

Maria Angélica Amâncio Santos

Roteiros literários de cinema: gêneros e mídias
em Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
UNIVERSITÉ PARIS.DIDEROT (Paris 7) SORBONNE PARIS CITÉ

Belo Horizonte
fevereiro de 2015.



Maria Angélica Amâncio Santos

Roteiros literários de cinema: gêneros e mídias
em Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, em regime de cotutela com a Université Paris-Diderot.

Área de concentração:
Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa:
Literatura, outras Artes e Mídias

Orientadoras:
Prof^ª Dr^ª Márcia Maria Valle Arbex (UFMG)
Prof^ª Dr^ª Claude Murcia (Université Paris-Diderot)

**Belo Horizonte,
fevereiro de 2015.**

UNIVERSITÉ PARIS.DIDEROT (Paris 7)
SORBONNE PARIS CITÉ

ÉCOLE DOCTORALE : “LANGUE, LITTÉRATURE, IMAGE”

DOCTORAT :
HISTOIRE ET SÉMIOLOGIE DU TEXTE ET DE L’IMAGE

Maria Angélica AMÂNCIO SANTOS

SCÉNARIOS LITTÉRAIRES : GENRES ET MÉDIAS
CHEZ ALAIN ROBBE-GRILLET ET MARGUERITE DURAS

ROTEIROS LITERÁRIOS DE CINEMA: GÊNEROS E MÍDIAS
EM ALAIN ROBBE-GRILLET E MARGUERITE DURAS

Thèse dirigée par Mme Claude MURCIA/Mme Márcia ARBEX
Date de soutenance: Le 9 avril 2015.

JURY

Mme Cláudia Amigo PINO – Université de São Paulo
Mme Thaís Flores Nogueira DINIZ – Université Fédérale de Minas Gerais
Mme Inês OSEKI-DÉPRÉ – Université d’Aix-Marseille
Maria Esther MACIEL – Université Fédérale de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos membros da banca examinadora pela gentileza em aceitar o convite para a leitura e a avaliação desta tese: Inês Oseki-Dépré, Cláudia Amigo Pino, Thaïs Flores Diniz, Maria Esther Maciel, André Soares Vieira e Georg Otte.

A alguns professores, que tiveram importância fundamental em minha formação acadêmica, desde o primeiro período de Graduação até hoje: Ana Helena Souza, Beatriz Vaz Leão, Edson Nascimento Campos, Marcus Vinícius de Freitas, Georg Otte, Elisa Amorim, Reinaldo Marques e, especialmente, Maria Esther Maciel – pelo apoio, sempre.

A Madame Anne-Marie Pialoux, pela gentil correção do resumo expandido em francês; às amigas Samiri Coelho e Manuela Barbosa, pelo auxílio na revisão da tese; a Geraldo Caffaro, pela releitura do resumo em inglês.

A Letícia Magalhães e Norival Luiz, da Secretaria do Pós-lit, pela eficiência e pela cordialidade.

A minha orientadora francesa, Madame Claude Murcia, por me acolher junto à Université Paris-Diderot e contribuir, sempre de maneira tão assertiva, para a realização desta pesquisa.

A minha orientadora brasileira, Professora Márcia Arbex – por tudo.

A todas as pessoas que eu amo.

Esta pesquisa foi realizada com o auxílio da Capes, mediante bolsa de estudos no Brasil e na França.

Le cinéma c'est l'écriture moderne dont l'encre est la lumière.
Jean Cocteau

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.12
-------------------------	------

PARTE 1

Literatura e cinema, mídia e gênero : montagens paralelas	p.19
--	------

Capítulo 1: Definição e transgressão de conceitos	p.21
---	------

1.1 Os gêneros literários em movimento	p.21
--	------

1.2 Intermedialidade: sobre as zonas fronteiriças	p.30
---	------

Capítulo 2: Diálogos entre a tela e a página	p.40
--	------

2.1 O cinema em busca de parâmetros e nomenclaturas	p.40
---	------

2.2 O livro vai ao cinema:

adaptação e novelização, protocinematografia e <i>filmic writing</i>	p.45
--	------

Capítulo 3: Romance, roteiro e intersecções	p.59
---	------

3.1. O romance, a mais maleável das formas	p.61
--	------

3.2. O roteiro, o filme por vir	p.67
---------------------------------------	------

3.2.1. Reprodutibilidade e mercado editorial	p.80
--	------

3.3. As origens do cine-romance	p.90
---------------------------------------	------

PARTE 2

Panorâmica : Dois novos romancistas e o cinema	p.99
---	------

Capítulo 1 : O <i>Nouveau Roman</i> francês ou “a aventura da escrita”	p.101
--	-------

1.2. A “escola do olhar” e o cinema	p.106
---	-------

Capítulo 2 : Alain Resnais, o cineasta que ouviu a voz da literatura	p.113
--	-------

Capítulo 3: Alain Robbe-Grillet: a instabilidade como nova ordem	p.123
--	-------

3.1. Uma polêmica cinematografia: “precioso fermento crítico”	p.133
---	-------

Capítulo 4 : A obra durassiana: uma trama em espiral	p.137
--	-------

4.1. Duras e o assassinato do cinema	p.144
--	-------

PARTE 3

Roteiros literários em primeiro plano	p.155
Capítulo 1: <i>Hiroshima mon amour</i> : a calamidade, uma experiência intermediária	p.162
1.1. <i>Un amour de rencontre</i> ou o reencontro do amor	p.162
1.2. Um roteiro em partes	p.165
1.3. Subjetividade e poeticidade	p.172
1.4. O diálogo das mídias em <i>Hiroshima</i>	p.176
1.4.1. As obras de arte no museu	p.180
Capítulo 2. Em cena : <i>L'Année dernière à Marienbad</i>	p.184
2.1. No labirinto do tempo.....	p.184
2.2. Nos meandros da forma.....	p.190
2.3. Referências intermediárias em abismo : o teatro.....	p.197
2.4. Fotografia, fotograma, <i>récit-photo</i> : a iconicidade em Robbe-Grillet.....	p.204
2.4.1. A combinação de mídias em <i>Marienbad</i>	p.206
Capítulo 3 : <i>India Song</i> e a orquestração de mídias e gêneros	p.211
3.1. A estrutura de uma canção híbrida	p.211
3.2. O amálgama: texto teatro filme	p.215
3.3. A escrita como arte sonora: Vozes, música e ação.....	p.220
3.3.1. Poesia sem verso: a musicalidade interna	p.227
Capítulo 4: <i>C'est Gradiva qui vous appelle</i> : texto e tela.....	p.236
4.1. Intertextualidade em Marrakech.....	p.236
4.2. O mais romanesco dos cine-romances.....	p.239
4.3. A espessura interartística do roteiro	p.246
4.3.1. A pintura: uma referência viva	p.249
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.257
BIBLIOGRAFIA	p.264
ANEXO (Resumo expandido em francês)	p.275

Lista de Figuras

- Figura 1: Página 21, escaneada de *Quatro casamentos e um funeral*p.70
- Figura 2: Página 98, escaneada de *La Règle du Jeu*p.73
- Figura 3: Página 65, escaneada de *Hiroshima mon amour*p.168
- Figura 4: Página 36, escaneada de *L'Année dernière à Marienbad*.....p.192
- Figura 5: Página sem numeração, entre a 80 e a 81, escaneada de fotogramas de *L'Année dernière à Marienbad*p.209
- Figura 6: Página 16, escaneada de *India Song*p.213
- Figura 7: Página 26, escaneada de *C'est Gradiva qui vous appelle*p.243

Resumo

Esta tese analisa o texto que é a base da maioria das realizações cinematográficas: o roteiro de cinema. Busca-se estabelecer, para este gênero – marginalizado tanto nos estudos cinematográficos quanto nos literários – um espaço de maior visibilidade dentro da pesquisa em Literatura Comparada. Esperamos demonstrar que o roteiro é um gênero intermediário por natureza, já que promove inúmeras “referências intermediárias”, ao empregar a linguagem cinematográfica, que antecipa, na mente do leitor, imagens que experimentará como espectador, uma vez tendo sido realizado o filme. Além disso, pretende-se examinar as possibilidades de intercâmbio entre o roteiro e formas literárias diversas, como o poema e o romance, num diálogo que, além de intermediário, é também intergenérico. Para isso, privilegiam-se as experiências de hibridização, sobretudo de romance e roteiro, realizadas a partir da segunda metade da década de 1950 pelos escritores e cineastas Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras. Tais obras merecem destaque neste estudo, por apresentarem, além de peculiaridades intergenéricas, notável diversidade em suas referências intermediárias, que extrapolam o cinema e evocam ostensivamente também o teatro, a música, a pintura. Para embasar nossa pesquisa, utilizamos várias teorias, como as de Dominique Combe, sobre os gêneros literários, Irina Rajewsky, acerca da intermedialidade, Alain et Odette Virmaux, sobre o cine-romance.

Palavras-chave

roteiro – intergenericidade – intermedialidade – Alain Robbe-Grillet – Marguerite Duras

Résumé

Cette thèse analyse la relation entre la littérature et le cinéma, en particulier le scénario de cinéma, auquel nous tentons d'accorder une plus grande visibilité au sein de la Littérature Comparée. Il s'agit de démontrer que le scénario est un genre naturellement intermédiatique, étant donné l'évocation, par le texte verbal, du média cinématographique. Il s'agit également d'examiner les expériences d'hybridation et de transgression, notamment dans le mélange entre roman et scénario, en s'appuyant sur l'étude de l'intergénéricité, ce qui devra permettre d'attribuer aux "scénarios littéraires" le statut de genre littéraire. Pour cela, nous étudions l'expérience de l'écriture et de publication de scénarios réalisée par les écrivains-cinéastes Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet à partir de la seconde moitié des années 1950. L'analyse des œuvres de ces auteurs nous permet aussi de mettre en évidence les références à d'autres médias tels que la musique et le théâtre et d'approfondir la réflexion sur le rôle du *script* dans le dialogue entre la littérature et les arts. Pour soutenir notre recherche nous utilisons plusieurs théories comme celles de Dominique Combe, sur les genres littéraires, Irina Rajewsky, sur l'intermédialité, Alain et Odette Virmaux, sur le ciné-roman.

Mots-clés

scénario – intergénéricité – intermédialité – Marguerite Duras - Alain Robbe-Grillet

Abstract

This thesis analyzes the text which provides the basis for most cinematic works: the screenplay. My aim is to increase the visibility of this genre in the field of Comparative Literature given the relative lack of attention it has received in literary and film studies. I intend to demonstrate that the script is naturally an intermedial genre, because it promotes numerous "intermedial references" when it uses the filmic language, which anticipates, in the reader's mind, images that he will experience as a spectator – when the movie is screened. Additionally, I intend to examine the possibilities of exchange between the script and various literary forms, such as the poem and the novel, in a dialogue that is not only intermedial but also intergeneric. In order to achieve this aim, I shall focus on the hybridization experiments, particularly of novel and screenplay, made from 1959 to 2002 by the writers and filmmakers Alain Robbe-Grillet and Marguerite Duras. Such works should be highlighted in this study because they present, besides some intergeneric peculiarities, a remarkable diversity in their intermedial references that go beyond the film and also evoke ostensibly the fields of theater, music, and painting. To support our research, we use several theories, such as the ones by Dominique Combe, about literary genres, Irina Rajewsky, on Intermedial Studies, Alain et Odette Virmaux, about the cine-novel.

Keywords

screenplay – intergenericity – intermediality – Alain Robbe-Grillet – Marguerite Duras

INTRODUÇÃO

Em suas origens, no século XIX, o cinema fora concebido como meio de registro da realidade, sem a crença na vocação de contar histórias com procedimentos fílmicos. Noël Burch, em *La lucarne de l'infini* (1990), afirma que os ditos “inventores do cinema”, os irmãos Lumière, eram pesquisadores, homens da ciência, mesmo que se tratasse de ciências aplicadas. Auguste teria consagrado toda a sua vida à pesquisa médica, enquanto Louis desenvolvia aparatos e procedimentos técnicos, como a fotografia em cores, chamada “autocromia”, a que se dedicou entre 1891 e 1907. Da mesma maneira, o cinema seria para eles um meio de observar e estudar a realidade. Seus primeiros filmes – como “Saída dos operários da Fábrica Lumière” (*Sortie d'usine*, França, 1895) e “A chegada de um trem na estação” (*Arrivée d'un train à La Ciotat*, França, 1895) – teriam sido realizados a partir da escolha de um enquadramento que flagrasse um instante do real, sem a preocupação de controlar ou manipular essa ação. Para Burch: “A cena parece [...] se desenrolar diante de sua câmera um pouco como o comportamento de um organismo microbiano sob o microscópio do biólogo ou como o movimento das estrelas diante do telescópio do astrônomo”¹ (BURCH, 1990, p. 24)².

Com o passar do tempo e a expansão da sétima arte, a atenção recai sobre os avanços técnicos, como a inserção do som, em 1927, e das cores, pelo sistema Technicolor, em 1935. Críticos e realizadores passam, então, a opor recorrentemente categorias como o cinema sonoro ao cinema mudo, o em cores ao preto-e-branco. Alguns desses debates se ancoram na famélica busca pela inovação, usual a essa mídia, que por

¹ “La scène semble [...] se dérouler devant sa caméra un peu comme le comportement d'un organisme microbien sous le microscope du biologiste ou comme le mouvement des étoiles au bout du télescope de l'astronome.”

² Esta, como a maioria das traduções, é nossa. Assinalaremos quando utilizarmos uma tradução já existente.

muito tempo fez crer que, a cada época, só haveria uma forma de cinema possível: a mais moderna e arrojada.

Outra polêmica relativa ao cinema diz respeito a sua relação com a literatura e o teatro. Conforme esclarece Jacques Aumont (2007), foi, em grande parte, com o objetivo de render legitimidade ao cinema e fazer com que fosse reconhecido como arte, que se buscou aproximá-lo da literatura, procurando desenvolver suas capacidades de narração. Por esse motivo, foi criada a Sociedade do Filme de Arte, em 1908, na França, chamando atores de teatro famosos para adaptar temas literários como *A volta de Ulisses* e *Macbeth*. Segundo Aumont, o filme mais conhecido dessa série é *L'assassinat du duc de Guise* (roteiro do acadêmico Henri Lavedan, partitura musical de Camille Saint-Saëns), com o ator Le Bargy, que assinou a direção, em 1908 (AUMONT, 2007, p. 91).

Contra essa tendência, na década de 1920, surge o movimento do Cinema Puro, encabeçado por René Clair. O intuito dessa vanguarda era o de que o cinema retornasse a suas condições elementares de imagem e movimento, minimizando a importância do enredo.

Em meados dos anos cinquenta, porém, o artigo “Por um cinema impuro”, de André Bazin, contraria essa expectativa, ao demonstrar o peso do patrimônio literário e teatral para a dita sétima arte. Ao problematizar a influência recíproca das artes e da adaptação em geral, Bazin defende, por exemplo, que muitos recursos tidos como vanguardistas no cinema já eram antes empregados em romances como os de James Joyce e John Dos Passos. Dessa maneira, a “impureza” deveria ser bem vinda ao cinema, já que lhe renderia, graças a seu diálogo com as outras artes, personagens mais profundos, medidas mais inteligentes de desenvolvimento das tramas.

Havendo tanta literatura em sua composição plurimidiática, não seria absurdo, portanto, atribuir à palavra lugar de destaque na produção cinematográfica. É, em certa medida, o que se espera fazer neste trabalho, no qual se analisa o texto que é a base da maioria das realizações fílmicas: o roteiro de cinema. Busca-se estabelecer, para este gênero – marginalizado tanto nos estudos cinematográficos quanto nos literários – um espaço de maior visibilidade. A abordagem situa-se na linha de pesquisa denominada, em Literatura Comparada, “Literatura, outras artes e mídias”, pois acreditamos que o roteiro, como pretendemos demonstrar nesta tese, é um gênero intermediático por natureza, que promove inúmeras “referências intermediáticas” (RAJEWSKY): ao empregar a linguagem cinematográfica, o gênero antecipa, na mente do leitor, imagens que experimentará como espectador, uma vez tendo sido realizado o filme. Além disso, pretende-se examinar as possibilidades de intercâmbio entre roteiro e formas literárias diversas, como o poema e o romance, num diálogo que, além de intermediático, é também intergenérico.

A bibliografia acerca do tema ainda é escassa no Brasil. Sabe-se, por exemplo, da pesquisa, em Comunicação Social, sobre roteiro e narrativa, de Gláucia Eneida Davino (USP/Mackenzie-SP); da tese, em Multimeios, acerca da roteirização de documentários, de Sérgio Puccini Soares (Unicamp); da pesquisa sobre *filmic writing* de André Soares Vieira (UFSM), e a de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (PUC-RJ), sobre a relação cinema-literatura brasileira – ambas na área de Letras. Em países como a França, o Canadá e os Estados Unidos, as abordagens são mais numerosas, razão pela qual privilegiamos pesquisas originárias desses locais, sobretudo dos dois primeiros, para compor as referências bibliográficas deste trabalho.

Em nossa pesquisa, enfocam-se as experiências de hibridização, sobretudo de romance e roteiro, realizadas, a partir da segunda metade da década de 1950, pelos escritores e cineastas Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras. Tais obras merecem destaque, neste estudo, porque, além de peculiaridades intergenéricas, apresentam notável diversidade em suas referências intermediáticas, que extrapolam o cinema e evocam ostensivamente também o teatro, a música, a pintura.

Ressalta-se ainda que a comparação que se pretende realizar nesta pesquisa é a da interpenetração, muito mais no sentido de mesclagem do que de transposição ou de tradução propriamente, de uma mídia em outra. Esta reflexão se faz possível, uma vez que “[...] sendo o hibridismo de gêneros uma dominante na literatura contemporânea, é frequente que a própria dissolução das características formais de um texto por oposição ao modelo clássico seja marcada [pela] interpenetração artística” (CARVALHAL, 1991, p. 15).

Nesse sentido, a obra de Alain Robbe-Grillet se configura material de extrema riqueza. Sua escrita esteve sempre no encaixo de um itinerário visual. Barthes chega a atribuir ao *Nouveau Roman*, movimento que Robbe-Grillet não apenas integra mas de que se torna também o maior teórico, a alcunha de “escola do olhar”. Essa relação entre literatura e cinema, entre a escrita e a imagem fílmica, manifesta-se essencialmente em seus cine-romances, como *L'Année dernière à Marienbad* [O ano passado em Marienbad] (1961) e *C'est Gradiva qui vous appelle* [É Gradiva que o chama] (2002)³ – este também realizado pelo novo romancista.

³ Utilizaremos o título das obras em estudo no original, em francês, uma vez que não existe tradução, no Brasil, de todos os quatro textos. Apenas *L'Année dernière à Marienbad* foi lançado no país, em 1988, pela Nova Fronteira, sob o título *O ano passado em Marienbad*. Não encontramos a versão em português europeu de *Hiroshima mon amour*, lançado pela Quetzal Editores, em 1987, e traduzido por Maria José Palla e M. Villaverde Cabral.

Na Introdução deste primeiro texto, obra que marca a ascensão de seu reconhecimento por parte de crítica e público, o autor revela buscar, pelo roteiro de cinema, uma “realidade com formas”. Nesse sentido, ele questiona os ditos “roteiros técnicos”, que se contentam em fornecer somente as palavras pronunciadas no diálogo e algumas poucas indicações do cenário, argumentando que, em qualquer obra de arte, como – ele exemplifica – no romance, as escolhas da forma são inseparáveis das do conteúdo:

[...] a concepção de uma história para ser filmada deveria corresponder à sua concepção já em imagens, com tudo o que isso comporta de detalhes, não só quanto aos gestos e ambientes, mas também quanto à posição e à movimentação do equipamento, e à sucessão dos planos de montagem⁴ (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 14-15).

O termo *ciné-roman*, adotado pelo autor francês, legitima ainda mais essa mescla de cinema e literatura, uma vez que o gênero atua essencialmente, já pelo título, em duas frentes: ou seja, os cine-romances são escritos para serem lidos – tendo sua publicação independente e, às vezes, anterior à filmagem –, e evidentemente para serem filmados –, misturando descrições cinematográficas a convenções literárias, como a presença de um narrador.

Antes de Alain Robbe-Grillet, entretanto, outra parceria com o diretor Alain Resnais já se firmara: trata-se de *Hiroshima mon amour* [Hiroshima meu amor] (1959), de Marguerite Duras, que explora a mesma temática de *Marienbad*, da memória e do tempo, mas em sua relação com Hiroshima e os efeitos da bomba atômica. O longa-metragem alcançou grande sucesso, tendo seu roteiro publicado um ano depois, numa versão “a mais

⁴ Esta, como as demais traduções de *L'Année dernière à Marienbad*, foram retiradas da versão da Editora Nova Fronteira, de 1988. A tradução da Introdução é da autoria de Elisabeth Veiga; a do cine-romance é de Vera Adami.

fiel possível” (como escreve a autora, no prefácio da obra) do trabalho feito para Resnais, mas buscando ainda conservar certos elementos abandonados quando da realização do filme, os quais a escritora considerava esclarecedores no projeto inicial. Mais uma vez, como ocorre com Robbe-Grillet, o roteiro transgride os limites de mero indicador de falas, tomando para si o direito de determinar os enquadramentos, as feições dos atores, os sons que povoam as cenas. E o direito de ser, ao mesmo tempo, um texto poético, preocupado com a visualidade das imagens ainda enquanto palavras. Tal visualidade é acrescida da musicalidade no quarto roteiro em análise neste trabalho: *India Song* [Canção da Índia] (1973), escrito e, posteriormente, dirigido por Marguerite Duras.

No intuito, portanto, de concretizar e expandir essa análise e essa reflexão, a tese se estrutura da seguinte maneira: após esta Introdução, tem-se a divisão do texto em três Partes. Na primeira, segmentada em três capítulos, investigam-se os conceitos centrais para esta pesquisa: intergenericidade, intermedialidade, roteiro cinematográfico, romance e cine-romance. Apresentam-se também diferentes modos de intercâmbio entre a literatura e o cinema, como a adaptação e a *filmic writing*, além de se discutir as relações entre o roteiro e o mercado editorial.

Na segunda Parte, expõem-se as mais importantes características do *Nouveau Roman*, especialmente quanto ao contato dos novos romancistas com o cinema. Um capítulo é dedicado ao diretor Alain Renais, responsável pela filmagem dos primeiros roteiros analisados nesta tese. Também realizamos, em dois diferentes capítulos, um panorama das obras de Alain Robbe-Grillet e de Marguerite Duras, sobretudo pela perspectiva do intercâmbio entre cinema e literatura.

Na última Parte, passamos propriamente à análise de quatro roteiros, dois de Alain Robbe-Grillet, os cine-romances *L'Année dernière à Marienbad* e *C'est Gradiva qui vous*

appelle; dois de Marguerite Duras, os textos híbridos *Hiroshima mon amour* e *Índia Song*. Buscamos identificar e examinar os diferentes modos de intermedialidade e intergenericidade que compõem cada um desses textos, relacionando-os ao conteúdo apresentado nas Partes anteriores.

Em seguida, passamos às Considerações Finais. Nelas, retomamos os principais aspectos abordados na tese e refletimos sobre esta pretensa contribuição.

Em termos estruturais, informamos termos optado por deixar todo o corpo da tese em português. Quando as citações tiverem sido traduzidas livremente, sobretudo do francês, ou quando se tratar de alguma das obras literárias em análise neste trabalho, o original estará na nota de rodapé. No intuito de tornar a abordagem mais clara, efetuamos também uma alteração quanto aos recuos de parágrafo que acompanham as citações: quando estas forem relativas aos roteiros em estudo, reproduziremos a formatação de cada livro. As citações teóricas, no entanto, seguirão respeitando as exigências da ABNT.

Vale esclarecer que empregamos a expressão “roteiro literário”, que apresentamos ainda na primeira Parte, para englobar distintas configurações do gênero, em diálogo com outras formas literárias, como no caso do cine-romance. O termo “roteiro” é usado com sentido mais abrangente, abarcando também os roteiros técnicos, além dos literários.

Ressaltamos ainda que, apesar das alusões à comunicação audiovisual, não se pretende abordar neste trabalho todos os intrincados processos que compõem a obra cinematográfica, restringindo-nos à expressão verbal escrita. Embora se entenda que o roteiro – e suas variantes – possui em si um filme em potencial, podendo nele se transformar e se diluir, ao longo da filmagem, espera-se, no decorrer desta pesquisa, refletir sobre algumas experiências nas quais se pode atribuir ao roteiro focos de luz própria.

PARTE 1
Literatura e cinema, mídia e gênero :
montagens paralelas

Poucos anos depois do surgimento do cinema, em 1985, um rico intercâmbio constituiu-se entre a literatura, especialmente pelo romance, e a dita sétima arte, capaz de superar polêmicas sobre fidelidade ou rivalidades entre a habilidade de uma ou de outra linguagem para se contar uma história. Adaptações, influências, releituras, novelização, cine-romance, *filmic writing* são algumas das manifestações desse diálogo que ora se apresenta em conflito, ora em complementariedade.

Esse intercâmbio, no entanto, vai além das manifestações específicas mencionadas, passando pela busca, por exemplo, por parte do cinema, durante o processo de sua afirmação como linguagem, de nomenclaturas e procedimentos literários nos quais se basear. É o caso da classificação em gêneros: sabe-se que a maioria dos gêneros cinematográficos possui correspondentes na literatura, como o drama, a comédia, a epopeia.

Antes de partir para o exame das aproximações entre as duas mídias, é interessante, portanto, dissertar sobre esse que é um dos mais antigos e polêmicos modos de categorização: o gênero. Este será abordado por diferentes perspectivas, mas, sobretudo, a da intergenericidade. Em seguida, ainda neste capítulo, serão apresentadas algumas teorias sobre a intermedialidade, com destaque para a de Irina Rajewsky, que predominantemente embasará esta pesquisa.

Passaremos, então, no capítulo dois desta primeira Parte, para a análise de diferentes diálogos entre cinema e literatura, como a adaptação e a *filmic writing*. No terceiro capítulo, abordaremos, especificamente, os gêneros centrais deste estudo – a saber, o romance e o roteiro cinematográfico –, e examinaremos uma forma híbrida deles resultante: o cine-romance.

Capítulo 1: Conceitos, participações e transgressões

1.1. Os gêneros literários em movimento

Ao longo da História da literatura, o estudo dos gêneros literários tem oscilado entre o furor taxonômico e a pretensão do apagamento total da forma. Inúmeros foram os teóricos que tentaram classificar a literatura, compartimentá-la sistematicamente em subunidades rígidas, os chamados gêneros. Aristóteles, Horácio, Longino, Boileau, Hegel, Croce são apenas alguns deles. Diversas foram também as abordagens teóricas: linguísticas, estilísticas, filosóficas. Entretanto, conforme demonstra Dominique Combe, em *Les genres littéraires*, por detrás do aparato conceitual, encontram-se sempre as mesmas categorias fundamentais, simplesmente reformuladas graças a novos métodos. Haveria, assim, sempre dois pontos em comum entre essas perspectivas. O primeiro reside no fato de que a teoria dos gêneros não se contenta em ser apenas descritiva, tentando sempre estabelecer critérios normativos com menor ou maior pretensão de pureza do que os outros. O segundo ponto de contato está na tríade “épico, lírico e dramático”, apresentada na *Poética*, de Aristóteles, que persistiria – ainda que as relações de força entre os elementos se modifiquem conforme os diferentes contextos. Para Combe, mesmo a ideia, profundamente romântica, de que a literatura moderna ultrapassa as categorias formais, é tipicamente aristotélica, na medida em que relaciona a obra à síntese genérica, consagrando a noção de gênero, da qual não se pode escapar.

Segundo o autor, os textos estariam sempre atravessados por potencialidades genéricas, que não dependem necessariamente dos gêneros constituídos, podendo ser aplicadas a diferentes textos. Sabe-se, por exemplo, que, para Roman Jakobson, a “função poética”, centrada na mensagem, não se confunde com a poesia. Segundo Dominique

Combe, categorias como “poético”, “romanesco”, “épico” podem até mesmo se estender a outras artes ou mesmo a outros referentes, como situações classificadas como “dramáticas” ou paisagens ditas “poéticas” (COMBE, 1992, p. 17).

Para o teórico, tais “categorias genéricas” participam consideravelmente da identificação do texto. Ainda que sejam características essencialmente intuitivas para o leitor – sendo chamadas, em inglês, de *mood* (humor) e, em francês, de *tonalités affectives* (tonalidades afetivas) ou *tons* –, elas contribuiriam para o reconhecimento da potencialidade genérica da obra.

[...] é a experiência concreta do leitor, mas também a do autor, que, ao escrever, encontra-se em uma determinada “disposição” de espírito – cujo exemplo privilegiado é o “estado poético” – que é invocada. A ressonância afetiva de uma obra, o humor em que ela mergulha o leitor, como se arrancando-o de si mesmo, constitui seguramente um fator determinante dos gêneros literários, mesmo que ele pareça particularmente evanescente⁵ (COMBE, 1992, p. 18).

Os critérios de agrupamento das “tonalidades” são, sobretudo, temáticos e estilísticos, sendo a unidade de impressão suscitada pelo texto dependente do que H. Meschonnic (1970) chama de “forma-sentido”. É dele a classificação dos “tons” em seis classes: o poético, o lírico, o dramático, o cômico, o épico, o didático.

Combe ressalta que, embora a classificação possa ser discutível, ela contribui para que se percebam os gêneros por seus traços distintivos, essenciais, porém não exclusivos.

A viabilidade dessa pluralidade remete à ideia de “dominante”. O conceito, desenvolvido

⁵ “[...] c’est l’expérience concrète du lecteur, mais aussi de l’auteur qui, lorsqu’il écrit, se trouve dans une certaine ‘disposition’ d’esprit – dont ‘l’état poétique’ est l’exemple privilégié – qui est invoquée. La résonance affective d’une œuvre, l’humeur dans laquelle elle plonge le lecteur comme arraché à lui-même, constitue assurément un facteur déterminant des genres littéraires, même s’il paraît particulièrement évanescent.”

por Eikhenbaum e Tynianov, no início do século XX, foi sistematizado e difundido por Jakobson, que considera os gêneros como uma combinação de processos e componentes, entre os quais se produziria uma hierarquia. Nela, o elemento focal, capaz de governar, determinar e transformar os demais, seria chamado “dominante”. Graças à dominante, seria possível analisar obras de difícil classificação, como – conforme exemplo do teórico – *En attendant Godot*, de Beckett, ou *Dans le leurre du seuil*, de Yves Bonnefoy, dada a predominância do “trágico” e do “lírico”, respectivamente (COMBE, 1992, p. 97).

Outras dominantes – como o “romanesco” – seriam reconhecidas e todas reafirmariam o mito da pureza dos gêneros. Assim, a fixidez das formas, pregada pela corrente clássica, é questionada por diversos teóricos como Jauss, Jameson, Bakhtin e Todorov. Porém, quem iniciaria de fato o combate à calcificação das categorias literárias seria o próprio gênero, em inovações como a sátira menipeia de Luciano de Samósata, a paródia, a prosa poética, o poema em prosa.

Diante da complexidade das classificações e dos processos cada vez mais ostensivos de transgressão do gênero, Maurice Blanchot, Phillippe Sollers, dentre outros, tentam dissolvê-lo em favor da “textualidade”, em meados da década de 1960. A forma é, então, entendida como uma convenção, um rótulo que deveria ser abandonado – posição que radicaliza a postura nominalista de Benedetto Croce. Este, sessenta anos antes, ainda que considerasse o gênero uma simples etiqueta de classificação, reconhecia-o por sua função utilitária e prática.

Todavia, em *Os gêneros do discurso* (1980), Tzvetan Todorov demonstra que o conceito de “gênero” não se apaga nem cai em desuso, já que não são os gêneros que desaparecem, mas os gêneros-do-passado, sendo a nova forma sempre a transformação de outra ou de várias outras mais antigas, invertidas, deslocadas, combinadas. O próprio

fato de uma obra “desobedecer” às expectativas do gênero em que inicialmente se enquadra ressalta a existência do limite, uma vez que “a transgressão, para existir como tal, necessita de uma lei – que será, precisamente, transgredida. Poderíamos ir mais longe: a norma não se torna visível – não vive – senão graças a suas transgressões” (TODOROV, 1980, p. 45).

O filósofo da desconstrução, Jacques Derrida, declara: “[...] um texto não poderia *pertencer* a nenhum gênero. Todo texto *participa* de um ou vários gêneros, não há texto sem gênero, há sempre o gênero ou os gêneros, mas essa participação não é jamais um pertencimento”⁶ (DERRIDA, 1986, p. 264). A perspectiva está longe da postura radical do apagamento dos gêneros e, ao mesmo tempo, do furor taxonômico. Sugere que todo texto procede de um ou mais gêneros, aos quais se associa, no entanto, não por uma questão de pertencimento, mas de participação.

A postura de Derrida é endossada, contemporaneamente, por Jean-Michel Adam e Utte Heidmann. Para os teóricos, originários da Análise do Discurso, disciplina cuja importância é inegável no estudo dos gêneros, “desde que há texto [...], há efeito de genericidade – isto é, inscrição dessa sucessão de enunciados numa classe de discurso” (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 18).

O conceito de genericidade não abole o de gênero, mas resulta de uma dinâmica que se estabelece entre autor e leitor. De um lado, o autor deixa traços do gênero que está empregando – um fundo comum de preceitos formais, temas, modelos; de outro, estão as funções que lhe são atribuídas, num processo de “reconhecimento” – que pode se dar por identificação ou diferenciação – efetuado pelo leitor. Assim, a genericidade pode ser

⁶ “[...] un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d’un ou de plusieurs genres, il n’y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n’est jamais une appartenance.”

dividida em dois regimes: o autorial e o leitorial. Ambos sofreriam a interferência de fatores linguísticos, literários e culturais, mas o primeiro seria mais estável do que o segundo, que é modificável de acordo com as inúmeras variáveis da recepção. A tais regimes, cujo estudo é realizado também por J.-M. Schaeffer (1989), Adam e Heidmann acrescentam o de “genericidade editorial”, considerando a importância capital da difusão por intermédio de um meio escrito ou audiovisual: “As publicações sucessivas – às quais é preciso acrescentar as traduções responsáveis pela circulação internacional dos textos – introduzem modificações peritextuais e textuais que condicionam, em profundidade, a recepção e, portanto, a interpretação dos textos” (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 19).

Segundo os autores, se a classificação dos textos em gêneros fixos é uma tarefa complexa, isso acontece em razão de um fenômeno de “heterogeneidade genérica constitutiva” (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 20). Os nomes dos gêneros rotulam e tendem a reduzir um enunciado a uma só categoria ou família de textos. Pelo conceito de genericidade, seria possível pensar a *participação* de um texto em diferentes gêneros.

A heterogeneidade genérica reflete um trabalho de transformação do gênero a partir de vários outros, em um processo que se baseia em dois fatores mais complementares do que contraditórios: o de repetição e o de variação. O segundo fator, muitas vezes, surge como resultado da repetição plural, ou seja, de um ou mais gêneros convencionais. O processo é muitas vezes efetuado proposital e desafiadoramente por escritores literários, sendo a análise teórica apenas o resultado de determinada prática.

É, por exemplo, sob a influência de escritores como Jean Echenoz e Umberto Eco, que, ao longo dos anos 1970 e 1980, a chamada pós-modernidade abre-se à mescla, ao cruzamento de identidades genéricas, constituindo que o Maria Esther Maciel chama de “escritas híbridas”, ou seja, obras que, sobretudo nas décadas mais recentes, têm

incorporado “modalidades discursivas as mais distintas, incluindo listas, verbetes enciclopédicos, manuais, bulas de remédio, classificados de jornais, além das novas formas de texto surgidas com o incremento das tecnologias digitais e outras invenções (MACIEL, 2007, p. 156).

Como se percebe, tais experiências de hibridização reabilitam o gênero em literatura, não como norma, mas como potencial criador, em comunicação com seu contexto de produção. De acordo com François Harvey:

Apagando a hierarquia clássica dos gêneros, ao contestar o ideal de não-pertencimento associado à escritura textual, a literatura contemporânea usa o gênero como um campo de jogo e de pesquisa; ela dialoga com a normatividade genérica, imita e parodia os diferentes tipos de discurso, mistura os gêneros sem distinguir as trivialidades. Esse retorno ao gênero abre para uma era de intertextualidade genérica em que pululam os híbridos literários⁷ (HARVEY, 2011, p. 21).

A intertextualidade genérica, citada pelo autor, remete às noções desenvolvidas por Karl Canvat (1997) a partir das teorias de Gérard Genette (1982) e, sobretudo, Jean-Marie Schaeffer (1989) sobre a transtextualidade.

Assim, a intertextualidade genérica trata-se de um processo em que se relacionam as particularidades genéricas de um texto com aquelas de outros textos, as quais são solicitadas na leitura. Dessa forma, ao ler um livro identificado como “romance”, o leitor não somente mobiliza em sua memória o conjunto das características “textuais” (“internas”) do gênero em questão, mas também todos os seus conhecimentos

⁷“Effaçant la hiérarchie classique des genres, tout en contestant l’idéal de non-appartenance associé à l’écriture textuelle, la littérature contemporaine use du genre comme d’un terrain de jeu et de recherche; elle dialogue avec la normativité générique, imite et parodie les différents types de discours, mélange les genres sans distinguer les trivialités. Ce retour au genre ouvre une ère d’intertextualité générique où foisonnent les hybrides littéraires.”

“intertextuais” adquiridos anteriormente. A partir disso, o leitor efetua ligações com suas leituras passadas, com as normas genéricas que conhece e avalia a genericidade do livro presente. A distância ou proximidade dos padrões genéricos familiares ao leitor farão com que este veja a obra como transgressora ou exemplificadora (HARVEY, 2011, p. 31-32). Haveria, também, além da “intertextualidade leitoral”, classificatória, a “autorial”⁸, criativa, que trabalharia a obra em gestação a partir dos modelos pré-existentes, considerando o gênero como material a serviço do texto (HARVEY, 2011, p. 26).

Porém, mais abrangente do que a intertextualidade genérica, de acordo com o teórico, seria o conceito de “intergenericidade”, que abarcaria duas relações genéricas não exclusivas. A primeira seria justamente a intertextualidade genérica, prática de imitação ou de transformação das normas genéricas; a segunda seria a hibridização, processo polimorfo que consiste em combinar diferentes identidades genéricas em um mesmo corpo textual.

O processo da intergenericidade amplia-se, resvalando, às vezes, para a intermedialidade, já que o diálogo dos gêneros, e da literatura, ocorre também, e substancialmente, com outras esferas culturais, outras mídias, artes e mesmo com os chamados produtos do *mass media*. Sabe-se, por exemplo, das mudanças operadas no texto literário quando do nascimento da grande indústria e da expansão da imprensa, no século XIX. O fenômeno de mesclagem passa a incorporar os elementos da linguagem prosaica e os gêneros do *mass media*, que, por natureza, já se aproximam da cultura oral, não-linear, tátil, simultânea. Mesmo o célebre poema de Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés* (1897), já se inspira, não apenas em partituras musicais, como também nas

⁸ Como vimos, processo também é analisado por ADAM e HEIDMANN como “genericidade leitoral” e “genericidade autorial” (ADAM; HEIDMANN, 2011, p.19).

técnicas de espacialização visual da página jornalística e na titulação da imprensa cotidiana, para se constituir como tal, em toda a sua novidade.

Também os romances, acompanhando a multiplicação e a economia da escrita dos jornais, sofreram modificações, em razão, inclusive, de serem publicados em capítulos, sob a forma de folhetins. Essa divisão estimulava a curiosidade dos leitores, afirmando o romance como gênero e levando-o a disputar, no século XIX, a popularidade com o teatro. Como afirma Vera Lúcia Follain de Figueiredo, o entrelaçamento entre prosa literária e reportagem “está na origem das convenções de representação que caracterizaram o romance realista, do mesmo modo que a proximidade com a nascente cultura periodística abre caminho para o surgimento do conto policial e da crônica moderna” (FIGUEIREDO, 2010, p. 12). Na atualidade, o blog, a poesia visual, virtual e eletrônica, os hipertextos, novas aderências entre verbal e digital, novos exercícios de imaginação tecnológica, demonstrariam, mais uma vez, que, com a revolução dos suportes, modificam-se a maneira de ler e de escrever.

A autora demonstra que Walter Benjamin, analisando a realidade soviética, já chamava a atenção, na década de 1930, para o fato de que o processo de fusão de formas literárias enfraquecia continuamente oposições habitualmente estabelecidas entre os gêneros. Na conferência “O autor como produtor”, Benjamin ressalta a possibilidade aberta pela imprensa de se ultrapassar as convencionais diferenciações entre gêneros, ensaísticos e ficcionistas, e, sobretudo, entre autores e leitores: o leitor moderno exigiria um novo tipo de escrita, mais afim à circulação acelerada dos textos e à propagação da leitura (BENJAMIN, 1994, p. 125).

O fenômeno da publicação de roteiros, sobretudo dos roteiros híbridos, literários, em estudo neste trabalho, endossa o posicionamento de Walter Benjamin e manifesta a

interação das diferentes genericidades – a autorial, a leitorial e, especialmente, a editorial, introduzida por Adam e Heidmann –, uma vez que a edição coloca ao alcance dos leitores informações sobre inúmeros filmes, por muito tempo restritas aos autores e à equipe de filmagem.

O gênero roteiro de cinema se mostra, assim, aberto ao contato com o filme, com a novelização, com a crítica, mas também, cada vez mais, com o público. Ao ser modificado em sua forma “pura” por meio do diálogo com outros gêneros, como o romance ou o poema, o roteiro é mais facilmente difundido, alcançando um número cada vez mais amplo de leitores.

Desse modo, como procuramos demonstrar nesta seção – em que se problematiza a questão dos gêneros, por meio de conceitos como os de heterogeneidade e intertextualidade genérica –, percebe-se que podem ser renovadas as teorias e as formas, mas a literatura permanece, sendo atravessada por tecnologias e mídias em constante mutação, dando luz a novas poéticas. Ao leitor, cabe estar aberto à diversidade de meios e ao diálogo de linguagens, compreendendo a capacidade da literatura de circular em diversos suportes, genericidades e combinações. Aos teóricos, não só aos da literatura, como também àqueles de todas as disciplinas e mídias com que ela se comunica, compete estabelecer novas reflexões e nomenclaturas, a serem continuamente questionadas e reformuladas.

1.2. Intermedialidade: sobre as zonas fronteiriças

O fenômeno não é novo: pode ser encontrado em todas as culturas e épocas: basta lembrar o hiporquema grego, que unia dança e poesia, ou os livros manuscritos medievais, em sua associação de texto verbal, caligrafia e ilustração/iluminura.⁹ O termo, porém, é relativamente recente: intermedialidade.

O slogan surgiu como *intermedia*, com significativo sucesso, nos Estados Unidos, na década de noventa, tendo obtido visibilidade quando empregado por Dick Higgins em ensaio homônimo – publicado em *Something Else Newsletter*, vol.1. nº1, 1996, e, posteriormente, em *Horizons*.¹⁰ O autor o utiliza para se referir a obras “nas quais os materiais de várias formas de arte mais estabelecidas são ‘conceitualmente fundidas’ ao invés de simplesmente justapostas” (HIGGINS, 1984, p. 325). Essa definição, no entanto, diferenciar-se-ia de uma das mais recentes, de autoria de Claus Clüver, segundo a qual intermedialidade “implica todos os tipos de interação entre mídias” (CLÜVER, 2008, p. 06).

Ao considerar assim o conceito, Clüver esclarece que há ainda a resistência, fruto de construções históricas, culturais e ideológicas, diante da palavra mídia em relação àquilo que comumente se chamou de arte: a pintura, o teatro, a escultura etc.

⁹ Segundo Dick Higgins, o conceito de separação entre mídias surge apenas no Renascimento: “A ideia de que a pintura é feita de tinta sobre tela ou que a escultura não deve ser pintada parece característica do tipo de pensamento social – categorizando e dividindo a sociedade em nobreza com suas várias subdivisões, gentios, artesãos, servos e trabalhadores sem terra – ao que chamamos de conceito feudal da Grande Cadeia do Ser” (HIGGINS, 2012, p. 41).

¹⁰ O texto de HIGGINS, “Intermedia”, é dividido em duas partes, sendo que a segunda delas, cuja tradução se utiliza neste trabalho, não foi publicada em *Something Else Newsletter*. Nesta parte, HIGGINS esclarece: “O veículo que escolhi, a palavra “intermídia”, aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge, e eu vinha usando o termo por vários anos em palestras e discussões antes de meu pequeno ensaio ser escrito” (HIGGINS, 2012, p. 46). Vale esclarecer que há controvérsia em relação ao surgimento do termo. Cristophe Gauthier, por exemplo, em “Le scénario dans le roman: *Changement de décor*, de David Lodge”, atribui a Jürgen E. Müller, da Universidade de Amsterdã, a paternidade da expressão, presente na obra *Texte et médialité* (1987).

[...] as tentativas de construir uma definição viável de “mídia” são motivadas, entre outras razões, pelo desejo de substituir, no discurso geral, o conceito mais amplo de “mídia” pelo conceito de “arte”, que, pelo menos desde a introdução do *ready-made* de Duchamp, tornou-se mais e mais questionável nos discursos (CLÜVER, 2008, p. 10).

As palavras de Clüver indicam que as mudanças teóricas resultam das práticas artísticas. A mídia, para se constituir, dependeria de um material e/ou uma performance (o que se chama “texto”, na abordagem de Julia Kristeva e Mikhail Bakhtin, e “configuração”, para Irina Rajewsky)¹¹, além da percepção sensorial que a legitime.

Segundo Gaudreault e Marion, também o processo intermediático contribuiria para a definição da mídia: “um bom entendimento de uma mídia [...] envolve a compreensão de sua relação com outras mídias; é através da intermedialidade, através de uma preocupação com o intermediático, que uma mídia é compreendida” (GAUDREULT; MARION, 2002, p. 15-16).

Para Irina O. Rajewsky, em cuja teoria este trabalho essencialmente se baseia, o termo “intermedialidade” não parece, a princípio, ser novidade, se considerada a longa tradição dos Estudos Interartes, que, mesmo com o surgimento dos aspectos relativos à mídia digital e eletrônica, não deixaram de reconhecer, a seu modo, a intermedialidade. O sucesso do termo se daria, então, não tanto devido aos novos “problemas”, mas graças aos novos meios de solucioná-los, pensá-los, e às diferentes visões sobre o cruzamento de fronteiras entre mídias. Assim, o conceito, por ser mais amplo do que os usados

¹¹ Conforme esclarece Rajewsky, na nota 10 a seu artigo “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’” (2012a, p. 42), as nomenclaturas variam de acordo com as abordagens de intertextualidade: existe o entendimento expansivo, primordialmente associado ao pós-estruturalismo francês, quando, seguindo a teoria de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva postulou intertextualidade – e, conseqüentemente “texto” – como uma condição fundamental que inclui todas as práticas culturais. Por essa abordagem, “texto” seria também uma pintura, uma canção, uma fotografia. De outro lado, está a concepção mais restrita do termo, referente a uma categoria de análise para textos específicos – e unicamente verbais.

anteriormente, abre maiores possibilidades de diálogo entre uma quantidade maior de disciplinas, o que se reflete no crescente número de publicações interdisciplinares e congressos dedicados ao tópico, além das diferenciações das perspectivas de pesquisa.

Tal amplitude pode gerar também certos equívocos. Recentemente, a premissa fundamental das fronteiras midiáticas discerníveis virou alvo de questionamento. Segundo a autora, em artigo intitulado “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade” (2012b), um dos principais argumentos utilizados para sugerir a falibilidade do termo seria a tendência crescente à anulação de barreiras entre as diferentes formas de arte, o que dificultaria a clara distinção de quais mídias estariam em jogo.

Refutando esse posicionamento, de total apagamento de fronteiras entre mídias, Rajewsky afirma que o desmantelamento do conceito de intermedialidade entra em confronto com práticas intermidiáticas concretas, para as quais tanto os limites quanto as particularidades das mídias são essenciais. Ela utiliza o teatro e seu diálogo com outras mídias como um dos exemplos dessas práticas:

[...] o fato de que o teatro consegue integrar várias formas de articulação midiática e apresentá-las no palco faz-se possível precisamente por conta das condições midiáticas e da estrutura plurimidiática próprias dessa mídia. A despeito de toda essa expansão midiática, ainda percebem o teatro – e assim o fizeram por séculos – como uma mídia distinta e individual. Ele tem, portanto, fronteiras traçadas nos moldes da mídia e fronteiras traçadas nos moldes da convenção (fronteiras que são, por sua vez, sujeitas às transformações históricas e têm de, pelo menos em parte, apresentar uma qualidade de fluidez) (RAJEWSKY, 2012b, p. 55).

A exemplo do teatro, portanto, o cruzamento de fronteiras, a incorporação de elementos de outras formas de expressão não anula as peculiaridades de cada uma das mídias individualmente. Os casos são diversos, os níveis de integração são variáveis e,

por isso, é preciso compreender não ser viável examinar a mídia de forma genérica ou abstrata – por exemplo, “o filme”, uma mídia, “a escrita”, outra mídia: o estudo só é possível se pensado a partir de configurações midiáticas específicas, de “mídias individuais”, como determinado filme ou peça teatral, formas de articulação de natureza concreta, de realidades midiáticas complexas e de múltiplas nuances.

O embate conduz, portanto, à certeza de que não devem cessar as discussões sobre as diferenças e especificidades midiáticas, que são historicamente mutáveis, mas saber, de antemão, com clareza, que as fronteiras traçadas não são fixas e podem, a todo momento, serem repensadas, reconfiguradas. É o caso, citado por Rajewsky (2012b), da *Sound Art*. Articulação de espaço arquitetônico, objeto material e som, ela hoje se apresenta como um gênero artístico e midiático já instituído, provando que, numa perspectiva diacrônica, as práticas de cruzamento ou apagamento de limites podem resultar em outras construções e zonas fronteiriças.

O raciocínio aproxima-se daquele relativo aos gêneros literários, para os quais agora se confere um potencial heurístico: “os estudos literários esclareceram que – apesar de sua construtividade e variabilidade histórica – as convenções de gênero, tal qual as tradições discursivas, desempenham um papel importante no processo de atribuir sentido(s) aos textos literários” (RAJEWSKY, 2012b, p. 56). Como visto no item anterior, na perspectiva de Todorov, a transgressão, para existir como tal, precisa de uma lei. Assim, mesmo quando se identifica a intergeneridade, nos moldes definidos por Harvey, de hibridização ou de intertextualidade, padrões genéricos permanecem presentes, para serem imitados, transgredidos ou transformados.

Percebe-se, por exemplo, que fenômenos como novelizações, história em quadrinhos, *Sound Art* e ópera caracterizam-se por uma qualidade intermediária em

sentido amplo, participando de determinadas classificações genéricas e nomenclaturas fixas. Entretanto, as qualidades midiáticas de cada um deles nem sempre podem ser comparadas em sentido restrito. Isso leva a outro passo no estudo da intermedialidade: a categorização de determinadas experiências, dotadas de particularidades um pouco mais similares.

Se o emprego de intermedialidade enquanto categoria descritiva e analítica de certos fenômenos há de ser produtiva, nós devemos discriminar grupos de fenômenos, cada qual exibidor de uma qualidade intermediária preeminente e – o que é mais significativo no contexto presente – de um modo particular de cruzar fronteiras entre mídias. Isso permite discernir entre subcategorias individuais de intermedialidade e desenvolver uma teoria uniforme para cada uma delas (RAJEWSKY, 2012b, p. 57-58).

A partir da observação das práticas intermediárias, e em busca de se estabelecer uma teoria uniforme para cada uma, três grupos são formados: 1) a intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática (*Medienwechsel*), que inclui as adaptações fílmicas de textos literários, as novelizações e outras transformações midiáticas; 2) a intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias (*Medienkombination*), em que se enquadram a ópera, o filme, o teatro, a iluminura, a história em quadrinhos¹²; 3) a intermedialidade no sentido estrito de referências intermediárias¹³ (*intermediale Bezüge*), que corresponde, por exemplo, à referência, num texto literário, a certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral.

¹² Em outra terminologia, de Werner Wolf, os fenômenos corresponderiam às chamadas formas multimídia, de mescla de mídia e intermediárias (WOLF *apud* RAJEWSKY, 2012b, p. 58).

¹³ François Harvey atribui ao fenômeno o nome de “transmediatização” (*transmédiatisation*) e utiliza o cineromance de Alain Robbe-Grillet como exemplo. (HARVEY, 2011, p. 158-160). Retomaremos a questão na Parte 3 desta tese.

Haveria ainda outra distinção fundamental do primeiro em relação ao segundo e ao terceiro grupos: os dois últimos visam a uma intermedialidade *intracomposicional*, e não *extracomposicional*, como na transposição intermidiática. Ou seja, de acordo com Werner Wolf, na combinação e na referência intermidiática, tem lugar a “participação direta ou indireta em mais de uma mídia [...] na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica” (WOLF *apud* RAJEWSKY, 2012b, p. 59). A participação direta ocorreria quando a articulação midiática se apresenta em toda a sua materialidade, constituindo a obra – é o caso de *Blush*, de Wim Vandekeybus, como cita Rajewsky, espetáculo de teatro que envolve sequências fílmicas pré-produzidas, projetadas em uma tela em branco, que acompanha a encenação. Já no caso da participação indireta, outra mídia seria evocada, o observador teria a impressão de sua presença, num processo de “como se”, não contando, concretamente, com a mídia a que se alude: como na pintura fotorrealista ou na escrita cinematográfica:

O autor literário escreve, como Heinz B. Heller explica, “*como se* ele tivesse os instrumentos do filme à sua disposição, o que na realidade não acontece”. Usando os meios específicos das mídias à sua disposição, o autor de um texto não pode, por exemplo, “verdadeiramente” fazer um zoom, editar, dissolver imagens, ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece dentro da sua própria mídia verbal, isto é, textual. Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma fenda intermidiática – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, pode ser transposta somente no modo figurativo do “como se” (RAJEWSKY, 2012a, p. 28).

Segundo a autora, é justamente essa ilusão que distingue os fenômenos intramidiáticos dos intermidiáticos: ainda que a mídia apenas evoque ou imite outro sistema, cujas especificidades é incapaz de reproduzir com seus recursos, as sensações

relativas a outra mídia são despertadas no receptor. Esses efeitos teriam gerado expressões metafóricas como escrita cinematográfica ou musicalização da literatura, que influenciaram fortemente o debate literário sobre as relações entre as mídias antes mesmo do advento do conceito de intermedialidade.

Outro esclarecimento importante relativo às referências intermediáticas, segundo a abordagem de Rajewsky, é que, nelas,

[...] apenas *uma* mídia convencionalmente distinta (constituída monomidiaticamente ou, no caso do espetáculo de dança, plurimidiaticamente) está presente na sua própria materialidade e midiaticidade específicas. De fato, seu caráter intermediático não reside na presença material de duas ou mais mídias convencionalmente distintas dentro de uma única configuração midiática, como acontece nas combinações de mídias (RAJEWSKY, 2012a, p. 31).

É exatamente por isso, por se tratar concretamente de uma única mídia presente, que as referências intermediáticas tendem a ser marginalizadas por todas aquelas abordagens que restringem a qualidade de uma intermedialidade “genuína”¹⁴ às configurações constituídas materialmente por mais de uma mídia, explica a autora. Ao invés disso, no caso das referências intermediáticas, o caráter intermediático reside na “*própria referência*” que um produto de mídia (como um texto, filme, etc.) faz a um produto individual, um sistema ou subsistema de uma mídia diferente, bem como às suas especificidades midiáticas. Portanto, o produto de mídia (e sua significação total) constitui a si mesmo “*em relação*” ao produto da mídia ou ao sistema ao qual se refere.

¹⁴ Segundo RAJEWSKY, “uma integração que, em sua forma mais pura, não iria privilegiar nenhum de seus elementos constitutivos” (RAJEWSKY, 2012a, p. 31).

Essa referência é de natureza “*intermediática*”, em oposição a uma natureza “*intramediática*”: isto é, aqui entra em jogo uma diferença midiática e, por consequência, o fato de se atravessarem fronteiras entre mídias – de acordo com Rajewsky (2012a, p. 34).

Portanto, a análise de mídias e de categorias intermediáticas deve se estabelecer com base em suas afinidades, mas, sobretudo, em suas diferenças, reconhecendo o potencial heurístico dessas fronteiras – que Irina Rajewsky prefere chamar “zonas fronteiriças” (RAJEWSKY, 2012b, p. 71).

O cinema, segundo a definição da teórica, compõe a segunda categoria exposta, a de “combinação de mídias”, podendo também ser chamado de configuração multimídia, mixmídia ou intermídia (RAJEWSKY, 2012a, p. 24).

A autora não se posiciona quanto ao roteiro de cinema, que esta pesquisa acredita ser essencialmente uma forma intermediática, passível de ser associada à categoria de “referências intermediáticas”. Percebe-se que, embora se utilizem predominantemente da mídia verbal, os roteiros fazem referência à mídia cinematográfica, empregam uma linguagem que prediz o que virá a ser o enquadramento, a iluminação, a trilha sonora. Em outros momentos, esse mesmo roteiro, já eivado da sugestão a recursos externos a ele, extrapola sua constituição primordialmente técnica e objetiva, e, permanecendo mídia verbal, recorre também à musicalidade da poesia, ao detalhamento da narrativa literária, à descrição pictórica de um quadro ou de um enquadramento pertencente a determinado filme, como pretendemos mostrar ao longo deste trabalho.

O cinema, em relação à fotografia, ao teatro, à narrativa, operou uma série de remediações – o que, como concebido por Bolter e Grusin, denota um tipo particular de relação intermediática, através de processos de remodelação midiática. Segundo a posição

dos autores, que privilegiam o estudo das mídias digitais, tanto as formas mais novas quanto as mais antigas de mídia remediariam, numa luta pelo reconhecimento cultural. Nessa disputa, as mídias mais recentes, com recursos digitais capazes de remediar inúmeras práticas e técnicas de mídias anteriores, apresentariam certa vantagem (BOLTER; GRUSIN *apud* RAJEWSKY, 2012a, p. 34).

No entanto, como esclarece Rajewsky, não se pode comparar tão expansivamente e sem critérios os processos de remodelação midiática. Há uma diferença considerável entre a correlação fundamental e inevitável entre mídias novas e antigas – como a remediação realizada por Gutenberg dos formatos das letras e o *layout* dos manuscritos, reoperada posteriormente pelo *design* gráfico – e casos particulares em que a remediação é intencionalmente pensada em nome da significação da obra. A autora cita o caso dos filmes *Blow Up* (Itália/Inglaterra, 1966) de Michelangelo Antonioni, quanto à fotografia, e *Dogville* (Dinamarca, 2003), de Lars Von Trier, quanto ao teatro. Embora o cinema, de modo geral, tenha remediado a fotografia e o teatro, a referência intermediária e a consequente remediação nesses dois casos representam mais do que um processo natural de constituição de mídia plurimidiática: constituem uma estratégia de produção de significado, uma homenagem – e não uma disputa, como sugerem Bolter e Grusin.

Desse modo, é possível pensar também a literatura como possível remediadora: embora tenha se estabelecido cronologicamente muito antes do cinema, ela remodela esta mídia ao se referir a ela com seus recursos particulares, mas rememodela-se também, a si mesma, ao incorporar as novidades da mídia cinematográfica. Trata-se, portanto, não de uma competição, mas de uma estratégia de produção de significados a partir do contato com as novas mídias.

