os estúdios tinham em torno de 800 roteiristas registrados. Eles trabalhavam diariamente durante várias horas, escreviam diversos argumentos e apresentavam para seus diretores de produção. Se o projeto fosse aprovado, eles, então, escreviam o roteiro. Muitas vezes, os estúdios pediam para os roteiristas estarem presentes no *set* de filmagem para garantir a fidelidade da produção com relação ao roteiro que tinha sido aprovado, sobretudo no que concerne à trama, ao ponto de vista e ao tratamento. Os diretores, muitas vezes, eram contratados para apenas filmar os roteiros tal e qual, buscando ao máximo simplesmente transportar o trabalho do roteirista para a película. Esta forma de produção em ritmo acelerado, muito distante do cronograma atual de produção cinematográfica, mais se assemelha à produção atual de ficção para a televisão, tanto nas séries norte-americanas, como nas telenovelas brasileiras. Havia uma estrutura em que a

escrita do roteirista, a história, as falas, personagens e intenções tinham mais oportunidade de chegarem sem grandes alterações às telas. (NELMES, 2011, p. 25)

Se por um lado o cinema sonoro aumentou a importância e o poder dos roteiristas, uma vez que o roteiro passou a desempenhar um papel mais crítico em relação ao sucesso comercial de um filme, os estúdios criaram táticas para reduzir o reconhecimento dos roteiristas. Neste período, os estúdios eram detentores do controle de conteúdo e dos contratos de forma que os roteiristas ficavam inteiramente em suas mãos. Os produtores podiam alterar significativamente um roteiro, caso quisessem, sem que o roteirista concordasse ou tivesse ao menos sido consultado. Muitas vezes, os produtores contratavam uma série de roteiristas para trabalharem no mesmo roteiro, a fim de garantir que o produtor tivesse a história que ele queria e, também, que a produção não parasse em decorrência de atrasos na escrita do roteiro. Por isso, os roteiristas tinham enormes dificuldades de receber os créditos devidos. Alguns roteiros chegavam a ser completamente reescritos por um segundo roteirista. Havia, ainda, aqueles que se especializavam na escrita de cenas de amor, sequências finais ou cômicas, mas a escolha dos produtores era muito mais baseada na disponibilidade de um roteirista do que em sua área de expertise (BANKS, 2015, p. 40-42).

Inicialmente, nos anos de 1920 e 1930, Hollywood atraiu muitos roteiristas em função do dinheiro que lá havia e não pelo *status* ou pelo reconhecimento. Contudo, uma vez que estes profissionais se tornaram parte da indústria, eles se deram conta das enormes injustiças sofridas pelos funcionários dentro do sistema de estúdio. Com isso, no final da década de 1920 e início dos anos 1930, as diferentes categorias começaram a se organizar em sindicatos para conseguirem negociar melhores contratos para seus profissionais. Em 1929, um dos primeiros contratos assinados foi o da *Sociedade norte-americana de diretores de fotografia (American Society of Cinematographers)*, dois anos após a criação da *Academy of Motion Pictures Arts and Science*, em 1927, que é célebre até hoje por entregar o prêmio *Oscar*.

A formação do sindicato dos roteiristas ocorre nesse contexto. Em abril de 1933, o sindicato dos roteiristas (*Screen Writers Guild*) foi formado e redigiu seu primeiro contrato comum a ser assinado pelos estúdios a fim de proteger alguns direitos dos roteiristas:

A intenção do documento era básica: estabelecer condições uniformes de trabalho para todos os roteiristas da indústria cinematográfica. Cortes salariais como os instituídos por Mayer haviam fortalecido a determinação dos roteiristas de lutar contra essa manipulação de compensação. Eles também consideraram outras demandas, como controle sobre a alocação de créditos na tela e restauração de algum controle autoral para os escritores, mas decidiram contra ambos. Como Christopher Wheaton explica, parte do que tornou os sindicatos de Hollywood únicos naquele momento foi que eles não estavam

lutando por melhores salários ou melhores condições de trabalho; mas, o objetivo principal era manter o *status quo* diante dos recuos feitos pelos estúdios durante a Depressão. Acima de tudo, as associações de talentos de Hollywood eram entidades defensivas<sup>98</sup>. (BANKS, 2015, p. 44, tradução nossa)

Obter a assinatura deste contrato foi uma exaustiva batalha de nove anos. As intensas negociações foram apenas resolvidas nos primeiros meses de 1942. Assim, o sindicato dos roteiristas assinou seu primeiro contrato, denominado de *Acordo mínimo básico entre produtores e o sindicato dos roteiristas (Producer-Screen Writers Guild Inc. Minimum Basic Agreement – MBA)*, com oito dos maiores estúdios da época, que eram responsáveis por noventa e cinco por cento dos filmes exibidos nos Estados Unidos: MGM, Paramount, Warner Bros. Columbia, RKO, Twentieth Century-Fox, Universal e Loew's Inc. Após quase uma década de negociações e disputas, o que os roteiristas obtiveram foi a formação de um sindicato, jurisdição sobre todos os roteiristas e a determinação dos créditos. Porém, para conseguirem que o contrato fosse assinado, o sindicato teve de renunciar a duas questões muito importantes para os roteiristas: 1) controle dos direitos autorais. Os roteiristas tiveram de aceitar que eles perdiam os direitos autorais para os estúdios, o que eles jamais iriam reaver. 2) o acordo fez muito pouco para garantir salários acima do mínimo. Os salários mais altos só eram obtidos individualmente em função do desempenho pessoal e posições de destaque (créditos) em muitas produções. Contudo, após o MBA, os roteiristas obtiveram algum senso de segurança profissional, o que foi importante especialmente em função do contexto turbulento dos anos 1930 com a Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial nos anos 1940 (BANKS, 2015, p. 64-72)<sup>99</sup>.

A década de 1930 a 1940 também marcou outra mudança. Até 1929, havia muitas mulheres roteiristas na indústria cinematográfica. As estimativas, contudo, variam. Algumas fontes afirmam que metade dos roteiristas neste período eram mulheres, enquanto outras afirmam genericamente que o predomínio feminino era bastante destacado. Divergências

---

<sup>98</sup>“The intention of the document was basic: to establish uniform working conditions for all writers within the motion pictures industry. Salary cuts like those instituted by Mayer had strengthened writers’ determination to fight back against this manipulation of compensation. They also considered other demands, such as control over the allocation of screen credits and restoring some authorial control to writers, but decided against them. As Christopher Wheaton explains, part of what made the Hollywood unions unique at this moment was that they were not fighting for better wages or better working conditions; rather, their primary goal was to keep the status quo in the face of the studio rollbacks during the Depression. Above all, the Hollywood talent guilds were defensive entities.”

<sup>99</sup> Miranda J. Banks, em *The Writers: a history of the American Screenwriters and their guild*, recapitula de forma bastante detalhada a história do Sindicato dos roteiristas nos Estados Unidos. Trata-se de uma história complexa, cheias de disputas internas e batalhas por melhores condições de trabalho nos estúdios desde o surgimento do sindicato. Estas disputas internas e externas culminaram em grandes greves dos roteiristas de Hollywood ao longo da década de 1980. A mais recente greve dos roteiristas ocorreu entre novembro de 2007 e fevereiro de 2008.

numéricas à parte, a situação mudou drasticamente por volta da Segunda Guerra Mundial, quando mais de 85 por cento dos roteiristas trabalhando na indústria cinematográfica norte-americana eram homens. Condição esta que se mantém até os dias de hoje. Mulheres roteiristas e diretoras de cinema, como Duras, continuam a ser uma exceção (PRICE, 2010, p. 3).

O período de 1930 a 1955 é considerado o auge do sistema de estúdio e também denominado de “período de ouro” de Hollywood. Entretanto, já no final da Segunda Guerra Mundial, mas sobretudo após 1955, as produtoras independentes começaram a emergir, o que modificou novamente a forma de produção cinematográfica. Inicia-se o sistema de “equipe de conjunto”. A grande diferença em relação ao sistema anterior é que a produção fílmica passa a ser um acordo de curto prazo. Havia mais liberdade na escolha dos profissionais, que não estavam restritos por contratos a atuarem em produções de um único estúdio. Aí a seleção dos trabalhadores, não apenas dos atores, mas também dos demais membros da equipe, ocorria baseada em um projeto específico e não mais em uma vinculação profissional a uma empresa.

Em linhas gerais, este é o formato de produção cinematográfica que vigora até os dias de hoje. Desde 1960, ocorreram diversas modificações na indústria cinematográfica norte-americana, mas a grande maioria delas teve efeitos menores no modo de produção. A pesquisa minuciosa de Bordwell, Staiger e Thompson evidencia como os processos de produção de Hollywood estão diretamente associados ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica, ao menos do cinema *mainstream* e clássico que vigora até hoje, sendo importados, com algumas modificações, pelas diferentes escolas de cinema ao redor do mundo. Isto acontece porque as convenções estabelecidas que caracterizavam Hollywood, sobretudo no período entre 1917 e 1960, constituíram a própria definição do que era um filme.

A natureza concreta das normas clássicas dependia de modelos de narração tomados da literatura, do teatro, da música e das artes visuais. Depois de 1917, o princípio de utilizar a lógica narrativa para controlar os sistemas de espaço e tempo adquiriu uma importância capital. A manutenção do predomínio narrativo e de seus sistemas particulares (por exemplo, a motivação psicológica, a montagem em continuidade) foi uma causa central da aparição dos sucessivos sistemas de produção (BORDWELL *et al.* 1997, p. 411, tradução nossa)<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup>“La naturaleza concreta de las normas clásicas dependía de modelos de narración tomados de la literatura, el teatro, la música y las artes visuales. Después de 1917, el principio de utilizar la lógica narrativa para controlar sistemas de espacio y tiempo adquirió una importancia capital. El mantenimiento del predominio narrativo y sus sistemas particulares (por ejemplo, la motivación psicológica, el montaje en continuidad) fue una causa central de la aparición de los sucesivos sistemas de producción.”

O sistema de estúdio, com equipes assalariadas trabalhando diariamente, criava também condições para que novos profissionais aprendessem o ofício. Assim, além de estudos práticos em universidades, que começam a surgir após 1960, nos cursos denominados de *creative writing* e estudos pessoais, muitos roteiristas iniciavam-se no *métier* na função de aprendizes, integrando as equipes de roteiro ou de leitores de Hollywood, aprendendo na prática como os roteiros deviam ser concebidos dentro das convenções estabelecidas, sem precisarem recorrer a métodos de tentativa e erro para desenvolverem suas habilidades de roteirização (MCKEE, 2006, p. 28).

Uma advertência importante feita tanto pelo estudo de Bordwell, Staiger e Thompson, quanto por Maras, é a de que, ao tratar dos sistemas de produção que brevemente detalhamos nas páginas anteriores, evite-se pensar no sistema de Hollywood como uma “fábrica” de entretenimento comercial, que visava única e exclusivamente ao lucro e não continha nenhum esmero no fazer artístico. Isso não condiz com a realidade. Ainda que esses sistemas voltados para a especialização tenham sido fortemente influenciados pelo *taylorismo* – teoria clássica da administração e organização de uma empresa/indústria em voga à época – havia uma preocupação estética e criativa. Ademais, nem todas as decisões artísticas eram pautadas pelo menor custo. Havia também um padrão de qualidade que se buscava seguir para garantir, com ele, sucesso comercial. Com efeito, uma visão que reduz o cinema norte-americano a um sistema puramente fabril de produção em massa não explicaria as grandes distinções no trabalho de D. W. Griffith na *Biograph Company*, em 1910, e de Dore Schary na *Metro-Goldwyn-Mayer*, em 1950 (BORDWELL *et al.*, 1997, p. 103).

A pesquisa feita por Bordwell, Staiger e Thompson é riquíssima em termos historiográficos, abarcando em detalhes os diferentes aspectos da produção cinematográfica até 1960, recorte já evidenciado pelo título. Porém, o trabalho de Staiger, que se detém mais especificamente nos aspectos práticos e suas implicações para a realização artística, recai na crítica feita por Maras que destacamos logo no início do nosso texto: o de focar excessivamente no roteiro como apenas um meio de administrar e planejar a execução do filme. Maras, então, afirma, nesse sentido:

O trabalho de Staiger com Bordwell e Thompson fornece um quadro detalhado da forma como o roteiro é central para as práticas de gerenciamento e divisão de trabalho. Na verdade, ‘ênfatisar a importância do roteiro como uma planta para o filme’ é umas das suas principais tarefas (Bordwell *et al.* 1985: 94). Mas em termos de pesquisa sobre o discurso e a prática da escrita de roteiros como sendo distinta da prática fílmica, isto também representa um enquadramento restritivo. A discussão das práticas de escrita, o discurso do roteiro, é de alguma forma excessivamente dominada pelo foco na ideia de

planta. Os problemas relacionados à escrita para a tela, ou a relação entre o *scenario*, o roteiro de continuidade (*continuity*) e o roteiro propriamente dito (*screenplay*), por exemplo, não são aprofundadas (MARAS, 2009, p. 39, tradução nossa).<sup>101</sup>

Se pensar excessivamente na produção pode ser um tanto limitante e parece diminuir o caráter artístico do roteiro enquanto texto, a importância do roteiro colocada na produção aponta também para outro direcionamento. O roteiro tem uma posição basilar na produção cinematográfica, pois é ele que definirá se um filme chegará ou não às telas. É baseado nos roteiros que os produtores fazem suas escolhas e decidem por esta ou aquela produção. Então, é inegável também sua importância como base de um filme futuro, como define Raynauld.

O roteiro, além de apresentar a trama que será narrada, já indica as questões-chave de produção e orçamento. Há um mito de que o roteiro deve buscar ser sintético em suas rubricas para garantir objetividade, mas isto também é muitas vezes falso. O grau de precisão ou de imprecisão do roteiro não é uma mera questão de estilo, visto que influencia diretamente no orçamento do filme e nas necessidades da produção. É bastante incomum nas grandes produções norte-americanas que os roteiros sejam imprecisos e detalhem pouco o que o público irá ver na tela porque, para se obter um grande orçamento, é preciso justificá-lo. Então, as rubricas das ações, as características dos personagens – evidenciando os atores que poderão ser escalados para o papel –, a escolha dos locais de filmagem e a descrição dos figurinos permitem ao produtor e ao produtor executivo terem uma noção dos custos envolvidos na produção. Além disso, o roteiro serve como guia para a criação das demais equipes responsáveis pela fotografia, pela arte etc. Filmes de ficção científica como *Blade Runner* (dirigido por Ridley Scott e escrito por Hampton Fancher e David Webb Peoples, 1982) ou *12 Macacos* (dirigido por Terry Gilliam e escrito por David Webb Peoples e Janet Peoples, 1995) corroboram esta linha de pensamento, já que têm roteiros extremamente detalhados, com rubricas minuciosas, norteadas a criação e a produção fílmica (RAYNAULD, 2014, p. 58).

Desta forma, o que quisemos destacar aqui é que este percurso histórico do cinema hollywoodiano estabeleceu não somente um sistema de produção, mas também um formato e um estilo de roteirização, um *modus faciendi*, baseado em regras e convenções estéticas e narrativas. Como consequência a esta padronização, teremos basicamente dois tipos de reações: a adesão ou a contravenção. Pretende-se abordar ambos os aspectos nas próximas páginas. Primeiramente, tentaremos mapear quais são essas convenções, o que seria o formato padrão

---

<sup>101</sup>“Staiger’s work with Bordwell and Thompson gives a detailed picture of the way the script is central to management practices and division of labor. In fact, ‘emphasizing the importance of the script as a blueprint for the film’ is one of her key tasks (Bordwell et al. 1985: 94). But in terms of research into screenwriting discourse and practice, as distinct from film practice, this also represents a constraining frame. The discussion of writing practice, the discourse of screenwriting, is somewhat over dominated by the focus on the blueprint. Issues to do with writing for the screen, or the relation between scenario, continuity and screenplay, for example, are not taken up in depth.”

de roteiro, o problema dos manuais de roteiro, prescritivos ou não, bem como a questão da autoria no cinema.

## 2.2. A escrita do roteiro: formato, convenções, manuais e regras

Nesta breve trajetória e reflexão sobre o roteiro cinematográfico, apresentamos, em um primeiro momento, o estabelecimento de um formato e de convenções que predominam, de certa forma, na realização fílmica até os dias atuais. Estas convenções, entretanto, não são hegemônicas e, sobretudo após 1960, muitas foram as propostas de subvertê-las. O cinema de Duras está entre elas e veremos mais detalhadamente o porquê no capítulo subsequente. Ressalte-se que, em relação ao roteiro, podemos observar a oposição de duas atitudes iniciais dos criadores: por um lado, temos os realizadores que optam pela construção prévia, baseada na fixação pela escrita como meio inicial primordial para a realização fílmica; do outro, temos uma série de importantes cineastas que recusam a escrita clássica do roteiro e desejam enfrentar a filmagem como uma performance. Trata-se de privilegiar uma ou outra etapa da criação cinematográfica, a primeira, orientada pela escrita (roteiro, decupagem, *storyboard*) como um meio de controle e de racionalidade; e a segunda etapa que vê a filmagem como um lugar aberto à improvisação – este seria o caso de cineastas como Rivette, Fellini e Cassavetes, entre outros (MOUËLLIC, 2011, p. 13).

Todavia, engana-se quem acredita que esta recusa do roteiro clássico feita por grandes cineastas, em especial da matriz europeia, significa uma recusa total da escrita de roteiros. Mesmo em filmes que privilegiam o caráter experimental e performático, o roteiro desempenha um papel importante:

Mesmo os cineastas mais abertos à improvisação se apoiam em um roteiro muito bem escrito, muito mais por necessidade do que por razões de produção (os eventuais financiadores são pouco inclinados a se aventurarem em um projeto de algumas poucas linhas apenas baseados na palavra do cineasta). Escrever não é apenas (e não obrigatoriamente) prever, organizar, planejar, controlar: é também *pensar*, colocar em prática o processo de criação, um processo que vai alimentar as escolhas que deverão ser tomadas durante a filmagem (MOUËLLIC, 2011, p. 22, grifo do autor, tradução nossa)<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> « Même les cinéastes les plus ouverts à l'improvisation s'appuient sur un scénario souvent très écrit, bien plus par nécessité que des pour raisons de production (les éventuels financeurs étant peu enclins à s'aventurer dans un projet de quelques lignes sur la seule parole du cinéaste). Écrire, ce n'est pas seulement (et pas forcément) prévoir, organiser, planifier, maîtriser : c'est aussi penser, mettre en œuvre le processus de création, un processus qui va nourrir les choix qui devront être opérés au tournage. »

A escrita fílmica oferece a oportunidade de aprofundamento no projeto, reflexão sobre sua estética e metodologia e pode, ou não, ser aberta ao improviso. Ademais, há desde o início do cinema formas distintas de escrever um roteiro e, mesmo que algumas convenções existam e sejam frequentemente seguidas para os roteiros de filmes narrativos “standards”, elas também não são obrigatórias. Assim, como vimos no mapeamento histórico da seção anterior, os filmes, mesmo os mais experimentais, iniciam-se com um tipo de texto, que pode ser um argumento, uma escaleta ou um roteiro, convencional ou não. Ao mesmo tempo, as propostas experimentais do cinema de Duras, sobretudo em seu trabalho como roteirista e realizadora, caminham em direção a uma maior valorização do texto no filme. Duras também se norteia pela recusa das convenções e regras rígidas de escrita do cinema narrativo – que explicitaremos abaixo –, mas, contrariamente a estes cineastas que buscavam a improvisação, a transgressão de Duras baseia-se em deixar o texto cada vez mais presente, tendo seu ápice em *Le camion* (1977), em que a *mise-en-scène* é totalmente abandonada e o filme é construído por meio da leitura, frente à câmera, do roteiro de um filme imaginário, descrito em palavras pelo diálogo da própria autora com Gérard Depardieu.

Além disso, também devemos salientar que o roteiro é uma proposição, não é um texto de lei. Por meio da leitura das rubricas é possível deduzir da descrição a construção da cena e do enquadramento e, assim, fazer uma primeira decupagem mental da imagem (RAYNAULD, 2014, p. 54). O roteiro propõe uma visão de uma determinada maneira, mas cabe ao diretor aceitá-la ou não, podendo optar por algo distinto – e neste ponto se encontra a questão-chave para o problema da autoria no cinema que abordaremos na próxima seção. Esse é o caso da primeira sequência de *Hiroshima mon amour*. Duras faz uma descrição de uma sequência inicial com a explosão do “champignon de Bikini”, que foi abandonada por Resnais para a abertura do filme. Em seu prefácio à *Hiroshima mon amour*, a autora explicita: “Meu trabalho se limita a relatar os elementos a partir dos quais Resnais fez seu filme<sup>103</sup>.” (DURAS, 2006, p. 19, tradução nossa).

É importante ressaltar, contudo, que abrir espaço para a improvisação aumenta sensivelmente a dificuldade do fazer fílmico. Como vimos nas páginas anteriores, as convenções hollywoodianas e a necessidade de um formato surgiram como respostas a uma busca para garantir um padrão de qualidade nas produções, visando seu sucesso comercial. Para se deixar, no momento da escrita, alternativas abertas à improvisação durante a filmagem, é preciso que se tenha um conhecimento agudo do projeto, além de, em geral, um cineasta que

---

<sup>103</sup> « Mon rôle se borne à rendre compte des éléments à partir desquels Resnais a fait son film »



combine as duas funções, de roteirista e diretor, para que ele, como diretor, descubra pouco a pouco no *set* de filmagem os caminhos que o conduzirão a uma possível forma. Ademais, os cineastas que possuem filmes nos quais o improvisado é parte central e decisiva da obra, como Rouch, Cassavetes e Pialat, possuem um trabalho de grande coerência estética (MOUËLLIC, 2011, p. 22).

Isto porque a noção de realidade trazida pela câmera, a etapa de “mostração<sup>104</sup>” definida por Gaudreault, cria condicionantes para a linguagem, em especial apoiada sobre dois vetores: a verossimilhança e o naturalismo. Enquanto a literatura, o teatro e as artes plásticas trabalham com a imaginação do público, o cinema está calcado em uma aparência do real e sua capacidade de captá-lo da forma mais completa que qualquer outra arte. Como afirma Maillot: “E de todas as artes, o cinema é de fato o mais lisonjeiro, o mais enganador, o mais fascinante, pela qualidade realista de sua imagem, pela proximidade que consegue criar entre o espetáculo cinematográfico e o espectador<sup>105</sup>” (MAILLOT, 1996, p. 120, tradução nossa). Por isso, um paradigma para o cinema, em especial aquele que segue os moldes narrativos do cinema clássico, é que as imagens devem ser críveis.

A câmera, por meio de sua lente e de seus movimentos, somada ao trabalho do cinegrafista, é capaz de captar imagens com grande riqueza de detalhes, incluindo as nuances da iluminação. Desta maneira, constrói um *frame* que engana o olhar do espectador, fazendo aquilo que o pintor e o fotógrafo jamais conseguiram fazer: restituir o movimento do mundo, de uma forma que nem as artes performáticas como o teatro e a dança jamais puderam. A possibilidade de registrar o movimento do mundo tal como ele acontece está na base da grande fascinação do cinema – e da televisão – sobre o público. Ao mesmo tempo, as possibilidades da câmera cinematográfica com o desenvolvimento tecnológico e da linguagem reforçam a impressão de que há um mundo do lado de lá da tela, que apenas cabe à câmera registrar. Assim, o espectador enxerga a tela como uma janela para um mundo que existe por si, independente da câmera (XAVIER, 1977, p. 15). Essa sensação será ainda mais reforçada pela representação

---

<sup>104</sup>Em *Du litteraire au filmique* (1989), Gaudreault versa sobre a narrativa fílmica, desenvolvendo o conceito de “mostração” em contraposição a “narração”. Segundo o autor, o cinema combina estas duas instâncias temporalmente separadas. Num primeiro momento, tem-se a captação da imagem, em que o cinema empresta do teatro a noção de mostrar seus personagens – reais ou ficcionais – agindo frente à câmera (GAUDREULT, 1989, p. 91), o que é nomeado pelo autor como a *mostração*. Está é a primeira temporalidade, a qual foi a base do primeiro cinema, em que a câmera era utilizada para registrar planos-quadros ou planos autônomos (GAUDREULT, p. 19). Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, as tomadas passaram a ser organizadas pela instância narrativa, caracterizada, para o autor, pela montagem. Esta acarreta uma dupla temporalidade no cinema, a do mostrar, no momento de captação, e a do narrar, na justaposição dos planos. Para ele, o realizador combina estas duas funções de “mostrador-fílmico” e narrador-fílmico.

<sup>105</sup>« Et de tous les arts, le cinéma est en effet le plus flatteur, le plus trompeur, le plus fascinant, par la qualité réaliste de son image, par la proximité qu’il réussit à créer entre le spectacle cinématographique et le spectateur. »

naturalista de Hollywood, que transbordou para os filmes narrativos não apenas produzidos nos Estados Unidos, e ainda hoje constitui o grande paradigma da forma cinematográfica. “Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade.” (XAVIER, 1977, p. 31).

O próprio título do livro de Ismail Xavier – *A linguagem cinematográfica: a opacidade e a transparência* – já resume esta questão. O cinema narrativo *standard* visa a opacidade de seus meios de produção, buscando criar narrativas coesas, críveis e verossímeis em todos os aspectos do fazer fílmico. Do roteiro à montagem, passando pela decupagem, atuações dos atores, cenografia e figurinos, tudo deve reforçar esta impressão de real, mesmo se o universo ficcional em que se ambienta a história seja fantástico<sup>106</sup>. Por isso, o naturalismo e o realismo no cinema em nada se aproximam das correntes literárias do século XIX, pois estão vinculados à construção fílmica que busca a ilusão de que o público está em contato com o mundo representado sem as mediações da câmera e de todos os aparatos técnicos da linguagem. Diferentemente da pintura ou da literatura, a câmera camufla o ponto de vista e a intenção de realização, criando a ilusão de uma representação sem mediação prévia.

Bordwell resume os mecanismos de construção do cinema narrativo clássico em *Poetics of cinema* (2008):

[...] podemos afirmar que no cinema clássico, a forma narrativa motiva a representação cinematográfica. Especificamente, a lógica causa e efeito e o paralelismo narrativo geram uma narrativa que projeta suas ações por meio de personagens psicologicamente definidos e orientados por metas. O tempo e o espaço da narrativa são construídos para representar a cadeia de causa e efeito. Para isto, a representação cinematográfica recorreu a maneiras fixas de edição (p.ex. a continuidade no eixo 180, corte transversal, “sequências de montagem”), *mise-en-scène* (p.ex. iluminação em três pontos, sets com perspectiva), fotografia (p.ex. um valor específico de distância da câmera e de comprimento da lente), e de som (p.ex. modulação, narração voz *over*). Mais importantes que estes recursos são as suas funções na progressão da narrativa. O espectador compreende o filme clássico por meio de um critério de verossimilhança (x é plausível?), de pertinência genérica (x é característico deste tipo de filme?) e unidade composicional (x faz a história avançar?)<sup>107</sup>. (BORDWELL, 2008, p. 152, tradução nossa)

<sup>106</sup> Mesmo produções como *O senhor dos anéis* ou *Harry Potter* também se organizam a partir destes pilares.

<sup>107</sup> “[...] we can say that in the classical cinema, narrative form motivates cinematic representation. Specifically, cause-effect logic and narrative parallelism generate a narrative which projects its action through psychologically defined goal-oriented characters. Narrative time and space are constructed to represent the cause effect chain. To this end, cinematic representation has recourse to fixed figures of cutting (e.g. 180 continuity, crosscutting, “montage sequences”), *mise-en-scène* (e.g., three-point lighting, perspective sets), cinematography (e.g., a particular range of camera distances and lens lengths), and sound (e.g., modulation, voice-over narration). More important than these devices themselves are their functions in advancing the narrative. The viewer makes sense of

Estes critérios já estão presentes desde a criação dos roteiros, colocando-se como base das convenções de sua escrita porque se estabelece, desde um início, um padrão e uma estética a serem seguidos, não apenas na estruturação da narrativa, mas também nos diálogos. Não apenas o enredo e suas ações devem parecer verossímeis e plausíveis, mas as falas no cinema, bem como as atuações, segundo estas convenções, devem parecer os mais “naturais” possíveis e oriundos da “vida real”, como se os personagens fossem de fato pessoas concretas. Esta intenção distancia o trabalho do roteirista do dramaturgo ou do romancista. No teatro e no romance, até graus elevados de artificialidade na representação são aceitos, ainda que o romance, especialmente o romance realista do século XIX, também se oriente pela construção da verossimilhança. O trabalho dos autores, em geral, é valorizado pelo seu esmero na linguagem, de forma que nenhum espectador busque naturalismo nas falas poéticas e metrificadas dos personagens de Shakespeare ou de Racine, por exemplo. Esta questão será mais bem aprofundada e detalhada no terceiro capítulo desta tese, em que nos deteremos no roteiro em sua relação com a literatura. Por ser o tema central do nosso estudo, e amplamente discutido na bibliografia, necessita-se de um minucioso exame. Porém, o que queremos pontuar neste momento, nestas breves linhas, é que a necessidade de uma representação que garanta essa impressão de “real” criou convenções específicas para a escrita do roteiro.

A busca pela representação do mundo tal como ele é gera, ao mesmo tempo, uma grande dificuldade. Neste sistema, o roteirista não pode esconder por detrás de suas palavras as eventuais falhas de dramatização, como um romancista na voz autoral ou um dramaturgo no solilóquio. O roteirista não pode recorrer à linguagem explicativa ou emotiva para reparar falhas de lógica, emoções fúteis ou motivações sem sentido, dizendo ao público o que ele deve pensar (MCKEE, 2013, p. 20). As palavras devem se materializar em imagens, por meio de ações, indicações cênicas de figurino e cenografia, e diálogos verossímeis.

Construir narrativas desta forma também não é tarefa simples. Ademais, as convenções naturalistas por si só não são necessariamente problemáticas, ainda que possam ser limitantes, visto que grandes filmes foram feitos seguindo todos esses preceitos. Mas observamos uma discrepância de posições no que concerne à escrita de roteiros, ainda dentro do paradigma do cinema narrativo *standard*. Se, por um lado, temos uma série de regras fixas e uma grande quantidade de manuais prescritivos que pretendem definir e ensinar na prática como escrever

---

the classical film through criteria of verisimilitude (is x plausible?), of generic appropriateness (is x characteristic of this sort of film?) and of compositional unity (does x advance the story?).”

roteiros, por outro, acredita-se que o ofício do roteirista depende de talento e não pode ser ensinado<sup>108</sup>.

Dentre os manuais de roteiro, um dos mais célebres e, ao mesmo tempo, criticados é o de Syd Field. Field formou-se em literatura na Universidade da Califórnia, Berkeley, e trabalhou muitos anos como consultor para os estúdios de Hollywood, selecionando roteiros. Também lecionava disciplinas relacionadas à escrita de roteiros em universidades norte-americanas. Em 1979, publicou a primeira versão de seu livro *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. O trabalho de Field tornou-se rapidamente um *best-seller*, recebendo inúmeras edições desde sua publicação. O aspecto mais marcante da obra é apresentar um paradigma da construção de um roteiro, nos moldes do cinema narrativo norte-americano. Contudo, se inicialmente o aspecto prescritivo do trabalho de Field é o que o tornou um dos mais famosos entre os manuais de roteiro, o fato de o autor apresentar um modelo excessivamente rígido fez de seu livro um dos mais criticados, não apenas por acadêmicos, mas também por roteiristas. Os manuais e estudos mais recentes de roteiro refutam quase todos os pontos emblemáticos defendidos pelo autor. Ainda assim, o trabalho de Field evidencia como poucos as convenções do roteiro clássico e como estas abrangem todos os aspectos do roteiro, desde a sua diagramação.

Escrever roteiros é uma habilidade técnica definida, uma arte definida. Ao longo dos anos, eu li milhares e milhares de roteiros e eu sempre busco certas coisas. Primeiro, como eles se organizam na página? Tem bastante espaço em branco, ou os parágrafos são densos, muito grossos e o diálogo longo? Ou ocorre o contrário: a descrição das cenas é muito mirrada, o diálogo muito espaçado? E isto antes que eu leia uma palavra; isto é apenas a “aparência” do roteiro na página. Você ficaria surpreso com quantas decisões são tomadas em Hollywood apenas pela aparência de um roteiro – você pode saber na hora se ele foi escrito por um profissional ou por alguém que ainda aspira tornar-se um profissional. (FIELD, 2005, p. 18, tradução nossa)<sup>109</sup>

A importância da diagramação do roteiro muitas vezes é justificada pela relação das páginas com a duração do filme. Uma convenção, de certa forma, amplamente aceita e enfatizada por Field e outros autores de manuais é que uma página de roteiro corresponde a um

<sup>108</sup>McKee destaca uma grande modificação na metodologia do ensino de escrita criativa nas universidades norte-americanas nos últimos 25 anos, bem como o desdém pelo estudo e ensino de técnicas de roteirização em quase todas as academias de cinema europeias, com exceção de Moscou e Varsóvia (2013, p. 29).

<sup>109</sup>“Screenwriting is a definite craft, a definite art. Over the years, I've read thousands upon thousands of screenplays, and I always look for certain things. First, how does it look on the page? Is there plenty of white space, or are the paragraphs dense, too thick, the dialogue too long? Or is the reverse true: Is the scene description too thin, the dialogue too sparse? And this is before I read one word; this is just what it "looks" like on the page. You'd be surprised how many decisions are made in Hollywood by the way a screenplay looks—you can tell whether it's been written by a professional or by someone who's still aspiring to be a professional.”

minuto do filme. Assim, sendo a duração de um longa-metragem convencional em torno de 120 minutos<sup>110</sup>, via de regra, o roteiro teria em torno de 120 páginas. Para facilitar o trabalho de escrita e formatação, muitos roteiristas atualmente utilizam *softwares* específicos, como o *Final draft*, *Movie Magic Screenwriter*, *Celtx*, e *Fade In*. Além disso, o uso destes softwares também é exigido pelas produtoras porque eles economizam tempo da pré-produção. Um roteiro escrito no *Final Draft*, por exemplo, pode ser aberto pelo produtor e, em questão de segundos, o programa fornece a lista de internas e externas, o número de personagens, características específicas para figurino e escalação de elenco etc. Ademais, ajudam na colaboração entre autores, sendo possível escrever o roteiro ao mesmo tempo que outras pessoas online. Ele possibilita também que os colaboradores trabalhem online no desenho da curva dramática, entre outras funções.

Maras destaca que, para a grande maioria dos especialistas, o roteiro possui um formato estabelecido. Ainda que possa haver desavenças, os profissionais defendem que os roteiros possuem alguns elementos obrigatórios. O autor destaca que o formato do roteiro é definido pelas regras de ritmo e o *design* da página, justamente em função desta relação entre a página e a duração do filme na tela. Além disso, a organização do roteiro em cenas possibilita sua leitura técnica, facilitando a visualização dos elementos necessários para a produção, tais como as locações, número de atores, adereços cênicos etc.

Este autor, em sua revisão bibliográfica, detém-se especificamente sobre a diagramação fixada na introdução de James Boyle ao livro *The complete guide to standard script formats*, de R. Cole e Judith Haag. Maras destaca que, para Boyle, o roteiro possui aspectos visuais que remetem à poesia concreta, uma vez que, como Field, este autor acredita que a posição das palavras na página contribui para o impacto do roteiro. Maras destaca três regras ou axiomas em relação à escrita de roteiros definidas por Boyle: 1) o ritmo do roteiro é estabelecido de forma que uma página escrita equivalha a um minuto de filme na tela; 2) deve-se escrever em frases curtas e não tomar a página toda com grandes parágrafos como na ficção; 3) o roteiro possui diferentes versões, desde o roteiro de apresentação até o roteiro decupado, que variam na quantidade de informação apresentada (MARAS, 2009, p. 66).

As convenções definidas por Boyle apresentam ideias específicas sobre o que constitui a poesia distintiva do roteiro: o casamento entre conteúdo e expressão. Essas convenções têm um impacto direto na forma com que se lida

---

<sup>110</sup> Esta duração também é uma convenção estabelecida ao longo dos anos com base em uma decisão econômica. Além dos custos de produção, que aumentam quanto maior for a duração do longa-metragem, a duração de 120 a 130 minutos possibilita maior quantidade de exhibições nos cinemas no mesmo dia, o que aumenta a possibilidade de lucro comercial de um filme. (FIELD, 2005, p. 22)

com a descrição e com o detalhe, por exemplo: ao se relacionar o espaço da página com o tempo na tela, as frases devem mostrar ações e não apenas permanecerem dentro da mente dos personagens<sup>111</sup> (MARAS, 2009, p. 67, tradução nossa)

Esta questão de um formato específico para a escrita de roteiros é defendida por vários autores. McKee também apoia a forma, não apenas de diagramação, mas também para a estruturação da narrativa fílmica. Segundo ele, a existência de uma forma não implica uma fórmula ou receita para o fazer fílmico (MCKEE, 2013, p. 32). Field, que é amplamente criticado por estabelecer uma “receita de bolo” para a roteirização, também argumenta que seu trabalho é o de estabelecer um paradigma, enfatizando que o roteiro possui uma forma específica (FIELD, 2005, p. 28), uma vez que ele é um formato no qual se conta uma história por meio de fotografias, ou fotogramas.

Esta posição em relação a uma necessidade de padronização formal para a escrita de roteiros é refutada por Saraiva e Cannito que, em seu trabalho, como Raynauld e Maillot, buscam enfatizar as boas práticas da roteirização e criticam fortemente os manuais prescritivos como o de Field, direta ou indiretamente.

Essa defesa de uma escrita audiovisual, vale a pena sublinhar, é algo bem mais profundo que a mera formatação do roteiro. Em nossa experiência didática, percebemos certa ansiedade dos interessados em escrever roteiros com alguma formatação da página preestabelecida. Isso é outra fetichização, tão ilusória e simplificadora como a obsessão com as “técnicas de roteiros” que definem uma cartilha clássico-dramática para as histórias. Esse espantinho da formatação é uma falsa questão. Para que não se fale mais nisso: basta que as indicações definam claramente o espaço a ser filmado, o que é importante para a análise técnica que a produção fará, preparando a filmagem. Ou seja, basta que o famoso cabeçalho “interior–noite–sala do fulano” seja feito com clareza, indicando cada nova mudança de espaço. O resto é detalhe. Um roteiro é um instrumento de comunicação e deve ser escrito de modo a facilitar ao seu leitor a visualização da história (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 18).

Saraiva e Cannito evidenciam como os manuais norte-americanos, sobretudo o de Field, propõem regras excessivamente rígidas, mas reconhecem que o roteiro cinematográfico possui algumas características em sua redação. Assim, pelo menos em princípios básicos, a escrita de roteiros divide-se em cenas; cada uma possui um cabeçalho, rubricas e os diálogos. Os leigos tendem a pensar na escrita do roteiro supervalorizando a importância das falas, mas os dois

---

<sup>111</sup>“The conventions outlined by Boyle inform a particular set of ideas about what constitutes the distinctive poetry of the screenplay: the marriage of content and expression. These conventions have a direct impact on the way description and detail is handled, for example: by linking page space to screen time sentences must show action and not simply dwell in the minds of characters.”

outros elementos são de igual relevância para a elaboração da linguagem visual do filme. O cabeçalho de forma simples e objetiva indica o número da cena, se ela é interna ou externa, dia ou noite e onde ela se passa, geralmente feito no modelo “interior – noite – sala de fulano”, e tem a importante função de situar a cena, facilitando também na organização da produção, possibilitando que se agrupe as cenas ambientadas nos mesmos locais. As rubricas, como no teatro, orientam aquilo que se vê na tela. Neste ponto é preciso ter cautela. O roteiro escrito pelo roteirista não deve avançar sobre as funções do diretor, ou seja, não há no roteiro inicial a escolha dos planos. Isto é feito posteriormente no roteiro decupado. Porém, assim como em relação aos personagens, cenários etc., o roteiro possui orientações que podem se configurar como uma decupagem implícita. Raynauld esclarece:

A decupagem implícita da imagem não tem nada a ver com a *decupagem técnica do diretor* relacionada ao dispositivo cinematográfico (luzes, efeitos especiais, cenário, quadros, posicionamento, encenação e deslocamentos dos atores, movimentos de câmera etc.). A decupagem implícita da imagem é aquela que o roteirista faz automaticamente (e que ele não tem a escolha de não fazer) quando ele descreve as imagens que ele vê e deseja ver na tela<sup>112</sup>. (RAYNAULD, 2014, p. 57, tradução nossa)

Percebe-se, assim, que a grande importância do roteiro não está apenas em escrever a história, tampouco se reduz a descrever o cenário e os personagens. Ele vai além. Maillot destaca que o roteiro organiza o ritmo das sequências (alternância dia/noite, interior/exterior, duração etc.) e estrutura a narrativa como um todo, em função dos parâmetros fundamentais que são o espaço, o tempo e o movimento. O roteiro prevê o mais minuciosamente possível a dialética da trilha sonora e da imagem. Com isso, a forma que o roteirista escolhe para descrever uma ação, um personagem e/ou um cenário, acaba muitas vezes por pré-configurar a estratégia da decupagem técnica do diretor. Por isso, um roteiro não se restringe a ser a versão literária de um filme, isto seria mais próximo do argumento – que em função disso é bastante criticado por Raynauld<sup>113</sup>. O roteiro é escrito em função da linguagem cinematográfica. É ele quem orienta os demais aspectos da filmagem.

---

<sup>112</sup>« Le découpage implicite de l’image n’a donc rien à voir avec le découpage technique du réalisateur relatif au dispositif cinématographique (lumière, effets spéciaux, décor, cadre, mise en espace, jeu et déplacement des comédiens, mouvements de caméra, etc) qui a trait à la fabrication et à la production cinématographique du film. Le découpage implicite de l’image est ce que le scénariste fait automatiquement (et qu’il n’a pas le choix de ne pas faire) dès qu’il décrit l’image qu’il voit et souhaite voir à l’écran. »

<sup>113</sup> Raynauld afirma que a escrita do argumento, um texto de trinta a cinquenta páginas sintetizando o enredo do filme, seria uma perda de tempo. Isso porque, segundo a autora, o argumento pertence ao campo literário e não a uma escrita audiovisual. O argumento não inclui as características específicas do meio uma vez que ele seria um longo resumo da história sem construí-la diretamente pelos sons, imagens, ações e ritmos que de fato constroem a

Quanto à decupagem, ela é largamente comandada pela intenção do roteiro, o qual ela visa concretizar. Além disso, a decupagem técnica lida apenas com uma parte do aspecto fílmico: os planos visuais. Os planos sonoros, e toda a relação do sonoro com o visual, toda a grande dialética da imagem e da trilha sonora não se originam na decupagem, mas sim do roteiro<sup>114</sup> (MAILLOT, 1996, p. 16, tradução nossa)

A reunião dessas características configura-se justamente na escrita visual destacada por Saraiva e Cannito. Os trabalhos de Raynald, Maillot e Saraiva e Cannito elucidam sobre essa escrita, sem recorrer aos excessos prescritivos ou regras fixas de Field e boa parte dos manuais, sobretudo em língua inglesa. Contudo, o detalhamento dessa escrita visual, como ela se dá, e o olhar mais aprofundado e detido nas posições desses autores, somados à discussão da possibilidade ou não da literariedade no roteiro cinematográfico, serão tema para o terceiro capítulo desta tese. Por enquanto, basta-nos destacar tais elementos para a configuração de um roteiro.

Retornando às convenções do roteiro clássico, a grande contribuição de Field – que também é bastante questionada – foi desenvolver a estrutura narrativa em três atos. Field busca constantemente demonstrar a aplicabilidade de seu paradigma em filmes de sucesso comercial e de crítica que receberam premiações importantes do cinema norte-americano, tais como *Chinatown* (1974, Roman Polanski), *Beleza americana* (*American Beauty*, 1999, Sam Mendes), *O senhor dos anéis* (*The lord of the rings*, 2001, Peter Jackson) e *Cold Mountain* (2003, Anthony Minghella), entre outros. McKee também destaca a importância de se estabelecer uma estrutura para o roteiro cinematográfico, afirmando que esta é definida pelo roteirista por meio de suas escolhas dramáticas: “Estrutura é uma seleção de eventos da estória da vida dos personagens, composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um ponto de vista específico” (MCKEE, 2013, p. 45).

Dessa forma, o roteiro no paradigma clássico estrutura-se em três atos. Field tenta de uma forma bastante sintética e imprecisa, quiçá equivocada, traçar um paralelo entre a sua estruturação em três atos com as três unidades dramáticas – tempo, espaço e ação – estabelecidas por Aristóteles em sua *Poética*. Isso gerou inclusive um erro de concepção no meio cinematográfico, sobretudo norte-americano: acredita-se que a estrutura em três atos teria

---

realização cinematográfica. Contudo, a própria autora reconhece que a escrita do argumento anterior ao roteiro é uma prática que ainda exista, embora seja cada vez menos demandada (RAYNAULD, 2012, p. 75)

<sup>114</sup> « Quant au découpage, il est largement commandé par l'intention scénarique qu'il a pour charge de concrétiser. Par ailleurs le découpage technique ne traite qu'une partie du filmique : les plans visuels. Les plans sonores, et tout le rapport du sonore et du visuel, toute la grande dialectique de la bande-image et de la bande-son ne relèvent pas du découpage, mais du scénario. »



por base as definições aristotélicas de drama e seria originada em suas posições expostas na *Poética*. Ainda que Aristóteles proponha uma estrutura de começo, meio e fim para a tragédia, não há nenhuma menção à obrigatoriedade de uma divisão de três atos. Aristóteles discorre sobre os diferentes elementos do drama: coro, prólogo, enredo, personagens, peripécia, entre outros. Além disso, não encontramos no paradigma de Field qualquer relação com a regra das três unidades aristotélicas que justifique a aproximação feita por ele.

No paradigma dos três atos, o começo do roteiro constitui o ato 1. Este iria das páginas 1 até 30, aproximadamente – lembrando que Field defende a relação de 1 página equivalente a 1 minuto – e seria responsável pelo contexto dramático do filme. No primeiro ato, então, o roteirista situa o personagem, lança as premissas dramáticas, ou seja, evidencia qual a temática da história, ilustra a situação, estabelecendo as circunstâncias que rodeiam a ação, e cria o relacionamento entre o personagem principal e os demais personagens da trama. Field enfatiza a importância destas páginas, uma vez que os primeiros 10 minutos de um filme são cruciais para estabelecer as bases do enredo e conquistar a atenção do público.

O segundo ato estrutura-se como o mais longo, tendo em torno de 60 páginas, o que significa que iria da página 20 ou 30 até a página 85 ou 90, aproximadamente. Esta unidade dramática organiza-se a partir da noção de confrontação: no segundo ato, o personagem principal defronta-se com diferentes obstáculos que o impedem de alcançar sua necessidade dramática, que é definida por aquilo que o personagem deseja ganhar, atingir, conseguir ou alcançar ao longo do roteiro. Field enfatiza a importância do confronto quando afirma: “Todo o drama é sobre um conflito. Sem conflito, não temos nenhuma ação. Sem ações, não temos personagens. Sem personagens, não temos histórias; e sem histórias, não temos um roteiro<sup>115</sup>” (FIELD, 2005, p. 25, tradução nossa)

Sendo assim, o terceiro ato apresenta a resolução do conflito. Como o primeiro, o terceiro tem em torno de 30 páginas, indo da 85 ou 90 até a última linha. Field salienta que “resolução” é diferente de “final do filme”. O fim são as últimas sequências, cenas ou planos específicos que encerram o filme. A resolução é a solução do conflito, que pode ocorrer ou não. O personagem pode ter sucesso ou fracasso na problemática inicial da narrativa, ganhar ou perder a disputa, a batalha, a guerra, solucionar ou não o enigma ou o crime, resolver ou não seu conflito sentimental, entre outros conflitos basilares das narrativas cinematográficas, sobretudo das mais *standards*.

---

<sup>115</sup> “All drama is conflict. Without conflict, you have no action; without action, you have no character; without character, you have no story; and without story, you have no screenplay.”

O paradigma de Field, como pudemos observar, é um modelo bastante rígido e totalmente convencional, em que um filme se divide em começo, meio e fim; Apresentação, Confrontação e Resolução; Ato I, Ato II e Ato III. Estas três partes formam o todo de um roteiro clássico no modelo hollywoodiano. Enquanto no teatro e na ópera a estruturação em atos é separada por intervalos, no cinema isto geralmente não ocorre. No início do cinema, havia o hábito de se fazer intervalos nas projeções para facilitar as trocas de rolos de película durante a exibição. Com a melhoria na tecnologia, esta prática ficou limitada a filmes mais longos, que passam de 180 minutos de duração, como *E o vento levou* (*Gone with the wind*, 1939, Victor Fleming), *Cleópatra* (*Cleopatra*, 1963, Joseph L. Mankiewicz), *Doutor Jivago* (*Doctor Jivago*, 1965, David Lean), entre outros. Esta é uma prática que se perdeu no cinema contemporâneo e não há mais pausas, com raras exceções, como *Os oito odiados* (*The hateful eight*, 2015, Quentin Tarantino).

Seja em função da ilusão de realidade, ou da questão comercial que visa maximizar a quantidade de exibições de um filme no mesmo dia, essa divisão entre os atos não é marcada de forma tão evidente para o espectador. Assim, cada ato é separado por um ponto de virada (*plot point*), que é responsável pela transição.

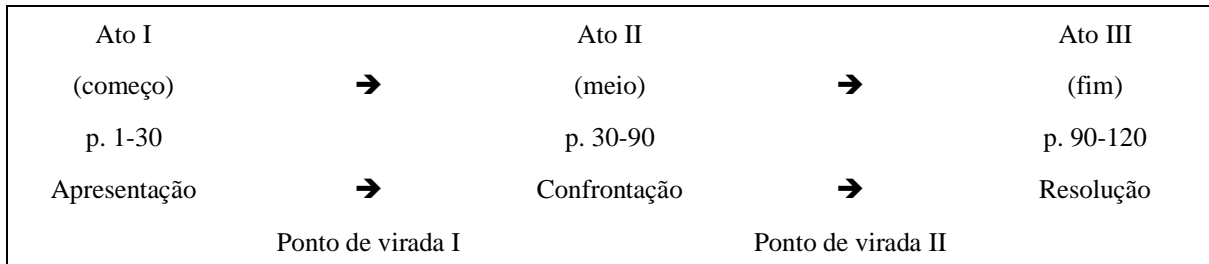
Um *ponto de virada* é definido como qualquer *incidente, episódio, ou evento que engancha na ação e vira-a para outra direção* – neste caso, o Ponto de Virada I faz a ação avançar para o Ato II e o Ponto de virada II faz a ação avançar até o ato III. [...]. Um *ponto de virada* é sempre em função do personagem principal<sup>116</sup>. (FIELD, 2005, p. 26, grifo do autor, tradução nossa)

Field salienta que o ponto de virada I é o verdadeiro começo do filme, visto que os primeiros 30 minutos ou as primeiras 30 páginas configuram-se como uma apresentação em que se estabelece as premissas da narrativa. Os pontos de virada, dessa forma, desempenham uma função essencial no roteiro. São eles os responsáveis pela progressão da história, garantindo a coerência do enredo. Os pontos de virada, contudo, não precisam ser cenas ou sequências grandes, dinâmicas ou emblemáticas. Pelo contrário, eles podem ser até cenas silenciosas em que uma decisão é tomada pelo personagem principal, mudando o curso da ação e levando à progressão do enredo.

Dessa forma, no paradigma de Field, um roteiro pode ser esquematizado da seguinte forma:

---

<sup>116</sup> A Plot Point is defined as any incident, episode, or event that hooks into the action and spins it around in another direction—in this case, Plot Point I moves the action forward into Act II and Plot Point II moves the action into Act III. (...) A Plot Point is always a function of the main character.



Fonte: Field, 2005, p. 21.

Field afirma que a numeração das páginas é meramente sugestiva, não importando muito em qual delas os pontos de virada ocorrem ou os atos iniciam ou terminam. O importante seria a forma do roteiro contendo estes elementos. Além disso, ele enfatiza que o roteiro pode apresentar outros pontos de virada ao longo do enredo, tantos quanto o roteirista achar necessário. Ele destacou os pontos I e II porque estes eventos, na sua perspectiva, são momentos-chave que desempenham a função de alicerce da estrutura dramática do roteiro (FIELD, 2006, p. 28).

Além desta estrutura geral, os manuais de roteiros, de maneira quase que unânime, afirmam que os dois elementos cruciais para a escrita de um roteiro são os personagens e a história. Assim, a composição dos personagens e a estruturação da narrativa por meio de eventos, seguindo ou não a estrutura em três atos, é o tema de boa parte desses livros, variando no quão prescritivos ou não estes se propõem a ser. Ainda sobre as convenções da escrita de roteiros, Maras evidencia como o paradigma de Field influenciou de maneira decisiva a escrita de roteiros:

Ainda que possa haver desentendimentos sobre questões específicas (veja Lent, 1998) e muitos filmes que não se encaixam na forma, para muitos profissionais o roteiro tem dimensões estéticas precisas, consistindo em torno de 120 páginas, estrutura em três atos com apresentação, confrontação e resolução, um conflito do personagem principal e pontos de virada em páginas específicas. Enquanto acusações de escrita guiada por uma receita possam ser ouvidas no mundo dos roteiristas (veja Castrique, 1997), estas convenções são, ao mesmo tempo, mantidas para incorporar princípios dramáticos consagrados pelo tempo que são frequentemente reafirmados para justificar a natureza guiada por modelos ou formatos do trabalho<sup>117</sup>. (MARAS, 2009, p. 66, tradução nossa)

<sup>117</sup>“Although there can be disagreements around specifics (see Lent 1998), and many films that do not fit the mold, for many practitioners the screenplay has precise aesthetic dimensions, consisting of around 120 pages, three-act structure with set-up, confrontation and resolution, a central character conflict and plot points on particular pages. While accusations of writing by recipe can be heard in the world of screenwriting (see Castrique 1997), these conventions are at the same time held to embody time-honored dramatic principles that are often restated to justify the format or template-driven nature of the work.”

Raynauld contesta o paradigma da estrutura de três atos, afirmando que este se configura como uma ditadura para a escrita e elaboração de roteiros. Ela destaca e encoraja a possibilidade de distintas formas e tipos de narrativas e enredos. Evidentemente, o cinema de arte, sobretudo o europeu, refutou e refuta boa parte dessas convenções e reivindicou uma realização cinematográfica com mais liberdade artística e menos objetivos comerciais que limitavam e, de muitas vezes, homogeneizam a estética cinematográfica.

Porém, retomando a fala de Bordwell et al. do início deste capítulo: é preciso conhecer a regra para melhor compreender suas contravenções e este foi o objetivo desta seção para melhor refletirmos sobre as singularidades do roteiro durassiano. A proposta de escrita de roteiros de Duras é condizente com toda sua forma de fazer cinematográfico, apoiado em produções autorais, de baixo orçamento, marcadamente distante das grandes produções do cinema comercial. Sua escrita de roteiros também é um reflexo claro dessa postura de oposição e resistência da autora.

### **2.3. O cinema de arte e o problema da autoria no cinema: o filme de autor**

O trabalho de Duras para o cinema, como roteirista e/ou diretora, não poderia estar mais distante das convenções do roteiro clássico. Como mencionamos no primeiro capítulo, era notório o descontentamento da autora com as adaptações de sua obra, especialmente a de René Clément a partir de *Uma barragem contra o Pacífico*. A insatisfação de Duras foi ainda maior com a adaptação feita por Jean-Jacques Annaud de seu mais célebre romance, *O amante*, publicado em 1984. O grande êxito editorial e crítico de *O amante* fez com que um projeto de adaptação para o cinema fosse iniciado em 1987. Inicialmente, Duras iria escrever o roteiro do filme em parceria com Jérôme Beaujour. Contudo, ela foi hospitalizada durante seis meses naquele período e os produtores decidiram escalar Jean-Jacques Annaud e seu roteirista Gérard Brach para darem continuidade à realização do filme. Beaujour, em entrevista a Jean Cléder, afirma que Duras considerou o filme de Annaud um massacre ao seu romance. O roteiro iniciado pela autora acabou tornando-se a publicação de *O amante da China do Norte*, em 1991 (CLÉDER, 2014b). Ainda que o filme de Annaud se configure como uma adaptação fiel do caso de amor entre a jovem francesa e o rapaz chinês e tenha partes do texto original do romance reproduzidos pela voz *off*, ele trivializa o enredo, ao seguir os padrões da estética clássica. Os acontecimentos narrados no livro, que pertencem a uma memória evocativa da autora, são

transformados em uma trama linear no presente, respeitando as convenções naturalistas e de ilusão de realidade do cinema narrativo. Jérôme Beaujour, roteirista e colaborador de Duras, elucida:

Para falar rapidamente, Annaud fez da história uma história no presente, ainda que ela se situe na década de 1930. O filme tornou-se a história de uma menina muito jovem que conhece suas primeiras emoções com um rico amante chinês. E, para Duras, um amor no presente não vale nada. É preciso que, enquanto ele se desenvolve, ele já seja passado: “se foi”, como ela dizia. O passado desse amor deve invadir a tela, ele já deve ser imemorial. É isto que o permite balançar na generalidade. Não se sabe quando a narrativa ocorre. A história deve tornar-se lendária como aquela de Anne Marie Stretter em *India song*. Não é nada disso que ocorre no filme de Annaud<sup>118</sup>. (CLÉDER, 2014b, p. 26, tradução nossa)

A estética cinematográfica de Duras pertence ao cinema de arte que, sobretudo na Europa, estabeleceu novas propostas para a linguagem cinematográfica. Ao mesmo tempo, o cinema de arte, especialmente a *politique des auteurs* dos cineastas franceses, parece, a princípio, ter-se configurado como um problema para a questão da autoria dos roteiristas, bem como sua importância no processo criativo da produção cinematográfica.

Ao escrever sobre o cinema de arte, Bordwell propõe que este se caracterize como um modo específico de produção cinematográfica, uma vez que ele seria um ramo distinto da instituição cinematográfica. Em seu texto, Bordwell aborda o cinema de arte como um todo, ressaltando pontos gerais de aproximações entre suas diversas manifestações, independentemente dos países ou movimentos dos quais os filmes são oriundos. Justificando sua posição, o autor afirma:

Pode parecer perverso propor que filmes produzidos em contextos culturais tão variados possam compartilhar traços fundamentalmente similares. Contudo, eu penso que temos boas razões para acreditar nisso, razões que derivam do lugar desses filmes na história. Em última instância, o cinema de arte descende dos primeiros *film d'art* e daquelas escolas nacionais do cinema mudo, tais como o expressionismo alemão e *Neue Sachlichkeit* e o impressionismo francês. (Uma relação minuciosa de suas fontes teria de incluir a literatura modernista, de Proust e James a Faulkner e Camus.) Mais especificamente, o cinema de arte como um modo distinto aparece após a

---

<sup>118</sup>« Pour dire vite, Annaud a fait de l’histoire une histoire au présent, même si elle se situe dans les années 1930. Cela devient l’histoire d’une très jeune fille qui connaît ses premiers émois avec un riche amant chinois. Et pour Duras un amour au présent ne vaut rien. Il faut, tandis qu’il se déroule, qu’il soit déjà révolu : « en allé », comme elle disait. Il faut que le passé de cet amour envahisse l’écran, qu’il soit déjà immémorial. C’est ce qui lui permet de basculer dans la généralité. On ne sait plus quand le récit se déroule. L’histoire doit devenir légendaire comme celle d’Anne Marie Stretter dans *India Song*. Ce n’est pas du tout qui se passe dans le film d’Annaud. »

Segunda Guerra Mundial, quando o domínio do cinema hollywoodiano estava começando a esmorecer<sup>119</sup>. (BORDWELL, 2008, p. 151-152, tradução nossa)

No posfácio deste capítulo, Bordwell destaca que a primeira versão deste texto foi publicada no final da década de 1970 e que, sendo ele na época um pesquisador jovem, incorria em algumas generalizações excessivas. Todavia, esse texto sumariza de forma objetiva alguns traços distintivos do cinema de arte, sobretudo o europeu, dignos de destaque. Em especial, a noção de que o cinema de arte europeu promoveu uma concepção distintiva das possibilidades criativas no fazer fílmico, a partir do chamado filme de autor. A ideia de que o diretor utiliza o cinema como meio de expressar a sua visão de mundo e suas perspectivas subjetivas sobre a vida permanece crucial para a produção do cinema de arte (BORDWELL, 2008, p. 159).

No período pós-guerra, esta era uma ideia relativamente nova, que iria balizar esse modo de produção até os dias de hoje. Isso porque, como esclarece Jean Cléder, no início do século XX, os filmes não estavam diretamente associados à ideia de obra e tampouco os cineastas eram identificados como autores. Como vimos nas páginas anteriores, no sistema de produção industrial de cinema o filme pertence ao produtor. Nos Estados Unidos, por exemplo, o produtor é o detentor de todos os direitos sobre a obra audiovisual. Na França, apenas em 1957 uma lei garantiu ao cineasta o *status* de coautor do filme, ao lado dos autores do roteiro, da adaptação, dos diálogos e da música (CLÉDER, 2012, p. 59). Este autor esclarece:

De fato, a “noção de autor” no cinema foi forjada na França depois da Segunda Guerra Mundial com base no modelo literário e sob o impulso de críticos (e futuros cineastas) que militavam, entretanto, em favor de uma autonomização do meio cinematográfico em comparação às artes reconhecidas, e, prioritariamente, em relação à literatura. (CLÉDER, 2012, p. 58, tradução nossa)<sup>120</sup>

Nesse sentido, a noção de autoria no cinema surge quase como uma reivindicação das possibilidades artísticas para além do sistema industrial vigente, retomando, de certa forma, o sistema de produção calcado na figura do diretor. O cinema de arte reforça a *persona* do diretor

---

<sup>119</sup>“It may seem perverse to propose that films produced in such variable cultural context might share fundamentally similar features. Yet I think there are good reasons for believing this, reasons which come from the film’s place in history. In the long run, the art cinema descends from the early film d’art and such silent national cinema schools as German Expressionism and Neue Sachlichkeit and French Impressionism. (A thorough account of its sources would have to include literary modernism, from Proust and James to Faulkner and Camus.) More specifically, the art cinema as a distinct mode appears after World war II, when the dominance of Hollywood cinema was beginning to wane.”

<sup>120</sup>« En effet, la « notion d’auteur » au cinéma s’est forgée en France après la Seconde Guerre mondiale sur le modèle littéraire, et sous l’impulsion de critiques (et futur cinéastes) qui militaient pourtant en faveur d’une autonomisation du médium cinématographique à l’égard des arts reconnus, et en priorité la littérature. »

como o agente criador e os filmes passam a ser identificados como obras dele, podendo-se até perceber traços característicos específicos de cada cineasta. Bordwell destaca que, muitas vezes, os filmes são concebidos como capítulos de uma *œuvre* e contêm assinaturas estilísticas na narração que podem ser toques técnicos ou *leitmotifs* (2008, p. 155).

Para além de trilologias como a de Antonioni – *A aventura* (1960), *A noite* (1961), *O eclipse* (1962) –, o estilo do diretor torna-se um elemento extremamente marcante na produção, sendo um fator a tal ponto distintivo que é difícil não reconhecer os filmes de cineastas como Bergman, Tarkovsky, Buñuel, Fellini, Pasolini ou Visconti. Isso porque o cinema de arte utiliza a noção de autoria para unificar a obra. No cinema de arte, o autor é uma estrutura no sistema fílmico. A presença da figura do cineasta é tão marcada que ele se torna um componente formal, organizando o filme para a compreensão do espectador. Por muitas vezes não utilizar atores célebres ou gêneros conhecidos, o realizador no filme de arte configura-se como o sujeito que comunica e se expressa por meio do cinema (BORDWELL, 2008, p. 154).

Isto acaba sendo necessário porque, para Bordwell, um dos elementos que caracteriza o cinema de arte é que este se define como sendo explicitamente contrário ao modo narrativo clássico. Esse modo de realização contraria, principalmente, a relação obrigatória de causa e efeito dos acontecimentos e das ações dentro do enredo. No final da década de 1950 e no começo dos anos 1960, o movimento em prol do filme de autor passou a dominar não apenas o fazer fílmico, sobretudo na Europa, mas também a crítica cinematográfica e a teoria fílmica (STAM, 2014, p. 83). Este movimento tem sua origem na França, com os jovens críticos e futuros cineastas do *Cahiers du cinéma*, que propuseram a *politique des auteurs*.

Os cineastas da *Nouvelle Vague*, em especial Godard e Truffaut, opuseram-se de modo veemente ao modelo padronizado e industrial de fazer cinema, que também predominava na França da década de 1950. Eles iniciaram a promoção cultural cinematográfica valendo-se do prestígio da literatura francesa. Na busca de afirmar a autoria no cinema, Godard chega a afirmar que um filme de Hitchcock é tão importante quanto um livro de Louis Aragon (CLÉDER, 2012, p. 60), poeta, intelectual engajado e homem de letras muito considerado naquele contexto cultural francês.

Parece haver um consenso na bibliografia ao estabelecer a importância da *politique des auteurs* para a defesa do papel do diretor como o agente criador por detrás do filme. Nesse percurso, os autores estudados – Cléder, Marie (2011), Maras, Stam e Bordwell – destacam a importância do manifesto de Alexandre Astruc para a escola do *Cahiers du cinéma*, nos anos 1950, como base para suas formulações acerca do cinema e, também, da autoria. Astruc era jornalista e cronista literário, teatral e cinematográfico nas principais revistas intelectuais

durante o pós-guerra. Marie ressalta as posições de Astruc quando este afirma que o cinema passava a ser um novo meio de expressão artística, exatamente como a pintura e o romance.

Para Astruc, o cinema, até a época da publicação de seu texto, era apenas um espetáculo, uma atração de feira. Nos anos do cinema mudo, ele ficara aprisionado na tirania do visual e com o advento do cinema falado, tornou-se teatro filmado. Este crítico, então, propõe uma nova forma de fazer cinema baseado no conceito de “câmera-caneta”. Ou seja, Astruc já via o cinema como uma linguagem que oferecia possibilidades muito além do mero teatro filmado. Segundo ele, como linguagem, o cinema possibilita ao realizador expressar seus pensamentos, por mais abstratos que sejam, ou manifestar obsessões, exatamente como ocorre com o ensaio ou com o romance (MARIE, 2011, p. 33). A partir dessa visão dos fatos, a *mise-en-scène* deixa de ser apenas a forma de ilustrar ou representar uma cena e torna-se uma verdadeira escritura. Para Astruc, o autor, isto é, o realizador, escreve com uma câmera assim como o escritor escreve com uma caneta (CLÉDER, 2012, p. 62).

O manifesto de Astruc destaca-se por conter as primeiras afirmações da autoria no cinema e por refutar as restrições do cinema industrial de espetáculo “[...] submetido em demasia aos imperativos da sedução do grande público” (MARIE, 2011, p. 34). Este texto será retomado fortemente pelos cineastas da *Nouvelle Vague* e a noção da câmera-caneta estará na base das intenções desses realizadores, bem como de outros, seus contemporâneos, que tinham como objetivo retirar o filme da vertente de teatro filmado e utilizar e explorar suas possibilidades para além da narração linear com começo, meio e fim do modelo hollywoodiano. Nesse esforço, além da *Nouvelle Vague*, é destacável a importância do moderno cinema italiano de Antonioni, de Pasolini, de Visconti e de Fellini.

Afora o manifesto de Astruc, outro texto fundador da nova proposta estética desses realizadores foi escrito por Truffaut e publicado no *Cahiers du cinéma* com o título *Uma certa tendência do cinema francês (Une certaine tendance du cinéma français)*, em 1954. Neste artigo, Truffaut dá uma nova amplitude à tomada de posição teórica de Astruc, fazendo uma longa acusação ao cinema francês, considerado de “tradição de qualidade”. Estes filmes, que configuram uma pequena dezena ou dúzia de filmes realizados no período pós-guerra por Claude Autant-Lara, Jean Delannoy e René Clément, são classificados por Truffaut como “realismo psicológico”. No texto, há um ataque metódico contra esses realizadores e roteiristas, sobretudo no que concerne à questão da adaptação literária. Isso, apontava ele, ocorria porque a grande maioria desses filmes eram adaptações de grandes romances clássicos ou contemporâneos franceses, devendo grande parte de seu prestígio a sua fonte (MARIE, 2012, p. 36). Truffaut considera essas adaptações insuficientes e acusava seus roteiristas de



desprezarem e subestimarem o cinema. Entre os filmes criticados por Truffaut está *O vermelho e o negro* (*Le rouge et le noir*, 1954), de Claude Autant-Lara, adaptação, de bastante sucesso na época, do romance homônimo de Stendhal, mas que um dos próprios roteiristas, Jean Aurenche, classificou anos depois como sendo um mero resumo do romance (CLÉDER, 2012, p. 52).

Price destaca que, para os críticos do *Cahiers du cinéma*, especialmente para Truffaut, os roteiristas eram dotados de poder excessivo, agindo em detrimento do cinema francês que vigorava naquele período. Segundo Truffaut, na transição do realismo poético da década de 1930 de Jean Renoir, Marcel Carné e Jean Vigo, entre outros, para o “realismo psicológico” do cinema de tradição de qualidade da década de 1950, houve uma tendência lamentável ao excesso de protagonismo do roteirista.

Para Truffaut, os filmes do cinema francês pós-guerra continham um excesso de suavidade, uma ênfase exagerada em diálogos bem amarrados, e aderência a convenções narrativas, e sofriam de uma ausência de espontaneidade e invenção. Ele não argumentava nem contra a escrita de roteiros ou adaptações em geral, mas contra o que ele via como adaptações essencialmente interesseiras, que não eram nem fiéis nem cinemáticas [...] <sup>121</sup> (PRICE, 2010, p. 20, tradução nossa)

Nas proposições da *Nouvelle Vague* apresentadas por Truffaut e pelos demais críticos do *Cahiers du cinéma*, a responsabilidade sobre o filme era inteiramente do diretor, reduzindo a importância e o *status* do roteiro. Com esta radical reorientação das prioridades, o roteiro tornou-se literalmente um pré-texto. Ele era um texto-base no qual o diretor trabalharia em cima, mas sendo em última instância apagado pela própria realização fílmica. Price destaca que, ironicamente, em 1959, uma das mudanças trazidas pela *Nouvelle Vague* foi o fato de o *Centre Nationale de la Cinématographie* ter permitido o financiamento do primeiro filme de um realizador baseado única e exclusivamente no roteiro.

Truffaut advogava fortemente que os diretores deveriam ser eles próprios os roteiristas de seus filmes. Ademais, ele enfatizava uma avaliação visual dos filmes norte-americanos em suas críticas. Price faz uma referência à pesquisa de Corliss, quando este levanta a hipótese de que esta valorização dos elementos visuais ocorreu em função da retirada da legenda das

---

<sup>121</sup>“For Truffaut, the films of the post-war French cinema contained too much smoothness, overemphasis on well-turned dialogue, and adherence to narrative conventions, and suffer from an absence of spontaneity and invention. He did not argue against either screenwriting or adaptations in general but against what he saw as essentially self-serving adaptations that were neither faithful nor cinematic [...]”

projeções na cinemateca francesa, o que dificultaria a capacidade do futuro crítico de avaliar e apreciar os diálogos nas produções norte-americanas (PRICE, 2010, p. 20).

Alain Resnais foi uma exceção, como vimos no primeiro capítulo, a investir constantemente na parceria com romancistas para a escrita de seus roteiros. Price, então, destaca que a parceria de Resnais com estes importantes romancistas e escritores abriu caminho para novas possibilidades e novas maneiras de pensar o cinema, o que muitos denominam como filmes de escritores. Além de Resnais, Joseph Losey, que colaborou em *O criado* (*The servant*, 1963) com Harold Pinter, escritor inglês vencedor do prêmio Nobel em 2005, acreditava que um escritor profundo e não convencional poderia trazer elementos diferentes e novos para a realização cinematográfica (PRICE, 2010, p. 21). A maior parte do trabalho de roteirista de Duras, Grillet e Pinter foi publicada, o que permite ao leitor compreender seus roteiros como uma parte integrante e uma variante da produção literária destes autores.

Todavia, os roteiros de Pinter, que, além de *O criado*, assinou a adaptação do romance homônimo de John Fowles em *A mulher do tenente francês* (1981), possuem caráter menos experimental que os de Duras e Grillet. Estes, como já mencionamos, fazem parte do modo de produção do cinema de arte europeu. Seus filmes, em colaboração com Resnais, estão entre os mais emblemáticos desta forma de produção no cinema francês. Dessa maneira, a intensa subjetividade psicológica, no caso de *Hiroshima*, e a enigmática, quiçá hermética, estrutura narrativa, no caso de *Marienbad*, propostas pelos roteiristas expandiram as possibilidades estéticas e comunicativas do fazer fílmico.

Nesta expansão das possibilidades estéticas do cinema, Bordwell enfatiza que o cinema de arte deriva, de certa maneira, da narrativa clássica, uma vez que o filme de arte demanda conhecimento do *background* do cinema clássico para, então, quebrar suas convenções. Assim, o cinema de arte motiva suas narrativas em dois princípios basilares: realismo e expressividade autoral. A intenção realista no cinema de arte, entretanto, é contrária à ilusão de realidade do cinema clássico. Nesse sentido, a proposta aproxima-se da ideia de Breton e Buñuel de que o surrealismo seria um super-realismo. O cinema clássico, intentando ser o mais verossímil possível, muitas vezes torna-se completamente artificial, justamente em função de sua necessidade permanente de coerência. Por isso, Bordwell afirma que o cinema de arte se define como um cinema essencialmente realista, optando por locações verdadeiras (Neorealismo e *Nouvelle Vague*), pelo uso de não atores e tendo como temática problemas reais (a alienação contemporânea, a falta de comunicação etc.), e não grandes narrativas repletas de ações e acontecimentos.

O foco no cinema de arte recai, em geral, em retratar personagens “realistas”, isto é, personagens psicologicamente complexos. Bordwell elucida:

O cinema de arte é clássico em sua dependência da causação psicológica; os personagens e seus efeitos uns nos outros permanecem centrais. Mas, enquanto os personagens da narrativa clássica têm traços e objetivos claros, os personagens do cinema de arte não possuem metas e desejos definidos. Os personagens podem agir por razões inconsistentes (Marcello em *La Dolce Vita*, 1960) ou podem se questionar em relação a seus objetivos (Borg em *Morangos silvestres* e o cavaleiro em *O Sétimo selo*). As escolhas são vagas ou não existentes. Por isso, há uma certa qualidade perambulante e episódica na narrativa do filme de arte. Os personagens podem sair vagueando e nunca reaparecer; eventos podem levar a lugar nenhum. O protagonista de Hollywood corre em direção ao alvo; por não possuir um objetivo, o personagem do filme de arte desliza passivamente de uma situação para outra.<sup>122</sup> (BORDWELL, 2008, p. 153, tradução nossa)

O cinema de arte, então, não se orienta tanto em função de ações ou acontecimentos, mas sim como um cinema em que efeitos psicológicos partem em busca de sua causa. Nesse sentido, podemos perceber a influência, mencionada por Bordwell, da literatura como base do cinema de arte. Há na concepção realista desse modo de produção artística uma forte influência do realismo literário do século XIX e dos escritores modernos do século XX. Enquanto a narrativa hollywoodiana tende a se orientar por grandes histórias, repletas de aventuras e acontecimentos, como os romances de Dumas, o cinema de arte se aproxima mais do estilo narrativo de Flaubert, Proust ou Camus. Neste ponto, podemos destacar:

A relação entre o texto literário e o roteiro, na contemporaneidade é assinalada por Ricardo Piglia. O escritor argentino afirma que a novela do século XIX está hoje no cinema, e que quem quiser narrar como Balzac e Zola deve fazer cinema, e que quem quiser narrar como Dumas deve escrever roteiros. Para ele, o roteirista seria uma espécie de versão moderna do escritor de folhetins, porque escreve por encomenda, por dinheiro e a toda velocidade uma história para um público bem preciso que está encarnado no produtor ou no diretor ou nos dois (2000, p. 30). (FIGUEIREDO, 2010, p. 33).

---

<sup>122</sup>“The art cinema is classical in its reliance upon psychological causation; characters and their effects on one another remain central. But whereas the characters of the classical narrative have clear-cut traits and objectives, the characters of the art cinema lack define desire and goals. Characters may act for inconsistent reasons (Marcello in *La Dolce Vita*, 1960) or may question themselves about their goals (Borg in *Wild Strawberries* and the knight in *The Seventh Seal*). Choices are vague or nonexistent. Hence a certain drifting episodic quality to the art film’s narrative. Characters may wander out and never reappear; events may lead to nothing. The Hollywood protagonist speeds directly toward the target; lacking a goal, the art-film character slides passively from one situation to another.”

O destaque de Figueiredo para a afirmação de Piglia é interessante. Ele enfatiza que a narrativa de ficção de gosto popular, impresso no jornal na forma de folhetim, foi transportada para as telas. Ademais, Price mostra-se consoante ao afirmar que o modo dominante da narrativa do cinema, sobretudo no começo do século, foi o melodrama (2010, p. 3). Contudo, esta perspectiva nos parece um tanto reducionista. A afirmação de Piglia pode ser verdadeira para um cinema mais comercial, que se mantém historicamente como predominante, mas não para o cinema de arte ou mesmo para o cinema independente norte-americano, que foi bastante influenciado pelo primeiro.

Ambos buscam formas narrativas diversas, distantes dos temas das grandes produções, com seus cenários e locações grandiosos, muitos figurantes e, em alguns casos, cheios de efeitos especiais. Entretanto, Bordwell destaca que há um constante jogo de influências entre estes distintos modos de produção cinematográfica. Se o cinema de arte, como mencionamos, dialoga com o cinema clássico, esse contato não se dá apenas em sua recusa, mas também muitas vezes por meio de incorporações de gêneros – como as histórias de detetive ou crimes em *Blow-Up* (1966), de Antonioni, e em *Atirem no pianista*, (*Tirez sur le pianiste*, 1960), de Truffaut – ou de citações e referências explícitas a filmes do cinema hollywoodiano. Este, por sua vez, também assimilou diversos traços do cinema de arte, passando por um processo de transformação ao longo dos anos. Por fim, o cinema independente, muitas vezes denominado pela abreviação *indie*, faz uma releitura de ambos ao combinar os princípios do cinema de arte europeu com as premissas da narrativa clássica hollywoodiana (BORDWELL, 2008, p. 163). Assim, houve um diálogo constante entre estes modos de produção, o que contribuiu muito para expandir as possibilidades do cinema para além do folhetim.

A ênfase do cinema de arte no realismo e na expressividade autoral foi determinante para esse processo. Bordwell, porém, ressalta uma aparente contradição entre esses dois vetores que unificam o cinema de arte. Atingir a verossimilhança na narrativa, seja ela objetiva ou subjetiva, pode muitas vezes parecer inconsistente e contraditório com um autor intrusivo fazendo-se constantemente presente.

O cinema de arte tenta resolver o problema de uma forma sofisticada: por meio do uso do dispositivo da *ambiguidade*. O filme de arte é não clássico, no sentido em que ele enfatiza desvios da norma clássica – há algumas lacunas e problemas. Mas esses desvios são *colocados*, restituídos como realismo (na vida, as coisas ocorrem dessa maneira) ou como um comentário autoral (a ambiguidade é simbólica). Assim, o filme de arte demanda um procedimento de leitura específico: sempre que formos confrontados com um problema de causalidade, temporalidade ou espacialidade, nós primeiro buscamos a motivação realista (O estado mental do personagem é o que está causando as

incertezas? É a vida apenas deixando pontas soltas?). Se esta busca é frustrada, passamos em seguida para a motivação autoral (O que está sendo “dito” aqui? Qual significado justifica esta ruptura com a norma?). Idealmente, o filme hesita, sugerindo a subjetividade do personagem, a desordem da vida e a visão do autor. Tudo que for excessivo em uma categoria deve pertencer a outra. Incertezas persistem, mas são compreendidas como tal, como incertezas *óbvias*, por assim dizer. Pondo cruamente, o *slogan* do filme de arte pode ser “Quando em dúvida, leia como a máxima ambiguidade”<sup>123</sup> (BORDWELL, 2008, p. 156, grifos do autor, tradução nossa).