Nos capítulos seguintes, espera-se esclarecer e exemplificar essas trocas bidirecionais – multidirecionais, talvez – entre cinema e literatura, sem, no entanto, perder de vista suas especificidades. Afinal, como salientado por Irina Rajewsky, a intermedialidade, ao menos no sentido de referência intermediária, que é o que aqui se enfatiza, só existe quando são mantidas as diferenças de cada uma das mídias em jogo.

Da mesma maneira, é possível refletir sobre a genericidade, conceito que, segundo a análise de ADAM e HEIDMANN, sugere que um texto possa *participar* de diferentes gêneros, sem necessariamente *pertencer* a qualquer um deles (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 20). Não se pressupõe, entretanto, como se percebe, a anulação das peculiaridades, mas o trato maleável da questão. Mesmo a concepção de intergenericidade, conforme esclarecida por HARVEY, seja como intertextualidade genérica ou hibridização, implica a existência de diferentes identidades genéricas – a serem imitadas, transformadas ou combinadas em um mesmo corpo textual (HARVEY, 2011, p. 26).

Rajewsky também afirma, em comparação relativa às configurações midiáticas, que as convenções de gênero desempenham um importante papel na atribuição de sentido a um texto (RAJEWSKY, 2012b, p.56). Assim, como se espera ter demonstrado neste primeiro capítulo, tanto o estudo da intermedialidade quanto o da intergenericidade pressupõem a análise de configurações específicas para que se construa uma compreensão mais global desses fenômenos de gigantesca amplitude.

Capítulo 2. Diálogos entre a tela e a página

2.1. O cinema em busca de parâmetros e nomenclaturas

Durante, pelo menos, suas duas primeiras décadas de existência (entre 1895 e 1915), o cinema não foi considerado uma arte, mas apenas um divertimento, um entretenimento de feira ou, quando muito, uma forma de registrar banalidades. No intuito, porém, de afirmá-lo enquanto manifestação artística foi que se buscou reconhecer para ele uma linguagem própria, que o diferenciava, ao mesmo tempo em que o aproximava, de outras artes, como a literatura.

A expressão “linguagem cinematográfica” está presente já nos escritos dos primeiros teóricos do cinema, como Ricciotto Canudo e Louis Delluc¹⁵, e mais tarde também entre os formalistas russos e os estetas franceses, como Abel Gance. Porém, segundo Michel Marie, a perspectiva era, até então, promocional: “eles querem provar a complexidade do cinema, batizam-no de ‘sétima arte’ e praticam um exagero qualitativo e uma política sistemática de demarcação” (MARIE, 2007, p. 159). As primeiras bases de reflexão sobre o cinema como linguagem estariam, de fato, em Béla Balázs, em Jean Epstein e nos teóricos soviéticos. Pudovkin, Eisenstein e Vertov são unânimes, por exemplo, em reconhecer o papel preponderante da montagem nessa nova forma de expressão artística. A hipótese da “cinelinguagem”, no entanto, é mais explicitamente desenvolvida em *Poetika Kino*, de 1927, publicada por cinco membros da OPOIAZ

¹⁵ Ricciotto Canudo foi o primeiro a chamar o cinema de “sétima arte”, nomenclatura que desenvolve no artigo “La naissance d’un sixième art” (a princípio, o cinema seria a sexta, mas, posteriormente, o autor incluiu a dança como a sexta precursora do audiovisual). O texto foi escrito em 1911 e publicado em 1923. Louis Delluc é considerado o primeiro grande crítico do cinema, tendo seu artigo inaugural, sobre *Forfaiture* (EUA, 1915), de Cecil B. de Mille, sido publicado em 1917. (LABARRÈRE, André Z, 2002, p. 15-19).

(sociedade de estudo de língua poética). É nele que Yuri Tynianov discorre sobre a importância de se estabelecer “correlação semântica” ao material filmado, constituindo, assim, de fato, uma linguagem própria.

Em muitas teorias, evitaram-se as comparações com a literatura e a língua. Outras, contudo, buscaram respaldo nelas. Boris Eichenbaum, por exemplo, antes do surgimento do cinema falado, em “Problemas de cine-estilística”, escreve que “é impossível considerar o cinema como uma arte totalmente não-verbal. Os que querem defender o cinema contra a literatura muitas vezes esquecem que, no cinema, é a palavra ouvida que se exclui e não o pensamento, isto é, a linguagem interior” (EICHENBAUM *apud* AUMONT, 2007, p. 165). Essa perspectiva destaca a importância do espectador e do acionamento da “linguagem interior”, o pensamento, no processo de relacionar os planos – segundo o autor, “cinefrases” e “cineperíodos”.

Outros termos semelhantes, como “cine-semântica e “cine-metáfora”, foram caros aos formalistas russos, que postulavam, para que o cinema se afirmasse como linguagem ímpar, a transformação artística do mundo real, empregando certos procedimentos expressivos para chegar à comunicação de um significado.

Quanto ao famoso experimento de Kulechov¹⁶, utilizado com frequência para demonstrar a autenticidade de uma cine-língua, ele pode se virar contra aquilo mesmo que se esperava provar: se o mesmo rosto impassível do ator Mosjoukine, precedendo o plano de um revólver, de uma mulher seminua ou de um prato fumegante, parece exprimir, aos olhos do mesmo espectador, em cada caso, o medo, o desejo ou a fome, a percepção de tais

¹⁶ O efeito Kulechov deve seu nome ao russo Lev Kulechov, cineasta e teórico que desenvolveu a maior parte de seu trabalho entre o final da década de 1910 e o início dos anos 1940. Consistiu na justaposição de planos capazes de uma nova significação: o ator Ivan Mosjoukine aparecia em cena, logo seguido de um outro quadro e de sua reação diante dele. Isso feito por três vezes, frente a diferentes imagens, alterava a interpretação da plateia sobre a personalidade e as sensações do ator, que não sabia que o primeiro e o último quadro eram idênticos. O objetivo de Kulechov era o de demonstrar as possibilidades e efeitos da montagem.

mensagens não supõe necessariamente a existência prévia de um código fixo¹⁷ (ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 15).

A exata correspondência por eles perseguida, em que cada plano corresponderia a uma palavra, e cada sequência, a uma frase, não se sustenta, uma vez que a imagem, diferentemente da palavra, não é o suporte de um conceito geralmente reconhecido; a expectativa de entender o cinema à semelhança da língua fracassa, já que nele é preciso considerar o efeito da montagem, em sua função propriamente criativa.

O cinema, portanto, dados seu ritmo próprio, sua evolução estilística, seus meios particulares de articulação de cenas, sequências, estruturas narrativas, fortalece-se não como língua mas enquanto linguagem. Há de se considerar que, a partir da década de 1930, com a expansão de cineclubes e dos movimentos de educação popular, surge a necessidade de se conhecer melhor essa linguagem, explicá-la a seu grande público. Nesse movimento de difusão e, logo, com objetivos primordialmente didáticos e ainda empregando a terminologia linguística, despontam, então, as “gramáticas do cinema”, como *A Grammar of the Film*, de Raymond J. Spottiswoode, de 1935, *Essai de grammaire cinématographique* (1946), de André Berthomieu, e *Grammaire cinégraphique* (1947), de Robert Bataille, cujos modelos eram as gramáticas normativas escolares, inclusive na terminologia: os planos equivaleriam às palavras, a nomenclatura às escalas de plano, as sequências seriam frases cinematográficas, as ligações óticas

¹⁷ “Quant à la fameuse expérience de Kulechov, utilisée souvent pour démontrer l’authenticité d’une cinélangue, elle peut se retourner en fait contre cela même qu’on prétendait lui faire prouver: si le même visage impassible de l’acteur Mosjoukine, selon qu’il précédait le plan d’un revolver, d’une femme demi-nue ou d’une assiette fumante, parut exprimer tour à tour, aux yeux des mêmes spectateurs, la peur, le désir ou la faim, la perception de ces messages ne suppose pas nécessairement l’existence préalable d’un code fixe” (ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 15).

corresponderiam aos sinais de pontuação. Tais gramáticas cinematográficas assemelhavam-se a manuais de estilística, uma vez que seu objetivo era o de ensinar um “bom estilo cinematográfico”, harmonioso, com determinados “efeitos estilísticos”, na realização de um filme.

A discussão sobre o cinema enquanto linguagem evolui em muitos sentidos. Jean Mitry (1963), por exemplo, define essa arte como uma forma estética, tal qual a literatura. No lugar da palavra, no entanto, o cinema empregaria a imagem, cuja sequência resultaria em uma linguagem específica. O mérito dessa definição, de acordo com Michel Marie, é o de enfatizar o material significante do cinema (a imagem), assim como sua colocação em sequência, além de entender a linguagem como um sistema de signos ou de símbolos.

Jean Mitry viu que o erro dos teóricos anteriores, aquele que embasa a concepção predominante da linguagem cinematográfica, reside no fato de que esses teóricos, *a priori*, colocam a linguagem verbal como a forma exclusiva da linguagem e, como a linguagem fílmica é necessariamente diferente, concluem que esta última *não é* uma linguagem (MARIE, 2007, p. 174).

Assim como a de Mitry, as abordagens teóricas de Marcel Martin e de Christian Metz merecem destaque pelo fato de considerarem que a linguagem cinematográfica surge à medida que os procedimentos fílmicos e as escolhas estilísticas se desenvolvem – daí a importância de cineastas como D.W. Griffith e S.M. Eisenstein. Martin preferiria, inclusive, o termo *estilo a linguagem*.

Christian Metz desdobra a questão por diversas vias em vários de seus livros, como *Essais sur la signification au cinéma I e II* (1968 e 1973, respectivamente) e *Langage et cinéma* (1971). Neste último, o teórico analisa, inclusive, as aproximações entre cinema e escrita. A princípio, ambos são considerados como técnicas de registrar processos; porém, o cinema seria mais semelhante à escrita ideográfica do que à fonética,

opondo-se os dois primeiros a esta última: “o que ambos [o cinema e a escrita ideográfica] registram não é um código pré-constituído, um *dizer* da experiência humana, mas segmentos dessa própria experiência: experiência perceptiva com o cinema, experiência mental e sócio-cognitiva com a escrita ideográfica” (METZ, 1980, p. 304). A afinidade estaria, assim, na forma de registrar pela utilização de códigos, ou conjunto de códigos, enquanto que a escrita fonética seria a notação de um código.

O autor, no entanto, não acredita na operabilidade dessas comparações, duvidando também da tentativa de comparar a linguagem cinematográfica à língua, de cujas homogeneidade, coerência e estabilidade, ela não seria dotada. Metz também desacredita posições como as de Marcel Pagnol e Alexandre Astruc – as quais, a partir do artigo “Nascimento de uma nova vanguarda, a câmera-caneta” (1948), de autoria deste último, assimilam a direção à escrita literária, em prol desta, considerada superior. Para o teórico, contudo, o que se buscaria nesse caso seria a liberdade de criação desejável em qualquer arte, não fazendo sentido a alusão específica à literatura.

A possibilidade de aproximação entre a escrita e o cinema existiria, no entanto, e se vislumbraria a partir da noção de estilo nos escritos de Roland Barthes, em *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Assim como a contribuição pessoal de certos escritores modifica a história da escrita, mas não exatamente a da língua – de que depende toda uma massa de falantes –, também o estilo cinematográfico, de pelo menos alguns cineastas, influi na evolução da linguagem cinematográfica.

Pode-se, portanto, dizer, em termos barthesianos, que a linguagem cinematográfica tem mais pontos comuns com uma escrita do que com uma língua. Foram os cineastas e não a população global que fizeram o cinema, como foram os escritores que fizeram a escrita. A língua pertence a todos, o cinema e a escrita são coisas de “especialistas” (METZ, 1980, p. 317).

Nota-se que, quando o autor usa o termo “escrita”, ele está se referindo à “escritura” barthesiana, ou seja, o estilo, a escrita literária. Por esse viés das inovações operadas pelos escritores, em diferentes obras, em distintas formas, é possível também aludir à classificação dos filmes em gêneros, a exemplo do realizado com as obras literárias: são, obviamente, os autores – literários ou cinematográficos – os responsáveis por realizar suas obras de acordo, ou não, com determinado gênero. Como mencionado, a maioria dos gêneros cinematográficos possui correspondentes na literatura: o drama, o romance, a comédia, o policial, a aventura, o épico. Essa correlação tem origem em uma das mais comuns aproximações entre literatura e cinema: a adaptação.

2.2. O livro vai ao cinema: adaptação e novelização, protocinematografia e *filmic writing*

Em *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*, Thaís Flores Nogueira Diniz esclarece que, desde o surgimento da dita sétima arte, verificou-se sua capacidade de narrar, com seus próprios recursos, histórias presentes em romances e contos, que logo foram adaptados para as telas. Com o tempo, as possibilidades de adaptação passam a abarcar outros gêneros, como as histórias em quadrinhos, e chegam a abranger formas não narrativas, como poemas e ensaios, de que se ocupariam, geralmente, os documentários.

Os críticos buscavam, inicialmente, evidenciar as correspondências entre o texto fílmico e o original. Várias abordagens, como as de George Bluestone (1957), Geoffrey Wagner (1975), Dudley Andrew (1984) se constituíram levando em conta a fidelidade entre as obras.

Uma corrente, porém, encabeçada por Brian McFarlane (1996), Timothy Corrigan (1999) e James Naremore (2000), modifica essa perspectiva, entendendo a adaptação como uma forma de transformação, examinando-a – especialmente estes dois últimos – em quatro estruturas complementares: a contextualização histórica, a questão das hierarquias culturais tradicionais, o processo de adaptação em si e a intertextualidade. Afim a essa corrente, está também a abordagem de Deborah Cartmell (1999), que concebe a adaptação de outros produtos culturais e leva em conta o papel ativo da audiência, revendo considerações de valor estético.

Contudo, a valorização da adaptação já vinha acontecendo há pelo menos quatro décadas na França, como faz notar o ensaio *Pour un cinéma impur*, de André Bazin, mencionado na Introdução desta tese. Publicado em 1958, o texto defende que o cinema, atingindo o limite de sua progressão técnica e formal, deveria aprender a se nutrir das outras artes, com destaque para a literatura, em sua possibilidade ampla de elaboração de enredos e personagens. Bazin toma como exemplo a adaptação de *Journal d'un curé de campagne*, romance de Georges Bernanos, filmado por Robert Bresson, em 1951, para representar o que, segundo o teórico, deveria se tornar uma nova tendência e uma exigência para o desenvolvimento do fazer cinematográfico.

Na década de 1970, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, em obras como *l'Écran de la mémoire: essais de lecture cinématographique* (1970) e *De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture* (1971) problematiza a questão, ao tratar a adaptação como um processo de leitura e de reescritura do texto literário, por parte do cinema.

Mais recentemente, destacam-se pesquisas como a de Jeanne-Marie Clerc e Monique Carcaud-Macaire, que, desde os anos 1980, dedicam-se à análise do tema. Em *L'Adaptation cinématographique et littéraire* (2004), as autoras tomam o *roman-cinéma*

dos anos 1920, o *ciné-roman* de Alain Robbe-Grillet e as novelizações atuais para defender a indiferenciação de literatura e cinema, que culminaria em uma escritura chamada por elas de “transmodal”. Tal perspectiva ocasiona, dentre outras reflexões, a reavaliação do fenômeno da novelização, passagem do filme para o formato de romance, recorrentemente considerado um subproduto cultural e uma espécie menor de adaptação.

Segundo Jan Baetens¹⁸, a novelização surge nos anos 1910, na imprensa americana e francesa, que publicava uma série de folhetins com objetivos publicitários. Mais tarde, na década de 1920, esses folhetins passaram a ser reunidos em brochuras e livros, tornando-se, para o espectador, uma maneira de conservar o filme apreciado ou de substituir aquele ao qual ele não pudera assistir no cinema.

Hoje, o gênero continua associado à indústria cultural, sendo marginalizado enquanto literatura e enfrentando quatro principais dificuldades. A primeira delas, chamada “institucional” por Baetens, diz respeito à origem do texto, quase sempre encomendado por uma produtora, um canal de televisão ou uma editora. Ademais, o autor, que escreve geralmente sob pseudônimo, deve seguir determinadas regras de extensão e estilo e está sempre sujeito às opiniões do produtor. Chega-se, assim, ao segundo problema apresentado à novelização, de ordem estética, que é a exigência de que se mantenha absolutamente fiel ao enredo e ao estilo do filme.

O terceiro entrave é de cunho semiológico. Contrariamente à adaptação cinematográfica, não se espera que o “novelizador” se preocupe com as peculiaridades das duas manifestações artísticas e se esforce para transpor, para a linguagem verbal, os efeitos sonoros, por exemplo. Assim, muitas vezes, sua base é o roteiro ou a continuidade

¹⁸ “Création et novellisation”. Disponível em: <http://www.wikicreation.fr/upload/Jan_Baetens_fr.pdf>
Acesso em: 23 dez. 2014.

dialogada, que ele deve desenvolver até alcançar o formato e o número de páginas esperados para um romance. Frequentemente o autor sequer assiste ao filme.

A última dificuldade é prática: o tempo para sua realização é extremamente curto, já que a novelização precisa estar pronta no momento da estreia do filme. A urgência é consequente do fato de que, sem o apoio da obra de referência, sua chance de alcançar o público é praticamente inexistente.

Contudo, de acordo com Baetens, é possível encontrar novelizações que contrariam tais obstáculos e se apresentam como obras inovadoras. É o caso das novelizações independentes, com pretensões artísticas, realizadas, em diversos casos, por fãs, como em *Cinéma*, de Tanguy Viel (2000). Viel noveliza *Limier* (1966), de Joseph Manckiewicz, problematizando o papel de leitor e espectador e sendo sensível ao conflito psicológico instaurado no filme¹⁹. Ademais, a prática vem recentemente ganhando espaço na Academia, segundo Baetens, em *La Novellisation: du film au roman*, graças a estudiosos da intermedialidade interessados nesse tipo de adaptação (BAETENS, 2008, p. 19).

Vale mencionar, porém, que, embora o estudo da adaptação tenha se alargado, agregando diversos processos, como a própria passagem do fílmico para o verbal, o que comumente se entende por “adaptação” ainda é a transposição de obras literárias, principalmente de romances, para o cinema.

Em *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, Robert Stam realiza o que ele mesmo chama de um “relato historiado de momentos importantes

¹⁹ Particularmente, não consideramos *Cinéma*, de Tanguy Viel, uma novelização propriamente dita. A obra tratar-se-ia mais de uma ficção híbrida, transtextual ou metatextual. Reproduzimos, no entanto, a avaliação do teórico.

na história do romance [...] através do prisma da adaptação” (STAM, 2008, p. 17). *Dom Quixote*, *Robinson Crusoe*, *Madame Bovary* são alguns dos romances que o autor analisa, entrelaçando, por exemplo, a crítica do discurso da “fidelidade” e a natureza intertextual da arte. Seu objetivo não é apenas o de verificar o processo de adaptação, mas pensar essas obras enquanto clássicos, capazes de gerar diferentes linhagens tanto na literatura quanto no cinema.

De acordo com a abordagem de Stam, as relações entre romance e cinema são estabelecidas da seguinte maneira:

Em termos históricos e de gênero, tanto o romance quanto o filme têm consistentemente canibalizado gêneros e mídias antecedentes. O romance começou orquestrando uma diversidade polifônica de materiais – ficções de cortesia, literatura de viagem, alegoria religiosa, obras de pilhéria – transformados numa nova forma narrativa, reiteradamente defraudando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos como romances poéticos, romances dramáticos, romances epistolares, e assim por diante. O cinema foi trazendo esta canibalização ao seu paroxismo. Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral (STAM, 2008, p. 24).

Nota-se que, para Stam, o que fundamentalmente aproxima romance e filme é sua capacidade de “canibalizar” mídias e gêneros antecedentes, criando formas que ele chama “híbridas”, como, no caso do romance, o romance poético e o romance dramático. No entanto, essa “canibalização”, levada ao extremo pelo cinema, já essencialmente plurimedial, lida não apenas com o passado, estando também aberta ao jogo de influências de muitas estéticas, ideologias, artes e culturas, no contexto em que se insere.

No célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1936, Walter Benjamin afirma que, mais do que saber se a fotografia poderia ou não ser considerada arte, o que se deveria descobrir era se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte. Também na cultura contemporânea, preponderantemente visual, a vertiginosa circulação de videoclipes, histórias em quadrinhos, cinema, propaganda, jogos *online*, gera o impacto da significação dos recursos imagéticos sobre a percepção e a produção artística. O texto literário, que tem códigos diferentes de interação com o leitor, sofre transformações sensíveis, dialogando com aparatos diversos – sobretudo a câmera, a fotográfica e a cinematográfica.

Considerando que a ação é vista como movimento, as formas narrativas mais clássicas se articulam em sequências temporais, lineares ou não. O que diferencia a literatura do cinema, nesse sentido, é que a primeira estabelece as sequências com palavras, enquanto a segunda o faz com imagens. Além disso, o cinema, em sua capacidade de demonstrar, de maneira mais concreta, a aproximação de tempo e espaço, exerceria grande influência nos modos literários de narrar. É sobre o que disserta Tânia Pellegrini, em “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”. Segundo a autora, no cinema, o tempo, que é invisível, preenche-se com o espaço ocupado por uma série de imagens visíveis, permeando, unindo o antes, o durante, o depois, “significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas, não mais capturado num instante pontual, estático, como na fotografia” (PELLEGRINI, 2003, p. 18). A câmera cinematográfica mostraria, ainda, que a noção de tempo é inseparável da experiência perceptiva visual – o que se refletirá na narrativa moderna, com as técnicas de montagem e colagem ou justaposição. Entretanto, essa concepção espaço-temporal seria o ápice de um longo processo, modificado de acordo com condições econômico-sociais e culturais específicas.

De acordo com a autora, o princípio formal das narrativas realistas e naturalistas do século XIX repousava na noção dos efeitos corrosivos do tempo, espelhados na mecanização e trivialização de todos os aspectos da vida social e individual. A ideia de que a realidade não é um estado, mas um processo, a impressão do momento fugaz, o domínio do instante sobre o permanente, seriam a base narrativa desse período, formalmente expressa numa linguagem referencial, na detalhada e lenta descrição – o que geraria afinidade com a pintura: “Cria-se assim um modo narrativo calcado na pintura da extrema minúcia, que imprime um andamento específico à temporalidade, acompanhando o ritmo dos ponteiros do relógio” (PELLEGRINI, 2003, p.20).

Segundo Robert Stam, este seria o caso em *Madame Bovary*: o tédio da protagonista nas horas lânguidas da província é descrito pormenorizadamente. Stam classifica o romance, que é de 1857, como “protocinematográfico”. Porém, apresenta ressalvas quanto à expressão, a qual considera problemática por insinuar que os filmes seriam o *télos* perseguido pelos romances, já que só os filmes seriam, realmente, “cinematográficos” (STAM, 2008, p. 198). De fato, perguntamo-nos se, no lugar de pensar que o romance “anteciparia” técnicas utilizadas futuramente no filme ou no texto que o precede, o roteiro, não haveria um processo de retomada, de “remediação”, por ambos, de recursos já empregados na literatura. Essa não seria uma das formas de “canibalismo” que Stam afirma terem sido levadas ao paroxismo pelo cinema?

O autor, contudo, rende-se à nomenclatura, espelhando-se talvez em Sergei Eisenstein, cineasta evocado pelo teórico, em seu estudo. Eisenstein, que também compara Griffith a Dickens, na primeira metade do século XX, identificara *Madame Bovary* como um precursor da montagem cinematográfica. A análise se refere ao capítulo

sobre a “feira agrícola”, em que se contrapõem dois discursos igualmente presunçosos: o de um político grandiloquente e o de um conquistador provinciano:

Do magnetismo, pouco a pouco, Rodolphe chegara às afinidades, e, enquanto o presidente falava em Cincinato guiando o seu arado, Diocleciano plantando suas couves e os imperadores da China inaugurando o ano no dia das sementeiras, o rapaz explicava à jovem senhora que essas atrações irresistíveis eram causadas por alguma existência anterior (FLAUBERT, 1998, p. 154).

Observa-se que a justaposição provocativa e o nivelamento irônico enfatizam as analogias existentes entre as duas modalidades de sedução discursiva, a política e a amorosa, ambas manipuladoras. Tal prática seria chamada, posteriormente, no cinema, de “montagem paralela”.

Robert Stam aponta outras características que permitam que se atribua a denominação “protocinematográfico” ao texto flaubertiano. Em primeiro lugar, o romance apresentaria precisão semelhante à de um roteiro cinematográfico – ou, acrescentamos, a precisão que futuramente caracterizaria esse gênero – no que diz respeito à descrição de gestos e atitudes, como exemplifica o trecho que relata a primeira visita de Charles Bovary à fazenda da família de Emma:

Certa noite, cerca de onze horas, despertaram com o barulho das patas de um cavalo que parava à porta. A empregada abriu o postigo e parou durante algum tempo com um homem que lhe falava da rua. Vinha em busca do médico, com uma carta. Nastasie desceu as escadas resfolegando e abriu a porta, retirando as trancas. O homem largou o cavalo e, seguindo-a, entrou na casa. Tirou de dentro do boné de lã cinzenta uma carta e apresentou-a delicadamente a Charles, que se reclinou no travesseiro para melhor ler (FLAUBERT, 2008, p. 18).

A partir do exemplo de Flaubert, Stam assinala as especificações – enquadramento (a serviçal abrindo a janela do sótão), ações físicas (trancar e destrancar as portas),

figurino (um gorro de lã enfeitado), postura (Charles apoiando-se no travesseiro) –, que orientariam futuros adaptadores a comporem seus filmes, como ocorre com Claude Chabrol na adaptação homônima, de 1991.

Stam assinala que a minuciosa articulação realizada por Flaubert quanto ao ângulo de visão antecipa os “ajustes” da câmera e também a técnica utilizada em romances como os de Alain Robbe-Grillet, que marcam claramente o ponto de vista do personagem dentro de estruturas voyeurísticas (STAM, 2008, p. 205).

O teórico também chama a atenção para a precisão das informações sonoras do texto e a manipulação da distância visual e emocional, semelhante ao estilo de Hitchcock. Deslocamentos estilísticos abruptos – que Stam denomina “abordagem rotativa” – conduzem o leitor do longo plano verbal da carruagem de Rouen, em que Leon e Emma se relacionam sexualmente às pressas, ao plano que mostra o detalhe do bilhete rasgado da protagonista, seguido pela fria e distante descrição da personagem deixando o veículo: “Então, por volta das seis horas, a carruagem parou numa rua lateral de uma região de Beauvoisine, e uma mulher desceu, indo embora com seu véu baixado e sem olhar para trás” (FLAUBERT, 1998, p. 252). Observa-se que Emma, neste trecho, é apresentada como uma mulher qualquer, diferentemente dos detalhes naturais a uma heróina, empregados linhas antes, no romance. A “abordagem rotativa” permite a Flaubert concentrar-se em objetos diferentes variando a distância focal, que ora gera a íntima aproximação da protagonista, ora o distanciamento frio e crítico. Essa composição faz Stam evocar o cinema: “A representação feita por Flaubert é desestabilizada não apenas em termos de meio físico, mas também em termos do personagem, lembrando-nos novamente do cinema, onde o personagem é colocado como uma composição que flui no tempo” (STAM, 2008, p. 206).

É justamente o tempo, mais especificamente *la durée*, na concepção bergsoniana “o tempo da mente”, o que transforma, segundo Tânia Pellegrini, a narrativa moderna: a partir do início do século XX, o enredo é repensado, relativiza-se o papel do herói, destacam-se as memórias, os sonhos, o fluir da consciência – como acontece nos livros de Virgínia Woolf e James Joyce. Contrariamente ao exemplo de Flaubert, a essa época, o cinema já surgira, o que possibilita que se associe essa concepção da narrativa moderna à então nascente técnica cinematográfica:

As mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do *espaço*, o qual perde sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, “pintura”, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. A liberdade em relação à coerção espacial e temporal é resultado de uma similaridade notável entre o filme e o próprio pensamento, em virtude do fluir veloz das imagens (PELLEGRINI, 2003, p. 22).

A conquista, pelo cinema, de uma linguagem própria influi na narrativa escrita, especialmente no romance, que utiliza artifícios e recursos de composição próprios do cinema, para gerar a ilusão de simultaneidade, movimento, descontinuidade. Aproxima-se a descrição da visualidade e da concretude da câmera. Persegue-se uma objetividade da imagem – ainda que se saiba ser esta relativa –, visível na imediatez da palavra, na objetividade da linguagem, cada vez mais substantiva e fluida. Apresentamos, como exemplo, um trecho retirado de *Mrs Dalloway*, de Virgínia Woolf:

Ela se retesou um pouco no meio-fio, esperando o furgão da Durnall passar. Uma mulher encantadora, pensou Scrope Purvis (conhecendo-a como as pessoas conhecem seus vizinhos de porta de Westminster); um toque de pássaro nela, de gaio, azul-esverdeado, leve, vivaz, embora estivesse com mais de cinquenta anos, e muito pálida desde a doença. Ficou ali pousada, sem o ver, esperando para atravessar, muito apurada.

Pois, morando em Westminster – quantos anos agora? mais de vinte –, a pessoa sente mesmo em pleno trânsito, ou acordando à noite, Clarissa tinha a maior convicção, uma solenidade ou silêncio especial; uma pausa indescritível, uma ansiedade (mas podia ser o coração dela, afetado, disseram, pela gripe) antes de soar o Big Ben. Pronto! Bateu. Primeiro um aviso, musical; então a hora, irrevogável. [...] Como somos tolos, pensou atravessando a Victoria Street. [...] No olhar das pessoas, no andar ondulante, no passo firme ou arrastado; na gritaria e tumulto; nas carroças, automóveis, ônibus, furgões, homens-cartaz gingando e arrastando os pés; nas bandas e realejos; na marcha, no refrão e na estranha cantoria aguda de algum avião lá em cima estava o que ela amava: a vida, Londres, este momento de junho.²⁰

Como declara Stam a respeito de *Madame Bovary*, também neste caso “o personagem é colocado como uma composição que flui no tempo” (2008, p. 206). A descontinuidade dos pensamentos, a organização enumerativa dos elementos, a fragmentação das informações, o movimento temporal rumo ao passado, que evoca, por exemplo, como um *flashback*, uma doença ainda não mencionada: são recursos próprios à linguagem cinematográfica.

Outra mudança fundamental na literatura, tributária do cinema, é, como se observa no trecho transcrito, a modificação do estatuto do narrador – o que já tivera início no final do século XIX –, com a desestabilização da cronologia, a fusão de tempos e planos de consciência, como se a história se contasse pelo movimento do foco narrativo. Pellegrini

²⁰ Esta citação em português é uma tradução de Denise Bottmann, para a LPM Pocket, disponível em <<http://about-brazil.org/books/mrs-dalloway-virginia-woolf.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2014). No original, lê-se: “She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtnall’s van to pass. A charming woman, Scrope Purvis (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright.

For having lived in Westminster – how many years now? Over twenty, – one feels even in the midst off the traffic, or waking at night, Clarissa was a particular hush, or solemnity; an indescrivable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical, then the hour, irrevocable. [...] Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. [...] In people’s eye, in the swing, tramp and trudge; in the bellow and the up-roar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich, men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life, London, this moment of June”²⁰(WOOLF, 1963, p. 6).

acredita que, nesse processo, a câmera desempenha um papel crucial, pois, retirando o homem do centro focal, induziria a que se repensasse o subjetivismo unipessoal, substituindo-o pelo pluripessoal. O personagem também se transforma, é claro, nesse contexto, passando do herói problemático em conflito com o mundo, solitário, perplexo, desesperado, ao anti-herói comum, apático, às vezes indiferente à realidade (PELLEGRINI, 2003, p. 23).

No Brasil, como demonstra Vera Follain de Figueiredo, a partir da virada do século XIX para o XX, certos escritores, como muitos dos modernistas, passam a tomar as novas configurações não apenas como tema, mas também assimilando-as em uma linguagem metonímica, elíptica, com traços cinematográficos. Destaca-se a coluna “Cinematographo”, que teve início em 1907, na “Gazeta de Notícias”, por João do Rio, além do livro *Pathé-Baby* (1926), de Alcântara Machado, que seria um “relato de viagem que mimetiza o cinema como se fosse um filme mudo” (FIGUEIREDO, 2010, p. 26).

No exterior, experiências assim, que se valem de tal estreitamento das relações entre palavra e imagem, acentuam-se principalmente a partir da década de 1960, com a *filmic writing*.²¹ Após o fim da Segunda Guerra, romances como *Neige Noire* (1997), de Hubert Aquin, *O medo do goleiro diante do pênalti* (1971), de Peter Handke, *O beijo da mulher aranha* (1995), de Manuel Puig inauguram outro gênero, outra forma, em que o

²¹ Mantivemos a versão em inglês como recurso de desambiguação, já que é possível encontrar também a expressão “escrita cinematográfica” – como existe “escrita musical”, “escrita pictural” – com referência ao fazer cinema, numa tentativa de aproximar o fazer literário daquele das outras artes. Christian Metz afirma, no entanto, que a expressão deveria ser evitada, sendo empregada em seu lugar “escrita filmica”: “O cinematográfico é um conjunto de códigos (códigos específicos da grande tela); não poderia, pois, corresponder a uma escrita: a escrita não é nem um código nem um conjunto de códigos, mas um trabalho sobre códigos, a partir deles, face a eles, trabalho cujo resultado provisoriamente ‘parado’ é o texto, isto é, o filme: assim, a denominamos filmica. O cinema, por seu lado, não é uma escrita, é o que permite uma escrita; é por isso que o definimos como uma linguagem.” (METZ, 1980, p. 338).

leitor é tratado também como espectador; em que a literatura cria uma nova realidade onírica, que pode se manifestar tanto na estrutura narrativa quanto na própria diegese.

O caso de *Neige Noire*, de Hubert Aquin, desconcerta o leitor: conforme esclarece André Soares Vieira, Aquin opta pela menção “romance”, já na folha de rosto, o que desorienta o leitor quando percebe as marcas características de um roteiro de cinema:

Planos de Sylvie, sorridente, em Oslo. A brevidade dessas inserções assemelha-se à diminuição progressiva dos *closes* do Sr. Lewandowski. A dupla série de planos se desenrola como uma canção desafinada, certos planos rápidos duram tempo demais, de modo que o espectador, habituado a discernir as evocações do passado da trama atual, possa se perguntar se sua decodificação da série de planos está correta²² (AQUIN, 1997, p. 196).

Para Vieira, as marcas do roteiro de cinema no romance de Aquin dizem respeito a um mundo em que o visual não mais representa um fator de coerência e harmonia e em que “o apelo ao cinema apenas corrobora o bombardeio de pseudo-informações fragmentárias e desconexas veiculado pela mídia moderna” (VIEIRA, 2007, p. 74). Assim, o emprego do visual, neste caso, pela irrupção de efeitos icônicos aleatórios, quer suscitar no leitor questões a respeito da rotulação do gênero romance, apresentado na capa, em relação à linguagem cinematográfica (“plans”/”gros plan”/”spectateur”), presente no interior do livro.

Este, é claro, é apenas um exemplo, que tem aqui a função de ilustrar brevemente a *filmic writing*, a qual se manifesta com diferentes particularidades em outras obras, em

²² “Des plans de Sylvie, souriante, à Oslo. La brièveté de ces insertions n’a d’égale que l’abrègement progressif des gros plans de M. Lewandowski. La double série de plans se déroule comme une chanson désaccordée, certains plans rapides restant trop longtemps, de telle sorte que le spectateur, habitué à discerner les évocations du passé de la trame actuelle, peut se demander s’il décode bien cette série de plans.”

outros autores. Compreende-se, porém, que se trata de um fenômeno intermediático, em que a literatura, ciente da impossibilidade de se transpor em imagem e movimento, utiliza o caráter mimético do “como se”, num nível complexo de simulação: em que a escrita é cinematográfica, sem chegar a ser cinema, sem deixar de ser literatura; em que o romance, sem deixar de sê-lo, é também roteiro, sem chegar a sê-lo integralmente.

Nesse sentido, é importante esclarecer que nesta, como na seção anterior, buscamos realizar aproximações entre o cinema e a literatura, como no caso da novelização, da adaptação, da *filmic writing* e das ditas “gramáticas cinematográficas”. Todavia, não se pretendeu estabelecer hierarquias entre as duas mídias. O objetivo é o de demonstrar como o cinema buscou na literatura, assim como nos estudos da linguagem, modelos de categorização para se instituir como uma arte, dotada de uma linguagem particular e complexa. Da mesma maneira, a literatura, célebre em fornecer narrativas para o cinema, a partir deste se reformula e passa a utilizar a linguagem cinematográfica também de modo criativo e crítico. Trata-se, portanto, de um processo de intercâmbio, de constituição e reconstituição, para o qual se estabelecem, neste trabalho, dois personagens principais: o romance e o roteiro.

Capítulo 3: Romance, roteiro e intersecções

Dentre todos os pontos de contato entre cinema e literatura vislumbrados neste trabalho, verifica-se que a narrativa acabou se configurando como a mais evidente:

Se, portanto, não parece possível estabelecer uma comparação de ordem linguística entre literatura e cinema, já que estes não dispõem de matérias comparáveis, a comparação pode, no entanto, se realizar a partir do momento em que essas matérias se encontram organizadas em uma narrativa²³ (ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 33).

Pelas adaptações de romances para o cinema e pela influência da linguagem cinematográfica sobre a escrita, como na *filmic writing*, observa-se a semelhança entre as duas mídias na organização dos elementos narrativos, sobretudo tempo e espaço, na construção de uma história. É o que demonstra Ropars-Wuilleumier:

A análise de certos componentes da percepção cinematográfica permitiu, de fato, fundar a autenticidade dessa aproximação, na medida em que, no cinema, uma escritura do movimento aparece como teoricamente possível, tendo inclusive se manifestado historicamente²⁴ (ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 34).

Segundo o autor, a estética dinâmica faz com que se acentue, na expressão cinematográfica, a relação entre tempo e espaço, aproximando as estruturas cinematográficas das literárias, particularmente as do romance. Assim, além de apresentarem em comum elementos essenciais, como o personagem, o enredo, o tempo e

²³ “Si donc il ne paraît pas possible d’établir une comparaison d’ordre linguistique entre littérature et cinéma, puisqu’ils ne disposent pas de matériaux comparables, la comparaison peut en revanche s’exercer à partir du moment où ces matériaux se trouvent organisés dans un récit.”

²⁴ “L’analyse de quelques composantes de la perception cinématographique a permis en effet de fonder l’authenticité de ce rapprochement, dans la mesure où, au cinéma, une écriture du mouvement apparaît comme possible théoriquement, et s’est d’ailleurs historiquement manifestée.”

o espaço, essas duas formas de expressão, ainda que pertencentes a diferentes manifestações artísticas, dialogam enquanto experiências dinâmicas: “a escritura do movimento”, como atribui Ropars-Wuilleumier ao cinema, é afim ao “movimento da escritura”, ambos compondo a verve da narrativa, que é a ação. Ao mesmo tempo, como se verificou anteriormente, o diálogo entre as duas formas de expressão possibilitou ao cinema encontrar na literatura lições de como contar histórias, como fez Griffith tomando como referência a obra de Dickens, assim como a literatura se renovou graças às mudanças de percepção trazidas pelo cinema.

Em certas situações, essa aproximação se deu pela via do texto escrito para o cinema – o roteiro cinematográfico – e pela própria função do escritor, principalmente do romancista, que foi, muitas vezes, incorporada à de roteirista. Entre as décadas de 1930 e 1960, na França, a falência das principais sociedades de produção permitiu a cineastas independentes – como René Clair, Jean Vigo, Julien Duvivier – desenvolver o que ficou conhecido como Realismo Poético Francês²⁵: dentro dessa nomenclatura, cunhada por Georges Sadoul, embora não se reúna um grupo de diretores com projetos sistematicamente comuns, aproximam-se aqueles com uma estética e um ponto de vista semelhantes. Influenciados pela literatura naturalista e pelo cinema expressionista alemão, abordando especialmente a realidade socioeconômica da época, os diretores representam a primeira grande corrente cinematográfica francesa do cinema sonoro, que, com o destaque da palavra, faz com que se sobressaia, muitas vezes, o papel do roteirista. Sob a influência, sobretudo, do poeta Jacques Prévert – roteirista de *Le jour se lève* (1939), de Marcel Carné –, passam a ganhar espaço os jogos dramáticos e discursivos:

²⁵ DITTMAR, Jérôme. Disponível em: <<http://fluctuat.premiere.fr/Cinema/News/Le-realisme-poetique-au-cinema-3254590>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

diversas cenas são rodadas no intuito de servir aos diálogos, de modo a fazer com que a palavra, a ideia expressa verbalmente, torne-se o centro das atenções.

Do mesmo modo, nos Estados Unidos, durante as décadas de 1940 e 1950, grandes romancistas, como Dashiell Hammett, William Faulkner e Raymond Chandler escreviam roteiros para os grandes estúdios, como a *Paramount*, que buscavam a legitimação da literatura para agregar valor a seus filmes. Hammett, por exemplo, chegou a ser indicado ao Oscar pelo roteiro de “*Watch on the Rhine*”, de Herman Shumlin (traduzido, no Brasil, como “Horas de Tormenta”). Além disso, por influência de diretores como Billy Wilder e Howard Hawks, que privilegiavam o diálogo em suas obras, os escritores eram procurados para polir as falas dos personagens em roteiros já produzidos.

É importante, assim, antes de partir para a análise de experiências intergenéricas, estudar as peculiaridades das formas roteiro e romance, separadamente. Também as mudanças no mercado editorial são capitais para examinar esses gêneros e sua reformulação sob o olhar da crítica, da produção e da recepção.

3.1. O romance, a mais maleável das formas

“Não há uma história do romance, mas várias”²⁶, escreve Daniel-Henri Pageaux, em *Naissances du roman* (PAGEAUX, 2006, p. 12). De fato, a discussão sobre o surgimento do romance inquieta os estudos literários que, para isso, propõem uma série de possibilidades, sem chegar jamais a uma conclusão unânime. Pageaux cita Pierre Grimal, que situa o romance “na confluência dos gêneros” (GRIMAL *apud* PAGEAUX, 2006, p. 14). A posição é endossada por Massimo Fusillo (1991), o qual se refere a

²⁶ “Il n’y a pas une histoire du roman, mais plusieurs.”

“nascimentos”, no plural, a partir de outros gêneros já constituídos. Tal concepção embasa também o célebre estudo de Mikhail Bakhtin, a ser retomado logo a seguir. Fala-se de um romance grego, sugere-se que a *Odisseia*, de Homero, seja o primeiro dos romances de aventura; pensa-se também no romance latino, de que *Metamorfoses*, de Apuleio, seria um exemplo na forma picaresca; acredita-se que os primeiros romances em prosa sejam os do ciclo *Lancelot-Graal*, escritos entre 1210 e 1240, por autor desconhecido (PAGEAUX, 2006, p. 44).

Já para Étienne Fuzellier (1964), o romance teria nascido na civilização medieval e cristã, tendo como ancestral o romance cortês, a exemplo de *Tristão e Isolda*. Seu crescimento, em difusão e importância, teria ocorrido justamente graças à liberdade de criar e inovar oferecida aos autores, que não são limitados, no romance, por demarcações rígidas de tema e forma. Essa liberdade, geradora de obras as mais variadas, vai gradativamente atraindo um público de leitores mais diversificado.

Para Marthes Robert, em *Roman des origines et origines du roman* (1972) :

Embora seja tido como descendente das grandes formas épicas do passado, o romance, no sentido que o entendemos hoje, é um gênero relativamente recente, não tendo mais do que distantes relações com a tradição de que se origina. Nascido, segundo alguns, com a inesquecível aventura de Dom Quixote, e, segundo outros, com o naufrágio e a ilha deserta de Robinson Crusoé, o romance moderno, apesar das nobres origens [...] é na verdade um emergente nas Letras, um plebeu bem-sucedido, que, em meio a gêneros secularmente estabelecidos, que ele suplantou progressivamente, figura um pouco como novo rico, ou às vezes como aventureiro²⁷ (ROBERT, 1972, p. 11-12).

²⁷ “Quoiqu’on le tienne ordinairement pour le descendant des grandes formes épiques du passé, le roman au sens où nous l’entendons aujourd’hui est un genre relativement récent, n’ayant plus que des liens très lâches avec la tradition dont il est issu. Né selon les uns avec l’inoubliable équipée de Don Quichotte, selon les autres avec le naufrage et l’île déserte de Robinson Crusoé, le roman moderne [...] est en réalité un nouveau venu dans les Lettres, un roturier qui a réussi et qui, au milieu des genres séculairement établis qu’il a peu à peu supplantés, fait toujours un peu figure de parvenu, voire quelquefois d’aventurier.”

O romance é, portanto, uma forma relativamente recente, de origem indefinida, um emergente dos gêneros, que soube assimilar outras formas literárias, para galgar posições e alcançar a legitimação. Mas o romance é, sobretudo, múltiplo, tendo, logo, diversos princípios, várias histórias, distintas categorias.

Tentando abarcar minimamente essa pluralidade, alguns teóricos esforçaram-se, então, em realizar uma espécie de catalogação do gênero. Fuzellier cita Albert Thibaudet, que distinguia, por exemplo, categorias como o “romance bruto”, capaz de recriar uma época em toda a sua complexidade, tendo na escola russa, como com *Guerra e Paz*, de León Tolstói, um grande exemplo; o “romance passivo”, preocupado em descrever a vida de seu herói principal, tal qual uma biografia imaginária, que romances ingleses, como *David Copperfield*, de Charles Dickens, exemplificariam; o “romance ativo”, concentrado no tempo e no espaço, um pouco como uma peça de teatro, afim particularmente aos hábitos franceses, e que *Le Père Goriot* poderia representar (FUZELLIER, 1964, p. 40).

Fuzellier acrescenta a possibilidade de classificação pelo tom e pelo conteúdo. De acordo com o primeiro aspecto, o autor distingue o “romance poético”, dedicado à sugestão e à expressão, do “romance realista”, no enalço de uma reconstituição do real. Em relação ao conteúdo, opor-se-iam o “romance psicológico”, insistente na análise dos personagens e de sua vida interior, e o “romance de ação”, que apresenta os personagens pelo exterior, sem detalhar suas razões e seus sentimentos (FUZELLIER, 1964, p. 42).

O próprio autor, no entanto, reconhece que, por mais legítimas que sejam as separações, elas correm o risco de se perderem em entrecruzamentos e inconsistências. Permaneceria fundamental ao romance apenas o fato de ser uma narrativa fictícia, que prescinde, para se manter em equilíbrio com as exigências da audiência, um contato

estreito com a realidade a ponto de obter o mínimo de credibilidade, não gerando o estranhamento capaz de sufocar a identificação e a emoção do público e fornecendo a este, ao mesmo tempo, certa medida de surpresa, de excepcionalidade, que garanta seu interesse.

Contudo, para o romance, mesmo a mais despretensiosa tentativa de definição merece ser questionada. Nele, que é das formas a mais plural – “fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 1993, p. 73) —, a atualização ininterrupta, o diálogo com as mudanças sociais, com as expectativas, a fusão com os diferentes gêneros e mídias, por si já moventes, inviabiliza categorizações e descrições pontuais.

A teoria da literatura revela a sua total incapacidade em relação ao romance. (...) Os trabalhos sobre o romance levavam, na grande maioria dos casos, ao registro e à descrição tão completos quanto possíveis sobre as variedades romanescas, mas, no conjunto, tais registros nunca conseguiram dar qualquer fórmula que sintetizasse o romance como um gênero. Além do mais, os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo (BAKHTIN, 1993, p. 401).

Ao analisar essa forma literária, em *Questões de Literatura e Estética*, Mikhail Bakhtin demonstra como o romance deflagra um determinado “criticismo de gêneros”, cujo ápice acontece na segunda metade do século XVIII, quando se dão as estilizações paródicas dos gêneros e dos estilos, a alteração das linguagens convencionais dos gêneros canônicos, o questionamento, por um processo de romancização, das ossaturas calcificadas que sustentam as categorizações literárias da época: o drama, o épico, o lírico.

A própria constituição do herói no romance nasce de um rompimento e de uma instabilidade, que reiteram a assimilação, pelo gênero, de uma nova postura: quando se

eleva o potencial da razão e se institui o homem como o centro de todas as coisas, o conforto de um destino salvaguardado pelos deuses esfacela-se e, diferentemente da epopeia, não há mais a garantia da vitória por meio da ação, da jornada e da astúcia; a viagem de aventuras dá lugar à viagem interior, à constatação da incompletude e da incerteza. A esse propósito, escreve Georg Lukács em *A Teoria do Romance*: “o romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva, uma resignação” (LUKÁCS, 2006, p. 72).

Embora o romance, enquanto manipulação humana de sentido, corra o risco de tentar fornecer a coesão desejável a esse mundo de incompletude interior e exterior, na prática, as grandes experiências romanescas indicam a direção da maleabilidade, da contingência e, como defende Guy Scarpetta, em “L’impureté romanesque”, da crise perpétua e da eterna reinvenção. Isso ocorreria como resultado da mutação de leitura, uma vez que é impossível imitar modelos que não mais se compreendem, e buscar estabelecer, para o romance, uma fixidez que não é sequer natural à vida. Segundo o autor, é necessário

[...] levar em conta essa grande constelação romanesca moderna [Proust, Kafka, Joyce, Musil, Céline, Broch, Faulkner etc], não para neles buscar modelos a superar, mas para não ignorar a *mutação da leitura* que é aí operada. A única posição histórica sustentável, desse ponto de vista, é a sugerida por Borges: saber que a verdadeira história da literatura nada é além da história da leitura. Dito de outra forma: se nós não podemos mais escrever como antes de Joyce ou de Musil, não é para responder aos imperativos do “progresso” – mas simplesmente porque, mesmo que quiséssemos, não podemos mais *ler* como antes deles. A atitude pós-moderna, nesse sentido, não estaria em contradição com a moderna, como definia Barthes: saber o que não é mais possível²⁸ (SCARPETTA, 1985, p. 293-294).

²⁸ “[...] tenir compte de cette grande constellation romanesque moderne [Proust, Kafka, Joyce, Musil, Céline, Broch, Faulkner etc], non pour y chercher des modèles à surpasser, mais pour ne pas ignorer la

Saber o que não mais é possível é também atentar para aquilo que, num determinado tempo, é não somente possível, como também, e principalmente, natural. As alterações operadas no romance nas últimas décadas trazem à tona as mudanças nos modos de ler, como ressalta Scarpetta. Assim, o leitor que se habituou a ser, antes de tudo, espectador – de cinema, de televisão –, leitor de histórias em quadrinhos, consumidor de *outdoors*, de trailers, de videoclipes, tende a se relacionar de maneira distinta com o romance, a lê-lo de outra maneira, a esperar dele outra forma.

Todo o bombardeio visual e audiovisual da atualidade requer e naturalmente produz um novo romance, cuja estrutura, por vezes, buscou o molde do roteiro – texto escrito com vocação cinematográfica, que dá indicações de como “fazer a imagem”.

Em sua abordagem, Guy Scarpetta parte da época polêmica do *Nouveau Roman*, quando o mito do “progresso linear” da forma romanesca, bem como o academicismo e a busca por modelos, como o balzaquiano, foram fortemente combatidos, e quando o diálogo com o cinema – pelo cine-romance, por exemplo – foi interessantemente característico. Antes de aprofundarmos este assunto, ao qual retornaremos no primeiro capítulo da Parte 2, sigamos, porém, o roteiro.

mutation de lecture qui s’est opérée là. La seule position historique tenable, de ce point de vue, est celle que suggère Borges : savoir que la véritable histoire de la littérature n’est rien d’autre que l’histoire de la lecture. Autrement dit : si nous ne pouvons plus écrire comme avant Joyce ou avant Musil, ce n’est pas pour répondre aux impératifs du “progrès”, - c’est tout simplement parce que, le voudrions-nous, nous ne pouvons plus *lire* comme avant eux. L’attitude postmoderne, en ce sens, ne contredirait pas forcément l’attitude moderne, telle que la définissait Barthes : savoir ce qui n’est plus possible.”

3.2. Roteiro, o filme por vir

Ao contrário do que ocorre com o romance, é comum partir do pressuposto de que, para o roteiro de cinema, existe um modelo, ou seja, um delineamento estrutural básico, seguido de determinados conselhos baseados em experiências de sucesso, aquelas responsáveis pelas mais lucrativas bilheteria. É o que fazem crer os programas de computador, como o *Celtx* e o *Blockbuster*, que oferecem não apenas a base para roteiros de cinema, como também para *storyboards*, roteiros de áudio e de televisão, peças de teatro. A internet está repleta de links que convidam roteiristas amadores a experimentar certos padrões de escrita, divulgando, ao mesmo tempo, cursos, *workshops*, *master classes*, que prometem ensinar os aspirantes a roteiristas a escrever e, principalmente, a vender seus textos.

Anterior a isso, entretanto, é o grande número de livros e manuais de roteiro surgidos no mercado, como *Comment écrire pour le cinéma: précis de techniques du scénario* (1957), de Raymond Nouet ; *Écrire un scénario* (1977), de Michel Chion; *Comment écrire et vendre son scénario* (1980), de Tudor Eliad; *Manuel du scénario américain* (1992), de Lois Peyser, Bill Fadiman e John-W. Bloch ; *Faire d'un bon scénario un scénario formidable* (1999), de Linda Serger ; *The Definitive Guide to Screenwriting* (2003), de Syd Field; *The Anatomy of Story : 22 Steps to Becoming a Master Storyteller* (2007), de John Truby.

Muitas dessas obras se tornam, elas mesmas, *best sellers*, ao indicarem como imitar protótipos que obtiveram êxito no cinema, reproduzindo paradigmas relativos à construção de uma ideia e de um personagem, à temática, à linguagem, à quantidade de cenas e sequências, à adaptação e à paródia, aos diálogos, dentre outros pontos vistos

como essenciais, incluindo ainda passagens acerca daquilo que deve ser evitado na elaboração de um roteiro.

Definir para o gênero um padrão sólido, no entanto, revela-se bastante problemático. Francis Vanoye, em *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, cita duas nomenclaturas, empregadas por Alain Bergala, no texto “*Voyage en Italie*, de Roberto Rossellini” (1990): o roteiro-dispositivo, mais aberto às vontades do diretor e aos acasos da realização do filme, e o roteiro-programa, que organiza as peripécias em uma estrutura dramática pronta para a filmagem, sendo este o mais frequente na história do cinema (VANOYE, 1991, p. 11).

Como esclarecido na Introdução, empregaremos aqui a expressão “roteiro literário” para nos referirmos às experiências de mescla do roteiro tradicional com outras formas canonicamente literárias, como o romance e o poema. Na nomenclatura cinematográfica, porém, a expressão é empregada para se referir ao pré-roteiro, no momento em que são inseridos os diálogos.²⁹

Assim, a título de nomenclatura, nesta pesquisa, a palavra “roteiro” é empregada como termo geral, de maneira a abranger as diversas práticas do gênero – o “programa”, o “dispositivo”, o “literário”. Para se opor o “roteiro literário” – nos parâmetros a serem desenvolvidos, sobretudo nesta e na última Partes, ao roteiro mais comum, indicado pelos citados manuais, ora se utilizarão as expressões “roteiro tradicional”, “roteiro técnico” ou “roteiro-programa”.

A estrutura deste último modelo, do roteiro-programa, é semelhante ao que se visualiza a seguir, pela cópia escaneada de uma página de *Quatro casamentos e um*

²⁹ WEBB, Walter. Disponível em <<http://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/a-arte-do-roteiro/>> Acesso em: 30 de novembro de 2014.

funeral, de Richard Curtis, filmado em 1994, por Mike Newell. O sucesso de bilheteria do longa-metragem gerou a publicação imediata do texto, que já no ano seguinte, em 1995, era traduzido e editado no Brasil.

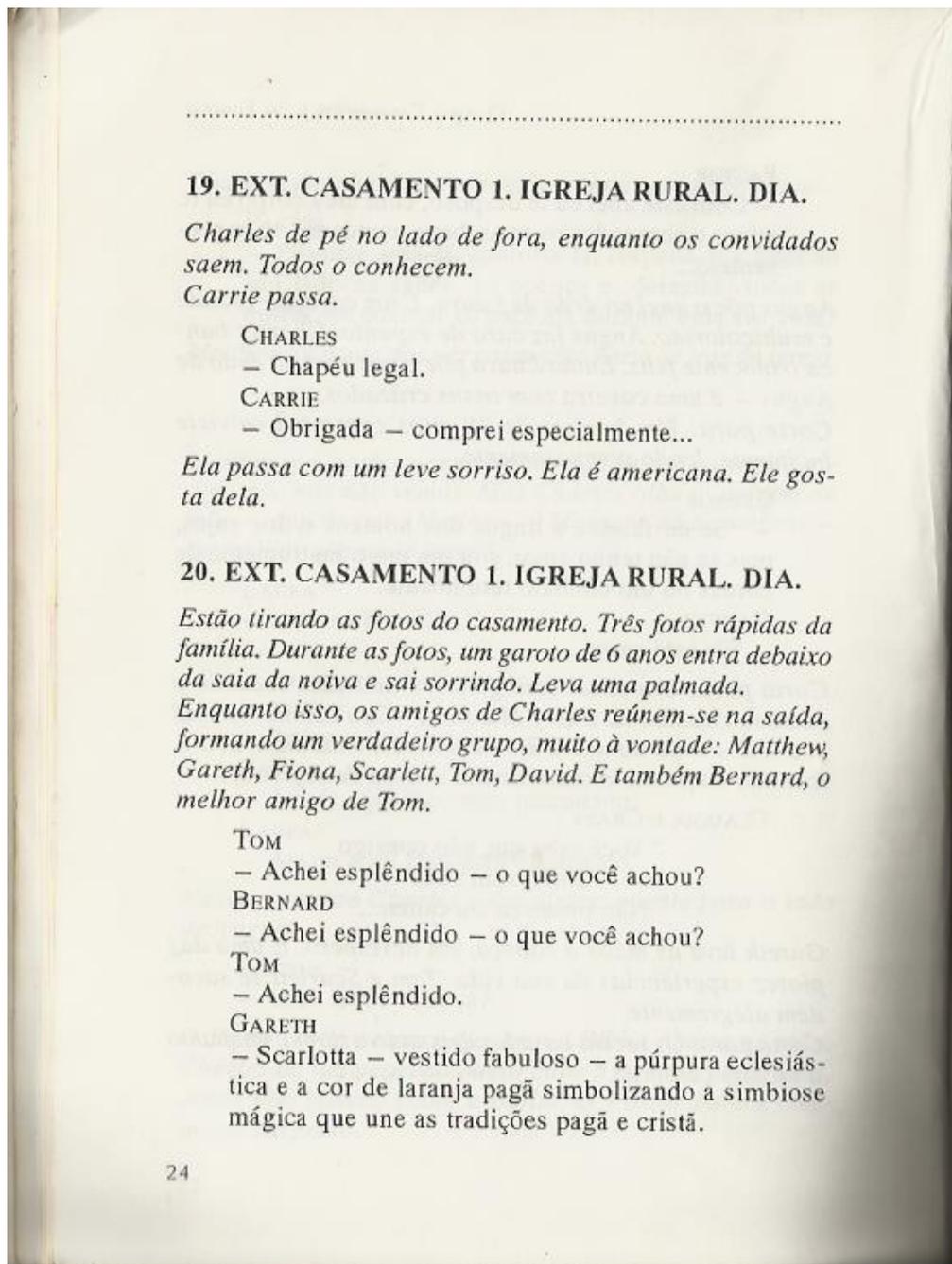


Figura 1:

Página 24, escaneada de *Quatro casamentos e um funeral*, a título de exemplo da estrutura do roteiro tradicional.