Ainda que esta caracterização feita por Bordwell possa parecer simplista ou reducionista, ela esclarece alguns pontos da organização estética e narrativa do cinema de arte, mesmo que de maneira generalizada. No cinema de Duras, o percurso realizado pela autora indica uma busca cada vez maior da expressão de sua voz autoral e do cinema como outro meio capaz de expressá-la. Neste sentido, o trabalho durassiano, especificamente em *La femme du Gange* (1974) e *India song* (1975), mostra-se menos preocupado com o modelo de representação realista descrito por Bordwell e mais orientado pela expressão da visão de mundo e sensibilidade da autora, o que é evidenciado pela *mise-en-scène* altamente estilizada e artificial de ambos os filmes e o uso da voz em *off*. Retomaremos e aprofundaremos estes elementos nos capítulos subsequentes, mas é notável como se percebe uma radicalização estética na produção cinematográfica de Duras quando ela assume a direção de seus próprios roteiros. Esta observação acaba por corroborar a noção de posição de autoria do diretor em detrimento do roteirista. Maras destaca que muitos roteiristas acabaram optando por seguir o mesmo percurso de Duras e tornaram-se eles próprios os diretores e produtores de seus roteiros em busca de ter maior controle criativo sobre o texto que escreveram.

Maras e Price, no tocante à autoria no cinema, demonstram como esta visão do diretor como o gênio criador único, inteiramente responsável pela obra cinematográfica, tem por base um mito romântico do artista. Muitos roteiristas criticam a *politique des auteurs* justamente por esse aspecto, em que o papel do roteirista seria totalmente eclipsado, e ao diretor seria atribuída toda a autoria por um filme que muitas vezes não foi ele quem escreveu, ao menos não totalmente. Isso talvez tenha ocorrido, também, graças à ênfase dada por Truffaut e Godard de

---

<sup>123</sup>“The art cinema seeks to solve the problem in a sophisticated way: by the device of *ambiguity*. The art film is nonclassical in that it foregrounds deviations from the classical norm – there are certain gaps and problems. But these very deviations are *placed*, resituated as realism (in life things happen this way) or authorial commentary (the ambiguity is symbolic). Thus, the art film solicits a particular reading procedure: whenever confronted with a problem in causation, temporality, or spatiality, we first seek realistic motivation. (Is a character’s mental state causing the uncertainties? Is life just leaving loose ends?) If we’re thwarted, we next seek authorial motivation. (What is being “said” here? What significance justifies the violence of the norm?) Ideally, the film hesitates, suggesting character subjectivity, life’s untidiness, and author’s vision. Whatever is excessive in one category must belong to another. Uncertainties persist but are understood as such, as obvious uncertainties, so to speak. Put crudely, the slogan of art cinema might be “When in doubt, read for maximum ambiguity.”

que o diretor deveria acumular as duas funções. Contudo, mesmo no cinema de arte, em produções reconhecidas como filmes de autor, nem sempre foi assim. Importantes roteiristas como Jean-Claude Carrière e Tonino Guerra tiveram participações decisivas e colaborações célebres com Luis Buñuel, no caso de Carrière, e Antonioni e Fellini, no caso de Guerra.

Maras mostra como a questão torna-se problemática ao dividir a criação fílmica em concepção e execução. Dessa forma, aqueles que defendem a posição do diretor como o autor do filme afirmam que o roteiro seria apenas uma planta-base, reduzindo a importância do roteirista e tirando do seu trabalho o caráter artístico. Nesta analogia, muito frequente em função do aspecto industrial do cinema, com divisão de funções e tarefas de forma distinta das demais artes, coloca-se o produtor como o engenheiro responsável pela obra e o roteirista tendo um papel bastante limitado em termos de criação. Por outro lado, os roteiristas, na tentativa de defender e atestar a importância de seu trabalho, acabam por enfatizar a criação artística como sendo apenas o processo de concepção do filme, ou seja, a escrita do roteiro. Todos os demais envolvidos no processo de produção estariam tão somente interpretando o texto já outrora estabelecido, fazendo seus papéis como atores que memorizam suas falas, uma vez que a essência de um filme, ou seja, a trama, os personagens, os diálogos etc., estão preconcebidos no roteiro. Para Maras, ambas as posições são problemáticas e terminam por reduzir a importância do fazer cinematográfico.

Abordar a interpretação meramente como uma forma de execução diminui severamente o que está em jogo na interpretação, sua inventividade, a qual, no contexto do cinema, envolve tradução e transposição de ideias de um meio para o outro (da palavra ao corpo, da ação ao som e imagem). Reintroduzir a separação entre concepção e execução termina por restringir a forma pela qual é possível pensar em uma ideia de filme ou uma ideia no filme. Ao propor este argumento, não estou sugerindo que roteiristas não devem buscar ter poderes apropriados no processo criativo. Meu ponto é que os roteiristas devem ter cuidado na forma com que fazem isso, e os discursos dos quais eles se valem: recorrer à separação entre concepção e execução pode diminuir o *status* e o significado do cinema para todos, e restringir os termos nos quais as colaborações podem ocorrer. Ao se apoiarem na noção de que a roteirista cria, e todos os demais interpretam, os roteiristas levam sua polêmica para um território perigoso, que pode potencialmente minar seu lugar de fala<sup>124</sup>. (MARAS, 2009, p. 116, tradução nossa).

---

<sup>124</sup>“Approaching interpretation merely as form of execution severely diminishes what is at stake in interpretation, its inventiveness, which in the context of film involves translating and transposing ideas from one medium to another (from word to body, action to sound and image). Reintroducing the separation of conception and execution ultimately restricts the way in which it is possible to think of a film idea or an idea in film. In making this argument, I’m not suggesting that screenwriters should not seek to secure appropriate powers in the creative process. My point is that writers should be wary of the ways in which they do this, and the discourses they draw on: as drawing on the separation of conception and execution can diminish the status and meaning of cinema for everyone, and restricts the terms upon which collaboration can occur. By relying on the notion that the writer creates and all other interpret, screenwriters take their polemic into a dangerous territory that potentially undermines their own speaking position.”

Este estudo breve sobre o problema da autoria no cinema visou esclarecer como esse problema pode ou não diminuir a importância do roteiro como texto, ao levantar a hipótese de que este se limitaria a um texto técnico, com função apenas de orientar e guiar a produção, pragmaticamente. O trabalho de Maras, Price, Nelmes e Raynauld deixa claro que isto não condiz com a realidade, e iremos aprofundar as possibilidades textuais do gênero no capítulo três. O que nos parece necessário apontar é que vem ganhando espaço a noção de que o cinema é uma arte colaborativa e, portanto, a autoria seria compartilhada. O processo de leitura, interpretação e apropriação do texto original do roteirista termina por muitas vezes modificando-o, criando novas versões do roteiro até a decupada, que será filmada. Também, o processo de tradução e transposição do texto para a tela não é feito apenas pelo diretor. Tal processo inclui as diferentes equipes e os atores que acrescentam camadas em suas interpretações e corporificações do texto. Nesse sentido, Price destaca que o trabalho do roteirista se distancia do romancista ou do poeta, uma vez que, no caso destes, as contribuições dos editores e revisores permanecem camufladas para o público leitor e os autores continuam a possuir os direitos sobre suas obras, o que geralmente é recusado aos roteiristas (PRICE, 2010, p. 12).

Percebe-se, assim, a partir do que foi exposto acima, que a visão do roteiro como um texto com valor intrínseco ainda é recente e está em processo de elaboração. O que nos parece bastante curioso, quando comparamos esta situação com o caso das telenovelas brasileiras, em que o oposto é verdadeiro. Nas telenovelas, como no teatro, enfatiza-se a importância do escritor do texto. O autor da telenovela é anunciado como sendo um critério de qualidade, e o diretor, muitas vezes, é colocado em segundo plano, em certas ocasiões nem sendo mencionado. Os roteiristas, pelo contrário, seja no cinema industrial, seja no cinema de arte, acabam, muitas vezes, por terem seu trabalho desvalorizado. Isto ocorre também porque os próprios roteiristas buscam enfatizar o aspecto técnico de sua escrita, afirmando categoricamente que ela se limita a uma “receita de bolo”. Esta questão será o tema da próxima seção.

#### **2.4. O roteiro como texto literário**

Em nosso estudo da fortuna crítica da obra durassiana, deparamo-nos constantemente com o uso da expressão “textos híbridos”. Como destacamos no primeiro capítulo desta tese, Duras era célebre por seu gosto por mesclar e transgredir gêneros literários, assim, *India song* e *O amante da China do Norte* são constantemente referidos como exemplos desses textos

híbridos. *India song*, como consta em sua contracapa, foi escrito em 1972 a pedido de Peter Hall, diretor do National Theatre de Londres, sendo publicado em 1973, dois anos antes da realização do filme. Trata-se, assim, de uma mescla entre um texto teatral e um roteiro cinematográfico. O livro inicia-se com observações gerais (remarques générales) bastante curiosas. Em um primeiro momento, a autora esclarece que todos os nomes de rios, cidades, Estados e mares da Índia têm, nesse livro, um sentido musical. Em seguida, ela salienta e detalha que todas as referências geográficas são falsas e equivocadas. Ao mesmo tempo, Duras destaca que *India song* não se resume a uma adaptação cinematográfica ou teatral de *O vice-cônsul*:

Les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre intitulé *Le Vice-consul* et projetés dans de nouvelles régions narratives. Il n'est donc plus possible de les faire revenir au livre et de lire, avec *India song*, une adaptation cinématographique ou théâtrale du *Vice-consul*. Même si un épisode de ce livre est ici repris dans sa quasi-totalité, son enchaînement au nouveau récit en change la lecture, la vision. (DURAS, 2012, p. 9)

Duras, então, enfatiza que *India song* é uma continuação de *La femme du Gange* e faz algumas recomendações em caso de representações teatrais na França e fora dela. Dessa forma, o texto já se coloca desde o início aberto à possibilidade de realização teatral ou fílmica, não se definindo assim como uma coisa ou outra. No caso de *O amante da China do Norte*, a mistura entre romance e roteiro também é uma constante. Além de notas de rodapé que sugerem decupagens para “em caso de cinema”, tais como: “\*en cas de cinéma on aura le choix. Ou bien on reste sur le visage de la mère, qui raconte sans voir. Ou bien on voit la table et les enfants *racontés* par la mère. L’auteur préfère cette dernière proposition.” (DURAS, 2014, p. 28), o livro termina com uma lista de sugestões de imagens a serem utilizadas na realização do filme. Ademais, há uma mistura constante entre romance e roteiro, desde trechos em que a sugestão de cortes fica implícita pela diagramação do texto, quanto explícita, como no fragmento seguinte:

Dans le film, on n’appellera pas le nom de cette Valse.  
 Dans le livre ici, on dira : La Valse Désespérée.  
 La jeune fille l’écouterà encore après qu’elle sera terminée.  
 La jeune fille, dans le film, dans ce livre ici, on l’appellera l’Enfant.  
 L’enfant sort de l’image. Elle quitte le champ de la caméra et celui de la fête.  
 La caméra balaie lentement ce qu’on vient de voir puis elle se retourne et repart dans la direction qu’a prise l’enfant.  
 La rue redevient vide. Le Mékong a disparu.  
 Il fait plus claire. (DURAS, 2014, p. 21)



No caso de *India song* e *O amante da China do Norte*, a mescla entre gêneros textuais é um dos elementos constitutivos do texto. Contudo, a designação “textos híbridos” não se restringe a esses livros. Borgomano, ao analisar a imagem do pássaro negro em *Nathalie Granger*, afirma que o livro publicado também se trata de um texto híbrido entre texto e filme e não um roteiro (BORGOMANO, 1987, p. 36). Esta afirmação nos convida a uma reflexão, visto que Borgomano não discorre mais sobre isso, tampouco esclarece suas posições frente ao roteiro cinematográfico. Seria a literariedade do roteiro durassiano justamente o que o torna um texto híbrido? De fato, Duras não se norteia por nenhuma das convenções que mencionamos nas seções anteriores. As rubricas de *Nathalie Granger*, um filme repleto de silêncios, são longas, fogem da objetividade que normalmente se atribui a um roteiro e não se valem dos termos e da diagramação normalmente utilizados em roteiros (mesmo os decupados). A movimentação da câmera é descrita como “*La caméra recule de deux mètres*” e a autora introduz parágrafos que comentam a cena, tais como:

Cette scène décrit exactement la relation de Nathalie avec sa mère, d’une part, et sa relation avec les habitants de la maison en général. Isolée par sa propre violence, Nathalie est apparemment ignorée par tous. Laissée en paix. Enfermée dans la violence, Nathalie est inapprochable. Et en même temps passionnément épiée. (DURAS, 2009, p. 69)

Nos roteiros de Duras, são inúmeros os exemplos de uma escrita que mistura as duas linguagens, literatura e cinema, introduzindo em seus roteiros fortes traços da sua forma autoral de escrita literária. Por isso, muitos críticos afirmam que seus roteiros publicados se encontram em uma zona fronteira entre gêneros textuais e mídias.

Ao entrarmos em contato direto com os roteiros que eles [Duras, Pasolini e Robbe-Grillet] escreveram percebemos, de forma clara, como esses são textos bem distantes do modelo de *blueprint*, que era – e continua sendo – o padrão de escrita de roteiro exigido pela indústria cinematográfica. Embora, por exemplo, Pasolini tenha escrito os seus primeiros roteiros, antes da sua estreia como diretor, no formato de divisão de textos e imagens, ele, pouco a pouco, aproxima sua escrita do roteiro a uma primeira visualização do filme. O mesmo ocorre com Duras e Robbe-Grillet que, com algumas variações, viam o roteiro como um primeiro esboço, criativo e imaginário do filme, do que como propriamente um texto técnico e industrial que guiaria a realização e a filmagem assinada por outrem e minuciosamente controlada pelas tábuas de eficiência de um produtor. (GONÇALO, 2016, p. 103)

A leitura ampliada da obra durassiana indica que a autora não fazia verdadeiramente uma distinção entre seu texto literário e suas produções teatrais ou cinematográficas. Pelo

contrário, seja no romance, seja no teatro ou no cinema, Duras pauta-se por uma abordagem *avant-garde*, recusando qualquer tipo de escrita ou convenção “realista”. Ela reduz sensivelmente a relevância do enredo e utiliza a narrativa como uma intermediária que estabelece o enredo como pertencente a uma outra dimensão mítica. Assim, tanto o cinema quanto o teatro de Duras condicionam ao espectador a um distanciamento, sobretudo temporal, do que ele está vendo em cena, na tela ou no palco (PROULX, SANTINI, 2015, p. 153). Como destacamos no primeiro capítulo, as transgressões na forma de representação durassiana são recorrentes no romance, no teatro e no cinema. Todos os títulos da autora fazem parte de uma mesma obra, que se expande por diferentes formas artísticas, mas o fazer poético é uma constante, independente do meio, e jamais é abandonado.

Quanto a Duras, ela mesma sublinhou desde o começo de sua aventura como diretora os laços entre o filme e o texto escrito: “*Antes dos livros, não há nada. Mas antes dos filmes, há os livros.*” Ela filma como escritora e depois escreve igualmente como cineasta. Pois, na obra dela, antes de tudo, a poética, verdadeira maneira de viver, de ver e ler o mundo – e de reinterpretar/reescrever – não separa as mídias e tende até a confundi-las, a misturar os gêneros, a fim de aprofundar ainda mais o questionamento do funcionamento do símbolo<sup>125</sup>. (CLÉDER, 2014a, p. 88, tradução nossa, grifos do autor)

Nesse sentido, esta forma limítrofe, como coloca Gonçalo, da escrita dos roteiros durassianos origina-se na visão de mundo da autora, que reafirma sempre sua posição de escritora, defendendo a força da palavra em detrimento da imagem, e sua total oposição ao cinema “milionário” e suas convenções de representação realista. Assim, Duras, como Robbe-Grillet e Pasolini, propõe uma nova possibilidade de fazer cinematográfico e de escrita de roteiros, que se liberta de suas convenções ou limitações de mera *blueprint*.

Como vimos no início deste capítulo, os primeiros profissionais da indústria cinematográfica buscaram separar a escrita de roteiros da literatura, na tentativa de afirmar a linguagem do cinema e reforçar sua própria sintaxe. Todavia, essa clivagem não deixa de ser um tanto artificial, uma vez que, como afirma Duras, um filme, regra geral, sempre pressupõe um texto, por mais rudimentar que possa ser, para a sua realização. O cinema, enquanto arte que mescla a narração com a representação dramática, também está em um constante diálogo

---

<sup>125</sup> Quant à Duras, elle-même a souligné dès les débuts de son aventure de réalisatrice les liens entre le film et l’écrit : « *Avant les livres, il n’y a rien. Mais avant les films, il y a les livres.* » Elle film en écrivain mais écrit également en cinéaste après. Car chez elle avant tout, la poétique, véritable manière de vivre, de voir et de lire le monde – et de le réinterpréter/réécrire – ne sépare pas les médias, tend même à les confondre, à mélanger les genres, en vue de creuser encore plus avant dans la mise en question du fonctionnement du symbole.

com o romance e o teatro, de forma que toda narrativa, em sua estrutura, ao menos no Ocidente e desde a Renascença, é indissociável do livro e da leitura (CLÉDER, 2014a, p. 88).

Contudo, no cinema a posição do narrador tende a ser camuflada, o que faz com que o texto anterior pareça não ter existido. Como esclarece Gaudreault (1989), a montagem e a decupagem estabelecem a estância narrativa do cinema, ao mesmo tempo em que a câmera registra a cena tal como ela ocorre em sua frente, na etapa da *mostração*. A montagem e a decupagem, na convenção clássica naturalista, constroem a impressão de que os personagens estão sendo registrados em meio aos acontecimentos conforme eles acontecem, como se o espectador fosse um *voyeur*, sem o intermédio da figura do narrador do romance. Nesse sentido, a afirmação de Peter Szondi em relação ao dramaturgo também é válida para o roteirista convencional:

O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas de-cisões [*Ent-schlüsse*]; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor. O drama pertence ao autor só como um todo, e essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra. (SZONDI, 2001, p. 30)

Dessa forma, o roteiro se aproxima do texto teatral ao se dividir em rubricas, descrições ou comentários, e diálogos, nos quais o autor toma suas decisões estabelecendo os elementos que irão constituir as cenas e o enredo. A construção da narrativa no cinema assume um formato próprio e particular. Price destaca que, além do diálogo, o aspecto mais proeminente do roteiro como texto é sua forma de prosa narrativa. Isso porque o roteiro cinematográfico, como uma peça de teatro, é escrito no presente, mesmo se a montagem enquanto instância narrativa estabeleça uma temporalidade passada. O roteiro é escrito como uma direção para um leitor que está imaginariamente presente no momento da performance (PRICE, 2010, p. 113-114).

A ampla discussão em torno da possibilidade de o roteiro constituir-se ou não como um novo gênero literário dá-se, em grande parte, em função de quem seria este “leitor imaginário”. Os roteiros cinematográficos são muito lidos, nos diferentes estágios de sua realização, por uma grande quantidade de leitores. Porém, o público leitor, normalmente, são os diferentes profissionais da indústria, que desempenham diferentes funções na produção – produtores, equipes de fotografia, de arte, atores etc. Por isso, apesar de ter um público leitor considerável e com funções variadas, essa leitura tende a ser parcial, uma vez que ela é, geralmente, uma leitura técnica. Cada departamento ou equipe de produção irá ler o roteiro buscando obter as informações que lhe dizem respeito e de uma forma rápida, para avaliação e realização de sua

função na produção (RAYNAULD, 2014, p. 13). Ou seja, são leituras adrede feitas sob o signo do pragmatismo mais imediato. Por isso, convencionou-se o estabelecimento de uma linguagem funcional e uma escrita técnica que obedece a regras rígidas e convenções de formato (PRICE, 2010, p. 112). Assim, a escrita e a leitura de roteiros tendem a se pautar por um critério de objetividade na transmissão do máximo de informações, de forma sintética, visualmente organizada e clara, para garantir rapidez e ampla compreensão dos diferentes membros da equipe. Price cita o diretor russo Andrey Tarkovsky quando este afirma que o roteiro não se constitui como um gênero literário, uma vez que quanto mais um roteiro é de fato cinematográfico, menos ele pode ser alçado a um *status* literário, visão esta compartilhada por muitos estudiosos e roteiristas. Price, então, comenta:

Uma infinidade de suposições sobre o roteiro está sintetizada nas declarações de Tarkovsky. A única função do roteiro é auxiliar na realização prática do filme e, portanto, ele possui apenas um leitor real: o colaborador na realização do filme. O roteirista e o diretor devem, logicamente, ser a mesma pessoa, ou, se não, o escritor 'deve compartilhar a concepção do diretor [e] estar preparado para ser guiado por ela em todos os casos'. O roteirista deve estar falando com ele mesmo ou com um único colaborador, que lhe apagará. De todas essas maneiras, o roteiro parece carecer da ressonância estética e da abertura a múltiplas interpretações de um público variado que são inextricáveis de uma compreensão da literatura, baseada no senso comum<sup>126</sup>. (PRICE, 2010, p. 32, tradução nossa)

Justamente o que é notável nos roteiros durassianos é que neles os aspectos poético e estético estão totalmente presentes. Como veremos em mais detalhes no próximo capítulo, Duras nunca abandona sua forma característica de escrita, ainda que sua escrita seja cinematográfica. Seus roteiros podem até serem mais objetivos e sintéticos, mas isso foi utilizado pela autora como um recurso estilístico e não como uma necessidade de atender uma convenção do meio. A grande distinção do roteiro durassiano é que ele não é jamais um texto meramente funcional.

Foi, justamente, o aspecto funcional desenvolvido para a escrita cinematográfica que fez com que imperasse uma visão do roteiro como um texto técnico, um trabalho intermediário que desempenha uma função menor, como um rascunho de um pintor. Maras (2009) sintetiza as diferentes opiniões dentro dos *screenwriting studies* sobre a discussão se um roteiro é apenas

---

<sup>126</sup> A multitude of assumptions about the screenplay are compressed in Tarkovsky's statements. The screenplay's only function is to assist in the practical realization of the film, and therefore it only has one real reader: the collaborator in the making of the film. Writer and director should logically be the same person, or if not, the writer 'must share the director's conception, [and] be prepared to be guided by it in every instance'. The writer must either be talking to himself or to a single collaborator who will efface. In all of these ways, the screenplay appears to lack the aesthetic resonance and openness to multiple interpretations from a varied readership that are inextricable from a commonsense understanding of literature.

um texto intermediário ou pode ser visto como uma obra autônoma. Esta configura-se como uma discussão complexa, em que as opiniões divergem de forma significativa. Sobre o *status* do roteiro enquanto texto, Maras sintetiza:

Por um lado, o debate em torno do roteiro como literatura está relacionado com seu *status* e prestígio artístico, presente em uma disputa entre artes mais antigas e as mais recentes, ou formas estabelecidas e formas populares. Nos EUA na década de 1910, a luta entre a velha e a nova mídia se manifestou na discussão em torno da arte cinematográfica e sua relação com as artes mais antigas, especialmente o drama teatral (veja Freeburg 1918). Por outro lado, entretanto, pensar no cinema como literatura envolve fazer uma série de suposições sobre o roteiro, como ele é lido e, também, seu relacionamento com a produção – o que os teóricos da literatura denominam de a natureza “textual” do roteiro<sup>127</sup>. (MARAS, 2009, p. 45)

Price observa que aqueles autores que buscam validar a qualidade literária do roteiro cinematográfico invariavelmente fazem-no comparando o roteiro a outras formas textuais, como o romance, o teatro e a poesia. Isso seria problemático uma vez que o roteiro pode aparecer como uma mera sombra, um simulacro de outro texto e não um objeto merecedor de estudo por si próprio. Estas aproximações ocorrem em função das características específicas das formas convencionais de escrita de um roteiro. Primeiramente, ele constantemente é comparado ao texto teatral por conter rubricas e diálogos. Porém, em decorrência da sua escrita enxuta, baseada na construção de imagens, tirando sua força de um poder de grande condensação, tende-se a uma aproximação com a poesia. Ao mesmo tempo, o caráter narrativo do cinema o aproxima da ficção em prosa. Nesse sentido, o roteiro termina por se estabelecer como um texto híbrido que contém características que lhe são únicas (PRICE, 2010, p. 32).

Nesta reflexão, algo que gostaríamos de acrescentar é que, quando Price cita a problemática aproximação com outros gêneros literários, ele se limita a uma compreensão do gênero em sua função substantiva, esquecendo-se da possibilidade da função adjetiva do gênero literário. Esta distinção é esclarecida por Anatol Rosenfeld (2002). Rosenfeld, como Szondi em seus estudos sobre o teatro, inicia sua argumentação abordando as origens da teoria dos gêneros na *República* de Platão e na *Poética* de Aristóteles. Em seu trabalho de síntese, Rosenfeld ainda

---

<sup>127</sup> On one level the debate around the script as literature has to do with artistic status and standing, played out in a struggle between older and newer arts, or established and popular forms. In the US in the 1910s, the struggle between old and new media manifested itself in discussion around the art of the photoplay and its relation to older arts, especially stage drama (see Freeburg 1918). On a different level however, thinking about the script as literature involves making a set of assumptions about the script, how it is read and also its relationship to production – what literary theorist might term the ‘textual’ nature of the script.

aborda a concepção de Hegel, Goethe e Schiller sobre os gêneros literários e distingue a dupla função dos gêneros épico, lírico e dramático:

A teoria dos gêneros é complicada pelo fato de os termos “lírico”, “épico” e “dramático” serem empregados em duas acepções diversas. A primeira acepção – mais de perto associada à estrutura dos gêneros – poderia ser chamada de “substantiva”. Para distinguir esta acepção da outra é útil forçar um pouco a língua e estabelecer que o gênero lírico coincide com o substantivo “A Lírica”, o épico com o substantivo “A Épica” e o dramático com o substantivo “A Dramática”. (ROSENFELD, 2002, p. 17)

Assim, Rosenfeld sintetiza que toda obra de extensão menor, em que não se cristalizem personagens nítidos e em que haja uma voz central, quase sempre um “eu”, que exprime seu estado de alma será classificada como pertencente à Lírica, tais como o poema, a ode, o hino e a elegia. Faz parte da Épica toda obra, em verso ou não, em que um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos, dentro de um enredo, como na epopeia, o romance, a novela e o conto. Por fim, pertence à Dramática toda obra dialogada na qual os personagens atuam por si, representados por atores devidamente caracterizados, atuando com gestos e falas no palco, sem serem, regra geral, apresentados por um narrador, como ocorre na tragédia, na comédia, na farsa, na tragicomédia etc.

Porém, existe uma segunda acepção, a acepção adjetiva dos gêneros, que se refere a traços estilísticos do texto. Dessa forma, nenhum texto literário será restrito a um gênero puro. Traços líricos podem estar presentes em um romance, bem como traços narrativos em um poema, assim como o teatro geralmente conjuga momentos líricos e épicos (ROSENFELD, 2002, p 18-19). Assim, nesta relação com a função adjetiva dos gêneros, o roteiro cinematográfico, que também dialoga com a forma dramática, pode possuir traços épicos e até líricos, o que favorece sua percepção como uma outra possibilidade de texto literário.

Contudo, um fato digno de nota é que, a não obstante a proximidade entre o roteiro e outras formas literárias que lhe são muito anteriores contribuir para a percepção daquele como uma entidade literária, muitos, inclusive os próprios roteiristas, negam essa relação, uma vez que o roteiro, mesmo quando publicado, está sempre ligado ao cinema enquanto linguagem e também à produção de filmes. Isto porque a criação no cinema não se limita ao roteirista. Há uma grande contribuição dos demais membros, especialmente do diretor. A decupagem e a montagem podem alterar significativamente o efeito de uma frase ou de uma cena. A construção de sentido no filme não está limitada ao manuscrito, mas inclui também todas as outras camadas de sentido acrescentadas pelos demais profissionais (MARAS, 2009, p. 48).

Assim, o grande argumento contra a possibilidade do roteiro se constituir como um texto literário se dá no fato de que o roteiro não é um fim em si mesmo. Maras faz referência a posição de Pasolini quando este rejeitava o caráter literário do roteiro afirmando que o roteiro era uma estrutura que deseja ser outra estrutura. O roteiro sempre será o filme imaginário a ser realizado (MARAS, 2009, p. 50). Este acaba sendo o grande argumento contra a literariedade do roteiro cinematográfico. No meio cinematográfico, é majoritária a visão de que o roteiro é uma planta (*blueprint*) e que ele não tem intenção de ser uma obra literária.

Contudo, podemos argumentar que o texto teatral também pode ser concebido como um texto intermediário, que passará pelas mesmas mediação e interpretação do diretor da montagem, dos atores e de todos os elementos que caracterizam esta arte performática. Apesar disso, ainda que o texto teatral seja cada vez menos lido e publicado, não há um questionamento sobre seu caráter literário. Gonçalo salienta a reflexão de Brecht de que há uma distinção entre a escrita teatral e a do roteiro. O roteiro, além da dramaturgia, percorre a filmagem e a montagem, configurando-se, dessa forma, numa escrita holística que só seria alcançada por meio de uma criação coletiva. Ademais, diferentemente do teatro, a escrita de roteiro se estabeleceu como uma forma fracionada, em função do domínio do produtor e das etapas do modelo fordista que formou a indústria cinematográfica hollywoodiana (GONÇALO, 2016, p. 54-55). Raynauld também destaca que a construção da montagem futura do filme é um dos elementos que caracteriza e difere a escrita de roteiros. A autora afirma:

Como roteirista, a nossa maneira de apreender o real, de organizar a realidade *mise-en-film* no roteiro do filme de ficção não está calcada por um modo de construção romanesco, teatral ou vagamente literário, *mas sim aproxima-se da lógica e do funcionamento da montagem cinematográfica*<sup>128</sup>. (RAYNAULD, 2012, p. 77, tradução nossa, grifos do autor)

Raynauld defende que a grande característica do roteiro enquanto texto é sua forma de escrita fragmentada em pedaços de realidade que, nele, são organizados sequencialmente, o que fará com que, na fase de montagem, uma série descontínua de planos torne-se uma sequência de imagens em fluxo contínuo que constroem uma narrativa. A escrita de roteiros, assim, se caracteriza, para a autora, como o processo que escolhe, inventa, condensa, ordena e constrói o

---

<sup>128</sup> « Comme scénariste, notre manière d’appréhender le réel, d’organiser la réalité-mise-en-film dans le scénario de film de fiction n’est pas calquée sur un mode de construction romanesque, théâtrale ou vaguement littéraire, mais est à rapprocher de la logique et du fonctionnement du montage cinématographique. »

ritmo por meio da sucessão e combinação de pedaços de ações que possuem, individualmente, cada um seu próprio espaço-tempo (RAYNAULD, 2012, p. 78-81).

Um outro fator importante nessa questão é que a busca convencional de uma representação realista termina por, à primeira vista, enfraquecer o aspecto esteticamente literário dos roteiros no tocante ao diálogo. Diferentemente do teatro – que durante séculos teve falas metrificadas e rimadas, obedecendo a regras rígidas –, geralmente busca-se no cinema que as falas deem a impressão de serem saídas do mundo “real”, de como as pessoas realmente falam em suas vidas cotidianas. Com isso, segundo Nelmes, frequentemente, o diálogo no cinema parece ser inarticulado, com pouca complexidade e profundidade, não possuindo o caráter dramático e impactante do diálogo teatral.

O diálogo no roteiro contribui para a criação da ilusão de real e de um mundo fílmico crível e, ao dar voz aos personagens, faz com que eles pareçam possuir três dimensões e serem complexos. O diálogo no filme narrativo está sujeito aos códigos do realismo que evoluiu desde os primeiros anos do cinema e é, portanto, cuidadosamente construído para parecer natural. As palavras pronunciadas são direcionadas ao público, que assiste ao desenrolar do drama através dos olhos dos personagens e é encorajado a identificá-los quando eles falam<sup>129</sup>. (NELMES, 2011, p. 217, tradução nossa)

Para garantir a ilusão, o diálogo no cinema tem como objetivo convencer a plateia de sua realidade. Ele almeja ajudar a construir o universo ficcional do filme como sendo de carne e osso, representando aspectos da vida tal como ela é. Para isso, um elemento extremamente importante é a linguagem utilizada. Dentro da convenção e dos códigos realistas, os roteiristas optam por uma linguagem coloquial condizente com as características dos personagens. Assim, no cinema, o sotaque, o tom, o ritmo, a construção das frases, bem como expressões de oralidade desempenham papel importante na construção da realidade dos personagens e ao mesmo tempo informam o espectador sobre o universo ficcional que está sendo representado. Quebras nessas estruturas, como, por exemplo, quando um ator não domina o sotaque de região de origem do seu personagem, são com frequência mal recebidas pelo público e pela crítica<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> Screenplay dialogue contributes towards creating the illusion of a real and believable film world and, by giving voice to the characters, makes them appear three dimensional and complex. Dialogue in the narrative film is subject to the codes of realism which have evolved since the early days of cinema and is, therefore, carefully constructed to appear natural. The words spoken are directed at the audience, who view the unfolding drama through the eyes of the characters and are encouraged to identify them as they talk.

<sup>130</sup> Polêmicas relacionadas a sotaques e regionalismos são frequentes. No cinema hollywoodiano, o sotaque do sul dos Estados Unidos, quando feito por atores que não são dessa origem, assim como o sotaque britânico, com frequência passam pelo escrutínio da crítica e do público. Um exemplo recente foi a atuação do brasileiro Wagner Moura na série *Narcos*, no papel do colombiano Pablo Escobar, em que a qualidade de seu espanhol foi bastante criticada.



De forma totalmente contrária, o roteiro durassiano, ao rejeitar e se libertar da convenção naturalista, deixa aflorar os aspectos líricos e dramáticos em seus diálogos, especialmente nas vozes recitativas que são características do seu cinema. Como veremos no próximo capítulo, os diálogos nos filmes de Duras não poderiam ser mais distantes dessa forma descrita por Nelmes. Isso não se restringe a ela. O cinema moderno, como vimos, rejeita boa parte desses códigos e convenções. No caso de Duras especificamente, o que analisaremos com mais detalhes em seguida, seus maneirismos literários são transpostos para o cinema não apenas nos diálogos, mas em toda sua forma de construção dos seus roteiros.

Nelmes continua sua argumentação trazendo um ponto importante. Não devemos assumir a posição reducionista de atribuir às formas mais calcadas na verossimilhança e na oralidade do roteiro cinematográfico tradicional um aspecto inferior de sua criação artística, pelo contrário:

Paradoxalmente, ainda que o diálogo no roteiro aspire a parecer real, a linguagem utilizada é frequentemente esparsa, mínima e econômica em sua construção e tem muito em comum com a poesia, não apenas em função da sua disposição na página que remete a uma estrofe e sua sustentação no ritmo e na cadência. O uso do diálogo lírico envolve a plateia, elidindo os artifícios do realismo por ser divertido e agradável ao ouvido<sup>131</sup>. (NELMES, 2011, p. 232, tradução nossa)

Sobre os diálogos, Price ressalta que eles receberam muito menos atenção em comparação aos inúmeros estudos imagéticos ricos em detalhes técnicos e sofisticação teórica. Apesar da sua grande importância para a construção da narrativa, nos manuais prescritivos ou livros sobre roteiros como o de Field e McKee, recomenda-se que os diálogos sejam reduzidos e, sempre que possível, substituídos por uma imagem. Assim, no meio cinematográfico, há uma percepção de que o diálogo, quando literário, seria um desvio do fazer cinematográfico (PRICE, 2010, p. 133).

Raynauld, que rejeita a hipótese de o roteiro poder constituir um texto literário, faz uma ressalva importante: um outro mal-entendido que predomina no meio cinematográfico é que o roteiro seja uma escrita puramente visual. Segundo a autora, em senso estrito, esta afirmação é completamente falsa. O *storyboard* (geralmente feito após a decupagem técnica do diretor) é

---

<sup>131</sup> Paradoxically, although screenplay dialogue aspires to seem real, the language used is often sparse, minimal and economic in its construction and has much in common with poetry, not only because of the stanza-like layout and the reliance on rhythm and pacing. The use of lyrical dialogue engages the audience, eliding the contrivance of realism by being entertaining and enjoyable to hear.

que se configura como uma escrita por meio de imagens. O roteiro, por sua vez, descreve com palavras tudo aquilo que será visto e ouvido (ou omitido) na tela.

Tudo que está escrito no roteiro está lá como uma antecipação de seu alcance posterior no filme, seja de ordem narrativa, estética, funcional, dramática, suspensiva etc., mas isso não torna, por isso, o roteiro em um texto “visual”. É o roteirista que deve ter um imaginário sonoro e visual e evidentemente saber conceber e construir uma história em cenas fragmentadas<sup>132</sup>. (RAYNAULD, 2014, p. 34, tradução nossa)

Maras aborda as diferentes opiniões, ao longo da história do cinema, em relação à possibilidade de o roteiro se estabelecer como literatura. Contrapondo os trabalhos de Gassner e Nichols com as posições de Erwin Panofsky, introduz o debate de se a leitura de um roteiro pode se equivaler à leitura de um texto teatral, uma vez que o leitor poderia imaginar sua própria performance. Uma dificuldade que se impõe no caso do cinema reside no aspecto técnico desta linguagem. Com a grande importância que a decupagem e a montagem têm para a construção de sentido no cinema, a leitura de roteiros demanda um leitor mais familiarizado com os aspectos e termos técnicos para que ele possa disfrutar da leitura. Maras destaca que mesmo Gassner e Nichols, que defendem a possibilidade de o roteiro constituir uma nova forma literária, também apontam que o roteiro demanda um tipo de leitura mais especializada, levando em consideração o filme e o mundo ficcional que este propõe, o que nem sempre é tão comum de se encontrar em um público leitor leigo (MARAS, 2009, p. 58).

Maras também destaca o papel da qualidade literária da descrição. Ora, este é um dos fatores mais distintivos do roteiro durassiano. No sistema industrial, há uma preferência pela síntese, mesmo que esta não seja obrigatoriamente a regra. E predomina a noção de que o texto mais literariamente trabalhado leva a um texto de mais difícil compreensão. Raynauld recomenda que o roteiro se atenha em suas descrições e comentários a elementos que possam ser transpostos à tela e evite ou minimize comentários (que ela considera literários), pois são feitos apenas para o leitor e que não dão origem à construção dos elementos das sequências e planos. Contudo, Raynauld destaca uma exceção justamente no trabalho de Duras como roteirista:

Dito isso e sem querer afirmar mecanicamente que a exceção faz a regra, na escrita de roteiros, como em tudo, de fato, existem casos extraordinários.

---

<sup>132</sup> Tout ce qui est écrit dans le scénario y est en prévision de sa portée ultérieure dans le film, qu'elle soit d'ordre narratif, esthétique, fonctionnel, dramatique, suspensif, etc. mais cela n'en fait pas un texte « visuel » pour autant. C'est le scénariste qui doit avoir un imaginaire sonore et visuel et évidemment savoir concevoir et construire une histoire en scènes fragmentées.

Algumas dessas frases mais sugestivas ou metafóricas incitaram, entretanto, a criação de uma série de planos inesquecíveis na história do cinema. É, por exemplo, o caso do que ocorreu entre Marguerite Duras e Alain Resnais [...] <sup>133</sup> (RAYNAULD, 2012, p. 45, tradução nossa)

Em nosso breve estudo sobre o roteiro cinematográfico, pudemos perceber que, quanto mais preso às convenções do modelo do cinema industrial, mais a escrita de roteiros se afasta de uma criação literária, por muitas vezes tornar-se uma escrita engessada por códigos de formato e necessidades de produção. Seguindo a tradição do roteiro como um texto técnico, uma *blueprint*, escrita visando um público especializado e profissional da indústria, a leitura pelo público geral pode interessar como a exposição dos rascunhos e estudos de pintores e escultores ou como uma espécie de crítica genética do filme. No caso de Duras, pelo contrário, talvez em função do aspecto declaradamente amador de seu cinema, sua abordagem é muito mais livre de convenções, códigos ou restrições de produção, o que torna seus roteiros textos pertencentes ao seu universo ficcional e literário de forma bem mais evidente.

Ao mesmo tempo, a leitura dos manuais e títulos do *screenwriting studies*, mesmo daqueles que defendem a possibilidade de inovação e liberdade na escrita de roteiros, como é o caso de Raynauld, nos transpareceu uma visão um pouco datada de texto literário, sobretudo romance. Percebe-se que, quando muitos autores defendem a impossibilidade de o roteiro ser um texto literário, salientando sua necessidade de escrita fragmentada, sintética e objetiva, podemos notar, pelo teor de suas afirmações, uma visão de romance como sendo o romance do século XIX, que se estende em descrições elaboradas e aspectos psicológicos dos personagens, narrados por um narrador onisciente, por meio de palavras abstratas e sentimentais. Contudo, essa é apenas uma forma de escrita de romances. O romance enquanto gênero, como esclarece Ian Watt, ascende como o mais importante gênero literário no fim do século XVIII e, especialmente no século XIX. Neste período, o romance francês possui grande importância e passa a representar um modelo de escrita ficcional que influenciará escritores ao redor do mundo. Leyla Perrone-Moisés esclarece:

Com Stendhal e Balzac, o romance vai transformar-se num gênero totalizador e totalitário, forma ambiciosa de autoconhecimento e de conhecimento do mundo (agora concebido como mundo social), gênero que tende a englobar a poesia e, ao mesmo tempo, a ela se opor. Englobá-la como forma de autoconhecimento que ultrapassa o subjetivismo: o narrador romanesco se

---

<sup>133</sup> « Ceci étant dit et sans vouloir affirmer mécaniquement que l'exception fait la règle, en scénarisation, comme en tout, en fait, il existe des cas extraordinaires. Dont certaines de ces phrases plus suggestives ou métaphoriques qui ont néanmoins, dans l'histoire du cinéma, incité la création d'une série de plans inoubliables. C'est ce qui s'est produit par exemple entre Marguerite Duras et Alain Resnais (...) »

outorga um campo de observação mais vasto que o do poeta, e um ponto de vista, um olhar, por assim dizer teocêntrico (onisciente e avaliador). Essa forma de conhecimento se opõe ao conhecimento poético justamente pelo que ela comportava como auto-oposição interna, como conflito: a poesia buscava a comunhão do indivíduo no mundo (quer dissolvendo o indivíduo no mundo, quer dissolvendo o mundo no indivíduo), enquanto o romance vai colocar o antagonismo essencial, indivíduo versus sociedade. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 21, grifos do autor)

Abordando especificamente a prosa francesa, percebe-se uma grande modificação nas formas e no uso da linguagem, a partir da segunda metade do século XIX, notadamente após as publicações das obras de Gustave Flaubert. Gilles Phillippe (2009) esclarece que, até 1850, a linguagem literária utilizada pelos escritores baseava-se na norma culta da língua e, sobretudo, na correção gramatical, respeitando as muitas regras da língua francesa. A obra de Flaubert inaugura uma nova relação com a norma gramatical no texto literário. Este divórcio será definitivamente consolidado no pós-Segunda Guerra Mundial, quando os escritores passam a respeitar ou não as convenções em função de uma escolha estética (PHILIPPE, PIAT, 2009, p. 54). Ao mesmo tempo, nas primeiras décadas do século XX, surge na literatura uma tentativa de recriar a linguagem falada. Muitos romancistas, então, buscam reproduzir de formas distintas os traços da oralidade em seus escritos, reaproximando o texto literário da linguagem do povo, o que já havia ocorrido em momentos pontuais na literatura francesa, como no período após a Revolução Francesa. Estas tendências foram acentuadas nas primeiras décadas do século XX, com o surgimento do romance popular que ensejava simplificar o léxico e a sintaxe, desliteralizar a linguagem da narração e reproduzia nos diálogos o registro informal do francês (PHILIPPE, PIAT, 2009, p. 67). Essas novas características dão origem a um novo modelo de escrita literária que pode ser mais próxima da linguagem utilizada em roteiros.

Nos anos 1950, estas práticas são intensificadas e, somadas a novos elementos, tais como a recusa da terceira pessoa onisciente, a utilização do discurso indireto livre – tão característico da obra de Flaubert –, bem como do discurso direto livre, muito presente na obra de Duras, vê-se o surgimento de novas formas de escrita romanesca, com características bem distintas dos modelos literários do século XIX.

A prosa narrativa da segunda metade do século XX representa assim uma superação da cena contadora de histórias, que definiu espontaneamente a enunciação realista - em Balzac, Barbey, Mérimée ou Maupassant - porque ela constituía a memória formal de uma época de eloquência que desapareceu junto com a sociabilidade aristocrática que a tornara possível. O império discursivo contemporâneo subtrai, de fato, as palavras que circulavam anteriormente no mundo do texto, a fim de enunciar uma interpelação direta do leitor. O fenômeno, característico do momento enunciativo que evocamos,

também se relaciona com a história moderna do gênero romanesco: os "escrúpulos" da verossimilhança (para retomar a expressão de Michel Raimond) que determinam a crise naturalista do romance produzem, assim, uma "réplica" enunciativa, a primeira pessoa dando um fundamento bem mais seguro ao enunciado romanesco, cuja a verossimilhança, agora garantida pela evidência imediatamente disponível do *eu*, permite prescindir do embaraçoso fantasma do narrador em terceira pessoa<sup>134</sup>. (PHILIPPE, PIAT, 2009, p. 150-151, tradução nossa, grifos do autor)

Quando pensamos no romance moderno, como no caso do *Nouveau Roman*, proliferam experiências que se opõem de forma veemente ao modelo de romance realista e não se enquadram nessa concepção de texto literário. Não só os trabalhos de Duras ou Robbe-Grillet, mas também podemos citar especificamente o romance de George Perec, *Um homem qui dort* – que também foi transformado em filme pelo próprio autor – é um exemplo de romance experimental, escrito em segunda pessoa, em que o narrador se atém muito mais a construir descrições quase cinematográficas das ações do jovem de 25 anos, personagem principal, do que longas descrições abstratas, metafóricas ou psicológicas do personagem. Como vimos no primeiro capítulo, a literatura do século XX também foi bastante influenciada pelo cinema e muitas vezes incorpora elementos que remetem à câmera cinematográfica. Trata-se de uma literatura que, muitas vezes, privilegia o *mostrar* em detrimento do *contar*. Assim, se uma tal produção literária se mostra tão influenciada pelos procedimentos artísticos do cinema e lhe replica algumas das ferramentas estéticas, não podemos peremptoriamente negar ao roteiro qualquer qualidade literária, se ele próprio chega a servir de modelo à literatura que lhe é contemporânea. Afinal, como define Philippe, “[...] a literatura se define por um trabalho consciente sobre o conjunto de possibilidades oferecidas pela língua, trabalho orientado por uma opção ‘estética’<sup>135</sup>.” (PHILIPPE, PIAT, 2009, p. 34, tradução nossa)

Nesse sentido, como vimos, muitos autores do século XX – entre eles Duras – já propuseram em sua escrita uma ruptura nas fronteiras entre romance, cinema e teatro, aproximando mais os gêneros e tornando os trabalhos de tipificação muito mais complexos.

---

<sup>134</sup> « La prose narrative de la seconde moitié du XXe siècle représente ainsi un dépassement de la scène conteuse qui définissait volontiers l'énonciation réaliste – chez Balzac, Barbey, Mérimée ou Maupassant – parce qu'elle constituait la mémoire formelle d'un âge de l'éloquence disparu avec la sociabilité aristocratique qui l'avait rendu possible. L'empire discursif contemporain détourne, en effet, les paroles qui circulaient auparavant dans le monde du texte pour énoncer une prise à partie directe du lecteur. Le phénomène, caractéristique du moment énonciatif que nous avons évoqué, se rapporte aussi à l'histoire moderne du genre romanesque, les « scrupules » de la vraisemblance (pour reprendre l'expression de Michel Raimond) qui déterminent la crise naturaliste du roman produisent ainsi une « réplique » énonciative, la première personne donnant un fondement beaucoup plus assuré à l'énonciation romanesque, dont la vraisemblance, alors gagée sur l'évidence immédiatement disponible du *je*, permet de faire l'économie de l'encombrant fantôme du narrateur à la troisième personne. »

<sup>135</sup> « (...) la littérature se définit par un travail conscient sur l'ensemble des possibilités offertes par la langue, travail orienté par une option 'esthétique'. »

Dessa forma, acreditamos que a literariedade do roteiro dependerá da abordagem do roteirista em relação a sua forma de escrita e não necessariamente do roteiro cinematográfico em si. Afinal, tanto roteiro quanto livro são objetos físicos, nos quais a inspiração criativa e artística de seus autores pode-se imprimir ou não, a depender da intencionalidade – tanto de sua escrita quanto de sua leitura. O tratamento durassiano do cinema, que se opunha ao que a autora chamava de cinema milionário, tornou sua realização cinematográfica muito mais experimental e autoral, em oposição ao sistema de produção industrial, e permitiu uma escrita mais livre, pessoal e autoral que faz parte do projeto literário da autora. Ao mesmo tempo, no caso de Duras, os roteiros publicados possuem trechos descritivos que explicitam as intenções da autora de forma mais clara. Especialmente em um filme mais hermético como *India song*, mas também em *Nathalie Granger*, a leitura do roteiro publicado facilita a compreensão do filme pelo espectador. Nesse sentido, os roteiros publicados acabam se tornando uma complementação que vai além do filme e não apenas uma descrição sucessiva de planos e sequências capturadas pela câmera. Isso buscaremos demonstrar pontualmente nos roteiros em estudo no próximo capítulo.

### 3. O ROTEIRO DURASSIANO: ENTRE A LINGUAGEM DO CINEMA E A LITERARIEDADE

Como já mencionamos ao longo dos capítulos precedentes, a produção durassiana se caracteriza pela mescla de gêneros e técnicas narrativas. Com frequência, os críticos ressaltam o aspecto híbrido dos textos publicados pela autora, especialmente seus roteiros. Contudo, esta abordagem não se restringe apenas ao cinema. A partir da realização do roteiro de *Hiroshima mon amour*, há uma alteração sensível nas características da escrita da autora e a consolidação de um projeto plurissemiótico de expressão artística (EL MAÏZI, STIMPSON; 2007, p.95). Não apenas seus roteiros possuem traços literários, mas os romances de Duras começam a adotar técnicas da escrita cinematográfica, o que abordaremos mais detalhadamente nas próximas páginas.

Além de compartilharem uma forma de escrita, trabalhos recentes de crítica genética sobre os manuscritos durassianos têm sido relevadores da amplitude desse projeto plurissemiótico. O artigo de Annalisa Bertoni sobre *O deslumbramento de Lol V. Stein* revela as origens teatrais e cinematográficas do romance, bem como a presença desde o início da intenção de realização de um filme a partir desta problemática:

Como mostra o nosso *stemma*, tanto a primeira versão integral do romance, quanto suas notas preparatórias teriam sido redigidas apenas após outras abordagens de um tema concebido para o teatro e posteriormente adaptado para o cinema. Se o projeto de encenação é rapidamente abandonado, a ideia de extrair um filme desse assunto provavelmente acompanhou quase toda a redação do romance, como mostram algumas indicações para o filme dispersadas nos rascunhos romanescos e, bem mais explicitamente, a reutilização da cópia-carbono de uma versão bastante avançada do romance durante a escrita do roteiro<sup>136</sup>. (in EL MAÏZI, STIMPSON; 2007, p.95-96, tradução nossa)

A análise comparativa de Bertoni evidencia como a criação literária em Duras norteia-se por uma constante tensão entre texto e imagem, não apenas no cinema, em que esta questão é evidente, mas também na escrita de seus romances. Segundo essa crítica, o percurso pelos

---

<sup>136</sup>« Comme le montre notre *stemma*, aussi bien la première version intégrale du roman que ses notes préparatoires auraient été rédigées seulement après d'autres approches d'un sujet conçu pour le théâtre et ensuite adapté pour le cinéma. Si le projet de mise en scène est vite abandonné, l'idée de tirer un film de ce sujet a vraisemblablement côtoyé presque toute la rédaction du roman, comme le montrent les quelques indications pour le film dispersées dans les brouillons romanescos et, bien plus explicitement, le réemploi de la copie carbone d'une version du roman assez avancée pendant l'écriture du scénario. »

manuscritos deste romance crucial na obra da autora confirma a primazia da função performativa no processo de escrita de Duras e a inauguração de uma nova proposta plurissemiótica que caracteriza a obra da autora a partir dos anos 1960, especialmente presente no ciclo da Índia, em que os romances levam a filmes, que criam espaço para novas publicações na forma de roteiros.

Dominique Noguez (2001 B), ao abordar o estilo literário de Duras, também destaca a importância do cinema na escrita da autora. Segundo ele, muito cedo na obra durassiana, especialmente após a realização de *Hiroshima mon amour*, há uma influência da prática teatral e cinematográfica que invade sua escritura romanesca. Dessa forma, percebe-se que a construção do estilo que caracteriza o texto durassiano, que permeia totalmente sua criação cinematográfica, construiu-se também muito em função da pluralidade de gêneros aos quais a autora se dedicou. Nesse sentido, a abordagem holística que mencionamos nas primeiras páginas desta tese evidenciam que o projeto literário durassiano inclui uma série de *leitmotifs*, temáticas e problemáticas, mas também uma forma de escrita que caracteriza a obra da autora, independentemente do meio: romance, teatro, cinema ou textos não ficcionais.

O estilo durassiano é tão característico que Noguez (2009) relata duas anedotas merecedoras de destaque. Em 1996, um amigo de Noguez, sabendo de seu grande interesse pela obra de Duras, encontra em um sebo francês um livro intitulado *Heures Chaudes*, publicado em 1941, cujo autor assinou “M. Donnadieu”. Noguez parte, então, para uma pesquisa aprofundada em dados biográficos e estilísticos, consultando Christiane Blot-Labarrère e Olivier Frébourg, também especialistas na obra durassiana. Além de encontrar eco em pontos biográficos, Noguez encontra nesse romance uma série de temas e lugares recorrentes no universo ficcional da autora. Assim, a convicção tanto de Noguez quanto de Blot-Labarrère e Frébourg é que *Heure Chaudes* seria de fato o primeiro romance de Duras, anterior à publicação de *Os insolentes*, em 1943. Além disso, Noguez também conta que, em 2008, ele foi convidado a participar junto com outros especialistas em uma mesa redonda durante os XI *Rencontres de Duras*, em que um segundo romance, este anônimo, intitulado *Caprice*, publicado em 1944, foi apresentado como uma possível obra da autora. Sobre este romance, Noguez afirma:

... Desde as primeiras palavras o leitor familiarizado com a obra de Marguerite Duras reconhece *Caprice* como uma obra dela. De forma sufocante, maravilhada, absoluta. Entretanto, uma impressão, por mais forte que ela seja, não basta. É preciso haver provas. Ei-las, e de quatro tipos.



A maioria encontra-se no próprio texto: em suas ligações com a biografia durassiana, em suas mil maneiras de antecipar a obra que estava por vir e seu estilo<sup>137</sup>. (NOGUEZ, 2009, p. 25-30, tradução nossa)

A trama de *Caprice*, segundo Noguez, encontra eco em várias outras tramas durassianas, especialmente *Hiroshima mon amour*. Como *Hiroshima*, *Caprice* narra um encontro amoroso adúltero que ocorre em uma questão de dias, apesar do casal envolvido declarar sua felicidade conjugal, exatamente como ocorre em *Hiroshima mon amour*, em que tanto a francesa quanto o japonês afirmam serem felizes em seus casamentos. Além de antecipar uma série de episódios narrados nas ficções durassianas posteriores, Noguez destaca que *Caprice* contém descrições que remetem claramente, em termos de forma da escritura, às rubricas de teatro. Dessa forma, o romance evidencia uma indecisão em relação ao gênero textual a que pertence, a qual será característica da obra durassiana, especialmente a partir de *Moderato cantabile*. A estrutura dialógica deste último, que será retomada em *Hiroshima mon amour*, remete a uma forma aproximada das artes performáticas. Esta mesma oscilação está, como vimos, na gênese de *O deslumbramento de Lol V. Stein* e especialmente em *O amante da China do Norte*, mas também está marcado no aspecto híbrido dos roteiros durassianos.

Sobre o aspecto híbrido dos quatro roteiros em estudo, não apenas iremos destacar os momentos em que os roteiros flertam com a prosa e com a poesia, mas logo nas primeiras páginas podemos perceber que eles também flertam com a estrutura do texto teatral. Isso porque não há uma divisão clara de cenas. Como vimos no capítulo anterior, para facilitar a clareza na realização fílmica, há uma convenção de que as cenas sejam numeradas e iniciadas por um cabeçalho que indica informações básicas – externa/ interna; dia/noite. Nenhum dos quatro roteiros em estudo apresenta esse tipo de divisão, tampouco essas informações.

*Hiroshima mon amour* é dividido em cinco partes, quase como em uma estrutura de atos, ou mesmo capítulos. Além disso, ao final, encontram-se *Appendices* que correspondem às sequências de *flashback* da personagem de Emanuelle Riva em Nevers, intituladas *Les évidences nocturnes (Notes sur Nevers)*. Ao lado do título, há uma referência a uma nota de rodapé em que se lê: “Sans ordre chronologique. ‘Faites comme si vous commentiez les images d’un film fait’, m’a dit Resnais.” (DURAS, 2006, p. 125). Nestas páginas, Duras escreve na forma de pequenos episódios o passado da francesa durante a guerra, seu relacionamento com

---

<sup>137</sup> « ... Dès les premiers mots le lecteur familier de l’œuvre de Marguerite Duras reconnaît *Caprice* comme œuvre d’elle. De façon suffocante, émerveillée, absolue. Si forte soit-elle, pourtant, une impression ne suffit pas. Il faut des preuves. En voici, et de quatre sortes.

La plupart se trouve dans le texte lui-même : dans ses liens avec la biographie durassienne, dans ses mille façons d’anticiper sur l’œuvre à venir et dans son style. »

o soldado alemão, que termina sendo morto e ela tendo os cabelos raspados, como punição para as mulheres colaboracionistas. Como a nota indica, não há uma sequência nesses pequenos relatos, e depreende-se que coube a Alain Resnais decidir como organizá-los e inseri-los na trama do filme.

As diferentes partes variam em termos de voz narrativa, alguns escritos na terceira pessoa, de forma a descrever as cenas de um ponto de vista onisciente, e alguns escritos em primeira pessoa, como um monólogo em primeira pessoa da francesa, que posteriormente se transformaram em falas da personagem de Riva. Esses pequenos textos, diferentemente das cinco partes que os antecedem, se organizam por uma forma mais próxima da narrativa romanesca, e, por isso, abordaremos esta questão posteriormente. O que queremos destacar aqui, é que as cinco partes que compõem o grosso do texto de *Hiroshima mon amour* são bastante apoiadas no diálogo. Quando não há diálogos, as rubricas sugerem cenas de forma às vezes bastante sintética, como podemos perceber em:

Encore une fois du temps a passé.  
On la voit dans une rue. Elle marche vite.  
Puis on la voit dans le hall de l'hôtel. Elle prend une clef.  
Puis on la voit ouvrir la porte de sa chambre.  
Pénétrer dans cette chambre et s'arrêter net comme devant un gouffre  
ou comme si quelqu'un était déjà dans cette chambre. Puis s'en retirer à  
reculons.  
Puis on la voit renfermer doucement la porte de cette chambre.  
Monter l'escalier, le descendre, le remonter, etc. (DURAS, 2006, p.  
109)

O trecho acima, que dá início à quinta e última parte do roteiro, descreve de maneira bastante concisa uma série de planos de Riva. Em um roteiro em um formato mais tradicional, regra geral, o roteirista numeraria cada ação e evitaria a utilização do termo “puis”, repetido diversas vezes ao longo do texto para marcar a mudança de plano. Quando o roteirista opta por não enumerar os planos, ou separá-los com letras (outra forma também recorrente), utiliza-se um termo mais técnico como “corte para”. Para esclarecer a comparação, vejamos o texto que dá início ao filme *A Hora da Estrela*, da diretora e roteirista, Suzana Amaral, a partir do romance de Clarice Lispector:

1. Grua

Silent

Interior. Sala das Datilógrafas. Dia.

1. CLOSE VIEW da máquina de escrever que é batida lentamente por MACA. O plano abre e nós vemos MACA sentada, arqueada, cansada. ABRE até vemos um gato que

passa ou está sentado ali perto de sua mesa.

CUTWAYS  
de um ratinho

2. CLOSE SHOT ACOMPANHANDO o gato  
que ronda ali por perto.

---

2.

INTERIOR. SALA DE PEREIRA, DONO DA  
FIRMA, SIMULTANEAMENTE.

3. MEDIUM SHOT de Pereira ao telefone.

Pereira (nervoso)

Como? Em descoberto?

Outra vez? Mas essa promissória não

vencia semana que vem ... [...]

(AMARAL, OROZ, 1984, p. 1)

Comparando os dois roteiros, observamos como a escrita de Amaral e Oroz é mais orientada pelas convenções de roteiro, inclui cabeçalho, mas principalmente apresenta uma divisão de cenas e planos. As cenas e os planos dentro dela são devidamente numerados. Há separações com traços para marcar mudanças de ambiente. A versão do roteiro de *A hora da estrela* já se organiza como um roteiro decupado para a filmagem, e, portanto, é uma versão mais avançada no processo de produção, sendo bastante organizado e dividido em duas colunas para facilitar a inclusão da movimentação de câmera. Ainda que esta divisão e enumeração de cada plano não seja obrigatória, ela é recorrente. A escrita em texto corrido sem cabeçalho ou qualquer divisão, como faz Duras, é pouco usual. Além disso, a descrição bastante sucinta da ação de Riva deixa ao encargo do diretor a elaboração da *mise-en-scène*. Nesse aspecto, pode-se pensar em uma escrita mais próxima das rubricas de teatro, em que geralmente o dramaturgo se concentra na construção dos diálogos. As rubricas norteiam a cena, descrevendo os gestos mais cruciais, porém sem entrar em grandes detalhes, permitindo ao diretor e aos atores que construam mais livremente a encenação. No cinema, o roteiro tende, ainda que em uma linguagem sintética, a ser mais descritivo e, quiçá prescritivo, a respeito das imagens a serem criadas.

A leitura do roteiro de *Hiroshima mon amour* evidencia que houve uma intensa parceria entre Duras e Resnais justamente porque, ao fugir do formato convencional, Duras também garantiu a Resnais bastante liberdade criadora a partir de seu texto. Além das rubricas e do apêndice (que coube a Resnais decidir como utilizar), Duras deixa opções de diálogos,

indicando com notas qual seria sua preferência, que terminou sendo acatada por Resnais, como vemos abaixo:

ELLE

Non. Ce n'est pas un hasard. (un temps.) C'est toi qui dois me dire pourquoi.

*Il peut répondre (très important pour le film). Soit:*

LUI

C'est là, il me semble l'avoir compris que tu es si jeune... si jeune, que tu n'es encore à personne précisément. Cela me plaît.

*Ou bien:*

ELLE

Non, ce n'est pas ça.

LUI

C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli... te perdre... et que j'ai risqué ne jamais te connaître.

*Ou bien:*

LUI

C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu as dû commencer à être comme aujourd'hui tu es encore.

*(Choisir entre ces trois dernières répliques ou les donner toute les trois\*, soit à la file, soit séparément, au hasard des mouvements d'amour dans le lit. Cette dernière solution serait celle que je préférerais si ça n'allonge pas trop la scène)*

\*Au lieu de choisir entre ces trois versions, A. Resnais a choisi la solution de les donner toutes les trois. (DURAS, 2006, p. 81-82)

A autora ressalta explicitamente a intensidade da colaboração e da parceria entre os dois ao mencionar as conversas diárias entre ela, Resnais e Gérard Jarlot. Este último, que adaptou junto com Duras *Moderato Cantabile*, esteve envolvido no processo de escrita de *Hiroshima* como consultor, lendo e fazendo suas críticas ao texto sem ser creditado. Assim, a estrutura pouco convencional do roteiro de *Hiroshima mon amour* deva-se, além da visão de cinema e literatura da autora, ao trabalho em conjunto com Resnais e, talvez, também à pouca familiaridade da autora com a prática cinematográfica. Nesse aspecto, ainda que Duras mantenha o texto corrido sem divisões em todos os roteiros estudados e que todos possuam a mescla de gêneros (roteiro, teatro, romance e poesia), tão característica da autora, podemos observar em suas produções posteriores, como *Nathalie Granger* e, especialmente, *Le Camion*, a utilização de uma linguagem mais técnica, incluindo os termos da decupagem, ainda que este último se configure como a abordagem mais explicitamente literária do cinema da autora.

Em *India song*, o caráter plurissemiótico é explícito e declarado em diversos momentos do texto. Como vimos no capítulo anterior, a origem do texto era a realização de um texto teatral. Duras enfatiza que *India song* é uma continuação de *La Femme du Gange*, e não uma adaptação dos romances do ciclo da Índia. Apesar da realização do texto ter surgido da demanda

de um texto teatral, escrito em agosto de 1972, ele jamais foi encenado. Logo em seguida, ele é transformado em um projeto radiofônico e registrado no *Atelier de création radiophonique de France Culture*, já com a perspectiva do filme a ser realizado. Nessa primeira versão para a rádio, a própria Duras assume a voz da narradora com mais protagonismo do que no filme, em que Duras faz a leitura de uma das vozes, porém, com poucas falas. Poderíamos pensar que, ao passar por tantos meios, o texto se configuraria como uma adaptação ou uma transposição modificada para cada nova versão. Contudo, Noguez enfatiza que este não é o caso. *India song*, o livro, não é apenas uma peça de teatro retrabalhada para o rádio e o cinema. É o mesmo texto, retomado quase que de forma obsessiva em todos os diferentes meios (NOGUEZ, 2001 B, p. 57).

A oscilação entre meios - cinema, teatro, livro -, já declarada no subtítulo, está presente em diversas partes do texto. Logo na primeira rubrica, Duras se refere ao leitor ou ao espectador. Ao longo do texto, também, as rubricas fazem referência tanto à imagem, portanto à filmagem, como à cena no palco, como podemos observar:

#### Noir

Au piano, ralenti, un air d'entre les deux guerres, nommé India Song. Il est joué tout entier et occupe ainsi le temps – toujours long – qu'il faut au spectateur, au lecteur, pour sortir de l'endroit commun où il se trouve quand commence le spectacle, la lecture. (DURAS, 2012, p. 13)

La réception SE RÉPANDRA, pendant qu'elle durera, soit dans le parc, soit dans ce lieu que nous connaissons déjà : le salon particulier d'Anne-Marie Stretter.

L'image ou la scène, du point de vue sonore, jouera le rôle d'une chambre d'écho. Les voix, passant par cet espace, devraient arriver au spectateur avec la même portée que sa voix « de lecture intérieure ». (DURAS, 2012, p. 57).

Além das observações sobre as vozes, “*Remarques sur les voix*”, que orientam sobre como serão as vozes em *off*, há uma repetição da explicação de que os diálogos não serão ditos em cena: “Rappelons que sur scène, rigoureusement, aucun mot sera prononcé” (DURAS, 2012, 58). Isso nos parece uma indicação para o leitor, uma vez que é evidente para o espectador que assiste ao filme ou à peça. O leitor que lê o texto pode esquecer que as falas que ele está lendo não estão sendo pronunciadas e visualizar a cena em um modelo de encenação mais tradicional. Essa rubrica tampouco nos parece um esclarecimento para a produção da peça ou do filme, uma vez que num contexto de produção o texto é analisado minuciosamente e, ao iniciar a parte II do texto, já havia um esclarecimento sobre esse aspecto: “Aucune conversation n'aura lieu sur scène, ne sera vue. Ce ne seront jamais les acteurs en scène qui parleront.”

(DURAS, 2012, 56) As constantes referências ao leitor, espectador e à imagem e à cena evidenciam a intenção híbrida de Duras, em que o mesmo texto é um livro, uma peça de teatro e um roteiro, algo que a autora irá retomar na realização de *O Amante da China do Norte*, em que o romance intercala orientações para a realização do filme no meio da narrativa.

O aspecto declaradamente plurissemiótico de *India song* evidencia como Duras não buscava se adequar ao formato ou linguagem para qual estava escrevendo. Ela mantém uma forma de escrita que lhe é característica, incorporando diferentes elementos e aspectos textuais em sua escrita, independentemente do meio.

### 3.1. Os três paradigmas da literatura francesa do século XX na obra de Duras: oral, vocal e vocacional

O aspecto autoral na obra durassiana é tão característico, que ela recebeu diversos pastiches<sup>138</sup>, que tentam de forma jocosa imitar sua escrita. Sandrine Vaudrey-Luigi (2013), em seu minucioso estudo do estilo de Duras, ressalta que a forma de escrita pela qual Duras se tornou célebre está mais associada à sua produção a partir do final dos anos 1950. Isso porque há uma alteração no estilo do texto durassiano neste período e a sua aproximação com o cinema e a escrita de roteiros desempenha um papel importante nessa modificação.

Antes de abordarmos especificamente a modificação do texto durassiano, gostaríamos de destacar que essa alteração também reflete uma mudança no modelo literário, sobretudo francês. Não apenas a obra de Duras passa por grandes transformações, mas a literatura francesa vivenciou um momento de distanciamento da tradição de escrita romanesca e assumiu um caráter cada vez mais experimental. Esse percurso, que começa com Flaubert e culmina nas obras dos anos 1970, é sintetizado por Christelle Regiani:

Ao considerar essa história da experimentação enunciativa na sua globalidade, constata-se que ela passa por, sem ser, entretanto, puramente linear, quatro inflexões maiores que marcam suas articulações principais: nos anos 1850, primeiramente, a obra de Flaubert definiu então, por meio de um enfoque literário do estilo indireto livre e da expressão gramatical do ponto de vista, um aparelho formal de representação; do final do século XIX em seguida, a prática de Zola amplifica o recurso do estilo indireto livre, garantindo sua difusão europeia e, sobretudo, dando ao romance uma nova técnica discursiva (a contaminação lexical da narrativa, a emergência do discurso direto livre); na década de 1930, vê-se o aparecimento do verdadeiro “romance falado”; e o pós-guerra, enfim, em que a língua literária é caracterizada por uma

<sup>138</sup> O escritor francês Patrick Rambaud é o autor de dois céleres pastiches de Duras utilizando o pseudônimo Marguerite Duraille: *Virginie Q.*, em 1988, e *Mururoa mon amour*, em 1996. Gilles Cervera, jornalista no jornal *Libération*, em 1983, publica um artigo sobre Duras, oscilando entre a crítica literária e o pastiche, intitulado: « Le marin de Gibraltaê durasse toujours: quel âge est sans défaut? ».

discursividade crescente (particularmente a partir da década de 1970). (PHILIPPE; PIAT, 2009, p. 153-154, tradução nossa)<sup>139</sup>

A obra de Duras está inserida nesse contexto e não se furta de absorver-lhe as influências. Ainda que encontremos reminiscências temáticas, estilísticas e *leitmotivs* pertencentes a momentos anteriores, o texto durassiano passa por algumas transformações a partir do final da década de 1950, acompanhando, a sua maneira, os movimentos e modificações da literatura francesa na segunda metade do século XX. Vaudrey-Luigi mapeia minuciosamente essas transformações do texto durassiano em sua pesquisa, as quais intentaremos sintetizar nas próximas linhas. Essa crítica destaca também que os pastiches da obra durassiana revelam que o estilo das últimas fases do texto durassiano é o que se tornou parte da memória coletiva e é comumente associado à produção da autora. Segundo Vaudrey-Luigi, *Moderato cantabile* é um divisor de águas estilístico na obra da autora. Assim, os textos que o antecedem fazem parte de um primeiro período de escritura que essa crítica nomeia de pré-durassiano (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 59).

Vaudrey-Luigi esclarece – não apenas analisando o texto, mas também em um cotejamento com as entrevistas de Duras em *Les parleuses* e suas opiniões expressas em *Écrire* – que, na década de 1950, Duras ainda se mantinha ligada a um ideal estético do francês literário do século XX. A autora, como muitos de seus contemporâneos, produzia uma escrita ainda atrelada a restrições, com adjetivos devidamente organizados e regulamentados de modo a garantir uma construção de literariedade harmoniosa. Contudo, ao longo da década, esses critérios e restrições começam a parecer “clássicos” e conformistas demais para a autora. Assim, a partir da década de 1960, Duras começa a rejeitar os modelos harmoniosos da *belle langue* e trilhar um caminho de escritura mais experimental e aberto à incoerência<sup>140</sup>.

Contudo, a análise de Vaudrey-Luigi destaca que, desde o começo, já havia sinais de uma constante oscilação entre uma construção apoiada sobre a noção de *belle langue* e, ao mesmo tempo, seus desvios ou deformações (*gauchissements*), que se mantêm presentes na construção do idioleto durassiano e se intensificam com seu amadurecimento. Se a harmonia

---

<sup>139</sup> « À considérer cette histoire de l'expérimentation énonciative dans sa globalité, on constate qu'elle connaît, sans être pourtant purement linéaire, quatre inflexions majeures qui en marquent les articulations principales : les années 1850, d'abord, l'œuvre de Flaubert définissant alors, par la double mise au point littéraire du style indirect libre et de l'expression grammaticale du point de vue, un appareil formel de la représentation ; la fin du XIXe siècle ensuite, où la pratique de Zola amplifie le recours au style indirect livre, en assure la diffusion européenne et surtout, donne au roman une nouvelle facture discursive (contamination lexicale du récit, émergence du discours direct libre) ; les années 1930, qui voient l'apparition d'un véritable « roman parlant » ; l'après-guerre, enfin, où la langue littéraire est caractérisée par une discursivité croissante (tout particulièrement à partir des années 1970). »

<sup>140</sup> « Enfin, je l'ai raconté, pas complètement, dans *Le Barrage*. Évidemment, dans *Le Barrage*, je ne voulais pas raconter tout. Je voulais que ce soit harmonieux. On m'avait dit: 'Il faut que ce soit harmonieux.' C'est beaucoup plus tard que je suis passé à l'incohérence. » (DURAS, 2013, p 151)

na construção da linguagem aparece como um critério importante na escrita de *Uma barragem contra o Pacífico*, o romance já apresenta traços de um texto “mal escrito”, que desrespeitava as normas e padrões, revelando uma dupla abordagem na construção do texto da autora (VAUDREY-LUIGI, 2013, p.20). Essa dupla abordagem é uma das características que Vaudrey-Luigi propõe em sua pesquisa, afirmando que as expressões de “liberdade que relembra” (*liberté souvenante*) e “ficção do esquecimento” (*fiction d’oubli*) são particularmente pertinentes para o estudo da obra durassiana, uma vez que remetem a esses dois polos entre os quais a obra constantemente oscila: a tradição, calcada na *belle langue*, e a busca da inovação e experimentação literária (VAUDREY-LUIGI, 2013, 57).

Sobre os critérios do ideal do francês literário, Gilles Phillippe sintetiza que, no século XX, dependendo da década, o modelo da linguagem literária na França apoiou-se primordialmente sobre três autores. No início do século, Anatole France era o escritor francês que correspondia ao modelo de texto “perfeito”. Para a geração da década de 1920, André Gide sucede a France no imaginário nacional e, no resto do século, este papel coube a Jean Paul Sartre. Phillippe assim sintetiza as características da *belle langue* literária:

Ela se define, primeiramente, pela manutenção de certos elementos lexicais (*gésir*, ou *cesser*, ou mesmo *ignorer* etc.) ou morfológicos (formas passadas do subjuntivo, por exemplo), por uma resistência às principais tendências evolutivas da língua padrão (uso de *on* no lugar de *nous*, desaparecimento do futuro e em favor da forma *aller + infinitivo*, do passado simples em favor do passado composto, da inversão do sujeito em favor da forma *est-ce que* nas interrogações, etc.), por um trabalho sobre as inserções (aposições, deslocamento dos elementos circunstanciais em direção ao centro da proposição, entre o sujeito e o verbo, entre o verbo e seu complemento, em vez de abertura ou desfecho, etc.) mas, sobretudo, por um ideal segundo o qual uma frase é uma informação isolada entre dois pontos<sup>141</sup>. (PHILIPPE; PIAT, 2009, p. 22, tradução nossa)

Na segunda metade do século XX, todavia, um cataclisma em termos de linguagem surge como tendência literária, especialmente com a consolidação dos autores ligados ao *Nouveau Roman*. A narração tradicional perde sua fluidez e os pontos de referência habituais vacilam, haja vista que o narrador varia e os acontecimentos não se encadeiam mais com

---

<sup>141</sup> « Elle se définit d’abord par le maintien de certains éléments lexicaux (*gésir*, voire *cesser*, voire *ignorer*, etc.) ou morphologiques (formes passées du subjonctif, par exemple), par une résistance aux principales tendances évolutives de la langue standard (emploi de *on* pour *nous*, disparition du futur au profit de la tournure *aller + infinitif*, du passé simple au profit du passé composé, de l’inversion du sujet au profit de la forme *est-ce que* dans l’interrogation, etc.) par un travail sur les inserts (appositions, déplacement des éléments circonstanciels vers le cœur de la propositions, entre le sujet et le verbe, entre le verbe et son complément, plutôt qu’en ouverture ou en clôture, etc.) mais surtout par un idéal selon lequel une phrase c’est une information isolée entre deux points. »



verbos no passado simples. Ademais, a oposição entre o primeiro plano (representado pelo uso do passado simples) e o pano de fundo (marcado pelo uso do imperfeito) deixa de ser pertinente (PHILIPPE; PIAT, 2009, p. 501). Ao se distanciar de uma escrita pautada pela harmonia da *belle langue*, Duras lança-se em uma nova forma de escritura que pode ser chamada de escrita branca (PHILIPPE; PIAT, 2009, p. 501), escrita breve (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 21) ou escrita pobre (NOGUEZ, 2001b, p. 25), na qual o estilo de sua escritura se caracteriza fortemente pelo uso de frases curtas e a ausência de ligações.

Como salientado, Vaudrey-Luigi destaca que *Moderato Cantabile* pode ser considerado o paradigma dessa escrita breve, não apenas do ponto de vista das frases individualmente curtas, mas também da própria estrutura fraturada em cenas, característica marcante desse romance. Essa crítica faz uma importante ressalva de que, considerando a amplitude da produção durassiana, que se estendeu por quatro décadas, a escritura breve não deve ser abordada generalizadamente e como o único padrão formal do texto da autora. Assim, essa proposta de escritura breve deve ser compreendida mais radicalmente como uma forma de escrita nova, inovadora, em que a sintaxe será enfraquecida em seus próprios fundamentos.

Nesse movimento, uma característica do texto durassiano passa a ser a utilização de frases nominais como forma de ruptura com a frase: “Cortèges de manifestants. Discours “muets” dans les haut-parleurs.” (DURAS, 2006, p. 31). Tais frases não se restringem às rubricas, como essa de *Hiroshima mon amour*, e passam a integrar seus escritos romanescos, como podemos notar em *O Amante*: “Quinze ans et demi. C’est la traversée du fleuve. Quand je rentre à Saigon, je suis en voyage, surtout quand je prends le car.” (DURAS, 2014, p. 15) Nota-se nas primeiras frases que iniciam a emblemática travessia do rio, na qual a personagem conhece o amante chinês, uma estrutura que remete a uma rubrica cinematográfica. Frases curtas, a primeira nominal, situam a cena que se inicia de uma forma sintética. Esse tipo de construção será bastante reutilizado ao longo do texto e irá incluir, além de frases curtas e nominais, o uso intencional de repetições, especialmente nos textos da década de 1990, como n’*O Amante da China do norte*. A respeito do uso da frase nominal, Vaudrey-Luigi esclarece:

Finalmente, a frase nominal parece corresponder a uma evolução da linguagem durassiana: preparada pela escrita de rubricas dos anos 1960, ela se desenvolve na linguagem cinematográfica dos anos 1970 e encontrará uma forma de renovação tão logo ela seja liberta do gênero e transposta para a

linguagem romanesca dos anos 1980-1990<sup>142</sup>. (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 433, tradução nossa)

Além da questão das frases nominais, tanto Phillipe quanto Noguez reconhecem na tendência ao minimalismo, não apenas no texto durassiano, mas em seus contemporâneos também, uma forte influência do cinema. Noguez afirma:

Pode-se dizer que a partir de cerca de 1960, a utilização dessa escritura “pobre”, utilitária, quase telegráfica, vai sair, na obra de Duras, dos bastidores da escrita teatral ou da escrita cinematográfica preparatória para ganhar a frente da cena, ou seja, todos os textos. De repente, o teatro não apenas garante a Duras esse senso de linguagem falada que ela possui ocasionalmente [...] como também o que importa ainda mais (o essencial, talvez, em seu estilo): esse modo de ir "ao osso, ao mais pobre da frase", que ela mesma designou como sua preocupação real. Porque "é lá", acrescentou ela, "que a força se encontra"<sup>143</sup>. (NOGUEZ, 2001 B, p. 25-26, tradução nossa)

Dessa forma, o que é bastante interessante de se observar na obra durassiana é que não apenas seus textos não-romanescos são invadidos pelas características da sua obra romanesca, mas, também, a prática de outros gêneros textuais é incorporada ao estilo da autora e passa a integrar também sua escrita romanesca. Essa escrita breve, quase telegráfica, passa a ser uma das principais características do texto durassiano, o que veremos em mais detalhe nos roteiros em estudo na próxima seção. Alazet destaca o termo “pudor”, utilizado por Duras para definir seu próprio estilo, quando a autora afirma que, quando aborda temas indiscretos, busca tratá-los com extremo pudor. Assim, Alazet caracteriza o texto durassiano como uma tendência a não-exprimir o exprimível (ALAZET, 2002, p.47). Isso porque com frequência a autora opta por termos neutros e abstratos, com os quais constrói o que Alazet denomina de regime negativo que pontua o texto durassiano, o que podemos exemplificar no fragmento abaixo de *O amor*:

Un homme.  
Il est debout, il regarde : la plage, la mer. La mer est basse, calme, la saison est indéfinie, le temps, lent.  
L’homme se trouve sur un chemin de planches posé sur le sable.