Observa-se a estrutura numérica das cenas, a especificação de “exterior” (EXT.) – que se contrapõe a cena “interior” (INT.), a localização espacial (“Casamento 1. Igreja rural”) – e temporal (“Dia”), a indicação direta das falas, a informação precisa, sucinta, acerca dos personagens, suas ações e sentimentos. (“Ela passa com um leve sorriso. Ela é americana. Ele gosta dela.”). A tipografia também orienta a uma leitura direta, pragmática. O itálico é usado para as didascálias, a caixa alta para o nome dos personagens, a caixa alta com negrito e letra maior para as localizações geográficas e temporais das cenas, a fonte normal para os diálogos.

Percebe-se que o roteiro dispõe de uma linguagem específica, uma espécie de código, que se aprende, ou não, a interpretar. Um estudo mais aprofundado do gênero revela que o roteiro é algo muito mais complexo do que aquilo que comumente se pensa.

Francis Vanoye esclarece a instabilidade desse que ele considera um “*mauvais objet*” (um objeto ruim). Antes de mais nada, roteiro englobaria o que se escreve antes, durante e depois da filmagem – ainda que se convençione pensar apenas no texto que precede o lançamento do filme – e possuiria etapas mais simplificadas, mais elementares: a sinopse, que é um curto resumo da história, muitas vezes de apenas uma página; o assunto, outra espécie de resumo, indicativa dos personagens e principais ações; o tratamento, elaboração da narrativa, com cerca de quinze páginas acerca da progressão da intriga, a estrutura dramática, alguns diálogos; a continuidade dialogada, com a decupagem da história em cenas e sequências, descrições e o texto completo dos diálogos – muito parecida e facilmente confundida com o roteiro em si. Este, no entanto, configura-se como “um processo de elaboração de narrativa cinematográfica passando por diferentes estágios, da ideia inicial ao *script* final. Trata-se de um texto narrativo-

descritivo escrito no intuito de ser filmado ou, mais precisamente, de se transformar em filme”³⁰ (VANOYE, 1991, p. 06).

Na prática, as proporções de narração e descrição variam, e o roteiro assume frequentemente formas intermediárias, misturando-se, por exemplo, com a decupagem técnica, em que se fornecem informações técnicas precisas, como os movimentos de câmera, os efeitos de luz e som. É o que se verifica na reprodução a seguir de *La Règle du Jeu* (1979), de Jean Renoir:

³⁰ “ [...] un processus d’élaboration de récit cinématographique passant par différents stades, de l’idée de départ au script final. Il s’agit bien d’un texte narrativo-descriptif écrit en vue d’être filmé, ou plus exactement de devenir film.”

CHÂTEAU DE LA COLINIÈRE, PERRON,
EXTÉRIEUR JOUR¹

94. *Ouverture au noir. PANORAMIQUE GAUCHE-DROITE À 45°, balayant, en plan d'ensemble depuis le haut du perron, la cour d'honneur. Il pleut. Une automobile de luxe remonte la cour le long des écuries et passe devant des voitures déjà garées. Bruits de flaques d'eau et de moteur. Au moment où l'auto va s'immobiliser au pied des marches, PANORAMIQUE FILÉ À 45° DROITE qui, DÉCOUVRANT au premier plan les deux globes de pierre de la balustrade du perron, puis la partie gauche de la terrasse, ABOUTIT à la porte d'entrée entrouverte d'où jaillit un parapluie. Roulements du tonnerre, PAUSE DU MOUVEMENT D'APPAREIL. Paul, le valet, sort pour accueillir les nouveaux arrivants avec son parapluie, mais Corneille apparaît à la porte.*

CORNEILLE (*le rappelant de la main*) : Paul !

PAUL (*se retournant alors qu'il allait sortir du champ*) :
Oui ?

Il revient chercher Corneille, et l'abrite sous son parapluie. LE PANORAMIQUE REPART EN SENS INVERSE, ACCOMPAGNANT les deux hommes. Fin des roulements du tonnerre, bruit off d'une portière que l'on claque. Corneille et Paul (dos à nous, cadrés depuis la balustrade) parviennent à l'automobile (en plan de demi-ensemble) juste à temps pour tenir la portière à Geneviève qui s'extrait de l'auto (NOUVELLE PAUSE DU PANORAMIQUE À 75° GAUCHE) : Paul l'abrite de son parapluie.

GENEVIÈVE (*s'ébrouant. Elle porte un manteau et une toque en ocelot*) : Oh ! là ! là ! (*Corneille a pris le parapluie des mains de Paul. Saint-Aubin sort de l'auto à la suite de Geneviève.*) Quel temps ! (*Nouveaux roulements du tonnerre, assourdis, jusqu'à la fin du plan.*)

CORNEILLE (*l'abritant tout en montant les marches*) : Eh oui.

1. Première des trois brèves ellipses temporelles dans cette longue journée commencée au plan 71. Nous sommes maintenant au milieu de l'après-midi, quelques heures après l'embauche de Marceau.

Figura 2:

Página 98, escaneada de *La Règle du Jeu*, em que se verifica o grande número de indicações técnicas.

Observa-se que elementos do roteiro-programa são mantidos, como a informação geográfica e temporal da cena, no alto em caixa alta. Ali também estão as didascálias em itálico, a fonte normal para os diálogos. No entanto, acrescenta-se uma série de detalhes técnicos, como o movimento da câmera, com a precisão do ângulo de seu posicionamento, como se lê na primeira linha da cena 94: “panorâmica esquerda-direita a 45 graus”.

As variações na forma do roteiro dizem respeito às preferências do roteirista e, sobretudo, do diretor e do produtor, que exigem maior ou menor nível de detalhamento, de acordo com a equipe com a qual trabalham e com particularidades do processo de filmagem: é razoável, por exemplo, que o diretor-roteirista, que filmará o próprio texto, junto a profissionais que lhe são familiares, necessite de menos informações do que aquele que trabalhará com um texto alheio, com uma equipe por ele menos conhecida. É claro que, como se verá adiante, ainda nesta seção, o roteiro destinado à publicação, a um público-alvo mais amplo, buscará outro formato, mais fluido, que facilite a leitura de um grupo de leigos.

Além disso, há de se considerar as variações de uma época a outra e mesmo de um filme a outro. No início de sua história, o cinema era realizado por um conjunto pequeno de profissionais. Uma mesma pessoa, assistida por um conjunto de técnicos, pensava, filmava e montava o filme. Foi com a implantação da indústria que um planejamento mais rigoroso foi imposto. Tendo como objetivo um determinado produto, era necessário que estivessem bem definidos, desde o princípio, o roteiro, o elenco, o orçamento. Assim, passou-se a dividir as funções, a fragmentá-las, “atomizá-las”, como coloca Jean-Claude Bernardet: “não será um autor que dominará o projeto, mas uma firma que atribuirá a cada técnico a tarefa a ser cumprida no produto para realizar o projeto” (BERNARDET, 1980, p. 64).

Por volta de 1910, por exemplo, em Hollywood, o meio cinematográfico é influenciado pelos princípios do taylorismo, exigindo que se determine o orçamento de um filme antes de sua realização. Isso faz com que o roteiro ganhe destaque enquanto peça primordial e preponderante para a decisão da autorização da filmagem. As funções de diretor e roteirista são, então, desassociadas, e os estúdios abrem um departamento intitulado “roteiro”, texto para o qual se passa a exigir o maior detalhamento possível: sinopse, planos numerados com a descrição das ações, instruções técnicas, localização das cenas em exteriores e interiores, lista dos papéis desempenhados na trama. Esse modelo, a partir dos anos de 1920³¹ e do advento do cinema sonoro, é acrescido dos diálogos, das definições de música e ruído. Nessa mesma época, as companhias hollywoodianas dispõem de departamentos de leitura e escrita, responsáveis por encontrar temáticas promissoras, a partir, muitas vezes, de romances e peças teatrais, abrindo espaço também para a profissão de adaptador e para a prática dos tratamentos: uma mesma obra podia ser desenvolvida em diferentes roteiros, escolhendo-se o mais adequado para a filmagem. É dessa maneira que se começa a associar o roteiro ao aspecto mercadológico do cinema, à obsessão da rentabilidade e da segurança financeira:

É assim que Hollywood cria um instrumento de estruturação e de controle fílmico muito apurado, fundado na divisão de tarefas. Entretanto, essa forma conhece flutuações, provocadas por certas personalidades [...], e também pelo efeito perverso do sistema hollywoodiano e sua obsessão pela rentabilidade, a segurança financeira e uma certa ideia de perfeição³² (VANOYE, 1991, p. 08)

³¹A primeira exibição de filme sonoro foi em Paris, em 1900, mas é em 1927, em Nova York, que se exhibe o primeiro filme em que som e imagem estão totalmente sincronizados.

³² “C’est ainsi qu’Hollywood met en place un instrument de structuration narrative et de contrôle filmique très au point, et fondé sur la division des tâches. Cependant, cette forme connaît des fluctuations, provoquées par certaines personnalités, [...] sous l’effet pervers du système hollywoodien aussi, et notamment de son obsession de la rentabilité, de la sécurité financière, d’une certaine idée de la perfection.”

Ao mencionar “certas personalidades ”, Vanoye refere-se a produtores e atores, e também a diretores de prestígio, como, por exemplo, D. W. Griffith e Charles Chaplin, que utilizavam *scripts* mais gerais, modificando amplamente seus filmes durante o processo de montagem. Não há, contudo, unanimidade em relação à manutenção de um roteiro intocável, como fazia Alfred Hitchcock, por exemplo. A questão varia também entre perspectivas e localidades.

Na Europa, especialmente na França, a noção de autor no cinema se desenvolve principalmente um pouco antes de 1950, a partir do já mencionado artigo de Alexandre Astruc, publicado em *L'Écran français*, nº 144, de março de 1948. Em “Naissance d’une nouvelle avant-garde, La caméra stylo”, Astruc afirma que o diretor é quem deveria escrever seus roteiros. A ideia, no entanto, ecoa o pensamento de Carl Th. Dreyer, que, com base nas teorias de Benjamin Christensen, por volta de 1920, afirmava que o diretor não é de fato um artista criador, tornando-se submisso ao roteirista, se não for capaz de escrever suas obras (VANOYE, 1991, p. 9).

Esse pensamento é comparado, com ressalvas, ao que viria a ser a dita “Política dos autores”, suscitada pelos cineastas da *Nouvelle Vague*, sobretudo François Truffaut, que cunhou a expressão com o artigo “Une certaine tendance du cinéma français”, publicado nos *Cahiers du Cinéma*, em 1954.

O ataque não alvejava diretamente o roteiro, mas defendia a imposição da marca do diretor no cinema. Para Truffaut, “mesmo que não escreva uma linha do roteiro, é o diretor que conta, é com ele que o filme se parece, como impressões digitais” (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1988, p. 71). O alvo da crítica era a chamada “tradição de qualidade francesa”: os filmes eram realizados por um grupo de renomados profissionais,

a começar pelos adaptadores – dentre os quais os mais famosos eram Jean Arenche e Pierre Bost –, a partir de um romance célebre, alcançando grande sucesso comercial e de crítica, em detrimento de diretores que desempenhavam um trabalho mais pessoal e individualista, como Robert Bresson e Jean Renoir. Truffaut defendia que o homem que tem as ideias e o que realiza o filme deveriam ser o mesmo; a obra teria que refletir a sua personalidade. Anos mais tarde, porém, o diretor diz lamentar a maneira drástica como seus comentários foram interpretados: a concepção do “autor total” teria levado muitos cineastas a realizarem trabalhos medíocres pela crença de que não poderiam, ou não deveriam, ser ajudados. Pelo contrário, segundo Truffaut, no cinema, todos precisariam de auxílio.

A importância do diálogo, o sucesso de certas colaborações, levam à recorrência de parcerias como as de Jacques Prévert e Marcel Carné, em *Les Enfants du Paradis* (França, 1945) e *Hôtel du Nord* (França, 1938); Martin Scorsese e Paul Schrader, em *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, EUA, 1976) e *Touro Indomável* (*Raging Bull*, EUA, 1980); Alejandro Iñárritu e Guillermo Arriaga, em *Amores Brutos* (*Amores Perros*, México, 2000), *21 gramas* (*21 grams*, EUA, 2003) e *Babel* (*Babel*, EUA/México, 2006); além de Spike Jonze e Charlie Kaufman, em *Quero ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, EUA, 1999) e *Adaptação* (*Adaptation*, EUA, 2002).

Em *Grandes diretores de cinema*, Laurent Tirard entrevista uma série de cineastas de renome acerca da autoria no cinema. Pelas respostas, nota-se a tendência a enaltecer a parceria na realização de filmes. Para Pedro Almodóvar, por exemplo, o ideal seria que o diretor encontrasse um roteirista que fosse como uma “alma gêmea”, com quem se casaria; Jean-Luc Godard ressalta a necessidade de, a exemplo de Sartre na literatura e na filosofia, o cineasta se cercar de pessoas com quem se comunique, com as quais haja

trocas. Woody Allen salienta a coesão na obra de um diretor que escreve os próprios roteiros e a criatividade quando as tarefas são compartilhadas. Mas destaca:

[...] é um grande erro lançar-se a um filme com um roteiro que é ruim ou que não está pronto dizendo-se: “Não é grave, resolverei tudo com a direção.” A experiência me provou que com um bom roteiro e uma má direção, o resultado podia ser um filme digno, mas que o contrário jamais se produzia. (ALLEN *in* TIRARD, 2002, p. 91).

Percebe-se, pela resposta de Woody Allen, o valor atribuído a um bom roteiro, ponto de partida para um filme de qualidade. O formato do texto, porém, varia de acordo com a atuação e a percepção dos diretores, que Francis Vanoye separa em “reprodutores”, os que mantêm o roteiro como uma espécie de maquete do filme, e “autores”, aqueles que entendem o roteiro como um momento do processo de criação. Neste caso, abre-se espaço para mais alterações, uma vez que têm lugar a improvisação e a incorporação de eventos e ideias surgidas ao longo da filmagem. Jean-Luc Godard, por exemplo, como Bertrand Blier, conhecidos por seu hábito de improvisar, escreviam muito, mesmo não respeitando a forma pressuposta para o roteiro; Bernard Rossellini vai mais adiante, substituindo o “roteiro-programa” pelo já mencionado “roteiro-dispositivo”, mais básico, – o que muitas vezes faz com que se defina o diretor como alguém que filmava sem roteiros.

Outros diretores vão ainda mais longe e defendem o apagamento do roteiro, que teria apenas uma função prática, visando ao produto-filme, essa obra coletiva, que, finalizada, deveria anular suas pegadas, diluir as fronteiras entre as etapas de realização. Para Pier Paolo Pasolini, o roteiro “não é concebido para durar, mas para se apagar, para tornar-se outro” (PASOLINI *apud* VANOYE, 1991, p. 11). É nesse processo de transmutação que acredita também Jean-Claude Carrière, para quem “um bom roteiro é

em realidade aquele que dá a luz a um bom filme. Quando o filme existe, o roteiro não existe mais” (CARRIÈRE, 1996, p. 144). Alguns, como Jean-Marie Straub, negam a necessidade do texto, escrevendo unicamente uma decupagem, utilizável apenas por ele mesmo; outros buscam uma posição intermediária, que pode soar inconsistente: é o caso de Éric Rohmer, que dizia escrever “histórias filmáveis”, que corresponderiam, na prática, a roteiros cinematográficos. Afinal, o que seria uma “história filmável” senão precisamente um roteiro? Muitas dessas resistências combatem, em realidade, o modelo hollywoodiano, tido como restritivo e a serviço da exploração capitalista do cinema pela grande indústria.

Porém, mesmo diante desse descrédito, o roteiro, com mais de um século de existência, permanece. Não se pode deixar de reconhecer sua importância; embora instável, cambiável, ele não desaparece – ao contrário, ganha força e destaque. Como avalia Vanoye:

Escrito “em cadeia”, coletiva ou individualmente, longamente amadurecido ou semi-improvisado, intocável ou incessantemente modificado, o roteiro constitui um conjunto de proposições que interagem com as operações de filmagem, montagem-mixagem, etc. Ele intervém [...] nos níveis dos conteúdos, dos dispositivos narrativos, das estruturas dramáticas, da dinâmica e do perfil sequenciais, dos diálogos, enfim. Nesse sentido, ele participa da e à encenação, sem negar, evidentemente, a contribuição decisiva, eventualmente conflituosa ou contraditória, dos elementos da encenação inerentes à filmagem e à montagem³³ (VANOYE, 1991, p. 13).

³³ “Écrit ‘en chaîne’, collectivement ou individuellement, longuement mûri ou semi-improvisé, intouchable ou sans cesse remis à jour, le scénario constitue un ensemble de propositions pour l’élaboration d’un récit cinématographique, propositions entrant en interaction avec les opérations de tournage, montage-mixage, etc. Il intervient [...] aux niveaux des contenus, des dispositifs narratifs, des structures dramatiques, de la dynamique et du profil séquentiels, des dialogues enfin. En ce sens, il participe bien de et à la mise en scène, sans nier, évidemment, l’apport décisif, éventuellement conflictuel ou contradictoire, des éléments de mise en scène inhérents au tournage et au montage.”

Assim, ainda que instável, tanto no tocante à estrutura quanto no que diz respeito às possibilidades de mutação ao longo da filmagem e da montagem, a função do roteiro é determinante na constituição da narrativa cinematográfica, num processo de interação que, especialmente hoje, não mais se restringe à fase que antecede a realização do filme, concretizando-se, posteriormente, no formato de um importante produto cultural: o livro.

3.2.1. Reprodutibilidade e mercado editorial

De acordo com Vera Follain de Figueiredo, as relações entre o mercado editorial e o cinema existem há muito tempo. Na terceira década do século XX, o entusiasmo do público pela dita sétima arte estimulou a publicação de versões romanceadas de obras cinematográficas e de textos destinados à conversão em filmes. Coleções como *Cinéma-Collection* e *Cinéma-Bibliothèque*, surgidas na França em 1921, difundiam obras literárias, sob a forma de textos adaptados e, muitas vezes, ilustrados com fotogramas. Também a Gallimard, em 1925, no rastro desses textos híbridos, apresentou a *Cinário*, coleção que aspirava a criar um novo gênero, misturando romance e roteiro e tendo como antecedente o *roman-cinéma*, que se difundira na França durante a Primeira Guerra, constituindo tanto a publicação de romances em episódios, nos jornais, quanto sua transposição para o cinema e a posterior edição do folhetim em livros.³⁴

Iniciativas semelhantes ressurgem, a partir da década de 1990, com o lançamento dos mais diversos livros motivados por produções audiovisuais: roteiros, reedição de obras literárias adaptadas para o cinema, diários de filmagem, além de volumes

³⁴ Tais práticas serão exploradas na seção seguinte, precisamente sobre o tema.

inclassificáveis, que agrupam materiais distintos – fotografias, entrevistas, críticas, às vezes, também o roteiro. No Brasil, podemos citar os exemplos de *O Diário de Deus é brasileiro: notas, ideias, imagens e memória da fabricação de um filme* (2003), de Cacá Diegues, e *Abril Despedaçado: história de um filme* (2000), de Pedro Butcher e Anna Luiza Müller (FIGUEIREDO, 2010, p. 24).

Do mesmo modo como a indústria cinematográfica aprendera a utilizar os *best sellers* adaptados para obter grandes lucros de bilheteria, uma vez que “além de já ter sido aprovado pelo gosto popular, o *best seller* ainda emprestaria ao cinematográfico a ‘superioridade do meio livresco’” (FIGUEIREDO, 2010, p. 28), também o mercado editorial identifica, nas publicações realizadas a partir do cinema, uma nova fonte de renda, tentando seduzir o leitor, que é também espectador, para a leitura dos roteiros. O caminho é inverso, mas a lógica é a mesma: acredita-se que o roteiro, nesse trajeto, ao ganhar a respeitável forma de livro, receba outro estatuto, que nega seu caráter de texto provisório, destinado ao esquecimento ou às lixeiras das salas de filmagem.

Nesse processo, cresce a cada dia o número de escritores, principalmente os das gerações mais novas, que também escrevem roteiros. Alguns exemplos, no Brasil, seriam os de Marçal Aquino, José Roberto Torero, André Santana, Cláudio Galperin e Fernando Bonassi. Essa ampliação encontraria, em parte, uma justificativa na dificuldade de o escritor viver apenas da publicação de seus romances, especialmente em países de modesta tradição de leitores, como é o caso do Brasil.

[...] se no início do século XX, se discutiam as consequências para a literatura do fato de vários escritores serem jornalistas, hoje, o debate pode se ampliar para as possíveis interferências da atividade de roteirista na fatura do texto literário, interferências que não são necessariamente negativas, podendo, ao contrário, contribuir para o

uso criativo de técnicas de composição narrativa (FIGUEIREDO, 2010, p. 35).

A autora, em sua abordagem do escritor-roteirista, vai ao encontro de Ricardo Piglia, que, em *Crítica y ficción* (2000), afirma que a novela do século XIX está, hoje, no cinema, e que quem deseja narrar como Alexandre Dumas deve escrever roteiros: para o teórico argentino, o roteirista seria uma versão moderna do escritor de folhetins, já que escreve por dinheiro, está submetido a prazos e a um público-alvo preciso, representado, primordialmente, pelo produtor e pelo diretor de cinema.

O crescimento na publicação dos roteiros junta-se a outro evento recente, para conduzir a uma reavaliação do gênero: como, ao menos no Brasil, o filme se produz muitas vezes graças às leis de incentivo à cultura, o roteiro é o elemento-chave que entra em competição para garantir ou não a realização de um filme. E, para vencer a concorrência, procura-se agora inserir descrições e certa expressividade literária, que agem no sentido de tornar a leitura mais atraente aos jurados e produtores, assim convencendo-os mais facilmente da qualidade do texto.³⁵

Esses dois fatores – a edição em livro e o formato diferenciado, de expansão do roteiro técnico, tradicional – fazem com que se amplie, por parte do roteirista, o desejo de receber maior valorização por seu trabalho. A força desse grupo particular de autores se comprova pelo surgimento, sobretudo na França, de revistas especializadas sobre o roteiro e a função do roteirista, como é o caso de *Scénaristes*, publicada trimestralmente na França a partir de 1999 – quando ainda se chamava *La Gazette des Scénaristes*, título

³⁵ Cf. “Nova lei da TV paga aquece mercado para roteiristas.” Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1197626-nova-lei-da-tv-paga-aquece-mercado-para-roteiristas-no-brasil.shtml>> Acesso em: 20 jan. 2014.

alterado em 2009 –, e fruto de uma iniciativa da UGC: *Union Guilde-Scénaristes*, instância que milita pela melhoria dos direitos e condições de trabalho dos roteiristas.

Desenvolve-se também cada vez mais o afã, por parte do profissional, de se aproximar do processo de filmagem. É o caso, por exemplo, do escritor Lourenço Mutarelli, que, em *O cheiro do ralo* (2007), colaborou estreitamente com o diretor Heitor Dhalia, bem como o de Guillermo Arriaga, roteirista mexicano, cuja querela com o diretor Alejandro Iñárritu, em defesa da coautoria de filmes como *Amores Perros* (2002) e *Babel* (2007), tornou-se célebre. Nesse sentido, Arriaga declara:

Sou um escritor que escolhe modos diferentes de contar uma história, que pode ser um romance ou um filme. Tenho o mesmo cuidado, o mesmo trabalho no que escrevo em ficção ou no cinema. Surgem os mesmos problemas de linguagem, os mesmos problemas de estrutura. Os mesmos de construção de personagens. (...) São dois tipos de pensamento, de criação, mas, no fim, é só uma mudança de formato. Seria como um romancista que se põe a escrever uma obra de teatro (ARRIAGA *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 10).

A comparação com o teatro é viável, uma vez que a peça teatral, assim como o roteiro, é composta tendo em vista um segundo momento, o da encenação. Contudo, a flutuação do texto teatral, devido às diferentes representações pelas companhias de teatro, assim como os estilos de diversos realizadores do cinema, capazes de gerar trabalhos de qualidade duvidosa, ou não, ganha estabilidade graças à publicação, de acordo com Roger Chartier, em *Do palco à página* (1999).

O autor demonstra que a peça teatral começa a ser editada no início do século XVII como uma fraude: espectadores transcreviam o texto ouvido e levavam às casas de edição, que multiplicavam cópias mal feitas, repletas de erros ortográficos, omissões, acréscimos e confusas substituições. Essa realidade fez com que dramaturgos como John

Marston e Lope de Vega, a contragosto – já que acreditavam serem os textos concebidos unicamente para a declamação – concordassem com a publicação de suas obras, assinadas e revisadas por eles. Segundo Chartier, no entanto, essa experiência acabou tendo efeitos benéficos para a peça teatral, uma vez que

[...] a comunidade dispersa dos leitores acabou por formar o público “ouvinte” que a peça merecia. A oposição tradicional entre “ouvintes” e “espectadores” – que designavam duas práticas teatrais (os *halls* opondo-se aos anfiteatros), dois públicos (os ouvintes eruditos e silenciosos opondo-se ao povo turbulento), e dois tipos de relacionamento com a obra (ouvir o texto ou assistir ao espetáculo) – aparece na caracterização que Webster faz da leitura da peça como uma forma escrupulosa de “ouvir”: [...] “Confesso que grande parte da graça de uma peça dependa da sua representação. Entretanto, uma representação nunca será graciosa sem que a decência da linguagem e a engenhosidade da encenação se unam em perfeita harmonia.”³⁶ A leitura é a única maneira de atingir a plena compreensão desta perfeição estética e desta ingenuidade dramática (CHARTIER, 2002, p. 71-72).

Esse enaltecimento da leitura diz respeito às circunstâncias de representação, que, podendo alterar as peças, frequentemente encurtadas para que seu tempo de duração se adequasse ao palco, fizeram com que a prática da publicação fosse se tornando cada vez mais apropriada. Algumas folhas de rosto dos textos teatrais, como a do primeiro in-fólio de Shakespeare, chegavam a indicar claramente a diferença entre a peça como encenação e como composição, sugerindo que somente pela leitura seria possível acolher a obra tal como ela fora concebida e redigida.

³⁶ No livro consultado, a citação está no original, em inglês. Foi utilizada aqui a tradução presente na nota de rodapé (2002, p. 72, nota X).

O roteiro, bem como o texto da peça teatral, pode aproximar o leitor da concepção da obra cinematográfica e da encenação – dependendo da maneira como se dá a publicação, mais ou menos fiel à ideia original. Além disso, possui meios de viabilizar a construção de um mundo fictício na mente do leitor a partir do processo de leitura. É o que endossa Jacqueline Viswanathan, em “Ciné-romans : le livre du film”: “O roteiro transcende, então, sua vocação inicial. Como a peça de teatro, ele sobrevive à representação e pode ser o objeto de outra leitura, em que o mundo fictício se constrói como espetáculo na imaginação do leitor”³⁷ (VISWANATHAN, 1999, p. 14).

Para a autora, é preciso atentar para a grande variedade de publicações relativas ao roteiro – como as continuidades dialogadas, as decupagens técnicas e os documentos da filmagem. Viswanathan destaca os roteiros modificados com vista à publicação, acompanhados de prefácio e comentários, que mais se aproximariam da obra literária comumente aceita. Tais publicações elaboradas estariam divididas em três grupos principais: os romances-roteiro, que seriam romances escritos imitando a estrutura do roteiro, evocando filmes imaginários, como o já mencionado *Neige noire* (1974), de Hubert Aquin, ou *Une histoire de cœur* (1988), de Jacques Savoie; textos variados, como os reunidos por Christian Janicot em *l’Anthologie du cinéma invisible* (1995), contendo, por exemplo, esboços de roteiros em formas livres, filmes imaginados por escritores; e um terceiro grupo que se distinguiria dos anteriores por serem lidos a partir da perspectiva de filmes realizados, como *Au revoir, les enfants* (1987), de Louis Malle (VISWANATHAN, 1999, p. 14).

³⁷ “Le scénario transcende alors sa vocation première. Comme la pièce de théâtre, il survit à la représentation et peut faire l’objet d’une lecture autre où le monde fictif se construit comme un spectacle dans l’imagination du lecteur.”

Essa diversidade de publicações precisa ser entendida de maneira ampla, pois todos os processos relacionados ao roteiro – as maneiras de hibridização, as diferentes edições, o diálogo, em diversos formatos, com o romance – levam a crer que é a literatura que vem sendo transformada, dadas as mudanças geradas pelas novas tecnologias. Ela se flexibiliza, passando a ser fruída pelos veículos midiáticos através de sua matéria ficcional e utilizando-se desses veículos para inovar-se. É o que esclarece Figueiredo:

Cada vez mais a ideia de uma obra-prima acabada, fechada em sua perfeição, cede espaço para a do texto em contínua reelaboração, que se quer flexível, de modo a facilitar o deslizamento por diferentes meios e suportes. O artista, cuja formação tende a ser multimídia, torna-se um orquestrador, trabalhando com mensagens de diversas séries: literárias, visuais, musicais (FIGUEIREDO, 2010, p. 45).

O romance já testemunha essa mudança de paradigmas, da valorização do efêmero, do processo, dos bastidores, que acabam por constituir uma obra – um filme, uma publicação. Esta obra, também ela provisória, pode remeter a outras, gerando novas configurações, num movimento metalinguístico, transtextual, intermidiático, que tanto caracteriza a contemporaneidade. Nesse contexto, também o roteiro cinematográfico, cuja desvalorização costumava ser justificada por sua transitoriedade, passa a ter seu estudo cada vez mais legitimado, uma vez que integra uma série de conexões, associadas, por sua vez, à modificação dos suportes, aos diferentes momentos histórico-sociais, que originam também distintos modos de escrever e de ler.

Assim, há de se considerar que a natureza do roteiro, sua composição e sua função, modificam-se de acordo com o olhar de quem o manuseia: a começar pelo do roteirista, que torce para que seu texto seja mantido ao menos em parte; passando pelo do produtor, que avalia a possibilidade de nele investir ou não o seu dinheiro; chegando ao do diretor,

que, a partir dele, faz a decupagem daquilo que será o seu filme; dos atores, que o utilizam para se projetar nos personagens; dos técnicos, que o empregam como base para efetuar o seu trabalho. O roteiro atinge, finalmente, o espectador, já transmutado em filme, ou, quando despertada sua curiosidade, sua sensibilidade, no formato de um livro, em que ele pode se aproximar das falas de que mais gostou ou dar-se conta de detalhes que, na obra fílmica, passaram-lhe despercebidos ou que não puderam ser transpostos.

Qual é, entretanto, o tipo de participação do leitor com relação ao roteiro ? Se o público, na sala de projeção, é um “examinador distraído”, segundo escreve Benjamin, em 1936, o fato de um espectador ter em mãos o roteiro de seu filme preferido faria dele um examinador atento?

Como apresentado nesta Parte, os recursos descritivos literários foram modificados pela nova percepção do olhar resultante da revolução cinematográfica. Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin observa o realce dos pormenores gerado pelo *close* e as novas dimensões adquiridas pelo movimento a partir do uso do *ralenti*. Tudo isso foi sendo incorporado pela escrita, mas foram guardadas, evidentemente, diferenças, que não qualificam ou desqualificam as formas de expressão em relação umas às outras, mas que lhe garantem novas particularidades. O diálogo entre as mídias, no entanto, desestabiliza certos conceitos, da mesma forma que, como previa Benjamin, o número elevado de receptores, interlocutores, provoca uma participação de tipo diferente – como acontece em relação ao cinema.

Há, aqui, três postulações benjaminianas que podem ser reavivadas pela experiência da reprodutibilidade do roteiro: a primeira afirma que, por princípio, a obra de arte sempre foi reprodutível; a segunda determina que o aqui e agora do original constitui

o conceito de sua autenticidade; e a terceira de que o que sucumbe na era da reprodutibilidade técnica é a sua aura.

A reprodução do livro remonta ao Egito Antigo, quando os escribas ou copistas destacavam-se em uma sociedade em que poucos conheciam a escrita hieroglífica. Essa reprodução amplia-se com o desenvolvimento da imprensa, no século XV, e agiganta-se recentemente com as tecnologias computacionais, que alteram o formato e a acessibilidade do livro. Contudo, ainda que este seja há muito um objeto reproduzível, a aura não está direcionada essencialmente à qualidade do papel, ao material de sua capa ou à fonte utilizada no texto – ainda que esses artefatos possam valorizar, monetariamente ao menos, o objeto. Com exceção dos livros de arte, dos livros de artista, a aura do livro está, substancialmente, em seu conteúdo. São as palavras de Proust ou de Dickens que garantem a admiração e que são reconhecidas por sua autenticidade, sua originalidade – não o processo de multiplicação de exemplares.

O mesmo acontecerá com o cinema: sabe-se que, ao longo de pouco mais de um século de sua existência, constitui-se um panteão cinematográfico, composto por cineastas como Orson Welles ou Jean-Luc Godard, cujos filmes são admirados como obras de arte e às quais convencionou-se chamar, inclusive, de *cult movies*. A reprodução, em salas de cinema, fitas de vídeo, DVD, *Blue-Ray*, ainda que destaque às vezes a qualidade do som ou da imagem, não é o motivo central da valorização dessas obras: mais uma vez, o que assegura a respeitabilidade com que tais filmes são vistos, comentados, analisados, é o seu conteúdo, a qualidade da trama, a habilidade da filmagem, o desempenho dos autores, que compõem, a seu modo, essa obra coletiva.

Georg Otte já chamara a atenção para o fato de Benjamin não analisar as diferenças essenciais entre as artes plásticas e as artes interpretativas. Embora uma peça

de teatro possa ser tão aurática quanto uma escultura, a durabilidade material desta, segundo Otte, parece estar na base da veneração e do processo de consagração que se opõem ao dinamismo das mudanças que ocorrem no mundo, inclusive quanto às gerações humanas. No caso das artes interpretativas, como o teatro e a música, o intérprete desempenha uma função de mediador entre a obra criada no passado e sua atualização no presente (OTTE, 1995, p. 69).

A maior ressalva de Otte ao ensaio de Benjamin estaria, no entanto, na tendência do pensador alemão de escamotear a função do sujeito:

Partindo-se do pressuposto de a aura ser, em primeiro lugar, uma questão da recepção e não da produção da obra, ela é sempre uma aura *para alguém*. Partindo, no entanto, de uma "massa" homogênea, Benjamin parece descartar a possibilidade de uma recepção diferenciada. Conseqüentemente, a destruição da aura também não poderia partir, para Benjamin, da própria sociedade ou de partes dela (OTTE, 1995, p. 72).

Dessa forma, as colocações de Benjamin sobre a aura apresentam limitações e podem servir para se pensar uma reformulação desse modelo. Também o espectador/leitor pode ser reposicionado em sua relação com o roteiro de cinema, a partir de sua publicação. Ler o roteiro, desvendar os bastidores da trama, acompanhar as intenções do roteirista, ter acesso às indicações que basearam a interpretação dos autores, que guiaram a luz ou a trilha sonora, é uma forma de o sujeito adentrar na profundidade do filme. É, portanto, um outro modo de admirá-lo, como quem contorna uma escultura para vê-la por um ângulo mais peculiar – criando-se, assim, uma nova aura, a aura da intimidade.

Este gênero, porém, é reformulado em diferentes contextos. Seria justamente graças à aridez de sua estrutura que se abririam espaços para a interpenetração de outras formas, para a diversidade de seus diálogos. O cine-romance seria um exemplo disso, não sendo, entretanto, o único.

3.3. As origens do cine-romance

Ambíguo e mesmo contestável, o termo “cine-romance” abarca desde os baratos folhetins distribuídos na França na década de 1910³⁸, passando por variações que se estenderam por décadas, até chegar ao modelo concebido por Alain Robbe-Grillet, a partir de 1961. A imprecisão da nomenclatura reflete, porém, a instabilidade do gênero, que se pode definir, provisoriamente, como todo texto escrito visando ao cinema, e dotado – a priori ou a posteriori – de existência literária (VIRMAUX, 1983, p. 8).

O estudo do cine-romance data, pelo menos, de meados dos anos 1970, quando um artigo intitulado “Le ciné-roman comme genre littéraire” foi publicado no *Le Monde*, no dia 29 de março de 1974.

Em *Un genre nouveau, le ciné-roman* (1983), texto essencial para esta pesquisa, Odette e Alain Virmaux associam o gênero à bastardia, uma vez que teria nascido na encruzilhada de uma revolução estética, da linguagem, operada no início do século XX, com as “palavras em liberdade” dos futuristas e os *Calligrammes*, de Apollinaire; uma reforma técnica relativa à invenção e à repercussão do cinema; uma reconfiguração econômica, resultante da expansão do comércio na Europa.

Sabe-se que o cinema, para ganhar respeitabilidade, precisou associar-se à literatura. Conforme esclarecem Alain e Odette Virmaux, foi necessário ainda unir-se ao comércio, que contribuiu amplamente para sua divulgação. Formou-se, assim, uma

³⁸ Esses folhetins eram também chamados de *roman-cinéma* ou, conforme apresentado no segundo capítulo desta parte, *novelizações*.

aliança entre o cinema, o comércio e a literatura, que resulta no surgimento da primeira forma de cine-romance.

O gênero aparece por volta de 1910, quando se tem a ideia para uma dupla publicidade: os filmes em episódios, nas telas, chamados “*serials*”, passam a ser acompanhados por sua versão narrativa, em folhetins. Foi o caso de *Les Mystères de New York* (1915), de Louis Gasnier, e *Vampires* (1915-1916), de Louis Feuillade. Como destacado por Virmaux, a experiência seria, anos mais tarde, celebrada pelos surrealistas, como André Breton e Louis Aragon, como um notável fenômeno de cultura popular.

O êxito da prática, a sua época, deveu-se ao fato de atender a uma necessidade real do grande público, que tinha dificuldades em acompanhar as imagens que passavam rapidamente diante de seus olhos. O texto impresso garantia, assim, a compreensão, pelo conforto da palavra, a uma população para a qual a alfabetização começava a ser exigida. Nesse contexto, ademais, a imagem era considerada um retrocesso. As pessoas advindas das classes mais favorecidas não iam ao cinema, ao qual não atribuíam qualquer seriedade. Era preciso, então, chegar até elas. Foi este o caminho percorrido com sucesso por esses folhetins, que, em seguida, passaram a ter também um uso intelectual: o do prolongamento do prazer saboreado no cinema – reduplicação do imaginário, alcance da essência do texto – semelhante ao que se sugeria às peças de teatro publicadas no século XVII.

Institui-se, no entanto, uma diferença nas publicações: uma, mais simples e barata, com o resumo do filme e uma série de fotos, em fascículos, visando ao consumo imediato; outra mais cara e pretensiosa, praticamente sem ilustrações, abundante em linguagem verbal, buscando o estatuto de livro, de literatura, e o lugar cativo das bibliotecas. Essa oposição é reforçada após a Primeira Guerra Mundial, quando o desenvolvimento do

cinema favorece o nascimento de uma imprensa especializada, direcionada a uma clientela burguesa e relativamente intelectualizada. Alguns periódicos, no entanto, como *Cinémagazine*, tentaram manter-se entre as duas tendências, com artigos assinados por pessoas de prestígio, acompanhados, por exemplo, de fotografias que propagavam o culto a vedetes.

Por volta da década de 1920, cresce a febre do cinema e os periódicos passam a veicular não só os “filmes contados”, mas as publicações mais diversas, que incluíam decupagens reais, projetos de decupagem de filmes não realizados, decupagens imaginárias, até chegarem à publicação de roteiros. Além disso, as formas utilizadas para se tratar dessa nova arte ainda não eram fixas, fazendo com que a crítica de cinema pudesse ser escrita como um poema, sua história lida em panfletos, os textos de filmes unindo todos os gêneros a uma só vez. Nessa efervescência, diferentes escritores publicam, em revistas, o que seriam rascunhos de filmes a se realizar, mesclando a linguagem cinematográfica a poemas e romances. Foi o que fizeram, por exemplo, Philippe Soupault, Pierre Albert-Birot, Jules Romains, Blaise Cendrars, talvez exortados pela conferência de Guillaume Apollinaire, “L’esprit nouveau et les poètes”, de 26 de novembro de 1917, que convida para que se preparem para essa arte nova. Nota-se que o interesse por uma “escrita cinematográfica” se alarga, mas, como acontece com Cendrars a respeito de *La fin du monde filmé par N.D.* (1919), algumas obras, ainda que escritas em função da filmagem, são classificadas como “romances”, o que representava um alibi para a publicação de um gênero ainda não admitido.

A essência poética desse texto de Cendrars, no entanto, opõe-se à linguagem técnica de *La Perle fiévreuse* (1921), do mesmo autor, o que revela um contraste comum na década de 1920: o chamado falso roteiro, geralmente poético, pretendendo erigir-se

como um novo gênero literário, de um lado; e, do outro, um modelo híbrido, que toma a forma de uma decupagem ou de um *script*, seguindo as exigências flutuantes do filme (VIRMAUX, 1983, p. 30).

Diversas e diversificadas foram as práticas textuais dessa época, que promoviam uma renovação da literatura, com a incorporação, em diferentes medidas, da influência cinematográfica: a “epopeia cinematográfica” *Napoléon* (1927), de Abel Gance; o “ensaio visual” *Bonjour Cinéma* (1921), de Jean Epstein; o “cinegrama”, “gráfico de poema visual”, “romance visual”, de Riccioto Canudo, publicados em *Le Figaro*, em 1921, são alguns exemplos. E a revolução na estrutura romanesca era das mais perceptíveis, chamando a atenção, dentre outros, o “romance cineóptico” *L’homme qui porte la morte*, de Alfred Machard, ou, de Henry Poullaile, o “romance-filme” *Le train fou*, ambos de 1928.

Evidentemente, as editoras tiraram proveito da difusão dessas publicações – em folhetins, fascículos, brochuras –, em especial dos filmes romanceados ou *romans-cinéma*, como eram geralmente chamados nesse momento. A Gallimard, por exemplo, lança, em 1928, uma coleção que tinha como título “Le Cinéma romanesque”: tratava-se da velha fórmula dos “filmes contados”, com uma foto colorida da obra filmica na capa, ao que se somava o prefácio assinado por uma figura conhecida, como Jean Cocteau ou Jules Romains. Era uma maneira de atribuir prestígio cultural a uma manobra substancialmente comercial, após o fracasso de *Cinarios*, de 1925. A iniciativa, já mencionada, tinha pretensões mais criativas, convidando escritores, como Georges Duhamel e André Beucler, para escrever textos cinematográficos que visariam, antes da realização, à publicação. O projeto, no entanto, não passou dos cinco primeiros volumes.

A participação de Duhamel na coleção é curiosa, já que se trata do autor da célebre definição do cinema como “divertimento de ilhotas”. A declaração, porém, data de 1930 e se dirige estritamente ao cinema falado, que gerou a crítica e o descontentamento de muitos, como André Breton, o qual o considera “une régression désolante”, ou seja, uma regressão desoladora. (BRETON *apud* VIRMAUX, 1983, p. 45).

De fato, o cinema sonoro silencia muito da liberdade e da criatividade dos escritores. As grandes produtoras, como a *Paramount*, o estímulo à adoração de vedetes, o crescimento do mercado norte-americano sufocam as práticas editoriais surgidas profusamente na década de 1920. Grande parte dos escritores é relegada a um espaço menor, lapidando roteiros ou oferecendo seus romances para a adaptação e a produção de sucessos de bilheteria.

Na União Soviética, entretanto, a situação se configura de modo distinto: os soviéticos consideram que, com a implantação do cinema sonoro, o roteiro tem espaço para ser concebido como um gênero literário, publicado e lido antes da realização do filme. É o retorno ao espírito do cine-romance, que os teóricos Luda e Schnitzer chamaram de “roteiro literário” (VIRMAUX, 1983, p. 64). O fenômeno, contudo, associa-se à ideologia soviética, segundo a qual a palavra instrui e educa, não podendo o cinema deixar de reconhecer sua prioridade. Na prática, a iniciativa da revista *Iskoutssvo Kino* não se expande consideravelmente.

Já na França, na década de 1930, abre-se um verdadeiro túnel entre o cinema e a literatura, que só começa a ser atravessado em 1939, com *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, de André Malraux, seguido das colaborações de Jean Cocteau – com Bresson, em 1944, em *Les dames du bois de Boulogne*, por exemplo –, e as diversas adaptações de Jean Giraudoux, como *Les anges du péché*, para Bresson, em 1943. A partir deste mesmo

ano, também Jean-Paul Sartre, com *Les jeux sont faits*, dirigido por Jean Delannoy, em 1947, começa a escrever para o cinema.

Muitos desses roteiros, como os de Giraudoux, foram publicados antes do lançamento do filme ou imediatamente após. Mesmo que em pequenas tiragens, essa era uma maneira de preservar o texto das mutações cinematográficas e garantir os direitos do escritor-roteirista. Segundo Alain e Odette Virmaux, seria um raciocínio semelhante que teria estimulado Alain Robbe-Grillet a publicar *L'Année dernière à Marienbad*, em 1961, obra que os teóricos consideraram representar o renascimento do cine-romance.

Trata-se, de fato, de uma nova largada para o gênero. Os filmes contados, os *romans-cinéma*, vão desaparecendo progressivamente entre os anos 1960 e 1970, à medida que se desenvolve a audiência da televisão. O público passa a estar dividido não mais em duas, mas em três categorias, que consomem um tipo distinto de texto: o proletariado, leitor dos foto-romances; uma clientela pequeno-burguesa, que é atraída por obras adaptadas, textos polêmicos ou de cineastas de renome, como Fellini e Pasolini; uma minoria intelectual, que se interessa por decupagens, como as publicadas na revista *L'avant-cinéma*, e por cine-romances ao estilo de Robbe-Grillet.

O que aproxima essas categorias, principalmente, é a consolidação de diferentes textos relacionados ao cinema, com um código próprio que o público aprende a decifrar, como quem domina a leitura de uma partitura – texto ao qual, no prefácio de *L'Immortelle*, Robbe-Grillet compara o cine-romance:

O livro pode assim se conceber, para o leitor, como uma especificação levada ao próprio espetáculo, uma análise detalhada de um conjunto audiovisual complexo demais e rápido demais para ser confortavelmente observado durante a projeção. Mas, para aquele que não assistiu ao espetáculo, o cine-romance pode ser lido também como se lê uma partitura musical; a comunicação deve então passar pela inteligência do leitor, enquanto a obra se endereça sobretudo a sua sensibilidade

imediate, que ninguém pode de fato substituir³⁹ (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 8).

Observa-se que o autor destaca o caráter didático do cine-romance, no sentido de detalhar um conjunto audiovisual complexo e excessivamente rápido para ser observado durante a projeção. Retorna, portanto, às origens do cinema, quando tais publicações folhetinescas visavam a auxiliar o espectador na compreensão dessa nova arte. Ao mesmo tempo, Robbe-Grillet compara o cine-romance à partitura musical, endereçada à inteligência do leitor. Sendo, porém, o cinema uma arte plurimidiática, acredita-se poder melhor aproximar o cine-romance do libreto de ópera, que, como este, também emprega a linguagem verbal escrita. Essa comparação conduz a outra: em textos dessa ordem, Robbe-Grillet, em específico, parecia buscar uma espécie de totalidade, o utópico abarcamento de diversas mídias pela palavra escrita. Age, assim, semelhantemente a Eugénie O’Neil, em suas peças teatrais de notável detalhamento cênico, e, mais destacadamente, ao compositor Richard Wagner, que encenou suas próprias óperas, buscando incessantemente a “obra de arte total”. Vê-se que tal sonho – o do *Gesamtkunstwerk* wagneriano – é revitalizado pelo surgimento do cinema sonoro, quando se torna uma mídia ainda mais *plurimidiática*.

Alain Robbe-Grillet, porém, não está sozinho nesse renascimento do gênero cine-romanesco : outras formas semelhantes, embora jamais idênticas – pois, como se percebe, trata-se de uma estrutura perpetuamente flutuante – juntam-se ao texto cinematográfico

³⁹ “Le livre peut ainsi se concevoir, pour le lecteur, comme une précision apportée au spectacle lui-même, une analyse détaillée d’un ensemble audio-visuel trop complexe et trop rapide pour être aisément étudié lors de la projection. Mais, pour celui qui n’a pas assisté au spectacle, le ciné-roman peut aussi se lire comme se lit une partition de musique; la communication doit alors passer par l’intelligence du lecteur, alors que l’œuvre s’adresse d’abord à sa sensibilité immédiate, que rien ne peut vraiment remplacer.”

robbe-grilletiano. É o caso de certas obras de François Truffaut, Jean Cayrol e Marguerite Duras, para as quais se esclarece:

Pouco importa se essas obras não tenham sido intituladas cine-romance. Sua orientação é exatamente aquela que Robbe-Grillet havia dado ao vocábulo. Publicou-se, portanto, em alguns anos, um número importante de textos de filmes, e que não são nem documentos brutos nem continuidades dialogadas, mas obras à parte ⁴⁰ (VIRMAUX, 1983, p. 76).

A coerência que une esses textos de filme faz com que se estabeleça um gênero novo. Sua instabilidade não deixa de ser natural, dadas as peças de sua composição, apresentadas neste terceiro capítulo: o romance, a mais maleável das formas, segundo Bakhtin, e o roteiro, o “*mauvais objet*”, de Vanoye. É preciso, no entanto, escapar à tentação de classificar qualquer compilação de documentos relativa a um filme como pertencente ao gênero. Conforme alertam Virmaux, “para existir literariamente, ele deverá comportar uma dimensão que não está presente no filme”⁴¹ (VIRMAUX, 1983, p. 81). Ou seja, a existência literária do gênero depende de uma dimensão que não esteja no cinema, de um acréscimo, uma diferenciação.

Essa noção, juntamente ao estudo das origens do cine-romance, como se fez nesta seção, torna mais inteligível a investigação de algumas de suas configurações mais recentes, demonstrando, a partir desses modelos concretos, a estrutura instável e a abrangência do gênero.

⁴⁰ “Peu importe que ces ouvrages n’aient pas été pourvus du sous-titre de ciné-roman. L’orientation qu’ils désignent est bien exactement celle que Robbe-Grillet avait dotée de ce vocable. On a donc publié, en quelques années, un nombre important de textes de films, et qui ne sont ni les documents bruts ni des continuités dialoguées, mais des œuvres à part.”

⁴¹ “[...] pour qu’il existe littérairement, il devra comporter une dimension qui n’était pas dans le film.”

Antes de chegar a isso, vale acentuar que a amplitude do diálogo entre cinema e literatura, as trocas, aprendizados, reestruturações, guiaram a composição de toda esta primeira Parte, em que se buscou realizar uma abordagem histórica e predominantemente teórica. Espera-se, na terceira Parte, analisar, de modo mais empírico, experiências de ostensiva aproximação entre essas duas manifestações artísticas, por meio da intergenericidade e da intermedialidade nas obras de Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras. Antes, porém, consideramos necessário redigir uma Parte dedicada à contextualização do momento em que escrevem esses autores, sua relação com o cinema, a parceria com Alain Resnais e as características fundamentais de suas obras.

PARTE 2

Panorâmica :

Dois novos romancistas e o cinema

Na primeira Parte desta tese, vários paralelos entre a literatura e o cinema foram traçados, passando por uma abordagem mais específica do romance e do roteiro, gêneros que se interpenetram de diversas maneiras, como na composição do cine-romance. Desta forma literária, foi contada a história e foram apontadas as origens até se chegar ao que Odette e Alain Virmaux decretaram ser seu ressurgimento, relativo à experiência de Alain Robbe-Grillet, no início da década de 1960.

Como tanto Robbe-Grillet quanto Marguerite Duras, cujas obras analisaremos nesta pesquisa, foram largamente associados sob a alcunha de “novos romancistas” e compartilham sua estreia no cinema com um roteiro escrito para o cineasta Alain Resnais, efetua-se, na segunda Parte desta tese, um breve estudo do que se convencionou chamar *Nouveau Roman*, além de um exame da produção de Resnais, especialmente em sua relação com a literatura.

Em seguida, parte-se para a análise dos textos híbridos de Duras e dos cine-romances robbe-grilletianos, abordados sobretudo pelo prisma da intergenericidade e da intermedialidade – conceitos já apresentados no primeiro capítulo da Parte anterior.

Ao longo desse percurso, dialoga-se com inúmeras teorias, como as de François Harvey, Jeanne-Marie Clerc, André Gardies, Claude Murcia, Maurice Blanchot, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, relacionando-as aos temas que lhes são apropriados.

Capítulo 1 : O *Nouveau Roman* francês ou “a aventura da escrita”

Em *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Claude Murcia define o Novo Romance Francês como uma realidade sociológica e cultural geograficamente localizada (na cidade de Paris) e historicamente circunscrita (nos anos cinquenta e sessenta), que deve, em parte, sua existência enquanto grupo às reações violentas suscitadas na imprensa. (MURCIA, 1998, p. 20).

É interessante notar que o *Nouveau Roman* se legitima como grupo, principalmente graças às polêmicas geradas junto à imprensa, situação que se manteve durante muito tempo, com justificativas diversas. A começar pela publicação de *Le Voyeur*, de Alain Robbe-Grillet, em 1955, que abala todo um mundo literário, o qual se debruça sobre a obra vanguardista, dividindo-se entre admiradores – como Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jean Paulhan, Roland Barthes, André Breton e Albert Camus – e críticos ferrenhos – como Jean-Paul Sartre, Claude Mauriac, François Mauriac e Émile Henriot –, que definem o estilo, respectivamente, como “*anti-roman*” (antirromance), “*allitération*” (aliteratura), “*roman au ras du sol*” (romance rasteiro) e, finalmente, e pejorativamente, *Nouveau Roman* (Novo Romance) (MURCIA, 1998, p. 20).

A discussão, no entanto, gera efeitos positivos, como o espaço oferecido a Robbe-Grillet em *L'Express*. Os artigos escritos entre outubro de 1955 e fevereiro de 1956 para essa revista foram reunidos posteriormente no livro *Pour un nouveau roman* (1963), que funcionaria como uma espécie de manifesto. É, inclusive, graças à atividade de crítico e teórico do autor, juntamente à audácia de Jérôme Lindon, editor da Éditions de Minuit, sensível à modernidade literária à margem da estética dominante, que se logrou obter certa coesão para o grupo de jovens talentos.

Contudo, as polêmicas persistiram, muitas delas relacionadas às dificuldades de se identificar, entre os escritores associados sob a alcunha de novos romancistas, características que os aproximassem, de fato. Entre a escrita elíptica de Marguerite Duras e a suposta objetividade de Alain Robbe-Grillet, por exemplo, há uma grande distância. Além disso, os próprios ditos membros do grupo, muitas vezes, negavam integrá-lo, havendo uma constante flutuação entre os nomes que comporiam as listas de novos romancistas, lançadas a todo momento pelas revistas especializadas. A primeira confusão foi gerada por uma fotografia, de Mario Dondero, difundida pela Éditions de Minuit, em 1955, na qual constam Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Robert Pinget, Claude Ollier, Claude Simon e Alain Robbe-Grillet.⁴² A *Esprit*, de 1958, por exemplo, ao elencar os autores, exclui Ollier, acrescentando os nomes de Michel Butor, Marguerite Duras, Jean Lagrolet e Kateb Yacine. Roland Barthes, no entanto, no mesmo ano, em *Arguments*, nega a possibilidade de filiação entre Butor e Robbe-Grillet, refutando também a ideia de uma “escola do romance”. Outros críticos, como Jean Ricardou, dão continuidade ao questionamento acerca da definição do *Nouveau Roman*, ao que Alain Robbe-Grillet responde da seguinte maneira, em *Nouveau Roman : hier, aujourd’hui* :

É importante perceber que o *Nouveau Roman* foi a princípio um mito. [...] Um certo número de circunstâncias, devidas em parte ao acaso, reuniram alguns escritores e silenciaram sobre outros... Por que, por exemplo, não falamos nunca do *Chiendent* de Raymond Queneau, já que esse texto é, em certo sentido, muito mais moderno do que *A Modificação* de Butor? Por quê? Porque, quando falamos de *Nouveau Roman*, organizamos um colóquio sobre o *Nouveau Roman*, nós mesmos admitimos uma lista oficial do *Nouveau Roman* dada por alguns jornalistas. Eu assumo isso de bom grado justamente porque *agora eu acredito*

⁴² Em realidade, Michel Butor também deveria integrar a imagem, mas atrasou-se para o encontro. Figuram ainda Jérôme Lindon, o editor, além de Claude Mauriac, cuja presença, irônica, deve-se às críticas empreendidas ao grupo. A imagem está disponível em: <www.pensee.fr/web/revus>. Acesso em: 20 mar. 2014.

*que o Nouveau Roman existe*⁴³ (ROBBE-GRILLET, 1972, p. 26).

Ao empregar o termo “moderno”, indicando a procura por peculiaridades que determinassem tal e tal autor como pertencente ao *Nouveau Roman*, Alain Robbe-Grillet lança as pistas para aquilo que mais precisamente serviu para associar esses escritores: a busca pela modernidade, a inovação, a recusa das convenções literárias em vigor, a exploração formal, um novo estilo diante de um mundo novo, enfim.

Segundo Jean-Claude Berton, nesse novo estilo, as obras são majoritariamente constituídas de personagens opacos, despidos de profundidade psicológica, de caráter delineável apenas por suas palavras e ações; em seus enredos, as frases são curtas e espasmódicas; predomina a descrição dos objetos e dos espaços, que revelariam a vida ausente (BERTON, 1983, p. 150). Roger-Michel Allemand o define como “o romance enquanto experiência”, e esclarece:

Os procedimentos e convenções de imediata inteligibilidade e de pretensão de autenticidade são substituídos, pelos novos romancistas, por textos cuja coerência profunda não se reduz a um eixo diretor único, mas reside no agenciamento de estruturas narrativas móveis, marcadas por deslocamentos, metalepses, colisões, interferências, contradições e encaixes, que funcionam segundo o princípio de junção/disjunção⁴⁴ (ALLEMAND, 1996, p. 43-44).

⁴³ “Il faut bien voir que le Nouveau Roman a tout de même été d’abord un mythe. [...] Un certain nombre de circonstances, dues en partie au hasard, ont réuni quelques écrivains et passé d’autres sous silence... Pourquoi, par exemple, ne parlons-nous jamais du *Chiendent* de Raymond Queneau, alors que ce texte est en un sens beaucoup plus moderne que *La Modification* de Butor ? Pourquoi ? Parce que lorsque nous parlons de Nouveau Roman, que nous organisons un colloque sur le Nouveau Roman, nous admettons nous-mêmes une liste officielle du Nouveau Roman donnée par quelques journalistes. Je le précise d’autant plus volontiers que justement *maintenant je crois que le Nouveau Roman existe.*”

⁴⁴ “Aux procédés et aux conventions d’immédiate intelligibilité et de prétention à l’authenticité, les Nouveaux Romanciers substituent des textes dont la cohérence profonde ne se réduit pas à un axe directeur unique, mais réside dans l’agencement de structures narratives mobiles, marquées par des déboitements, des métalepses, des collisions, des interférences, des contradictions et des reemboîtements, qui fonctionnent sur le principe de la jonction/disjonction.”

A verificação desse agenciamento de estruturas narrativas móveis, em junção e disjunção, inscreve a produção dos novos romancistas na linhagem dos romances formalistas, atentos a questões especificamente literárias, assim como os de Flaubert, Proust, Céline, Kafka, Joyce, dentre outros, bem como os aproxima, em parte, das experiências surrealistas e dos jogos de escritura desenvolvidos pelo *Oulipo*. Além disso, toda uma Nova Crítica, essencialmente estruturalista, dominava o pensamento da época, englobando distintas ciências humanas: a antropologia, com Claude Lévi-Strauss; a sociologia, com Michel Foucault, passando por Jacques Lacan, na psicanálise, Jacques Derrida e Althusser, na filosofia, Greimas, na linguística, e chegando a Barthes, na narratologia. O foco é, então, o discurso, o texto enquanto “[...] sistema fechado cuja organização em oposições e analogias define o locutor de maneira puramente interna. O sujeito, em suma, desaparece, dando lugar a um processo que se desenvolve unicamente graças à força de sua estrutura dinâmica”⁴⁵(MURCIA, 1998, p. 20).

Os novos romancistas integrarão esse contexto, ao desenvolverem uma escrita essencialmente metaliterária, conscientes, principalmente, de suas recusas. Eles negam o romance engajado, já que a arte deveria ser autônoma, não se submetendo a outros fins; renunciam o modelo romanescos do século XIX e o estereótipo do escritor como gênio inspirado e infalível; o conforto do antropocentrismo, assim como uma natureza benfeitora, com que o homem estaria em harmonia. O contexto não permite a reconciliação ilusória: a Segunda Guerra acaba de terminar, deixando consequências devastadoras, desconstruindo a ideia de um humanismo transcendental. Reverbera

⁴⁵ “[...] système clos dont l’organisation en oppositions et en analogies définit le sujet parlant de façon purement interne. Le sujet, en somme, disparaît, laissant place à un procès qui se déroule par la seule force de sa structure dynamique.”

amplamente a concepção existencialista do mundo, abrindo espaço para o romance absurdo, que tem como principal modelo *O Estrangeiro* (1942), de Albert Camus, ou *A Náusea* (1938), de Jean-Paul Sartre, sinal, de acordo com Alain Robbe-Grillet, em *Pour un nouveau roman*, de um “universo inteiramente tragificado” (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 160). Assim, embora fortemente caracterizados pela recusa a modelos anteriores de romance, os novos romancistas reconhecem, nesses dois livros, duas grandes influências :

Sem dúvida é importante evocar [...] duas obras cuja influência é das mais imediatas : *A Náusea* de Sartre, e *O Estrangeiro* de Camus. Mesmo se seu olhar sobre os romances ulteriores de seus autores é muito mais severo [...], se sua adesão a essas obras não acontece sem reservas, muitos novos romancistas reconhecem nesses dois romances um bom número de técnicas, procedimentos e preocupações – a [...] busca por uma escritura “branca” – de que logo se apropriarão⁴⁶ (JOHANSSON, 2010, p. 31).

A análise de reações físicas espontâneas imperceptíveis e de relações humanas complexas, em *Tropismes*, de Nathalie Sarraute ; a obra romanesca diretamente ligada à experiência histórica da Segunda Guerra Mundial, em Jean Cayrol, são algumas das diferentes modulações da escritura “branca” dos novos romancistas.

Em suma, apesar dos excessivos debates, das contradições, afirmações e negações sobre sua definição, a expressão *Nouveau Roman* se impôs definitivamente na história da literatura. Segundo Jean Ricardou, os ecos na técnica e a convergência nas direções seguidas são suficientes para se delinear uma identidade comum, um verdadeiro movimento (RICARDOU, 1990, p. 150). Entretanto, sabe-se que autores extremamente

⁴⁶ “Sans doute est-il important d'évoquer [...] deux œuvres dont l'influence est des plus immédiates : *La Nausée* de Sartre, et *L'Étranger* de Camus. Si leurs regards sur les romans ultérieurs de leurs auteurs est beaucoup plus sévère [...], si leur adhésion à ces œuvres elles-mêmes ne va pas sans réserves, plusieurs nouveaux romanciers reconnaissent dans ces deux romans un bon nombre de techniques, de procédés et de préoccupations – [...] la recherche d'une écriture “blanche” – qui deviendront bientôt de leurs. ”

diversos foram associados aos mesmos procedimentos e que uma grande parte dos *nouveaux romanciers* modificaram amplamente a estrutura e a temática da escrita ao longo dos anos. Cabe esclarecer, então, que a associação de escritores sob a alcunha do *Nouveau Roman*, que ora se realiza neste trabalho, tem consciência de sua imprecisão e ajusta-se ao pensamento de Franz Johansson, segundo o qual um movimento que evita deliberadamente fixar normas, que reclama para si noções de mudança e abertura, pede sem dúvidas uma definição mais flexível (JOHANSSON, 2010, p. 19).

Segundo o teórico, a intriga é, junto ao personagem, um dos elementos mais subvertidos pelos novos romancistas: as ações, os fatos e a tensão continuariam animando os romances; mas a narrativa não mais se colocaria a serviço de uma ilusão mimética. O que se revela é a escritura em si mesma, como destaca a conhecida fórmula de Jean Ricardou : “a narrativa não é mais a escritura de uma aventura, mas a aventura de uma escritura”⁴⁷ (RICARDOU, 1967, p. 111).

1.2. A “escola do olhar” e o cinema

No contexto do pós-guerra e da crise intensa em que o Ocidente se vê mergulhado, os escritores estão diante do imenso desafio lançado pelas ruínas : “O mundo estava a ser feito”, de acordo com Alain Robbe-Grillet (1963, p. 181). Para isso, a linguagem verbal não mais seria suficiente. As trocas dos romancistas com as outras artes e mídias tornam-se vitais para tal reconstrução. Nesse afã realiza-se também o diálogo com outros gêneros textuais – num movimento, portanto, intermediático e intergenérico, que reflete a instabilidade do homem no mundo, sobretudo nesse momento histórico. Os autores questionam até mesmo a limitação do rótulo “romanesco”. Michel Butor, por exemplo,

⁴⁷ “[...] le récit n’est plus l’écriture d’une aventure, mais l’aventure d’une écriture.”

dele se afasta desde 1962, com *Mobile*; Robert Pinget, a partir dos anos 1970, oscila entre os termos “romance”, como *Cette voix* (1975) e *L’Apocryphe* (1980), “narrativas”, como *Fable* (1971), “cadernos”, como *Théo ou Le Temps Neuf* (1991), para classificar suas obras.

O interesse pelo teatro é também considerável, dominando, por exemplo, a obra de Samuel Beckett, a partir da publicação de *En attendant Godot* (1952); bem como inúmeras peças de Pinget, como *Autour de Mortin* (1965) e *Nuit* (1973). Marguerite Duras também se afeiçoa pelo teatro a partir de 1965, com *Le Square* (1955) e *Les eaux et forêts* (1965), dentre diversas outras peças, antes de partir para variações híbridas de gêneros textuais. Outros exemplos são *Isma ou ce qui s’appelle rien* (1970) e *Elle est là* (1980), de Nathalie Sarraute, e *La Conversation* (1964) e *Le Cirque* (1982), de Claude Mauriac. Há ainda a junção do teatro às novas tecnologias, como faz Beckett ao escrever peças radiofônicas, depois para a televisão, no caso da telepeça *Quad* (1982), exemplo seguido por Pinget e Sarraute, mas também por Michel Butor, que produz um estudo estereofônico, *6 810 00 litres d’eau par seconde* (1966) e textos registrados em áudio, como *Le Rêve d’Irénée* (1979).

É, aliás, na obra de Butor que se dá o diálogo mais amplo com outras formas de expressão, como acontece em relação à música, com *Description avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (1971) e *Stravinsky au piano* (1995), e às artes plásticas, de que *Description de San Marco* (1963) e *Les mots dans la peinture* (1969) são alguns exemplos. A associação da escrita com as artes visuais está também presente em obras como *Femmes* (1966), de Claude Simon, com xilogravuras de Joan Miró; *Cette chose* (1967), acompanhada das águas-fortes de Jean Deyrolle; *La mer écrite*

(1996), de Duras, ilustrada pelas fotografias de H el ene Bamberger; al em do *r ecit-photo* de Alain Robbe-Grillet, que retomaremos na terceira Parte.

Porém, é a experiência cinematográfica que alcança em maior proporção esta que foi uma das primeiras gerações de escritores que não conheceu o mundo sem a presença do cinema. Claude Simon, nesse sentido, afirma: “  evidente que, na formação de homens e mulheres deste século, o cinema e suas diversas técnicas (*travelling*, panorâmica, *zoom*, plano geral etc) tiveram tanta ou mais influência do que os autores clássicos cujos versos aprenderam a recitar no colégio”⁴⁸ (SIMON, 1998, p. 6).

Robbe-Grillet esclarece essa influência, em *Pour un nouveau roman*. De acordo com o autor, nesse “universo tragificado”, nesse mundo carente de explicações e de sentido, essencialmente existência, a escrita parte no enalço de uma suposta consistência cinematográfica, já que, na literatura, os objetos e os gestos só existem como significação, não têm consistência nem formato (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 19). Por outro lado, no cinema, as coisas são *vistas*, ocupam um lugar no espaço concreto, têm caráter de realidade. Enfim, para esse “novo romance”, ganham destaque as coisas, simplesmente porque elas *são*. Esse pensamento do sólido e do imediato, como coloca o autor, molda sua escrita, que segue um itinerário visual. Barthes, como mencionado, atribui ao *Nouveau Roman* a alcunha de “escola do olhar”. Romances como *La Jalousie* (1957) ou novelas como as que foram reunidas em *Instantanés* (1962) trazem a marca desse olhar preciso que somente descreve os seres e os objetos, as ruas e os cômodos, e até mesmo a passagem do tempo através apenas daquilo que se vê: a sombra de uma árvore que se movimenta ao longo do dia, indicando que ele está chegando ao fim, os gestos percebidos

⁴⁸ “Il est  vident que dans la formation de tout homme comme femme de ce si cle le cinéma et ses diverses techniques (*travelling*, panoramique, *zoom*, gros plan, etc.) ont pour le moins autant d’influence que les auteurs classiques dont il a appris au coll ge   r citer les vers.”

por alguém que espia atrás da persiana, como se fosse a visão o principal, e talvez o mais verdadeiro, sentido com o qual seria possível ler o mundo.

É exatamente esse o efeito das descrições de Robbe-Grillet: elas se deslocam espacialmente, o objeto se solta sem perder o traço de suas primeiras posições, ele se torna profundo sem deixar de ser plano. Reconhecemos aqui a própria revolução que o cinema operou nos reflexos da visão (BARTHES, 1993, p. 298).

Os novos romancistas manifestaram os reflexos da revolução gerada pelo cinema de diferentes maneiras. Em 1969, Michel Butor atua em *Les voyages de Votre Faust* (1969), de Jean Antoine, filme criado para a televisão belga. Claude Mauriac, com *L'Amour du cinéma* (1954), e Claude Ollier, com diversos artigos, publicados em revistas como *Cahiers du Cinéma* e *Revue de Paris*, desempenham uma função mais crítica. Este último, contudo, vai além, realizando também um curta-metragem, em parceria com J. A. Fieschi, denominado *L'Accompagnement* (1969), e delineando, na introdução de *Souvenir écran*, de que modo o cinema se inscreveria em sua prática literária:

Fascinação pelos filmes, jogos de escrita e de infância: se essas “críticas” [...] têm algum interesse, é o de mostrar talvez como a visão dos filmes pôde ligar-se tão cedo, associar-se a um trabalho de escritor, pela identificação de convergências na prática da ficção ou de interferências no tratamento dos textos e dos mitos, até mesmo de um certo “objeto” comum – em uma época que foi de renovação, sem dúvida, e de abertura, como podemos melhor avaliar agora⁴⁹ (OLLIER, 1961, p. 10-11).

⁴⁹ “Fascination des films, jeux d’écriture et d’enfance : si ces “critiques ” [...] ont un intérêt, c’est de montrer peut-être comment la vision des films a pu se lier très tôt, se rattacher à un travail d’écrivain, par repérage de convergences dans la pratique de la fiction, ou d’interférences dans le traitement des textes et des mythes, voire d’un certain “objet” commun – à une époque qui fut de renouvellement sans doute, et d’ouverture : on le mesure mieux aujourd’hui.”

Como se vê, o cinema é o objeto comum de uma época, de todo um grupo, despertando fascínios e influências semelhantes. Claude Simon, por exemplo, em *Triptyque* (1973), justapõe três instâncias – a pictural, a cinematográfica, a literária – estruturalmente diferentes, para constituir, segundo Claude Murcia, um novo espaço heterogêneo e complexo que rompe com todo tipo de unidade e engendra um imbróglio narrativo e referencial em que a noção de realidade é a primeira vítima (MURCIA, 1998, p.42).

Um novo espaço heterogêneo terá lugar também na escrita de roteiros, prática comum a Samuel Beckett – grande leitor de Eisenstein e de Pudovkin –, autor de *Play* (1963) e *Eh!Joe* (1965), além de vários trabalhos para a televisão; a Claude Simon, com *La Route des Flandres* (1961), adaptação do romance homônimo, publicado um ano antes, *L'Impasse* (1975), escrito e filmado a partir de *Triptyque*, e *Les Jardins de Plantes* (1997). Além deles, a experiência do roteiro está presente, em larga escala, nas obras de Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, autores que também se tornariam cineastas. Este lançou dez filmes : *L'Immortelle* (1963), *Trans-Europ-Express* (1966), *L'Homme qui ment* (1968), *L'Éden et après* (1971), *N. a pris les dés* (1971), *Glissements progressifs du plaisir* (1974), *Le Jeu avec le feu* (1974), *La Belle Captive* (1983), *Un bruit qui rend fou* (1995), co-realizado com Dmitri de Clerq, e *C'est Gradiva qui vous appelle* (2006). Duras realizou mais de quinze, dentre longas e curta-metragens: *La Musica* (1966), *Détruire, dit-elle* (1969), *Jaune le soleil* (1971), *Nathalie Granger* (1972), *La Femme du Gange* (1973), *India Song* (1975), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), *Baxter, Vera Baxter* (1976), *Des journées entières dans les arbres* e *Le Camion* (1977), *Navire Night* (1978), *Césarée*, *Les Mains négatives*, os dois *Aurélia Steiner* (1979), *Agatha et les lectures illimitées* (1981), *Dialogue de Rome* (1982), *L'Homme atlantique* (1982), *Les Enfants* (1985).

As obras destes dois autores, que serão analisadas nos capítulos 3 e 4 desta Parte, ainda que apresentem diferenças essenciais, acabam por aproximar-se pela perspectiva do roteiro e de seus entrecruzamentos, como é o caso do cine-romance e dos textos híbridos durrassianos.

Antes dessa análise, vale esclarecer que todas as particularidades da atuação dos novos romancistas junto ao cinema tornou quase improvável a determinação clara de um *Nouveau Cinéma*. Os estudos a esse respeito, como o artigo de Bernard Pingaud, publicado em 1966, em *Les Cahiers du Cinéma*, “Nouveau Roman et nouveau cinéma”, ou o livro *Nouveau Cinéma, nouvelle sémiologie*, de Dominique Chateau e François Jost, exploram primordialmente a obra de Alain Robbe-Grillet, sem fornecer bases para se estabelecer de fato um movimento (MURCIA, 1998, p. 31-38). A tentativa de firmar um parentesco com a *Nouvelle Vague* foi também infrutífera, dado que esse “novo cinema” dela muito se diferenciava.

Sabe-se que a *Nouvelle Vague* – expressão lançada por Françoise Giroud, em 1958, na revista *L'Express* – refere-se aos então novos cineastas franceses, muitos deles críticos da *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut, Jean-Luc Godard e Éric Rohmer, que, com poucos recursos financeiros e desejosos de transgredir as regras do cinema comercial, lançaram-se à realização de obras mais autorais, em que o sujeito se sobrepõe à lógica das cenas e a construção cinematográfica denuncia o cinema enquanto aparato.

O cinema dos novos romancistas, ainda que guarde certa semelhança com alguns dos filmes mais experimentais de Godard – dada, por exemplo, a quebra da linearidade narrativa – apresenta motivações e trajetórias diferentes. Destacam-se as obras de Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, mais numerosas, as quais desenvolvem-se totalmente à margem do cinema dominante, substituindo as representações miméticas por

novas elaborações mentais, temporais e sonoras. Tais características decorrem, talvez, de uma herança da emblemática experiência, que marcou tanto a obra de Duras quanto a de Robbe-Grillet, com o cinema de Alain Resnais, um dos diretores da *Rive Gauche*, corrente paralela à *Nouvelle Vague*.

É interessante, portanto, antes de chegar aos textos cinematográficos desses dois autores, examinar a obra de Resnais. O capítulo seguinte aborda a carreira e o estilo deste cineasta, especialmente em sua relação com os escritores do *Nouveau Roman* e o tratamento especial dado por ele à literatura.

Capítulo 2: Alain Resnais, o cineasta que ouviu a voz da literatura

Conhecido por sua aversão a escrever roteiros, o diretor Alain Resnais precisou recorrer constantemente a parcerias em sua produção cinematográfica. Robert Hessens (*Guernica*, curta-metragem de 1950), David Mercer (*Providence*, de 1977), Jean Gruault (*Mon Oncle d'Amérique*, de 1980), Jean Caryrol (*Nuit et brouillard*, de 1955, e *Muriel*, de 1963), além do escritor espanhol Jorge Semprún (*La guerre est finie*, de 1966, e *Stavisky*, de 1974), são alguns dos roteiristas que trabalharam ao lado de Resnais. Somam-se a essas, é claro, as aclamadas parcerias de *Hiroshima mon amour* (1959), com Marguerite Duras, e, logo em seguida, em 1961, *L'Année dernière à Marienbad*, com Robbe-Grillet.

O interesse de Resnais pela literatura teria acontecido anteriormente à cinefilia: durante a juventude, o escritor passava grande parte de seu tempo mergulhado em leituras diversas, que iam desde narrativas fantásticas, como as de Aldous Huxley e de Howard P. Lovecraft, aos escritos de Marcel Proust, passando pelos quadrinhos americanos – como *Mandrake*, de Lee Falk, *Dick Tracy*, de Chester Gould. Seu autor favorito, no entanto, cuja influência jamais negou, foi André Breton, a respeito de quem declara esperar sempre ser fiel, por não se negar a considerar que o imaginário faz parte da vida real. (RESNAIS *apud* LAGIER, 2007, p. 6) Ao mesmo tempo, interessa-se pelo teatro e, anos mais tarde, junta-se a uma companhia de atores itinerantes, a *Compagnie des Arlinquins*, dirigida por André Voisin, atuando em várias peças, como *O Barbeiro de Sevilla*. Resnais, no entanto, não chegará a atuar no cinema: sua primeira experiência profissional cinematográfica será como montador, na década de 1940.

A relação com a sétima arte começa a se desenvolver, porém, nos anos 1930, quando descobre os filmes de Jean Cocteau, Sacha Guitry, Sergueï Eisenstein ou John

Ford. Interessa-se também, um pouco mais tarde, por Louis Feuillade e seus *Les Vampires* e *Fantômas*; *La Règle du Jeu*, de Jean Renoir; e, claro, *Citizen Kane*, de Orson Welles.

Para Gilles Deleuze, Alain Resnais é o discípulo mais independente e criativo de Welles. Assim como o autor de *Cidadão Kane* articula as diversas zonas de memória, no enalço da significação de “rosebud”, também Resnais manipula as inúmeras noções de tempo, idade e memória em seu cinema. Para ele, os eventos não se sucederiam simplesmente, seguindo uma ordem cronológica, mas seriam reanimados de acordo com seu pertencimento a determinadas camadas de passado – *nappes de passé* (DELEUZE, 1985, p. 157) –, todas coexistentes.

O passado é certamente uma das temáticas prediletas de Resnais. É o que se nota em filmes como *Muriel*, *Les statues meurent aussi*, *Mon oncle d’Amérique* – para citar apenas alguns. Porém, ele explora não o passado enquanto ação, o passado-*flashback* tradicional do cinema, mas sim aquele filtrado pela lembrança de seus personagens, ou, ainda mais, aquilo em que se transformam as pessoas em resposta ao que passaram e à maneira como interpretam suas experiências. O próprio autor declara:

O que me interessa, em geral, não são os dramas. É o que acontece depois. Não a ida, mas a volta. Como retornamos de um drama, como nos restabelecemos dele. Os personagens de *Muriel* “não se restabelecem”. Eu queria mostrar essa fenda, essa distância...⁵⁰ (RESNAIS *apud* CLERC, 1985, p. 338).

De acordo com Gaston Bounoure, Resnais é um “cineasta-geólogo” – que ele opõe ao que chama de “cineastas-geógrafos” da *Nouvelle Vague*, os quais passariam seus filmes fazendo descrições. De fato, embora contemporâneo de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette ou Éric Rohmer, Alain Resnais jamais integrará a *Nouvelle*

⁵⁰ “Ce qui m’intéresse, en général, ce ne sont pas les drames. C’est ce qui se passe après. Non pas l’aller, mais le retour. Comment on revient d’un drame, comment on s’en remet. Les personnages de *Muriel* sont des gens qui ‘ne s’en remettent pas’. Je voulais montrer cette fêlure, ce décalage...”

Vague ou será um dos críticos de *Cahiers du Cinéma*. O diretor estaria mais próximo do grupo chamado de *Rive Gauche*, que incluía nomes como Agnès Varda, com quem colabora na montagem de *La Pointe courte*, de 1954, e principalmente Chris Marker, com o qual trabalhará diversas vezes, como na co-realização de *Les statues meurent aussi*, no início dos anos 1950. Além disso, ambos são constantemente associados pela alcunha de “cineastas da memória”, nas palavras de Luc Lagier, podendo-se traçar paralelos entre as colisões temporais de *Hiroshima mon amour* e o paradoxo do tempo de *La Jetée*, de Marker; ademais, filmes deste diretor, como *Sans soleil* e, sobretudo, *Level Five* – o qual, filmado no Japão, evoca a batalha de Okinawa, na Segunda Guerra Mundial – também dialogariam com *Hiroshima mon amour*.

Segundo Lagier, dois curtas-metragens de Resnais teriam antecipado o longa em questão: *Guernica*, em 1950, sobre o bombardeamento da cidade basca por aviões alemães no fim da guerra da Espanha, e, cinco anos mais tarde, *Nuit et Brouillard*, que tem como cenário, em parte, os campos de batalha de Auschwitz. Resnais aprenderia, assim, a filmar sobre as grandes tragédias históricas, sobre um mundo em fragmentos, sobre como sobreviver em suas ruínas. A perspectiva do cineasta, no entanto, seria especialmente subjetiva, “geológica”, como quer Bonoure. Para Resnais, a câmera é apenas um instrumento, enquanto o mundo interior é o laboratório:

Um cineasta geólogo nos restitui à verdade das origens, arrancando do passado fragmentos do segredo. Ele nos entrega com paixão à meditação de nosso enraizamento. E, por uma série de cortes reveladores, desnuda as superposições fundamentais, as camadas sobrepostas de nosso ser⁵¹ (BONOURE, 1962, p. 20).

⁵¹ “Un cinéaste-géologue nous rend à la vérité des origines, arrachant au passé quelques bribes du secret. Il nous livre avec passion à la méditation de notre enracinement. Et, par une série de coupes révélatrices, met à nu les superpositions fondamentales, les couches étagées de notre être.”

O passado dos personagens de Resnais permanece incerto. O essencial em suas obras é a nostalgia, o remorso, a culpa, o amor perdido e, por que não, o sonho: o indivíduo é invadido, escavado, em suas camadas de complexidade, nesses acúmulos que carrega o ser “aqui e agora”, mas para muito além do imediato instante. Como coloca Deleuze, “os personagens são do presente, mas os sentimentos mergulham no passado”⁵² (DELEUZE, 1985, p. 163).

Questionado por uma jornalista suíça sobre seu propósito ao realizar seus filmes, Resnais respondeu que tinha apenas o objetivo de emocionar, comover – “émouvoir” (RESNAIS *apud* CLERC, 1985, p. 312). É essa sorte de profunda aproximação que se experimenta em suas obras:

O olho de Resnais não é o de um Deus impondo o sentido sob a aparência do acaso. É mais o de uma testemunha fraterna que se interessa pelo personagem, por seu provável passado, seu caráter ambíguo, seu futuro possível, sem apoderar-se de seus atos, como acontece com um ser humano comum em relação a outro ser humano⁵³ (LATIL LE-LANDEC, 1974, p. 127).

Para que esse “testemunho fraterno” seja possível, a preocupação com a credibilidade e o rigor na preparação da história antes da filmagem se configuram como características incontestáveis na obra do diretor. Para a construção dos personagens, o cineasta chega a exigir uma biografia completa, seguida de uma cartografia detalhada dos lugares frequentados e caminhos feitos por eles.

Segundo Duras, no caso de *Hiroshima*, o diretor desejava oferecer à catástrofe japonesa uma tonalidade feminina (DURAS, 1997, p. 534). Além disso, preocupava-se

⁵² “[...] les personnages sont du présent, mais les sentiments plongent dans le passé.”

⁵³ “L’œil de Resnais n’est pas celui d’un Dieu imposant le sens sous l’apparence du hasard. C’est plutôt celui d’un témoin fraternel qui s’intéresse au personnage, à son passé probable, à son caractère ambigu, à son avenir possible, sans avoir de prise sur ces actes, comme il advient d’un être humain ordinaire pour un autre être humain.”

com um detalhamento para além do roteiro tradicional, da técnica, da objetividade: esperava – e assim o fez Marguerite Duras – a composição cuidadosa dos personagens, sua biografia, sua voz, seus cenários. Além de didascálias dotadas de notável profundidade poética, o roteiro de Duras conta cerca de trinta páginas de apêndice, que esclarecem as cenas, as ações, e lançam mão inclusive de um relato teoricamente professado pela protagonista da trama. Assim, sua intimidade, suas memórias, fortemente transpostas para a tela, vão sendo construídas em primeiro lugar na mente do diretor.

Toda essa exigência pelo detalhamento, pelo texto, pela palavra revelam o relevância dada pelo cineasta à literatura. Segundo Jeanne-Marie Clerc, em *Écrivains et cinéma*, talvez justamente por não ser escritor, Resnais é provavelmente um dos diretores que explorou o quanto pôde a utilização da linguagem na fascinação do cinema. A palavra desempenharia um papel novo no filme: o de complementariedade, superior à oralidade dos diálogos calcados no cotidiano e no prosaísmo. A escritura poética e a musicalidade seriam não somente permitidos, como desejáveis no cinema de Resnais. Para Clerc, “a grande novidade introduzida pela colaboração entre Resnais e vários escritores é de ter inscrito a linguagem na imagem e, reciprocamente, ter fundido a imagem sobre essa presença quase encantatória de uma linguagem ostensivamente literária”⁵⁴ (CLERC, 1985, p. 309).

A primeira grande contribuição do diretor nesse tratamento diferenciado dado à palavra e à imagem teria sido, assim, a de motivar textos literários para o cinema, que não se inspirassem em nenhuma produção anterior e que se condicionassem às exigências particulares da filmagem. Resnais motiva, portanto, o desenvolvimento de novos gêneros literários, ou, no mínimo, de variações sobre formas anteriores. É um dos primeiros

⁵⁴ “[...] la grande nouveauté introduite par la collaboration entre Resnais et plusieurs écrivains, est d’avoir inscrit le langage dans l’image, et, réciproquement, d’avoir fondé l’image sur cette présence quasi incantatoire d’un langage ostensiblement littéraire.”

diretores a oferecer tamanha abertura ao lirismo que a palavra acrescenta à imagem, como no princípio de *Hiroshima*, com a voz de Emmanuelle Riva, que acompanha os quadros sem esclarecê-los; a voz *over*, “[...] separada de suas raízes psicológicas ou de sua função dramática, [...] se transforma em um encantamento, que situa a narrativa em um nível trágico, ao mesmo tempo em que abre ao redor da visão as múltiplas digressões da meditação”⁵⁵ (ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 150).

Contudo, segundo Ropars-Wuilleumier, a intrusão do lirismo não pode se sustentar ao longo de toda a trama. Seria justamente seu caráter de intruso que lhe garantiria a eficácia, assegurada pela montagem poética realizada por Resnais. O lirismo, entretanto, seria mantido em regiões que iriam além da palavra. Sintomaticamente, o diretor escolhera como parceiros nas três primeiras obras escritores associados ao *Nouveau Roman*, cujas características fundamentais aderem consideravelmente bem a suas preferências e a seu estilo. É o caso das histórias a dois níveis de Duras, em que a aventura dos personagens acontece de forma indireta, na remissão ao passado através do diálogo; as narrativas labirínticas de Robbe-Grillet; o universo fragmentado de Cayrol, em que a ação torna-se impossível em si, possibilitando apenas o olhar sobre essa ação incerta. O cineasta teria, inclusive, pedido a Duras que os personagens não fossem heróis, não participassem da ação, mas a testemunhassem apenas (RESNAIS *apud* ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 152). Também em *Muriel*, o passado dos personagens reduz-se a fotografias e a cartões postais, e a montagem acelerada de Resnais burla a precisão temporal.

⁵⁵ “[...] coupée de ses racines psychologiques ou de sa fonction dramatique, elle se transforme en une incantation, qui situe le récit à son niveau tragique en même temps qu’elle ouvre autour de la vision les multiples écarts de la méditation.”

Todavia, o diretor solicitava dos escritores que agissem, em certo ponto, de maneira contrária àquela com que estavam habituados em seus romances, uma vez que, diferentemente dos apagamentos e das subversões do Nouveau Roman, Resnais insistia no detalhamento psicológico, na ordem, na inteligibilidade, a exemplo da narrativa balzaquiana tradicional. Tudo, segundo ele, no intuito de fornecer uma memória aos atores e à equipe (RESNAIS *apud* ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 154).

Esse detalhamento, é claro, só era mantido em parte no produto fílmico, mas existia como base importante para que a clareza gerada pelo texto à equipe de filmagem resultasse na percepção propositalmente obscura do filme por parte dos espectadores. O diálogo escritor/cineasta, literatura/cinema, aconteceria, portanto, em direções diversas, em idas e vindas.

Uma verdadeira osmose se estabelece entre o romancista e o cineasta: o filme se torna livro, porque o livro se fez filme; é notável que uma atitude existencial sirva de intermediária nesse intercâmbio de funções: trata-se de impregnar a voz, o gesto, a consciência dos atores e do cineasta com um livro que não existirá, para realizar, no filme, o livro que deveria ser⁵⁶ (ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 153).

A troca, a osmose, como denomina o teórico, torna-se ainda mais ampla se for levado em conta que, diferente do que se afirma no excerto, o livro passará, de fato, a existir – ao menos, em relação aos três neo-romancistas com que o cineasta realizou parcerias: Robbe-Grillet (*L'Année dernière à Marienbad*), Duras (*Hiroshima mon amour*) e Jean Cayrol (*Muriel e Nuit et Brouillard*).

⁵⁶ “Une véritable osmose s’établit alors entre le romancier et le cinéaste: le film devient livre, parce que le livre s’est fait film; et il est remarquable qu’une attitude existentielle serve de relais dans cet échange de fonctions: il s’agit d’imprégner la voix, le geste, la conscience des acteurs et du cinéaste avec un livre qui n’existera pas, pour réaliser, dans le film, le livre qu’il fallait faire [...]”

Com Resnais, a concepção de espetáculo é recriada. A linguagem cinematográfica alcança o paroxismo da união a outras linguagens – poética, musical, pictural, como no curta *Guernica*, na dramaticidade emprestada do e ao poema de Paul Éluard ou ao quadro de Pablo Picasso. Não se trata mais apenas de mostrar – ou o filme seria mera experiência contemplativa – mas de fazer o público participar de um “movimento dramático” (CLERC, 1985, p. 313) de ordem e tensão. É justamente o que busca o autor ao eleger os escritores com os quais realiza suas parcerias:

Eu escolho escritores que me parecem dotados de qualidades dramáticas, que têm senso de espetáculo. Peço-lhes que não pensem na técnica cinematográfica e que permaneçam fiéis à sua própria linguagem. Se eles possuem realmente esse senso dramático, creio que seu trabalho produzirá automaticamente imagens cinematográficas⁵⁷ (RESNAIS *apud* CLERC, 1985, p.313).

Dentre essas parcerias, inegavelmente duas das mais marcantes, tanto para a obra dos autores quanto para a história do cinema e da literatura, foram aquelas realizadas entre Resnais e Marguerite Duras, para *Hiroshima mon amour*, e Resnais e Robbe-Grillet, para *L'Année dernière à Marienbad*. Muito se escreveu sobre ambas, mas principalmente sobre a segunda, que Ben Stoltzfus definiu como “uma aliança feliz entre dois artistas que souberam captar o filme interior de um sonho particular e de um mito coletivo”⁵⁸ (STOLTZFUS, 1974, p. 103). Robbe-Grillet, no prefácio de *Marienbad*, descreve como se dera a parceria, afirmando que Resnais conservara, tanto quanto possível, suas indicações, enquadramentos, movimentos de câmera, não por questão de princípios, mas

⁵⁷ “Je choisis des écrivains qui me paraissent doués de qualités dramatiques, qui ont le sens du spectacle. Je leur demande de ne pas penser à la technique cinématographique et de rester fidèles à leur propre langage. S’ils possèdent vraiment ce sens dramatique, je crois que leur travail produira automatiquement des images cinématographiques.”

⁵⁸ “alliance heureuse entre deux artistes qui ont su capter le film intérieur d’un rêve particulier et d’un mythe collectif.”

porque eles teriam, desde o começo, *visto* o filme da mesma maneira. Declara também que ele e Alain Resnais tinham a intenção de, no fim, assinarem juntos a obra, como se fossem ambos responsáveis pelo roteiro e pela filmagem (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 09).⁵⁹

Para Gardies, Alain Resnais, independente da precisão do cine-romance, em seu grande detalhamento, soube fornecer sua marca ao filme. Dada a responsabilidade da decisão final, inerente à função do diretor, são méritos de Resnais, por exemplo, a duração e a concatenação dos planos – ainda que o texto já ditasse o ritmo geral da ação –, a precisão dos cortes, o controle da dicção dos atores, o deslizamento sutil da câmera entre as figuras minuciosamente ordenadas, coreografadas.

Se Resnais deixou sua marca em *L'année dernière à Marienbad*, foi ao regular o regime narrativo no sentido da coesão e da continuidade, dando assim ao filme um caráter polido, flexível e serenamente distante, que exerce, sem dúvida, um estranho poder de fascinação sobre o espectador. A relação que estabelece o diretor com o público se situa sob o signo de uma soberana sedução. E se a história de *Marienbad* é a de uma persuasão, ela se dá em nível duplo : aquele do enunciado em que X persuade A, e outro da enunciação em que Resnais trata de persuadir o espectador⁶⁰ (GARDIES, 1983, p. 26-27).

Em “Notes sur la fiction et l’imaginaire chez Resnais et Robbe-Grillet”, Mireille Latil-Le Dantec analisa como esse “casamento perfeito” desse “filme atemporal”, nas palavras da autora, aparece como um ponto de intersecção entre duas trajetórias que não

⁵⁹ André Gardies afirma ter havido apenas uma sensível divergência entre os autores, relativa à escolha da trilha sonora (GARDIES, 1983, p. 26).

⁶⁰ “Si Resnais a marqué de son empreinte *L'Année dernière à Marienbad*, c’est [...] en régulant le régime narratif dans le sens de la cohésion et de la continuité, donnant ainsi au film ce caractère lisse, souple et sereinement distant qui exerce, à n’en pas douter, un étrange pouvoir de fascination sur le spectateur. Le rapport qu’entretient le réalisateur avec son public se place sous le signe d’une souveraine séduction. Et si l’histoire de *Marienbad* est celle d’une persuasion, elle l’est à un double niveau : celui de l’énoncé où X persuade A, celui de l’énonciation où Resnais agit par persuasion vis-à-vis de son spectateur.”

cessaram de se distanciar. Há afinidades, no entanto, como o interesse pela subjetividade, especialmente em relação ao tempo. Foi Resnais quem disse que, na vida, nós não pensamos cronologicamente, jamais nossas decisões correspondem a uma lógica ordenada (RESNAIS *apud* LATIL-LE DANTEC, 1974, p. 120).

A vasta concepção de arte e, especificamente, de cinema, de Alain Resnais suscita, nos escritores com quem trabalhou, uma vocação de cineasta paralela e às vezes complementar à sua atuação literária. Jean Cayrol, por exemplo, após *Muriel* e *Nuit et Brouillard*, realizou também curtas-metragens e publicou, junto a seus roteiros, uma meditação poética sobre as relações entre imagem e texto, *Le Droit de Regard* (1966). Robbe-Grillet e Marguerite Duras tornaram-se diretores de cinema e multiplicaram copiosamente, em seus escritores literários, o diálogo com o universo cinematográfico, como se verá em seguida.

Capítulo 3: Alain Robbe-Grillet: a instabilidade como nova ordem

Embaralhar as cartas e, sobretudo, as regras do jogo. Essa parece uma das atividades favoritas do escritor francês Alain Robbe-Grillet. Às ditas peculiaridades do *Nouveau Roman*, como o esvaziamento da intriga e a recusa da espessura psicológica do personagem, acrescenta-se o gosto pela permanência da dúvida: o narrador é sempre questionado em sua narrativa, os personagens mudam de nome, trocam de papéis, oscilam naquilo que são e no que pensam ser, desconfiam-se mutuamente; o leitor, o tempo inteiro, vigilante, interrogado, desestabilizado, tenta juntar pistas, formar um quebra-cabeças talvez impossível de ser concluído.

Como era de se esperar, portanto, o escritor e sua obra estiveram muitas vezes na posição de interrogados. O inquisidor: o crítico. A vítima: a verossimilhança. De acordo com Gardies⁶¹, a verossimilhança se constitui conforme três pressupostos: é verossímil 1) o que está de acordo com a realidade; 2) o que é adequado à opinião que as pessoas têm da realidade; 3) aquilo que segue determinado gênero narrativo. Porém, a primeira conjectura acaba sendo englobada pela segunda, dada a impossibilidade de determinação da realidade independentemente do pensamento que se faz dela. A verossimilhança, portanto, articula-se segundo códigos mentais e culturais dos indivíduos, em determinados tempo e espaço sociais.

A ficção tradicional apoia-se naquilo que a sociedade considera verossímil para reproduzir o que, convencionalmente, chama-se de real. Para isso, molda-se em determinadas práticas que, na literatura e no cinema, correspondem a agenciamentos narrativos específicos, como a ordenação cronológica do enredo, o uso da descrição

⁶¹ Em sua argumentação, Gardies se embasa nos artigos de Todorov, Genette, Kristeva e Barthes, publicados na revista *Communications*, nº11, *Seuil*, 1968.

esclarecedora, a apresentação clara do herói e de sua trajetória. A modernidade, no entanto, instaura uma série de rupturas com esses padrões, como a reavaliação da ordem espaço-temporal e o questionamento da realidade pela adoção do enigma (BARTHES, 1973, p. 53).

É o caso da obra literária e cinematográfica de Robbe-Grillet, em que são comuns construções circulares, repetições com variantes, processos de *mise en abyme*, ausência de causalidade, versões contraditórias de um mesmo fato, flutuação da referência cronológica. Tudo isso pode, evidentemente, desestabilizar o leitor e/ou o espectador, que, no entanto, quando disposto a vencer a inicial frustração, verificará estar lidando com uma obra múltipla, em que diversos trajetos, aleatórios ou não, são possíveis. Ao se familiarizar, ele perceberá até mesmo certos temas recorrentes, repertórios, autocitações, mas que não se engane: não se trata de repetições acidentais e sim de uma sintaxe específica, uma atividade combinatória particular do projeto robbe-grilletiano.

O que propõe a obra [...] de Alain Robbe-Grillet não é nada menos do que colocar em perigo minha situação de espectador. Desestabilizado, vejo-me forçado a me redefinir, a me ressituar, e dou início a um processo de transformação. Dessa experiência, se não saio enriquecido de um saber maior, sei que saio rico de um olhar novo, enfim destituído da impregnação dos códigos culturais dominantes⁶² (GARDIES, 1983, p. 12).

Trata-se, portanto, de encarar o desafio representado por essa obra, na expectativa de desvendar, de uma maneira nova, um novo real. Pois, para o autor, a realidade é como um grande estoque de imagens e situações dos quais se apropria para questioná-las,

⁶²“Ce que propose l’œuvre [...] d’Alain Robbe-Grillet n’est rien moins qu’une mise en péril de ma situation de spectateur. Déstabilisé, me voici contraint de me redéfinir, de me re-situer, et je m’engage dans un processus de transformation. De cette expérience, si je ne sors pas riche d’un plus grand savoir, je sais que je sors riche d’un regard neuf, enfin lavé de la prégnance des codes culturels dominants.”

desconstruí-las, reimaginar-lhes o sentido. A respeito de seu cinema, Claude Murcia afirma:

Para Robbe-Grillet, não se trata de negar [o] real, mas sim de desconstruí-lo, de reagenciá-lo, de utilizá-lo como material de base para uma reelaboração, uma nova combinatória, na qual reside a liberdade criativa. Partindo de uma presença obstinada e estimulante – a do real – o filme entra em disputa com os fragmentos do real registrados, disputa da qual nascerá uma nova realidade⁶³ (MURCIA, 2004, p. 137-138).

O que se afirma sobre o cinema robbe-grilletiano pode valer para seus romances, uma vez que há em seu trabalho um ataque ao princípio da escrita dita realista, a exemplo de Balzac, de fato capaz de produzir um efeito de real, conseqüentemente ilusório e ideológico⁶⁴. Para isso, o escritor lança mão de um estilo particular – de que também se utilizam outros novos romancistas como Caryl e Pinget –, analisado amplamente, e por diversos teóricos, como Roland Barthes.

De acordo com Barthes, em relação à primeira fase da produção robbe-grilletiana, dita “coisista” e “objetiva”, o que se destaca em sua escrita é, antes de mais nada, a forma particular da descrição: sem espessura e profundidade, jamais alusiva, ela se limita à

⁶³ “Pour Robbe-Grillet, il ne s’agit pas de nier [le] réel mais bien plutôt de le déconstruire, de le réagencer, de l’utiliser comme matériau de base pour une réélaboration, une nouvelle combinatoire, en quoi réside la liberté créatrice. Partant d’une présence têtue et stimulante – celle du réel – le film entre en lutte avec les fragments de réel enregistrés, lutte dont naîtra la réalité nouvelle.”

⁶⁴ O termo “ideologia” é empregado aqui segundo a definição de Althusser: “As ideologias são objetos culturais percebidos-aceitos-impostos, e atuam funcionalmente sobre os homens por um processo que lhes escapa [...]. Na ideologia, os homens exprimem, com efeito, não suas relações com suas condições de existência, mas o modo com que vivem sua relação com as condições de existência: o que pressupõe ao mesmo tempo uma relação real e uma relação vivida, imaginária.”/“Les idéologies sont des objets culturels perçus-acceptés-subis, et agissent fonctionnellement sur les hommes par un processus qui leur échappe [...]. Dans l’idéologie, les hommes expriment, en effet, non pas leurs rapports à leurs conditions d’existence, mais la façon dont ils vivent leur rapport à leurs conditions d’existence : ce qui suppose à la fois rapport réel et rapport vécu, imaginaire” (ALTHUSSER *apud* MAGNY, 1974, p. 158).

superfície do objeto, constituindo-se sobretudo como o suporte de uma reflexão óptica do mundo. Segundo o teórico,

Em Robbe-Grillet, a minúcia da descrição nada tem em comum com a aplicação artesanal do romancista verista. O realismo tradicional adiciona qualidades em função de um julgamento implícito: seus objetos têm formas, mas também odores, propriedades táteis, lembranças, analogias, em suma eles abundam de significação; eles têm mil modos de serem percebidos, e jamais impunemente, pois desencadeiam um movimento humano de desgosto ou de apetite. Diante desse sincretismo sensorial, ao mesmo tempo anárquico e orientado, Robbe-Grillet impõe uma ordem única de captura: a visão. O objeto não é mais aqui o centro de correspondências, uma profusão de sensações e de símbolos: ele é somente uma resistência óptica⁶⁵ (BARTHES, 1993, p. 294).

Assim, a função e a substância do objeto, na escritura robbe-grilletiana, são absorvidos por sua natureza óptica, como se o escritor “assassinasse” o objeto clássico, do qual é difícil se libertar, dada a familiaridade orgânica que geralmente se tem com o mundo. No entanto, a descrição moderna – muito graças à revolução operada pelo cinema nos reflexos visuais – tende a repensar a espacialização, a disposição, as formas, na literatura, na pintura, nas artes em geral. O espaço é, então, munido de profundidade temporal. Barthes chega a comparar a descrição robbe-grilletiana à pintura moderna, no sentido mais amplo, na medida em que abandona a qualificação substancial do espaço para propor uma leitura simultânea dos planos figurativos, adequada à nova elasticidade dos mecanismos da visão.

⁶⁵ “[...] chez Robbe-Grillet, la minutie de la description n’a rien de commun avec l’application artisanale du romancier vériste. Le réalisme traditionnel additionne des qualités en fonction d’un jugement implicite: ses objets ont des formes, mais aussi des odeurs, des propriétés tactiles, des souvenirs, des analogies, bref ils fourmillent de significations; ils ont mille modes d’être perçus, et jamais impunément, puisqu’ils entraînent un mouvement humain de dégoût ou d’appétit. En face de ce syncrétisme sensorial, à la fois anarchique et orienté, Robbe-Grillet impose un ordre unique de saisie: la vue. L’objet n’est plus ici un foyer de correspondances, un foisonnement de sensations et de symboles: il est seulement une résistance optique.”

À particularidade da descrição robbe-grilletiana, soma-se a estruturação diferenciada da narrativa. Segundo André Gardies, em *Le cinéma de Robbe-Grillet*, a serialidade – ou seja, aquilo que é disposto em série, numa apresentação descontínua e fragmentada – na obra do escritor francês instaura-se de acordo com duas regras fundamentais de estruturação: a repetição e a permutação. Elas se abrem, entretanto, em uma infinidade de possibilidades, sendo que cada obra atualiza uma combinação particular.

A origem da arte combinatória continua sendo, no entanto, a diegese. Assim, nos romances e filmes robbe-grilletianos, reconhece-se a *dysnarration*, na qual “o prefixo atesta justamente os efeitos de ruptura e de ausência que sofre a narração (compreendida aqui como a arte de contar); no contexto da diegese sempre surgem a ordem serial e a ordem estrutural, sem no entanto lhe serem subordinadas⁶⁶ (GARDIES, 1983, p. 130). Um exemplo dessa “desnarração” está no filme *Trans-Europ-Express* (França, 1966), em que um diretor, Jean, em uma viagem de trem, inventa uma história para seu novo filme, participando ele também da narrativa, que trata do transporte de drogas de Paris a Anvers – exatamente por meio do *Trans-Europ-Express*.⁶⁷

Nesse como em outros exemplos da obra robbe-grilletiana, podem-se encontrar os componentes fundamentais da narrativa ortodoxa, mas em um funcionamento diferente,

⁶⁶ “[...] le préfixe atteste justement les effets de rupture et de manque dont souffre la narration (comprise ici comme art de raconter); sur fonds de diégèse toujours s’enlèvent l’ordre sériel et l’ordre structurel, mais sans pour autant lui être subordonnés.”

⁶⁷ Nesse caso, como analisa Kees Bakker, o primeiro nível enunciativo (NE1), a enunciação ou narração impessoal, contém toda a narrativa de *Trans-Europ-Express*. No primeiro nível diegético (Nd1) se encontra também o segundo nível enunciativo (NE2), cujo narrador intradiegético, o diretor Jean, inventa sua história sobre o transporte de drogas (Nd2). Jean é então o narrador delegado (delegado pelo primeiro nível enunciativo). Para uma análise estrutural mais detalhada, cf: BAKKER, Kees. Disponível em: <<http://kees.bakker.pagesperso-orange.fr/robbe-gr.htm>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

em que ora a complexidade se anuncia desde o princípio, ora, em uma situação plana e equilibrada, um elemento surge subitamente, instaurando o desequilíbrio, e a perturbação passa a ser o novo estado de estabilidade.

De tais efeitos de *discohérence* – a narrativa tornando-se gradualmente fragmentada e descentrada, com múltiplos narradores e eixos estruturais – participam a nebulosidade dos trajetos e dos espaços, como em *L'Éden et après* (França, 1970) e *l'Homme qui ment* (França, 1968). Destacam-se também os jogos com a simultaneidade, perceptíveis em muitos de seus filmes, dada a utilização peculiar da trilha sonora: sobre as imagens fragmentadas ou justapostas, os eventos sonoros surgem, muitas vezes, não em uma relação sincrônica com o que se vê, mas sobrepondo a tais imagens outras às quais estariam anteriormente ligadas, por semelhança ou contraste, dando-lhes o que Gardies chama de “espessura textual”: fragmentos de texto se superpõem, se respondem, tecem novas relações, complementares ou desconhecidas. (GARDIES, 1983, p. 138). Isso ocorre, por exemplo, em *Glissements progressifs du plaisir* (França, 1974), quanto ao ruído recorrente do vidro que se quebra, sem relação imediata com a cena em andamento, mas evocando objetos anteriores ou antecipando ações posteriores.

Além desses recursos, há a introdução de certos impasses à cronologia, que, na variação de um elemento que seja, desestabilizam todo o conjunto. É o que acontece em *L'Immortelle* (1963), com a errância do narrador por Istambul em busca da mulher que ele acredita morta em um acidente que acaba por vitimá-lo; ou em *Les Gommages* (1953), quando o detetive Wallas, novo Édipo, mata seu pai, sem saber, durante a investigação do assassinato do mesmo genitor.

A agregação de tempo e espaço, a proliferação de planos e pontos de vista, evocam fortemente o cinema, arte presente de maneiras diversas na escritura robbe-grilletiana.

Porém, o autor, cuja obra é inicialmente considerada tão objetiva, utiliza-se do cinema de maneira pouco tradicional, resvalando para uma subjetividade latente, que exigirá a todo momento a participação do espectador. Mais do que associar literatura e cinema, o autor joga com as peças de uma mídia e outra, coloca-as em conflito, exige diferentes raciocínios de seu leitor/espectador ; persegue, nas palavras de Francine Dugast, o fogo de artifício da subversão (DUGAST, 2004, p. 14).

Em seu processo de evasão das convenções, de reformulação da descrição e do objeto em si, no deslocamento da percepção do leitor e do espectador, Robbe-Grillet desmonta várias construções fixamente estabelecidas no tocante também aos gêneros narrativos. Isso é verificado pelos deslocamentos temporais, pela complexidade da intriga, as incógnitas permanentes e, além disso, pela utilização da forma – narrativa, cinematográfica – como um terreno de trocas, referências e inventividade.

A obra de Alain Robbe-Grillet dialoga constantemente com diferentes gêneros, que, embora modificados, certas vezes mesmo parodiados, acabam sendo identificáveis graças à manutenção de certos tipos discursivos e convenções da escrita. É o caso, por exemplo, do romance policial, em *Les Gommés*, ou da narrativa detetivesca, em *La Reprise*. Em *Pour un nouveau roman*, o autor já se manifesta como favorável à inovação contínua da obra literária:

Cada romancista, cada romance, deve inventar sua própria forma. Nenhuma receita pode substituir essa reflexão contínua. [...] Longe de respeitar formas imutáveis, cada novo livro tende a constituir suas leis de funcionamento e, ao mesmo tempo, produzir sua destruição. Uma vez a obra concluída, a reflexão crítica do escritor lhe servirá para que se distancie dela, alimentando logo novas buscas, um novo começo⁶⁸ (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 11).

⁶⁸“Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continuelle. [...] Loin de respecter des formes immuables, chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu’à produire leur destruction. Une fois l’œuvre achevée, la

Obra, romance, livro, todos eses termos parecem equivalentes para o escritor francês, em sua luta contra a normatividade, como destaca François Harvey: com a noção de Texto, que pressupõe todas as categorias genéricas, a obra absorve as marginalidades e nega toda a identidade (HARVEY, 2011, p. 20) É como se cada livro criasse seu próprio gênero, pensamento afim ao de Roland Barthes e dos telquelianos⁶⁹ a propósito da escritura textual ou do texto.

A intertextualidad e genérica⁷⁰ em Robbe-Grillet somou-se ainda à prática cinematográfica e à familiaridade com o roteiro, gerando várias obras híbridas, a meio caminho entre o cinema e a literatura, explorando a capacidade do romance de aliar-se a outras formas.

Tal dinâmica intergenérica complexa está presente em escritos não muito conhecidos do escritor francês, agrupados em *Scénarios en rose et noir*. Lançado em 2005, sob a direção de Olivier Corpet e Emmanuelle Lambert, pela editora Fayard, o livro reúne os textos cinematográficos escritos por Alain Robbe-Grillet entre 1966 e 1983. No prefácio da obra, Robbe-Grillet esclarece que a palavra “roteiro” (*scénario*) é utilizada

réflexion critique de l'écrivain lui servira encore à prendre ses distances par rapport à elle, alimentant aussitôt de nouvelles recherches, un nouveau départ.”

⁶⁹ Referimo-nos aqui à revista literária de vanguarda *Tel Quel*, fundada em 1958, em Paris, por Philippe Solers e Jean-Edern Hallier, publicada pelas *Éditions du Seuil*. Teve como editores, além dos dois fundadores, Jean Ricardou e Julia Kristeva, dentre outros. Entre os colaboradores, estão Roland Barthes, Umberto Eco, Michel Foucault, Jean Cayrol, Tzvetan Todorov, Francis Ponge, Gérard Genette. Cessou suas publicações em 1982.

⁷⁰Como visto na primeira Parte, Harvey esclarece que os conceitos de intertexto e intertextualidade genéricos, desenvolvidos por Karl Canvat a partir dos trabalhos de Gérard Genette e Jean-Marie Schaeffer sobre a transtextualidade, designam a presença de um texto em outro, e mais especificamente de uma forma textual em outra: a leitura de um texto identificado como “romance”, por exemplo, mobiliza na memória do leitor o conjunto das características “textuais” (“internas”) do gênero, mas também seus conhecimentos intertextuais, relativos à história do gênero, que ele adquiriu em suas leituras. (HARVEY, 2011, p.30-32)

ali com o sentido mais amplo possível, no intuito de abarcar textos com estruturas as mais diversas, e que as cores “rosa” e “negro” do título remetem a duas grandes constantes em suas produções : as jovens mulheres, que o escritor apelida de “*filles-fleurs*” (meninas-flores), e os estereótipos dos gêneros erótico e policial.

Sinopses, continuidades dialogadas, entrevistas, são alguns dos arquivos presentes no livro, que permitem que se acompanhe o trabalho do cineasta, em seus múltiplos aspectos. Além dessas formas, há ainda três projetos de cine-romance, para *Trans-Europ-Express*, *L'Éden et après* e *Piège à Fourure*. O estudo destes textos, no entanto, não se faz cabível aqui, dado se tratarem muito mais de projetos – esquemas, enumerações, descrições do processo criativo – do que propriamente do desenvolvimento dos cine-romances.

La Forteresse é outro texto robbe-grilletiano ao qual seria plausível atribuir a alcunha de “cine-romance”. Publicado pela Éditions de Minuit, em 2009, com o subtítulo “Roteiro para Michelangelo Antonioni”, distancia-se enormemente da estrutura tradicional do roteiro: organiza-se em grandes blocos de parágrafos, numerados de acordo com a ordem das cenas, tendo as falas dos personagens entre aspas, semelhante a *L'Immortelle*. Escrito em 1992 originalmente com o nome de *Le Survivant*, a trama gira em torno de um velho coronel, que perdera a fala por razões misteriosas e que deveria ser interpretado pelo conhecido diretor italiano – projeto que não chegou a ser concluído.

Como destaca Claude Murcia, esta seria a principal singularidade de *La Forteresse*: o fato de ser um roteiro “sem filme”, estéril, privado de sua transitividade. Ao mesmo tempo, esse “objeto paradoxal”, “lagarta que não se transforma em borboleta”, como metaforiza a autora, “precisamente porque é privado do filme que carrega, existe em si mesmo, como um texto solitário, autônomo e híbrido, adquirindo desse fato um

peso de que não dispõem geralmente os roteiros ‘concluídos’⁷¹ (MURCIA, 2015, no prelo).

Diante da tentativa, por parte dos produtores, de tentar modificar o texto, Robbe-Grillet teria afirmado:

O roteiro [...] é [...] o resultado do que chamamos “visão de autor”, o que significa que eu *vejo* essas coisas em meus olhos e meus ouvidos como se elas fossem “reais”, independentemente de sua inverossimilhança.

A alteração, por vocês, de uma simples vírgula em meu texto, sem minha concordância, ameaça destruir essa visão⁷² (ROBBE-GRILLET *apud* MURCIA, 2015, no prelo).

Dessa maneira, como ressalta a teórica, a concepção de *La Forteresse*, para Robbe-Grillet, assemelha-se àquela utilizada por ele em seus cine-romances. O autor, entretanto, não o classifica deste modo, restringindo a quatro o número de cine-romances finalizados e assim classificados por ele: *L’Année dernière à Marienbad*, *L’Immortelle*, *Glissements progressifs du plaisir* e *C’est Gradiva qui vous appelle*. E, mesmo nesse que já é um gênero de maleabilidade e convergência, pode-se notar o anseio pela diversificação, uma vez que cada obra apresenta uma estrutura diferente em relação à anterior – como veremos mais atentamente na terceira Parte deste trabalho.

⁷¹ “[...] précisément parce qu’il est privé du film dont il est gros, il existe en lui-même, comme un texte solitaire, autonome et hybride, acquérant de ce fait un poids que n’ont généralement pas les scénarios ‘aboutis’”.

⁷² “Le scénario [...] est [...] le résultat de ce qu’on nomme “vision d’auteur”, cela signifie que je *vois* ces choses dans mes yeux et mes oreilles comme si elles étaient “réelles”, quelle que soit leur invraisemblance. Le changement par vous d’une simple virgule dans mon texte, sans mon accord, risque de détruire cette vision.”

3.1. Uma polêmica cinematografia: “precioso fermento crítico”

A filmografia de Alain Robbe-Grillet é relativamente curta, restringindo-se a dez filmes propriamente dirigidos por ele – onze, se contarmos a coautoria com Alain Resnais, para *L'Année dernière à Marienbad*⁷³. Sabe-se que sua estreia no cinema acontece com o roteiro deste filme, que recebe o Leão de Ouro em Veneza, em 1961.

A direção do primeiro longa acontece logo em seguida, em 1963, com *L'Immortelle*, que recebe o prêmio Louis-Delluc. A exemplo de *Marienbad*, a trama escapa aos esquemas clássicos da narrativa, construindo-se em torno de imagens mentais que mesclam realidade e fantasia. Ambientada em Istambul, gira em torno da perplexidade de um homem diante do súbito desaparecimento da mulher por quem se encantara. O duplo, a intriga fragmentada, a imprecisão reaparecem em *Trans-Europ-Express* (1966), de teor metatextual – como mencionado, na trama, um diretor decide fazer um filme a partir do que vê em uma viagem de trem – e em *L'homme qui ment*, de 1968, cuja intriga se relaciona ao hóspede de um albergue, que se faz passar por outro, de nome Jean. O filme é premiado no Festival de Berlim, dois anos depois.

L'Éden et après, de 1971, seu primeiro filme em cores, seria um cruzamento de *Justine*, do Marquês de Sade, e *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. No enredo, um grupo de jovens se diverte em um café – “Éden” –, com “jogos” que envolvem roleta-russa e envenenamento. Tais “jogos” tornam-se mais perigosos e alucinantes com a chegada de um estrangeiro que lhes oferece uma substância chamada “pó do medo”. *N a pris les dès*, do mesmo ano, integra um projeto robbe-grilletiano de realizar outro filme

⁷³ Robbe-Grillet também escreveu, em parceria com Franck Daniel e Raoul Servais, o roteiro para *Taxandria*, em 1996. A direção do filme, contudo, ficou a cargo de Servais.

a partir do material de *L'Éden et après*, apenas trocando-se o nome dos personagens e alterando-se a ordem da montagem. É uma experiência sobretudo teórica, acerca de temas que lhe são caros – como o duplo e o espelhamento – e também sobre o próprio fazer cinematográfico.