<sup>142</sup> « Finalement, la phrase averbale semble correspondre à une évolution de la langue durassienne : préparée par l’écriture des didascalies dans les années 1960, elle se développe dans la langue cinématographique des années 1970, et trouvera une forme de renouvellement lorsqu’elle sera libérée du genre et transposée dans la langue romanesque des années 1980-1990. »

<sup>143</sup> « On dirait qu’à partir de 1960 environ, l’usage de cette écriture « pauvre », utilitaire, presque télégraphique, va quitter, chez Duras, les coulisses de l’écrit théâtral ou de l’écrit cinématographique préparatoire pour gagner le devant de la scène, tous les textes. Du coup, le théâtre ne donne pas seulement à Duras ce sens du langage parlé qu’elle a à l’occasion (...) il lui donne aussi cela, qui importe davantage encore (l’essentiel, peut-être dans son style) : cette façon d’aller « à l’os, au plus pauvre de la phrase » qu’elle a désignée elle-même comme sa vraie préoccupation. Car « c’est-là, ajoutait-elle, que la force se tient ».

Il est habillé de vêtements sombres. Son visage est distinct.  
 Ses yeux sont clairs.  
 Il ne bouge pas. Il regarde. (DURAS, 2019, p. 9)

Pode-se perceber na abertura da obra a influência do cinema, e especialmente da escrita cinematográfica, na criação de romances. *O amor* foi publicado em 1971, ou seja, no início da década dominada pelo cinema no percurso criativo durassiano. Assim, o romance inicia com a descrição de uma cena, de forma bastante concisa, frases curtas diagramadas como parágrafos, descrição imprecisa, porém que relembra a forma de uma rubrica em função dessa escrita “breve, pobre ou negativa”. Ao mesmo tempo, a influência transparece em outro ponto, que também encontra eco em alguns dos seus contemporâneos do *Nouveau Roman*: a utilização da narração no presente. O uso do presente é uma das principais características da escrita de roteiros, uma vez que a imagem no cinema sempre se organiza a partir de uma noção de presente – o que Gaudreault nomeia de *a mostraçã*o no cinema. O cinema de Duras irá, de forma experimental, muitas vezes colocar em xeque essa característica da narrativa cinematográfica como efeito final de seus filmes – o que veremos ao longo desse capítulo, especialmente em relação a *India song* e *Le camion*. Contudo, seus roteiros seguem esse formato e são escritos com rubricas no presente, e essa prática logo invade os romances da autora. Além de *O amor*, podemos observar o mesmo recurso em *A dor*, escrito integralmente como uma narrativa contada no presente:

C'est le 6 juin 1944 au matin dans la grande salle d'attente de la prison de Fresnes. Je viens porter un colis à mon mari qui a été arrêté le 1<sup>er</sup> juin, il y a six jours. Il y a une alerte. Les Allemands ferment les portes de la salle d'attente et nous laissent seule. Nous sommes une dizaine. On ne se parle pas. (DURAS, 2018, p. 91)

Esse ponto nos parece merecedor de destaque uma vez que a crítica especializada na escrita do roteiro muitas vezes nega ao roteiro qualquer valor literário, defendendo que a tendência à narração da literatura atrapalharia a construção de cenas e imagens na narrativa cinematográfica. Frequentemente, propostas como as de Duras são criticadas pela presença de elementos literários. Porém, por se tratar de projetos autorais e independentes, essa crítica torna-se irrelevante. O grande apelo dos roteiros publicados enquanto títulos é justamente a construção pessoal que Duras faz para criar seu cinema.

Os críticos estudados, como Alazet, Vaudrey-Luigi e Noguez, enfatizam que essas características são constantes na criação literária da autora e contribuem de forma significativa para a construção da sua linguagem poética na literatura e no cinema. Contudo, todos enfatizam

que o texto e o estilo durassiano não é fixo e estático. Ele se transforma a cada novo projeto de escritura, da mesma forma que os *leitmotifs* permanecem constantes, porém, recebendo novos tratamentos. Nesse processo de transformação da escrita literária da autora, que ocorre ao longo das suas quatro décadas de intensas publicações (1950-1990), Vaudrey-Luigi reconhece a existência de três modelos, que se relacionam com as tendências literárias da época: um modelo oral, um modelo vocal e, por fim, a uma literatura da “vocalização”.

Gilles Philippe, em seu percurso histórico da linguagem literária, evidencia como, já no final do século XIX, os escritores franceses buscam aproximar a linguagem literária do francês utilizado no cotidiano, de forma a compor textos que façam uso de uma “língua literária falada” (PHILIPPE, PIAT, 2009, p. 61). Esse movimento se intensifica e o modelo oral se impõe, por meio da obra de Zola, que era o paradigma dessa forma de escrita. No modelo oral, propunha-se restituir à prosa romanesca a diversidade das expressões idiomáticas e dos dialetos dos diferentes grupos sociais. Assim, a língua falada implicava a utilização da linguagem popular, especialmente no discurso direto dos personagens. Dessa forma, no paradigma oral, o foco recai sobre o léxico e o nível da linguagem que reproduz marcas da oralidade, como gírias e expressões locais, denominadas *familières* em francês, e, especificamente no caso de Zola, abundam esforços de mimetização do registro de fala de diferentes categorias socioprofissionais (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 206).

Na década de 1950, começa a emergir um novo modelo, o vocal. Este tem um objetivo distinto do modelo oral. O modelo vocal liberta-se das preocupações filológicas e sociolinguísticas, tão características do modelo oral. Em vez de buscar retratar expressões idiomáticas ou características de determinadas classes ou grupos sociais, o paradigma vocal busca a expressividade e a força da palavra pronunciada. Assim, o foco recai sobre a vocalidade sonora da palavra, buscando constituir-se como uma literatura que vai além do elemento gráfico do texto impresso para se constituir como uma literatura em voz alta, tendo como alicerce o paradoxo da voz no texto escrito. Sobre este modelo, Vaudrey-Luigi esclarece:

Se existem certos traços morfológicos desse paradigma vocal, como o desaparecimento progressivo do “*nous*” em favor do “*on*” ou dos subjuntivos imperfeitos e mais-que-perfeitos, é primeiramente por meio da sintaxe que os efeitos vocais vão se construir, especialmente com a abundância de fenômenos de deslocamento, como o transbordamento da frase para além do ponto, a sobrepontuação e a não-pontuação, os jogos com a expressão “*c’est*”, e,

sobretudo a partir dos anos 1970, a exibição dos remorsos de formulação<sup>144</sup>. (VAUDREY-LUIGI, 2013, p 207, tradução nossa)

Os remorsos de formulação no texto introduzem uma hesitação na construção, que, por vezes, retoma palavras ou frases quase como na intenção de corrigi-los, imprimindo no texto uma característica de discurso que está em processo de construção e não de um texto final escrito e fechado.

Num momento posterior, essa tendência vocal – que, como veremos, é bastante recorrente no texto durassiano – tem como seu desdobramento um novo modelo denominado literatura da “vocação” (isto é, do “vocativo”), que abre espaço para a utilização da segunda pessoa, retornando a linguagem romanesca a uma forma de discursividade endereçada. Phillipe sintetiza esses três movimentos:

Como poderemos compreender no movimento histórico que se esclarece: desde a Segunda Guerra mundial, a questão da relação da literatura com a língua falada não se coloca mais primordialmente em termos sociolinguísticos. Não se trata mais de, prioritariamente, inserir as falas e expressões familiares ou os sócio-dialetos diversos no texto literário, mas de garantir no texto a presença do “falado”. Não foi, sem dúvida, por acaso que a categoria da “voz” foi imposta à crítica literária nos anos 1990 (Martin, 1998, Rabaté 1999), ou que a literatura de todo o fim do século XX, “magnetizada pelo modelo oral da fala” (Reggiani 2008, 135) “encontra, à sua maneira, a vocação, no primeiro sentido do termo, que era aquele das belas-letas eloquentes” (148): ela se concebe novamente como um discurso endereçado e não quer mais se distinguir da fala cotidiana, da qual ela inveja a encarnação sensível. (PHILIPPE, PIAT, 2009, p 82, tradução nossa<sup>145</sup>)

Essa nova forma calcada na discursividade endereçada da literatura de “vocação” prolongou o modelo vocal, ao mesmo tempo que o ultrapassou. Isso porque, ao assinalar-se o retorno a essa discursividade endereçada na linguagem romanesca, houve um grande processo de transformação. Em um primeiro momento, passou-se de uma “literatura-discurso” para uma

<sup>144</sup> S’il existe certains traits morphologiques de ce paradigme vocal, comme la disparition progressive du nous au profit du on ou des subjonctifs imparfait et plus-que-parfait, c’est d’abord la syntaxe que vont se construire les effets de voix, avec notamment l’abondance des phénomènes de dislocation, le débordement de la phrase au-delà du point, la surponctuation ou la déponctuation, les tours en c’est, et, surtout à partir des années 1970, l’exhibition des remords de formulation.

<sup>145</sup> « On l’aura compris dans le mouvement historique qui s’est fait jour : depuis la Seconde Guerre mondiale, la question du rapport de la littérature à la langue parlée ne se pose plus d’abord en termes sociolinguistiques. Il ne s’agit plus prioritairement de faire entrer les parloirs familières ou les sociolectes divers dans le texte littéraire, mais de donner au texte la présence du « parlé ». Ce n’est sans doute pas un hasard si la catégorie de « voix » s’est imposée à la critique littéraire dans les années 1990 (Martin 1998, Rabaté 1999), ou si la littérature de la toute fin du XXe siècle, « aimantée par le modèle oral de la parole » (Reggiani 2008, 135) « retrouve à sa manière la vocation, au sens premier du terme, qui était celle des belles-lettres éloquentes » (148) : elle se conçoit à nouveau comme un discours adressé et ne veut plus se distinguer de la parole quotidienne, dont elle jalouse l’incarnation sensible. »

“literatura-texto”. Em seguida, o modelo da vocalização introduz um processo de “tornar-se-discurso” na literatura francesa contemporânea que, gramaticalmente, se define simultaneamente pela presença da narrativa em primeira pessoa e pelo uso do presente como tempo verbal, ambos traços que observamos na obra durassiana.

Nesse sentido, Duras segue o trajeto dos escritores de sua época e faz uso, em sua obra, dos três modelos citados. Contudo, Vaudrey-Luigi destaca que o paradigma vocal domina de forma determinante quase todo seu período de produção romanesca, com exceção de *Uma barragem contra o pacífico* e das obras a partir da publicação d’*O Amante*, em que o modelo da vocalização começa a surgir pouco a pouco na obra da autora. (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 207-208).

No caso de *Uma barragem contra o pacífico*, essa crítica destaca que a representação da linguagem falada é bastante marcada na construção do texto. Assim, o modelo oral manifesta-se essencialmente na fala das personagens, por meio do discurso direto, e se restringe à linguagem coloquial (*langue familière*), especialmente nas falas de Joseph. Sobretudo, Vaudrey-Luigi destaca que a oralidade é introduzida essencialmente pelo léxico e não pela sintaxe, algo que distancia um pouco o trabalho de Duras do de seus contemporâneos. A partir de 1950, a intenção de representação da oralidade entre escritores passou a ser mais centrada na construção sintática do que na lexical. Além disso, o modelo oral presente em *Uma barragem contra o Pacífico* reflete o nível linguístico dos personagens e se limita essencialmente a um registro familiar e, acima de tudo, grosseiro. Especialmente nas falas de Joseph, o uso de termos chulos é recorrente, além de gírias e expressões coloquiais. Nos demais títulos do ciclo do Pacífico, essa abordagem é abandonada. A presença de termos coloquiais e da linguagem “*familière*” é reduzida consideravelmente, especialmente em *O Amante*, a alguns poucos momentos do romance.

O estudo de Vaudrey-Luigi é esclarecedor ao demonstrar que esse padrão de oralidade será minoritário na obra durassiana. Ainda que a autora se caracterize pelo uso dos diálogos, não apenas na literatura, mas também no cinema, essa busca de mimetização de uma fala coloquial com fortes traços de oralidade é abandonada e torna-se extremamente rara na escritura durassiana. O mesmo se dá em seus filmes, o que torna os diálogos dos roteiros estudados particularmente emblemáticos. Como vimos no capítulo anterior, no cinema, com frequência, a representação naturalista busca imitar o conteúdo da fala das pessoas reais de forma fidedigna. Assim, os traços de oralidade e expressões coloquiais são recorrentes na escrita de diálogos para o cinema. Nos roteiros durassianos em estudo, isso não ocorre, o que veremos em mais detalhes nas próximas páginas.

Novamente, *Moderato Cantabile* é um marco na produção da autora por representar a consumação da passagem para o paradigma vocal, em que a mimetização da voz, considerada em seus elementos sônicos, passa a ser mais relevante do que preocupações filológicas ou sociolinguísticas (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 226), o que também é verdadeiro para seus roteiros e produções cinematográficas. A partir da publicação desse romance de 1958, inaugura-se na obra durassiana a “era da vocalidade”, em que a maneira com a qual as falas e as palavras vão ressoar se torna um dos principais pontos de interesse para Duras em sua criação literária. Sua escrita já não se interessa em restituir a oralidade da linguagem ao texto, mas, sim, busca reencontrar a voz, no que ela tem de mais marcante, na escrita literária. A tematização da voz ganha um papel de destaque na escritura da autora como um todo.

Não somente a voz é tematizada, mas sua importância é sublinhada: se nós pudemos demonstrar a importância dada ao léxico em Marguerite Duras, vê-se que, por uma dupla equivalência, a voz ocupa um lugar igualmente importante em sua estética. É certamente isso que permite explicar que a voz possa ser inclusive o fundamento de uma narração [em *Olhos azuis, cabelos pretos*]<sup>146</sup>. (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 227, tradução nossa)

Em sua análise, Vaudrey-Luigi exemplifica como menções à voz, feitas por Duras em seus textos, seguidas de descrições de timbre e tonalidade, bem como o uso de outros adjetivos para caracterizar a voz passam a ser extremamente recorrentes na obra da autora, evidenciando sua intenção de fazer a voz humana ressoar nas páginas do texto. O discurso direto, que ocupa um papel central na produção literária durassiana, se constrói a partir de uma estética que busca, primordial e prioritariamente, reencarnar a voz, e não mais apenas representar as falas. A menção e preocupação com a voz está presente em vários momentos das rubricas dos roteiros estudados, como por exemplo, em *Hiroshima mon amour*: “Une voix de femme, très voilée, mate, également une voix de lecture récitative, sans ponctuation répond:” (DURAS, 2006, p. 22, grifos do autor) e *Nathalie Granger*:

Sa voix s’est modifiée, il parle plus vite.  
Il a presque crié pour se donner du courage.  
Le regard des femmes le traverse.  
Il continue dans une sorte de désespoir. (DURAS, 2009, p. 53)

---

<sup>146</sup> « Non seulement la voix est thématisée mais son importance est soulignée : si nous avons eu l’occasion de montrer l’importance accordée au lexique chez Marguerite Duras, on voit que, par une double équivalence, la voix occupe une place également importante dans son esthétique. C’est certainement ce qui permet d’expliquer que la voix puisse être le fondement même d’une narration [dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*]. »

Esses são apenas dois exemplos entre outros tantos presentes em ambos os roteiros em que as rubricas abordam e adjetivam a “voz” que fala. No caso de *India song*, pela própria característica do filme, essas adjetivações das vozes se tornam ainda mais destacadas. Há no texto uma descrição longa de como devem ser as quatro vozes em *off* que possuem um papel crucial no filme. Antes do início de cada parte do texto, há algum tipo de orientação como a *Remarques sur les voix I et 2*, que antecede a parte I:

Les voix I e 2 sont des voix de *femmes*. Ces voix sont jeunes.  
 [...]Contrairement aux voix d’hommes, les voix 3 e 4 – qui interviennent à la fin du récit -, les voix de ces femmes sont atteintes de folie. Leur douceur est pernicieuse.  
 [...] Jamais les voix ne crient. Leur douceur sera constante. (DURAS, 2012, p. 11-12, grifos do autor)

No início da parte III, encontramos “*Remarques sur le voix 3 et 4*”, agora descrevendo as vozes masculinas. Ambas as seções, além de precisarem as características de fala das vozes, como vemos no excerto acima, também introduzem traços de personalidade e história pregressa existente entre as vozes. As vozes não se limitam a uma função impessoal, como o coro no teatro grego, mas se constituem como personagens com suas próprias características, que devem transparecer em sua fala: a loucura das vozes feminina, em que uma é apaixonada pela outra, o sofrimento da voz 3 e a apreensão da voz 4.

Além da descrição das quatro vozes, Duras também define, na rubrica inicial da parte 2 de *India song*, como devem ser as vozes em *off* dos personagens durante a recepção do embaixador francês, marido de Anne-Marie Stretter: “On devrait avoir le sentiment d’une lecture, mais rapportée, c’est-à-dire: DÉJÀ JOUÉE. C’est ce que nous appelons : « voix de lecture intérieure ».” (DURAS, 2012, p. 58). É interessante notar que tanto em *Hiroshima mon amour* quanto em *India song*, Duras repete a indicação de uma voz de leitura, que é um dos elementos que irá caracterizar seu uso da voz em *off* no cinema. Novamente, recusando a convenção da representação naturalistas, em ambas as situações, a autora opta por uma fala que sugira a leitura e não a tentativa de mimese da naturalidade da fala do cotidiano. No cinema de Duras, o diálogo, não apenas pelo texto em si, mas pela forma como ele é declamado pelos atores, distancia-se da oralidade buscada pela representação naturalista. Nesse sentido, já podemos notar o gérmen da proposta de *Le Camion*, em que a leitura passa para o primeiro plano. Nesse roteiro, as rubricas não se centram sobre a forma como o texto será lido talvez porque, em grande parte, ele foi lido pela própria Duras e por Gérard Depardieu, ator, colaborador de vários projetos e amigo pessoal da autora. De fato, em *Le Camion*, mesmo que



não haja menções a voz, a voz e a leitura suplantam qualquer encenação. Assim, nesse filme, Duras leva às últimas consequências a proposta das vozes de leitura recitativas ou interiores como meio de construção da narrativa cinematográfica.

Se o cinema de Duras tem como característica o uso, em maior ou menor grau, da voz em *off*, o romance durassiano é bastante associado ao diálogo. A utilização do discurso direto, bem como do discurso direto livre, e a tipologia para representá-lo utilizada por Duras, fazem com que Vaudrey-Luigi trace um percurso evolutivo em linhas principais na produção literária da autora, em que esta passa de um romance com ruídos da fala, para o romance dialogado (*Le Square* e *A amante inglesa*), e, por fim, para modelo de romance falado, em que a fala se torna novamente um meio de plenos poderes na construção da narrativa (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 240).

Esse ponto destacado por essa crítica literária demonstra como a obra durassiana possuía uma estética coesa e que seu cinema possui um diálogo contínuo com a produção literária da autora. Como vimos no primeiro capítulo, a intenção de Duras era de realizar o “verdadeiro cinema falado”, uma vez que ela afirmava que os realizadores haviam sido tímidos na utilização das possibilidades de significação e representação da voz e da fala no cinema. O estudo de Vaudrey-Luigi esclarece, contudo, que essa não era uma problemática restrita à realização cinematográfica durassiana, mas uma tônica de sua criação artística como um todo. Assim, podemos observar como a proposta da autora de reencarnar a voz e a fala na literatura encontra sua corporificação no cinema, em que a fala, a voz e o texto recitado, em *off* ou em cena, ganham o papel de maior destaque na construção da narrativa. Percebe-se, assim, que a utilização pouco convencional da voz em *off*, de vozes recitativas, da leitura frente à câmera são consequência de uma questão chave já na literatura durassiana e, assim, diretamente relacionada a ela. O cinema, dessa forma, abre a possibilidade de a autora concretizar algo já extremamente presente em seu texto literário, levando às últimas consequências sua intenção de fazer ressoar a voz. Para isso, como vimos, a opção de Duras foi a de separar a voz do corpo e da cena, fazendo com que o texto apareça em primeiro plano por meio da voz em *off*, que está presente em todos os filmes em estudo, em maior ou menor grau, sendo o apogeu dessa estética *La femme du gange* e *India song*, em que as falas são integralmente em *off*.

Estado arcaico da escrita, uma vez que mais próxima do corpo e ainda não impulsionada sobre a página em branco, a voz ainda não foi tomada pelo simbólico. Se a escrita ainda conserva os traços desse estado, especialmente nos efeitos poéticos, o filme, graças ao seu dispositivo sonoro, pode, paradoxalmente, concretizar a corporalidade da escrita melhor do que o texto escrito e induzir um estado de recolhimento em que as vozes são ouvidas, as

da escritura que abrem caminho na obra do autor. O uso da narração permite que Duras reintegre em sua obra um dos processos em jogo em sua concepção e realização<sup>147</sup>. (EL MAÏZI; STIMPSON, 2007, p. 169, tradução nossa)

A experiência cinematográfica não foi um parêntese, ou um interregno, de uma década na literatura durassiana. Pelo contrário, Duras viu o cinema como uma ferramenta de investigação da escrita, podendo, às vezes, ser ainda mais eficaz do que o texto, porque ele permite que se faça ouvir concretamente a escrita. Vaudrey-Luigi destaca a importância primordial da realização de *Hiroshima mon amour* para a escrita da autora:

Para encerrar esse estudo, centrado no ano 1960, é preciso sublinhar que *Hiroshima mon amour* pode ser considerado como um dos grandes laboratórios estilísticos de Marguerite Duras. Esse volume cinematográfico experimenta, por um lado, fatos de língua vindos de outro horizonte genérico sem, contudo, restringi-los ao estado de traços: reinventados, estes últimos ajudam a criar uma forma de lirismo renovada pelo gênero; por outro lado, ele introduz configurações pouco presentes até então, enfim, ele faz ressoar a voz da autora e é nesse aspecto totalmente programática<sup>148</sup>. (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 412-413, tradução nossa)

O estudo estilístico do texto durassiano realizado por Vaudrey-Luigi a partir de um corpus abrangente da produção da autora salienta que a escrita cinematográfica constitui uma etapa essencial da construção do idioleto durassiano<sup>149</sup>. Assim, a escrita de roteiros e a realização de filmes contribuiu para uma modificação da linguagem romanesca da autora com a introdução da frase nominal, a preferência pelo uso de substantivos, especialmente na construção *dans + substantivo abstrato*, e a vocalidade cada vez mais presente no texto vão constituir um padrão estilístico. Ademais, esses elementos desempenham uma função central na poetização da prosa que será característica da autora, e que destacaremos nos roteiros em

<sup>147</sup> « État archaïque de l'écriture puisque au plus près du corps et non encore propulsée sur la page blanche, la voix n'a pas encore été prise par le symbolique. Si l'écrit retient toujours les traces de cet état, notamment dans les effets poétiques, le film, grâce à son dispositif sonore, peut, paradoxalement, rendre la corporéité de l'écriture mieux que ne peut le faire le texte écrit, et induire un état de recueillement où les voix se font entendre, celles de l'écriture qui se fraye un passage chez l'auteur. L'usage de la voix off permet ainsi à Duras de réintégrer dans son œuvre l'un des processus en jeu dans sa conception et sa réalisation. »

<sup>148</sup> « Pour clore cette étude centrée sur l'année 1960, force souligner qu'*Hiroshima mon amour* peut être considéré comme un des grands laboratoires stylistiques de Marguerite Duras. Ce volume cinématographique éprouve d'une part des faits de langue venus d'autre horizon générique sans pour autant les laisser à l'état de traces : réinventés, ces derniers concourent à créer une forme de lyrisme renouvelé par le genre ; d'autre part il donne à voir des configurations peu présentés jusqu'alors, enfin il fait résonner la voix de l'auteur et est en cela tout à fait programmatique. »

<sup>149</sup> Vaudrey-Luigi esclarece em sua introdução a preferência pelo termo “idioleto” em detrimento de estilo. Segundo ela, o estilo, ainda que não deixe de ser uma categoria importante do texto literário, seria variável ao longo das obras e dos muitos anos de produção literária da autora. O idioleto, por sua vez, teria um aspecto mais permanente dentro da criação textual (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 32).

estudo. Por isso, Vaudrey-Luigi conclui que o contato com a escrita cinematográfica foi determinante para a renovação do modelo poético do texto durassiano (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 448-449).

### **3.2. Características e recursos estilísticos do texto durassiano no romance e no roteiro**

Antes de abordarmos os quatro roteiros em estudo individualmente, gostaríamos de sintetizar as características do texto durassiano a partir do cotejamento dos autores estudados, especialmente o estudo de Vaudrey-Luigi e o de Dominique Noguez. Ambos os críticos partem de um corpus analítico abrangente da obra da autora, identificando recursos, estruturas e construções que serão uma constante por toda obra e definem a forma que Duras utiliza para elaborar sua escritura, tanto em sua produção romanesca quanto em seus demais textos, incluindo seus roteiros.

Noguez destaca que o texto durassiano se caracteriza pela frase curta, de construção sintaticamente simples. A autora evita o uso da subordinação em seu texto e opta com frequência pela justaposição das frases, utilizando o recurso da parataxe.

Nathalie, sur le divan d'angle. Les yeux ouverts, elle écoute la marche de l'homme dans la maison. Elle écoute.

Il y arrive. Il part. Il ouvre la porte. Ne la referme pas. La porte de la demeure des femmes reste grande ouverte.

Dans la rue, il court vers sa camionnette. Monte. Démarre. Disparaît.  
(DURAS, 2009, p. 88)

Essa opção por frases curtas justapostas sem recursos de subordinação ou uso de conjunção coordenativa contribui para uma construção imagética do texto, em que cada frase corresponderia a uma individualidade de planos ou fotogramas. Por isso, na escrita de roteiros, esse tipo de rubrica é recorrente, uma vez que marca de forma sintética os diferentes planos ou *takes* a serem filmados. O que Noguez (2001b, p. 21-22) destaca é que essa forma de escrita é utilizada pela autora em seus textos de forma geral, tanto que ele afirma que Duras é a escritora da parataxe. Esse recurso, segundo ele, faz com que cada proposição breve prolongue pelo sentido uma proposição precedente, formando uma frase autônoma, quase como um microcosmos. As frases curtas dão destaque a cada construção sintática e a cada ação, individualmente. Sobretudo, além de estabelecer uma construção imagética cinematográfica, o uso da parataxe ou da simples justaposição sem subordinação pode também ter uma função temporal. Isso porque em vez de dar a um evento mais ou menos longo um acabamento global

e sintético, Duras o decompõe em uma série de fases, cadenciando a ação, momento por momento. Essa construção cadenciada garante o efeito da longa duração dos planos, muitas vezes com câmera parada, que são recorrentes e abundantes no cinema durassiano. Ainda que inicialmente se possa pensar o contrário, que a frase curta seria um equivalente de planos curtos e muitos cortes – o que gera, no cinema, uma impressão de agilidade - a forma com que Duras utiliza a frase curta gera um efeito de dilatação do tempo, que descreve uma ação ou sentimento paulatinamente, passo por passo, sem pular etapas. Assim, como afirma Noguez, a opção da autora pela parataxe seria um equivalente literário do uso cinematográfico do plano sequência, o plano em que uma ação é registrada sem cortes, em que o tempo fílmico é equivalente ao tempo diegético, podendo ou não conter movimentação da câmera, por meio de *travelling* ou panorâmicas (NOGUEZ, 2001b, p. 23), o que também, via de regra, dilata a temporalidade da cena no cinema.

Essa forma de construção breve, com frases justapostas e, de modo frequente, também com frases que formam sozinhas um parágrafo, não se limita às rubricas, no caso dos roteiros, ou à narração, nos romances. Mesmo nos diálogos encontramos muitas vezes essa mesma forma de escrita, como podemos observar no diálogo entre as vozes de *India song*:

Voix 2  
A quatre heures du matin, parfois, le sommeil vient.  
*Silence.*  
L'amant toujours près du corps endormi.  
Le regarde.  
Prend ses mains, les touche. Les regarde.  
Les mains retombent, mortes.  
*Silence.*

Voix I  
Elle n'a jamais guéri la jeune fille de S. Thala?  
Voix 2  
Jamais.  
Voix I  
Ils ne l'ont pas entendue crier?  
Voix 2  
Non.  
N'entendaient plus rien.  
Ne voyaient plus rien. (DURAS, 2012, p. 36-37)

No caso de *India song*, as vozes em *off* assumem a função narrativa e, por meio de seu diálogo, o espectador acompanha o desenvolvimento do enredo do filme. Os personagens tomam a palavra na cena do baile, a todo momento como vozes em *off*, mas, na relação entre as imagens dos personagens e suas vozes, são as últimas que têm função preponderante. Assim, sua construção narrativa também é apoiada sobre o cadenciamento das ações por meio das

frases justapostas. Nesse fragmento, podemos observar uma característica mais peculiar de *India song*, que é a retirada do sujeito – substantivo ou pronominal. Isso é uma prática pouco comum na escrita durassiana. A autora tende, muitas vezes, ao contrário, ou seja, a nomenclatura reiterada do sujeito (NOGUEZ, 2001b, p. 21)

Outro recurso textual recorrente na escrita da autora e que reforça a dilatação da representação temporal é o uso da repetição. Além da repetição temática, de personagens e dos *leitmotifs* que povoam o universo durassiano, como vimos no primeiro capítulo, o texto em si é repleto de repetições e retomadas. Em *Hiroshima mon amour*, logo na cena inicial, o diálogo entre os amantes, a atriz francesa e o arquiteto japonês, é desde o início marcado pela repetição. Para além do já célebre: “Tu n’as rien vu à Hiroshima” e sua réplica: “J’ai tout vu.”, podemos destacar:

ELLE  
 Quatre fois au musée...  
 LUI  
 Quel musée à Hiroshima?  
 ELLE  
 Quatre fois au musée à Hiroshima. J’ai vu les gens se promener. Le gens se promènent, pensif, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose.  
 Quatre fois au musée à Hiroshima.  
 J’ai regardé les gens. J’ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. J’ai vu des capsules en bouquet: qui y aurait pensé? Des peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances. Des pierres. Des pierres brûlées. Des pierres éclatées. Des chevelures anonymes que les femmes de Hiroshima retrouvaient tout entières tombées le matin, au réveil.  
 J’ai eu chaud place de la Paix. Dix mille degrés sur la place de la Paix. Je le sais. La température du soleil sur la place de la Paix. Comment l’ignorer?... L’herbe, c’est bien simple...  
 LUI  
 Tu n’as rien vu à Hiroshima, rien. (DURAS, 2006, p. 24)

Novamente, essa fala longa da personagem de Riva reitera o padrão de frases curtas justapostas que distendem a temporalidade. No filme, a atriz Emmanuelle Riva pronuncia sua fala de forma pausada e recitativa, respeitando o tom do texto no roteiro. A estruturação do texto estabelece um tom de monólogo quase teatral para o diálogo que é declamado pela atriz de forma cadenciada. Isso é ainda mais reforçado pelo uso da repetição de palavras, a qual irá retardar e dilatar o tempo. Noguez ressalta que, na escrita durassiana, a repetição das palavras é utilizada como recurso estilístico para fazer coincidir o tempo da leitura com o tempo da ação que está sendo descrita. Também, podemos pensar no recurso da ênfase pela repetição “Quatre

fois au musée” e “Tu n’as rien vu”, em *Hiroshima mon amour*, ou o “quinze ans et demi” de *O Amante*, ou da confirmação, como em *India song*, em que a rubrica confirma aquilo que uma das vozes havia dito, conforme podemos observar abaixo, o qual também se destaca pelo uso das maiúsculas e a ausência de pontuação na fala:

VOIX 2  
 LES SUIVRE  
 LES VOIR  
 LES AMANTS DU GANGE: LES VOIR.  
 Silence.  
 C’est ce que nous, nous faisons: VOIR. (DURAS, 2012, p. 38)

Outro aspecto importante do uso da repetição como recurso estilístico é a construção da prosa poética no texto durassiano. No excerto que destacamos de *Hiroshima mon amour* – como em diversas outras passagens do nosso corpus e da obra durassiana em geral –, percebemos como a repetição desempenha a função de introduzir no texto células rítmicas. Essa é uma das principais características das falas em *Hiroshima mon amour*, igualmente presente em outros títulos da autora. Mas, em *Hiroshima mon amour*, são verdadeiramente numerosos os exemplos de repetições e retomadas dentro das falas que constroem o ritmo e a musicalidade do texto. Isso porque, como destaca Noguez, a abordagem que Duras faz da repetição está no campo da poesia oral, da canção, fazendo com que as estruturas repetidas, como no exemplo citado em que a fala avança e retorna constantemente – repetindo frases, lugares, ideias, - produzam o efeito de um refrão de canção nas falas do filme, conferindo grande musicalidade ao texto.

Contudo, Noguez aprofunda o sentido de sua observação, ao comentar que a repetição durassiana não é pura eufonia, nem pura insistência: ela traz um acréscimo à natureza daquilo que está sendo repetido. Ela é performativa<sup>150</sup> (NOGUEZ, 2001b, p. 29-30). Assim, a repetição de palavras e frases, o que também ocorre com Duras cineasta repetindo determinados planos, não é uma repetição integral, é uma repetição que traz uma diferença, uma progressão:

Se alguma coisa se repete, se re-cita, no sentido literal do termo, parece retomar constantemente o mesmo texto, aquilo que ainda não foi dito, ainda não foi arrancado da língua para traçar sua singularidade. Assim, a reescritura instaura a escrita como um rascunho, ainda que seja já repetição,

<sup>150</sup> « La répétition durassienne n’est pas pure euphonie, ni pure insistance : elle apporte comme un surcroît d’être à ce qui est répété. Elle est performative. »

de um texto que permanece interminavelmente por escrever-se<sup>151</sup>. (ALAZET, 2002, p. 56, tradução nossa)

O uso recorrente da repetição e da retomada de termos ou trechos anteriores contribui de forma marcada na construção do lirismo e a poetização da prosa cinematográfica durassiana. Vaudrey-Luigi destaca que poesia e lirismo se confundem no imaginário durassiano. Assim, as rubricas também se organizam dentro de um modelo de poetização da prosa, uma vez que o texto tenta criar uma imagem textual que remete ao modelo poético. A repetição do léxico, com suas múltiplas variações (singular ou plural, presença ou não de um determinante definido ou indefinido, palavras compostas), desempenha um papel importante na construção desse efeito que está presente em toda a produção cinematográfica de Duras (VAUVREY-LUIGI, 2013, p. 440).

A diagramação do texto, seja das rubricas seja das falas, também contribui para o efeito de poetização dos roteiros. A escrita de frases curtas que se constituem como um parágrafo individual criam um efeito visual de uma estrutura em versos para o leitor, o que podemos observar em:

ELLE  
 ... Je te reencontre.  
 Je me souviens de toi.  
 Qui es-tu?  
 Tu me tues.  
 Tu me fais du bien.  
 Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de  
 l'amour?  
 Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps  
 même?  
 Tu me plais. Quel événement. Tu me plais.  
 Quelle lenteur tout à coup.  
 Quelle douceur.  
 Tu ne peux pas savoir.  
 Tu me tues.  
 Tu me fais du bien.  
 J'ai le temps.  
 Je t'en prie.  
 Dévore-moi.  
 Déforme-moi jusqu'à la laideur.  
 Pourquoi pas toi?  
 Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au  
 point de s'y méprendre?  
 Je t'en prie... (DURAS, 2006, p. 35)

<sup>151</sup> Si quelque chose se répète, se ré-cite au sens littéral du terme, c'est semble-t-il qu'à reprendre sans cesse le même texte, la chose qui n'a pas encore été dit, pas encore été arraché à la langue pour tracer sa singularité. Ainsi la réécriture instaure-t-elle l'écriture comme ébauche, fût-elle déjà répétition, d'un texte qui reste interminablement à écrire.

Essa longa fala da personagem de Riva exemplifica bem as características que temos buscado destacar. A fala é pronunciada sem que haja intervenção do personagem do amante japonês. Muitas das falas de Riva no filme são declamadas como monólogos, e muitas vezes, no estilo de um fluxo de consciência da personagem, e não em uma interação direta com o outro personagem em cena. Dessa forma, muitas das falas em *Hiroshima mon amour*, em função do uso da repetição constante, do léxico, das frases curtas cadenciadas, da diagramação e da forma com que são pronunciadas, frequentemente em tom recitativo, remetem à poesia, ao discurso altamente subjetivo e cheio de lirismo de um eu-lírico em primeira pessoa. Nesse fragmento, nota-se claramente o abandono do paradigma oral que mencionamos no início desse capítulo. Vaudrey-Luigi destaca a importância do uso da *belle langue* em *Hiroshima mon amour* como um dos muitos traços a evidenciam a poetização da escrita cinematográfica da autora. O diálogo durassiano em seu cinema distancia-se de qualquer tentativa de representar com fidelidade a linguagem oral e se caracteriza pela forte presença de um lirismo construído por meio de uma representação intencionalmente irreal no cinema, sendo essa observação válida não apenas para *Hiroshima mon amour*, mas também para os demais filmes de Duras.

Os exemplos de poetização nos diálogos de *Hiroshima mon amour*, especialmente nas falas da personagem de Riva, são muitos. Ora, notamos a mesma estratégia de escrita também nas rubricas. Assim, a descrição durassiana da cena cinematográfica, como ressaltou Vaudrey-Luigi, passa por um modelo de construção da imagem textual ou poética, como vemos no destaque a seguir de *India song*:

*Silence.*

Un deuxième homme entre dans la pièce. Il reste un instant à la porte, regarde les amants.

La main de Michael Richardson de nouveau bouge, caresse le corps dénudé.

L'homme va vers eux.

De même que l'amant, il s'assied près d'elle.

La main de l'amant caresse de façon plus ralentie.

Puis, elle s'arrête.

Le nouveau venu ne caresse pas le corps de la femme.

Il s'allonge à son tour.

Les trois sont immobiles sous le ventilateur.

*Silence.* (DURAS, 2012, p. 38)

Essa escolha pelo parágrafo de uma única frase também reflete uma tendência da literatura francesa, iniciada no século XIX com Flaubert e Hugo. No século XX, Duras e Beckett eram célebres por sua utilização. A resultante dessa escolha estilística é um efeito de



dramatização certo. Ao ganhar sua autonomia enquanto parágrafo, cada frase adquire uma ressonância solene, e esse tom solene, quiçá trágico, passa a ser uma das tônicas do texto, apesar de sua simplicidade sintática. Na obra de Duras, a separação das frases em parágrafos obedece a um princípio de fragmentação ainda maior. A continuidade textual é quebrada, porque ela reflete uma temporalidade vivida sobre o modo da descontinuidade (PHILIPPE, PIAT, 2009, p. 231). Assim, a quebra das ações descritas nas rubricas em parágrafos autônomos resulta em alguns efeitos de leitura: explicitam a temporalidade dilatada e lenta, característica do cinema durassiano, em que há um predomínio de uma câmera parada ou com movimentações lentas e planos longos. Ao mesmo tempo, a separação das frases enfatiza a importância de cada gesto, de cada ação na cena, e indica sua divisão em planos individuais. Dessa forma, ao utilizar o mesmo recurso estilístico de sua linguagem romanesca, Duras não dá apenas mostras de utilizar uma única abordagem tanto para escrita fílmica quanto para a literária, mas, sobretudo, deixa-nos entrever sua clara intenção de manter o mesmo ritmo, o mesmo tom, tanto em seus filmes quanto em sua literatura, por meio da tradução de sua linguagem textual para a linguagem cinematográfica.