Nas produções seguintes, o erotismo, que já se insinuava nos trabalhos anteriores, ganha cada vez mais espaço, direcionando-se, muitas vezes, a uma vertente sadomasoquista. Em *Glissements progressifs du plaisir*, de 1973, que teria sido inspirado em *La Sorcière*, de Michelet, uma jovem acusada de assassinato, espécie de feiticeira, seduz os responsáveis por investigá-la e puni-la – incluindo um padre e uma freira –, envolvendo-os com sua fértil imaginação. *Le jeu avec le feu*, de 1974, narra a história de um banqueiro que, no intuito de proteger sua filha de uma ameaça de sequestro, contrata um detetive que sugere confiná-la em uma casa de prazeres.

Em *La Belle Captive*, de 1983, os quadros de René Magritte articulam-se com a atmosfera surreal e enigmática da trajetória do rapaz encarregado de entregar uma carta ao conde Henri de Corinthe. A narrativa detetivesca se faz presente, nesse e em outros trabalhos, muitas vezes em tom de paródia.

Após mais de uma década de silêncio, Robbe-Grillet retoma a cinematografia em 1995, com *Un bruit qui rend fou*. Inspirado em *O Navio Fantasma*, de Richard Wagner, ambienta-se em uma ilha do mar Mediterrâneo e um prostíbulo assombrado pelo retorno de um homem que desaparecera após o assassinato de uma jovem euroasiática.

C'est Gradiva qui vous appelle, de 2006, com Arielle Domsbale no papel principal, é o último filme do diretor, realizado a partir de seu cine-romance homônimo, de 2002. O romance *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud, os quadros de Eugène Delacroix são algumas das referências que

permeiam a vertiginosa passagem de um escritor – biógrafo do pintor francês – por Marrakech.

De acordo com René Prédal, em “Une oeuvre gênante aux marges de la critique”, ao estudar a obra cinematográfica de Robbe-Grillet, podem-se listar os numerosos elogios publicados em veículos como *Le Temps modernes*, *Le Monde*, *L’Express*, *Le Nouvel Observateur*, *La Quinzaine Littéraire*, *Les Lettres françaises* ou *Le Figaro*. Ou pode-se optar pela via das críticas mordazes e do desprezo, conforme acontece, em relação a *L’Immortelle*, em *Positif* e *Cahiers du Cinéma*. Contudo, separadamente, nenhuma das escolhas faria jus à natureza complexa das reações provocadas por seu trabalho (PRÉDAL, 2005, p. 91).

A hostilidade, segundo Prédal, estaria edificada na incompreensão, que se utilizaria ora do silêncio ora do ataque para não assumir a incapacidade de lidar com a perturbação gerada pela obra. Também se daria pela calcificação de posicionamentos, como a dos “Surrealistas de esquerda” – sobretudo colaboradores de *Positif*, nos anos 1960 – que pretendiam evitar a concorrência, refutando todo um bloco de novas criações, como o Cinema Direto, a *Nouvelle Vague* e de diretores como Pier Paolo Pasolini (PRÉDAL, 2005, p. 96).

Outro grande responsável pelo repúdio à obra cinematográfica robbe-grilletiana seria o imaginário erótico sadomasoquista que o diretor coloca em cena. Entretanto, a rejeição seria fruto de uma leitura simplista, que não considera a estrutura de suas produções. Claude Murcia, em “L’image de la femme dans les films d’Alain Robbe-Grillet”, cita o próprio autor para lembrar que suas obras são trabalhadas a partir de duas forças opostas: as organizadoras da ordem – conservadoras ou reacionárias – e as organizadoras da subversão – inovadoras ou revolucionárias. Tais forças seriam

assumidas pelos personagens, sendo a ordem estabelecida geralmente representada por um homem branco e a desordem por uma presença feminina. Como ocorre em *Glissements progressifs du plaisir* – paradoxalmente, o filme que mais suscitou uma reação negativa por parte das feministas –, a mulher assume a inteligência e a força, sendo superior ao homem, que ela manipula segundo lhe convém (MURCIA, 2005, p. 48-49).

Murcia atenta também para o fato de que o lado escandaloso dos filmes de Robbe-Grillet procede de um ato de liberdade raro no que concerne à sexualidade. Expondo a parte mais obscura e perturbadora do ser, que é a das pulsões sexuais, o autor desencadeia um processo catártico, que torna possível domesticar tais pulsões, fruindo e, ao mesmo tempo, jogando com elas (MURCIA, 2005, p. 55).

A polêmica, portanto, acaba se tornando inerente ao estudo da cinematografia robbe-grilletiana, a qual Prédal considera “um precioso fermento crítico” (PRÉDAL, 2005, p. 104). Outros elementos que particularizam sua obra são a construção cinematográfica do imaginário dos personagens, o emprego descontínuo da trilha sonora, a fragmentação temporal, a imagem provocada pelos sons, a presença intrigante do duplo, o diálogo com o espaço de ambientação das tramas. Porém, sobretudo, o componente essencial de seu cinema é a destreza na orquestração da desordem.

Cabe ressaltar que as controvérsias geradas pela filmografia do autor, bem como sua engenhosidade em relação à escrita atraem a atenção da crítica, mas também do público, para a prática literária relacionada ao cinema. Resultado semelhante é o produzido pela obra de Marguerite Germaine Marie Donnadieu – ou, simplesmente, Marguerite Duras.

Capítulo 4 : A obra durassiana: uma trama em espiral

“Ela escreve, Marguerite Duras, M.D. Ela escreve. Ela tem lápis, canetas e ela escreve. É isso e nada mais”⁷⁴ (DURAS *apud* ARMEL, 2013, p. 45). A declaração da autora, realizada em entrevista a Luce Perrot, em 1988⁷⁵, é de uma impecável justeza: em seus oitenta e dois anos de vida, Marguerite Duras, nascida Donnadieu, na Indochina, exaustivamente, copiosamente, escreveu.

Foram mais de sessenta publicações, desde *Les impudents* (1943) a *C'est tout* (1994), numa obra tão numerosa quanto diversificada, que inclui romances – como *L'Amant* (1971), ganhador do Prêmio Goncourt –; narrativas, a exemplo de *L'après-midi de M. Andesmas* (1962); peças de teatro, como *Les viaducs de la Seine-et-Oise* (1959); roteiros e diálogos, tal qual *Une aussi longue absence* (1962); mesmo um conto infantil – *Ah, Ernesto!* (1971); além de textos híbridos, como *India Song* (1973). Tudo isso sem considerar as coletâneas de textos – como *Les Yeux Verts* (1980) e *La Douleur* (1985) – e de entrevistas, como *Les parleuses* (1974), e excluindo os filmes por ela realizados, como *Le camion* (1977), listados no primeiro capítulo desta Parte.

Tais trabalhos apresentam uma peculiaridade: mantêm um diálogo, mais ou menos intenso, entre si. Mesmo os artigos escritos para a imprensa – para *France-Observateur* e *Vogue*, nos anos 1950; *Sorcières*, nos anos 1970; *Libération*, nos anos 1980 – manteriam a temática e o tom, e prolongariam, segundo Phillippe Vilain, a mesma obra já começada (VIALIN, 2013, p. 153).

⁷⁴ “Elle écrit, Marguerite Duras, M.D. Elle écrit. Elle a des crayons, des stylos et elle écrit. C'est ça et rien d'autre.”

⁷⁵ Retirada, aqui, de entrevista a Alette Armel (*Le Magazine Littéraire*, 2013, p. 45)

De acordo com Cleonice Mourão, em *A deriva do olhar: uma leitura da memória em Marguerite Duras*, a autora se utiliza do procedimento de reescritura, estabelecendo uma relação de interdependência entre os textos, cuja autonomia é quase sempre precária. A trilogia do Ciclo de Lol talvez seja o exemplo mais evidente dessa forte intratextualidade. Os três textos – *Le ravissement de Lol V. Stein*, *L'Amour* e *La femme du Gange* – remetem uns aos outros de maneira obsessiva, apresentando as mesmas cenas e personagens. Os textos são esvaziados de sua função romanesca, colocando em evidência índices da própria escritura. Por exemplo: a presença reiterada de certos elementos, como a deambulação dos loucos na praia, o grito das gaivotas e o movimento do mar acentua, segundo Mourão, a autorreferência, elemento tão fortemente característico do estilo durassiano (MOURÃO, 1991, p. 22).

Na obra de Duras, como um todo, assim como na de Robbe-Grillet, a intratextualidade gera um efeito de atração, uma vez que a presença de um elemento em determinado lugar evidencia sua ausência em outro, para onde a leitura é chamada a comparecer. O leitor, preso a essa trama de múltiplos signos, que se repetem, anulam-se e se ressignificam, seria levado a um ir e vir constante, circulando infindavelmente pelos meandros da obra durassiana.

A movimentação do leitor é ainda mais exigida pela relação libertária da escritora com o gênero literário. Como demonstra Florence de Chalonge, a obra de Duras explorou diferentes regiões genéricas, sem entretanto jamais se intitular “poesia”, dizendo-se “romance”, “narrativa”, “teatro”, “roteiro e diálogos” ou ainda “filme”. Nas entrevistas realizadas em Montréal, em 1981, Duras declara que não se entende como romancista: “eu faço textos”, diz ela. (DURAS *apud* LAMY; ROY, 1984, p. 44).

Como se viu, nos anos 1970, com o advento do pós-estruturalismo, modifica-se a perspectiva da narrativa e o horizonte do texto passa a ser uma estrutura aberta e

fragmentária. O gênero é, então, repensado ou mesmo recusado por Maurice Blanchot em nome do “livro”. Discute-se a problemática da obra e do papel do sujeito da escrita.

Ao longo de sua extensa produção, Duras diversificou as definições de seus trabalhos, sem seguir, uniformemente, uma prática em relação aos gêneros. Publicações precisamente categorizadas – como no romance *Les yeux bleux cheveux noirs* (1986) – aparecem em meio a outras destituídas de classificação, como *La douleur* (1985) e *La vie matérielle* (1987). O mesmo se pode dizer daquelas denominadas “híbridas”, pela escritora – como *Détruire dit-elle*, apresentada como “teatro, filme”.

Conforme demonstram Pinthon, Kichenin e Cléder, o termo “híbrido”, emprestado da biologia, passou pela linguística antes de ser apropriado pela crítica literária. Ele possuía uma conotação sobretudo pejorativa, pois referia-se a uma obra que participava de diferentes gêneros e estilos, reunindo elementos diversificados. A negatividade do julgamento relacionava-se à valorização excessiva da pureza genérica. A partir dos anos 1970, porém, o híbrido passa a ser considerado positivo, adequando-se à apologia contextual da heterogenia. A mescla, a intertextualidade, a mestiçagem tornaram-se valores que substituíram a pureza genérica. Segundo os autores, em parte, o termo ganha novo olhar graças à percepção de Duras, que afirma: “Eu não conheço a diferença entre ler e escrever, entre ler, ver e escutar. Não percebo a diferença entre o cinema e o teatro, o cinema e a escrita, o teatro e a escrita”⁷⁶ (DURAS *apud* PINTHON, KISHENIN e CLÉDER, 2005, p. 47).

Embora procure atribuir equivalência às mídias, nota-se um esforço, por parte da crítica, em abordar, com a taxonomia que lhe é possível, a hibridez na obra durassiana. O

⁷⁶“Je ne sais rien de la différence entre lire et écrire, entre lire, voir et entendre. Je n’aperçois plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et l’écrit, le théâtre et l’écrit.”

grupo de textos composto por *Musica*, *Détruire dit-elle*, *L'Amour*, *La Femme du Gange*, *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *Nathalie Granger*, *Le Navire Night*, *Les mains négatives*, *Césarée*, *Aurélie Steiner*, *Agatha* e *L'Homme Atlantique* seria o mais problemático para os interessados na questão genérica dentro da obra de Duras. A prática seria classificada por Anne Cousteau como *melange de genres* (COSTEAU, 2002, p. 31), enquanto Michelle Royer a considera parte de “uma literatura marginal, dificilmente classificável em gêneros”⁷⁷ (ROYER, 2002, p. 103).

A. Mura-Brunel usa o termo “*récits hybrides*” para o que seriam “*textes hybrides*”, segundo Edda Melon e Carol J. Murphy – ambas as expressões se referindo a textos como *Le Navire Night*, *Les mains négatives*, *Césarée*, *Aurélie Steiner* e *L'Amour*, nos quais se ressalta a simbiose de particularidades das escritas poética e romanesca (MARITCHIK, 2007, p. 81-82).

De outro lado, a hibridez é pensada em relação à dimensão visual, em associação sobretudo com o cinema, em experiências que Monique E. Fol chama de *récits filmiques* ou *cinéma-texte*; Sarah Gaspari, de *texte-film*; e que Sarah E. Barnour nomeia *film script* ou simplesmente *scénario*. Alguns exemplos seriam textos redigidos a partir de 1969, junto a filmes epônimos, como *L'Homme Atlantique*, *La Femme du Gange* e *India Song* (MARITCHIK, 2007, p. 82).

Segundo Maritchik, as frases nominais, a narração objetiva, as indicações espaciais e temporais, a espacialização do texto na página, em fragmentos descontínuos, separados por espaços em branco, favorecem a comparação de textos durassianos – indicados como romances ou sem rotulação genérica – a roteiros cinematográficos (MARITCHIK, 2007, p. 97). Seria o caso de *L'Amour* e *L'Amant de la Chine du Nord*.

⁷⁷ “[...] une littérature marginale, difficilement classable en genres.”

A respeito deste, Michelle Royer, comparando-o ao roteiro *Manhattan*, de Woody Allen, afirma:

Visualmente, o livro se compõe de parágrafos curtos, separados por grandes espaços em branco, que se articulam como as sequências de um filme. Esses fragmentos se assemelham mais a descrições de imagens e por isso o texto parece a princípio se adequar ao gênero do roteiro⁷⁸ (ROYER *apud* MARITCHIK, 2007, p.91).

Evidentemente, as características elencadas integrariam também textos escritos explicitamente para o cinema – como *Hiroshima mon amour*. No entanto, os elementos cinematográficos estariam presentes também em obras apresentadas, a princípio, como peças teatrais. Gilles Costaz afirma que a obra teatral durassiana se funde a seu cinema, como em um mesmo material. O pesquisador cita a página inicial da primeira versão de *La Musica* (1965), em que a autora escreve que a encenação deveria ser de caráter cinematográfico (COSTAZ, 2013, p.140). Essa fusão possibilitaria aos roteiros de Duras a utilização de didascálias mais abstratas, particularidade que se une à escrita literária e suas legítimas imprecisões. É o caso da apresentação do personagem Michel Nollet, em *La Musica deuxième*: “Não sabemos nada. O que sabemos é isto: ele poderia ser um ator. Ele poderia ser um arquiteto. Poderia ser um escritor. Poderia ser judeu. Essas são as possibilidades...”⁷⁹ (COSTAZ, 2013, p.141). Para Costaz, Duras é sempre confrontada aos limites frágeis que separam as artes. Mas, na realidade, ela só acreditaria na literatura (COSTAZ, 2013, p. 140).

⁷⁸ “Visuellement, le livre se compose de paragraphes courts, séparés par de grands espaces blancs, qui s’articulent comme les séquences d’un film. Ces fragments ressemblent plutôt à des descriptions d’images et par cela le texte semble d’abord se conformer au genre du scénario.”

⁷⁹ “On ne sait rien. Voici ce qu’on sait: il pourrait être un comédien. Il pourrait être un architecte. Il pourrait être un écrivain. Il pourrait être juif. Ce sont des choses possibles...”

Se acredita apenas na literatura, Duras a concebe, porém, como uma arte intermediática e intergenérica, em que os textos somente *participam* dos gêneros. Por sua escrita, circulam fragmentos de gêneros, elementos de mídias, que constroem uma obra aberta, pela qual perambula – guiado por poucas indicações ou sem mapa algum – o leitor:

[...] o leitor não sabe se tem nas mãos um livro de memória, uma ficção, um depoimento. [...] Solitários, independentes, sedutores, os títulos camuflam o labirinto e o leitor percebe, aos poucos, que eles designam um desvio, um novo itinerário dentro do mesmo espaço. Alguns textos apresentam uma intriga e personagens com as quais o leitor pode fazer contato porque têm algo em comum com os romances tradicionais, como é o caso de Françoise de *La vie tranquille*, ou de Suzanne de *Barrage contre le Pacifique*. Outros, contudo, não oferecem pista, o leitor não sabe aonde ir, a menos que se ponha, também ele, a caminhar livro adentro nos espaços vazios, nos desertos que povoam o texto, resgatando, noutros livros, dados que venham ligar entre si os membros esparsos desse corpo despedaçado que é a obra durassiana (MOURÃO, 1991, p. 21).

À consideração de Mourão, podem-se somar os filmes e espetáculos integrantes da obra durassiana, que tampouco garantem o total esclarecimento a esse leitor/espectador. A metáfora do corpo despedaçado aplica-se bem ao contexto, uma vez que a interdependência das partes é reiterada, a todo o momento, sem que qualquer desses segmentos se complete satisfatoriamente em outro, nessa obra que, em certo sentido, é também corpo.

O corpo, aqui, remete ao erotismo – como o de Suzanne, banhando-se nua diante de M. Jo, nas águas correntes de *Un barrage contre le Pacifique* – e também à vida, à intimidade da própria autora, revelada em fragmentos ao longo de seus textos. Segundo Cleonice Mourão, a autobiografia na escritura de Duras repete alguns poucos elementos do passado, que, no lugar de se tornarem mais precisos, ofuscam-se no excesso de variações do mesmo. Dessa forma, o “eu” também estaria eclipsado, numa verdade a todo

instante transformada em máscara, estando esta “sempre ameaçada de desfazer-se, despedaçar-se, para mostrar o rosto autêntico, mas este não é senão o produto da escritura e, portanto, sempre outra máscara, artefato” (MOURÃO, 1991, p. 16).

Outros artifícios podem ser identificados em Duras para a manutenção permanente do artefato da máscara e da sedução do desejo jamais satisfeito. Por exemplo, as frases ou trechos que se repetem em um hipnótico refrão, como em *L'Amour*: “Ele a olha sempre com uma intensa atenção [...] O viajante sempre a olha com a mesma atenção anormal [...] Ela nada vê da atenção insondável de que é objeto”⁸⁰ (DURAS, 1971, p. 78). Também as distintas instâncias narrativas, que se confundem, contradizem-se, bem como os personagens que se transformam um no outro – como Anne-Marie Stretter e a mendiga de Calcutá, de *Le vice-consul*. No caso de *L'Amour*, os personagens chegam a perder os nomes próprios, que serão reconstituídos em palimpsesto, resgatáveis em *Le ravisement*. Além de tudo, existe o impasse da cronologia: o tempo, muitas vezes, é único, a narrativa não avança, o fim já está no começo. De acordo com Duras,

Não se deve esperar um “epílogo” dos meus livros, nós já nos encontramos em “situação de epílogo”, isso já terminou antes de começar, estamos sempre *depois do fim* – a “conclusão” – nesse instante misterioso do pós-livro, que nega o que entretanto postulamos – nada podendo, então, “acontecer” a meus personagens a partir desse momento⁸¹ (DURAS *apud* MOURÃO, 1991, p.33).

A equivalência entre o prólogo e o epílogo evidencia a circularidade da narrativa durassiana, na qual os acontecimentos se acumulam numa ordem de substituições e de

⁸⁰ “Il la regarde toujours avec une intense attention [...] Le voyageur la regarde toujours avec la même attention anormale [...] Elle ne voit toujours rien de l’attention insondable dont elle est l’objet.”

⁸¹ “Il n’a pas à attendre un ‘épilogue’ de mes livres, on s’y trouve déjà ‘en situation d’épilogue’, ça y a déjà fini avant d’avoir commencé, on s’y trouve toujours déjà *après la fin* – la ‘conclusion’ – dans cet instant mystérieux de l’après-livre, qui nie ce que l’on a pourtant posé – rien ne pouvant désormais plus ‘arriver’ à mes personnages.”

repetições que, como se nota no *Ciclo de Lol*, não formam um encadeamento progressivo (MOURÃO, 1991, p. 34).

Contudo, mesmo na composição durassiana, em que o sentido está sempre suspenso e a narrativa está fora da cronologia, em que as partes se comunicam sem completude; em que se igualam espetáculo e texto, há de haver algum elemento de articulação entre as peças. Esse elemento é a poeticidade. Conforme afirma Mireille Calle-Gruber, em “La Scène La Phrase ou Qu’est-ce qu’un ton en littérature?”, em Duras, “a escrita poética é o principal operador da narração. Articulando-desarticulando ou, principalmente, flexibilizando as articulações para melhor trabalhar a narrativa no corpo das línguas. A frase faz cena diferencial”⁸² (CALLE-GRUBER, 2002, p. 75).

Essa escritura poética, que “flexibiliza as articulações da narrativa”, une-se ao ritmo que cadencia o texto durassiano. Segundo Luc Lagier, a temporalidade é o elemento-chave em sua obra, a exemplo do tempo da música – mídia com que Duras intitula alguns trabalhos, como *Moderato Cantabile*, *La Musica* e *India Song*. O tempo é do ritmo, do movimento, mas também o da escrita em si. Para Lagier, essa cadência durassiana, o andamento de sua escritura, e a estética desenvolvida por Alain Resnais pareciam, de fato, destinados ao encontro (LAGIER, 1970, p. 16).

4.1.Duras e o assassinato do cinema

Hiroshima meu amor surge de uma encomenda feita a Resnais pela Argos Filmes e pela Sociedade Japonesa Daiei Filmes. O projeto era o de realizar um documentário de uma hora sobre a tragédia de Hiroshima. O diretor, no entanto, diante de tantas outras

⁸²“L’écriture poétique est la cheville ouvrière de la narration. Articulant-désarticulant ou plutôt assouplissant les articulations pour mieux travailler le récit au corps des langues. La phrase fait scène différentielle.”

filmagens semelhantes, decide fazer um filme de ficção, mais literário do que histórico. Assim, propõe aos produtores trabalhar com um escritor – ou, de preferência, uma escritora, pois queria um tom feminino para a história (DURAS, 1997, p. 534). Tenta-se a colaboração de Françoise Sagan, depois cogita-se Simone de Beauvoir e, finalmente, Marguerite Duras, de quem o cineasta admirava *Le Square* (1955) e *Moderato Cantabile*. Quando se reúnem, descartam a ideia de descrever o horror com mais horror e imaginam uma história em que a explosão da bomba atômica apareceria como pano de fundo, mas cujos efeitos estariam presentes nos personagens, em suas memórias e reações (LAGIER, 2007, p. 20).

Resnais dá, então, literalmente voz a Marguerite Duras: assim como fará, dois anos depois, com Alain Robbe-Grillet, o cineasta pede à escritora que grave todos os diálogos em fita cassete, para poder calcular o tempo das cenas e para que os atores repetissem a expressividade impressa nas falas dos roteiristas.

Esse artifício viria a inspirar enormemente o cinema durassiano. É em grande parte devido ao incômodo com o lugar de submissão atribuído à palavra no cinema, em contraste com a liberdade, “a voz”, a ela conferida por Resnais, em *Hiroshima*, que Marguerite Duras se lança à cinematografia.

Após ter três romances adaptados – *Moderato Cantabile* (Peter Brook, 1960), *Une aussi longue absence* (Henri Colpi, 1961), *Un barrage contre le Pacifique* (René Clément, 1958)⁸³ –, a autora passa à realização dos próprios textos. Como esclarece Claude Murcia, Duras – para quem a prática cinematográfica nunca alcançou a importância da escrita literária – não compartilhava da concepção de cinema de tais diretores. A respeito da primeira adaptação, ela teria afirmado: “Estava bem contado, os

⁸³ *Un barrage contre le Pacifique* teria, ainda, uma nova adaptação, realizada por Rithy Panh, em 2008. Em 1992, Jean-Jacques Annaud adaptaria *L'Amant*.

elementos estavam todos presentes, pontualmente, mas a escrita havia desaparecido, e nada podia substituí-la”⁸⁴ (DURAS *apud* MURCIA, 2014, p.05).

Diferentemente de Robbe-Grillet, que jamais adaptou qualquer de seus romances, Duras começa por adaptar obras suas pré-existentes, principalmente peças de teatro, como *La Musica* (texto de 1965, filme de 1966) e *Abahn Sabana David* (texto de 1970, filmado em 1971 com o título *Jaune le soleil*). A princípio, sua abordagem do cinema é também teatral. Ela exige igualmente que os atores ajam são como sonâmbulos, figuras quase mudas, como perdidas em um momento incerto, como em *Nathalie Granger* (1972). Mais tarde, o dispositivo se complexifica, a exemplo de *La Femme du Gange* (1974), baseado em *L'Amour*, de 1972, em que se destaca a disjunção de som e imagem: duas vozes falam, enquanto as cenas desfilam, sem que se saiba se comentam essa ou outra história.

Suas produções cinematográficas resultaram ao todo em dezenove filmes, dentre longas e curtas. Segundo Marcos Uzal, Duras estava descontente com as adaptações, por reprovar nelas a imposição do ponto de vista de um observador único e o privilégio da imagem sobre a palavra (UZAL, 2013, p. 125). Ela responderia radicalmente a essas limitações, oferecendo ao espectador/leitor um lugar no filme, que é escrito para ser lido e no qual as palavras não são desvalorizadas em nome da imagem. A concepção de cinema da autora se basearia em dois postulados centrais, visíveis, por exemplo, em *Le Camion* (1977):

1. – o filme não é dado, ele se inventa ao longo da “leitura” e permanece sempre inacabado, no condicional; 2. – o autor e o ator são em primeiro lugar as vozes que transportam o texto para as imagens, eles tentam ver através dele e, preso nesse processo de criação, o espectador está também na posição de leitor⁸⁵ (UZAL, 2013, p. 129).

⁸⁴ “C’était bien raconté, les éléments étaient tous présents, à l’heure, mais l’écriture avait disparu, et rien ne la pouvait remplacer.”

⁸⁵ “1.- le film n’est pas donné, il s’invente au fil de sa “lecture” et reste donc toujours inaccompli, au conditionnel; 2. – l’auteur et l’acteur sont d’abord les voix qui portent le texte vers les images, ils cherchent

Essa tripla afirmação – do filme que se constrói ao longo da “leitura”, do autor e do ator como vozes portadoras do texto, da posição do espectador como leitor – leva a autora também a uma colaboração diferenciada com cineastas: Henri Colpi (*Une aussi longue absence*, 1961), Jean Rollin (*L’Itinéraire marin*, 1962, não filmado), Marin Karmitz (*Nuit noire, Calcutta*, 1964), Georges Franju (*Les Rideaux blancs*, 1965) e, claro, Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1959). Evitando as adaptações e escrevendo diálogos e roteiros originais, Duras atua em defesa do texto – antes do filme, antes do gênero. Além disso, a parceria com Resnais a impulsionaria, como já mencionado, a composições que ela chama de “híbridas”, tais como *Détruire dit-elle* (1969) e *India Song* (1975).

Neste, que é considerado seu primeiro grande filme, retoma-se o princípio da disjunção de som e imagem, já presente em *La Femme du Ganges*, porém agora de maneira mais radical. Baseado em *Le Vice-Consul*, de 1966, em *India Song*, as vozes dos personagens jamais estão em sincronismo com a imagem, unem-se a outras, exteriores, que comentam e questionam aquilo que se vê, mas também o que sentem elas mesmas, vozes sem corpo. Em *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), o tratamento do som é ainda mais audacioso: a trilha sonora é exatamente a mesma de *India Song*, mas as imagens são absolutamente outras, as de cômodos de uma casa em ruínas, de onde a figura humana desaparece. Ouvem-se novamente vozes descorporificadas, que comentariam uma ação pertencente a outro tempo, do qual se filmariam agora os vestígios.

Para Marcos Uzal, no cinema durassiano, o texto encontrou sua autonomia na voz e a voz se libertou da tirania do visível (UZAL, 2013, p. 127). O corpo vai se tornando

à voir à travers lui, et, pris dans ce processus de création, le spectateur est lui aussi dans une position de lecteur.”

cada vez mais ausente. *Le Navire Night* (1978), por exemplo, apresenta ligações telefônicas, em que os personagens se comunicam sem se verem. *Les mains négatives* (1979), *Césarée* (1979), *Dialogue de Rome* (1982) são outros casos em que se destacam os lugares, desertos, banais, como se a busca fosse por uma imagem *passe-partout*, indefinidamente passível de ser superposta por uma série de textos (UZAL, 2013, p. 127). É nesse “aveuglement de la parole”, na palavra cega, “no cegar da palavra”, segundo Uzal, que Marguerite Duras ampara seu cinema.

Pela expressão, percebe-se que, para a autora, a imagem é, em diversos momentos, indiferente. É a palavra que importa, escrita, lida, pronunciada, ouvida. Alguns de seus filmes reproduzem com tal intensidade essa concepção que, segundo Youlia Maritchik, eles se transformam, tornando-se textos. Seria o caso de *Le Camion*, no qual Duras e Gérard Depardieu são filmados lendo o roteiro do filme em questão; ou *Aghata*, em que se registra a história de Agatha contada pela autora a Yann Andréa – que desempenharia o papel do irmão da protagonista. Em *L’Homme Atlantique*, a voz cobre os planos negros, o texto se torna seu próprio cinema. Em *O Amante*, Duras manifesta a vontade – com a qual nenhum cineasta, à época, compactuou – de ser filmada durante a leitura do livro. Assim, o cinema se tornaria um “romance oral”, um excelente modo de libertar a voz do texto, para revelar a voz (MARITICHIK, 2007, p. 79).

É importante, entretanto, perceber que, embora os teóricos destaquem a importância da palavra, da literatura, na ampla produção durassiana, seu trabalho como diretora é relevante para a história do cinema. Uzal demonstra que, mesmo em filmes compostos principalmente da gravação de lugares desérticos e comuns, como *Aurélien Steiner* (1979), Duras adquiriu um verdadeiro “olho de cineasta”, visível pelo trato com o enquadramento e a luz: “ela pode dar a um lugar vazio ou a um objeto uma presença e

uma intensidade que poucos cineastas conseguem alcançar”⁸⁶ (UZAL, 2013, p.1 28). Jean-Luc Godard assevera: “Pagnol, Guitry, Cocteau e Duras. Esses são escritores que fizeram cinema, que fizeram filmes quase em igualdade com os cineastas e eles nos ajudaram a acreditar no cinema porque havia ali uma grandeza e uma potência em seus filmes”⁸⁷ (GODARD *apud* FELLOUS, 2013, p. 133).

Certas características garantiram às produções fílmicas durassianas a particularidade das obras autorais. A separação entre imagem e som e o uso da voz *over*, já mencionados, são alguns dentre os mais relevantes desses aspectos. Outro, primordial, é a imobilidade. Indo de encontro à própria definição do cinema, que é a das imagens em movimento, Duras opta pela câmera rígida por personagens estáticos, quando existentes, e por planos fixos, além de frequentemente muito longos, documentais. As transições de um plano a outro são abruptas, de modo a tornar visível o trabalho da montagem e desconstruir o efeito de real, desejável no cinema clássico. Em *Agatha* (1981) e *L’Homme Atlantique* (1982), a descontinuidade é ainda mais provocante: o intervalo entre as imagens é marcado pelo que se chamava, nos primórdios do cinema, uma “transição negra” e que se transforma em uma “imagem negra” em Duras, que se amplia pouco a pouco até invadir toda a tela.

Les Enfants (1985), adaptação do livro infantil *Ah! Ernesto*, de 1971, exagera traços como a imobilidade e a ruptura. O filme tira partido também das cores, da luz e da articulação das vozes dos personagens – que pronunciam com lentidão e esforço, como

⁸⁶ “[...] elle peut donner à un lieu vide ou à un objet une présence et une intensité que peu de cinéastes savent atteindre.”

⁸⁷ “Pagnol, Guitry, Cocteau et Duras. Ce sont des écrivains qui ont fait du cinéma, qui ont fait des films presque à l’égalité avec les cinéastes et ils nous ont aidés à croire au cinéma parce qu’il y a avait une grandeur et une puissance dans leurs films.”

se reaprendessem a falar, após um longo período de silêncio – para retomar a temática da criança que se nega a ir à escola, presente em *Moderato Cantabile* e *Nathalie Granger*.

Duras recusa outra vez o cinema narrativo industrial, descartando a ficção e seus artifícios. Para ela, fazer um filme idealmente implica não tentar enganar o espectador a respeito do que vê; ao contrário, é preciso alertá-lo de que aquilo é um produto, que foi fabricado, que custou dinheiro. Por isso, a autora procura ser tão realista quanto possível, não se utilizando de cenários fabricados e jamais manipulando os lugares escolhidos para serem filmados. Da mesma maneira, o corpo do ator deve permanecer intacto, sem maquiagem, como o corpo nu de Delphine Seyrig em *India Song*, mostrado “com seu cansaço e seu suor” (DURAS *apud* AUMONT, 2008, p. 81). Diferentemente disso, o desempenho do ator é estritamente supervisionado pela cineasta, que espera impedir a fusão entre a pessoa e o personagem, tornando o artista o mais anônimo possível. Nesse sentido, Jacques Aumont classifica a autora como uma cineasta artesã, colocando-a ao lado de diretores como Moullet e Straub.

Segundo o teórico, a necessidade de preservar o personagem do ator reflete uma perspectiva central no trabalho durassiano, que é o intuito de proteger o texto do cinema. Para Duras, este mataria a capacidade viva daquele de produzir e suscitar imagens, uma vez que as palavras têm um poder de proliferação infinito, em contraste com a imagem, que encerra o imaginário em uma possibilidade única. O cinema está demasiadamente perto do referente. Por isso, “o sentido sempre deve proceder não da imagem, não dos atores, mas de um texto escrito” (AUMONT, 2008, p. 82).

Isso esclarece a célebre declaração durassiana, presente em *Le Camion*, “que le cinéma aille à sa perte”, ou seja, “que o cinema caminhe para sua ruína”, que se espelha em outra, de *Les Yeux Verts*: “Quando faço cinema [...], estou em uma relação de

assassinato com o cinema” (DURAS, 1980, p. 92-93). A intenção é a mesma: Duras manifesta, por essas frases, sua rejeição tanto ao cinema como espetáculo, quanto como barreira à potência do verbo. “[...] sua preocupação essencial é preservar um lugar para o sentido ideal, que não está nem na realidade filmada nem, ainda menos, nas imagens visuais, mas no verbo e em seu potencial” (AUMONT, 2008, p. 82-83).

A exploração dessa potência verbal manifesta-se em seus roteiros e textos fílmicos, ou seja, escritos cuja referência é principalmente cinematográfica. Desde a colaboração com Alain Resnais para *Hiroshima mon amour*, em 1959, Duras conclui que o filme transpõe para a tela apenas um fragmento do que foi escrito. Ela decide, então, publicar esses textos, decidida de que fazer roteiros é escrever “o que não saberá ser visto” (DURAS, 1980, p. 84).

Os dois primeiros textos – *Hiroshima* e *Une aussi longue absence*, escrito em colaboração com Gérard Jarlot – haviam sido concebidos para o cinema e só foram publicados após o lançamento dos filmes. Em 1966, como se viu, ela adapta sua peça teatral *La Musica* (sendo auxiliada pelo diretor Paul Seban). Mas é em 1973, com *Nathalie Granger* e, principalmente, com *La Femme du Gange*, que se desenvolve, segundo Isabelle Raynauld, essa escrita “que mostra ‘o que não saberia ser visto’, o que deve necessariamente ser lido⁸⁸” (RAYNAULD, 1985, p. 81). Neles, Duras se distancia da estrutura dual (indicações cênicas somadas aos diálogos) dos roteiros tradicionais, produzindo textos que não são feitos *para* o cinema, mas junto a ele. A novidade estaria em um terceiro elemento, já mencionado: as vozes, que manifestariam a escrita em si mesma e constituiriam outra região narrativa.

⁸⁸ “[...] cette écriture qui montre ‘ce qui ne saurait être vu’, ce qui doit nécessairement être lu.”

Desse modo, os textos de filmes de Duras não podem ser reduzidos à descrição de imagens e a diálogos que acompanham determinada trama. É preciso acompanhar “l’avancée de la phrase” (DURAS, 1976, p. 16), o avanço da frase, o prazer do texto pelo texto. O papel das vozes, nesse contexto, é o de ler o texto do filme. Ao ser interpelada sobre fazer filmes para a voz, a autora responde: “Para a leitura da voz, não para a voz, mas para a leitura do texto”⁸⁹ (DURAS *apud* RAYNAULD, 1985, p. 84). O cinema, portanto, seria para ela mais uma maneira de se fazer ouvir o texto – este, sim, seu maior protagonista.

A leitura do texto em cena, porém, não invalida sua versão impressa; apenas agrega, à “voz” de um leitor desconhecido – com sua interpretação, sua prosódia, suas opiniões – a “voz” – o destaque, o ritmo, a entonação – que a autora concebia para a própria obra, a princípio. Não por acaso, muitas vezes, a pronúncia é lenta, cadenciada, como se para destacar ainda mais o valor sonoro e semântico de cada palavra, geradora de imagens incontáveis.

Segundo Raynauld, a originalidade dos textos fílmicos de Duras está no fato de não tentarem testemunhar sua transformação em imagem, mas justamente exacerbarem a impossibilidade de se poder “mostrar” o texto:

[...] o que seus “roteiros” dão a ver é a irredutibilidade do texto. Pois, como mostrar ao cinema “a pulsação do espaço”, os “olhos explodindo de luz” ou a ressonância desse personagem de *La Femme du Gange*, o louco, que Duras descreve como sendo: “essa forma oca, que atravessa o ruído da palavra, em que é engolida, se perde [...]”⁹⁰ (RAYNAULD, 1985, p. 85).

⁸⁹ “Pour la lecture de la voix, pas pour la voix, pour la lecture du texte.”

⁹⁰ “[...] ce que ses ‘scénarios’ donnent à voir est bien l’irréductibilité du texte. Car, comment montrer au cinéma le ‘battement de l’espace’, des ‘yeux crevés de lumière’ ou la résonance de ce personnage de *La Femme du Gange*, le fou, dont Duras écrit qu’il est: ‘cette forme creuse que traverse le bruit du mot, où s’engloutit, se perd [...]’ ”?

Como se vê, a escrita durassiana para o cinema expressa a irreducibilidade do texto, da imagem escrita, diante da impossibilidade de se tranpor, para as telas, determinadas abstrações poéticas. Duras afirmara que o cinema interrompe o texto (DURAS *apud* RAYNAULD, 1985, p.85). Nesse sentido, e considerando a circularidade da obra durassiana, o eterno retorno de tramas, motes e personagens, pode-se pensar na publicação de seus roteiros como uma forma de manter esse movimento cíclico e de evitar o abandono e o luto pela morte do texto.

Um livro pode ser perseguido por toda a vida. É difícil, para mim, dizer que o livro está acabado. Quando se termina um livro, é sempre um abandono. As últimas páginas de *La pluie d'été*, eu as escrevi em dois dias, porque não conseguia deixar as personagens. Eu as escrevi chorando⁹¹ (DURAS *apud* ARMEL, 2013, p.46).

O apego à vida de seus personagens, a suas histórias – que são também, em certa medida, a história dela, dado o caráter autobiográfico de sua produção – talvez explique em parte a extensão e a complexidade da obra durassiana. Os artifícios que enredam, de diferentes formas, o leitor, fazendo dele eventualmente plateia e espectador, podem significar também a dificuldade da própria autora em se libertar de uma rede por ela mesma tecida.

Antes de iniciarmos a terceira Parte, em que se analisam quatro roteiros literários pelo viés da intergenericidade e da intermedialidade, é interessante recordar o trajeto percorrido nesta segunda Parte da tese. Nesta seção, realizou-se um breve panorama do chamado *Nouveau Roman*, verificando a experiência com outras mídias – principalmente

⁹¹ “Un livre, ça peut se poursuivre la vie entière. Ça m’est difficile de me dire que le livre est fini. Quand on finit un livre c’est toujours un abandon. Les dernières pages de *La Pluie d’été* je les ai faites en deux jours, parce que je ne pouvais pas arriver à quitter des gens. Je les ai écrites en pleurant.”

o cinema – dos escritores a ele associados. Dentre eles, destacaram-se dois nomes: Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, para os quais a parceria com o diretor Alain Resnais impulsionou uma longa e diversificada produção cinematográfica.

A cinematografia robbe-grilletiana, muito menos extensa que a durassiana, suscitou debates relativos aos temas, como o sadomasoquismo, e também à estrutura, que retoma a “desnarração” já presente em seus romances. Duras, por sua vez, também permaneceu à margem do cinema clássico, ao qual se opõe deliberadamente, ao realizar filmes em que a palavra se sobressai em relação aos elementos essenciais do cinema, ou seja, a imagem e o movimento.

Ambos os autores, porém, relacionaram as mídias – sobretudo, a literária e a cinematográfica – de diferentes maneiras, em sua escrita e em sua cinematografia. Do mesmo modo, moveram-se constantemente por sobre as zonas fronteiriças que conectam os gêneros. É o que detalharemos na terceira e última Parte desta pesquisa.

PARTE 3
Roteiros literários em primeiro plano

Nesta terceira e última parte, procederemos à análise de duas obras de Alain Robbe-Grillet e duas de Marguerite Duras. Além de uma breve revisão crítica e da explanação temática, realizaremos a identificação de elementos de intergenericidade e intermedialidade nesses textos para o cinema, tal é o foco de nossa pesquisa.

Considerando, porém, que alguns fundamentos são comuns às quatro experiências, cabe antecipar sua apreciação, evitando incorrer na redundância. O primeiro deles seria o da transposição intermediática, ou seja, a adaptação da obra verbal para a cinematográfica – tendo em vista que as quatro obras geraram, cada uma, um filme. Nas subcategorias definidas por Irina Rajewsky (2012a), lê-se:

1. Intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática* (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): aqui a qualidade intermediática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transposição de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção da intermedialidade “genérica”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediático. (RAJEWSKY, 2012a, p. 24)

Ainda que não seja nosso objetivo analisar o “novo produto de mídia”, gerado pelo texto, é importante assinalar que o filme integra a segunda categoria proposta por Irina Rajewsky, que é a de “combinação de mídias”. Esta abrange também a ópera, o teatro, a performance, os manuscritos com iluminuras, as instalações em computador ou arte sonora, os quadrinhos, dentre outros (RAJEWSKY, 2012a, p. 24).

Quanto ao processo de transposição para o cinema, vale ressaltar também que, até o final da década de 1990, nos estudos da adaptação cinematográfica, eram considerados “originais” textos literários, sobretudo romances. O termo “adaptação” não era utilizado para se pensar a passagem do roteiro para o filme – ainda que esse seja a “fonte” do novo

produto e que sua transformação em obra cinematográfica configure-se como um exemplo de transposição midiática. Pesquisas recentes, como as de Steven Maras (2009)⁹² e Patrick Cattrysse (2011)⁹³, entretanto, relacionam os estudos da adaptação aos estudos do roteiro cinematográfico.

Em relação aos cine-romances de Robbe-Grillet e aos textos híbridos de Marguerite Duras, a expressão “adaptação” é, assim, duplamente aplicável – em relação à nova e à antiga perspectivas. Primeiro, porque há, inegavelmente, transposição de uma mídia a outra ao se transformar a obra verbal no produto plurimidiático que é o filme. Segundo, porque, uma vez sendo em parte compostos por romance – e também poema, peça de teatro –, os textos em questão vão ao encontro da teoria tradicional da adaptação.

Há, no entanto, peculiaridades quanto ao processo de transposição midiática a serem comentadas ao longo das análises de cada uma das obras em específico. Todas elas, porém, terão em comum outro diálogo intermidiático, que é o da “referência intermidiática” ao cinema, como se percebe já pelo primeiro exemplo desta categoria na divisão de Irina Rajewsky (2012a):

Intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermidiáticas*, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem (RAJEWSKY, 2012a, p. 25).

A *filmic writing*, mencionada na primeira Parte desta pesquisa, vai ao encontro dessa definição: livros como *Neige Noire*, de Hubert Aquin, são considerados textos literários que imitam determinadas técnicas cinematográficas. Contudo, o roteiro de

⁹² Maras, Steven. *Screenwriting, History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press, 2009.

⁹³CATRYSSSE, Patrick. “Adaptations and screenwriting studies: methodological reflection”. Disponível em:<https://www.academia.edu/1182567/2011_Adaptation_and_Screenwriting_Studies_Methodological_Reflections>. Acesso em: 17 out. 2014.

cinema também se associa a essa categoria, uma vez que, enquanto mídia verbal, evoca recursos do cinema, de modo que a intermedialidade se torna inerente ao próprio gênero.

François Harvey emprega o termo “transmediatização” para pensar o processo da passagem de um código midiático a outro, associado pelas imagens que sugerem, integram ou programam um porvir midiático que lhe é, originalmente, estranho. Como exemplo, o teórico cita o romance cinematográfico, que faz intervir em seu corpo literário o código fílmico e prescreve uma experiência segunda de visualização do filme implícito. O cine-romance de Robbe-Grillet, por exemplo, mobiliza primeiramente esquemas perceptivos fílmicos do leitor que, em contato com esse tipo performativo da obra composta, transmediatiza as palavras em imagens cinematográficas e realiza mentalmente as possibilidades fílmicas do texto. Ainda de acordo com Harvey, esse potencial transmidiático, que provém da capacidade própria às mídias de persistir para além do meio midiático no qual são constituídas e instituídas, permite a todo código midiático transcender o acoplamento original e se manifestar em um corpo estranho (HARVEY, 2011, p. 158-160). No que diz respeito às obras cine-romanescas de Robbe-Grillet, o fílmico se revela enquanto virtualidade midiática e impulsiona o leitor a atualizar a obra cinematográfica abarcada pelo texto, graças a seu conhecimento anterior de cinema.

Harvey afirma que a escrita fílmica em Robbe-Grillet segue o regime referencial intermidiático, de acordo com a terminologia de Irina Rajewsky. Segundo esta classificação, a “referência intermidiática”, para ser considerada como tal, deve usar

[...] seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (*Systemreferenz*, “referência a um sistema”). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema ou subsistema a que se refere (RAJEWSKY, 2012a, p. 25).

Rajewsky chama a atenção para o fato de que, na “referência intermediática”, a mídia material é uma só e ela emprega seus próprios meios para imitar ou evocar as demais. É o que acontece no livro *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras, quando se estabelece um movimento de panorâmica para a câmera sobre a imagem a ser filmada, de uma fotografia de Hiroshima após a explosão da bomba atômica:

ELA

Eu sempre chorei sobre o destino de Hiroshima. Sempre.
*Panorâmica sobre uma foto de Hiroshima tirada após a bomba, um “deserto novo”, sem referência aos outros desertos do mundo*⁹⁴ (DURAS, 1960, p. 26).

Além da interação com o cinema, outros diálogos intermediáticos – em relação à fotografia, ao teatro, à escultura – também serão realizados nas quatro obras em estudo, enquadrando-se igualmente na categoria das “referências intermediáticas”, as quais incluem “referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante.” (RAJEWSKY, 2012a, p. 25). Um exemplo é a recorrência à obra de Eugène Delacroix, em *C'est Gradiva qui vous appelle*, de Alain Robbe-Grillet: “Esse desenho faz pensar em uma versão libertina das gravuras de Delacroix para o *Fausto*, de Goethe”⁹⁵ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 41).

A manifestação das mídias, entretanto, acontecerá em variados níveis (MOSER)⁹⁶ nos diferentes textos. Por essa razão, enfatiza-se, em cada capítulo, a(s) mídia(s) de maior

⁹⁴ “ELLE: J’ai toujours pleuré sur le sort de Hiroshima. Toujours./*Panoramique sur une photo de Hiroshima prise après la bombe, un ‘désert nouveau’, sans référence aux autres déserts du monde.*”

⁹⁵ “Ce dessin fait penser à une version libertine des illustrations gravées par Delacroix pour le Faust de Goethe.”

⁹⁶ Cf. MOSER, Walter. “As relações entre as artes: por uma arqueologia da Intermedialidade.” In: *ALETRIA*. Belo Horizonte: Poslit, Faculdade de Letras da UFMG, 2007. p. 42-65.

relevância na composição formal e temática das experiências em análise, assinalando também peculiaridades teóricas resultantes de cada uma das práticas.

O mesmo procedimento vale para as observações acerca da intergenericidade. Sabe-se que, por se tratar do que aqui chamamos “roteiros literários”, as obras escolhidas efetuam um diálogo entre o roteiro tradicional e gêneros literários, como o romance e o poema. Contudo, o nível de detalhamento técnico varia de um texto a outro, de um autor a outro, exigindo que confrontemos, gradualmente, quanto à forma, as quatro obras. Conforme mencionado, existe um contraste entre a escritura robbe-grilletiana e a durassinana, que se manifesta também em seus respectivos textos cinematográficos. Sabe-se que a autora não utilizou a nomenclatura “cine-romance”, tão diretamente associada a Alain Robbe-Grillet. De fato, ainda que o formato do cine-romance robbe-grilletiano, como se viu, modifique-se a cada novo projeto, o texto de Duras difere, e muito, de todos os seus modelos. Um dos elementos que garantem essa diferenciação é, por exemplo, a poeticidade da escrita durassiana, presente de maneira mais subjetiva em Alain Robbe-Grillet. O “poético”, portanto, é considerado, nesta pesquisa, inerente ao conceito de “literário”. Contudo, ambos não são entendidos como sinônimos, uma vez que o segundo manifesta-se por meio de outros gêneros, como o romance e a peça teatral, que não necessariamente utilizam a linguagem poética.

Antes de chegarmos, enfim, aos capítulos que exemplificam toda essa discussão, é importante acrescentarmos um esclarecimento quanto às citações das obras literárias em análise: como mencionado na Introdução desta tese, optamos por nos afastarmos das configurações da ABNT, no intuito de expor e respeitar a estrutura dos roteiros estudados. Para facilitarmos a leitura do público brasileiro, decidimos deixar todo o texto em língua portuguesa, mas, uma vez que a análise das obras foi realizada a partir do original, em francês, transcrevemos todos os excertos utilizados na pesquisa, em nota de rodapé.

Procuramos, mais uma vez, mantermo-nos fiéis à tipografia relativa a cada um desses fragmentos, alterando somente a distribuição espacial que, no rodapé, exige maior concisão. Outras informações, nesse sentido, serão acrescentadas, quando oportuno.

Capítulo 1: *Hiroshima mon amour*: a calamidade, uma experiência intermediática

1.1. *Un amour de rencontre* ou o reencontro do amor

O livro *Hiroshima mon amour* – roteiro e diálogos – foi publicado pela Gallimard em 1960, apenas um ano depois do lançamento do filme dirigido por Alain Resnais. Em um dos primeiros diálogos do roteiro, lê-se:

ELE

De que trata o filme em que você atua?

ELA

Um filme sobre a Paz. O que mais você quer que façamos em Hiroshima senão um filme sobre a Paz?⁹⁷ (DURAS, 1960, p. 53).

Assim, metalinguisticamente, o diálogo de abertura entre os protagonistas de *Hiroshima mon amour* corrobora com essa espécie de verdade absoluta: a de que, desde a bomba atômica, tudo o que remete a Hiroshima tem, como objetivo, militar em favor da paz.

A obra em questão não escapa totalmente desse horizonte. Entretanto, sua abordagem resvala antes por outras abstrações, como a memória. Tal tema, caro tanto a Resnais quanto a Duras, articula-se em dois eixos: um, de caráter coletivo e histórico, é centrado na tragédia em Hiroshima; o outro, de caráter pessoal e sentimental, centraliza-se no encontro amoroso vivido pela protagonista durante a Segunda Grande Guerra.

Em seu diálogo, a mulher traz à tona a presença da morte na cidade japonesa, à medida que reconstrói, em parte, o passado, ao narrar suas recordações. Ela vivera, como aos poucos confessará ao longo da trama, em Nevers: “Em toda a minha vida, foi em Nevers que fui mais jovem... [...] Sim, jovem em Nevers. E depois também, uma vez,

⁹⁷ “LUI: Qu’est-ce que c’est le film dans lequel tu joues?/ELLE: Un film sur la Paix. Qu’est-ce que tu veux qu’on tourne à Hiroshima sinon un film sur la Paix?”

louca em Nevers”⁹⁸ (DURAS, 1960, p. 57). Conforme prediz a escritora em seu texto, o espectador tem acesso às imagens das lembranças dessa mulher: sabe, então, como, aos 18 anos, ela conhecera um soldado alemão; como se apaixonaram e se encontravam, eufóricos, pelos bosques; como planejaram fugir e como ele morreria antes disso. Em consequência, a francesa enlouquecera, enclausurada em um porão, escondida pelos pais, que buscavam ocultar sua desonra.

O amante japonês, nesse presente a que então se assiste, mostra-se cada vez mais interessado pela narrativa, que é contada em diferentes momentos e espaços – em seu apartamento, em um bar, à beira de um rio. O personagem masculino chega a colocar-se na primeira pessoa, fazendo as vezes do soldado alemão, do primeiro amor perdido.

ELE
Quando you está dentro da cave, eu estou morto?
ELA
You está morto... e...
Nevers: o Alemão agoniza muito lentamente sobre o cais.
ELA
... como suportar uma dor como essa?⁹⁹ (DURAS, 1960, p. 87)

O ponto de contato entre os personagens masculinos se realiza não apenas pela relação amorosa com a francesa, mas também por suas nacionalidades: durante a Segunda Guerra, Japão e Alemanha estiveram do mesmo lado, compondo, junto à Itália, as Potências do Eixo – em oposição à França, situada entre os Aliados. Ocorre, dessa maneira, uma duplicação do personagem “amante-inimigo”, cujas personalidades deslizam entre passado e presente, Nevers e Hiroshima.

⁹⁸ “C’est à Nevers que j’ai été le plus jeune de toute ma vie... [...] Oui. Jeune à Nevers. Et puis aussi, une fois, folle à Nevers.”

⁹⁹ “LUI: Quand tu es dans la cave, je suis mort?/ELLE: Tu es mort... et.../Nevers: l’Allemand agonise très lentement sur le quai./ ELLE: ...comment supporter une telle douleur?”

Nesse jogo de equivalências, a protagonista dá continuidade à representação, do mesmo modo que, páginas adiante, oscila, em seu discurso, entre pronomes de primeira e terceira pessoa, ora se aproximando ora se distanciando da jovem apaixonada que fora em Nevers:

ELA

Ela teve em Nevers um amor de juventude alemão...

Nós iremos à Baviera, meu amor, e nós nos casaremos.

Ela nunca foi à Baviera. (*Ela se olha no espelho.*)

Que aqueles que jamais foram à Baviera ousem lhe falar do amor.

Você não estava completamente morto.

Eu contei nossa história.

Eu enganei você esta noite com este desconhecido¹⁰⁰ (DURAS, 1960, p. 110).

O desconhecido a que a francesa se refere é justamente o japonês que, páginas antes, representava, apoderando-se do pronome de primeira pessoa, o amante alemão. As camadas temporais e espaciais se misturam, confundindo-se. Segundo Susan D. Cohen, em “La Présence de Rien”, em Duras, o olhar para algo ausente causa imediatamente o apagamento da distância e do espaço, fazendo com que o objeto se presentifique em perfeita similitude. É o que ocorreria também em *Le Marin de Gibraltar* e *Le Ravissement de Lol. V. Stein*.

Como se, em Duras, a comunicação, a compreensão, um certo amor, e até o texto nascessem somente quando duas pessoas dirigem o olhar a um fato (ou texto) ausente. Frequentemente trata-se de alguém que, tendo sobrevivido, de alguma maneira, a uma paixão, volta-se, acompanhado por outra pessoa, para o passado. Esse olhar (apaixonado) sobre a memória de um dos dois faz com que se forme um novo casal¹⁰¹ (COHEN, 1983, p. 26).

¹⁰⁰ “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.”

¹⁰¹“Comme si chez Duras la communication, la compréhension, un certain amour, et le texte même ne naissaient que lorsque deux personnes dirigent leur regard vers un fait (ou texte) absent. Souvent il s’agit de quelqu’un qui, ayant survécu en quelque sorte à une passion, se tourne, en compagnie d’un autre, vers ce passé. Ce regard (passionné) sur la mémoire de l’un des deux fait se former un nouveau couple.”

De fato, o casal, em Hiroshima, forma-se à sombra do casal desfeito há anos, em Nevers. É no entremeio da narrativa que os dois vão se tornando mais íntimos, a mulher entregando-se em palavras, sendo levada pela história que ela própria conta.

O confidente japonês quer saber por quanto tempo ela sofrera naquele porão, depois de *sua* morte. “A eternidade”, ela responde. (1960, p. 95). Sabe-se, porém, que um dia ela “sai da eternidade” (DURAS, 1960, p. 97), como declara o homem. A mãe, então, pede que vá de bicicleta para Paris, que fuja durante a noite. E ali ela toma conhecimento da bomba atômica e do fim da guerra. Ela se revolta por pensar que muitas pessoas, no resto do mundo, gozavam de uma felicidade que contrastava com o sofrimento que sentia pela morte do amado – ao mesmo tempo em que, para os japoneses, o desfecho da guerra se relacionava à tragédia de Hiroshima.

1.2. Um roteiro em partes

A experiência da escrita do roteiro de *Hiroshima mon amour* foi extremamente significativa para Marguerite Duras. Além de representar o contato mais efetivo da autora com o cinema, até então, a convivência com Alain Resnais e as especificidades do gênero roteiro geraram consequências em sua obra como cineasta e escritora. Segundo Dominique Noguez, o texto em questão contém características que foram posteriormente associadas ao estilo durassiano, como a concisão e a sobriedade:

Hiroshima mon amour é muito importante, porque é a partir dele que nasce o verdadeiro estilo de Duras em sua concisão, e esse estilo se explica talvez pela importância das didascálias no texto. Como é um texto destinado a ser interpretado no cinema, há indicações de cena muito concisas, no presente, com uma espécie de nudez do estilo que se tornará característica da obra de Duras,

uma sobriedade extrema¹⁰² (NOGUEZ *apud* MARITCHIK, 2007, p. 125).

Essa “nudez do estilo” se manifesta pela escassez do detalhamento técnico, contrariamente, por exemplo, a *L’Année dernière à Marienbad*, de Robbe-Grillet. Duras, por sua vez, deixa espaço maior à intervenção e à criação do diretor. É o que se nota a seguir:

Nós a reencontramos em pé no centro de um grande cômodo de uma casa japonesa. Cortinas fechadas. Luz suave. Sentimento de frescor após o calor do desfile. A casa é moderna. Há poltronas, etc.

*A Francesa está ali como uma convidada. Ela está um pouco intimidada. Ele vem em sua direção do fundo do cômodo (pode-se supor que ele acabou de fechar uma porta, ou vem da garagem, pouco importa)*¹⁰³ (DURAS, 1960, p. 75).

Ainda que apresente a iluminação, o cenário que espera para a personagem, cuja posição (em pé) também é indicada, Duras não acrescenta pormenores à cena. O trecho “Há poltronas etc” sugere que as marcações são muito mais sugestões do que determinações. Cabe a Resnais definir os outros móveis que estarão presentes na casa moderna, como cumpre a ele resolver de que maneira filmar “o sentimento de frescor depois do calor do desfile”, estabelecer de onde exatamente surge o personagem, decifrar as muitas metáforas e comparações, como a da Francesa em cena “como uma convidada.”

¹⁰²“*Hiroshima mon amour* est très important, parce que c’est à partir de là que naît le véritable style de Duras dans sa concision, et le style de Duras s’explique peut-être par l’importance des didascalies dans ce texte. Il y a, puisque c’est un texte qui est destiné à être joué au cinéma, des indications de scènes très concises, au présent, avec une espèce de nudité du style qui deviendra caractéristique de l’œuvre de Duras, une sobriété extrême.”

¹⁰³“*Nous la retrouvons debout au milieu d’une grande pièce d’une maison japonaise. Stores baissés. Lumière douce. Sentiment de fraîcheur après la chaleur du défilé. La maison est moderne. Il y a des fauteuils, etc./La Française se tient là comme une invitée. Elle est presque intimidée. Il vient vers elle du fond de la pièce (on peut supposer qu’il vient de fermer une porte, ou du garage, peu importe).”*

A composição das cenas no roteiro de Duras também se particulariza visualmente, como se pode verificar nesta página escaneada de *Hiroshima mon amour* (DURAS, 1960, p. 65):

Partie III

65

LUI

Tu étais facile à retrouver à Hiroshima.

Elle a un rire heureux.

Un temps. Il la regarde de nouveau.

Entre eux passent deux ou quatre ouvriers qui portent une photographie très agrandie qui représente le plan de la mère morte et de l'enfant qui pleure, dans les ruines fumantes de Hiroshima — du film Les Enfants de Hiroshima. Ils ne regardent pas la photo qui passe. Une autre photographie passe, qui représente Einstein tirant la langue. Elle suit immédiatement celle de l'enfant et de la mère.

LUI

C'est un film français?

ELLE

Non. International. Sur la Paix.

LUI

C'est fini.

ELLE

Pour moi, oui, c'est fini. On va tourner les scènes de foule... Il y a bien des films publicitaires sur le savon. Alors... à force... peut-être.

Figura 3:

Página 65, escaneada de *Hiroshima mon amour*, em que se pode notar o uso do itálico e de outros recursos visuais.

Observe-se que a estrutura do texto aproxima-se e distancia-se do roteiro técnico, analisado na primeira parte deste trabalho. Ambos se assemelham pela espacialização das informações na página, pelo uso do itálico para as didascálias, pelo modo de atribuição direta das falas, pela indicação do personagem em caixa alta. No entanto, não há, ao longo de todo o texto, a numeração das cenas, nem sua separação tradicional pela indicação de “exterior/interior”, “noite/dia”. Não existe, em realidade, a preocupação em delimitar exatamente o fim e o início do que seriam as cenas. Duras opta, como se nota no alto da página, por dividir seu roteiro em cinco grandes “partes”, em acordo com o que propusera a continuísta. Caberia ao diretor fragmentar essas seções como quisesse. Além disso, os personagens não são nomeados, senão pelos pronomes “ele” (*lui*) e “ela” (*elle*).

O que se destaca, em oposição ao roteiro tradicional, é o detalhamento das didascálias, cujo foco não são as informações técnicas – de enquadramento, iluminação, movimento de câmera –, mas aquelas relativas à ação (“Entre eles passam dois ou quatro trabalhadores que levam uma fotografia muito ampliada representando o plano da mãe morta e do filho que chora, nas ruínas fumegantes de Hiroshima [...]”¹⁰⁴); à interpretação (“Eles não olham a foto que passa.”¹⁰⁵); ao contexto da cena, como indica a página precedente:

*Comprendemos que acabam de realizar, em Hiroshima, um filme edificante sobre a Paz. [...] A multidão passa ao lado da praça onde acabam de realizar o filme. Essa multidão é indiferente. Exceto por algumas crianças, ninguém olha, as pessoas estão habituadas, em Hiroshima, a ver realizarem filmes sobre Hiroshima*¹⁰⁶ (DURAS, 1960, p. 64).

¹⁰⁴ “Entre eux passent deux ou quatre ouvriers qui portent une photographie très agrandie qui représente le plan de la mère morte et de l’enfant qui pleure, dans les ruines fumantes de Hiroshima.”

¹⁰⁵ “Ils ne regardent pas la photo qui passe.”

¹⁰⁶ “On comprend qu’on vient de tourner à Hiroshima un film édifiant sur la Paix. [...] La foule passe à côté de la place où vient de se tourner le film. Cette foule est indifférente. Sauf quelques enfants, personne ne regarde, on a l’habitude à Hiroshima de voir tourner des films sur Hiroshima.”

Percebe-se que Duras narra, conta uma história, que vai se tornando independente do filme. Na construção dessa narrativa, os elementos narrativos são dispostos de modo a aproximar o locutário – ator ou leitor leigo – daquilo que vivem os personagens.

É por esse motivo que a escritora insere, no início de cada nova “parte”, uma longa contextualização da ação. Há a descrição da hora e do lugar – “São quatro horas da tarde, praça da Paz em Hiroshima. Ao longe, um grupo de técnicos de cinema se distancia, carregando uma câmera, projetores e refletores”¹⁰⁷ (DURAS, 1960, p. 63), um comentário sobre certas escolhas – “Uma observação importante: nós veremos sempre os técnicos de longe e não saberemos jamais qual é o filme que eles realizam sobre Hiroshima”¹⁰⁸ (DURAS, 1960, p. 63) –, os sentimentos em cena – “Ela acorda. Seu cansaço se esvai. Caímos subitamente na história pessoal deles”¹⁰⁹ (DURAS, 1960, p. 64).

Além disso, há três importantes paratextos que inserem o leitor – seja ele o diretor, o ator, a equipe técnica, o público – nas particularidades da obra, da trama e dos personagens. Trata-se da sinopse, do prefácio e, sobretudo, dos apêndices. Intitulados “*Les Évidences nocturnes*” (“As evidências noturnas”), “*Nevers*”, “*Portrait du Japonais*” (“Retrato do Japonês”) e “*Portrait de la Française*” (“Retrato da Francesa”), estes contêm uma definição da personalidade dos protagonistas, ditos “o Japonês” e “a Francesa”, além de notas em referência a eles. Tais notas, em certos casos, estão em primeira pessoa, como fragmentos de um relato ou do diário íntimo da protagonista – como no trecho a seguir:

O CASAMENTO DE NEVERS

Eu me torno sua mulher no crepúsculo, a felicidade e a vergonha. Quando isso aconteceu, a noite caiu sobre nós. Nós não percebemos isso. [...]

¹⁰⁷ “*Il est quatre heures de l’après-midi, place de la Paix à Hiroshima. Dans le lointain s’éloigne un groupe de techniciens de cinéma portant une caméra, des projecteurs et des écrans-rélecteurs.*”

¹⁰⁸ “*Une remarque importante: on verra toujours les techniciens de loin et on ne saura jamais quel est le film qu’ils tournent à Hiroshima.*”

¹⁰⁹ “*Elle se réveille. Sa fatigue s’évanouit. On retombe dans leur histoire personnelle d’un seul coup.*”

OUTRA NOTA SOBRE O JARDIM
DO QUAL ATIRARAM NO ALEMÃO

O amor serve para morrer mais comodamente à vida.
Esse jardim poderia fazer crer em Deus.
Esse homem, ébrio de liberdade, com sua carabina, esse desconhecido de fim de julho de 44, esse homem de Nevers, meu irmão, como ele poderia saber?¹¹⁰(DURAS, 1960, p. 132).

Em outros momentos, as notas estão na terceira pessoa do discurso, referindo-se à atriz que interpreta a Francesa (Emmanuelle Riva) – como neste excerto:

SOBRE A FRASE
“E ENTÃO, ELE MORREU”

Riva não fala mais quando essa imagem aparece.
Dar um sinal exterior de sua dor seria degradar essa dor.
Ela acaba de descobri-lo, agonizando, sobre o cais, ao sol. É para nós que a imagem é insuportável. Não para Riva. Riva parou de falar. Ela parou, simplesmente. [...] Vê-la sorrir nesse momento seria até mesmo lógico¹¹¹ (DURAS, 1960, p. 133).

Destaca-se que a escritora também utiliza os paratextos para sugerir ao diretor interpretações, como nesta transcrição da página 133, em que se lê, sob o título “Sobre a frase: ‘E então, ele morreu’”, que a atriz não deveria falar nada, porque exteriorizar sua dor seria degradá-la. Duras sugere que um sorriso seria mais lógico.

Trechos assim, além de contribuírem para as decisões do diretor e a interpretação dos atores, apontam para outra característica de roteiros literários como os de Marguerite Duras: os esclarecimentos a respeito das escolhas do próprio roteirista. Nos roteiros tradicionais, que primam pela objetividade, dificilmente se encontraria um comentário

¹¹⁰“LE MARIAGE DE NEVERS/Je devins 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. [...] /AUTRE NOTE SUR LE JARDIN/DUQUEL ON A TIRÉ SUR L’ALLEMAND/L’amour sert à mourir plus commodément à la vie./Ce jardin pourrait faire croire en Dieu./Cet homme, ivre de liberté, avec sa carabine, cet inconnu de la fin de juillet 44, cet homme de Nevers, mon frère, comment aurait-il pu savoir?”

¹¹¹“SUR LA PHRASE:/ ‘ET PUIS, IL EST MORT’/Riva ne parle plus elle-même quand cette image apparaît./Donner un signe extérieur de sa douleur serait dégrader cette douleur./Elle vient seulement de le découvrir, mourant, sur le quai, dans le soleil. C’est pour nous autres que l’image est insupportable. Pas pour Riva. Riva a cessé de nous parler. Elle a cessé, tout simplement. [...] /La voir sourire à ce moment-là serait même logique.”

dessa natureza. Menos recorrente ainda seria a referência direta à atriz que interpreta a protagonista (Emmanuelle Riva) e a presença de descrições tão abstratas para o cenário, como a que se lê em “Esse jardim poderia fazer crer em Deus” (p. 132).

Frases abstratas e poéticas, no entanto, como “A dor tem sua obscenidade” (p. 133), pululam nesse roteiro de Duras. Por não resultarem diretamente em qualquer ação ou gesto, como ocorre com grande parte das frases nos roteiros de cinema, tais colocações fazem pensar na busca do texto pelo contato íntimo de uma leitura “livre”, por parte do interlocutor que não atuará, que não dirigirá o filme, mas que deseja estar próximo da palavra escrita, da escritura durassiana.

1.3. Subjetividade e poeticidade

No roteiro em questão, a autora revela a todo momento que sua preocupação central é com o interlocutor, o possível espectador, e com os ecos que seriam deixados nele pela obra. “Seria preciso que o espectador tivesse o sentimento, ao mesmo tempo, de rever e de ver esse ‘cogumelo’ pela primeira vez”¹¹² (DURAS, 1960, p. 21), escreve Duras no início da Parte I do roteiro. A preocupação com as sensações a serem despertadas destaca-se em todo o texto, repete-se em expressões como “on devrait ressentir” (“deveríamos sentir”, p. 74) ou “on sent” (sentimos), como grifado abaixo:

ELE

Sente-se

*Ela não se senta. Ambos ficam de pé. Sentimos que entre eles o erotismo faz o amor fracassar, por enquanto*¹¹³ (DURAS, 1960, p. 75).

¹¹²“*Il faudrait que le spectateur ait le sentiment, à la fois, de revoir et de voir ce ‘champignon’ pour la première fois.*”

¹¹³“*LUI/Assieds-toi/Elle ne s’assied pas. Ils restent debout tous les deux. On sent qu’entre eux l’érotisme est tenu en échec par l’amour, pour l’instant.*”

Todos esses elementos – a abstração, os paratextos, os comentários da autora, o espaço atribuído ao leitor/espectador, a estrutura do texto – fazem de *Hiroshima mon amour* um roteiro peculiar, que associa, à linguagem cinematográfica, particularidades narrativas e também poéticas, constituindo uma obra, além de intermediária, intergenérica.

No tocante à linguagem poética, ela se distribui ao longo do roteiro, estando presente ora nas didascálias, ora nos paratextos, ora na fala dos personagens. Uma leitura atenta permite que se identifique uma série de figuras de linguagem – a começar pela antítese, uma das mais assíduas, que abre o diálogo entre a francesa e o japonês:

ELE
 Você não viu *nada* em Hiroshima. Nada.
 [...]

ELA
 Eu vi *tudo*. *Tudo*¹¹⁴ (DURAS, 1960, p. 22).

Note-se que uma frase é paralelamente o inverso da outra. Os termos antitéticos “tudo” e “nada” são destacados em itálico pela autora, marcando não apenas a entonação, mas também a intensidade da oposição dos personagens quanto ao que consideram “ver” e “conhecer” sobre Hiroshima.

A protagonista, em seguida, ao esclarecer o que teria acontecido na cidade japonesa, utiliza-se de um jogo de palavras em que termos como “chuva”/ “águas”/ “Pacífico”/ “comida” são repetidos, porém com sentido ligeiramente distinto, devido às palavras que as acompanham ou ao lugar que ocupam nas orações:

[...]
 A chuva dá medo.
Chuvas de cinzas sobre as águas do Pacífico.
 As águas do Pacífico matam.
 Pescadores do Pacífico são mortos.

¹¹⁴“LUI/Tu n’a rien vu à Hiroshima. Rien.[...]/ELLE/J’ai tout vu. Tout.”

A comida dá medo.
 Joga-se fora a comida de uma cidade inteira.
 Enterra-se a comida de idades inteiras.
 Uma cidade inteira se encoleriza.
Cidades inteiras se encolerizam¹¹⁵(DURAS, 1960, p. 30-31).

A repetição é um recurso poético recorrente em Duras, como demonstraremos no terceiro capítulo desta Parte. Há de se destacar também a rima nos termos repetidos: “entière/enterre/colère”.

Mais adiante, no texto, ao se referir à outra cidade em destaque na trama, Nevers, a protagonista emprega a anáfora, nesta fala que Duras define como “facultativa”:

ELA

Jamais. *Facultativo.*

[Nevers é uma cidade que me faz mal.
Nevers é uma cidade que eu não amo mais.
Nevers é uma cidade que me causa medo.]¹¹⁶ (DURAS, 1960, p. 57).

Um pouco adiante, a relação com a terra natal é apresentada por meio de uma antítese, entre sono e vigília, sonho e pensamento, “mais” e “menos”:

Nevers, veja bem, é a cidade do mundo, é mesmo a coisa do mundo, com a qual, à noite, eu sonho mais. Ao mesmo tempo é a coisa do mundo na qual eu penso menos¹¹⁷ (DURAS, 1960, p. 58).

¹¹⁵“La pluie fait peur./Des pluies de cendres sur les eaux du Pacifique./Les eaux du Pacifique tuent./Des pêcheurs du Pacifique sont morts./La nourriture fait peur./On jette la nourriture d’une ville entière./On enterre la nourriture de villes entières. /Une ville entière se met en colère./Des villes entières se mettent en colère.”

¹¹⁶“ELLE/Jamais./*Facultatif*./[Nevers est une ville qui me fait mal./Nevers est une ville que je n’aime plus./Nevers est une ville qui me fait peur].

¹¹⁷ “Nevers, tu vois, c’est la ville du monde, même c’est la chose du monde à laquelle, la nuit, je rêve le plus. En même temps que c’est la chose du monde à laquelle je pense le moins.”

A mesma figura de linguagem surge outra vez, contrastando novamente o homem e a mulher, a memória e o esquecimento. Ao mesmo tempo, tem-se a repetição de “como você”, que estabelece uma conexão com interlocutor, reforçando a humanidade de ambos:

ELA, *baixo*

...Ouça-me.

Como você, eu conheço o esquecimento.

ELE

Não, você não conhece o esquecimento.

ELA

Como você, eu sou dotada de memória. Eu conheço o esquecimento¹¹⁸ (DURAS, 1960, p. 31).

A antítese que associa a memória ao esquecimento é extrapolada, desliza para o “matar” e “fazer bem” do paradoxo – figura de estilo que assinala a irrupção da loucura, que pertence à linguagem das paixões (MARITCHIK, 2007, p. 121) – e mistura-se à anáfora insistente, na declaração da personagem feminina:

[...]

Você não pode saber.

Você me mata.

Você me faz bem.

Você me mata.

Você me faz bem.

Tenho tempo.

Eu imploro.

Devore-me¹¹⁹(DURAS, 1960, p. 35).

A oposição pode ser entendida como uma versão mais intensa de “bem-me-quer, mal-me-quer”, alusão ao próprio movimento antitético amoroso. Ressalta-se também a estrutura de excertos como o anterior, que justapõe frases curtas, semelhante à disposição de versos em estrofes. Além disso, identificam-se também rimas internas, como na repetição do som “ê” (sublinhado) e “u”/ “y” (em itálico) nesta passagem: “*Oui*, ce soir

¹¹⁸“ELLE, *bas*/... Écoute-moi./Comme toi, je connais l’oubli./LUI/Non, tu ne connais pas l’oubli./ELLE/Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l’oubli.”

¹¹⁹“Tu ne peux pas savoir./Tu me tues./Tu me fait du bien./Tu me tues./Tu me fait du bien./J’ai le temps./Je t’en prie./Dévore-moi.”

je m'en souviens. Mais un jour, je ne m'en souviendrai plus. Du tout. De rien”/ (“Sim, esta noite eu me lembro disso. Mas um dia eu não me lembrarei mais. De tudo. De nada”)¹²⁰ (DURAS, 1960, p. 102).

A rima, a estrutura, somadas à musicalidade resultante das repetições e de figuras sonoras de linguagem, geram o ritmo, que é característica imprescindível do poema, segundo Octavio Paz, em *Signos em rotação*: “Como distinguir [...] prosa e poesia? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo, não há poema; só com o mesmo, não há prosa” (PAZ, 1976, p. 11).

Vale recordar que, conforme descrito no capítulo anterior, Alain Resnais pediu a Marguerite Duras que gravasse todos os diálogos de *Hiroshima*, no intuito de orientar a interpretação dos atores, buscando deles uma entonação semelhante à da escritora. O fato ressalta a importância, identificada pelo cineasta, do ritmo, da sonoridade, no roteiro durassiano. A mídia musical não é, entretanto, a única em destaque no texto de Duras.

1.4. O diálogo das mídias em *Hiroshima*

No Prólogo de *Hiroshima mon amour*, a escritora esclarece:

Eu tentei relatar, com a maior fidelidade possível, o trabalho feito para A. Resnais em Hiroshima mon amour.

[...]

Considerei adequado conservar um certo número de coisas abandonadas no filme na medida em que elas esclarecem utilmente o projeto inicial¹²¹ (DURAS, 1960, p. 19).

¹²⁰ Neste trecho, reproduziu-se a versão francesa no corpo do texto, uma vez que se visava a identificar a sonoridade do original.

¹²¹ “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*. [...] / J’ai cru bon de conserver un certain nombre de choses abandonnées du film dans la mesure où elles éclairent utilement le projet initial.”

Percebe-se, pela declaração, que o texto publicado não é idêntico ao inicial, entregue ao diretor em julho de 1958 – embora a autora afirme ter tentado mantê-lo o mais semelhante possível ao primeiro projeto, inclusive conservando elementos abandonados na filmagem. Duras teria desejado tornar públicos certos cortes, operados no cinema, no intuito de atestar a diferença entre seu texto e o filme. Já na primeira página do roteiro, uma nota de rodapé alerta que o trecho entre colchetes – “O filme se abre com o desenvolvimento do famoso ‘cogumelo’ de BIKINI [...]”¹²² (DURAS, 1960, p. 21) – fora abandonado nas filmagens.

Também teria considerado certas mudanças operadas por Resnais em relação à primeira versão do texto, como comprovam as notas de pé-de-página: “Resnais escolheu um globo florido”¹²³ (DURAS, 1960, p. 73); “A partir do texto inicial muito esquemático, Resnais acrescentou um grande número de documentos do Japão. Assim, o texto inicial não apenas transbordou, mas foi modificado e consideravelmente ampliado durante a montagem do filme”¹²⁴ (DURAS, 1960, p. 23).

Foram, ainda, acrescentadas ao projeto inicial trinta páginas de “Apêndice”. Essas notas haviam sido realizadas separadas do roteiro inicial e entregues a Resnais antes da filmagem, em dezembro de 1958 – conforme declara a autora no Prólogo (1960, p. 19). O cineasta teria lhe pedido que escrevesse como se comentasse as imagens de um filme já realizado, sem se ater à cronologia (DURAS, 1960, p. 124).

¹²²“*Le film s’ouvre sur le développement du fameux ‘champignon’ de BIKINI [...]*”

¹²³“Resnais a choisi un globe fleuri.”

¹²⁴“A partir du texte initial très schématique, Resnais a rapporté un grand nombre de documents du Japon. De ce fait le texte initial a été non seulement débordé mais modifié et considérablement augmenté pendant le montage du film.”

Posteriormente à montagem do longa, o texto foi publicado pela Editora Gallimard, organizado em cinco partes – exatamente como a continuísta, Syvette Baudrot, estruturou o filme em cinco atos.

A autora, ainda no preâmbulo, acrescenta:

Eu entrego este trabalho à edição desolada por não poder completá-lo com o relato das conversas quase cotidianas que tínhamos, A. Resnais e eu, de um lado; G. Jarlot e eu, de outro; A. Resnais, G. Jarlot e eu, ainda de outro lado. Eu não pude dispensar os conselhos deles, não pude jamais abordar um episódio de meu trabalho sem lhes submeter o anterior, ouvir as críticas, ao mesmo tempo exigentes, lúcidas e fecundas¹²⁵ (DURAS, 1960, p. 19-20).

Compreende-se, a partir do excerto, que a versão publicada de *Hiroshima mon amour* guarda vestígios das conversas com Alain Resnais e Gérard Jarlot, embora não as reproduza na íntegra. Dessa maneira, considerando também as notas transcritas, a estrutura da versão publicada e o acréscimo do Apêndice redigido segundo as instruções do cineasta, percebe-se que a obra em questão é resultado de todo um processo, que inclui o primeiro tratamento do roteiro, alterado em razão das inovações trazidas pelo diálogo com Resnais e Jarlot, bem como as modificações inspiradas pelo lançamento do filme.¹²⁶

¹²⁵“*Je livre ce travail à l'édition dans la désolation de ne pouvoir le compléter par le compte rendu des conversations presque quotidiennes que nous avons, A. Resnais et moi, d'une part, G. Jarlot et moi, d'autre part, A. Resnais, G. Jarlot et moi, d'autre part encore. Je n'ai jamais pu me passer de leurs conseils, je n'ai jamais abordé un épisode de mon travail sans leur soumettre celui qui précédait, écouter leurs critiques, à la fois exigeantes, lucides et fécondes.*”

¹²⁶ O cuidado de Marguerite Duras em explicitar todas as etapas de composição do roteiro, bem como a publicação deste, vão ao encontro da gênese da crítica genética, que tem o processo de criação como protagonista. Os estudos genéticos surgem também na década de 1960 – mais precisamente, em 1968, com as revoltas de maio e a organização, por um grupo de germanistas, dos manuscritos de Henrich Heine na Biblioteca Nacional da França. Segundo Cláudia Amigo Pino, nessa época, “a palavra texto começa a perder espaço: fala-se de processo, de escritura, de significância, de relação” (PINO, 2007, p. 24). Percebe-se uma postura semelhante por parte de Robbe-Grillet, não apenas por também publicar seus roteiros, mas também pelos incontáveis textos nos quais disserta sobre as etapas de composição de suas obras. Um exemplo está em *Scénarios en rose et noir*, nas quase noventa páginas dedicadas ao detalhamento do processo de criação de *L'Éden et après*, a partir de uma viagem do autor à Tunísia, no verão de 1968.

Partindo-se dessa perspectiva, seria plausível classificar a versão publicada de *Hiroshima...* como uma adaptação, a meio caminho da novelização – prática que transpõe para o formato do romance histórias de filmes, como esclarecemos na primeira Parte. Nesse sentido, com base nas classes de intermedialidade propostas por Irina Rajewsky (2012a), a obra de Duras poderia ser enquadrada na primeira categoria, a da “transposição midiática”, que a teórica assim define como aquela em que “[...] a qualidade intermediária tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012a, p. 24).

Desse modo, tanto a transformação do roteiro em filme quanto a versão publicada são exemplos de “transposição midiática” – ainda que, no segundo caso, a atribuição desse nome ao processo seja mais delicada. O texto publicado, segundo Duras, é muito parecido com a primeira versão entregue a Resnais para a filmagem. Contudo, não é idêntico, sendo perpassado por notas que explicitam as mudanças realizadas pelo diretor antes e durante a filmagem. Desse modo, o texto estabelece certo diálogo com o filme, mas, por se manter bastante fiel à primeira versão, não é um exemplo genuíno de “novelização”, adequando-se somente em parte a essa definição.

Por tais intercâmbios, percebe-se que *Hiroshima mon amour* foi um projeto em que o cinema e a literatura foram considerados complementares. Nesse sentido, é emblemática a abertura dada a Duras por Alain Resnais. O cineasta respeita de tal modo o seu texto que leva à tela diálogos muitas vezes abstratos, reproduzindo a estrutura peculiar, que mescla a perspectiva histórica à da intimidade. Para Michel Martin, os comentários subjetivos são utilizados no filme para “liberar as imagens de uma parte de seu papel figurativo e explicativo e, principalmente, exprimir sutilezas e nuances que as imagens sozinhas seriam incapazes de traduzir” (MARTIN, 2003, p. 180).

Elementos assim, como as sutilezas no discurso da protagonista e a justaposição coletividade/intimidade, marcam a ruptura com um modelo predominante de cinema clássico e a realização de uma obra cuja inovação impressionou fortemente a crítica. A revista *Cahiers du Cinéma* destacou a modernidade do filme, a nova linguagem “nascida da pluma de Duras”, a imprevisibilidade que teria transformado a história do cinema.¹²⁷ Jean-Luc Godard afirmou ter sentido ciúmes da obra (GODARD *apud* FRODON, 2010, p. 29) enquanto Claude Chabrol declarou ser o mais belo filme que vira em quinhentos anos (CHABROL *apud* SCHNEIDER, 1959, p. 27). O diálogo entre diretor e roteirista espelha-se na trama – localizada em Hiroshima, em 1957, doze anos após a catástrofe nuclear –, que se compõe ao redor de uma longa conversa entre um casal de amantes, um Japonês e uma Francesa.

1.4.1. As obras de arte no museu

A partir do resumo de *Hiroshima mon amour* apresentado neste capítulo, percebe-se que os dois eixos da trama, o coletivo e o pessoal, estão alinhavados à memória, que vai sendo reconstruída ao longo da conversa entre o japonês e a francesa. A mídia empregada, portanto, é a verbal: seja ao se pensar em sua versão escrita, por Duras, seja ao se considerar a interpretação oral para a qual se destina o gênero roteiro. Entretanto, ver-se-á que outras mídias são evocadas para atestar aquilo que ocorrera em Hiroshima e em Nevers, e para garantir a permanência, no presente, de algo que acontecera no passado.

Nesse sentido, o protagonista masculino questiona o conhecimento da mulher acerca do que acontecera em seu país. Logo no princípio, ele nega que ela tenha visto

¹²⁷ Disponível em: <<http://www.cahiersducinema.com/Hiroshima-mon-amour.html>> Acesso em: 02 jul. 2014.

alguma coisa em Hiroshima. A personagem, porém, insiste: “Eu vi *tudo. Tudo*” (1960, p. 22). Conta que, após ter ido ao hospital e ter visitado quatro vezes o museu, é impossível evitar a visão. Fala das obras contempladas, de cifras oficiais, dos filmes realizados a respeito, das fotografias e reconstituições nos museus que, na “falta de outra coisa” (1960, p. 24), apresentam-se como pretensas verdades, diante das quais nada restava aos turistas além de chorar. Ela faz referência aos jornais, evocando, ao mesmo tempo, o Gênesis bíblico:

Eu vi as notícias.
 O segundo dia, diz a História, eu não inventei, desde o segundo dia,
 determinadas espécies animais ressurgiram das profundezas da terra e das cinzas.
 Cães foram fotografados.
 Para sempre.
 Eu os *vi*.
 Eu *vi* as notícias.
 Eu as *vi*.
Do primeiro dia.
Do segundo dia.
Do terceiro dia. (DURAS, 1960, p. 27)¹²⁸

É, portanto, por meio das outras mídias que a protagonista “vê” o que aconteceu em Hiroshima. Integrando o texto na categoria de “referências intermediáticas”, as mídias participam essencialmente da ação, pois movimentam a trama, ressignificam-na ao promoverem a interação das diferentes instâncias narrativas. Como se percebe no excerto anterior, a veracidade da tragédia, aos olhos da protagonista, é garantida pela fotografia que se fez dela, por aquilo que possibilitou enquanto visualidade. Ainda que a “atualidade” seja passageira, assim como as notícias do jornal, diariamente renovadas, o cão fotografado permanece por todo o tempo que durar a fotografia. Os museus e os

¹²⁸“J’ai vu les actualités./Le deuxième jour, dit l’Histoire, je ne l’ai pas inventé, dès le deuxième jour, des espèces animales précises ont ressurgi des profondeurs de la terre et des cendres./Des chiens ont été photographiés./Pour toujours./Je les ai vus./J’ai vu les actualités./Je les ai vues./Du premier jour./Du deuxième jour./Du troisième jour.”

filmes, em suas reconstituições cuidadosas, o delicado processo de maquiagem, as atuações dos atores vivificam e atualizam a dor de Hiroshima, os duzentos mil mortos, os oitenta mil feridos.

Influenciada pela lembrança da catástrofe histórica, a protagonista evoca aquela da perda de seu amor de juventude e emprega uma comparação com a mídia musical para – dirigindo-se à lembrança de si mesma na terceira pessoa – definir o que o soldado se tornaria, com o passar do tempo e sob o efeito gradual do esquecimento;

Como para ele, o esquecimento começará por teus olhos.
 Igual.
 Depois, como para ele, o esquecimento ganhará sua voz.
 Igual.
 Depois, como para ele, ele triunfará sobre você inteiramente, pouco a pouco.
 Você se tornará uma canção¹²⁹ (DURAS, 1960, p. 118, 119).

Ao afirmar que um dia seu amor de juventude se tornaria uma canção, a protagonista não o reveste integralmente do triunfo do esquecimento, como sugere, mas lhe atribuiu uma nova forma. Pois a canção – assim como a fotografia, a obra no museu, o filme, sendo todas elas, aqui, mídias evocadas pela verbal – cristaliza a transformação da dor, graças ao artifício que a afasta de seu estado primevo, situando-a em outra esfera de memória: enquanto homenagem, expurgação, obstáculo ao esquecimento total. A arte é, nesse sentido, um gesto de amor pela lembrança, tentativa ilusória de jamais perdê-la.

Assim, numa espécie de *mise en abyme*, o texto de Duras se utiliza de outras mídias para se compor em tema e texto: pela referência às artes que eternizam a guerra e seu desfecho perturbador e que, ao mesmo tempo, garantem a permanência do amor e da memória. Enquanto isso, no entanto, constrói-se a outra obra sobre esse tema, o próprio

¹²⁹“Comme pour lui, l’oubli commencera par tes yeux./Pareil./Puis, comme pour lui, l’oubli gagnera ta voix./Pareil./Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu./Tu deviendras une chanson.”

filme, no qual uma mulher, em uma conversa com seu amante, verbaliza o que viu em sua visita àquela cidade japonesa e ao que remeteram essas reconstituições artísticas.

A principal relação intermediária de *Hiroshima mon amour* está, portanto, na metalinguagem do roteiro que, naturalmente, remete a um filme potencial (sobre Hiroshima), dentro do qual a protagonista atua em outro filme (também sobre Hiroshima). Ademais, evoca-se, de maneira intertextual, toda uma linhagem cinematográfica que teria abordado a mesma temática:

ELA

As reconstituições foram feitas com a maior seriedade possível.
Os filmes foram feitos com a maior seriedade possível.
A ilusão, é bastante simples, é tão perfeita que os turistas choram¹³⁰ (DURAS, 1960, p. 25).

Observa-se que, embora afirme ter visto a tragédia por meio das diversas obras a ela relacionadas, a protagonista tem consciência de que elas criam uma ilusão que tende a emocionar os turistas. O ponto de vista é crítico e reflete o da própria autora, que, na Sinopse, afirma: “Acabam de realizar um filme edificante sobre a Paz. Não um filme ridículo, mas um filme A MAIS, é tudo”¹³¹ (DURAS, 1960, p.14).

As palavras da autora se referem ao filme em que a protagonista de *Hiroshima meu amor* atua como enfermeira. Ao mesmo tempo, pode-se ler nessa declaração uma insinuação de que o filme que se produzirá com seu roteiro não será simplesmente um filme “a mais”.

¹³⁰“ELLE/Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible./Les films ont été faits le plus sérieusement possible./L’illusion, c’est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent.”

¹³¹ “On vient de tourner un film édifiant sur la Paix. Pas un film ridicule du tout, mais un film DE PLUS, c’est tout.”

Capítulo 2. Em cena : *L'Année dernière à Marienbad*

2.1. No labirinto do tempo

O livro *L'Année dernière à Marienbad* é lançado pelas Éditions de Minuit, em 1961, no mesmo ano da estreia do filme homônimo de Alain Resnais. Na introdução à obra, Robbe-Grillet esclarece que, no inverno de 1959/1960, fora procurado pelos produtores Pierre Courau e Raymond Froment, que o interrogaram sobre a possibilidade de se reunir e, eventualmente, filmar com Resnais. Na semana seguinte ao encontro, Robbe-Grillet submeteria quatro projetos de filme ao diretor e, dias mais tarde, eles se decidiriam por *L'Année dernière*. Como acontece com Duras em *Hiroshima mon amour*, Resnais também dá grande liberdade a Alain Robbe-Grillet no projeto.

A obra viria a se tornar um inegável marco na carreira do escritor. Em “Vertige fixé”, Gérard Genette comenta a radical transformação que sofre Robbe-Grillet, para a crítica, com o lançamento de *L'Année dernière à Marienbad*: de agrimensor exigente, portador de uma “caneta-câmera”, em *Les Gommages* e *Le Voyeur*, o escritor passa a autor fantástico, espeleólogo do imaginário, visionário. Questionando as contraditórias classificações da obra do novo romancista e os comentários não menos conflituosos do próprio escritor sobre seu trabalho – objetivo ? subjetivo ? realista-subjetivo ? –, Genette condensa as recorrentes complexidades da obra robbe-grilletiana, sensivelmente presentes em *Marienbad*:

Essa interferência constante entre as diversas versões “objetivas” e “subjetivas” da ação tem naturalmente por efeito multiplicar as repetições, as retomadas, os ecos e, por conseguinte, destacar as diferenças sutis e semelhanças desconcertantes não somente entre objetos ou personagens, mas entre os episódios da narrativa. A ação não se desenrola, ela se enrola sobre si mesma e se multiplica por variações simétricas ou paralelas, em um

sistema complexo de espelhos opacos¹³² (GENETTE, 1978, p. 105).

O tema desse cine-romance já propicia tal sistema complexo de variações e artifícios, tendo sido comparado à trama nebulosa do romance *A invenção de Morel*, de Bioy Casares¹³³. Sabe-se que a anedota gira em torno de um homem (X) que tenta convencer uma mulher (A), comprometida com M, de que eles se conheceram anteriormente, apaixonaram-se e que se reencontram, naquela mansão barroca, para que possam desta vez concretizar o amor, fugindo juntos, libertando-se. Porém, nada é muito preciso na trama. Não se pode determinar se o homem imagina, inventa ou, de fato,

¹³² “Cette interférence constante entre les diverses versions ‘objectives’ et ‘subjectives’ de l’action a naturellement pour effet de multiplier les répétitions, les reprises, les échos, et par conséquent de souligner les différences subtiles et les ressemblances troublantes non seulement entre objets ou personnages, mais entre les épisodes mêmes du récit. L’action ne se déroule pas, elle s’enroule sur elle-même et se multiplie par variations symétriques ou parallèles, dans un système complexe de miroirs, de fausses fenêtres et de glaces sans tain.”

¹³³ Publicado cerca de vinte anos antes, o livro de Casares dispõe de diversos elementos que inspiram a comparação entre as obras, como o triângulo amoroso, a caracterização de alguns personagens e mesmo a descrição do espaço, que o narrador denomina “Teques” ou “Marienbad”: “E, contudo, de um momento para o outro, nesta pesada noite de verão, os capinzais da colina se cobriram de pessoas que dançam, passeiam e nadam na piscina como veranistas instalados, faz tempo, nos Teques ou em Marienbad.” “Sin embargo, de un momento a otro, en esta pesada noche de verano, los pajonales de la colina se han cubierto de gente que baila, que pasea y que se baña en la pileta, como veraneantes instalados desde hace tiempo en los Teques o en Marienbad” (CASARES, 1953, p. 19) Entretanto, inúmeras são também as diferenças, o que torna inadequado considerar *L’année dernière à Marienbad* como uma adaptação de *A invenção de Morel*. A postura dos autores a respeito também é imprecisa. Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, em 1995, o escritor argentino afirma: “Li, com gratidão, que Alain Resnais disse que meu livro havia sugerido o tema, mas não reconheço muito o livro no filme.” (http://almanaque.folha.uol.com.br/entrevista_bioy_casares.htm. Acesso em 08 de outubro de 2014.) Afirma-se também que o cineasta apenas concordou com a comparação realizada por um jornalista, na estreia do filme em Veneza, dizendo, porém, não haver lido o livro. (<<http://carmattos.com/2009/07/27/o-enigma-morel-marienbad/>> Acesso em: 08/10/2014) Quanto a Alain Robbe-Grillet, o autor foi à Argentina em 1997 para participar do júri do “Festival de Cine de Mar del Plata”. Visitou, então, a Villa Ocampo, em San Isidro, em companhia da crítica argentina Elsa Drucaroff. A visita foi documentada em entrevista concedida a Drucaroff, publicada no Diário Perfil (<http://www.perfil.com/cultura/Una-charla-inedita-con-Alain-Robbe-Grillet-20080224-0026.html>). A entrevista não está reproduzida na íntegra, mas, segundo Pulgarín Hernández, a crítica argentina teria relatado “[...] cómo el francés, luego de descubrir la casa que fue de Bioy Casares y de Silvina Ocampo, aceptó que, aunque en su momento no lo hubiera hecho de manera consciente, una lectura de *La invención de Morel* lo había llevado a concluir que esa había sido una de las grandes influencias para escribir el guión del *El año pasado en Marienbad*, reconociendo, incluso, que muchos de los personajes de la película parecen calcados de la novela del argentino” (PULGARÍN HERNÁNDEZ, 2011, p. 87).

recorda. A heroína hesita tanto quanto o espectador, parte de uma história labiríntica como os corredores do cenário por onde se desloca.¹³⁴ O maior labirinto, no entanto, é o tempo.

Gilles Deleuze, em *L'Image-Temps*, cita Santo Agostinho, para quem há um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado, todos implicados no acontecimento, envolvidos nele, portanto simultâneos e inexplicáveis (DELEUZE, 1985, p. 132). Para Deleuze, a concepção de Robbe-Grillet seria agostiniana, dada a coexistência de tempos em várias de suas obras, tais como *L'Immortelle*, *L'Homme qui ment*, *Trans-Europ-Express* e, evidentemente, *L'Année dernière à Marienbad*, em que os três protagonistas representariam os três tempos, mas de maneira a complicar o que já é incompreensível: X viveria no presente do passado; A, no presente do futuro, sendo que a diferença secreta que supõe o presente do presente – simbolizada por *M* – acaba por implicar uma variação dentro da outra. Efetivamente, a presença deste personagem é, em geral, a mais sensata e segura. É ele quem fornece, por exemplo, os esclarecimentos aparentemente mais lógicos para a misteriosa estátua que tanto intriga os protagonistas:

[A e X] olham para um terceiro personagem que surgiu entre eles, ligeiramente mais atrás em relação a A (que já se encontra, por sua vez, um pouco mais atrás em relação a X, mais próximo da câmera). Este personagem é *M*. Está na posição familiar em que já foi visto uma ou duas vezes: os braços cruzados ou algo assim. *M* começa logo a falar, educado, ligeiramente irônico, com uma voz que, apesar de tudo, pode parecer com a de alguém que deseja ser útil.

M: Perdoe-me, caro senhor. Acho que posso dar uma informação mais precisa: esta estátua representa Carlos III e sua esposa, mas naturalmente não data dessa época. A cena é a

¹³⁴ Para Robert Stam, a trama alegoriza a relação do público com o cinema: “De certa forma, o filme constitui um comentário sarcástico da cumplicidade do espectador na ilusão fílmica. [...] Como um diretor de cinema, X tenta persuadir A que algo aconteceu, em algum outro lugar, no ano anterior.” (STAM, 2008, p. 342-342)

*do juramento diante da Dieta, durante o processo por traição. As roupas antigas são pura convenção...*¹³⁵ (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 63).¹³⁶

A própria descrição de como surge na cena, despertando o olhar dos demais para esse “terceiro personagem”, além da tonalidade educada de sua voz e seu caráter obsequioso chamam a atenção para a possibilidade de se obter uma perspectiva lógica, uma espécie de reconciliação de pontos de vista, graças a esse terceiro elemento. Efetivamente, é ele quem dá as cartas no jogo – Nim – no qual sempre vence. Não é em todas as situações, no entanto, que ele sai vitorioso.

M (triste, sonhador): *Onde está você... meu amor perdido...*

A (insegura): *Aqui... Estou aqui... Com você, neste quarto.*

M (docemente): *Não, isso já não é verdade*¹³⁷ (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 135).

Observa-se, pelo tom “triste, sonhador” de sua voz, não apenas como *M* prevê a perda da heroína, como também o novo questionamento dos tempos. Ainda que, a princípio, no então presente, *A* esteja ao seu lado, fisicamente, naquele quarto, o prenúncio da despedida se manifesta para ele como uma verdade em tempo presente: “Isto não é mais verdade.” E também o passado está implicado nesta declaração pelas vias do

¹³⁵ “[A et X] regardent tous les deux vers un troisième personnage apparu entre eux, un peu en retrait par rapport à A (qui se trouve déjà elle-même un peu en retrait par rapport à X, le plus rapproché de l’appareil). Ce personnage, c’est M. Il est dans la pose familière où on l’a vu déjà une ou deux fois: les bras croisés ou quelque chose de ce genre. M se met aussitôt à parler, poli, très légèrement ironique, d’une voix qui peut passer malgré tout pour celle de quelqu’un désirant rendre service./M: *Pardonnez-moi, cher Monsieur. Je crois que je peux vous renseigner d’une façon plus précise; cette statue représente Charles III et son épouse, mais elle ne date pas de cette époque, naturellement. La scène est celle du serment devant la Diète, au moment du procès en trahison. Les costumes antiques sont de convention pure...*” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 76).

¹³⁶ Conforme mencionado, para as citações em português de *L’Année dernière à Marienbad*, utilizaremos a tradução da Editora Nova Fronteira, de 1988. A publicação é fiel à tipografia do original, empregando, no entanto, o itálico para o nome dos protagonistas *A*, *X* e *M* – exceto em trechos em que o nome introduz a fala do personagem, como no trecho transcrito. Optaremos por repetir a escolha da publicação brasileira, nesse sentido.

¹³⁷ M (triste, rêveur): *Où êtes-vous... mon amour perdu...* A (incertaine): *Ici... Je suis ici... je suis avec vous, dans cette chambre.* M (avec douceur): *Mais non, ce n’est plus vrai, déjà.* (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 166)

“mais”: o passado que, para Deleuze, transforma-se em “imagem-memória”, une-se ao presente da “imagem-presságio”. Novamente, os tempos se sobrepõem e nada se esclarece. Permanece o embate das lembranças – ou das “imaginações” – de A e X.

Esse confronto é acentuado pela dupla possibilidade do engodo: da mesma maneira que não se sabe se X inventa, delira ou recorda, também não é possível determinar se A, em realidade, não se lembra ou dissimula. A constância de seu riso, sua voz sorridente, a ironia de seus comentários – elementos reforçados por Robbe-Grillet na composição do cine-romance – levantam a suspeita para a ambiguidade de seu caráter. Neste trecho, a personagem chega a debochar de X, ao perguntar-lhe se era em seus sonhos que a esperava, ou ao incluir-se cinicamente na primeira pessoa do plural de “nossa” história:

Rosto de A que replica, desta vez com leve sorriso, vazio e mundano, mas bonito. Terminada a curta frase, o sorriso se imobiliza e desaparece:

A: *Em seus sonhos?*

[...]

X: *Se foram sonhos, por que você teria medo?*

VOZ DE A: *Pois bem, então conte o resto de nossa história!* (Tom irônico, X permanece impassível)¹³⁸(ROBBE-GRILLET, 1961, p.66).

Robbe-Grillet procura também reiterar, no roteiro, a ambivalência da personalidade de A, a todo momento, pela troca e pela repetição do figurino, em cenas intercaladas, como no trecho que sublinhamos a seguir:

[...] A não está mais usando a mesma roupa (agora usa, por exemplo, um vestido de saia muito ampla com saíote inteiriço, também muito comprido, como o antigo *new look*, a 20cm do chão) (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 60)¹³⁹

¹³⁸“Visage de A, qui répond, avec cette fois un léger sourire, vide et mondain mais joli. La brève phrase finie, le sourire se fige et disparaît./A: *Dans vos rêves?*/[...]/X: *Si c'étaient des rêves, pourquoi auriez-vous peur?*/VOIX DE A: *Eh bien, racontez-moi donc la suite de notre histoire!* (Ton ironique, X reste impassible.)” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 79-80).

¹³⁹“[...] A ne porte plus le même costume (elle a maintenant par exemple une robe à très large jupe et à jupon raide, très longue aussi: comme l'ancien “new looks” à 20 cm du sol) (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 72).

Evidentemente, pela incoerência e a constante troca dos figurinos, confundem-se também os tempos da ação, já que não se pode contar com a regular lógica da vestimenta para situar um momento na sequência textual ou fílmica. Aparentemente, tal imprecisão temporal não somente atingiria o leitor/espectador, como diferenciaria também as perspectivas de Robbe-Grillet e Alain Resnais a propósito da trama.

Segundo Deleuze, para quem *Marienbad* é uma obra de dois autores¹⁴⁰, na percepção de Resnais, algo teria efetivamente acontecido “no ano passado”, enquanto, para Robbe-Grillet, tudo se passaria apenas na mente dos personagens, ou melhor, na mente do espectador. Essa diferença seria explorada em relação ao tempo, que, para o diretor – como em outros de seus filmes –, estaria composto por camadas ou regiões do passado, diferentemente da opção do novo romancista e de sua concepção fotográfica, justaposta, de simultâneos pontos de presente desatualizados (DELEUZE, 1985, p. 135). O que tornaria esse antagonismo tão fecundo seria o fato de, nos dois casos, haver o desaparecimento do centro ou do ponto fixo – embora de maneiras opostas.

A recusa dessa lógica temporal se articula também com os espaços. Nos filmes de Resnais, evoca-se Veneza em um hotel de Guermantes, Nevers em Hiroshima: neles, os trajetos do tempo, a lembrança, a alucinação ou a invenção se materializam em percursos ambíguos, labirínticos, repetitivos. O mesmo acontece em romances robbe-grilletianos, como *Les Gammes* e *Le Voyeur*. E é visivelmente o caso de *Marienbad*, que representa um espaço fílmico que é sua própria realidade. O tempo não se torna mais definido graças ao espaço: ao contrário, seu desarranjo é ampliado pelo rebuscamento do espaço. A própria arquitetura do castelo, em todo o seu exagero barroco, sua profusão de detalhes tortuosos, evoca a perplexidade. Se, para Blanchot – como escreve em artigo

¹⁴⁰ “Ce qui semble extraordinaire dans cette collaboration, c’est que deux auteurs (puisque Robbe-Grillet ne fut pas seulement scénariste) aient produit une œuvre aussi consistante, tout en la concevant de manière différente, presque opposée.”

sobre *Le Voyeur* – “o tempo sonhado, o tempo rememorado, o tempo que poderia ter sido, o tempo futuro, enfim, transforma-se incessantemente na presença resplandecente do espaço, lugar do desdobramento da pura visibilidade” (BLANCHOT, 1984, p. 222), para o espectador, de nada serve toda a visibilidade incompreensível de uma obra que se quer labiríntica.

Toda a imprecisão descrita é construída também pela forma do texto. “É na forma que é preciso buscar seu verdadeiro conteúdo”, assevera Robbe-Grillet ao refletir sobre a arte cinematográfica no prefácio de *Marienbad*. (1961, p. 6). A forma desse texto, no entanto, é baseada na estrutura dinâmica e fugidia do cine-romance.

2.2. Nos meandros da forma

De acordo com François Harvey, os comentários na introdução de *L'Année dernière à Marienbad* e de *L'Immortelle* evidenciam a principal diferença entre o cine-romance e o roteiro técnico: objeto de um trabalho de reescrita, o primeiro gênero se pretende uma obra mais facilmente inteligível e acessível para o grande público do que o segundo. Ainda que essa colocação sobre a diferença possa ser questionada adiante, já é possível afirmar a principal semelhança entre eles: ambos possuem vocação fílmica, ou seja, têm como objetivo remeter a uma obra fílmica que lhes é exterior. Isso, evidentemente, reflete-se na composição do cine-romance, que precisa manter informações técnicas comuns ao roteiro tradicional, como o léxico cinematográfico, em expressões como “câmera”, “enquadramento”, “*travelling*”, além de referências à trilha sonora, aos gestos, à entonação. O leitor é orientado para o registro fílmico, para a imagem e o som, por meio de expressões como “*on entend*” (escutamos) ou “*on voit*” (vemos).

No entanto, como já mencionado, a proporção de elementos cinematográficos e/ou romanescos varia entre os cine-romances robbe-grilletianos. Os dois primeiros – *L'Année dernière à Marienbad* e *L'Immortelle* – corresponderiam, em maior parte, à organização tipográfica do roteiro técnico. *Marienbad* estrutura-se em fragmentos de unidades textuais separadas por interlinhas duplas ou triplas, que indicam mudanças de plano, de registro, de sequência. Os diálogos são introduzidos pelos nomes dos personagens, geralmente em caixa alta, como no roteiro tradicional. Emprega-se o itálico para as falas e a letra regular para as indicações técnicas. É o que se percebe nesta página escaneada da versão original, de 1961:

A partir de ce moment, tout le texte est audible et clair (bien que restant, de façon sensible, situé au fond du décor).

HOMME : *Alors entendez mes plaintes. Je ne peux plus supporter ce rôle. Je ne peux plus supporter ce silence, ces murs, ces chuchotements où vous m'enfermez...*

FEMME : *Parlez plus bas, je vous en supplie.*

HOMME : *Ces chuchotements, pires que le silence, où vous m'enfermez. Ces journées, pires que la mort, que nous vivons ici côte à côte, vous et moi, comme deux cercueils placés côte à côte sous la terre d'un jardin figé lui-même...*

Pendant les dernières paroles, la femme a détourné les yeux de son interlocuteur, elle regarde avec inquiétude vers l'avant (vers la caméra) et jette des coups d'œil à droite et à gauche (mais toujours vers l'avant), comme si elle surveillait les alentours.

FEMME : *Taisez-vous !*

HOMME : *Un jardin à l'ordonnance rassurante, aux arbustes taillés, aux allées régulières où nous marchons à pas comptés, côte à côte, jour après jour, à portée de main mais sans jamais nous rapprocher d'un pouce, sans jamais...*

FEMME : *Taisez-vous, taisez-vous !*

Disant ces mots, la femme se met en marche vers l'avant, quittant son compagnon (resté en place, comme elle, depuis le début de la scène). L'homme se décide à la suivre au bout de quelques secondes. Ils s'avancent tous les deux côte à côte, à 50 cm l'un de l'autre environ, en direction de la caméra.

Silence. On entend seulement le bruit de leurs pas qui se rapprochent, surtout les talons de la femme sur le parquet, nu à cet endroit.

Figura 4:

Página 36, escaneada do roteiro *L'Année dernière à Marienbad*, em que se visualizam as diferentes fontes e a profusão de informações empregadas por Alain Robbe-Grillet

Observa-se que a estrutura repleta de informações, de minúcias, e os longos parágrafos distanciam, à primeira vista, o texto em questão do modelo tradicional de roteiro. Além disso, uma voz narrativa extradiegética, uma focalização externa, que detalha de maneira “objetiva”, segundo Harvey, guia o olhar do leitor/espectador, indicando o que deve ser visto e ouvido por ele:

Nenhum “eu” ou “tu”, focalização interna ou narração de pensamentos se manifestam em *L'Année dernière à Marienbad* e em *L'Immortelle*, que parecem realizar o ideal de uma pura descrição (frequentemente associada ao movimento novo-romanesco). Inserem-se nesses enunciados descritivos um grande número de comentários sobre a filmagem e a realização, que [...] são claramente irrepresentáveis na tela. Tendo toda a aparência de indicações extrafílmicas, esses comentários não deixam de ser essenciais à constituição do gênero roteirístico, já que servem para modelar a participação interpretativa do diretor, dos atores, dos técnicos e, por fim, a do espectador (HARVEY, 2011, p.60).¹⁴¹

Note-se que essa voz extradiegética não é representável na tela, constituindo um elemento extra do roteiro em relação ao filme – o que, como se viu no final da primeira Parte, em citação de Virmaux, consiste em uma das características dos textos cinematográficos com tendência a persistirem enquanto obras literárias.

Em *L'Année dernière à Marienbad*, ao mesmo tempo em que as expressões coesivas, a descrição, a fluência do parágrafo aproximam o texto da linguagem romanesca, certas informações técnicas remetem à forma roteiro, como em: “A câmera

¹⁴¹“Nuls ‘je’, ‘tu’, focalisation interne ou récit de pensées ne se manifestent dans *L'Année dernière à Marienbad* et dans *L'Immortelle*, qui semblent réaliser l'idéal d'une pure description (souvent associée à la mouvance néoromanesque). Se greffent à ces énoncés descriptifs un grand nombre de commentaires sur le filmage et la réalisation qui [...] sont proprement irrepresentables à l'écran. Ayant toutes les apparences d'indications extrafílmiques, ces commentaires n'en demeurent pas moins foncièrement constitutifs du genre scénarique puisqu'ils servent à modeler la participation interprétative du réalisateur, des acteurs et des techniciens de plateau, et ultimement, celle du spectateur.”

se aproxima de um detalhe decorativo da última imagem”¹⁴² (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 57).

Contudo, uma vez que os romances de Robbe-Grillet estão comumente repletos de alusões à visão, ao olhar, à narrativa enquanto cena, o leitor acostumado ao estilo robbe-grilletiano pode entender qualquer de seus cine-romances como uma retomada, com variações mais ostensivamente cinematográficas, das obras romanescas anteriores – como *La Jalousie* (1957), em que um narrador onipresente conta, de modo obsessivo e minucioso, com vocabulário emprestado da geometria e da física, o encontro de um casal, como um marido ciumento que os observaria por trás da persiana das janelas.¹⁴³

No entanto, a linguagem objetiva, descritiva, já associada ao estilo robbe-grilletiano e constante em *Marienbad*, relaciona-se também à abstração de uma escrita imagética, repleta de comparações e adjetivos. É o que ocorre no trecho em que se descreve um tom de voz como o de alguém que falaria a si mesmo, ou a ninguém, contando uma lembrança antiga, quase indiferente (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 91). Nota-se que a neutralidade típica do roteiro dá espaço a uma escrita mais minuciosa, como se uma voz narrativa extradiegética, conforme destacado por Harvey, conduzisse o leitor entre as cenas e as falas.

¹⁴²“La caméra se rapproche d’un détail décoratif de la derrière image” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 50).

¹⁴³Também em *Les Gommes* (1953), outro de seus primeiros romances, identificam-se efeitos de aproximação e afastamento do olhar, procedimentos visuais, cinematográficos e fotográficos, como analisa Márcia Arbex no capítulo “Quadros e enquadramentos em *Les Gommes* e *La Jalousie*”, no livro *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares* (ARBEX, 2013, p. 39-69).

Quanto aos diálogos, Robbe-Grillet recorre ao discurso atributivo¹⁴⁴, que, de acordo com Harvey, tem a função de modelar as falas dos personagens, definindo tonalidades e expressividade, a partir de seções narrativas (HARVEY, 2011, p. 68-69). É o que ocorre neste caso:

Após um silêncio, uma voz de mulher (também invisível na tela) responde, com o mesmo tom um pouco teatral, mas sempre contido, calmo, cadenciado. Voz bela e profunda, mas sem excessos. É a voz da atriz que será vista pouco depois.

VOZ DA ATRIZ: *Precisamos esperar, mais – alguns minutos – ainda – menos que alguns minutos, alguns segundos...* (Silêncio)

A voz de homem recomeça, teatralizando cada vez mais o texto, como se estivesse no palco.

VOZ DE X: [...]

A voz aos poucos ralentou, e depois se deteve, em suspenso. A voz da atriz responde, após um breve silêncio¹⁴⁵(ROBBE-GRILLET, 1988, p. 24).

Observe-se, no trecho referente à voz da atriz, como se redobra a distribuição da fala, já que o nome do locutor surge na introdução do diálogo e na descrição do narrador. Percebe-se ainda que o autor encadeia diálogos e indicações técnicas, como “é uma voz de mulher, (invisível igualmente na tela)” – e procura a maior imbricação possível de linguagens. Observa-se que o mesmo trecho é antecedido pela expressão adverbial “Depois de um silêncio”, que associa, coesivamente, um parágrafo ao outro, recurso muito raro nos roteiros, mas comum nas narrativas literárias. As características de um

¹⁴⁴Gérald Prince nomeia assim as locuções e frases que, em uma narrativa, acompanham o discurso direto, atribuindo a fala aos personagens – “disse ele”, “perguntou ela” -, regendo parcialmente a circulação de vozes (PRINCE *in* HARVEY, 2011, p. 68-69).

¹⁴⁵“Après un silence, c’est une voix de femme (invisible également sur l’écran) qui répond, du même ton un peu théâtral, mais toujours mesuré, calme, cadencé. Voix belle et profonde, mais sans excès; c’est celle de la comédienne que l’on verra peu après./VOIX DE LA COMMÉDIENNE: Il nous faut encore attendre, – quelques minutes – encore, – plus que quelques minutes, quelques secondes... (Un silence)./La voix d’homme reprend, jouant le texte de plus en plus, comme sur une scène./VOIX DE X: [...]/La voix a ralenti progressivement, puis s’est arrêtée, en suspens. Et la voix de la comédienne lui répond, après un court silence”(ROBBE-GRILLET, 1961, p. 29).

gênero atenuam sucessivamente as do outro, num processo de hibridização que dissolve as fronteiras e torna difícil a tarefa de determinar as particularidades de roteiro e romance.

É o que acontece em relação à abundância de instruções aos atores quanto à expressividade das falas, ao tom das vozes: “A voz aos poucos ralentou, e depois se deteve, em suspenso. A voz da atriz responde, após um breve silêncio” Embora se trate de indicações técnicas, a serem executadas na filmagem, as inflexões da voz são delineadas cautelosamente, de maneira coesa, em períodos complexos construídos por esse narrador em terceira pessoa. Desse modo, como constata François Harvey, ao revestir de traços romanescos textos de finalidade fílmica, Robbe-Grillet “garante valor e perenidade a uma categoria funcional e transitiva de escrita, comumente fadada ao esquecimento”¹⁴⁶ (HARVEY, 2012, p. 70).

Entretanto, não é apenas graças às características romanescas que *L'Année dernière à Marienbad* se destaca. Embora não seja o foco deste capítulo – já que a poeticidade no roteiro será analisada em seguida, na seção sobre *India Song* –, é importante ressaltar que o extrato sonoro do texto, as repetições, as incompletudes, o tecido sensorial de *Marienbad* remetem também à poesia. A realidade vertiginosa criada pelo excesso de informações imprecisas desvia-se da legibilidade demandada tradicionalmente pela narrativa. Cria-se, assim, uma sorte de anti-enredo, em que a fragmentação, característica da poesia, reveste o roteiro de uma feição poética.

Ademais, Robbe-Grillet se apodera, sem abandonar a linguagem verbal, de privilégios geralmente restritos ao diretor. O escritor determina os detalhes do cenário, os movimentos de câmera, a inserção da trilha sonora, a entonação da voz, os gestos, a

¹⁴⁶ “[...] assure valeur et pérennité à une catégorie fonctionnelle et transitive d’écrit, ordinairement destinée à l’oubli.”

fotografia, os silêncios, as tomadas. Ele chega a disseminar na obra, pelo constante uso da *voz off*, a disjunção de som e imagem que se tornaria uma característica central em sua cinematografia – como visto na Parte 2 desta tese.