Há um outro aspecto que podemos notar como consequência dessa relação de influência entre cinema e literatura. Em sua obra romanesca, além da utilização de frases autônomas como parágrafos, Duras insere espaços brancos entre parágrafos num mesmo capítulo. *O deslumbramento de Lol V. Stein* e *O Vice-cônsul* possuem diversos exemplos dessa prática. Esse espaço em branco irá marcar uma modificação, uma separação, o início de outra sequência narrativa dentro de um mesmo capítulo. Por meio dessa estratégia tipográfica, Duras opta pelo espaço em branco de forma a reproduzir o efeito estético do corte cinematográfico, denominado de corte seco, ou corte direto, em que o último fotograma do plano A passa para o primeiro fotograma do plano B sem nenhum tipo de intermediação. O corte seco pode ser utilizado para a continuidade de uma mesma ação, dando a impressão de duas câmeras que filmam ao mesmo tempo, ou também uma estrutura de plano e contra-plano, muito recorrente para a filmagem de diálogos, ou pode conter dentro dele uma elipse temporal (BURCH, 1992). O espaço em branco no romance durassiano indica o fim de uma sequência e início da seguinte dentro do mesmo capítulo, sem que a autora se preocupe em fazer uma transição gradual entre as cenas narradas, como podemos notar em *O deslumbramento de Lol. V Stein*:

Des fenêtres s'allument au premier étage. Elle reste dans le salon, dans la même position. Tout à coup, voici qu'elle se sourit à elle-même. Je ne l'appelle pas. Elle se lève, éteint, disparaît. C'est demain.

C'est un salon de thé près de la gare de Green Town. Green Town est à moins d'une heure en car de S. Tahla. C'est elle qui a fixé ce lieu, ce salon de thé. (DURAS, 2018, p. 129)

Percebe-se que há uma elipse no texto entre um parágrafo e o seguinte. O espaço em branco irá marcar justamente essa elipse intencional, a passagem do tempo e o início de uma nova sequência narrativa. Nessa justaposição de blocos de textos narrativos, transparece uma influência da linguagem cinematográfica, a qual, sobretudo no cinema moderno, tende ao uso do corte seco, com o início direto de uma nova cena ou sequência, sem necessidade de qualquer mediação narrativa. Esse uso do espaço em branco como uma forma de marcar um corte e passagem para uma nova sequência é ainda mais recorrente em *O Amante da China do norte*, em que a mistura entre romance e roteiro é mais explícita, como podemos notar em:

Silence. Elle demande:

- Si la police nous trouvait... - elle rit – je suis très mineure...

- Je serais arrêté deux ou trois nuits peut-être...je ne sais pas bien. Mon père paierait, ce ne serait pas grave.

La rue de Cholen. Les lampadaires s'allument dans la lumière du crépuscule. Le ciel est déjà du bleu du soir, on peut le regarder sans se brûler les yeux. Au bord de la terre, le soleil est au bord de mourir. Il meurt. (DURAS, 2014, p. 100)

Há claramente no texto um corte na cena dos dois amantes na *garçonnière* do jovem chinês, em que se passa para uma descrição típica de roteiros (uma tomada externa da rua e do pôr-do-sol). Dessa forma, o que podemos destacar é como Duras constrói um estilo duplamente impregnado de literariedade e de cinema. Seu cinema é repleto de literatura e sua literatura repleta de cinema, rompendo as barreiras entre as duas artes e constantemente aproximando as duas práticas em um único projeto artístico, independentemente do meio físico (papel ou película) sobre o qual irá gravar-se a criatividade da artista em cada momento. Cléder sintetiza:

Se é possível realizar datações na obra (um antes e um depois do cinema), se é possível abordar a produção literária e cinematográfica de Duras separando-as em disciplinas e em modos de intervenção, me parece igualmente importante observar a unidade de um duplo movimento e a organicidade de um gesto artístico (ainda que sua linha se modifique ao longo do tempo); enquanto os filmes dessa escritora encontram uma identidade cinematográfica (impensável sem a literatura), a escritura dessa cineasta

impõe um estilo de uma literariedade nova (impensável sem o cinema: mestiçagem cinematográfica...<sup>152</sup> (CLÉDER, 2014a, p. 39, tradução nossa)

Nesse processo de “mestiçagem”, nota-se que, ao escrever seus roteiros, Duras segue seu próprio estilo textual, sem buscar adequar-se a qualquer convenção do formato. Por isso, encontramos em seus roteiros os mesmos tipos de construções que abundam em seus textos romanescos.

Ainda sobre a construção do texto durassiano, é digno de nota como a autora tende ao aprofundamento da ideia por meio do uso de dois adjetivos, sendo o segundo quase sempre mais forte e mais concreto, o que aumenta a intensidade do que está sendo descrito (NOGUEZ, 2001b, p.32). Isso podemos notar no exemplo a seguir de *Hiroshima mon amour*:

Une fois tondue, la fille attend encore. Elle est à leur disposition. Du mal a été fait dans la ville. Ça fait du bien. Ça donne faim. Il faut que cette fille s'en aille. C'est laid, peut-être est-ce dégoûtant. Comme elle a l'air de vouloir rester en ce lieu, il faut la chasser. On la chasse comme un rat. Mais elle ne peut pas monter l'escalier très vite, aussi vite qu'on le désirait. On dirait qu'elle a devant elle un temps énorme. On dirait qu'elle s'attendait *encore à autre chose* qui n'a pas eu lieu. (DURAS, 2006, p. 139, grifos do autor)

Percebe-se como a escrita de Duras se organiza em um movimento de *crescendo* musical. A retomada da estrutura anterior aprofunda e acrescenta à descrição da cena uma camada adicional de dramaticidade: “Ça fait du bien. Ça donne faim” ; “C'est laid, peut-être est-ce dégoûtant” ; “ il faut la chasser. On la chasse comme un rat. ” Nesses pares, a segunda frase é naturalmente mais forte, mais impactante, mas, se viesse sozinha, não teria a mesma intensidade. É a justaposição das duas nesse movimento de *crescendo* que gera um efeito dramático, quase trágico, muito maior, justamente pela presença de duas frases consecutivas, em que a segunda retoma algo da primeira, mas lhe exacerba o sentido através de construções figurativas mais candentes. Além dessa duplicidade das frases na construção dos parágrafos, que destacamos, Noguez é mais específico, salientando que a construção durassiana se vale com recorrência do uso de dois adjetivos separados por uma vírgula para caracterizar o substantivo, como vemos em *India song*: “La mémoire qu'elles ont de l'histoires d'amour est illogique, anarchique.” (DURAS, 2012, p. 11) Esse recurso marca não apenas a necessidade de

---

<sup>152</sup> « S'il est possible de procéder à des datations dans l'œuvre (un avant et un après du cinéma), s'il est possible d'aborder la production littéraire et cinématographique de Duras en séparant les disciplines et les modes d'intervention, il me semble également important d'observer l'unité d'un double mouvement et l'organicité d'un geste artistique (quand bien même son tracé se modifie au fil du temps) ; tandis que les films de cet écrivain trouvent une identité cinématographique (impensable sans la littérature), l'écriture de cette cinéaste impose un style d'une littérarité nouvelle (impensable sans le cinéma) : métissage cinématographique... »

acrescentar camadas de sentido para criar mais impacto, mas também uma escrita da insistência, uma vez que o seguinte adjetivo não é apenas mais colorido, ele é mais marcante.

Contudo, a dupla adjetivação não ocorre em função da busca da autora por uma grande precisão e clareza em seu texto. Pelo contrário, o texto durassiano, como ela própria afirmava ao dizer que seus primeiros romances eram escritos demais, busca, com o passar do tempo, ser menos transparente. Há um percurso em direção a uma escrita direta, porém, repleta de abstrações, em especial por meio do uso da substantivação dos adjetivos (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 437), deixando ao encargo do leitor, ou do espectador, preencher as lacunas restantes. Noguez ressalta: “Em suma, tudo se passa como se, em Duras, a escritura, no seu avanço, fosse uma conquista da abstração, da indiferença (a imprecisão, a generalidade) da abstração. Um remorso do impalpável, do indefinível, o vago de uma sensação – uma maneira de acomodar.<sup>153</sup>” (NOGUEZ, 2001b, p. 34, tradução nossa)

O uso da abstração será uma das características dos diálogos de *Le Camion*, lidos no condicional por Duras e Depardieu, que teriam ocorrido entre os personagens da senhora e do motorista do caminhão. Algumas rubricas desse filme também podem ser imprecisas e tendendo ao abstrato, como vemos em:

*La circulation de la musique dans le film ne fera pas l'objet d'indications scéniques. Le manque de l'écrit à pouvoir rendre compte de sa présence doit rester tel.* (DURAS, 2014, p. 11)

Le chauffeur et la femme auraient regardé la lumière extérieure, la route, la nudité des terres, de la terre, un long moment. (DURAS, 2014, p. 14-15)

On ne pouvait pas savoir encore ce qui se trouvait derrière la clarté des mots. (DURAS, 2014, p.32)

Assim, a autora opta por construções pouco usuais, como por exemplo “*circulation de la musique*” para referir-se à trilha sonora, utilizando do processo de substantivação como um dos alicerces dessa escrita com forte tendência à abstração, inclusive quando escreve para o cinema, em que o real e a precisão na construção da imagem normalmente são duas constantes. Sobre isso, Vaudrey-Luigi sintetiza:

Assim, mesmo no contexto de uma escrita cinematográfica, Marguerite Duras parece manter distância dos efeitos de real muito pronunciados. Em outras palavras, um recurso inicialmente reservado ao romance serve aqui a

---

<sup>153</sup> « Bref, tout se passe comme si, chez Duras, l'écriture, dans son avancée, était une conquête sur l'abstraction, sur l'indifférence (l'imprécision, la généralité) de l'abstraction. Était un remords sur l'impalpable, l'indéfinissable, le vague d'une sensation – une manière d'accueillir. »

uma estética global que se enquadra nas categorias genéricas: uma flutuação permitida por um recurso fenomenalista está a serviço das escolhas cinematográficas dos anos 1970<sup>154</sup>. (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 437, tradução nossa)

No caso específico de *Le Camion*, toda a proposta do filme se insere na intenção de levar às últimas consequências o distanciamento do efeito de real e a abstração no cinema. Isso abordaremos com mais detalhes nas próximas páginas, em que trataremos de cada roteiro em sua individualidade. O que queremos destacar é que o texto durassiano se constitui como uma escrita que, por vezes espontaneamente, por vezes de modo obstinado, é fortemente abstrata (NOGUEZ, 2001b, p. 46). O recurso da substantivação de verbos e adjetivos também é destacado por Noguez em diferentes romances como um dos principais recursos para a construção dessa abstração textual. Essa característica vai gradativamente transpondo as barreiras do gênero romanesco e tocará também a escrita dos roteiros da autora.

O uso da antonomásia no texto também reforça essa propensão ao abstrato e ao genérico e é uma outra recorrência na escrita da autora (Noguez, 2001b, p. 35). São múltiplos os exemplos na obra durassiana de personagens sem nome, nomeados apenas a partir de uma característica ou função, como “*l’enfant*”, “*la mère*”, “*le petit-frère*”, “*le Chinois*”, em *O Amante* e *O Amante da China do norte*; “*la mendicante*” em *O Vice-cônsul* e *India song*. Nos quatro roteiros em estudo, com frequência os personagens não são nomeados e muitas vezes são mencionados por meio do uso da antonomásia: “*la française*” e “*le japonais*”, também denominados “*Elle*” e “*Lui*”, “*la mère*”, “*l’allemand*”, em *Hiroshima mon amour*. Em *Le Camion*, temos “*le chauffeur*” e “*la dame*”; em *Nathalie Granger*, a personagem de Jeanne Moreau é denominada de “*l’amie*” e temos: “*le père*”, “*la directrice*”, “*l’homme*”, para o comerciante interpretado por Gérard Depardieu. Em *India song*, além da mendiga e a menção a “*la blanche*”, os personagens são nomeados a partir de seus cargos: “*le jeune attaché d’ambassade*”, “*le vice-consul*”, “*l’invité des Stretters*”. Sendo que os dois primeiros eram nomeados no romance *O Vice-cônsul*, ainda que por diversas vezes as referências a eles fossem, como no roteiro, baseadas apenas em seus cargos.

O que se nota é que, na obra durassiana, reserva-se a definição de um nome próprio para os personagens a uma circunstância especial, muitas vezes trágica, como é o caso das duas personagens emblemáticas: Lol V. Stein e Anne-Marie Stretter. O uso do nome, contudo, não

---

<sup>154</sup> Ainsi, même dans le cadre d’une écriture cinématographique, Marguerite Duras semble tenir à distance les effets de réel trop prononcés. Autrement dit, un tour initialement réservé au roman sert ici une esthétique globale qui subsume les catégories génériques : le floutage permis par un tour phénoméniste est au service des choix cinématographiques des années 1970.

tem necessariamente relação com protagonismo ou destaque na obra. Por exemplo, em *India song*, além de Anne-Marie, um dos poucos personagens nomeados é seu amante Michael Richardson. Porém, este jovem no roteiro e no filme não tem nenhuma fala e permanece em silêncio ao fundo, apenas ao lado de sua amada Anne-Marie. Em *Nathalie Granger*, a criança que dá título ao filme também é uma figura praticamente ausente. Ela é mencionada como uma criança violenta e o pivô do mal-estar e preocupação de sua mãe, Isabelle Granger, mas aparece em poucas tomadas brincando e não tem protagonismo no filme.

Um traço importante da obra durassiana é o silêncio. Apesar de sua intenção de fazer um verdadeiro cinema falado, o uso recorrente da voz em *off* e a importância do diálogo na obra da autora são constantemente contrabalanceados pela ocorrência marcante do silêncio. Assim, as frases curtas e cadenciadas são intercaladas por pausas e silêncios que reforçam o ritmo lento e dilatado do cinema durassiano. Dentre os filmes, *Nathalie Granger* é aquele em que o silêncio é ainda mais perceptível, como na dramática cena entre o vendedor de máquinas de lavar roupa, personagem de Gérard Depardieu, e as duas mulheres, Isabelle Granger e sua amiga, respectivamente, Lucia Bosé e Jeanne Moreau. O desespero do homem que tenta inutilmente chamar a atenção das mulheres a um novo modelo de máquina de lavar roupas é ainda mais exacerbado pela total ausência de reação das duas. No roteiro, há, nessa sequência, diversas repetições de “temps...” e “silence” e rubricas que indicam que as mulheres permanecem sem reação diante das tentativas do comerciante: “Elles se taisent de nouveau. Elles le quittent des yeux.” “Elles ne disent toujours rien” (DURAS, 2009, p. 56 e p. 57). Noguez destaca que o silêncio é uma constante, uma impossibilidade de dizer, uma ignorância primeira quase que total, que assombra a obra durassiana a partir de *Moderato cantabile* e *Hiroshima mon amour* (NOGUEZ, 2001b, p. 39).

Essa impossibilidade de dizer é reforçada no caso de *Hiroshima mon amour* pelo famoso diálogo construído por meio da negação e da afirmação, entre o japonês e a francesa:

LUI  
Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien.

ELLE  
J’ai tout vu. *Tout*. (DURAS, 2006, p. 22)

Ou

ELLE  
Écoute...  
Je sais...  
Je sais *tout*.

Ça a continué.

LUI  
*Rien. Tu ne sais rien.* (DURAS, 2006, p. 30)

O recurso de um personagem que contesta e nega o discurso do outro também é utilizado na cena emblemática entre o comerciante e as duas mulheres em *Nathalie Granger*. O desespero do vendedor aumenta ainda mais quando a única intervenção das mulheres é a fala da amiga, que diz:

L'AMIE  
 VOUS N'ÊTES PAS VOYAGEUR DE COMMERCE.

L'HOMME  
 .... mais Madame... mais si...

ISABELLE GRANGER  
 Non.

L'HOMME  
 Mais enfin, pourquoi?... oh, Madame...  
 Il a presque crié encore : plainte, cette fois.

L'AMIE  
 Non.

Silence. (DURAS, 2009, p. 58-59)

Se, em *Hiroshima mon amour*, Duras afirmava que o diálogo citado acima, tão célebre no filme, representava seu próprio fracasso e desconhecimento frente a uma tragédia como a bomba de Hiroshima, como destacamos no primeiro capítulo, em *Nathalie Granger*, a cena em que as mulheres negam a identidade do vendedor, num clima de reação totalmente fria e de desinteresse em relação ao que ele diz, acaba sendo um dos clímax do filme. Elas levam o personagem de Depardieu às lágrimas e ele termina por reconhecer sua falta de aptidão à atividade que está exercendo, gerando uma cena silenciosamente trágica e expondo a fragilidade do homem que invade o espaço das duas mulheres de repente. A sequência com Depardieu introduz um tom de absurdo em função de sua trivialidade inesperada, mas também uma tragicidade patética, pelo contraste entre o desespero do vendedor e a frieza das mulheres.

Noguez destaca que o uso dessa estrutura de negação no diálogo, em que os personagens afirmam seu desconhecimento, sua incapacidade de ser, de falar, ou de ver, é recorrente na obra da autora. Está presente em diversos romances, além dos exemplos aqui citados, tais como *Moderato Cantabile*, *Agatha*, *O homem atlântico*, entre outros. Em especial, Duras recorre ao recurso da metalinguagem para enfatizar o defeito da linguagem em expressar o sentimento dos

personagens. São usuais em seu texto, então, o emprego dos termos “*phrase*” (frase), “*mot*” (palavra), e do verbo “*dire*” (dizer) e “*parler*” (falar), em um contexto em que o narrador ou um personagem problematiza sua capacidade de falar, de ver ou compreender algo, ou contesta o conhecimento do outro personagem, como o japonês face à francesa. Em *India song*, podemos citar como exemplos:

- ... Irréprochable... (*Rire léger.*)
- Allons...
- Rien ne se voit. C’est ce que nous voulons dire, ici, par ce mot. (DURAS, 2012, p.70)

Ou

- Voix d’homme isolée :*
- On dirait qu’il n’entend pas quand on lui parle. (DURAS, 2012, p. 76)

Noguez, então, destaca como outra figura de linguagem desempenha uma função importante na construção durassiana dessa impossibilidade de dizer: “Vemos como esse não-conhecimento fundamental está ligado a um traço estilístico central em Duras: a hipérbole, figura do irrepresentável<sup>155</sup>.” (NOGUEZ, 2001b, p. 41, tradução nossa) Assim, termos totalizantes como “*tout*” (tudo), “*rien*” (nada), “*aucun/aucune*” (nenhum/nenhuma), “*jamais*” (jamais), “*personne*” (ninguém) são muito utilizadas pela autora. Estes ganham ainda mais destaque e reforçam o caráter hiperbólico pela sua repetição no texto. Isso podemos observar no diálogo citado acima de *Hiroshima mon amour*: “J’ai tout vu à Hiroshima. Tout.” Tu n’as rien vu. Rien”, mas também em *India song* como vemos em:

- Aucune femme, à Lahore, ne l’aurait connu d’assez près qui pourrait dire un peu...?
- Aucune. Jamais.
- Comment est-ce possible?
- Dans sa résidence, personne n’est jamais allé, dans sa résidence de Lahore...
- C’est terrifiant... Cette abstinence... Terrible... (DURAS, 2012, p.66)

Assim, a utilização da hipérbole, de termos totalizantes, formas globalizantes e superlativos caracteriza, na obra durassiana, uma renúncia. Nessa trajetória de abstração, de dizer menos, como a autora afirmava, substantivos ou pronomes indefinidos como *tudo* ou *nada* bastam em sua escrita. A autora renuncia à possibilidade de enumerar, detalhar, de descrever

---

<sup>155</sup> « On voit comment l’énonciation de ce non-savoir fondamental a partie liée avec un trait stylistique central chez Duras : l’hyperbole, figure de l’infigurable. »



as nuances e minúcias (NOGUEZ, 2001b, p. 41), se apoiando em termos e estruturas mais genéricos, por vezes vagos, para a construção de sentido, que deixam o leitor ou o espectador mais livre em sua interpretação ou apreensão do texto. Ao mesmo tempo, o uso de pronomes indefinidos reforça a tendência à abstração e à imprecisão, em especial, colaborando para a recusa evidente do cinema durassiano de um efeito de “real” dominante na representação fílmica.

Vaudrey-Luigi sintetiza que a escrita cinematográfica de Duras tem como característica um trabalho sobre a frase que radicaliza certas experiências literárias da autora, sobretudo até os anos 1960, quando essa radicalização se torna programática no texto durassiano. Além disso, a crítica destaca a importância da vocalidade cada vez mais dominante, o que, como vimos, está na gênese do cinema durassiano, manifesto em grande parte pela importância concedida para a voz em *off*. Os roteiros de Duras também apontam para uma ampliação do recurso da substantivação e da linguagem abstrata, já presente nos romances. Por fim, ela destaca que o cinema durassiano se caracteriza pela utilização da *belle langue*, o que podemos notar nos exemplos citados até aqui, nos quais não há marcas de oralidade como erros gramaticais, gírias ou expressões coloquiais ou familiares e, especialmente, no recurso da poetização da prosa e construção do lirismo no texto, por meio de todos os recursos estilísticos mencionados anteriormente (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 426 e 427).

Dessa forma, o que buscamos explicitar nesta seção é como os roteiros durassianos fazem parte, de forma orgânica, da literatura da autora, uma vez que neles são encontradas as principais características de seu estilo de escrita literária. Isso mostra que Duras pouco se preocupou com as convenções do formato ou da linguagem cinematográfica e escreveu seus roteiros sendo exclusivamente fiel a si própria e à coesão de sua obra artística, em todas as suas modalidades. Ao mesmo tempo, vimos como a realização cinematográfica também modificou e influenciou sua escrita, em um processo duplo de influências e similitudes, o que também indica a abordagem literária feita por Duras da escrita de roteiros.

### **3.3. A escrita durassiana para o cinema em *Hiroshima mon amour*, *Nathalie Granger*, *India song* e *Le camion*: o roteiro literário**

A bibliografia pesquisada utiliza constantemente o termo “textos híbridos” para tratar dos roteiros durassianos. Nesta seção, buscaremos explicitar alguns elementos destacáveis nos quatro roteiros em estudo que os distinguem de qualquer convenção do formato e, sobretudo,

demonstrar como eles dialogam com a obra durassiana em termos de estrutura, *leitmotifs* e reminiscências, para dessa forma destacar seu aspecto marcadamente literário.

Como vimos no primeiro capítulo, *Hiroshima mon amour* é um grande marco na carreira e na obra durassiana. Além disso, foi o primeiro roteiro a ser publicado em livro na França (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 389), o que evidencia também a importância e o impacto da obra de Duras e Resnais nos anos 1960. A originalidade do texto e do filme mantém-se até os dias de hoje. Luc Moullet, ao escrever sobre o cinema durassiano, inicia seu texto afirmando o desafio que é transpor um roteiro como *Hiroshima mon amour* para às telas de cinema. Esse roteiro talvez se configure como o mais inconventional dos quatro em estudo. Isso porque a própria estrutura do roteiro é bastante *sui generes*. As primeiras cinco partes enumeradas correspondem às cenas entre a francesa e o amante japonês. As falas entre os dois, como afirma Moullet, são de um total irrealismo, um irrealismo que leva o espectador a um choque (AZOURY *et al.*, 2014, p. 79). Esse choque se dá muito em função do seu aspecto totalmente estilizado e poetizado dos diálogos, com construções por vezes paradoxais, como “Tu me tues. Tu me fais du bien.” (DURAS, 2006, p. 35)

Há um grande domínio de falas de Riva. O personagem de Eiji Okada faz contrapontos e tem uma função mais coadjuvante no filme, com falas curtas, em geral de uma linha. O diálogo intercala frases curtas de ambos com longas falas recitativas de Riva, num tom de monólogo, com uma diagramação que remete à poesia. Há sequências em que os diálogos demonstram a interação dos personagens de forma mais prosaica, como quando cada um fala de seu casamento, o filme que a personagem de Riva está realizando em Hiroshima e onde cada um estava na época da guerra. Porém, a tônica do filme está apoiada nas falas de Riva, especialmente em seu relato de seu passado durante a guerra. As falas de Riva mantêm a estrutura de monólogos interiores, com a mesma construção que vimos na seção anterior (frases curtas, repetições, frases como um único parágrafo remetendo ao verso, lirismo, *belle langue*), tanto na sua interação com o amante japonês quanto quando ela está de fato tendo um monólogo interior, como na fala abaixo, em que, sozinha no seu quarto de hotel, ela diz:

ELLE

Elle a eu à Nevers un amour de jeunesse allemand...  
 Nous irons en Bavière, mon, amour, et nous nous marierons.  
 Elle n'est jamais allée en Bavière. (*Elle se regarde dans la glace.*)  
 Que ceux qui ne sont jamais allés en Bavière osent lui parler de  
 l'amour,  
 Tu n'étais pas tout à fait mort.  
 J'ai raconté notre histoire.  
 Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu.  
 J'ai raconté notre histoire.

Elle était, vois-tu, racontable.  
 Quatorze ans que je n'avais pas retrouvé... le goût d'un amour impossible.  
 Depuis Nevers.  
 Regarde comme je t'oublie...  
 - Regarde comme je t'ai oublié.  
 Regarde-moi. (DURAS, 2006, p. 110)

Borgomano ressalta que a escritura durassiana, ainda que narrativa e, apesar de tudo, um pouco descritiva, aproxima-se constantemente da poesia porque tenta agir diretamente no imaginário e nas emoções do leitor/espectador (BORGOMANO, 2010, p.52). O destaque acima é um bom exemplo da escrita poética e do lirismo durassiano. A personagem em seu diálogo interior com seu amante já falecido afirma seu esquecimento, porém, toda a narrativa do filme é construída em torno de sua memória e do trauma da guerra. Esta fala exemplifica bem o que a própria Borgomano definiu como “memória do esquecimento” na obra durassiana, que mencionamos no primeiro capítulo. Em *Hiroshima mon amour* essa questão é fundamental e está na gênese da trama. Isso porque o episódio de Nevers não funciona apenas como uma história pregressa da personagem. Como afirma Higgins: “Nevers não é a origem da história, mas, na verdade, é a própria história.”<sup>156</sup> (HIGGINS, 1996, p. 45, tradução nossa)

O esquecimento e a memória são constantemente reafirmados por ambos os personagens em relação às duas relações amorosas, a relação entre os dois e a história que a francesa compartilha com o arquiteto japonês e que o faz celebrar ser o único amante a quem ela contou tal vivência do passado. Ao comentar a importância dessa memória agora compartilhada e do esquecimento, ele diz:

Dans quelques années, quand je t'aurai oubliée, et que d'autres histoires comme celle-là, par force encore de l'habitude, arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli. Je le sais déjà. (DURAS, 2006, p. 105)

A francesa também opera na mesma chave ao afirmar, se referindo ao soldado alemão: “Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli.” (DURAS, 2006, p. 118)

A contradição aparente entre a constante menção ao esquecimento, enquanto a personagem relembra e revive a memória, é o que Borgomano denomina de “memória do esquecimento” do texto durassiano. Segundo essa crítica, Duras, que sempre apreciou o

---

<sup>156</sup> “Nevers is not the origin of the story, then, but the story itself.”

paradoxo, traço bem evidente no texto de *Hiroshima mon amour*, gostava de afirmar que o esquecimento é a verdadeira memória. A autora, em uma conferência dedicada a ela própria em Montreal, declara que o tema de sua obra, especialmente de seus filmes, é a “memória do esquecimento”, o que, segundo Borgomano, seria a impossibilidade de representar a história, como quando Duras afirma seu fracasso frente a tragédia de Hiroshima. (BORGOMANO, 1990, p. 11) A memória do esquecimento seria a tentativa - fadada desde o início ao fracasso - de reproduzir as experiências do mundo.

Contudo, frente à impossibilidade e ao fracasso, a saída encontrada seria a de tornar a experiência vivida em uma experiência lendária. Assim, a francesa de *Hiroshima mon amour*, ao contar o episódio de Nevers e revivê-lo com o amante japonês, liberta-se de sua memória, que deixa de ser uma experiência vivida e traumática e se torna uma lenda, um mito. “Tu deviendras une chanson.” (DURAS, 2006, p. 119) Higgins (1996) também destaca que esse processo é corroborado pela imagem de Resnais. O romance entre a francesa e o soldado alemão é representado como uma fantasia, com imagens que misturam o bucólico e o pastoral com o romance gótico, como o encontro nas ruínas de um castelo ou em uma cabana de camponeses, o mesmo se dando, após a morte do soldado, no esconderijo da francesa na cave da família, rodeada por paredes grossas de pedras húmidas. Essa mesma abordagem encontra eco no processo pessoal de escrita de Duras. Como mencionamos no primeiro capítulo, Duras também constantemente reconta suas memórias, transformando-as em biomitografia, o que sempre deu margem a inúmeras interpretações psicanalíticas da obra durassiana. A personagem de Riva, então, espelha a atitude de sua própria autora no que toca à maneira de lidar com a própria biografia. Como mencionamos no primeiro capítulo, Duras afirmara, em uma entrevista, não querer voltar a sua terra natal, uma vez que a história de sua infância já havia sido vivida e escrita e, portanto, superada. Semelhantemente, para a francesa, a relação com o amante japonês é o estopim para a lembrança e sua superação, ou seja, a memória do esquecimento.

Por isso, Borgomano destaca que *Hiroshima mon amour*, e também *Uma tão longa ausência*, já prenunciam *India song*, ao afirmar, citando fragmentos de *Hiroshima mon amour*:

Eles são, sobretudo, a encenação de uma mediação sobre a memória e o esquecimento, sobre a “*evidente necessidade*” de uma “*memória inconsolável*” e sobre a impossibilidade dessa memória. Essa mediação, de modo algum abstrata, encarna-se dolorosamente na vivência individual dos personagens: o acontecimento “*esquecido*” e lembrado ao longo de uma crise, para ser novamente “*entregue ao esquecimento*”, é, em cada filme [*Hiroshima mon amour* e *Uma tão longa ausência*], “*um dos maiores acontecimentos do século XX*”, a explosão da bomba de Hiroshima e os campos de concentração. Essas catástrofes *imemoráveis* encontram-se

inextricavelmente ligadas, para as personagens principais, duas mulheres, a suas catástrofes privadas, provocadas também pela guerra<sup>157</sup>. (BORGOMANO, 1990, p. 20, tradução nossa, grifos do autor)

Ao mesmo tempo, nessa relação com a memória e com o esquecimento, *Hiroshima mon amour* traz uma outra característica constante da escrita durassiana: a estrutura de uma história contida dentro de outra, o que está presente em diversos títulos da autora. Assim, ainda que o episódio de Nevers seja o centro da narrativa, ele ocorre como um *flashback*, dentro do relato mítico da personagem de Riva, em primeira pessoa. *India song* também possui essa característica, uma vez que o texto se inicia com a história, ainda que suscinta, do baile de S. Thala e, nas páginas seguintes, com a presença da mendiga do Laos, jamais representada em cena:

VOIX I:  
Il l'avait suivi aux Indes.  
VOIX 2  
Oui.  
VOIX I  
Pour elle il avait tout quitté.  
En une nuit.  
VOIX 2  
La nuit du bal?  
Oui.  
[...]  
VOIX I  
« Michael Richardson était fiancé à une jeune fille de S. Thala. Lola Valérie Stein. Le mariage devait avoir lieu l'automne.  
Puis il y a eu ce bal.  
Ce bal de S. Thala... » (DURAS, 2012, p. 14-15)

A diferença, contudo, é que no caso de *Inda Song*, o baile fica como uma história pregressa. No texto e no filme, Michael Richardson não possui nenhuma fala, ele está fisicamente em cena, com Anne-Marie Stretter, mas tem uma função coadjuvante. A mendiga também permanece como um contraponto. Essa estrutura de uma narrativa contida dentro da outra encontra eco em outros romances da autora. Os críticos constantemente aproximam *Hiroshima mon amour* de *Moderato cantabile*, em função do paralelismo de duas histórias de amor, revividas pelos personagens, o que destacaremos nas próximas páginas. Porém, pouco se menciona na fortuna crítica sobre a autora a marcante, a nosso ver, proximidade entre

---

<sup>157</sup> « Ils sont surtout la mise en scène d'une médiation sur la mémoire et l'oubli, sur « l'évidente nécessité » d'une « inconsolable mémoire » et sur l'impossibilité de cette mémoire. Cette médiation, nullement abstraite, s'incarne douloureusement dans le vécu individuel des personnages : l'événement « oublié » et remémore au cours d'une crise, pour être de nouveau « livré à l'oubli » est, dans chaque film [*Hiroshima mon amour* et *Une aussi longue absence*], « l'un des plus grands événements du XXe siècle », l'explosion de la bombe de Hiroshima et les camps de concentration. Ces catastrophes immémorables se trouvent inextricablement liées, pour les personnages principaux, deux femmes, à des catastrophes privées, provoquées elle aussi par la guerre. »

*Hiroshima mon amour* e *O marinheiro de Gibraltar*. Nesse romance, também há uma estrutura bastante semelhante. O narrador, cansado de sua vida de funcionário público, rompe com sua companheira, ao se encantar por uma bela mulher, Ana, em uma praia da Itália. Ana viaja o Mediterrâneo em seu iate em busca de um antigo amor, o marinheiro de Gibraltar, figura igualmente mítica. O narrador e Ana também se envolvem em um relacionamento amoroso, ainda que o homem acompanhe a mulher em sua busca pelo antigo amante, uma situação novamente paradoxal. Há no romance um longo relato de Ana para o narrador sobre seu relacionamento amoroso, ocorrido há muitos anos, com o marinheiro. O narrador, como o personagem do arquiteto japonês, também tem um grande interesse em ouvir esse relato e participar desta busca mítica pelo amor perdido.

A aproximação com *Moderato cantabile* é também evidente, talvez até pelo fato de saber-se que a leitura deste romance foi a origem do convite de Resnais a Duras. Em *Moderato cantabile*, os dois personagens principais, Anne Desbaresdes e Chauvin, irão reviver a relação amorosa, descrita nas primeiras páginas do romance, de um casal cujo homem comete um crime passionnal, assassinando sua companheira num café próximo ao local das aulas de piano do filho de Anne. Ela ouve os gritos e vê a movimentação ao sair da aula e passa a frequentar o café, após as aulas do filho, onde se encontra com Chauvin:

Anne Desbaresdes, auxiliada por seu companheiro casual Chauvin, produz sua própria desgraça social e, então, uma morte teatral (criada por meio de palavras e gestos), imitando a cena que testemunhou. É claro que eles criam uma história que nunca ocorreu, outra morte por identificação. Sua reconstrução é de fato uma construção. A encenação é a história, inventada em torno de uma cena enigmática e impulsionada principalmente pela intensa necessidade de Anne de encená-la. Anne e Chauvin, nesse caso, conhecem a história juntos porque é a história deles. Do mesmo modo, a história de Nevers é subordinada e produzida por sua narrativa. A memória serve às necessidades da situação moldura em ambos os casos, e a historiografia é moldada pelo presente como seu intertexto mais insistente<sup>158</sup>. (HIGGINS, 1996, p. 43-44)

Em *Hiroshima mon amour*, uma situação bastante próxima se estabelece entre os dois amantes. O filme não aborda fundamentalmente a relação entre a atriz francesa e o arquiteto japonês. Como eles se conheceram ou como se envolveram não é a tônica do filme. O adultério

---

<sup>158</sup>“Anne Desbaresdes, aided by her chance companion Chauvin, produces her own social disgrace and then a theatrical death (created through words and gestures) in imitation of the scene she witnessed. It is clear that they create a story that never took place, another death by identification. Their reconstruction is in fact a construction. The reenactment is the story, invented around an enigmatic scene and propelled primarily by Anne’s intense need to enact it. Anne and Chauvin do in this case know the story together because it is their story. In the same way, the Nevers story is subordinated to and produced by its telling. Memory serves the needs of the framing situation in both cases, and historiography is shaped by the present as its most insistent intertext.”

cometido por ambos tampouco é problematizado. Ainda que os dois afirmem terem casamentos felizes com filhos, a relação extraconjugal é retratada como um certo hábito de ambos: “Je suis d’une moralité douteuse, tu sais.” (DURAS, 2006, p. 55). A trama centra-se, acima de tudo, na memória de Nevers e na sua reencenação, não apenas pelas imagens em flashback e pelas falas de Riva, mas porque o personagem de Eiji Okada entra no jogo da reencenação e recriação da memória e assume a posição do soldado alemão, como vemos em:

LUI  
 Quand tu es dans la cave, je suis mort?  
 ELLE  
 Tu es mort.... Et....  
 [...]  
 LUI  
 Tu cries?  
*La chambre de Nevers.*  
 ELLE  
 Au début, non, je ne crie pas. Je t’appelle doucement.  
 LUI  
 Mais je suis mort.  
 ELLE  
 Je t’appelle quand même. Même mort. Puis un jour, tout à coup, je crie très fort comme une sourde. C’est alors qu’on me met dans la cave. Pour me punir.  
 LUI  
 Tu cries quoi?  
 ELLE  
 Ton non allemand. Seulement ton nom. Je n’ai plus qu’une seule mémoire, celle de ton nom.  
 (DURAS, 2006, p. 87 e p. 90)

Dessa forma, como em *Moderato cantabile*, a situação é revivida, porquanto o amante japonês toma o lugar do antigo amante. Mas a trama constrói-se de forma mais similar a *O marinheiro de Gibraltar*, uma vez que se instaura um tipo peculiar de triângulo amoroso espectral, em que a nova relação é alimentada pelo aspecto mítico da relação anterior. Ademais, o japonês, como o narrador de *O marinheiro de Gibraltar*, demonstra vivo interesse pela experiência passada. Os relatos de Ana e da francesa em *Hiroshima* são incitados por seus amantes, que desejam conhecer e, de alguma forma, participar dessas lembranças marcantes. Essa relação triangular complexa também anuncia o triângulo amoroso formado por Anne-Marie Stretter, Michael Richardson e o Vice-cônsul, em *India song*, como podemos notar no diálogo abaixo:

A-M. S.: J’aime Michael Richardson,  
 je ne suis pas libre de cet amour.  
 V.-CONSUL: Je le sais.

Je vous aime ainsi, dans l'amour de Michael Richardson.  
Ça ne m'importe pas. (DURAS, 2012, p.96)

V.-CONSUL: Les histoires d'amour vous les vivez avec d'autres.  
Nous n'avons pas besoin de ça. (DURAS, 2012, p. 98)

No caso de *India song*, contudo, o amor é ainda mais platônico, visto que o contato que o vice-cônsul tem com Anne-Marie Stretter é mínimo e sem qualquer intimidade. Tanto em *Hiroshima mon amour* quanto em *O marinheiro de Gibraltar*, existe uma relação amorosa e sexual entre os protagonistas, em paralelo à relação emblemática do passado, evocada por Ana e pela francesa. Mas, em essência, a atitude do arquiteto japonês e do narrador de *O marinheiro de Gibraltar* é semelhante à do vice-cônsul. Cientes da importância do soldado alemão e do marinheiro na afetividade de suas parceiras, eles optam por não se oporem à lembrança da história de amor do passado, mas de revivê-las junto de suas parceiras como parte do discurso amoroso entre eles no presente. Assim, como em *O vice-cônsul*, pode-se afirmar que o amor é construído a partir do amor do passado, fazendo com que as duas relações de alguma forma convivam por meio da lembrança e do esquecimento. O triângulo amoroso se constitui a partir da refração de uma imagem de espelho do tempo, em que o novo amor reflete, sob novas luzes, o amor mítico do passado. Dessa forma, o arquiteto japonês, como o vice-cônsul, ama a personagem de Riva *no* amor do soldado alemão, ou seja, ele ocupa o lugar vazio deixado por aquele, de modo a participar ativamente na recriação da memória, para que ela possa novamente ser abandonada ao esquecimento. O casal, então, separa-se, cada um seguindo com sua vida, marcada pelo retorno de Riva à França após esse breve relacionamento amoroso.