Alain Robbe-Grillet realiza, portanto, um movimento no sentido de esgotar os recursos do texto, extrair de sua imaginação as mais improváveis minúcias, construindo, também para o leitor, a mais completa versão possível de um filme em potência. Isso se relacionaria com o que, para André Gardies, é a razão do sucesso de *L'Année dernière à Marienbad*¹⁴⁷. Para o teórico, o êxito não está na interpretação que grande parte da crítica fez da obra – como representação da vida em si, contraditória, complexa, tal qual o espírito humano –, mas no conflito entre imagem e linguagem verbal, já perceptível no texto. “Imagem” e “linguagem verbal” remetem às mídias cinema e literatura. O conflito entre elas, mas também o diálogo com as outras, está no cerne da autenticidade desse roteiro.

2.3. Referências intermidiáticas em abismo: o teatro

Na primeira parte deste trabalho, vimos que, segundo Dominique Combe, os textos estariam sempre atravessados por potencialidades genéricas, que não dependem necessariamente dos gêneros constituídos, podendo associar-se a diferentes textos – e mesmo a diferentes configurações midiáticas. É o que acontece quando se identifica a poeticidade em uma *graphic novel* e a teatralidade¹⁴⁸ em um filme – ou no roteiro que o precede.

¹⁴⁷ Ao estudarem *Marienbad*, os teóricos, em geral, levaram em conta a análise de dois *corpus* heterogêneos e complementares: o filme e o cine-romance. Nesta pesquisa, ainda que se privilegie o texto de Robbe-Grillet, algumas referências ao filme serão efetuadas, quando se julgar oportuno.

¹⁴⁸ Referimo-nos à teatralidade, aqui e em aparições subsequentes, no sentido de evocação, de um mecanismo mimético e simbólico, seguindo a definição de Marguerite Chabrol e Tiphaine Karsenti: “A teatralidade do cinema é o teatro enquanto referência, enquanto impressão, modelo imaginário ou simbólico; e reciprocamente para a cinematograficidade no teatro. Não se trata, a princípio, de uma

Robbe-Grillet, no prefácio a *Marienbad*, afirma que aceita o encontro com Resnais por admirar seu trabalho e reconhecer em sua obra os seus próprios esforços no sentido “[...] de uma circunspeção um pouco cerimoniosa, uma certa lentidão, o senso do ‘teatral’, até mesmo essa imobilidade de posturas, essa rigidez de gestos, de palavras, do cenário, que lembravam a um só tempo, uma estátua e uma ópera”¹⁴⁹ (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 7).

Essa teatralidade, compreendida entre o exagero cênico da ópera e a fixidez da estátua, perpassa todo o texto, marcando a interpretação dos atores, a articulação de suas falas, sua movimentação em cena. É o que se percebe, sobretudo, pela personagem A: “A está um pouco distante dos outros. Olha para aquele que fala. Está exatamente na mesma posição característica das duas primeiras aparições”¹⁵⁰ (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 35)

Estabelecer uma “posição característica” para um personagem, que virá a ser interpretado por um ser humano, é querer impingir-lhe traços inumanos, como os de uma escultura. A descrição da postura que viria a ser assumida por A o confirma, como sublinhamos: “A postura da mulher deve ser muito particularizada, como a de uma estátua: uma determinada posição do braço, que leva a mão em direção ao côncavo da

perspectiva fenomenológica, de hibridização das artes em cena ou na tela, da presença conjunta dos dispositivos próprios a cada forma de arte, mas principalmente dos múltiplos efeitos que a referência à outra arte pode ter no processo de criação ou de recepção da obra. (La théâtralité du cinéma, c’est le théâtre en tant que repère, en tant qu’impression, en tant que modèle imaginaire ou symbolique ; et réciproquement pour la cinématographicité du théâtre. Il ne s’agit donc pas de s’intéresser d’abord, dans une perspective phénoménologique, à l’hybridation des arts sur la scène ou sur l’écran, à la présence conjointe des dispositifs propres à chaque forme d’art ; mais plutôt aux multiples effets que la référence à l’autre art peut avoir dans le processus de création ou de réception de l’oeuvre) (CHABROL; KARSENTI; 2013, p.12)

¹⁴⁹ “[...] vers une solidité un peu cérémonieuse, une certaine lenteur, un sens du ‘théâtral’, même parfois cette fixité des attitudes, cette rigidité des gestes, des paroles, du décor, qui faisaient en même temps penser à l’opéra” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 9)

¹⁵⁰ “A est un peu à l’écart des autres; elle regarde celui qui parle; elle est exactement dans la même position, caractéristique, que lors de ses deux premières apparitions” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 42-43).

espádua, gesto facilmente reconhecível quando se repetir”¹⁵¹ (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 26).

A posição imóvel pertence, antes, à atriz de uma peça de teatro a que os hóspedes do castelo assistem, também imóveis, logo no início da história:

Finalmente, desemboca-se numa sala escura [...]. É uma espécie de sala de espetáculos, mas de disposição não-clássica: [...] Vemos, principalmente, os rostos de perfil, iluminados de frente pela luz proveniente do palco. Todos os corpos estão imóveis, as feições completamente paralisadas, os olhos fixos. A iluminação aumenta cada vez mais em direção às primeiras filas, mas sempre conservando a característica de sala de teatro, onde as figuras saem da sombra pelo próprio espetáculo que contemplam¹⁵² (ROBBE-GRILLET, 1988, p.23-24).

Nota-se outra vez a ausência de movimento, aqui imposta ao público da peça em questão, que age como se hipnotizado diante dela. Também o léxico referente ao teatro, que sublinhamos, tem uma função de destaque no texto, pois, como se apreende na última frase, é a luz emanada do espetáculo teatral que ilumina e apresenta os personagens do outro espetáculo que virá a ser o filme. O teatro é a moldura da obra. O trecho que marca o fim da peça é o ensejo para o que, de fato, é o primeiro movimento dos hóspedes acerca dos quais a trama principal se desenrola:

Enquanto os aplausos irrompem na plateia (invisível), a cortina cai. Os dois atores permanecem na mesma posição, sem agradecer. A cortina torna a subir e a cair duas vezes, durante os aplausos, sem que eles façam um gesto sequer. [...] Os aplausos continuam, fortes, abundantes, muito longos, transformando-se, em seguida, progressivamente, numa música idêntica à do início dos créditos (muito “fim de filme emocionante”), cuja intensidade aumenta, rápida, até encobrir os aplausos, que, por fim, desaparecem por completo, enquanto a cortina cai em definitivo. E o plano muda.

¹⁵¹“La posture de la femme doit être alors assez particularisée, comme une attitude de statue: une certaine position du bras qui ramène la main vers le creux de l’épaule, geste aisément reconnaissable lorsqu’il reviendra” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 32).

¹⁵²Enfin l’on débouche sur une salle obscure [...]. C’est une sorte de salle de spectacle, mais de disposition non classique: [...] On voit surtout les visages, de profil ou de trois quarts arrière, éclairés de face par la lumière qui vient de la scène. Tous les corps sont parfaitement immobiles, les traits du visage absolument figés, les yeux fixes. L’éclairage augmente de plus en plus, vers les premiers rangs, mais en conservant ce caractère de salle de théâtre, où les figures sont sorties de l’ombre par le spectacle lui-même qu’elles contemplent (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 28).

Em contracampo: sala de espetáculos, agora bem iluminada. Cessados os aplausos, os espectadores se levantaram. Formaram grupos aqui e ali (as cadeiras não ocupam todo o espaço)¹⁵³ (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 26-27).

No momento em que a plateia ganha movimento, pelo gesto dos aplausos os quais se ouvem, os atores se imobilizam; quando a cortina cai definitivamente em relação à peça, ela se abre para o contracampo da sala onde a narrativa central precisamente do filme começa. O próprio autor descreve como “muito ‘fim de filme emocionante’” o desfecho da apresentação, marcada pela música que caracteriza o início de *Marienbad*.

Contudo, a peça não se limita às bordas da trama. Como em uma pintura de Magritte, a moldura invade o quadro, integrando, em diferentes momentos, o eixo narrativo central. Nessa disposição, A e X são os duplos do casal que dialoga em cena:

VOZ DA ATRIZ: Precisamos esperar, mais – alguns minutos – ainda – menos que alguns minutos, alguns segundos... (Silêncio.)

A voz do homem recomeça, teatralizando cada vez mais o texto, como se estivesse no palco.

VOZ DE X: Alguns segundos mais, como se você ainda hesitasse em se separar dele – de si mesma –, como se a silhueta dele, já cinzenta, já esmaecida, pudesse, no entanto, ainda reaparecer [...] (ROBBE-GRILLET, 1988, p.24)¹⁵⁴

¹⁵³“Tandis qu’éclatent les applaudissements de la salle (invisible), le rideau tombe. Les deux acteurs restent dans la même position, sans saluer. Le rideau se relève et se baisse deux fois encore, durant les applaudissements, sans qu’ils fassent un seul geste. [...] Les applaudissements se poursuivent, très violents, très fournis, assez longs, se transformant ensuite progressivement en une musique identique à celle du début du générique (très ‘fin de film émouvant’) dont l’intensité croît rapidement jusqu’à couvrir les applaudissements, qui disparaissent à la fin tout à fait, tandis que le rideau se baisse définitivement. Et le plan change./En contre-champ: la salle de spectacle, maintenant très éclairée. Les applaudissements ont cessé, les spectateurs se sont levés. Ils ont formé des groupes ça et là (les sièges n’occupant pas tout l’espace)” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 32).

¹⁵⁴ “VOIX DE LA COMÉDIENNE: *Il nous faut encore attendre, – quelques minutes – encore, – plus que quelques minutes, quelques secondes...* (Um silence).

La voix de l’homme reprend, jouant le texte de plus en plus, comme sur une scène.

VOIX DE X: *Quelques secondes encore, comme si vous hésitez vous-même encore avant de vous séparer de lui, – de vous-même, – comme si sa silhouette, déjà grise pourtant, déjà pâlie, risquait encore de réparaître [...]*” (ROBBE-GRILLET, 1961, p.29).

Fica evidente que o diálogo do casal de atores na peça reproduz o tema das conversas que X e A teriam pouco depois: a persuasão, a dificuldade da mulher em se afastar de seu companheiro, seu temor e sua hesitação. Quando a voz de X é substituída pela voz do ator, ela associa tempo e espaço representados pela evocação, mais uma vez, da estátua, do mármore, da pedra. E X continua a descrever o local em que estão, sua decoração, as minúcias, os quadros pelas paredes, os reflexos, o *trompe l'œil*: “[...] guirlandas de gesso com entrelaçamentos barrocos – capitéis em *trompe l'œil*, portas falsas, colunas, perspectivas enganosas, saídas falsas”¹⁵⁵ (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 33).

Nesse espaço, todos são vítimas de armadilhas sensoriais e se perdem. A começar pelos coadjuvantes, que perambulam pelas grandes salas, como autômatos, e de quem se ouvem apenas frases inacabadas, aos pedaços, sempre fazendo referência a pessoas anônimas¹⁵⁶, espaços labirínticos, declarações duvidosas, imprecisas.

*Então escute minhas queixas. Não aguento mais este papel. Não aguento mais este silêncio, estas paredes, estes sussurros onde você me aprisiona. [...] Estes sussurros, piores que o silêncio, onde você me aprisiona. Estes dias, piores que a morte, que vivemos aqui, lado a lado, você e eu, como dois esquifes, lado a lado, sob a terra de um jardim paralisado...*¹⁵⁷ (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 30).

É como se todos ali fizessem parte justamente de uma grande peça, obedientes a esse enredo obsessivo, a esse tempo paralisado em um espaço claustrofóbico, cujo mal-

¹⁵⁵ “[...] guirlandes de stuc aux enlacements baroques, – chapiteaux en trompe l'œil, fausses portes, fausses colonnes, perspectives truquées, fausses issues” (ROBBE-GRILLET, 1998, p. 33).

¹⁵⁶ Em toda a trama, refere-se nominalmente apenas a duas pessoas: Anderson, suposto amigo do casal M e A, que chegaria “no dia seguinte”; e Frank, nome de um dos protagonistas de outro triângulo amoroso da obra grilletiana, o do romance *La Jalousie*.

¹⁵⁷ “HOMME: Alors entendez mes plaintes. Je ne peux plus supporter ce rôle. Je ne peux plus supporter ce silence, ces murs, ces chuchotements où vous m'enfermez. [...] Ces journées, pires que la mort, que nous vivons ici côte à côte, vous et moi, comme deux cercueils placés côte à côte sous la terre d'un jardin figé lui-même” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 36).

estar é reforçado pela trilha sonora (de Francis Seyring), prevista para ser repetitiva, circular. Os personagens são prisioneiros nessa trama infindável, que transborda de uma mídia a outra. Sobretudo *X* e *A*, já que *M* apresenta uma distância aparentemente calculada dos eventos. Gilles Deleuze chega a sugerir que *M* seria o romancista-dramaturgo, que teria o casal como personagens de sua obra (DELEUZE, 1985, p. 162).

Chega-se também à reflexão sobre o teatro pelas vias do tempo – que remete, do mesmo modo, ao próprio cinema. Robbe-Grillet, ao descrever a trama, no prefácio à obra, afirma que, em *Marienbad*, o passado não tem qualquer realidade fora do instante em que é evocado e, quando trinunfa, torna-se presente, como se nunca tivesse deixado de ser (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 11). E ele acrescenta:

O cinema é, certamente, um meio de expressão predestinado a esse gênero de narrativa. A característica essencial da imagem é sua presença. Enquanto a literatura dispõe de toda uma gama de tempos gramaticais, que permitem situar os acontecimentos uns em relação aos outros, pode-se dizer que, quando se trata da imagem, os verbos estão no presente [...]: é absolutamente claro que o que vemos na tela está *se passando nesse momento*, é o próprio gesto em si que nos é dado, e não uma referência a ele¹⁵⁸ (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 11).

A mesma lógica vale para o teatro, para aquele tempo presente que se desenrola diante da plateia, sobre o palco. É evidente que teatro e cinema não são equivalentes, estando, cada uma das mídias, dotadas de uma série de peculiaridades – que passam pelo número de participantes envolvidos; os bastidores da produção; a materialidade, a maneira e o momento de exposição das cenas; entre outros aspectos. Contudo, teatro e

¹⁵⁸“Sans doute le cinéma est-il un moyen d’expression prédestiné pour ce genre de récit. La caractéristique essentielle de l’image est sa présence. Alors que la littérature dispose de toute une gamme de temps grammaticaux, qui permet de situer les événements les uns par rapport aux autres, on peut dire que, sur l’image, les verbes sont toujours au présent [...]: de toute évidence, ce que l’on voit sur l’écran *est en train de se passer*, c’est le geste même qu’on nous donne, et non pas un rapport sur lui” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 15).

cinema integram a mesma categoria na classificação de Irina Rajewsky (a segunda, de “combinação de mídias”) e, segundo Gaudreault, narrativa cênica e narrativa fílmica compartilham uma base comum: a “mostração” (representação de atos em si) (GAUDREULT, 1989, p. 45).

É justamente o modo de aproximação que se identifica em *Marienbad*. O cartaz anunciando a peça teatral que abre e fecha a narrativa, numa espécie de eterno retorno, evoca a materialidade temporal de obras de arte como o cinema, a literatura e o teatro, que se desdobram no tempo, que de fato acontecem no momento da leitura ou da assistência-presença: “O cartaz para a peça de teatro continua ali, em seu lugar, anunciando, como antes: ‘Esta noite, única apresentação da...’”¹⁵⁹(ROBBE-GRILLET, 1988, p. 56). Mesmo que a literatura tenha o recurso dos tempos verbais, este não equivale exatamente ao *flashback* e ao *flash-forward* do cinema, por estar dotado de mais níveis (pretérito perfeito, imperfeito, mais-que-perfeito; futuro do presente, futuro do pretérito etc) do que o avanço e o atraso temporais do cinema. Porém, o gênero em questão, o roteiro, utiliza predominantemente o tempo presente, reproduzindo a estrutura do presente perpétuo característico do fílmico e do teatral. É pela correspondência da matéria temporal na composição das mídias cinema, teatro e literatura – e pela peculiaridade do roteiro, neste caso – que o processo de *mise en abyme* se dá de maneira tão natural nesta obra: a peça dentro do filme, o filme dentro da peça e ambos dentro do texto.

¹⁵⁹“L’affiche pour la représentation théâtrale est toujours à sa place, annonçant comme la première fois: ‘Ce soir, unique représentation de...’” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 67).

2.4. Fotografia, fotograma, *récit-photo*: iconicidade em Robbe-Grillet

Ao confabular a respeito da estátua de Charles III, X tenta se projetar, ao lado de A, no casal esculpido. Da mesma maneira, os atores em cena, na peça a que os hóspedes assistem, são uma duplicação dos protagonistas e da trama de persuasão que vivenciam. Uma terceira referência midiática, porém, não retrata os dois no mesmo instante: trata-se da fotografia, que X garante ter tirado de A, em uma ocasião anterior.

VOZ DE X : *De que provas você ainda precisa ? (Pausa.) Eu também guardei uma fotografia sua, tirada uma tarde no parque, dias antes de sua partida. Mas quando a mostrei, você respondeu, novamente, que aquilo não provava nada. Qualquer um poderia tê-la tirado, em qualquer dia, em qualquer lugar: o cenário estava desfocado, distante, pouco visível...*

Às últimas palavras, o livro escorrega de seu colo, cai no chão e uma foto escapa de dentro dele. [...] É dela mesma, num jardim¹⁶⁰ (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 110-111).

O surgimento da fotografia, em sua potencialidade de “prova”, desnorteia a personagem A. Se, até o momento, ela só se confrontava com as palavras de X, agora ela se depara com o que poderia ser uma evidência do encontro anterior. Ainda que possa ter sido de autoria de outra pessoa; ainda que, segundo a descrição, a imagem seja desfocada, não fornecendo certezas sobre o cenário, a protagonista está, de fato, retratada nela. Por isso, ela não consegue se afastar do retrato, deixando-se desestruturar por ele – como sugere o trecho que precede o excerto transcrito acima : “A está sozinha no meio de poltronas vazias. É a mesma imagem em que A lia da primeira vez. Não tem mais o rosto

¹⁶⁰ “VOIX DE X : *Quelles preuves vous faudrait-il encore ? (Un temps.) J’avais aussi gardé une photographie de vous, prise un après-midi dans le parc, quelques jours avant votre départ. Mais lorsque je vous l’ai présentée, vous m’avez répondu, de nouveau, que cela ne prouvait rien. N’importe qui pouvait avoir pris le cliché, n’importe quand, et n’importe où : le décor y était flou, lointain, à peine visible.../Sur les derniers mots, le livre glisse de ses genoux et tombe sur le sol, une photo s’en échappe. [...] C’est une photo d’elle-même, dans un jardin*” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 136).

calmo e vazio do início do filme: está inquieta, nervosa, perturbada. E não está realmente lendo”¹⁶¹ (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 110).

Nesse momento, ela está pensando na foto e no que X lhe dissera a respeito. A referência intermediática se dá a seguir por meio de uma descrição:

Close da foto ampliada na dimensão da tela, de maneira que não se vê mais se tratar de uma fotografia de amator. Aliás, é um plano real e não o de uma fotografia fixa, mas como A está imóvel, mal se percebe (ou não se percebe) que a imagem é animada. O rosto está de frente, olhando para a câmera [...]”¹⁶² (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 111).

Destaca-se não se tratar de uma fotografia comum, mas de um fotograma, uma imagem retirada, metalinguisticamente, do próprio filme que se constrói. A descrição é peculiar: descreve o plano de um filme em que se focaliza um retrato, que é, na verdade, o fotograma do filme a ser realizado a partir do roteiro que se lê.

Segundo Harvey, o interesse de Robbe-Grillet pela descrição pictural remonta ao princípio de sua carreira. Em *Instantanés*, escrito a partir de 1954, o autor utiliza a fotografia como modelo, apresentando *ecfrasis* fotográficas – especialmente em “Trois visions réfléchies” (2011). É a partir da década de 1970, contudo, que esse interesse se amplia, levando o autor à criação de obras híbridas, em colaboração com artistas (não somente fotógrafos): *Construction d’un temple en ruine à la déesse Vanadé* (1975), com Paul Delvaux; *Traces suspectes en surface* (1978), com Robert Rauschenberg, *La cible* (1978), com Jasper Johns, e *George Segal, invasion blanche: sculptures 1981-1989*. Ele publica ainda três textos que aliam fotografia e narrativa – seus *écrits-photos: Rêves de*

¹⁶¹“A est seule, en train de lire, au milieu de fauteuils inoccupés. C’est la même image que celle où A lisait, déjà, la première fois. Mais elle n’a plus son visage calme et vide du début du film : elle est inquiète, nerveuse, troublée” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 136).

¹⁶²“Gros plan de la photographie, agrandie aux dimensions de l’écran, si bien qu’on ne voit plus que c’est une photo d’amateur. C’est d’ailleurs un plan réel et non une photo fixe, mais comme A y reste immobile, on voit à peine (ou pas du tout) que l’image est animée. Le visage est de face, regardant la caméra [...]” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 137).

jeunes filles e *Les Demoiselles d'Hamilton*, em colaboração com David Hamilton, e *Temple aux miroirs*, com Irina Ionesco (HARVEY, 2011, p. 173).

A presença da imagem fotográfica nos cine-romances também merece destaque: em *Glissements progressifs du plaisir*, fotos tiradas por Catherine Robbe-Grillet se justapõem ao roteiro. Ressalta-se a composição híbrida, de “picto-romance”, em relação às pinturas de Magritte, de *La Belle Captive*, e a temática da pintura de Delacroix, em *C'est Gradiva qui vous appelle*. Em *L'Immortelle*, fotogramas permeiam o livro, repetindo o que autor fizera com em *L'Année dernière à Marienbad*, um pouco antes.

2.4.1. A combinação de mídias em *Marienbad*

A publicação deste cine-romance – tanto a original, de Les Éditions de Minuit, quanto a versão brasileira, lançada pela Nova Fronteira – é acompanhada de fotogramas, cuja presença não ilustra as cenas das páginas imediatamente posteriores ou anteriores. Junto às imagens, vê-se uma espécie de legenda, que reproduz uma fala ou um trecho da descrição, referente ao fotograma em questão. Nesse caso, trata-se da categoria de “combinação de mídias” – a segunda proposta por Rajewsky:

2. Intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*: [...] A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto. (RAJEWSKY, 2012a, p. 24).

A teórica esclarece que o alcance da categoria engloba tanto a contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de mídias (como um manuscrito com iluminuras)

até uma integração “genuína”, que não privilegie nenhum dos elementos (como na ópera, no cinema ou no teatro).

A categoria pode ser também associada à “colocação (ou justaposição) intermediática”, proposta por Leo Hoek, que ocorreria quando texto e imagem são reunidos no mesmo espaço, produzindo assim um discurso multimidiático (o livro ilustrado, por exemplo) (HOEK *apud* HARVEY, 2011, p. 168). Para Hoek, contudo, há uma oposição entre a “justaposição intermediática” e a “junção intermediática” – as quais Rajewsky uniria na mesma classe.

Observa-se também que a presença dos fotogramas em *L'Année dernière à Marienbad* não possui a mera função de ilustrar o texto verbal – como aconteceria no livro ilustrado, segundo Hoek. Sua configuração se aproxima da caracterização do *récit-photo*¹⁶³, apresentada por Daniel Grojnowski. Ele o define como uma obra original em que a fotografia se insere no texto segundo uma relação complexa de descontinuidades e ecos simbólicos que levam a um certo descompasso (complementariedade) entre a imagem e o texto (GROJNOWSKI, 2002, p. 394).

É precisamente o que se verifica em *Marienbad*, livro em que os fotogramas, que serão do filme depois de realizado, trazem cenas que surgirão, no texto, apenas dez ou vinte páginas depois: os ecos simbólicos, as descontinuidades, a complementariedade. Entre as páginas 78 e 80 da versão original, por exemplo, descreve-se *A* diante de uma mesa, dispondo as pétalas de uma flor, segundo o esquema do jogo no qual *M* sempre se sagra vencedor. *X* se aproxima, afirmando que ela o esperava e que agora tenta escapar. As duas imagens da página seguinte, no entanto, são de um baile e estão acompanhadas

¹⁶³A expressão pode ser traduzida como “narrativa-foto”. Por uma questão de sonoridade, optou-se por manter, neste trabalho, a versão em francês.

respectivamente das legendas: “X e A dançando entre os outros pares”¹⁶⁴ (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 75); “X: Eu a encontrava novamente...”¹⁶⁵ (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 91):

¹⁶⁴“X et A dansant, parmi les autres couples.” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 90)

¹⁶⁵“X: Je vous rencontrais de nouveau...” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 90)

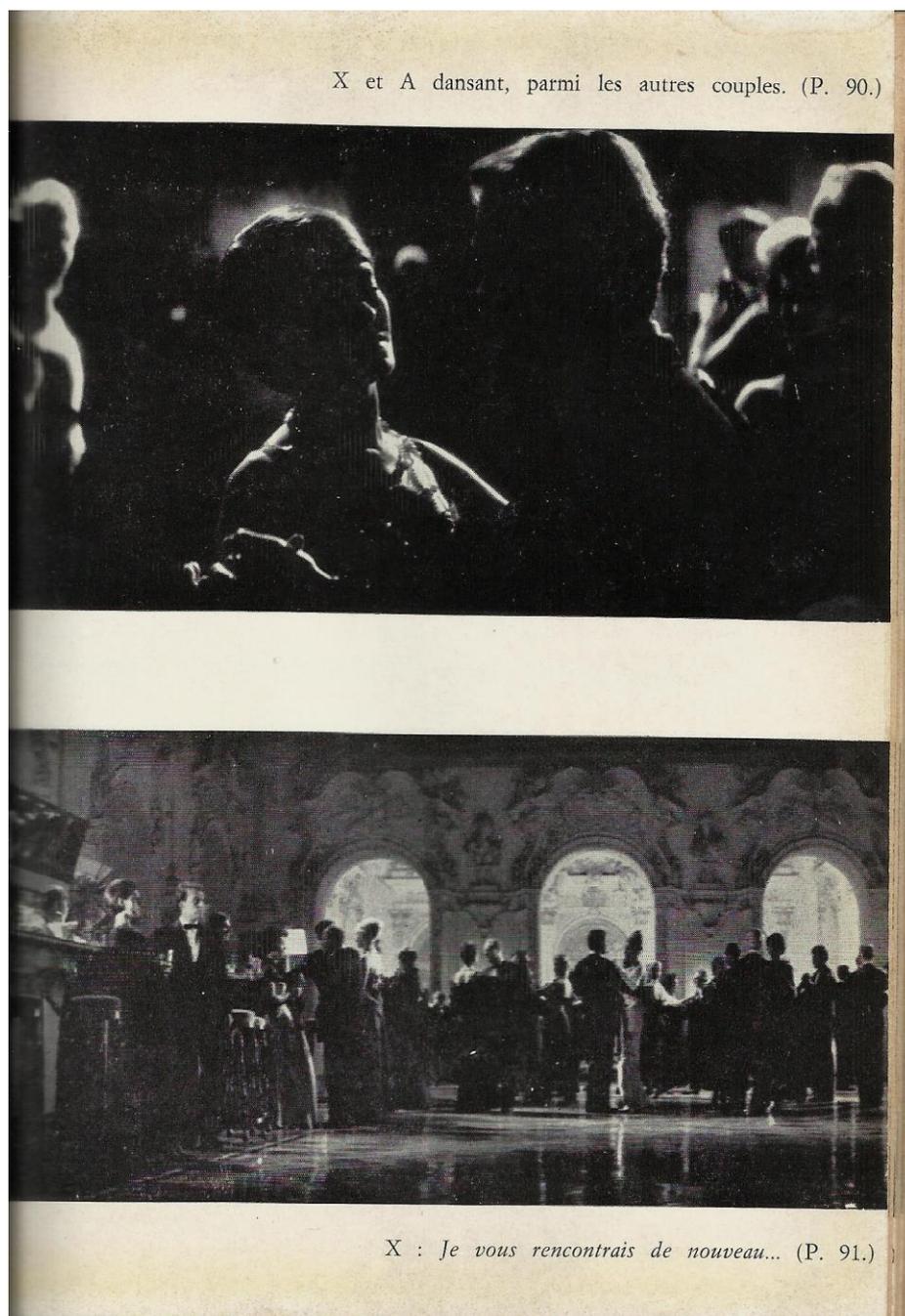


Figura 5:
Página sem numeração (entre a 80 e a 81), escaneada de *L'Année dernière à Marienbad*, em que se observam os fotogramas e as legendas

A frase de X faz parte, de fato, do diálogo da página 91. A legenda da anterior, contudo, não está exatamente no texto, mas se configura como uma descrição resumida do que se vê, instantaneamente, na imagem, e se lerá, futuramente, no texto. Há, portanto, não apenas um descompasso entre verbal e visual, como também certa imprecisão no que se refere à natureza das legendas, considerando que sua função – nessa e em outras ocorrências – não é padronizada. De acordo com François Harvey, o *récit-photo* robbe-grilletiano se configura multimidiaticamente, pois agencia as mídias visual e verbal em um mesmo espaço, sem procurar sintetizá-las ou planificar a leitura de uma mídia ausente (HARVEY, 2011, p. 159).

Essa configuração de *récit-photo*, bem como a inserção, na trama, da fotografia que é um fotograma da obra em andamento, reforçam, evidentemente, o emaranhado temporal em que toda a obra se fundamenta. O retrato, que poderia servir como uma prova do encontro anterior dos protagonistas – para personagem e leitor/espectador – não obtém esse efeito, já que participa de uma história que ainda se constitui. A identificação desse intrincamento é possível, novamente, por uma questão de natureza da mídia: ao elencar – na posição que ocupa na história – o fotograma para compôr o filme, Robbe-Grillet revela sua intenção de ludibriar a percepção do espectador/leitor, pelo nivelamento das configurações midiáticas. O autor promove, assim, mais uma vez, a problematização do sentido de passado, presente e futuro; mentira, memória e imaginação, em *L'Année dernière à Marienbad*.

Capítulo 3: *India Song* e a orquestração de mídias e gêneros

3.1. A estrutura de uma canção híbrida

Marguerite Duras, conforme se esclareceu ao final da segunda parte desta tese, faz cinema no intuito de encontrar mais uma forma de explorar o texto. A obra da escritora se apresenta como um vasto sistema de personagens, temas e motivos, que se comunicam. Quando um romance ou filme é isolado dessa rede, muitas vezes perde o sentido, acusando a necessidade de completude em outra produção. O Ciclo da Índia é o maior exemplo disso.

Em 1964, Duras escreve o romance *Le Ravissement de Lol V. Stein*; um ano depois, é publicado *Le Vice-Consul*, dedicado à mesma história, com os mesmos personagens. Em 1971, a escritora lança *O Amor*, em que se reveem os personagens, dez anos após a morte da heroína principal. Em 1973, inspirado em *L'Amour*, Duras filma *La Femme du Ganges* (1972) e publica, um ano depois, o texto desse filme. No mesmo ano, escreve o “texto teatro filme” *India Song*, evocando *Le Vice-Consul*, e dirige o longa-metragem epônimo em 1975. O filme *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, que utiliza a trilha sonora de *India Song*, em 1976, fecha o ciclo.

Nesse sentido, uma das obras mais importantes é, assim, *India Song*. O filme estreia em Paris em 4 de junho de 1975, em um momento em que a produção cinematográfica moderna transbordava ousadia – com Pasolini, Eustache, Syberberg, Fassbinder. Em sua estrutura, elementos novos desestabilizam o espectador: a ação transcorre em Calcutá, no hotel “Príncipe de Gales”, mas evocam-se outros lugares, como ilhas e mansões. A decoração, no entanto, é escassa. Informa-se ainda que os fatos ocorrem em 1937, quando o Japão avança sobre a China e o Fascismo deflagra a Guerra Civil Espanhola. Porém, roupas e cenário, atemporais, distanciam-se de um contexto histórico preciso. A trama parece se passar em uma “terra de ninguém”, no espaço da

memória e da hipótese. Nela, conta-se a história de Anne-Marie Stretter, personagem retirada do livro *Le vice-consul* e projetada em outra região narrativa.

O livro foi publicado em 1973, pela Gallimard, como “texto teatro filme”. A exploração da tipografia, que justapõe espectador e leitor, espetáculo e leitura, revela a postura durassiana quanto à própria obra: o texto é, em si, espetáculo. As palavras encenam, são saboreadas, aplaudidas, no palco que é a página. E a autora explora esse espaço, pelo uso das fontes, a pontuação, o texto fragmentado, as frases curtas, os recuos.

Estruturalmente, na primeira edição, de 1973, como vemos, em seguida, no exemplo da página 16, a caixa alta aparece para nomear os personagens, mas também para anunciar alguns temas ou enfatizar elementos importantes (“[...] VESTIDA DE PRETO”¹⁶⁶). O itálico estende-se pelas didascálias, tendo diversas utilidades, como a de indicar a tonalidade das vozes (“*angústia, muito baixo*”¹⁶⁷), assinalar o silêncio (“*Silêncio*”¹⁶⁸) ou predizer os pensamentos do leitor (“*A VOZ 2 não escutou, diríamos nós*”¹⁶⁹). Há uma diferenciação no espaçamento para distinguir as vozes, estando a segunda, em determinados momentos, mais recuada para a direita, ou o inverso, conforme se reproduz no trecho a seguir:

¹⁶⁶“Habillée de noir.”

¹⁶⁷“Angoisse, très bas”

¹⁶⁸“Silence.”

¹⁶⁹“La VOIX DEUXIÈME n’a pas entendu, dirait-on.”

16

INDIA SONG

Que d'amour, ce bal...
Que de désir...

Silence.

Avec la lumière grandissante on découvre — serties dans le décor colonial — des présences. *Il y avait des gens.*

Ils sont derrière — soit une rangée de plantes vertes — soit un fin grillage — soit un store transparent — (soit la fumée qui sort de brûle-parfums) — qui atténue la visibilité dans la deuxième partie de l'espace exploré.

Allongée sur un divan, longue, très mince, presque maigre, il y a une femme HABILLÉE DE NOIR.

Très près d'elle, un homme également habillé de noir, assis.

Séparé des AMANTS, un autre homme également habillé de noir. (L'un des deux fume une cigarette, ce qui a fait deviner les présences?)

LA VOIX UNE découvre — *après nous* — la présence de la femme habillée de noir.

VOIX 1 (*angoisse, très bas*)

Anne-Marie Stretter...

La VOIX DEUXIÈME n'a pas entendu, dirait-on.

VOIX 2 (*bas*)

Comme vous êtes pâle... de quoi avez-vous peur...

*Pas de réponse.
Silence.*

Figura 6:

Página 16, escaneada de *India Song*, em que se percebe a estrutura empregada por Marguerite Duras nesse texto híbrido.

Se comparado a *Hiroshima mon amour*, o texto de *India Song* é mais simples, no que diz respeito aos paratextos apresentados no primeiro. Este, como visto, é dividido em cinco partes, acrescidas de uma sinopse (de dez páginas), o prefácio e quatro apêndices. Em *India Song*, Duras repetiu a divisão em cinco partes, acrescentando duas páginas de notas gerais, no início do livro, e poucas páginas de observações específicas sobre as vozes, nas partes I e III. A mesma extensão tem o resumo, ao fim do texto. A mudança é relativa ao contexto: o primeiro roteiro seria filmado por outro diretor, Alain Resnais, exigindo maior detalhamento acerca dos personagens e da trama imaginada pela escritora, mas menos informações técnicas, já que isso caberia às escolhas do cineasta. No segundo caso, ela mesma previa dirigir o filme, podendo inserir no texto mais indicações de trilha sonora, iluminação, cenário. Ademais, a natureza da história é outra: como se viu, Anne-Marie Stretter é importante personagem de todo um ciclo de obras; a respeito dela, muito já teria sido revelado e muito se preferiria deixar, de fato, em suspenso – de modo a impulsionar o leitor a buscar mais sobre a personagem em outras narrativas. Por essa razão, há tão poucas descrições da personagem central e dos demais.

Vale ressaltar também que a quantidade de informações técnicas continua muito mais reduzida em relação ao que realiza Alain Robbe-Grillet, em *L'Année dernière à Marienbad*, por exemplo. Além da diferença de estilo entre os autores, há de se considerar que o projeto de Duras, em *India Song*, extrapola o do cine-romance robbe-grilletiano. Ainda que se tratem, ambos, de textos para o cinema, o propósito durassiano tem a abrangência da palavra “texto”, que não se atém a nenhum gênero, além da soma explícita da mídia “teatro”. O excesso de informações técnicas, de cunho cinematográfico, limitaria, portanto, a amplitude da concepção durassiana desta obra.

Como se viu na primeira parte desta pesquisa, a intergenericidade é uma prática que abarcaria duas relações genéricas distintas: a intertextualidade genérica – imitação ou

transformação das normas genéricas – e a hibridização, processo polimorfo que consiste em combinar diferentes identidades genéricas em um mesmo corpo textual (HARVEY, 2011, p. 27).

Em *India Song*, a intergenericidade se apresenta das duas maneiras. Primeiramente, trata-se de um texto escrito para ser filmado e encenado, englobando, portanto, as categorias roteiro e peça teatral. Entretanto, a obra não segue os modelos tradicionais desses dois gêneros, transformando-os. Tal transformação remete ao segundo modo de intergenericidade, a hibridização: em *India Song*, propõe-se mesclar texto, teatro e filme, que se uniriam na mesma configuração verbal, complexificando o reconhecimento individual de cada um dos gêneros. O processo, evidentemente, torna-se mais hermético, já que articula também três diferentes mídias.

3.2. O amálgama: texto teatro filme

Se compreendermos que, ao empregar o termo “teatro”, Duras se refere somente ao texto teatral e, da mesma maneira, ao usar “filme”, que ela remeta ao texto fílmico, poderíamos pensar, em um primeiro momento, que as duas formas estão fundidas na terceira mídia verbal evocada, o texto, e que se teria aqui um fenômeno unicamente intramidiático. Contudo, conforme apresentado na abordagem de Irina Rajewsky, a categoria “referência intermediária” diz respeito justamente às experiências que, utilizando apenas os recursos pertencentes à própria mídia, aludem a outras.

Assim, ao se analisar *India Song*, não se pode separar a intergenericidade da intermedialidade: ao hibridizar as formas textuais referentes ao teatro, ao cinema e, claro, à literatura, a autora pretende também mesclar as mídias relativas a cada uma dessas formas.

Esse amálgama intermediático se sobressai, porque compõe explicitamente a concepção artística durassiana. É o que se nota já pela maneira múltipla com que define *India Song*: como não recorre a vírgulas para separar os termos “texto”, “teatro” e “filme”, ela abole a ideia de adição, optando por uma apresentação não-hierárquica, “sinfônica”, de casamento das práticas, irreduzível a qualquer dos elementos.

Segundo Michelle Royer, “o ‘texto teatro filme’ veicula diversos sistemas semióticos; palavras, ruídos, imagens, códigos gestuais, encenação, e evoca as mutações possíveis do texto através de diversas mídias”¹⁷⁰ (ROYER *apud* MARITCHIK, 2007, p. 133).

Tais “mutações possíveis do texto através das mídias” remetem ao conceito de transmediatização, empregado por François Harvey em sua análise da obra de Robbe-Grillet. O texto de Duras também desencadeia, no imaginário do leitor, conhecimentos e lembranças relativos às mídias evocadas no subtítulo. Observe-se o excerto:

India Song retorna de muito longe. Lentamente, o casal se separa, retoma vida.

Aumento do barulho por trás da música: o ruído de Calcutá, rumor alto, maior. Em volta: rumores diversos, gritos regulares dos vendedores. Cães. Apelos distantes.

À medida que cresce o barulho exterior, o tempo se cobre nas aleias do parque. Luz plúmbea. Nenhum vento¹⁷¹ (DURAS, 1975, p. 21).

O casal que se separa, devagar, à medida que a canção ressurgue, os rumores diversos que acompanham a música – gritos de comerciantes, cães, chamados distantes – podem ser reproduzidos em um palco teatral. Indicações como a do ruído exterior que

¹⁷⁰ “[...] le ‘texte théâtre film’ véhicule plusieurs systèmes sémiotiques; paroles, bruits, images, codes gestuels, mise en scène, et évoque les mutations possibles du texte à travers divers médias.”

¹⁷¹ “*India Song* revient de très loin. Lentement, le couple se descelle, reprend vie./Montée du bruit derrière la musique: le bruit de Calcutta: rumeur forte, majeure. Autour: rumeurs diverses: cris réguliers des marchands. Chiens. Appels lointains./A mesure que s’opère la montée du bruit extérieur, le temps se couvre dans les allées du parc. Lumière plombée. Aucun vent.”

acompanharia a mudança do clima, à medida que o céu se torna nublado, sem vento, no parque, seriam, porém, mais facilmente reportadas pelo cinema, com seus diferentes dias de filmagem e os ajustes viáveis pelo processo de montagem, repetindo, na tela, o que Duras exige, no texto.

A ambivalência cinema/teatro, porém, é parte do projeto da obra. Outro exemplo é a utilização da palavra “cena”, que pode remeter tanto a uma quanto a outra mídia: “Nenhuma conversa acontecerá em cena, não será vista. Jamais serão os atores em cena que falarão”¹⁷² (DURAS, 1975, p. 56).

Outro forte elemento capaz de aproximar não só teatro e filme, mas também texto, é o diálogo. Sabe-se que este foi, gradativamente tomando o espaço da narração na obra romanesca. Isso se tornou mais visível justamente graças aos novos romancistas, como Nathalie Sarraute. Em *L'Ère du soupçon*, ela afirma, retomando um comentário de Henry Green, do começo do século XX: “O centro de gravidade do romance se desloca: o diálogo ocupa nele um lugar cada vez maior”¹⁷³ (SARRAUTE, 1956, p. 92).

Duras, então, talvez como resultado da influência do teatro sobre sua obra; talvez por seu pertencimento, ainda que relutante, ao *Nouveau Roman*; ou pela influência da composição tradicional do roteiro, em sua predominância de falas, leva essa predominância do diálogo ao paroxismo, e explora a fundo, extrapola a quantidade e as possibilidades, empregando – como se verá mais atentamente no capítulo seguinte – quatro vozes extracampo em diálogo ao longo da trama.

Esse uso do diálogo, especialmente da maneira como se dá em *India Song* – elíptico, fragmentado, obscuro – associa-se a um pensamento que a autora já manifestava

¹⁷²“Aucune conversation n’aura lieu sur scène, ne sera vue. Ce ne seront jamais les acteurs en scène qui parleront.”

¹⁷³“Le centre de gravité du roman se déplace: le dialogue y occupe une place de plus en plus grande.”

anos antes, como demonstra nesta conversa com Jacques Rivette e Jean Narboni, publicada na revista *Cahiers du Cinéma*, em 1969: “Acredito que é preciso fazer coisas cada vez mais econômicas, mais rápidas a ler, quero dizer, tornar cada vez maior a parte do leitor”¹⁷⁴ (n. 217, novembro, 1969, p. 45).

O papel do leitor, e eventual espectador, é evocado, já que é com ele, antes de mais nada, que se espera que a obra dialogue. No que tange aos roteiros cinematográficos, a escritora declara: “Eu nunca pude fazer um roteiro puramente técnico. Eu o escrevo sempre para os *leitores* que são os membros da equipe”¹⁷⁵ (DURAS *apud* MANCEAUX 1979, p. 15). Ou seja, os assistentes e atores, que trabalharão para a representação do texto, antes de serem vistos como um grupo de profissionais a serviço do filme, são entendidos como um grupo de leitores à mercê do texto.

Como acontece em *Hiroshima mon amour*, Duras destaca a importância desse leitor/espectador, a todo o momento. Na primeira página de *India Song*, ao se referir à música, Duras escreve que ela deveria ocupar o tempo necessário “para o espectador, para o leitor” sair do lugar comum em que se encontra quando começa “o espetáculo, a leitura” (DURAS, 1973, p. 13). Nesse sentido, a publicação de roteiros explicita a limitação que a autora atribui ao cinema. Ao ultrapassar o restrito número de leitores formado pela equipe técnica e ao alcançar o olhar de um leitor dedicado, o texto tem a possibilidade de aclarar particularidades e apresentar novas significações que a imagem fílmica é incapaz de captar. A autora declara, ao se referir a um trecho de *India Song*: “Nenhuma imagem pode substituir a frase ‘Ruídos de Calcutá’”¹⁷⁶ (DURAS *apud* MARITCHIK, 2007, p.

¹⁷⁴ “Je crois qu’il faut faire des choses de plus en plus économiques, de plus en plus rapides à lire, c’est-à-dire faire de plus en plus large la part du lecteur.”

¹⁷⁵ “Je n’ai jamais pu faire un scénario purement technique. Je l’écris toujours pour les *lecteurs* que sont les membres de l’équipe.”

¹⁷⁶ “Aucune image ne peut remplacer la phrase ‘Bruits de Calcutta’.”

62). Desse modo, busca-se também, na leitura demorada do texto, o suscitar de imagens mentais, diferentes para cada leitor/espectador.

Em suma, percebe-se que, quando utiliza a nomenclatura “texto teatro filme”, Duras insinua que, apesar de sua natureza livresca, a obra fornecerá material para se ver e ouvir. Para Duras, segundo Youlia Maritchik, o mais importante é a escrita – mesmo a “funcional”, que pode ser modificada ao longo da filmagem –; é ela que acompanha o nascimento de um filme. O texto técnico “não poderá jamais traduzir sozinho o que se vê” (MARITCHIK, 2007, p. 68). . Isso significa que a virtude de um texto de filme não reside em um “ver” descritivo, pragmático, que caracteriza os movimentos/ações do ator nos planos. O texto, a escrita, é uma imagem. Em consequência, a filmagem é também uma leitura.

[...] para M. Duras, a leitura do texto não é mais uma atividade mecânica, artificial da interpretação do texto, não se trata da declamação, mas sempre do escrito, no sentido literal do termo. Ler um texto torna-se o sinônimo de escrevê-lo, ler um texto é escrevê-lo, estar à escuta da “sombra interna”: essa leitura serve para encontrar o estado primevo do texto, devolver a voz da escritura, ouvida antes da projeção das palavras na página¹⁷⁷ (MARITCHIK, 2007, p. 68).

Ainda que justaponha, sem vírgulas, “texto teatro filme”, é a mídia verbal que é colocada em primeiro lugar na tríade. O texto continuaria sendo escrito no cinema e os filmes durassianos seriam livros, estando o branco da página substituído pelo negro da tela do cinema. Espera-se, contudo, que se esteja “à escuta” da voz da escritura, do estado primevo do texto – portador de imagens e, sobretudo, de sons.

¹⁷⁷ “[...] pour M. Duras, la lecture du texte n’est pas une activité mécanique, artificielle de l’interprétation du texte, il ne s’agit pas de la déclamation, mais toujours de l’écrit, au sens littéral du terme. Lire un texte devient le synonyme de l’écrire, lire un texte, c’est l’écrire, être à l’écoute de ‘l’ombre interne’: cette lecture sert à retrouver le premier état du texte, rendre la voix de l’écriture, entendue avant la projection des mots sur la page.”

3.3. A escrita como arte sonora: Vozes, música e ação

No princípio, *India Song* fora concebido como uma peça radiofônica, que não foi realizada. As configurações de programas de rádio dividem-se em gêneros e formatos – correspondendo, respectivamente, ao que se chamam tipos e gêneros, nos estudos do texto. Os gêneros, no rádio, são relativos à expectativa temática dos ouvintes e remetem a categorias mais gerais, de que são exemplos o publicitário ou comercial, o musical e o informativo ou jornalístico. Já os formatos referem-se aos modelos estruturais que podem assumir os programas dentro dos diferentes gêneros.

A peça radiofônica é o nome de um formato radiofônico, pertencente ao gênero dramático ou ficcional, do qual também fazem parte as radionovelas e o poema dramatizado. Sendo ainda muito presente na Europa, a peça radiofônica é uma produção unitária, que pode conter tanto a dramatização de uma situação social pertinente à comunidade que a produz (sociodrama) como uma produção original ou a adaptação de um texto (livro, conto, crônica, história em quadrinhos).¹⁷⁸

A primeira transmissão data de 3 de agosto de 1922, sendo realizada pela rádio WGY, de Nova York, que levou ao ar a peça de radioteatro “O lobo”, de Eugen Walter.¹⁷⁹ Bertolt Brecht, Samuel Beckett e Michel Butor são alguns dos escritores que não apenas

¹⁷⁸VICENTE, Eduardo. “Gêneros e formatos radiofônicos”, Núcleo de Comunicação e Educação da NCE-ECA/USP. O autor reconhece que, assim como nos Estudos Literários, a classificação genérica é considerada, por muitos, como anacrônica. Acredita, porém, ser ela positiva para a compreensão das possibilidades de produção que o rádio pode oferecer. (<<http://www.bemtv.org.br/portal/educominicar/pdf/generoseformatos.pdf>> Acesso em: 18 out. 2014.)

¹⁷⁹HALÁSZ, Gábor. “1922: transmissão da primeira peça radiofônica”. Disponível em: <<http://www.dw.de/1922-transmiss%C3%A3o-da-primeira-pe%C3%A7a-radiof%C3%B4nica/a-880259>> Acesso em: 18 de outubro de 2014.

se utilizaram do rádio como veículo de difusão de suas obras, como também escreveram diretamente para ele, precisamente no formato de peças radiofônicas.

A presença da peça radiofônica na obra de Duras corrobora, pelo menos, com dois pressupostos já evocados a seu respeito: o primeiro, o do anonimato do ator; o segundo, o do papel de destaque atribuído ao som e ao texto.

Para Duras, os atores “matavam” o teatro e o cinema. O que interessava a ela, na montagem e na filmagem da obra, era o “despovoamento” do ator, que se daria, no cinema, graças à dessincronização de imagem e som. Durante os ensaios, a autora, às vezes, lia os diálogos ou deixava apenas a trilha sonora, enquanto os atores interpretavam em silêncio. Em outros momentos, Duras escutava os atores com os olhos fechados, para melhor ouvir o texto (MARITCHIK, 2007, p. 77).

Maritchik compara a concepção durassiana ao método de trabalho de Claude Régy, responsável pela montagem de *Détruire dit-elle*: o diretor não visava a “mostrar” as cenas, mas a colocar em evidência o movimento das palavras, enfocando não o “dito” mas o “dizer”. Por essa razão, ele chamava os atores de “passadores”, pois, por eles, passaria a substância da escritura. (RÉGY *apud* MARITCHIK, 2007, p. 72) Esse enfoque, como se viu no fim da segunda parte desta tese, é também uma característica do cinema de Duras, que filma *pela voz* – como se percebe em *Césarée* e *Les mains négatives*, nos quais a continuidade é garantida não pela mostraçã, fragmentada, desconjunta, mas pela escuta, pelo som.

É preciso insistir sobre duas facetas essenciais da prática cinematográfica de M. Duras: o cinema enquanto meio de “devolver” a voz da escritura. O cinema enquanto um “ler”, “ouvir”, no sentido da escuta de um texto que privilegie a proliferação infinita de imagens. É por isso que podemos dizer que o cinema durassiano é um cinema escrito, um cinema-leitura. A imagem é a voz¹⁸⁰ (MARITCHIK, 2007, p. 79).

¹⁸⁰“Il faut insister sur deux facettes essentielles de la pratique cinématographique de M. Duras: le cinéma en tant que moyen de ‘rendre’ la voix de l’écriture. Le cinéma en tant qu’un ‘lire’, ‘entendre’, dans le sens

Duras reinventa o papel do som como complemento do visual, somando a ele a dimensão literária. Seu pressuposto é o de que as imagens, ao serem invadidas pelo texto, criam uma miríada de leituras possíveis. Assim, apesar de não ter sido realizada a versão de *India Song* como peça radiofônica, a obra se apresenta como singular em seu trato com o som: pela referência à mídia musical, pela intervenção dos ruídos, pelas vozes em diálogo.

A primeira referência intermediária em *India Song*, aliás – que a intitula, inclusive – é a música. A “Canção da Índia” é o elemento que dá abertura ao texto, que deveria ser ouvida pelo espectador antes da aparição de qualquer imagem.

ESCURO

Ao piano, ralentando, uma melodia do entreguerras, chamada *India Song*.
 É tocada inteira e ocupa assim o tempo – sempre longo – necessário ao espectador, ao leitor, para sair do lugar-comum em que se encontra quando começa o espetáculo, a leitura.
 Ainda *India Song*.
 Ainda.
 Eis que *India Song* acaba.
 Retoma. De mais “longe” que da primeira vez, como se fosse tocada longe do lugar presente.
India Song tocada, desta vez, em seu ritmo habitual, de *blues*.
 A escuridão começa a se dissipar¹⁸¹ (DURAS, 1973, p. 13).

O título é homônimo a uma das cenas da ópera “Sadko”, de 1898, do compositor russo Nikolai Rimsky Korsakov. Baseada em um poema orquestral escrito por ele, no segundo ato, que se passa na sombria cidade russa de Novgorod, um mercador hindu

de l’écoute d’un texte qui favorise la prolifération infinie d’images. C’est pour cela qu’on peut dire que le cinéma durassien est un cinéma écrit, un cinéma-lecture. L’image, c’est la voix.”

¹⁸¹“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./Encore *India Song*./Encore./Voilà, *India Song* se termine./Reprend. De plus ‘loin’ que la première fois, comme s’il était joué loin du lieu présent./*India Song* joué cette fois, à son rythme habituel, de blues./Le noir commence à se dissiper.”

canta as saudades de sua terra natal.¹⁸² Todavia, não há indícios de que a obra de Duras ou a composição de Carlos d'Alessio, realizada para o filme, relacionem-se ao trabalho de Korsakov, dada a diferença de suas naturezas.

Outros compositores eruditos, porém, são evocados, por meio da referência intermediática, ao longo do texto, como nesta didascália: “Ouve-se sempre a 14ª Variação de Beethoven sobre o tema de Diabelli. Através da música, os rumores de Calcutá aumentam de intensidade à medida que a luz aumenta”¹⁸³ (DURAS, 1973, p. 108).

Observe-se que a música é um dos elementos regidos por Duras em sua orquestração verbal dos componentes cênicos. Essa mídia se mistura frequentemente à ação, acompanhando a movimentação dos personagens, assinalando o fim de sequências, comparecendo nos comentários das vozes:

VOZ 2
 Quem toca música?
 VOZ 1
 Ninguém¹⁸⁴ (DURAS, 1973, p. 113).

Há uma preocupação latente com os elementos sonoros no texto, que parecem ecoar informações da trama – como a morte, nesta página:

India Song cessou.
 As vozes baixam, em acordo com a morte do lugar¹⁸⁵ (DURAS, 1973, p. 17).

VOZ 2
 APÓS SUA MORTE, ele partiu das Índias... *Silêncio.*
 A frase foi dita sem interrupção, como se lentamente recitada.
 A mulher vestida de preto, que está diante de nós, está, portanto, morta.
 Silêncio em toda a parte.
 Perto e longe.

¹⁸²“Ícone russo nacionaliza estilo de óperas.” Disponível em: <http://musicaclassica.folha.com.br/cds/12/biografia.html> Acesso em: 15 out. 2014.

¹⁸³“On entend toujours la 14e. *Variation* de Beethoven sur le thème de Diabelli. À travers la musique, les rumeurs de Calcutta augmentent d’intensité à mesure que monte la lumière.”

¹⁸⁴“VOIX 2/Qui joue de la musique?/VOIX 1/Personne.”

¹⁸⁵“*India Song* a cessé./Les voix baissent, s’accordent avec la mort du lieu.”

India Song cessou¹⁸⁶ (DURAS, 1975, p.17).

A canção que cessa, o silêncio por todas as partes, a lentidão da frase recitada são como o luto sonoro pelo falecimento da protagonista. A página seguinte, porém, remete a um outro momento, em que Anne Marie-Stretter estaria viva e dançando, ao som de *India Song*:

India Song de novo, lenta, longe.

Não vemos de início o movimento, o início do movimento: ele começa muito precisamente com a primeira nota de *India Song*.

A mulher vestida de preto e o homem que está sentado perto dela começam a se mover. Saem, assim, da morte. Seus passos não fazem qualquer barulho.

Eles se levantaram.

Eles se aproximaram.

O que eles fazem?

Eles dançam.

[...]

Eles dançam lentamente, eles dançam¹⁸⁷ (DURAS, 1975, p. 18).

A dança é, portanto, uma nova mídia evocada. Ela, junto à canção, reaviva momentaneamente os personagens, dos quais, porém, não se ouvem os passos, como se se tratasse de uma dança de espíritos ou de lembranças.

Essa atmosfera sombria é reforçada pela intervenção dos ruídos, que entrecortam a ação repetidas vezes. Rumores, latidos, chamados e, sobretudo, gritos – esta experiência-limite entre a música e a fala. Eles são como ecos espectrais de outros tempos, outras obras, outros personagens – como a mendiga de Calcutá, de *Le Vice-Consul*.

Todavia, como se sabe, as conexões, em Duras, raramente são diretas. Nas notas gerais que antecedem o texto principal de *India Song*, a autora afirma que, embora a obra

¹⁸⁶“VOIX 2/APRÈS SA MORT, il est parti des Indes.../Silence./La phrase a été dite d’une traite, comme lentement récitée./La femme habillée de noir, qui est devant nous, est donc morte./Silence partout./Près et loin. *India Song* a cessé.”

¹⁸⁷“*India Song* de nouveau, lent, loin./On ne voit pas tout d’abord le mouvement, le début du mouvement: il commence très précisément avec la première note d’*India Song*./La femme habillée de noir et l’homme qui est assis près d’elle se mettent à bouger. Sortent ainsi de la mort. Leurs pas ne font aucun bruit./Ils se sont levés./Ils se sont rapprochés./Que font-ils?/Ils dansent./[...]/Ils dansent lentement, ils dansent.”

origem-se deste romance, é a *La Femme du Ganges* que se deve, de fato, sua existência. A essência da relação entre os dois trabalhos é a forma de exploração, de desvelamento da narrativa, através das vozes *over* – ou seja, vozes extracampo, que não pertencem a nenhum personagem em cena. Segundo Duras, “essa descoberta permitiu deixar que a narrativa caísse no esquecimento para que ficasse à disposição de outras memórias além das do autor: memórias que *se lembrariam* da mesma forma de qualquer outra história de amor. Memórias deformantes, criativas”¹⁸⁸ (DURAS, 1973, p. 10).

Em *India Song*, essas Vozes, “deformantes e criativas”, são duas, a princípio, e femininas, – porque, depois, a elas se reunirá outro par, masculino. Elas realizam, junto ao espectador, a ação de olhar, ouvir, descobrir:

Enquanto muito lentamente a escuridão se dissipa, eis que surgem, de repente, vozes. Outros além de nós olhavam, ouviam o que acreditávamos ser os únicos a ver, a ouvir. São mulheres. As vozes lentas, suaves. Muito próximas, cerradas, como nós no lugar. E inatingíveis, inacessíveis¹⁸⁹ (DURAS, 1973, p. 13-14).

Note-se a presença dos espectadores, marcada pelo pronome “nós”. Acostumados a nos pensarmos a sós com a trama, ouvindo-a e assistindo a ela, “nós”, espectadores, temos que lidar, agora, com a presença dessas Vozes, as quais interagem como em um diálogo de surdos. De modo geral, elas contam a história de Anne-Marie Stretter. Entretanto, enquanto a Voz 1 procura ater-se mais ao caso da personagem, a Voz 2 entrega-se a declarações da paixão que sente pela primeira: “Elas são ligadas entre si por uma história de amor. Às vezes, elas falam desse amor, o delas. A maior parte do tempo,

¹⁸⁸ “[...] cette découverte a permis de faire basculer le récit dans l’oubli pour le laisser à la disposition d’autres mémoires que celle de l’auteur: mémoires qui *se souviendraient* pareillement de n’importe quelle autre histoire d’amour. Mémoires déformantes, créatives.”