Como em *Moderato cantabile*, a reencenação do trauma é feita por meio do diálogo. As imagens em *flashback* de Nevers são justapostas às falas posteriores de Riva em *off*, em seus encontros com o japonês em Hiroshima. Nesse sentido, encontra-se já em *Hiroshima mon amour* o gérmen da estética que a autora irá desenvolver em seu cinema, especialmente em *India song*, uma vez que o episódio de Nevers é construído por meio da voz, de Riva, que relata em primeira pessoa, com imagens pontuais representando o que está sendo relatado. Os demais personagens descritos no texto, os pais de Riva e o soldado, aparecem como figuras que fazem parte da memória, mas sempre em silêncio, sendo mediados pelas lembranças e pelo discurso da personagem de Riva, ou em descrições de um narrador.

Essa questão é um dos aspectos que também chama atenção em *Hiroshima mon amour* enquanto roteiro, escancarando seu distanciamento das convenções do formato. Em sua maioria, as tomadas em Nevers foram realizadas por Resnais a partir dos apêndices do texto, intitulados *Les évidences nocturnes (Notes sur Nevers)*. No prefácio do título, Duras esclarece



que essa seção não fazia parte do roteiro original, escrito em julho de 1958. Os apêndices foram escritos como um trabalho separado, em dezembro do mesmo ano, antes do início das filmagens (DURAS, 2006, p. 19). Um indício de que essa seção foi escrita em uma estágio mais avançado da produção é que a personagem feminina, que permanece sempre não-nomeada no roteiro (os dois personagens são denominados ou por sua nacionalidade - a francesa e o japonês - ou pelos pronomes “*elle*” e “*lui*”), nos apêndices é denominada a partir do sobrenome da atriz que realizou o filme: Riva.

Como já destacamos, eles foram escritos sem cronologia, como pequenos episódios narrativos individuais separados. Cada um recebe individualmente um título que indica sua temática geral, tais como: “*sur l’image de la mort de l’allemand*”; “*sur les images des rencontres entre Riva et le soldat allemand*”; “*un Nevers imaginaire*”. Os apêndices variam, então, entre textos construídos em primeira pessoa, a partir de monólogos em que a personagem de Riva relembra sua história, e partes em que há uma narração onisciente de um narrador em terceira pessoa que não se restringe a descrições e construções de cenas imagéticas. Pelo contrário. Há, por exemplo, uma caracterização da relação de Riva com a mãe, em que se retrata a reação da mãe ao ver a filha ter os cabelos raspados como colaboracionista, que é totalmente extracinematográfica, no sentido em que Duras descreve aspectos psicológicos e emocionais das personagens, que servem a uma caracterização interna, mas não se refletem em imagens e ações concretas nas cenas, como vemos em:

#### LA MÈRE DE RIVA

La mère est vive. Bien plus jeune que le père. Ce qu’elle aime le plus au monde est son enfant. Quand Riva crie, elle s’affole pour elle. La mère a peur que l’on fasse encore mal à son enfant. Elle tient toute la maison dans ses mains. Elle est avec son enfant d’une tendresse brutale. Mais d’une tendresse sans limites. Contrairement au père, elle ne désespère pas de Riva. Ils la descendent dans la cave comme si elle avait dix ans. Ils sont en noir. Riva, au milieu des deux, habillée en clair. Chemise de nuit en dentelles, de très jeune fille, faite par la mère, par une mère qui oublie toujours que son enfant grandit. (DURAS, 2006, p. 136)

Há uma mescla de descrições específicas do vestuário e da posição dos três descendo para a cave, com descrições de aspectos subjetivos e internos dos personagens, sobretudo da mãe e de sua visão da filha, de forma pouco usual para roteiros. Esse tipo de construção tende a ser malvista pelos profissionais do cinema justamente pelo caráter literário e romanesco da descrição. Porém, é inegável que a descrição onisciente de Duras colabora para a construção dos personagens e da cena, ainda que deixe a cargo de Resnais a forma exata de transformar essas partes em cena e construir sua imagem no cinema.

Um aspecto notável é que os apêndices de Duras foram utilizados como pequenas cenas intercaladas com a parte IV do roteiro, em que a francesa e o japonês estão em um café e ela faz sua narrativa sobre o episódio de Nevers. O texto de Duras é bastante completo e complexo em comparação com o resultado fílmico. As cenas tiradas dos apêndices são pequenas sequências de imagens *flashback*, muito mais suscintos do que o texto, apenas curtas tomadas, ainda que apoiadas nas descrições específicas do roteiro de figurino e caracterização dos personagens e também em pequenas ações, como a subida da escada após ter os cabelos cortados, a bola de gude perdida entrando na cave, entre outras. Nota-se que, nesse sentido, o roteiro vai além do filme, ao oferecer uma série de informações adicionais, como a que vemos no fragmento acima sobre a mãe, que estão ausentes na resultante fílmica. Nesse sentido, o que veremos também em *Nathalie Granger*, é que a publicação de *Hiroshima mon amour* se justifica enquanto livro, entre outros motivos, justamente por divulgar o belo trabalho de Duras que não está evidente na tela. Por exemplo, o lirismo do texto intitulado “*le mariage de Nevers*”:

Je deviens sa femme dans le crépuscule, le bonheur et la honte. Quand ça a été fait, la nuit était venue sur nous. Nous ne nous en étions pas aperçus.

La honte avait disparu de ma vie. Nous avons été joyeux de voir la nuit. Celle-là était une nuit noire comme jamais je n'en ai vu depuis. Ma patrie, ma ville, mon père ivre, s'y trouvèrent noyés. Avec l'occupation allemande. Dans le même sac.

Nuit noire de la certitude. On l'a regardée avec attention et ensuite avec gravité. Puis une à une, des montagnes sont montées à l'horizon. (DURAS, 2006, p. 132)

Percebe-se no fragmento uma construção poética, repleta de metáforas e lirismo, que funciona quase como uma história pregressa da personagem, ao fornecer informações subjetivas, muitas vezes bastante tocantes, ou pontuais, como o alcoolismo do pai, dados que na trama do filme não são destacados e ficaram como informações subjacentes para a realização fílmica. Os encontros entre Riva e o soldado exibem diferentes tomadas de Riva, em sua bicicleta ou a pé, andando pelo campo francês para o encontro e abraçando o soldado ao chegar. Há uma tomada breve em que os dois estão deitados, em uma cabana ou galinheiro, descalços, com as pernas entrelaçadas e cobertos com um casaco, indicando a concretização da relação sexual, o que, no roteiro, Duras descreve com esta forma mais lírica da consumação de um casamento em Nevers. Porém, toda a construção e reflexão sobre honra, pátria, felicidade, guerra e o pai, presentes no texto, não fazem parte do filme e ficam, de fato, como um apêndice

que complementa a trama com aspectos narrativos a mais, adicionando camadas de profundidade à história.

A comparação entre o roteiro e o filme não é nosso objetivo aqui, porém, nos parece válido destacar que o texto de Duras, das cinco partes que formam o roteiro, foi utilizado quase que integralmente por Resnais, e boa parte das indicações das rubricas também, ainda que pontualmente possa haver uma diferença entre a forma pela qual a cena foi descrita no roteiro e a encenação realizada pelo diretor.

O aspecto literário da escrita de Duras, com os traços estilísticos que vimos na seção anterior, e o lirismo presente não apenas nos diálogos, mas em todas as partes que formam o roteiro, transformam a leitura do roteiro em uma leitura de um texto literário, não distante da leitura de uma romance durassiano, meticulosamente escrito por uma autora que evidentemente tinha intenções artísticas na elaboração do texto em si, como podemos notar na rubrica que inicia a parte quatro, a emblemática sequência no café:

Sur le fleuve, à Hiroshima, la nuit tombe en de longues traînées lumineuses.

Le fleuve se vide et se remplit suivant les heures, les marées. Des gens regardent parfois la lente montée de la marée le long des berges boueuses.

Un café est en face de ce fleuve. C'est un café moderne, américanisé avec une grande baie. Lorsqu'on est assis dans le fond du café, on ne voit plus les rives du fleuve mais seulement le fleuve lui-même. Cette imprécision que se dessine l'embouchure du fleuve. C'est là que finit Hiroshima et commence le Pacifique. L'endroit est à moitié vide. Ils sont assis à une table au fond de la salle. Ils sont l'un en face de l'autre, soit joue contre joue, soit front contre front. On vient de le quitter dans la détresse à l'idée de seize heures qui les séparent de leur séparation définitive. On le retrouve presque dans le bonheur. Le temps passe sans qu'ils s'en aperçoivent. Un *miracle* s'est produit. Lequel ? Justement, la résurgence de Nevers. Et la première chose qu'il dit, dans cette pose éperdument amoureuse c'est:

(DURAS, 2006, p. 85)

Esse fragmento, ainda que seja uma indicação de cena, para o leitor familiarizado não é nada distante da escrita usual da autora em seus romances. Além de novamente conter descrições extracinematográficas, como a referência à divisa entre Hiroshima e o Pacífico, o estado de espírito dos personagens, a oposição entre a angústia da iminente separação e o deleite encontrado no momento presente, o excerto exemplifica que a sensibilidade literária de Duras não se limitou aos diálogos. O esmero de sua escrita, que enriquece tanto as rubricas quanto os apêndices, demonstra, de fato, que a abordagem da autora independe do gênero, se romance ou roteiro. Sua maior preocupação sempre será a construção literária do texto.

Ademais, podemos notar alguns *leitmotifs* do universo durassiano. Nessa rubrica, em especial, a questão do rio e do Pacífico. Há na obra durassiana (e em seus títulos e ciclos) uma grande importância dada a rios, oceanos e mares. As obras que abordam a infância na Indochina, não ao acaso nomeadas como o ciclo do Pacífico, incluem constantes referências ao Mekong, ao Mar da China e ao próprio Pacífico. O Ganges também é mencionado de forma recorrente no ciclo da Índia, e o terceiro ciclo é associado, como vimos no primeiro capítulo, ao Atlântico. Também, nos apêndices, há uma preocupação com a descrição da relação mãe e filha. Como vimos, a figura da mãe é central no universo ficcional da autora. Além do fragmento destacado nas páginas anteriores, outros pequenos trechos redigidos por ela exploram a relação entre a personagem de Riva e a mãe – no filme, os pais da francesa têm um papel bastante reduzido. Por fim, o amante asiático e a memória marcante do primeiro amor, como destaca Borgomano, podem ser lidos como uma referência à própria experiência de Duras. “O japonês não seria já uma figura do amante cuja nacionalidade chinesa só será ‘confessada’ vinte-e-quatro anos mais tarde?<sup>159</sup>” (BORGOMANO, 2016, p. 25, tradução nossa)

Nesse sentido, *Hiroshima mon amour*, apesar de ser o único título do corpus não dirigido pela autora, evidencia a autoria compartilhada na criação deste filme, entre Duras e Resnais. Por todos esses elementos, pode-se notar o intenso e próximo trabalho de colaboração entre ambos, uma vez que a voz da autora é extremamente marcante no filme.

Nos demais roteiros em estudo, nota-se algumas modificações e uma maior familiaridade com alguns elementos da linguagem cinematográfica. Em *Nathalie Granger*, por exemplo, já com Duras assumindo a realização do filme e não mais apenas assinando o roteiro, o texto publicado já se aproxima de uma versão para a filmagem, uma vez que inclui uma série de indicações de câmera e decupagem das cenas, como vemos em:

Cadrée haut, près Isabelle Granger qui “regardait” la forêt de Dreux.  
Fixe. Toujours ni triste, ni gaie. Hantée.

On la retrouve en plan général, de dos, dans une pièce différente. Elle est devant un bureau d’enfant, très ordonné : le bureau de Laurence. (DURAS, 2009, p. 34)

Nesse trecho do roteiro, notamos como a autora utiliza o espaço para marcar o corte entre os dois planos de Isabelle Granger, ao invés de alguma referência textual ao corte. Eis o mesmo recurso que observamos em seus romances nas páginas anteriores. Apesar da existência

---

<sup>159</sup> « Le Japonais ne serait-il pas déjà une figure de l’amant dont la nationalité chinoise ne sera « avouée » que vingt-quatre ans plus tard? »

da decupagem, é recorrente no texto a utilização de construções como “On la retrouve/ on revient au plan general”, que nos parecem pouco usuais para a escrita de roteiros. Podemos nos questionar sobre uma eventual recusa da autora a aderir completamente a uma linguagem mais técnica e dar preferência a uma linguagem mais discursiva, ainda que salientando os diferentes enquadramentos e posicionamentos da câmera.

*Nathalie Granger* distingue-se bastante dos demais filmes da autora. Isso porque a presença do texto, tão marcante no cinema durassiano pelo uso do diálogo e das vozes em *off*, está quase que totalmente ausente desse filme. *Nathalie Granger* é um filme em que muito pouco é dito. Como destaca o cineasta e crítico Luc Moullet:

Como ela escrevia livros, muita gente considerava seus filmes como “literários”, entretanto, *Nathalie Granger* é um filme com poucas falas (apenas duzentas e cinquenta contra seiscentas em um filme normal) em que as nuances de branco, de cinza e de preto possuem grande importância graças ao trabalho do cinegrafista Ghislain Cloquet<sup>160</sup>. (in AZOURY, 2014, p. 83, tradução nossa).

Moullet destaca que, apesar da importância da fala no cinema durassiano, a imagem não era negligenciada. Segundo ele, Duras insistia que nos créditos todos fossem listados em ordem alfabética e ela não tivesse nenhum destaque adicional. Ela queria ser creditada como os demais membros da equipe de uma forma técnica. Porém, seu controle era total, não apenas sobre a filmagem, mas incluía também os curtas-metragens que seriam projetados antes de seus filmes na sala de cinema.

O que é curioso no caso do roteiro de *Nathalie Granger* é que, de fato, esse filme se constitui como o mais imagético da carreira da autora. Assim, poderíamos pensar que seria o roteiro mais ligado a uma convenção ou menos literário entre os quatro em estudo nessa tese, visto que as falas recitativas e poéticas, tão características do lirismo de *Hiroshima mon amour* e *India song*, não estão presentes nesse filme. Há, como afirmou Moullet, uma grande preocupação com a imagem e com a fotografia. O filme se passa integralmente dentro de uma casa e em seu jardim – filmado na casa de Duras em Neauphle-le-Château. Os diálogos, além de escassos e curtos, são, em muitas cenas, triviais, como vemos em:

L'AMIE  
Il y a beaucoup de branches tombées...

---

<sup>160</sup> « Comme elle écrivait des livres, beaucoup de gens considéraient ses films comme « littéraires » alors que Nathalie Granger est un film avec très peu de paroles (deux cent cinquante sous-titres seulement contre six cents pour un film normal) où les nuances des blancs, des gris et des noirs occupent une très grande importance grâce au travail de l'opérateur Ghislain Cloquet. »

ISABELLE GRANGER

Le vent...

L'AMIE

Oui. (*Temps.*) J'ai envie de faire un feu.

*Pas de réponse.* (DURAS, 2009, p. 29)

Ou

L'AMIE

Il faudrait un sac pour les vêtements chauds et les chaussures.

ISABELLE GRANGER, *temps.*

Il fait froid là-bas?

L'AMIE

C'est la montagne, il y a de la neige jusqu'en mars.

*Silence.* (DURAS, 2009, p. 46)

Nota-se que a escrita dos diálogos nesse caso é menos estilizada do que nos demais roteiros. Isoladamente, ambos não revelam quase nada da trama ou das tensões subjacentes ao filme. Isso é muito distinto dos demais filmes, em que toda a narrativa e a problemática são construídas, primordialmente, pelo diálogo. Ainda que haja o uso da voz em *off*, ela não é recitativa, em tom de monólogo, como nos demais filmes. O uso da voz em *off* é também mais pontual. O filme se inicia com a rádio, em *off*, relatando um crime brutal que ocorreu na região. Este crime permanecerá como uma sombra associada à fala da diretora da escola de Nathalie, a criança que dá título ao filme, afirmando a violência da menina. No caso de *Nathalie Granger* o lirismo do filme é construído por meio da imagem, planos longos e parados, a encenação e o silêncio. Mesmo na emblemática cena com o representante comercial, interpretado por Depardieu, a tensão e o constrangimento são construídos mais pelo silêncio, olhares, postura e desinteresse das duas mulheres do que pelo texto.

Entretanto, como já mencionamos, Borgomano destaca que este roteiro também é um texto híbrido, que mistura gêneros textuais. No caso de *Nathalie Granger*, esse hibridismo se manifesta nas longas e detalhadas rubricas. Ainda que Duras demonstre uma maior familiaridade com a decupagem, em *Nathalie Granger* são muitos os elementos extracinematográficos que explicam e explicitam informações não imagéticas que estão ausentes no filme.

O diálogo acima sobre o clima nas montanhas é seguido por uma rubrica em que se lê: “Isabelle Granger ne connaît pas la France. Elle ne sait rien de cette région où va être expédiée son enfant.” (DURAS, 2009, p. 46) Novamente, temos uma construção que é extracinematográfica e que fica disponível apenas para quem leu o roteiro, ou como uma informação subjacente para a atriz em sua interpretação do papel. Para o espectador, o desconhecimento de Isabelle da geografia francesa é ignorado. Na verdade, a própria condição

de estrangeira de Isabelle, explicitada nessa frase, pode eventualmente passar despercebida. Ainda que a personagem seja interpretada pela atriz italiana Lucia Bosè e que algumas rubricas indiquem seu forte sotaque italiano, não há outra indicação clara no filme que afirme a nacionalidade de Isabelle Granger, sobretudo para um espectador que não seja familiarizado com a língua francesa o suficiente para notar o sotaque da atriz. O exemplo destacado evidencia uma rubrica construída a partir do ponto de vista de um narrador romanesco, uma vez que é uma informação que existe no texto e no papel, mas não será transposta para imagem.

Este é um dos aspectos particulares de *Nathalie Granger* enquanto texto. O roteiro, como vimos no caso de *Hiroshima mon amour*, acrescenta uma série de informações adicionais que esclarecem detalhes da trama e os conflitos psicológicos, especialmente de Isabelle. O filme, em função de seus silêncios, é bem mais enigmático, deixando ao espectador mais livre para sua própria interpretação. No roteiro, o conflito e a preocupação de Isabelle com a filha Nathalie são mais evidentes. Isso porque o texto se preocupa em esclarecer coisas nas rubricas que o filme em si deixa em aberto. Nesse sentido, Duras recorre a construções pouco usuais, como vemos logo após o diálogo sobre a temperatura na região montanhosa da França e o desconhecimento de Isabelle dela. Após esse diálogo, há uma longa rubrica detalhando os gestos das duas mulheres, que permanecem em silêncio. Uma frase, descrita como um veredito, quebra o silêncio:

L'AMIE  
Oublie Nathalie.

(Sens : c'est ce qu'il te faut faire : coupe le lien de la violence, sépare-toi de ton enfant. Sa violence est dirigée contre sa mère. Oublie que tu es la mère.) (DURAS, 2009, p. 47)

A frase da amiga, personagem de Jeanne Moreau, curta e imperativa, recebe, então, uma explicação de seu sentido, redigida ainda como se fosse uma fala da própria amiga para Isabelle. Porém, essa segunda fala explicativa, como um pensamento da amiga, fica restrita ao texto, uma vez que não é pronunciada. A relação feita pela amiga entre a violência da menina e o direcionamento dessa violência à mãe não é tão evidente no filme. Novamente, a análise aqui não tem como objetivo comparar o filme e o roteiro, já que alterações e cortes são comuns, esperados e naturais em qualquer processo de realização cinematográfica. O nosso objetivo é apenas de salientar o aspecto literário e particular do texto, o qual abriga, de modo evidentemente intencional, camadas do desenvolvimento da trama que estão apenas nele. Mais do que isso, ao construir esse tipo de rubrica, com explicações que não terão resultado na construção da imagem do filme, Duras optou, desde a concepção do roteiro, por um filme mais

enigmático, quiçá hermético, do que seu próprio roteiro. Há no roteiro uma preocupação da autora em preencher lacunas que no filme permanecem abertas.

Esse tipo de explicação do sentido de diálogos propositalmente tão sintéticos ocorre em outros momentos do roteiro também, como no diálogo entre a amiga, personagem de Jeanne Moreau, e Laurent, o filho de Isabelle e irmão de Nathalie:

LAURENCE, *off*  
 Elle va en pension Nathalie ?  
 L'AMIE, *off*  
 Non, elle n'y va plus...  
 LAURENCE, *off*  
 Qu'est-ce qu'elle va faire?  
 L'AMIE, *off*  
 On ne sait pas... De la musique peut-être...  
 C'est comme si Laurence avait demandé à l'Amie : « Où allons-nous? Qu'est-ce que nous allons devenir? » (DURAS, 2009, p.83)

Em ambos os fragmentos citados, a explicação do sentido por detrás da fala traz uma questão muito mais profunda, que estaria subjacente, mas que é muito mais complexa, quiçá filosófica, do que aquilo que de fato será dito. As falas por si só dizem muito pouco e apesar do lirismo da imagem e da construção do filme, essas questões mais subjetivas, destacadas a partir de um ponto de vista onisciente, estão ausentes da imagem.

Nessa abordagem de Duras de esclarecer mais no texto do que no filme, podemos citar também o destaque dado, logo nas primeiras páginas, em meio à descrição de uma panorâmica, para a frase em itálico: “*Le crime de Yvelines: un thème du film.*” (DURAS, 2009, p. 14) Algumas páginas depois, encontramos: “*Nathalie: autre thème du film. La musique: autre thème du film.*” (DURAS, 2009, p. 17)

A relação entre o crime e a violência de Nathalie, novamente, é sugerida no filme pela justaposição de sequências, o rádio revelando a notícia e a fala da diretora da escola da menina. Porém, no roteiro, é muito mais evidente como Isabelle, a mãe da menina, está preocupada e abalada com a situação. No filme, o silêncio e uma certa apatia das duas mulheres poderiam transparecer mais frieza e indiferença do que a forte preocupação descrita nas rubricas. Isso porque a rubrica, por vezes, relata os pensamentos de Isabelle, aos quais o espectador não terá acesso, evidenciando seus sentimentos:

Dans la salle à manger, sur le divan – sous la glace qui reflète le parc – Isabelle Granger, dirait-on, se repose. Elle est à moitié allongée. En proie à l'idée fixe de son enfant. Cette idée fixe a pris la voie infernale d'un faux syllogisme, sans conclusion, « en boucle » : « Nathalie doit aller, *disent-ils*, à la pension Datkin afin qu'on soigne la violence sont elle est atteinte – celle



qui a fait criminels les enfants des Yvelines. Or à la pension Datkin, du moment que Nathalie aura le choix d'en faire ou non, Nathalie refusera de faire du piano. Or, *moi la mère de Nathalie*, je sais que seule la musique peut la sauver de la violence. Nathalie va donc à la pension Datkin où elle sera privée à vie de la musique afin d'être sauvée de la violence alors que cette violence, seule la musique peut en avoir raison », etc. (DURAS, 2009, p. 28-29)

Aqui, o texto revela novamente a perspectiva de um narrador onisciente. Porém, totalmente ausente no filme. O trecho entre aspas, um discurso interior da personagem, só existe no roteiro. A rubrica não indica que ele será pronunciado, como texto em *off*, por exemplo – recurso recorrente para representar pensamentos de personagens. E, de fato, ele não está presente no filme. Assim, só o leitor tem acesso à narrativa onisciente presente nas rubricas, que não será jamais transposta para as cenas do filme.

Se no fragmento acima o pensamento da personagem é marcado pelas aspas, há outros em que a rubrica se aproxima do discurso indireto livre ao mesclar a descrição da imagem em tela com o pensamento da personagem, como vemos em:

Isabelle Granger nous fait face. Elle écoute. N'est-elle pas elle aussi, cette « infirme », cette mère incapable, malgré son avoir, une sorte de portugaise ? L'idée en vient. Elle ne sait pas le français et elle a signé la séparation d'avec son enfant comme ils ont dit les autres, qu'il fallait faire. (DURAS, 2009, p. 31)

O uso do discurso indireto livre é um recurso literário romanesco. Seu emprego nas artes dramáticas, como o cinema e o teatro, é raríssimo. Na literatura, sobretudo a francesa, como é notório, o discurso indireto livre está frequentemente associado à obra de Flaubert e à de Zola. No final do século XIX, já era uma prática bastante estabelecida na escrita literária, sobretudo pela influência e importância da obra de Flaubert. Assim, a utilização do discurso indireto livre era uma forma de trazer para o texto escrito um pouco da vivacidade da linguagem oral. Até a década de 1930, especialmente na obra de Céline, esse recurso era um dos melhores instrumentos para introduzir a fala cotidiana na prosa escrita (PHILLIPE, PIAT, 2009, p. 63-64). Vaudrey-Luigi, em seu estudo abrangente do texto durassiano, afirma que o uso do discurso indireto livre não era um recurso usual na prosa da autora. Ele está praticamente ausente dos romances entre 1958 e 1964, sendo bastante discreta sua utilização nesse período. Contudo, após essa data, ele reaparece, sobretudo intercalado com o uso do discurso direto livre e com rupturas tipográficas que criam confusões para o leitor em relação ao código tipográfico a que ele está habituado. Vê-se que Duras, em diferentes momentos de sua produção artística, constantemente joga com os recursos e discursos narrativos à sua disposição.

Vaudrey-Luigi, então, destaca que o uso do discurso indireto livre, na obra durassiana, busca não tanto reproduzir pensamentos dos personagens, mas sim fazer emergir uma voz interior que se manifesta no texto. Essa crítica afirma:

Em outras palavras, não é tanto para sublinhar a dinâmica discursiva do intercâmbio que Marguerite Duras recorre a esse padrão oral, mas para fazer ressoar uma voz: se há o desvio de um dos dispositivos formais mais típicos da prosa narrativa desde Flaubert, é para que a voz crie um "efeito de presença e sotaque"<sup>161</sup>. (VAUDREY-LUIGI, 2013, p. 259)

O aspecto notável é que o uso de Duras do discurso indireto livre, nesse caso, só faz ressoar a voz no roteiro. No filme, lugar privilegiado do uso da voz para construção de narrativas - uma vez que os personagens podem falar diretamente-, Duras optou pelo silêncio de Isabelle. Assim, no filme, ela se apresenta como uma personagem enigmática. Todas essas reflexões internas da personagem, apesar da encenação e de todo o cuidado na construção da imagem, não ficam claras para o espectador, senão em uma percepção mais genérica e vaga da apreensão da personagem. Justamente pela impossibilidade de transpor para a tela o discurso indireto, livre ou não, senão com a introdução de um narrador em *off*, o que pode ser uma estratégia utilizada no cinema, a solução pela qual opta Duras é atípica e atesta o caráter híbrido da construção durassiana do roteiro. Isso porque, mesmo na eventualidade da presença de um narrador em *off*, no roteiro, suas falas estariam marcadas como as de um personagem em cena, como as vozes de *India song*, e não presentes na rubrica. Logo, a presença de recursos e elementos fortemente narrativos nas rubricas de *Nathalie Granger* é um dos principais aspectos que atestam sua literariedade.

Além disso, como no caso de *Hiroshima mon amour*, podemos notar uma preocupação artística na construção das rubricas, que se destacam pelo esmero literário e pelos efeitos de poetização da prosa, como podemos notar no exemplo abaixo:

Dehors, le long de la porte vitrée de la salle à manger, la mère passe, Isabelle Granger. Elle passe lentement, toujours dans ce deuil, noire, reléguée elle aussi, privée de cette enfant, dans la faim de cette enfant, enfermée. Elle va dans la direction de la salle de musique. L'exercice de piano, très assourdi, arrive jusqu'à elle. Mineur comme la lumière. (DURAS, 2009, p. 72)

---

<sup>161</sup> En d'autres termes, ce n'est pas tant pour souligner la dynamique discursive de l'échange que Marguerite Duras recourt à ce patron oral que pour faire ressonner une voix : si détournement d'un des appareils formels les plus typiques de la prose narrative depuis Flaubert il y a, c'est bien pour que la voix crée un « effet de présence et d'accent ».

Novamente, neste trecho, como em diversas outras partes desse mesmo título, nos deparamos com uma forma de escrita que corresponde ao estilo característico do texto durassiano. Estão presentes alguns dos principais elementos que destacamos na seção anterior: frases curtas, repetições, dupla adjetivação intercalada por vírgulas, a estrutura “*dans* + substantivo abstrato” em “*dans la faim de cette enfant*”, frases nominais. Dessa forma, podemos perceber como as rubricas de *Nathalie Granger* mesclam a linguagem técnica da decupagem cinematográfica com o estilo da prosa da autora, uma vez que as rubricas são construídas, muitas vezes, com recursos de sua prosa literária.

Nessas páginas, intentamos destacar alguns exemplos que evidenciam o caráter híbrido do texto de forma não exaustiva. É importante salientar, contudo, que eles não são únicos no texto. Inúmeros outras partes do texto são construídas de forma similar, com recursos narrativos extracinematográficos, fornecendo informações sobre a trama, sobre o conflito e sobre as personagens, especialmente Isabelle Granger, que não estão presentes no filme.

Nesse sentido, podemos compreender, até num sentido menos figurado, a afirmação de Duras, como destacamos no primeiro capítulo, segundo a qual o que ela mais fazia em seu cinema era *escrever*. De fato, seus roteiros eram minuciosamente escritos, detalhados, com camadas adicionais subjacentes à cena capturada pela câmera. Os roteiros durassianos, por esse aspecto, revelam até mais das intenções e da complexidade da trama que os filmes. Assim, podemos afirmar que o roteiro durassiano não vê diluir sua importância nem se esgotar sua razão de ser uma vez que o filme tenha sido realizado. Mesmo após a exibição do filme, a leitura do roteiro é válida como texto literário em si e fornece outras camadas e profundidades ao enredo do filme. É verdade que o cinema durassiano, em sua oposição ao convencionalismo do cinema milionário, como vimos no primeiro capítulo, pode muitas vezes ser hermético. No entanto, o aspecto notável é que os roteiros são menos enigmáticos do que os filmes. Com isso, a leitura dos roteiros ajuda na melhor compreensão das intenções do projeto cinematográfico durassiano. Podemos conjecturar que, para Duras, a experiência estética a ser proporcionada por sua obra seria plenamente sentida pela junção dos diferentes meios artísticos a que se dedicou a autora; assim como Duras foi simultaneamente escritora e realizadora, importa que seu público seja, a um só tempo, espectador e leitor.

Não é outro o caso de *India song*. Tido pela crítica como a obra-prima do cinema de Duras, a ausência de diálogos nas cenas, por vezes, pode confundir o espectador, especialmente aquele que não está familiarizado com o ciclo da Índia. Isso porque há uma grande quantidade de vozes em *off*, algumas se referindo ou dando voz a personagens que estão em cena (calados) e outras não. Fazer essa distinção entre as vozes é um exercício por vezes desafiador para o

espectador. Há as quatro vozes, duas femininas e duas masculinas, que não estão presentes de nenhum modo nas cenas, não têm relação direta com os personagens e exercem uma função narrativa relatando a “história de amor” dos personagens em cena. No *résumé* que finaliza a publicação, lê-se:

Des voix – sans visage – au nombre de quatre (voix de deux jeunes femmes, d’une part, et voix de deux hommes, d’autre part) parlent de cette histoire.

Les voix ne s’adressent pas au spectateur ou au lecteur. Elles sont d’une totale autonomie. *Elles parlent entre elles. Elles ne savent pas être écoutées.* (DURAS, 2012, p. 147)

Além das quatro vozes que “falam dessa história” de forma autônoma, há as falas dos personagens, alguns em cena e outros não. Na parte II, na recepção na embaixada da França, há uma série de vozes dos convidados da festa comentando sobre os personagens (o vice-cônsul, o jovem adido, Anne-Marie Stretter etc.). As rubricas mencionam dois casais que dançam uma valsa<sup>162</sup>, porém, no filme não há figurantes que representem esses convidados. Com exceção dos atores que representam os personagens principais, há apenas um figurante, um empregado doméstico com turbante que passa com bandejas. Todos os convidados da recepção são também presentes apenas pelas vozes em *off*, como a mendiga, que também nunca aparece em cena. Ademais, há diálogos entre os personagens visíveis, entre Anne-Marie e o vice-cônsul, entre o vice-cônsul e o jovem adido, mas, esses diálogos também ocorrem apenas fora da diegese. Mesmo que os atores estejam em cena, eles interagem em silêncio e o diálogo ocorre somente na banda sonora. Assim, Duras faz com que todas as falas se transformem em diálogos interiores, o que faz com que o espectador tenha dificuldade em distinguir entre eles, no que se quebra com qualquer impressão de realidade do cinema. Noguez destaca:

Ao quebrar o vínculo que liga as vozes da imagem, suprimindo mesmo toda aparência de fonação, o filme encontra uma feliz convenção do cinema mudo. Seus lábios fechados são como os olhos brancos das estátuas antigas: o efeito de simplificação superior da arte. Mas, sobretudo, é como se o filme todo se tornasse um monólogo interior, *se passasse no interior*<sup>163</sup>. (NOGUEZ, 2001b, p. 77, tradução nossa, grifos do autor)

---

<sup>162</sup> « Deux couples traversent, ils valsent. » (DURAS, 2012, p. 59)

<sup>163</sup> « En brisant le lien qui enchaînait les voix à l’image, en supprimant même toute apparence de phonation, le film retrouve une heureuse convention du cinéma muet. Ces lèvres closes sont comme les yeux blanc des statues antiques : l’effet de simplification supérieures de l’art. Mais surtout, c’est comme si tout le film devenait monologue intérieure, passait à l’intérieur. »

Esse efeito sistemático de convenção de toda a narrativa em um monólogo interior, mesmo quando os diálogos estão acontecendo dentro do contexto da cena, também cria um efeito pouco usual no cinema que é o desaparecimento da noção de presente, uma vez que há uma ruptura total com a fase de *mostração*. Os personagens são representados como “naturezas mortas” fixados em gestos e vozes em *off*, em que a banda sonora, por meio da qual o texto é recitado, assume o protagonismo do filme. Ao mesmo tempo, essa separação do texto e da imagem cria uma separação entre os personagens e sua própria história. A dissociação entre corpo e voz cria uma outra dissociação: entre tempo e espaço, e seu principal efeito é a recusa da presença enunciativa no filme, uma vez que a maioria das vozes ouvidas não estão em cena (ALAZET, 2002, p. 143).

A encenação é extremamente estilizada. Diferentemente do cinema mundo, ela não tenta minimamente representar o enredo por meio de gestos, pelo contrário. Sem dúvida há uma grande beleza plástica construída pela imagem, por meio do esmero na fotografia e na direção de arte, somadas aos movimentos lentos, artificiais e estilizados dos atores – muitas vezes construindo imagens que remetem à pintura, e pelo texto durassiano na banda sonora, o que justifica sua posição como a grande obra-prima da autora. Ao mesmo tempo, as suas escolhas estéticas avançam para o experimentalismo e radicalismo extremos, fazendo com que a crítica e muitos espectadores considerem seus filmes difíceis.

Os personagens de *India song* têm, assim, um ar ausente e são como que projetados fora deles mesmos, virados para aquilo que os cineastas nomeiam de “fora de campo”. Porém, eles parecem escutar; e eles escutam, de fato, sua própria história, dita por essas vozes, mas como se fosse a história de qualquer outro. Nesse filme, só há a voz desses personagens que, sem dúvida, pertencem aos personagens que nós vemos na tela, ou ao menos nós podemos supô-lo. Porque essa correspondência entre vozes e personagens, ou seja, entre o que nós vemos e o que escutamos, só é imaginada, suposta. O espectador não sabe, não vê a quem pertencem essas vozes, de onde elas vêm. São vozes *off*, vozes de fora ou vozes fantasmas<sup>164</sup>. (EL MAÏZI, STIMPSON, 2007, p. 198-199, tradução nossa)

Além de se construir por meio de uma narrativa polifônica, em que as vozes, quase como em uma estrutura de coral, contribuem de forma igualitária ou às vezes concorrentes na

---

<sup>164</sup> « Les personnages de *India song* ont ainsi l’air tout à fait absent et sont comme projetés hors d’eux même, tournés vers ce que les cinéastes nomment le « hors-champ ». Ils ont l’air d’écouter quand même ; et ils écoutent, en effet, leur propre histoire, dite par ces voix, mais comme si c’était celle de quelqu’un d’autre. Dans ce film, il n’y a donc que le son de ces voix qui sans doute appartiennent aux personnages que l’on voit sur l’écran, ou du moins peut-on le supposer. Car cette correspondance entre voix et personnages, c’est-à-dire entre ce que l’on voit et ce que l’on entend, n’est qu’imaginée, supposée. Le spectateur ne sait pas, ne voit pas à qui appartiennent ces voix, d’où elles viennent. Ce sont des voix *off*, voix du dehors ou voix fantômes. »

construção da narrativa, um dos aspectos mais destacáveis em *India song* é o uso da voz em *off* integral, já que nenhuma palavra é pronunciada em cena, uma inovação até em relação ao filme precedente, *La femme du Gange*, que, além das vozes, continha alguns diálogos diegéticos. (ALAZET, 2002, p. 133) Sarrut faz uma ressalva importante ao enfatizar que, apesar da importância do aspecto experimental, mesmo em seus filmes mais radicais, Duras sempre conta uma história centrada sobre o amor e a paixão (SARRUT, 2016, p. 29).

A opção estética da autora pelas vozes em *off* não presentes em cena remete também à impossibilidade de representação das grandes tragédias do mundo, como em *Hiroshima mon amour*. Assim, toda a trajetória de miséria, fome e sofrimento da mendiga que caminha do Laos até Calcutá ou mesmo a situação de vampirismo colonial dos círculos fechados de europeus brancos são fenômenos que estão presentes unicamente como pano de fundo na fala, mas não na imagem. Novamente, como em *Hiroshima mon amour*, há uma aproximação por meio do texto poético e rico entre a história com minúscula e a história com maiúscula, uma vez que a trama se centra em indivíduos sozinhos e trágicos como metonímia daquilo que eles representam: a miséria dos nativos, a infelicidade do colonizador, refletidas por meio da mendiga, do suicídio de Anne-Marie Stretter e do crime e loucura do vice-cônsul. Contudo, em Duras a única aproximação possível desses grandes temas da história é por meio de histórias individuais, subjetivas e paralelas (SARRUT, 2016, p. 53).

A narrativa do filme, neste contexto, é construída pelas vozes, que falam no passado. Porém, sua posição não é a de narrador e sim de um diálogo, o que se manifesta na construção do texto. Como destaca Borgomano (1990, p. 106), as quatro vozes que contam a história não são vozes oniscientes. Elas conhecem a história apenas por meio de pequenos excertos, mal ligados cronológica ou logicamente. As vozes não são detentoras de autoridade dentro do texto, elas manifestam hesitações e não se colocam como as únicas detentoras do saber, ou como as autoridades estruturais da narrativa. Pelo contrário, elas evidenciam uma certa incerteza e deixam evidente que sua abordagem da história que contam é problemática e, por vezes, incoerente.

VOIX 3 (bas)

Je ne sais plus très bien... Elle ne va pas à la résidence de France ?

VOIX 4

Elle ne faisait qu'y dormir.

Elle dînait au *Prince of Wales* quand elle allait aux îles. (*Hésitation.*)

Elle avait demandé que les domestiques de la résidence de France soient ramenés à Calcutta. (DURAS, 2012, p. 129-130)

As vozes, ainda que introduzam o elemento narrativo, serão justapostas ao elemento verdadeiramente estruturante do texto, que são as rubricas. Tanto que as rubricas em alguns casos precisam confirmar aquilo que as vozes já anunciaram, como vemos no trecho abaixo:

VOIX 4

Le Jeune Attaché est revenu à la Résidence au cours de la nuit. Il l'a vue. Elle était allongée dans l'allée, accoudée au sol. Il a dit : « Elle a déplié son bras et elle a posé son visage sur son bras. Le Vice-consul de Lahore était assis à dix mètres d'elle. Ils ne sont pas parlé. »

Ce qui vient d'être raconté est ce que fait Anne-Marie Stretter. Elle pose son visage sur son bras. Reste là. Le Vice-consul la regarde, rivé à la distance qui l'en sépare. (DURAS, 2012, p. 145)

O que podemos perceber é que *India song* aprofunda a estética presente no episódio de Nevers, de *Hiroshima mon amour*. Neste último, o relato em primeira pessoa de Rivas, com a participação de seu amante japonês, é o fio condutor do enredo. Como vimos, as cenas em *flashback* têm uma função representativa reduzida em comparação com a narração feita por meio das falas. Em *India song*, a modificação é a introdução das quatro vozes. Não são mais os próprios personagens que, como detentores dos direitos sobre suas vidas particulares, contam sua história passada. Por isso, os personagens se constituem como naturezas mortas que estão lá para representar a história que é narrada pelas vozes. Estas, porém, tampouco detêm total autonomia.

Como percebemos nos dois roteiros anteriores, a figura do narrador onisciente que controla as rubricas está novamente presente. Como já afirmamos, trata-se de uma forma para a escrita de roteiros vista como problemática pelos profissionais da indústria. Mas como Duras pouco se atém a convenções, há, novamente, uma série de exemplos em que um narrador onisciente comenta ou esclarece informações para o leitor do texto, informações essas que são extracinematográficas e não fazem parte da resultante final do filme, como podemos notar abaixo:

Avec d'infinies précautions l'homme prend la femme qui pleure, il la soulève et l'allonge par terre.  
C'est l'homme que nous avons vu déjà – celui avec lequel elle dansait au bal de S. Thala: Michael Richardson. (DURAS, 2012, p. 35)

O baile de S.Thala, como já destacamos, é citado pelas vozes 1 e 2 logo no início do filme. Contudo, não há nenhuma cena em *flashback* que represente a noite do baile. Dessa forma, essa construção estilizada que introduz o personagem de Michael Richardson como o

homem com quem Anne-Marie dançava no baile de S. Thala é puramente para um efeito literário. Em nenhum outro ponto do roteiro, que não nas vozes em *off*, o baile de S.Thala se concretiza. É uma referência para o leitor ao episódio narrado em *O deslumbramento de Lol V. Stein*, que não tem nenhuma implicação concreta para a cena. Ademais, para o espectador do filme, Michael Richardson é apenas um dos acompanhantes de Anne-Marie, que permanece sempre em silêncio. Sua presença concreta na imagem do filme, em função de várias menções ao seu nome pelas vozes e pelos demais personagens, só pode ser suposta ou inferida pelo espectador. No filme, além de Anne-Marie Stretter, interpretada por Delphine Seyrig, há quatro atores masculinos, que representam Michael Richardson, o jovem-adido, o vice-cônsul e George Crown – interpretados respectivamente pelos atores Claude Mann, Mathieu Carrière, Michael Lonsdale e Vernon Dobtcheff. Como Michael Richardson não tem nenhuma fala e nenhum personagem dirige-se diretamente a ele, o espectador só pode concluir que Claude Mann representa o papel de Richardson em decorrência a sua constante presença silenciosa ao lado de sua amada, demonstrando intimidade física nas cenas.

Como vimos nos roteiros anteriores, a rubrica acrescenta aspectos psicológicos que não fazem parte da construção da imagem propriamente dita no filme, apenas no imaginário do leitor:

Le Jeune Attaché est assis, droit. Il fume. Il a l'air d'écouter les bruits de Calcutta à travers lesquels on reconnaît tout à coup les cris, les derniers sursauts des appels à l'amour du Vice-consul de Lahore. Le Jeune Attaché, manifestement, supporte mal ces cris. Les autres les supportent. (DURAS, 2012, p. 108)

Nesse sentido, pode-se perceber a mistura de gêneros que ocorre nos roteiros durassianos. As rubricas oscilam entre instruções pragmáticas para a construção das cenas e trechos como o acima, que são construídos a partir da figura do ponto-de-vista de um narrador onisciente, distanciando-se de uma escrita dramaturgica ou cinematográfica, atestando o caráter híbrido de sua escrita.

Muito já falamos sobre a repetição como traço estilístico do projeto durassiano. Repetição de personagens, de *leitmotifs*, de enredos, e seu gosto pela repetição no texto também. Em *India song* não é diferente. Nesse filme, a repetição manifesta-se em diversos níveis do filme, sendo uma das principais características da sua construção. Novamente, a repetição é utilizada, como vimos em *Hiroshima mon amour*, para fins poéticos, mais do que narrativos, e por um aspecto simbólico. Sobre os *leitmotifs* verbais, Borgomano afirma:



As repetições mais facilmente perceptíveis e compreensíveis estão situadas no nível verbal: o discurso das vozes em off gira em torno de alguns temas, de alguns esboços de histórias, alguns nomes e algumas palavras que não param de se repetir ao longo do filme. Esses *leitmotifs* verbais são ouvidos com muita clareza, porque o discurso das vozes, de todas as vozes, não apresenta complexidade sintática: é feito, na maioria das vezes, de palavras mais justapostas do que ligadas, de frases incompletas ou inacabadas<sup>165</sup>. (BORGOMANO, 1990, p. 70, tradução nossa)

Sobretudo, nesses *leitmotifs* verbais, nota-se a repetição das referências aos lugares. Os nomes geográficos são as palavras mais frequentes e desempenham, assim, uma função na construção do caráter poético do texto, como vemos no diálogo entre o vice-cônsul e Anna-Marie Stretter:

V.-CONSUL : J'ai tiré sur moi à Lahore, sans en mourir.  
Les autres me séparent de Lahore. Je ne m'en sépare pas.  
C'est moi Lahore. Vous comprenez aussi?

*Temps. Douceur.*

A-M.S. : Oui. Ne criez pas.

V.-CONSUL : Oui.

*Silence.*

V.-CONSUL : Vous êtes avec moi devant Lahore. Je le sais. Vous êtes en moi.  
Je vous emmènerai en moi. (*Rire bref, terrible.*) Et vous tirerez avec moi sur les lépreux de Shalimar. Qu'y pouvez-vous?

*Silence.* (DURAS, 2012, p. 97)

O nome de Lahore é a palavra mais repetida no texto de *India song*. Juntamente com as referências geográficas da Indochina, Savannakhet, o Laos, o Mekong, e as indianas, as Índias, Calcutá, o Ganges, o delta, as ilhas, esses nomes constroem uma paisagem sonora quase mítica. O aspecto referencial e evocativo é reforçado, no filme, pela ausência de qualquer imagem que concretize esses lugares constantemente mencionados. Vale lembrar que *India song* foi filmado nos arredores de Paris e em nenhum momento Duras realizadora busca uma representação mimética de sua Índia imaginária.

A repetição também gera outros efeitos. A repetição do termo, especialmente no caso do vice-cônsul, constantemente referenciado como o vice-cônsul de Lahore, faz com que o espaço geográfico se torne quase que o nome do personagem. Assim, a autora confunde ainda mais sua identidade, ao propor uma identificação entre o personagem e o espaço geográfico, explícito no trecho acima na afirmação: “C'est moi Lahore.” Esse mesmo recurso é utilizado

<sup>165</sup> « Les répétitions les plus aisément perceptibles et compréhensibles se situent au niveau verbal : le discours des voix off tourne autour de quelques thèmes de quelques ébauches d'histoires, de quelques noms et de quelques mots qui ne cessent de se répéter tout au long du film. Ces leit-motifs verbaux s'entendent très nettement, car le discours des voix, de toutes les voix, ne présente aucune complexité syntaxique: il est fait, le plus souvent, de mots plus juxtaposés que liés, de phrases incomplètes ou inachevées. »

em *Hiroshima mon amour*, em que o casal de protagonistas, igualmente não nomeado, em seu diálogo final diz:

ELLE  
 Hi-ro-shi-ma  
 ELLE  
 Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom.  
*Ils se regardent sans se voir. Pour toujours.*  
 LUI  
 C'est mon non. Oui.  
 [On en est là seulement encore. Et on en restera là pour toujours.] Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce. (DURAS, 2006, p. 124)

Ambos os trechos afirmam essa identificação, a presença do espaço na identidade do personagem como uma parte constituinte. “Je ne m’en sépare pas” e “Et on en restera là pour toujours”. A experiência de amor e de trauma, ou de tragédia, vivenciada nessas cidades passa metonimicamente a ser identificada com o espaço. Nevers e Lahore como o espaço não apenas do amor e da infelicidade, mas sobretudo da loucura. “Oui. Jeune à Nevers. Et puis aussi, une fois, folle à Nevers.” (DURAS, 2006, p. 57) E a loucura, recorrente na obra durassiana, é um dos principais traços constitutivos dos personagens sobre o qual a narrativa se centra. O amor e a loucura, esta última como decorrência do sentimento experimentado nesse espaço geográfico, geram um trauma que é o alicerce do enredo e da construção dos protagonistas. A identificação dos personagens com esse espaço da paixão e loucura é tamanha que essas palavras passam a desempenhar a função de nomes. A francesa é Nevers e o vice-cônsul é Lahore.

Sobre a utilização e repetição dos termos geográficos, Borgomano afirma:

Repetidos à maneira de motivos musicais, em um filme onde a música tem um lugar preponderante, esses nomes de lugares obsessivos operam como tal, por meio de sua pura sonoridade. Eles foram escolhidos, como é o costume na poesia, tanto por seus sons quanto por seus sentidos. Assim, eles terminam por se tornarem significantes puros, suscetíveis de se encarregarem, apenas pela sua sonoridade, de sentidos sobrepostos<sup>166</sup>. (BORGOMANO, 1990, p. 73, tradução nossa)

No filme, os *leitmotifs* verbais são reforçados pelos *leitmotifs* musicais. O *blues* de *India song*, a variação de Beethoven sobre um tema de Diabelli e os trechos orquestrais para a dança no baile são repetidos e retomados constantemente. A encenação também se vale da

---

<sup>166</sup> « Répétés à la manière de motifs musicaux, dans un film où la musique tient une place prépondérante, ces noms de lieux obsessionnels opèrent aussi comme tels, par leur pure sonorité. Ils ont été choisis d’ailleurs, comme il est coutume en poésie, autant pour leur son que pour leurs sens. Aussi, finissent-ils par devenir de purs signifiants, susceptibles de se charger, par leur seule sonorité de sens surajoutés. »

repetição como elemento para a construção poética do filme. Algumas imagens são repetidas com algumas variações, e outras também se estabelecem como eco, o que reforça de forma significativa o mesmo efeito presente na banda sonora por meio do texto e da trilha.

A importância da repetição como caráter constitutivo de *India song* é ainda mais enfatizada pela realização, em 1976, de *Son nom de Venise em Calcutta désert*. Esse segundo filme, ao contrário de sequências realizadas para fins comerciais, eleva ainda mais o aspecto experimental do projeto durassiano, ao se constituir como uma retomada integral da banda sonora de *India song*, com novas imagens, filmadas no mesmo palácio de *India song*. Porém, a grande distinção é que o segundo filme é, de fato, deserto, visto que Duras retira qualquer presença humana. A câmera passeia pelos espaços vazios, nos quais a iluminação aparentemente natural sugere um clima invernal, bastante distante de qualquer imaginário das monções na Índia. O *off* integral é ainda mais aprofundado neste filme, em que não há qualquer forma de encenação do texto.

Esse aspecto experimental de total recusa de encenação é ainda mais aprofundado no ano seguinte, na realização de *Le camion*. A primeira rubrica do texto já sintetiza sua proposta:

[...] *Une table ronde au centre du lieu. Deux personnes sont là, assises à la table: Gérard Depardieu et Marguerite Duras. Sur la table, des manuscrits. L'histoire du film est donc lue. Ils liront cette histoire. On ne verra l'extérieur du lieu qu'une fois la nuit tombée. [...] à l'exception du « off », tout le film se déroule dans ce lieu.* (DURAS, 2014, p. 11)

Dessa forma, *Le camion* simboliza a total recusa de qualquer forma de representação, poética ou simbólica, por meio da imagem. Ainda que ele contenha algumas imagens de estradas remetendo à viagem realizada pelo caminhoneiro e pela senhora, o filme se constrói integralmente por meio do texto, sobre as palavras que formam a imagem. A grande distinção de *Le camion* com os filmes precedentes é que as vozes em *off* de Hiroshima, mesmo que ausentes da imagem, ainda estão encarnando seus personagens na banda sonora. Em *Le Camion*, a relação entre Depardieu e Duras e o caminhoneiro e a senhora que pega carona com ele é mais indireta. Isso porque o diálogo entre os dois não corresponde apenas ao diálogo dos personagens, mas inclui as rubricas e falas sobre como deveria ser a realização desse filme imaginário, como vemos em:

LA CHAMBRE NOIRE

M.D.:

Le tournage du film aurait dû être rapide, voyez... Ne pas du tout s'étirer dans le temps.

Traîner.  
 Il aurait dû ne pas coûter cher. Sa nature même aurait appelé la pauvreté des moyens.  
 (Temps.)  
 Je lis ceci :  
 Voici qu'elle se met à chanter pour elle seule.  
 Elle regarde toujours face à elle.  
 [...] Elle parle. Elle dit:  
 On ne peut pas dire que ce soit vraiment des collines, mais plutôt un bombement de la terre... à peine... regardez... [...] (DURAS, 2014, p. 18-19)

Podemos perceber que não se trata de uma leitura dramática, sem a encenação, em que os atores, cada um por meio da leitura de suas falas, representaria seu personagem. Duras e Depardieu leem o roteiro como um todo, incluindo todas as rubricas, e ela chega a afirmar como deveria ser a produção: baixo custo, filmagem curta. Assim, a leitura que relata o que seria o filme, se ele tivesse sido realizado. Por isso, Julie Beaulieu afirma que *Le camion* pode ser definido a partir do neologismo: “cinematexto”, uma vez que há a total primazia do texto em relação à imagem.

Contrariamente a outros textos durassianos que serviram de base para a criação de outros filmes, não se encontra em *Le camion* a necessidade de inserir imagens permitindo a recriar aquilo que Pasolini nomeia de “ceno-texto” (um texto intermediário como o roteiro) ou o texto primeiro. Nisso, *Le camion* é completamente diferente dos filmes *India song* e *Son nom de Venise dans Calcutta désert* que o precedem. Ele é aquele que melhor encarna a negação do cinema e seu declínio: ele marca o verdadeiro triunfo do literário sobre o fílmico, da palavra sobre a imagem<sup>167</sup>. (in EL MAÏZI, STIMPSON, 2007, p. 184, tradução nossa)

Olhando especificamente para o roteiro de *Le camion*, a primazia da palavra sobre a imagem torna-se ainda mais evidente se considerarmos que há no texto uma estrutura de *mise-en-abyme*. Isso porque há um roteiro, que é o que está sendo realizado, e o segundo roteiro, que é aquele que é lido por Duras e Depardieu. Nesse sentido, o roteiro é construído por meio da leitura de um filme/roteiro hipotético ou potencial. O aspecto potencial é marcado pelo uso do condicional passado, “Le tournage du film aurait dû être rapide”, já posto desde o primeiro diálogo entre Depardieu e Duras:

G. D.:  
 C'est un film?  
 M. D.:  
 Ç'aurait été un film.

<sup>167</sup> « Contrairement à d'autres textes durassiens qui ont servi la création d'autres films, on ne retrouve pas dans *Le Camion* le besoin d'insérer des images permettant de recréer ce que Pasolini nomme le « scéno-texto » (un texte intermédiaire tel le scénario) ou le texte premier. En cela *Le Camion* est nettement différent des films *India song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* qui le précèdent. Il est celui qui incarne mieux la négation du cinéma et son déclin : il marque le véritable triomphe du littéraire sur le filmique, du mot sur l'image. »

(*Temps.*)

C'est un film, oui.

(*Temps.*)

Le camion aurait disparu. Et puis, ensuite, serait réapparu.

On aurait entendu la mer, loin, mais très forte.

Et puis, au bord de la route une femme aurait attendu. Elle aurait fait signe.

On se serait approché d'elle.

C'est une femme d'un certain âge. Habillée comme à la ville. (DURAS, 2014, p. 11-12)

Na entrevista realizada por Michelle Porte com Duras publicada após o texto de *Le camion*, a primeira pergunta de Porte para Duras é justamente sobre a frase: “Ç’aurait été un film”. Duras, então, esclarece que as duas frases “Ç’aurait été un film. C’est un film, oui.” demandariam uma “tradução”, de forma que se compreendesse a justaposição das frases como significando “Teria sido um filme. Portanto, é um filme.<sup>168</sup>” Assim, Duras joga com a força da palavra no cinema: o filme potencial, do condicional passado, torna-se um filme concreto por meio da leitura. A escritura, como a própria Duras afirma para Porte, é portadora de tudo, inclusive da imagem (DURAS, 2014, p. 92).

O uso do condicional caracteriza o retorno à ficção. Por um lado, ele evidencia o abandono da realização concreta do projeto cinematográfico, por outro, ele introduz uma dimensão lúdica característica desse tempo verbal, muito utilizado pelas crianças em seus jogos de faz de conta (PHILLIPE, PIAT, 2009, p. 522). Noguez também esclarece:

Gramaticalmente, é o condicional passado (primeira forma) que é utilizado; semanticamente, não, entretanto, um “irreal” (ou seja, uma maneira de designar um fato que não se pode realizar). O que enuncia o condicional passado aqui é alguma coisa que *poderia* ocorrer e que, inclusive, pela vontade do autor, *ocorre*, metade sob nossos olhos (os planos do caminhão azul nas estradas da Beauce ao amanhecer) e metade na nossa imaginação cúmplice: [...] <sup>169</sup> (NOGUEZ, 2001b, p. 49, tradução nossa)

O uso do condicional é o que estabelece com o espectador um tipo de relação que é totalmente inusitada no cinema, mas que é a própria substância da literatura, qual seja, o filme se concretiza apenas na imaginação, guiada pela escrita lida frente à câmera. A primazia do texto para a construção do imaginário ficcional é total. Ao mesmo tempo, a possibilidade de concretização por meio do imaginário é enfatizada pelo diálogo de Duras com Depardieu

<sup>168</sup> « ‘Ç’aurait été un film. - C’est un film.’ Il faut traduire : *donc* c’est un film. » (DURAS, 2014, p. 85)

<sup>169</sup> « Grammaticalement, c’est le conditionnel passé (première forme) qui est utilisé ; sémantiquement, ce n’est pourtant pas un « irréal » (c’est-à-dire une manière de désigner un fait qui ne peut plus se réaliser). Ce que le conditionnel passé énonce ici, c’est quelque chose qui pourrait se passer et qui, même, par volonté de l’auteur, se passe, à moitié sous nos yeux (les plans du camion bleu sur les routes de la Beauce au petit matin) et à moitié dans notre imagination complice : [...] »

quando ela, repetidas vezes, após suas explicações sobre o que ocorreria na cena, o questiona: “Vous voyez?”, ao que ele responde “Oui.” Mais do que uma mera indagação enfática, essa pergunta também é dirigida ao espectador como indicativo do jogo de faz de conta proposto pelo filme.

Um outro aspecto que diferencia *Le camion* dos roteiros precedentes é seu aspecto mais próximo da convenção de escrita de roteiro. O texto, diferentemente dos anteriores, é o primeiro a apresentar um cabeçalho indicando onde a cena ocorre: “*CHAMBRE NOIRE.*” para as cenas internas entre Duras e Depardieu e rubricas sucintas com a decupagem da câmera nas externas, como vemos em:

ZONE INDUSTRIELLE DE TRAPPES.

*Musique (thème Diabelli).*

*Travelling latéral.*

*Succession ininterrompue d’entrepôts, de magasins à grande surface, de panneaux publicitaires. Au premier plan, camions qui croisent.* (DURAS, 2014, p. 13)

As rubricas poéticas e narrativas nesse caso não estão presentes. Contudo, as características da escrita durassiana manifestam-se no texto que está sendo lido, o qual relata como o filme teria sido. Assim, nesse filme, a abordagem literária do roteiro, tão característica da autora, encontra-se no roteiro dentro do roteiro, como vemos na fala em *off* que segue a rubrica acima:

*Voix off M. D.:*

C’est là qu’elle aurait commencé à regarder le paysage,

la mer, au loin,

la route,

le ciel blanc,

le froid,

la diversité des choses.

Et puis, elle chante.

*Silence sur la fin du travelling.* (DURAS, 2014, p. 13)

No caso de *Le Camion*, a estilização da escrita durassiana também está presente, porém, unicamente nos trechos lidos por Duras e Depardieu, sobretudo por Duras, que detém a primazia da fala. Dessa forma, Duras assume uma dupla função, de encarnar figurativamente a dama do caminhão, mas, sobretudo, assume sua posição de autora, desta vez frente às câmeras. Seria esse um gesto de reclamar de volta para o autor do texto sua posição em relação à autoria do filme? Fica essa questão.

A posição de Duras enquanto autora e voz narrativa, da mesma forma que as vozes de *India song*, por vezes também apresenta algumas hesitações, como vemos em:

G. D.:  
 Cette relation aura lieu?  
 M. D.:  
 (Temps.)  
 Peut-être jamais.  
 G. D.:  
 (Temps.)  
 Qu'est-ce que vous croyez?  
 M. D.:  
 (Temps.)  
 Jamais. (DURAS, 2014, p. 17)

A função de Depardieu no roteiro e no filme como um contraponto de Duras é muito próxima do personagem do arquiteto japonês de *Hiroshima mon amour*. Como podemos observar no fragmento acima e em outras partes do texto, Depardieu faz perguntas a Duras sobre o filme que seria feito e sobre a trama. Assim, ele desempenha a função de gatilho que dispara a fala de Duras, da mesma forma que as pergunta do japonês desencadeiam o episódio de Nevers. Ao mesmo tempo, ele assume a voz do motorista do caminhão:

*Voix off. M. D.*  
 Elle parle encore. Elle dit:  
 Vous transportez quoi?  
*Voix off G. D.:*  
 (Temps.)  
 Je ne sais pas. Des colis tout faits.  
 (Temps.) (DURAS, 2014, p. 37)

O texto também aponta a distinção de posição entre ambos, Duras enquanto autora e Depardieu como ator. Quando eles iniciam diálogos que correspondem às falas de dama e do motorista, a voz em *off* de Depardieu encarna a voz do motorista diretamente, como se fosse o personagem quem falasse. Duras, com algumas exceções, mantém sua posição de voz narrativa ao recorrer ou ao discurso indireto, também muito presente, como em: “Elle parle de voyages qu’elle aurait faits dans des contrées uniformes.” (DURAS, 2014, p. 35), ou ao ler em voz alta as marcações de discurso direto “*Elle dit*”, que aparecem diversas vezes no texto e em sua fala.

Dessa forma, podemos perceber como *Le camion* leva às últimas consequências o aspecto mais distintivo do cinema durassiano: a introdução da narração literária na banda sonora, por meio da fala. Seja no relato subjetivo da personagem de Riva, seja nas vozes em *off* de *India Song*, ou na leitura da própria autora em *Le camion*, a essência da narrativa é transmitida pela fala, e não pela construção de uma narrativa cinematográfica puramente dramática.

A luta de Duras contra o cinema retira sua força em uma ética da linguagem que insiste na primazia do texto, da letra e da sua proliferação pela voz; primazia da fala da qual o escritor deve permanecer como representante<sup>170</sup> [...] (PROULX, SANTINI, 2015, p. 256, tradução nossa)

Ao mesmo tempo, Duras não se rende jamais a uma construção textual que visa à representação naturalista ou se limita por qualquer forma de convenção. Sua escrita é anfíbia e move-se com naturalidade por mais de um gênero. Ela mantém-se coerente com sua própria estética, valendo-se dos recursos estilísticos e temáticos que caracterizam seu texto altamente artístico. Seus roteiros não se limitam a serem um retrato ou descrição da imagem, mas relevam camadas subjacentes, do projeto e do pensamento da autora que, muitas vezes, vão além do conteúdo da imagem, especialmente em sua busca de uma construção textual literária que constantemente flerta com o lirismo e com o poético.

---

<sup>170</sup> « La charge de Duras contre le cinéma puise sa force dans une éthique du langage qui insiste sur la primauté du texte, de la lettre et de sa prolifération par la voix ; primauté de la parole dont l'écrivain doit rester le représentant [...] »



## CONCLUSÃO

Buscou-se, nesta tese, demonstrar como o cinema durassiano não deve ser visto como um interregno, especialmente na década de 1970, na carreira da escritora. Pelo contrário, seus projetos fílmicos fazem parte de um projeto maior da autora que não se restringe a gêneros e abarca o teatro, o romance, o cinema, o roteiro, a crônica. Sobretudo, buscamos evidenciar como os roteiros da autora integram e dialogam com sua obra romanesca. Não apenas por retomarem temas ou tramas presentes nos romances, mas sobretudo por corporificarem uma questão chave para a literatura de Duras que é a representação da voz.

Este estudo intentou demonstrar a unidade da obra durassiana, uma vez que há o compartilhamento de um universo ficcional, que não se limita à questão da adaptação. Mesmo ao retomar temas ou narrativas de sua obra romanesca, Duras o faz de forma inédita, fazendo com que os filmes, e os roteiros, sejam novas obras independentes dos romances. Ademais, sua trajetória plurisemiótica evidencia, também, seu diálogo com os autores e artistas do século XX, especialmente na França, ao se aproximar em muitos aspectos dos movimentos que marcaram o panorama cultural, sobretudo na segunda metade do século XX. A obra de Duras, nesse sentido, relaciona-se com o *Nouveau Roman*, com a *Nouvelle Vague* e com a estética do cinema moderno.

A produção cinematográfica durassiana está num processo de redescoberta pelos pesquisadores e acadêmicos e tem sido objeto de diferentes estudos, publicações e congressos. Essas novas pesquisas enfatizam que, mais do que filmes “literários” num sentido pejorativo, o cinema durassiano constrói uma estética própria e totalmente inovadora na sétima arte, ao mesmo tempo em que reflete diretamente as preocupações artísticas da autora na escrita de seus romances, em especial ao conferir uma grande importância ao texto e, especialmente, à voz no cinema, por meio do uso recorrente da voz em *off*. Mais do que apoiado em uma construção imagética ou nos modelos dramaturgicos tradicionais, em que o enredo se constrói por meio da ação concreta dos personagens em frente à câmera, o cinema durassiano, como seus romances, elabora seus enredos a partir da palavra e do texto, presente na tela por meio das falas, muitas vezes recitativas e em *off*, dos atores. Assim, a *mise en scène* e a imagem assumem uma posição secundária em relação à banda sonora. Esta última é o elemento mais importante na construção da narrativa, colocando o texto durassiano em primeiro plano no cinema, algo pouco usual como recurso fílmico, mesmo considerando a produção do cinema de arte ou também a realização cinematográfica feita por outros romancistas e literatos.

A fim de melhor compreender este projeto uno da autora, nosso estudo intentou ressaltar como as influências entre os romances e os roteiros durassianos são vias de mão dupla. Em seus roteiros, pudemos encontrar todos os elementos que caracterizam, para a crítica especializada, a escrita durassiana. Os roteiros compartilham os mesmos recursos estilísticos que abundam na obra romanesca da autora e formam o idioleto durassiano. Ao mesmo tempo, após sua aproximação com o cinema, seus romances passam a incorporar traços característicos dessa arte. Dessa forma, torna-se notório como a abordagem de Duras da escrita não se distingue em razão do meio para qual ela escrevia. Especialmente após a realização do *Hiroshima mon amour*, Duras se configura como uma artista anfíbia, que mantém os traços marcantes de sua criação artística nos diversos meios pelos quais transitou e mesmo quando a realização ocorreu em parceria com um cineasta, como no caso de Alain Resnais. Duras sempre consegue imprimir sua marca autoral em suas criações.

Por fim, condizente com seu projeto artístico, Duras rejeitava qualquer convenção do cinema naturalista, não apenas na realização de seus filmes, que flertam constantemente com o experimentalismo, mas, especialmente, ao não se limitar pelas convenções da escrita de roteiros. Assim, seus roteiros são comumente denominados de textos híbridos em função da mistura de gêneros, dos elementos poéticos e narrativos extracinetográficos que os caracterizam. Buscamos comprovar aquilo que a própria Duras destacava ao afirmar que ela era uma escritora e que só o que fazia era escrever, especialmente no cinema. Seus roteiros demonstram sua preocupação não apenas com a construção da imagem, mas com aspectos estéticos da construção do texto propriamente dito. Por isso, ao não se restringirem a uma simples, instrumental e sucinta descrição e construção da imagem na tela, os roteiros durassianos configuram-se como textos literários, estilisticamente bem construídos, firmemente alicerçados em sua sensibilidade artística vis-à-vis a palavra.

Isso ocorre também muito em função da própria recusa da autora por uma modelo de cinema naturalista e de grandes produções. Como detalhamos no segundo capítulo, o roteiro enquanto gênero textual caracterizado por uma série de convenções desenvolveu-se ao longo do século XX em função do processo de industrialização do cinema, especialmente nos Estados Unidos. Ao surgir o sistema de grandes produções nos estúdios da Califórnia, houve a necessidade de uma padronização da escrita de roteiros uma vez que o mesmo texto seria lido pelos diversos membros da equipe como base para a elaboração de seus respectivos trabalhos em cada departamento da produção. Além disso, o modelo do cinema clássico visa a construção de um enredo claro, lógico, verossímil, que garanta a impressão de realidade para o espectador. Assim, as convenções na escrita de roteiro, especialmente a demanda por textos sintéticos,

curtos, bem organizados e imagéticos, orienta-se em garantir essa coerência narrativa almejada pelo cinema naturalista.

No caso de Duras, a proposta é totalmente contrária. Seus filmes não se inserem no modelo de grandes produções, mas num contexto de cinema independente e autoral. Além disso, sua total recusa do que ela chamava de “cinema milionário” significa uma ruptura com a busca de verossimilhança e clareza da representação naturalista. Seu cinema é constantemente hermético, deixando dúvidas no espectador e lacunas a serem preenchidas ou não pela interpretação do espectador ou pela leitura de seus roteiros, que se mostram mais completos e informativos que os filmes. Nesse sentido, ao não visar a construção de um cinema naturalista e recusar o modelo de produção industrial, Duras roteirista não se limita e se permite a escrita de roteiros coerentes com sua obra literária, por isso, chamamos de roteiros literários, uma vez que o aspecto declaradamente literário do texto durassiano se faz presente tanto quanto em suas demais obras.

A leitura dos roteiros enquanto livro vai além de uma mera investigação curiosa quanto às origens do filme, mas representa um confronto com obra de arte autônoma. O trabalho minucioso e poético da autora sobre seus roteiros é o mesmo que se observa e se sente em seus romances. Assim, os roteiros durassianos podem ser para o leitor tão interessantes, tocantes e instigantes quanto os romances escritos por Duras e, muitas vezes, acrescentam camadas de sentidos adicionais aos filmes que deram origem, tanto quanto Duras é apenas a roteirista quanto quando ela assume a direção. Dessa forma, Duras demonstra a irrelevância das regras rígidas dos manuais de escrita de roteiros que, regra geral, criticam de forma veemente uma escrita cinematográfica que tenha ambições literárias. O trabalho e a abordagem de Duras no cinema – grande parte de seus filmes estão inseridos no contexto do cinema independente - lhe permitiram exercer sua liberdade criativa na construção de um projeto cinematográfico totalmente autoral, que já se mostra presente desde a escrita dos roteiros. E é justamente esta liberdade criativa, rompendo com convenções e paradigmas em sua escrita, que torna seus roteiros textos únicos, estéticos e literários.

Dessa forma, os roteiros durassianos contestam a recorrente defesa no meio cinematográfico de que um roteiro tem de ser imagético, sintético, enxuto, seguindo modelos rígidos do gênero, e não textos literários. Duras expande as possibilidades e demonstra que, ao menos num contexto de cinema autoral, a escrita de roteiros pode sim ser altamente literária, sem que isso crie prejuízos para a realização fílmica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZET, Bernard (org.). **Écrire, réécrire Marguerite Duras** : bilan critique. Paris : Lettres modernes minard, 2002.
- ALAZET, Bernard; BLOT-LABARRÈRE, Christiane; LABARRÈRE, André Z. **L'Herne Marguerite Duras**. Paris : Éditions de l'Herne, 2014.
- AMARAL, Suzana; OROZ, Alfredo (Roteiro). **A hora da estrela**. 1984. Texto datilografado (xerox).
- AZOURY, Philippe; BOUQUET, Stéphane; CHESSEL, Luc; EUGÈNE, CLÉDER, Jean; Pierre ; GANZO, Fernando ; GAUTHIER, Xavière ; MOULLET, Luc. **Filmer dit-elle** : le cinéma de Marguerite Duras. Paris : Capricci, 2014.
- BANKS, Miranda J. **The writers**: A History of American Screenwriters and their Guild. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015.
- BAZIN, André; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. **Écrits complets II**. Paris : Macula, 2018.
- BÉGHIN, Cyril. **Duras /Godard Dialogues**. Paris : Post-éditions, 2014.
- BOGAERT, Sophie. **Le dernier des métiers** : entretiens 1962-1991. Paris : Éditions du Seuil, 2013.
- BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. Londres: Routledge, 2008.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **El cine clásico de Hollywood**: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960. Tradução de Eduardo Iriarte e Josetxo Cerdán. Barcelona: Paidós, 1997.
- BORGOMANO, Madeleine. **L'écriture filmique de Marguerite Duras**. Paris: Albatros, 1985.
- BORGOMANO, Madeleine. **DURAS une lecture des fantasmés**. Paris : Cistre Essai, 1987.
- BORGOMANO, Madeleine. **Marguerite Duras de la forme au sens**. Paris : L'Harmattan, 2010.
- BORGOMANO, Madeleine. **India Song**. Marguerite Duras. Lyon: L'interdisciplinaire, 1990.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. Tradução Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- CASARES, Alfonso Bioy. **Borges**. Barcelona: Blacklist, 2010.
- CLÉDER, Jean. **Entre littérature et cinéma**: les affinités électives. Paris: Armand Colin, 2012.

- CLÉDER, Jean (org.). **Marguerite Duras : le cinéma**. Paris : Lettres Modernes Minard, 2014 a.
- CLÉDER, Jean. **Cinéma invisible: *L'amant de Marguerite Duras* -entretiens inédits – Marguerite Duras et Claude Berri**. Nantes: Éditions Nouvelle Cécile Defaut, 2014 b.
- CLÉDER, Jean; MOUËLIC, Gilles. **Nouvelle Vague, Nouveaux Rivages: Permanence du récit au cinéma (1950-1970)**. Rennes: Presse Universitaire de Rennes, 2001.
- DURAS, Marguerite. **Un barrage contre le Pacifique**. Paris: Galimard, 2007.
- DURAS, Marguerite. **L'amant**. Paris: Les éditions Minuits, 2014.
- DURAS, Marguerite. **L'amant de la Chine du Nord**. Paris: Gallimard, 2014.
- DURAS, Marguerite. **Hiroshima mon amour**. Paris: Gallimard, 2006.
- DURAS, Marguerite. **Le vice-consul**. Paris: Gallimard, 2012.
- DURAS, Marguerite. **Écrire**. Paris: Gallimard, 2016.
- DURAS, Marguerite. **L'éden cinéma**. Paris: Gallimard, 2014.
- DURAS, Marguerite. **Les impudents**. Paris : Gallimard, 2014.
- DURAS, Marguerite. **Moderato cantabile**. Paris: Les éditions Minuits, 2012.
- DURAS, Marguerite. **La vie tranquille**. Paris: Gallimard, 2012.
- DURAS, Marguerite. **Le ravissement de Lol V. Stein**. Paris: Gallimard, 2018.
- DURAS, Marguerite. **Le camion**. Paris: Les éditions Minuits, 2014.
- DURAS, Marguerite. **La vie matérielle**. Paris: Gallimard, 2015.
- DURAS, Marguerite. **Le marin de Gibraltar**. Paris: Gallimard, 2017.
- DURAS, Marguerite. **La douleur**. Paris : Gallimard, 2018.
- DURAS, Marguerite. **L'amour**. Paris : Gallimard, 2019.
- DURAS, Marguerite. **Les yeux verts**. Paris: Éditions de l'Étoile/ Cahiers du cinéma, 2006.
- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. **Les lieux de Marguerite Duras**. Paris: Les éditions Minuits, 2012.
- DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. **Les parleuses**. Paris: Les éditions Minuits, 2013.
- EL MAÏZI, Myriem; STIMPSON, Brian. **Marguerite Duras 2 écriture, écritures**. Paris : Lettres Modernes Minards, 2007.

FIELD, Syd. **Screenplay**: the foundations of screenwriting. New York: Random House, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2010.

FOUCAULT, Michel ; CIXOUS, Hélène. “Sobre Marguerite Duras”. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009.

GAUDREAU, André. **Du littéraire au filmique**: système du récit. Paris: Meridiens/Klincksieck, 1989.

GOMES, Cleber Fernandes. “Os primeiros tempos do cinema silencioso no Brasil”. In: **Ícone**: Revista brasileira de história da arte. Porto Alegre: Ed. UFRGS, v. 1, nº 2, 2016, p. 89–99.

GONÇALO, Pablo. **O cinema como refúgio da escrita**: roteiro e paisagens em Peter Handke e Win Wender. São Paulo: Annablume, 2016.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HIGGINGS, Lynn A. **New Novel, New Wave, New Politics**: fiction and the representation of History in Postwar France. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

MAILLOT, Pierre. **L’écriture cinématographique**. Paris: Armand Colin, 1996.

MARAS, Steven. **Screenwriting**: history, theory and practice. Londres: Wallflower Press, 2009.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard**. Tradução Eloisa Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas: Papyrus, 2011.

MARIE, Michel. **La belle histoire du cinéma Français en 101 films**. Paris: Armand Colin, 2018.

MCKEE, Robert, **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Tradução Chico Marés. Curitiba: Arte &Letras, 2013.

MOUËLLIC, Gilles. **Improviser le cinéma**. Liège: Éditions Yellow Now, 2011.

MURCIA, Claude. **Nouveau Roman Nouveau Cinéma**. Paris: Nathan, 1998.

NELMES, Jill (org.). **Analysing the screenplay**. Londres: Routledge, 2011.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto**: Nove, novena e o novo romance. São Paulo: Hucitec/INL, 1987.

NOGUEZ, Dominique. **La couleur des mots : entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films.** Paris: Benoît Jacob, 2001 a.

NOGUEZ, Dominique. **Duras, Marguerite.** Paris : Flammarion, 2001 b.

NOGUEZ, Dominique. **Duras, Toujours.** Arles: Actes Sud, 2009.

PAGÈS-PINDON, Joëlle. **Marguerite Duras l'écriture illimitée.** Paris, Ellipses, 2012.

PAGÈS-PINDON, Joëlle (org.). **Le livre dit : entretiens de Duras filme.** Paris: Galimard, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O nôvo romance francês.** São Paulo: São Paulo Editora, 1966.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina.** São Paulo: Schwartz, 2006.

PHILIPPE, Gilles; PIAT, Julien (org.). **La langue littéraire : Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon.** Paris: Fayard, 2009.

PINGAUD, Bernard; SAMSON, Pierre; **Alain Resnais ou a criação no cinema.** Tradução T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

PRICE, Steven. **The screenplay: authorship, theory and criticism.** Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

PROULX, Caroline ; SANTINI, Sylvano (org.). **Le cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène du littéraire ?** Bruxelles : P. I. E. Peter Lang, 2015.

RAYNAULD, Isabelle. **Lire et écrire un scénario.** Paris: Armand Colin, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROY, Karina. **As metamorfoses do triângulo: estrutura do relacionamento amoroso nos romances de Marguerite Duras.** Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

RICARDOU, Jean. **Le nouveau Roman.** Paris: Seuil, 1973.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance.** Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV.** São Paulo: Conrad do Brasil, 2004.

SARRAUTE, Nathalie. **L'ère du soupçon.** Paris: Gallimard, 1956.

SARRUT, Bernard. **Marguerite Duras et le cinéma.** Paris: Uppre, 2016.

STAM, Robert, **Film theory: an introduction.** Oxford and Malden: Blackwell Publishing, 2014.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cozac & Naif, 2001.

TORRE, Leopoldina Pallotta della. **La Passion suspendue**. Tradução René de Ceccatty. Paris: Éditions du Seuil, 2013.

VAUDREY-LUIGI, Sandrine. **La langue romanesque de Marguerite Duras** « Une liberté souvenante ». Paris: Classiques Garnier, 2013.

WILSON, George M. **Narration in light**: studies in cinematic point of view. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.