¹⁸⁹ “Tandis que très lentement le noir se dissipe, voici, tout à coup, des voix. D’autres que nous regardaient, entendaient ce que nous croyions être seuls à regarder, entendre. Ce sont des femmes. Les voix sont lentes, douces. Très proches, enfermées, comme nous dans le lieu. Et intangibles, inaccessibles.”

elas falam de outro amor, de outra história. Mas essa outra história nos leva à delas”¹⁹⁰ (DURAS *apud* CLERC, 1985, p. 325).

A autora determina que tais Vozes sejam sempre doces, de uma doçura perniciosa, e que sejam ouvidas com clareza, mas em níveis sonoros que as diferenciariam, segundo seus propósitos: quando comentassem a história de Anne-Marie Stretter, elas a descobririam ao mesmo tempo que “nós”, como escreve a autora – “É o que nós, nós fazemos: VER.¹⁹¹” (DURAS, 1973, p. 38) –, com o mesmo medo e, talvez, também a mesma emoção. Quando falassem da própria história – “sempre nas fulgurações do desejo¹⁹²” (DURAS, 1970, p. 12) –, “nós” deveríamos sentir a diferença entre sua paixão respectiva e, sobretudo, o terror da VOZ 2 diante do encantamento da VOZ 1 pela trama, já que aquela temeria que esta seguisse o modelo do que vê e tirasse também a própria vida.

Quanto às Vozes masculinas – VOZ 3 e VOZ 4 – que emergem na terceira parte do texto, elas estão unidas por nada além da fascinação que sentem pela história dos amantes do Ganges e por sua protagonista. A diferença entre as duas é que a VOZ 3 quase não se lembra da cronologia dos fatos, questionando a VOZ 4, que, de todas, é a que menos se esqueceu do que acontecera (DURAS, 1973, p. 105).

Nessa múltipla narrativa amorosa, nesse fluxo de vozes ao redor dos personagens, nessa circulação que faz também das vozes personagens da história, flui uma série de elementos implícitos e desconexos. Conforme alerta a autora, na maior parte do tempo, as vozes deliram (DURAS, 1973, p. 11). Não é possível compreender a totalidade dos

¹⁹⁰“Elles sont liées entre elles par une histoire d’amour. Quelquefois, elles parlent de cet amour, le leur. La plupart du temps, elles parlent de l’autre amour, de l’autre histoire. Mais cette autre histoire nous ramène à la leur.”

¹⁹¹ “C’est ce que nous, nous faisons: VOIR.”

¹⁹² “[...] toujours dans les fulgurances de désir [...]”

fatos, já que se ouvem apenas fragmentos, lembranças entrecortadas, sem evidente conexão. Apreende-se somente que Anne-Marie Stretter, esposa do embaixador da França em Calcutá, sepultada no cemitério da cidade, teria ouvido, certa noite, em uma recepção na embaixada, a declaração de amor do vice-cônsul francês em Lahore.

Essa experiência das vozes em Duras faz pensar no que em literatura se chama onisciência seletiva múltipla, uma vez que um dos níveis narrativos passa pelas quatro vozes, sendo que nenhuma delas tem, verdadeiramente, onisciência dos fatos. Contudo, não se pode afirmar que exista exatamente “narração”, neste caso, dada a imprecisão, a dispersão e a fragmentação dos comentários. A configuração reforça, no entanto, a mencionada estrutura dialógica de *India Song* e remete ao recurso da leitura em voz alta – tão importante para Duras, já que considera a escritura um trabalho sobre a oralidade, a entonação, a pontuação. Tais recursos são determinantes para a atribuição da poeticidade na obra.

3.3.1. Poesia sem verso: a musicalidade interna

Marguerite Duras designou *India Song* como “texto teatro filme”, sem mencionar o verso. Porém, ainda que não se possa distinguir no texto um esquema métrico, o poético pode se basear no critério rítmico¹⁹³. Neste caso, o poema não seria rigorosamente um gênero, mas uma atividade da linguagem, que se faz, em verso e prosa, pela oralidade. Nela estaria a potencialidade de significado que o sujeito possui ao ritmar a palavra. O ritmo e a prosódia fariam, nesse caso, o que o físico e o gestual realizam à palavra falada (MARITCHIK, 2007, p. 109).

¹⁹³A questão do ritmo como elemento poético já foi discutida no primeiro capítulo da terceira parte, sobre *Hiroshima mon amour*, e fundamenta-se em Octavio Paz.

Assim, mais do que pela verificação das frases separadamente, o poético deve ser percebido pelo fraseado, que “faz o volume semântico da conversação, uma pluralidade discursiva em que acontecem mais coisas do que aquilo que é dito”¹⁹⁴ (DESSONS *apud* MARITCHIK, 2007, p. 112). Nesse sentido, por ser inerente ao texto, às palavras e ao ritmo que estabelecem, a musicalidade ultrapassaria o caráter de referência intermediática, configurando-se como musicalidade interna na obra.

Um dos recursos responsáveis por garantir essa prosódia particular é a repetição – que, em Duras, torna-se uma figura de estilo (MARITCHIK, 2007, p. 104).

[...] Eles dançam.
 Eles se aproximaram.
 O que eles fazem?
Eles dançam.
Eles dançam. Nós percebemos quando já eles dançam.
Eles dançam lentamente, dançam.
 Quando a Voz 1 fala, eles dançam já há algum tempo¹⁹⁵ (DURAS, 1973, p. 18).

A repetição do pronome “eles” e do verbo “dançar”, conjugado na terceira pessoa do plural, garantem ao trecho o ritmo, adequado ao que Maritchik chama de “música interna”, de natureza fonética: “A repetição, então, pertence ao domínio poético, pois ela repousa na simbiose entre a ‘música externa’, que é uma noção estrutural, sintática, e a música que podemos qualificar como ‘interna’, de natureza fonética”¹⁹⁶ (MARITCHIK, 2007, p. 104).

¹⁹⁴ “[...] le phrasé fait le volume sémantique de la conversation, une pluralité discursive où il se passe davantage de choses qu’il ne s’en dit...”

¹⁹⁵ “[...] Ils dansent./Ils se sont rapprochés./Que font-ils?/Ils dansent./Ils dansent. Nous nous en apercevons quand déjà ils dansent./Ils dansent lentement, dansent./Quand la VOIX UNE parle ils dansent déjà depuis un moment.”

¹⁹⁶ “La répétition donc appartient au domaine poétique puisqu’elle repose sur la symbiose de la ‘musique externe’ qui est une notion structurelle, syntaxique, et de la musique qu’on peut qualifier comme ‘interne’, et dont la nature est phonétique.”

Há, porém, uma questão externa, associada mais à semântica do que à sintaxe, que permite que se relacione a repetição dos termos, na passagem acima citada, aos passos de uma dança, e remeta, abrangentemente, ao conceito de *ritornello*, de retorno ao princípio, que perpassa toda a obra durassiana.

A musicalidade pode ser apreendida também no silêncio para se constituir, sendo sua marcação recorrente no texto, pelas expressões “silêncio”, “nenhuma resposta”, “tempo”, “pausa”:

VOZ 1	
Seu coração, tão jovem, de criança...	<u>Nenhuma resposta.</u>
	<u>Silêncio.</u>
VOZ 2	
Onde você está?	<u>Nenhuma resposta.</u>
	<u>Silêncio</u> ¹⁹⁷
	(DURAS, 1973, p. 49).

A palavra “silêncio” e outras do mesmo campo lexical perpassam os diálogos ao menos duas vezes a cada página. Observa-se que a pausa participa de um movimento textual rítmico, lento, espaçado, num compasso que fornece às palavras o tempo necessário para ressoarem. Concomitantemente, a musicalidade gerada pelo som e sua ausência, segundo Michelle Royer, seria também responsável pela construção de sentido na obra. Ela observa, por exemplo, as rimas em “el” no seguinte trecho – às que podemos acrescentar o eco de “a” em “pas”/”déjà”:

VOIX 1	
Ne supportait pas. Déjà.	
VOIX 2	
Déjà.	(Silence).
VOIX 1 (<i>visionnaire</i>)	
Ces grilles, autour d’ <u>elle</u> ?	
VOIX 2	

¹⁹⁷“VOIX 2/Votre cœur , si jeune, d’enfant.../Pas de réponse./Silence./VOIX 2/Où êtes-vous?/Pas de réponse./Silence.”

Le parc de l'administration générale.
 VOIX 1 (*id.*)
 Ces sentinelles?
 VOIX 2
 Officielles.
 [...]
 VOIX 1
 Déjà, ne supportait pas¹⁹⁸ (DURAS, 1973, p. 42).

A pesquisadora conclui que “esses fragmentos de frases formam uma unidade estruturada pela repetição que a rege, as rimas em ‘el’, o ritmo e que os ecos “elle/sentinelle/officielle” realizam uma metáfora de aprisionamento de Anne-Marie Stretter (ROYER, 1997, p. 62). As metáforas estariam intimamente ligadas às associações subjetivas dispersas por todo o texto.

Nesse mesmo sentido, Royer avalia a negatividade da gradação – “Eu te amo até não mais ver/não mais ouvir/morrer”¹⁹⁹ (DURAS, 1973, p. 21) – como um valor do texto, que destaca não somente os sofrimentos dos personagens, mas também sua contaminação pela morte.

Maritchik, evocando o estudo de Michelle Royer, ressalta que, sendo *India Song* um texto que conta a história de amor de uma mulher morta, tem toda a linguagem contagiada por uma “doença” que envenenaria as palavras. (MARITCHIK, 2007, p. 110). Isso se manifestaria, primeiramente, em uma sintaxe negativa: “Elas não sofrem?/Não sofrem, não é...?”²⁰⁰ (DURAS, 1973, p. 34). Outro indício dessa negatividade estaria no grupo de palavras, distribuídas pelo texto, com a terminação “eur”, as quais possuem ou adquirem sentido negativo no contexto: odeur – fleur – cœur – pleure – meurt – fraîcheur

¹⁹⁸Neste e em outros trechos, a transcrição foi deixada em francês, no corpo do texto, dado que se analisa a sonoridade do excerto. Em português, as rimas não se manteriam: “Voz 1/ Não suportava. Já./Voz 2/Já./ Voz 1 (*visionária*)/Esses grilhões em torno dela?/Voz 2: O parque da administração geral./Voz 1 (*id.*)/ Esses sentinelas?/Voz 2/Oficiais./.../Voz 1/ Já não suportava.”

¹⁹⁹“Je vous aime jusqu’a ne plus voir/ne plus entendre/mourir.”

²⁰⁰“Ne souffrent pas? /Ne souffre pas n’est-ce pas...?”

– chaleur – peur – splendeur – heure – maigreur – paleur – bonheur – horreur – malheur
 – couleur – douleur – douceur – lenteur – terreur – blancheur (odor – flor – coração –
 chora – morte – frescor – calor – medo – esplendor – hora – magreza – palidez – felicidade
 – horror – infelicidade – cor – dor – doçura – lentidão – terror – brancura).

Ademais, de acordo com Maritchik, o silêncio, já mencionado, une-se às rimas de modo significativo no livro:

Em *India Song* [...], as palavras caem no silêncio, é por essa razão que cada palavra ressoa e faz surgir ecos. *India Song* é um texto “silencioso”, os diálogos se fazem no silêncio ao redor deles, caem no silêncio devido aos espaços em branco que invadem as páginas. E depois, há pontos de suspensão que revelam uma espécie de mal-estar nas palavras dos personagens e fazem circular silenciosamente o leitmotiv prosódico em “eur”²⁰¹ (MARITCHIK, 2007, p. 111).

A tipografia, o branco da página e o espaço entre as palavras reverberam, portanto, visualmente, o silêncio que acompanha os diálogos. O icônico, o sonoro e o semântico vão, portanto, associando-se. É o que ocorre em relação ao mencionado leitmotiv prosódico – “eur” – neste trecho, em que o eco poético geraria a ilusão de uma associação natural entre os dois significados: “Voz 1: Há como um odor de flor.../Voz 2: A lepra”²⁰² (DURAS, 1973, p. 19).

Duras, em entrevista a Dominique Noguez, afirma que, de suas recordações de infância, traz a de que a lepra cheira a flor e açúcar.²⁰³ Dessa maneira, a combinação odor + flor + lepra ultrapassa a intenção de se obter a rima nas duas primeiras palavras,

²⁰¹“Dans *India Song* [...], les mots tombent dans le silence, c’est pour cette raison que chaque mot résonne et fait surgir des échos. *India Song* est un texte “silencieux”, les dialogues se font dans le silence autour d’eux, ils tombent dans le silence à cause des espaces blancs qui envahissent des pages. Et puis, il y a aussi des points de suspension qui révèlent une sorte de malaise dans les paroles des personnages et font circuler silencieusement le leitmotiv prosodique en ‘eur’”.

²⁰² “VOIX 1: Il y a comme une odeur de fleur.../VOIX 2: La lèpre.”

²⁰³“Marguerite Duras habla de *India Song*.” Disponível em:

<<http://www.tijeretazos.net/Cinema/India/India003.htm>> Acesso em: 18 jul. 2014.

relacionando-se a um sentido mesmo autobiográfico presente no texto. Além disso, a “lepra” é compreendida de forma denotativa – “a lepra do corpo”, a doença – e conotativa, no que se associa à história dos amantes do Ganges, sendo denominada “lèpre du cœur” (lepra do coração) (DURAS, 1975, p. 34).

Por esta expressão, percebe-se, mais uma vez, que a visualidade e o significado vão se instalando junto à sonoridade. Por exemplo: a repetição do verbo “pleurer” e seu campo lexical cadenciam a seguinte passagem, que se une à visualidade do rosto da mulher que chora:

Lágrimas sobre o rosto da mulher.
Os traços permanecem imutáveis.
Ela chora. Sem sofrimento.
Estado de pranto.
As vozes falam do calor, a voz fala do desejo – como saídas do corpo aos prantos²⁰⁴
(DURAS, 1973, p. 33)

No trecho acima, pressupõe-se que as vozes ecoem o pranto de Anne-Marie Stretter, ao falarem do calor e do desejo, “como se saídas do corpo em lágrimas.” Tem-se aqui uma informação consideravelmente abstrata, expressa por esta figura de linguagem bastante comum na escrita de Duras, que é a comparação.

Outras figuras, além desta, compõem o texto de *India Song*, como se observa:

Chove sobre Bengala.
Não vemos a chuva. Ela é ouvida de outra forma. Como se chovesse por toda a parte, mas não nesse parque excluído da vida.
Todos olham o barulho da chuva.
VOZ 2 (dito com dificuldade)
Chove sobre Bengala...

VOZ 1
Um oceano...

*Silêncio.*²⁰⁵

²⁰⁴“Des larmes sur le visage de la femme./Les traits restent immuables./Elle pleure. Sans souffrance./État de pleurs./Les voix parlent de la chaleur, le voix parlent du désir – comme sorties du corps en pleurs.”

²⁰⁵“*Il pleut sur le Bengale./On ne voit pas la pluie. Elle est autrement entendue. Comme s’il pleuvait partout ailleurs mais pas dans ce parc rayé de la vie./Tous regardent le bruit de la pluie./VOIX 2 (à peine dit) /Il pleut sur Bengale.../VOIX 1/Un océan.../Silence.*”

(DURAS, 1973, p. 22)

Só neste excerto, podem-se identificar a metáfora do “parque excluído da vida”, a sinestesia de quem “olha o barulho da chuva”, a hipérbole – pronunciada em duas frases elípticas – do “oceano que chove sobre Bengala”.

Como se procurou demonstrar, neste capítulo, o elemento poético atravessa *India Song*, sem se sobrepôr às demais instâncias articuladas pela obra – o teatro e o cinema. Quando descreve brevemente o cenário – num recurso relativo às didascálias teatrais ou às instruções técnicas cinematográficas –, a autora associa a função referencial da linguagem à fragmentação, à caracterização abstrata, à musicalidade. É o que ocorre no excerto:

É uma residência das Índias. Vasta. Casa de Brancos. Divãs. Poltronas. Móveis da época de *India Song*.

Um ventilador de teto gira, mas com uma lentidão de pesadelo²⁰⁶ (DURAS, 1973, p. 15).

Observa-se que o “ventilateur”, palavra de natureza rítmica e associativa, é dotado de visualidade, porém seu movimento é descrito de maneira subjetiva (com uma lentidão de pesadelo) – ainda que se mantenha o campo sonoro em “lenteur de cauchemar”. O “ver” em *India Song* está na voz, é encenado pela oralidade, nessa paronomásia global realizada em todo o sistema de discurso da obra.

A natureza do presentativo “veja”²⁰⁷ tampouco é pictural. A curiosa fórmula “Veja [...] as vozes” reúne a visão e a audição, de modo que a visão passa pela audição, não é autônoma. É preciso *ver* (“voici, [vwasi]”) pelas *vozes* (“voix [vwa]”), as vozes fazem “ver”, tornando presente pelo presente da palavra. Graças

²⁰⁶“C’est une demeure des Indes. Vaste. Demeure de Blancs. Divans. Fauteils. Meubles de l’époque d’*India Song*./Un ventilateur de plafond tourne, mais à une lenteur de cauchemar.”

²⁰⁷ Sabe-se que a palavra poderia também ser traduzida como “eis”, mas optou-se por “veja”, buscando-se a aproximação sonora e sinestésica com o original.

às duplas prosódicas, elas se tornam, por sua vez, dêiticos e passam para o leitor/espectador, colocam em cena, uma realidade rítmica audível que faz ver.²⁰⁸ (MARITCHIK, 2007, p. 114).

Como se observa, há uma realidade rítmica que inspira o visual, configurando-se também o poético. Além disso, conforme se percebe no último trecho transcrito de *India Song*, na escrita durassiana a ligação lógica entre as proposições se apaga graças à exclusão de conjunções de subordinação. Duras não descreve no sentido tradicional do termo, mas nomeia, designa os elementos constitutivos da cena. A teatralidade da linguagem é uma atividade, uma força, ancorada na prosódia e em seu modo de significação. Certas estruturas sintáticas – como frases elípticas, formas nominais, a parataxe que favorece associações conotativas – geram no texto um efeito poético, de falta e ruptura, que põe em destaque a própria linguagem, remetendo à sua função poética, na categorização de Jakobson.

O que se percebe, pelo exame das facetas cinematográficas e poéticas nesta obra de M. Duras, é a recorrência de traços essenciais, como uma sintaxe depurada e um discurso repetitivo e fragmentado. O ponto de contato reside no fato de que os mesmos critérios pertencem ao estilo cinematográfico e à escrita dita poética.

Contudo, essa justaposição está na base do projeto durassiano: sem empregar o termo “poesia”, em sua tripla designação de *India Song*, a autora fez com que todas essas práticas estivessem ligadas pela poeticidade. Esta está na essência oral de sua escritura e em sua concepção intermediática da literatura – como se percebe, neste fragmento já exposto na página 220:

²⁰⁸ “La nature du présentatif ‘voici’ n’est pas picturale non plus. La formule curieuse ‘Voici [...] des voix’ réunit la vue et l’ouïe de sorte que la vue passe par l’ouïe, elle n’est pas autonome. Il faut *voir* (voici, [vwasi]) par des *voix* ([vwa]), les voix font ‘voir’ en rendant comme présent par le présent de la parole. Grâce aux couplages prosodiques elles deviennent à leur tour dêitiques et font passer au lecteur/spectateur, mettent en scène une réalité rythmique audible qui fait voir.”

ESCURO

Ao piano, ralentando, uma melodia do entre-guerras, chamado *India Song*.

É tocado inteiro e ocupa assim o tempo – sempre longo – necessário ao espectador, ao leitor, para sair do lugar comum em que se encontra quando começa o espetáculo, a leitura²⁰⁹ (DURAS, 1973, p. 13)

Este é o primeiro trecho do texto de *India Song* e consegue abranger a visualidade – relativa à cena cinematográfica ou teatral – na definição categórica do “Noir”; a mídia musical, pela canção tocada ao piano e o ritmo; e referir-se ao próprio texto (leitura), que é também espetáculo, passível de tornar-se outro, no filme ou no teatro.

O leitor é justaposto ao espectador – e, por que não, também ao ouvinte – , de quem se espera, complacentemente, que saia de seu lugar-comum e participe dessa performance intermediática, naturalmente poética pelo tratamento inventivo que concede à linguagem literária. E esta, sendo muda, concebe o som, provoca a imagem.

²⁰⁹“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 longs – qu’il faut au spectateur, au lecteur, pour sortir de l’endroit commun où il se trouve quand commence le spectacle, la lecture.”

Capítulo 4: *C'est Gradiva qui vous appelle*: texto e tela

4.1. Intertextualidade em Marrakech

C'est Gradiva qui vous appelle é especialmente importante no estudo do cine-romance de Robbe-Grillet, por afirmar a independência do gênero em relação a seu equivalente cinematográfico: publicado em 2002, *Gradiva* só é realizado quatro anos depois, em 2006.

Pode-se dizer que a temática da obra é composta a partir da intermedialidade e da intertextualidade: são constantes as referências a obras anteriores do autor, bem como a pintores como Eugène Delacroix e Gustave Courbet, ou ainda ao baixo-relevo do século II – tema do romance de Wilhelm Jensen, *Gradiva*, de 1903 – e ao estudo de Sigmund Freud, *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, de 1907.

Robbe-Grillet evoca abertamente o livro alemão – “[...] o rosto e o andar facilmente reconhecíveis (da Gradiva de Jensen) figuravam nos croquis e nas fotografias projetadas na célula geradora”²¹⁰ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 22) –, atribuindo a seu protagonista, John Locke – cujo nome remete ao principal representante do Empirismo – uma série de semelhanças com o protagonista da *Gradiva* de Jensen, o jovem arqueólogo Norbert Hanold. Enquanto este persegue sua musa – que é, na verdade, uma paixão reprimida da infância, de nome Zoé, pelas ruínas de Pompeia –, John vai ao encalço de sua Gradiva – chamada Leïla, no cine-romance – pelas ruas poeirentas de Marrakech.

Segundo Márcia Arbex, no livro *Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares* (2013), há outras importantes referências artísticas à personagem. Ela teria, por exemplo, fascinado os surrealistas por ser, ao mesmo tempo, uma imagem onírica e um ser físico,

²¹⁰ “[...] le visage et la démarche bien reconnaissable (celle de la Gradiva de Jensen) figuraient sur les croquis et photographies projetées dans la cellule génératrice.”

expressão da metamorfose, da passagem da morte à vida, do inconsciente ao consciente. Acima da porta de vidro da galeria surrealista em Paris, inaugurada em 1937, à palavra GRADIVA são associados os nomes das mulheres surrealistas da época: Gisèle, Rosine, Alice, Dora, Inès, Violette e, outra vez, Alice. O nome aparece também em desenhos e pinturas de André Masson e Salvador Dalí, o qual considerava Gala sua Gradiva – “aquela que avança”. Também Roland Barthes lhe dedica uma figura, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, e há um relevo conhecido como “Gradiva” no Museu Chiaramonti, no Vaticano (ARBEX, 2013, p. 127-129). O diretor Alain Resnais também se manifestou a respeito da personagem, a partir da leitura de Freud: “Como vários cineastas, eu tinha pensado, em certo momento, em adaptar *Gradiva*. Eu li tudo o que se pode encontrar de Freud à época. O inconsciente é também espetáculo, talvez o espetáculo fundamental²¹¹ (RESNAIS *apud* CLERC, 1985, p. 308).

Foi Robbe-Grillet, no entanto, quem se lançou à realização de uma obra fílmica a esse respeito. Em seu cine-romance, John Locke se encontra no Marrocos para realizar uma pesquisa sobre a obra de Eugène Delacroix, artista que muito se interessou pelo Oriente²¹². Locke, então, é “vítima de suas próprias alucinações, que o fazem confundir delírio, representações picturais e realidade [e] torna-se ainda uma presa fácil dos falsários que tentam lhe vender trabalhos ditos originais do artista” (ARBEX, 2013, p. 131).

²¹¹“Comme beaucoup de cinéastes, j’avais songé un moment à adapter *Gradiva*. J’ai lu tout ce qu’on peut trouver de Freud à l’époque. L’inconscient c’est aussi du spectacle, peut-être le spectacle fondamental.”

²¹²A esse respeito, Arbex esclarece: “Em 1832, [Delacroix] é convidado a integrar uma missão diplomática, conduzida pelo conde de Mornay, destinada a tranquilizar as inquietudes do sultão do Marrocos diante da ‘conquista’ da Argélia. As cartas, os cadernos de viagem e um manuscrito publicado mais recentemente sob o título *Souvenirs d’un Voyage dans le Maroc* (1999) mostram o quanto essa viagem foi importante para o artista. A partir dessa data, sua obra está intimamente marcada por impressões, anotações, desenhos e croquis que realizou durante sua estadia naquele país, assim como na Argélia, por onde passou na mesma ocasião.” (ARBEX, 2013, p. 132)

As alucinações começam com o surgimento da personagem Leïla, essa “Gradiva” enigmática, que some com a mesma rapidez inexplicável com que aparece, que desempenha diversos papéis, ora trabalhando no prostíbulo; ora casualmente sentada em um café; ora discorrendo sobre sua função de escritora; ora correndo, descalça, erguendo parte do vestido branco esvoaçante, numa evidente remissão a Gradiva. Em determinados momentos, ouve-se apenas a melodia de sua voz em *off*, como uma sereia que atrai John Locke para o desconhecido. Posteriormente, tal canto será explicado por Belkis (empregada-amante do protagonista) como sendo a voz da morte, que o convoca. Ela chega a tentar tapar os ouvidos do protagonista, para que ele não seja encantado pela melodia andaluza, mas ele, como o Ulisses de Homero, a impede, segurando suas mãos. A origem de Leïla é esclarecida pelo falso cego:

Conta-se que a medina abriga o fantasma de uma bela jovem de cabelos dourados, decapitada no início do século passado em punição por ter sido seduzida por um Francês de passagem. Parece que a moça existiu de verdade... Quanto a essa história de alma do outro mundo... Você teria reparado que o seu andar gracioso não faz qualquer barulho sobre o solo?²¹³ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 30).

Note-se que o Francês a que se refere a lenda seria o pintor Eugène Delacroix. A trama procura indicar essa aproximação entre o passado e o presente das personagens. É como se Locke viesse expiar a tragédia ocasionada pelo pintor que ora estuda: essa justaposição chega a ser realizada na história, com a mescla de figurinos de diferentes épocas e a referência ao protagonista como “John-Delacroix”.

Além da atitude ambígua dos personagens, outros elementos são inseridos para a manutenção do mistério, como gritos femininos que cortam repentinamente a cena e

²¹³“On raconte que la médina abrite le fantôme d’une jolie personne aux cheveux d’or, décapitée au début du siècle dernier pour la punir d’avoir été séduite par un Français de passage. Il semble bien que la fille ait existé vraiment... Quant à cette histoire de revenante... Auriez-vous remarqué que sa démarche gracieuse ne fait aucun bruit sur le sol?”

enquadramentos que destacam a lua, a noite e tudo o que remete ao obscuro: “Um contraplano mostra o céu noturno, para explicar as variações de luz pelas nuvens que passam, em intervalos regulares, diante de uma lua cintilante. O canto andaluz torna-se mais próximo, sensual e dilacerante”²¹⁴ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 17). Há ainda, nesse sentido, a forte presença do erotismo e do sadomasoquismo, recorrentes em Robbe-Grillet.

4.1.O mais romanesco dos cine-romances

Estruturalmente, o último cine-romance de Robbe-Grillet, *C'est Gradiva qui vous appelle*, assemelha-se à continuidade dialogada do anterior, *Glissements progressifs du plaisir*, publicado quase trinta anos antes, em 1975. Diferentemente de todos os precedentes, porém, não consiste em um roteiro reconfigurado para a publicação. Neste caso, Robbe-Grillet utiliza tanto a identidade genérica do roteiro quanto aquela do romance, promovendo, com maior homogeneidade, a hibridização das duas formas.

À primeira vista, *Gradiva...* reproduz as características mais elementares do roteiro, sendo composto no presente, separado em unidades de sequências ou de planos, estruturado de acordo com uma organização espacial dos acontecimentos. As falas dos personagens, contudo, surgem entre aspas e travessões, não há numeração nas unidades sequenciais e, em muitos momentos, a presença do narrador extradiegético sobressai, gerando a sensação de se estar lendo um romance narrado na terceira pessoa.

Batem forte à porta nesse momento. John desliga precipitadamente o projetor e reacende o abajur da escrivaninha. Ele diz “Entre”, fingindo estar escrevendo. A porta se abre e uma jovem

²¹⁴“Un contrechamp montre le ciel nocturne, pour expliquer les variations de lumière par les nuages qui passent, à intervalles irréguliers, devant une lune étincelante. Le chant andalou devient plus proche, sensuel et déchirant.”

doméstica marroquina permanece no enquadramento, segurando um pacote da mesma dimensão das caixas que servem para projetar os diapositivos, o qual ela estende a John sem nada dizer. É uma jovem bonita, com belos olhos negros, mas seu rosto fechado não exprime nada senão uma certa hostilidade, ou rancor, em todo o caso, desconfiança²¹⁵ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 12).

Observa-se, por exemplo, no fim da passagem, a descrição da personagem feminina, o destaque da beleza dos olhos, o rosto quase inexpressivo, mas que denuncia um sentimento ainda impreciso para o escritor ou, mais provavelmente, para o hipotético espectador. Contudo, há referências funcionais aos movimentos de câmera, à constituição do enquadramento, ao som discreto das batidas à porta, apontando diretamente para o cinema. O trabalho de montagem se destaca no excerto a seguir :

Esse longo diálogo será muito fragmentado na filmagem, o que facilitará as bruscas mudanças de tom da atriz, alternadamente risonha, apaixonada, veemente, irônica, engajada politicamente, trêmula de ira. Aos enquadramentos tradicionais (campos, contracampos, planos de conjunto etc) se misturarão imagens rápidas do que vê John em volta deles, durante esse tempo.²¹⁶

Notam-se, sublinhadas por nós, alusões ao que virá a ser o trabalho da montagem, com a indicação da velocidade com que se mesclam os enquadramentos daquilo que vê o personagem.

Conforme no roteiro e no texto teatral, as indicações do tom das falas surgem, às vezes, entre parênteses. Há, inclusive, nuances descritivas, que demandam do leitor – seja

²¹⁵ “Des coups peu discrets sont à ce moment frappés à la porte. John éteint précipitamment le projecteur, ce qui rallume sa lampe de bureau. Il dit ‘Entrez’ faisant semblant d’être en train d’écrire. La porte s’ouvre et une jeune domestique marocaine demeure dans l’encadrement, tenant à la main un paquet de la même dimension que les boîtes servant à projeter les diapositives, qu’elle tend vers John sans rien dire. C’est une jolie fille avec de beaux yeux noirs, mais son visage fermé n’exprime rien, si ce n’est peut-être une certaine hostilité, ou rancune, en tout cas méfiance.”

²¹⁶ “Ce long dialogue sera très fragmenté au tournage, ce qui facilitera les brusques changements de ton de la comédienne, tour à tour rieuse, passionnée, véhémement, ironique, engagée politiquement, frémissante de colère. Aux cadrages traditionnels (champs, contrechamps, plans d’ensemble, etc.) se mêleront des images rapides de ce que voit John, autour d’eux, pendant ce temps. (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 133)

ele o diretor, os atores, o público – maior participação na construção virtual do filme em potência. É o que se observa no trecho abaixo:

[...] John tem a voz de alguém que foi incomodado em seu trabalho:

“O que você quer?

- Há um pacote para o senhor.
- O que é ?
- Eu não sei, senhor”²¹⁷ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 12).

Como é a voz de alguém que é incomodado em seu trabalho? O leitor precisa buscar em seu arquivo sonoro-expressivo essa entonação. É assim que, pouco a pouco, a aridez estilística típica de um texto predominantemente técnico dá lugar a um estilo mais alusivo, que induz a uma leitura mais interativa do texto.

A constante menção do olhar recorda ao leitor que ele é também um espectador potencial do filme, muitas vezes diretamente evocado no texto, como se vê no trecho que destacamos a seguir.

Ao se inclinar, [John] percebe uma amazona de cabelos loiros, da qual não vê o rosto, que executa meia-volta para descer outra vez a rua. Vestida com trajes de fantasia, vagamente marroquinos, trata-se visivelmente de uma Europeia. O espectador pensará em seguida que essa jovem podia ser Leïla e, mais tarde, a Gradiva²¹⁸ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 85).

Nota-se que, nessa obra, a interação dialógica, ao mesclar cinema e romance, manifesta-se em detrimento do roteiro-programa, como se o romance fosse interpenetrado pela linguagem fílmica: “Tais misturas se abrem no sentido de uma dinâmica intermediária complexa em que o romance, tendo incorporado as potencialidades visuais

²¹⁷ “[...] John a la voix de quelqu’un que l’on dérange dans son travail:/ ‘Que veux-tu ?/ -Il y a un paquet pour vous, Monsieur./ -Qu’est-ce que c’est ?/ -Je ne sais pas, Monsieur.”

²¹⁸ “En se penchant, [John] aperçoit une cavalière aux cheveux blonds, dont il ne voit pas le visage, qui exécute une demi-volte pour redescendre de la ruelle. Vêtue d’un costume de fantaisie, vaguement marocain, il s’agit visiblement d’une Européenne. Le spectateur pensera ensuite que cette jeune femme pouvait être Leïla, et plus tard la Gradiva.”

do roteiro, adquire o *status* de portador privilegiado do filmico”²¹⁹(HARVEY, 2011, p. 86).

Embora incorporando as potencialidades visuais do roteiro, convém ressaltar que, estruturalmente, *Gradiva* aproxima-se ainda mais do romance do que os exemplos precedentes, como se percebe nesta página (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 26):

²¹⁹“De tels mélanges ouvrent vers une dynamique intermédiaire complexe où le roman, ayant incorporé les potentialités visuelles du scénario, acquiert le statut de porteur privilégié du filmique.”

– Bien sûr, mais c'est d'autant plus intéressant. Le fait que cela soit si proche de nous... rend les choses plus émouvantes... Je peux aussi vous introduire dans des spectacles privés, de ce genre un peu spécial... »

L'homme a franchement l'air d'un entremetteur. Il manipule, tout en parlant d'une voix mielleuse pleine de sous-entendus, une cravache de cavalier en cuir tressé. John commence à s'énerver :

« Non, je suis déjà en retard. Il faut que je retrouve au plus vite le lieu exact du rendez-vous. Je vous remercie.

– A bientôt, Monsieur ! »

Kaleb esquisse une grimace hilare et ne s'extrait même pas de derrière son comptoir pour accompagner le client. Celui-ci, sorti en coup de vent, revient presque aussitôt vers le livre sur Delacroix, qu'il feuillette pour se donner une contenance. Puis il se décide à s'adresser au mendiant :

« Tenez, mon ami, voilà quelques pièces, pour la grâce de Dieu. (L'argent déposé sonne dans la sébile.) Dites-moi, quelqu'un est entré dans cette boutique, juste avant-moi...

– Non, Monsieur, personne n'est entré depuis une bonne demi-heure, à part vous.

Figura 7:

Página 26, escaneada de *C'est Gradiva qui vous appelle*, em que se observa a estrutura predominantemente romanésca do texto.

Percebe-se que os aspectos técnicos estão praticamente ausentes. À primeira vista, a figura 7 remete à página de um conto ou de um romance. Não há a configuração das cenas divididas em blocos, a tipografia específica da caixa alta, do itálico, tradicionais no roteiro técnico e presentes em outros roteiros literários, como em *L'Année dernière à Marienbad* ou *Hiroshima mon amour*. Os diálogos são organizados em travessões. Há parágrafos descritivos, com períodos de estrutura gramatical complexa, orações intercaladas, pontuação e conjunções, que garantem a coesão entre os trechos, como no exemplo:

Kaleb esboça uma careta hilária e sequer se desloca do balcão para acompanhar o cliente. Este, que saiu apressado, volta quase imediatamente em direção ao livro sobre Delacroix, que folheia para se recompor. Depois ele decide se dirigir ao mendigo: [...] ²²⁰ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 26).

Contudo, o cinematográfico está presente entre parênteses: “O dinheiro ali depositado soa na gamela” ²²¹ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 26). O fragmento indica uma ação que deve ser realizada de modo a produzir um efeito sonoro, remetendo, portanto, à composição plurimidática do cinema.

Em *C'est Gradiva qui vous appelle*, podem-se destacar expressões tradicionais do jargão cinematográfico, mas é comum deparar-se com trechos em que elementos propriamente romanescos – o narrador onisciente, a expressão da subjetividade, a descrição, certos elementos narrativos – conduzem ao quase esquecimento da finalidade fílmica do texto em questão. É o que se nota no seguinte trecho:

John se irrita cada vez mais diante desses “Eu não sei, senhor” em que vem se chocar toda interrogação. Ele dá um passo em direção a Belkis e lhe agarra os pulsos com uma espécie de raiva fria. Ele a puxa brutalmente e a empurra até a pesada mesa de trabalho, sobre a qual a deita

²²⁰“Kaleb esquisse une grimace hilare et ne s'extrait même pas de derrière son comptoir pour accompagner le client. Celui-ci, sorti en coup de vent, revient presque aussitôt vers le livre sur Delacroix, qu'il feuillette pour se donner une contenance. Puis il se décide à s'adresser au mendiant: [...]”

²²¹“L'argent déposé sonne dans la sébile.”

de costas, proferindo, com uma voz surda, palavras ameaçadoras²²² (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 61).

A resposta em que “se chocam todas as interrogações”, a adjetivação da raiva, “fria”, ou da mesa, “pesada”, além da caracterização dos gestos dos personagens e a onisciência que prevê a ação – “ele decide se dirigir ao mendigo”, tudo isso em acordo com o registro culto da linguagem, distancia-se enormemente da objetividade do roteiro técnico. Sabe-se, porém, que, embora o cine-romance intercale momentos primordialmente literários a trechos mais técnicos cinematograficamente, é a presença dos dois, mantidas suas diferenças, que constitui o novo gênero – conforme o pensamento de Gaudreault, Méchoulan e Oosterling, especificado na primeira Parte. Em outros momentos, ambos os gêneros convivem em proporção mais igualitária na composição do texto: “Um contracampo mostra o céu noturno, para explicar as variações da luz pelas nuvens que passam, em intervalos regulares, diante de uma lua cintilante”²²³ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 17).

Observa-se que o “contracampo” é cinematográfico, mas o termo “cintilante” é literário. No caso de *Gradiva...*, graças à vasta comunicação intermediática, há excertos como este em que as instruções para as cenas se baseiam em exemplos picturais:

Às citações cinematográficas se misturariam croquis inspirados na pintura orientalista: uma jovem nua escanchada sobre um cavalete agudo, na penumbra de um calabouço (cf. a luz de “Chérifas” de Benjamin Constant) ou outros suplícios de caráter claramente sexual, como uma bela jovem de carnes resplandecentes esquartejada por quatro cavaleiros mamelucos empinando seus cavalos (cf. “Os Massacres de Scio” [de Delacroix]) (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 31).²²⁴

²²² “John s’énervé de plus en plus devant ces ‘Je ne sais pas, Monsieur’ où viennent buter toute interrogation. Il fait un pas vers Belkis et lui saisit les poignets avec une espèce de rage froide. Il la tire vers lui brutalement et la pousse jusqu’à la lourde table de travail, sur laquelle il la couche à la renverse en proférant d’une voix sourde des paroles menaçantes”

²²³ “Un contrechamp montre le ciel nocturne, pour expliquer les variations de lumière par les nuages qui passent, à intervalles irréguliers, devant une lune étincelante.”

²²⁴ “À ces citations cinématographiques se mêleraient des croquis *inspirés par la peinture orientaliste*: une jolie fille nue à califourchon sur un chevalet coupant, dans la pénombre d’un cachot (cf. *la lumière des*

Como se vê, no lugar de descrever minuciosamente as cenas, os gestos e o cenário esperado, o autor remete diretamente às pinturas. Isso prova que, em *C'est Gradiva...*, ocorre uma particular interação de intertextualidade e intermedialidade.

4.3. A espessura interartística do roteiro

Percebe-se que a narrativa robbe-grilletiana se caracteriza por sua espessura intertextual e interartística, que lhe permite conter não apenas textos anteriores (como a novela de Jensen, em *C'est Gradiva...*) ou modelos de escritura (como os gêneros roteiro e romance policial, em *La Belle Captive*), mas também remissões a obras exteriores à literatura, como na referência intermediática à escultura antiga.

Alguns de seus trabalhos, porém, apresentam maior abertura às interpenetrações, implicando ou não um processo de transposição midiática, ou seja, a passagem de um código midiático a outro, aliado a obras que sugerem, integralmente ou não, um devir midiático que lhe é exterior. De acordo com François Harvey, esse seria o caso de seus cine-romances, como apresentado no início desta terceira Parte (HARVEY, 2011, p. 158-160).

Nesse sentido, *C'est Gradiva qui vous appelle* talvez seja o exemplo mais evidente. São inúmeras as referências intermediáticas realizadas por Robbe-Grillet ao longo dessa obra. Já no princípio do texto, o protagonista está em sua casa, projetando *slides* do trabalho realizado pelo pintor Delacroix no Marrocos, quando chega-lhe uma correspondência, de uma figura misteriosa, contendo novos *slides* e fotografias: “Mas eis

“*Chérifas*” de Benjamin Constant) ou d’autres supplices à caractère nettement sexuel, comme une belle femme aux chairs resplendissantes écartelée par quatre cavaliers mamelouks dont les chevaux se cabrent (cf. “*Les Massacres de Scio*” [de Delacroix]).”

que em seguida são efetivamente fotos de jovens vivas, frequentemente em poses de vítimas. [...] A última foto mostra um *close* do rosto de Leïla, sorrindo com um ar ao mesmo tempo cúmplice e zombeteiro”²²⁵ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 13-14).

Há, evidentemente, a referência à escultura, pela evocação do baixo-relevo que inspira o romance de Jensen: “Talvez seja preciso (ou não?) figurar nessa série um ou vários *closes* do pé nu caminhando (com uma perna feminina velada por algum tecido drapeado) lembrando de maneira precisa a postura específica característica do baixo-relevo romano conhecido como ‘Gradiva’”²²⁶ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 13).

Como em *L’Année dernière à Marienbad*, a trama é também dotada de uma nebulosidade que não traz esclarecimentos definitivos. Pode-se, apenas, seguir as pistas deixadas pela referência a outras mídias para se tentar compreender certas atitudes dos personagens. É o caso de Belkis ao ouvir a ópera de Puccini, *Madame Butterfly*: emocionada com a ária que antecede o suicídio de Butterfly – gueixa que se enamorara de seu padrão/amante, que a abandona –, ela se mata com um tiro no peito.

Belkis escuta mais uma vez, mas mais demoradamente, a mesma passagem de Puccini, provavelmente a melodia triste e ingênua que precede o suicídio de Butterfly. O grande despertador marca sete horas. O dia está começando a nascer. Belkis, que estava curvada sobre o aparelho de som, se levanta ao final da ária como se acabasse de tomar uma decisão²²⁷ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 154).

²²⁵“Mais voilà qu’ensuite ce sont bel et bien des photos de filles vivantes, souvent dans des poses de victimes. [...] La dernière photo montre le visage de Leïla en gros plan, souriant d’un air à la fois complice et moqueur.”

²²⁶“Peut-être faut-il (ou ne faut-il pas?) faire figure dans cette série un ou plusieurs gros plan de pied nu en marche (avec une jambe féminine voilée par quelque drapé) rappelant de façon précise la posture spécifique caractérisant le bas-relief romain connu sous le nom de ‘Gradiva’.”

²²⁷“Belkis écoute encore une fois, mais plus longuement, le même passage de Puccini, probablement la mélodie triste et naïve qui précède le suicide de Butterfly. Le gros réveil marque sept heures. Le jour commence tout juste à poindre. Belkis, qui était penchée vers l’électrophone, se redresse à la fin de l’aria célèbre, comme si elle venait de prendre une décision.”

Guiado pelo falso cego, John chega a um misterioso prostíbulo e é levado a uma sala de espetáculos teatrais, onde assiste a encenações e reproduções vivas de certos quadros: “Logo, as pesadas cortinas vermelhas se abrem, deixando ver sobre a cena uma composição de fantasia de tema tradicional²²⁸ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 95).

Robbe-Grillet, no entanto, vai além de elencar mídias. Ele delas se utiliza criativamente, brinca com elas, em experiências de retomada, em que lhes reinventa contextos ficcionais e significações. Neste parágrafo, por exemplo, o diálogo intermediário com o cinema se manifesta pela indicação da trilha sonora, pela referência direta ao artista Delacroix, à escultura presente no museu do Vaticano e a outras áreas do conhecimento, como a Psicanálise, evocada pelo estudo de Freud – sem contar o comentário bem humorado remetendo a Luis Buñuel, em filmes como “O Alucinado” (*El Alucinado*, México, 1953):

- Ela se chamava Leïla, mas como não notar a insistência do pintor na representação desse pé em movimento particular, imortalizado no século XX por Freud? O calcanhar tão elevado que a planta do pé torna-se quase perpendicular ao solo... O jovem Delacroix poderia muito bem ter visto o baixo-relevo supostamente pompeiano no museu do Vaticano e fazer, ele mesmo, a relação com esse querido pezinho de seu gracioso modelo. A fetichização do pé feminino não esperou até Buñuel!²²⁹ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 43)

Além de brincar com a fetichização do pé e de mesclar referências tão anacrônicas, como no excerto, Robbe-Grillet também faz ficção a partir da biografia do pintor Eugène Delacroix. Aproveitando-se do período em que este viveu no Marrocos, o autor cria para

²²⁸“Bientôt, les lourds rideaux rouges s’écarterent, laissant apercevoir sur la scène une composition de fantasia au sujet traditionnel.”

²²⁹“- Elle se nommait Leïla, mais comment ne pas remarquer l’insistance mise par le peintre dans la représentation de ce pied à la démarche étrange, immortalisé au XXe siècle par Freud? Le talon si relevé que la voûte plantaire devient presque perpendiculaire au sol... Le jeune Delacroix avait très bien pu voir le bas-relief prétendu pompéien au musée du Vatican, et faire lui-même le rapprochement avec le petit pied chéri de son gracieux modèle. La fétichisation du pied féminin n’a pas attendu Buñuel!”

ele um romance trágico. Graças a esse contexto, a pintura acaba se tornando a mídia à qual mais vezes, e mais variadamente, o cine-romance se refere.

4.3.1. A pintura: uma referência viva

Como identifica Márcia Arbex (2013), Robbe-Grillet, em *C'est Gradiva qui vous appelle*, toma as telas de Delacroix como imagens geradoras da ficção, às quais mescla outras lembranças visuais como pinturas de Gérôme, Ingres e Cormon. Essas referências, na obra, acontecem principalmente por meio dos quadros vivos – ou “tableaux vivants”:

A principal característica do quadro vivo é a encenação e a teatralização de um episódio histórico ou literário, ou ainda, de acordo com Pavis, “a encenação de um ou vários atores imóveis e congelados numa pose expressiva que sugere uma estátua ou pintura.” De outro ponto de vista, o quadro vivo pode ser definido como a reprodução de uma pintura ou escultura por atores imobilizados em pose expressiva, que, devido à saturação do cenário e da iluminação, dos gestos e da indumentária, tornam-se de certa forma estereotipados (ARBEX, 2013, p. 138).

Situando-se no intervalo entre a pintura e o teatro, o quadro vivo é em si uma experiência intermediária, uma remediação²³⁰, presente no cine-romance – e, que comporia também, posteriormente, o filme. Em *C'est Gradiva...*, esses “quadros” são apresentados a John Locke no teatro *Triangle d'Or* [Triângulo de Ouro], no prostíbulo ao qual fora conduzido, e se referem à pintura orientalista.²³¹ As cenas descritas no cine-

²³⁰A remediação é uma remodelação midiática, conforme esclarecido na primeira Parte da tese. Pode-se também conferir o conceito em: RAJEWSKY, 2012a, p. 34.

²³¹ Arbex esclarece, citando Christine Peltre (2004), que a representação do Oriente, na primeira metade do século XIX, está associada com frequência ao “teatro das paixões”, a uma maneira enfática de representar, inspirada pela ópera: “A obra de Benjamin Constant (1845-1902), cuja teatralização do cenário é reforçada pela exaltação das paixões, é um dos exemplos mais marcantes que correspondem ao que Said chama de “Orientalismo acadêmico”. A informação pode ajudar a compreender as escolhas de Robbe-Grillet para a composição do cine-romance em questão.

romance são: *Le marchand d'esclaves* [O mercador de escravos], de Auguste Manneret, *La favorite déchue* [A favorita destituída], de Fernand Cormon, *La mort de Gradiva* [A morte de Gradiva], de Gustave Moreau.

Este último, cujo motivo principal é o suplício da personagem Leïla-Gradiva, não corresponde, porém, a nenhuma pintura de Gustave Moreau. De acordo com Arbex, o motivo central da descrição pode ser relacionado à breve narrativa de 1962, “La chambre secrète” [A câmara secreta], dedicada, por Robbe-Grillet, ao pintor de *Salomé* (ARBEX, 2013, p. 142).

Contrariando as expectativas, as telas de Delacroix não fazem parte das encenações, mas participam do quadro de referências como “fantasmas visuais” (LOUVEL, 2002, p. 159). John Locke chega ao local assombrado pelas lembranças dos *slides* que recebera em sua residência e pelo livro *Delacroix au Maroc* com que se depara em uma loja de antiguidades na medina, que expõe também estampas de Gradiva atribuídas ao pintor.

Ao chegar ao teatro do Triangle d’Or, [...], John se encontra como assombrado pelas representações mentais provenientes especialmente da obra mais impactante de Delacroix – *La mort de Sardanapale* –, mas também de elementos de telas de Benjamin Constant – a luz contrastante em *Les chérifas* (1884) – ou de Fernand Cormon – o sabre em *La favorite déchue* (1870) –, às quais se misturam seus próprios fantasmas relativos à Gradiva (ARBEX, 2013, p. 140).

Já a tela *La favorite déchue* retoma, na verdade, dois temas picturais simultaneamente, configurando-se uma imagem compósita, um amálgama do quadro de Fernand Cormon e da pintura *Phryné devant l'aréopage* [Friné ante o areópago], citada no texto e reproduzida pelo jogo teatral da personagem Nina:

Com um sinal do Sultão, ela tira a vestimenta leve de Nina. Esta, em um gesto ao mesmo tempo de vergonha e de abandono, leva os braços em direção ao rosto para esconder os olhos

atrás de um cotovelo dobrado, reproduzindo a postura do célebre quadro *pompier* “Phryné devant l’aréopage.”²³²(ROBBE-GRILLET, 2002, p. 100)

A pose adotada remete às mulheres em cenas representando o mercado de escravas, as odaliscas no banho e outros motivos picturais comuns em telas de Théodore Chassériau, Benjamin Constant e Jean-Dominique Ingres. Essa pose é também evocada em outras obras de Robbe-Grillet, como *La reprise* (2001) e *Angélique ou l’enchantement* (1987). Friné representa a beleza da cortesã grega que conquistou o júri e foi absolvida, ao expor seu corpo nu. Nesse repertório, que mistura sensualidade e castigo,

[...] o corpo – sobretudo o feminino – torna-se “quadro”, ao ser representado em encenações bastante teatralizadas que estabelecem um distanciamento e desvelam, dessa forma, seu caráter de artifício. [...] A imagem desses corpos oferecidos ao olhar apela para a memória e a imaginação do leitor que recorre a seu museu pessoal, repertório de imagens mais ou menos célebres, pertencentes seja à literatura dita popular, seja a publicações marginais ou, ainda, à cultura artística ocidental” (ARBEX, 2013, p. 124).

A recorrência ao “museu pessoal” remete ao “efeito quadro”, que, segundo Liliane Louvel, em “Nuanças do pictural”, aconteceria no nível da recepção, quando “o leitor tem a impressão de ver um quadro ou ainda quando percebe uma referência a uma escola de pintura” (LOUVEL, 2012, p. 50). Destaca-se que a referência não é necessariamente direta. Observe-se o exemplo a seguir:

O que vemos, principalmente, é um grande leito coberto por ricos tecidos, sobre o qual se encontra o corpo sem vida de uma jovem assassinada. [...] Em uma postura de grande abandono, ela mal está vestida, com véus transparentes que deixam nua a maior parte do corpo e dos membros. Um braço está graciosamente levantado, o cotovelo dobrado, a mão amarrada a uma das colunas da cama, as coxas abertas, os pés igualmente separados, presos por correntes, o busto elevado sobre as macias almofadas sobrepostas, a cabeça loira jogada para trás. A vítima tem ao menos dois ferimentos, provavelmente profundos, e muito aparentes graças às grandes

²³²“Sur un signe du Sultan, elle fait tomber à terre le vêtement léger de Nina. Celle-ci, dans un geste à la fois de honte et d’abandon, lève les bras vers son visage pour se cacher les yeux derrière un coude replié, reproduisant alors la pose du célèbre tableau pompier ‘Phryné devant l’aréopage.’”

manchas vermelhas de sangue fresco que brilham em regiões de claridade viva.²³³ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 56, 57).

A cama suntuosa, a pose da mulher, os ferimentos, o vermelho vivo, a claridade. Embora não haja referência direta a qualquer quadro, o autor, no conjunto, antecipa o efeito de um quadro ou uma escola de época – conforme ressaltará logo após a descrição: “O conjunto deve ser tão esplêndido e sofisticado quanto uma pintura de academia”²³⁴ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 57).

Ressalta-se, porém, que a materialidade não deixa de ser verbal. Louvel reconhece que “a escrita não pode representar o visível, mas pode desejá-lo e, de certa maneira, tender ao visível sem jamais atingir a evidência não ambígua de um objeto colocado sob nossos olhos” (LOUVEL, 2012, p. 50).

Assim, das diversas referências intermediáticas à pintura em *C’est Gradiva qui vous appelle*, não se pode esperar jamais a similitude perfeita com o quadro evocado. “A imagem textual permanecerá sempre uma ‘imagem no ar’” (LOUVEL, 2012, p. 49), incapaz de *ser* pintura. Essa certeza é positiva, porque produtiva: desembaraçado da imposição da *mímese*, o autor está livre para criar, inventar – a partir do pictural.

Um jogo realizado por Robbe-Grillet, nesse sentido, ocorre no tocante às obras de arte que menciona: algumas são genuínas, como *Les Chérifas*, de Benjamin Constant, outras não, como acontece com o quadro *Le marchand d’esclaves*, de Auguste Manneret. O título existe, mas a autoria pode ser tanto do francês Émile Jean Horace Vernet (1789-

²³³“Ce que l’on voit surtout, c’est un grand lit d’apparat recouvert de riches étoffes, sur lequel gît le corps sans vie d’une jeune femme assassinée. [...] Dans une posture de mol abandon, elle est à peine vêtue de voiles transparents qui laissent à nu la majeure partie du corps et des membres. Un bras est gracieusement levé, coude fléchi, la main enchaînée à une colonne du lit, les cuisses sont ouvertes, les pieds également retenus écartés par des chaînes, le buste est soulevé sur de moelleux coussins accumulés, la tête blonde renversée en arrière. La victime porte au moins deux blessures, probablement profondes, et très apparentes grâce aux larges tâches vermeilles de sang frais qui brillent dans des zones de clarté vive.”

²³⁴“L’ensemble doit être très splendide et sophistiqué comme une peinture d’académie.”

1863) quanto do austríaco Emmanuel Stanneck (1862-1920). Também o nome do pintor é fictício, evocando Édouard Manet – cujo pai se chamava Auguste – e, talvez, Auguste Renoir, conjuntamente. E há, segundo Márcia Arbex, a alusão fonética ao nome do fotógrafo Man Ray (ARBEX, 2013, p. 150).

Robbe-Grillet também renova a forma dos quadros vivos, quando realiza referências cinematográficas à própria obra, estabelecendo a imitação, em *C'est Gradiva qui vous appelle*, de poses e enquadramentos empregados em outros de seus filmes. Quando Locke é conduzido pelo falso cego ao prostíbulo já mencionado, prevê-se, no cine-romance, que lhe venham à mente uma série de imagens de torturas sexuais de filmes anteriores do autor, como *Jeu avec le feu* ou *Glissements progressifs du plaisir*, sendo as figuras femininas representadas por Leïla, estática, como se num *cadrage vivant*, um *frame* ou enquadramento vivo. Essas referências são chamadas, pelo autor, de “citações cinematográficas” e se configuram em mais alguns dos tantos diálogos entre texto em imagem em Alain Robbe-Grillet e, sobretudo, nos seus cine-romances.

Como se vê, em *C'est Gradiva qui vous appelle*, o autor mescla falsas a verdadeiras peças num quebra-cabeças – característica do estilo robbe-grilletiano, conforme apontado anteriormente. Ademais, pelo fato de o cine-romance tratar-se de um gênero tão maleável, que prevê as contingências da realização do filme, distinguem-se trechos em que se percebe que tal “quebra-cabeças” pode ser montado de maneiras distintas, variáveis conforme o contexto da filmagem ou os desígnios do diretor. É o que se percebe no apontamento à figura do cineasta no fim de um dos excertos já

reproduzidos: “[...] tudo depende do que o diretor quer mostrar, ou simplesmente evocar de modo mais hipócrita”²³⁵ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 31).

Nota-se que o autor deixa essa posição em aberto, como se não tivesse certeza de ser ele a rodar o cine-romance em questão. O pensamento é semelhante ao que deixa entrever o escritor na passagem referente ao cenário: “[...] A continuação dessa sequência se desenrola nas ruas e ruelas da medina de Marrakesch e deverá ser organizada em função dos lugares escolhidos para a filmagem”²³⁶ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 22).

Pela leitura do texto que antecipa ou sucede o filme, o leitor é dono do tempo da história. É essa, talvez, a grande diferença entre o literário e o fílmico: justamente o ritmo. Embora ambas sejam artes do tempo, no cinema, é o diretor quem decide a duração das cenas e, assim, a demora do olhar do espectador sobre elas. Na literatura, ainda que o escritor faça obviamente escolhas rítmicas na organização e na forma de contar uma história, ele tem menos poder sobre o tempo de contato do leitor com o seu texto. O leitor tem, naturalmente, recursos que apenas recentemente tornaram-se acessíveis ao espectador, por meio da tecnologia, em relação à sétima arte: a pausa, o aceleração e a desaceleração. Essas conquistas são artificiais: se uma tecla falha no DVD player, e escapa ao espectador a possibilidade de rever determinada cena ou escutar novamente certo diálogo. Ele ganha, no entanto, outra oportunidade de acesso a esse e a outros detalhes, quando da publicação de um roteiro ou gênero afim.

Em “Brèves réflexions sur le fait de décrire une scène de cinéma: Antinomie du film et du roman”, Robbe-Grillet reflete sobre os diferentes efeitos da literatura e do cinema, em suas distintas maneiras de sensibilização. Enquanto o filme é endereçado ao

²³⁵ “[...] tout dépend de ce que le réalisateur veut montrer, ou seulement évoquer de façon plus hypocrite.”

²³⁶ “[...] La suite de cette séquence se déroule dans les rues et ruelles de la médina de Marrakesch et devra être organisée en fonction des lieux choisis pour le tournage.”

olho e a trilha sonora ao ouvido, a frase do romance passa pelo olho, mas não se dirige a ele – tanto é que este pode ser substituído pelo tato, na escrita Braille. Parece, então, requerer o ouvido, mas trata-se de uma audição interior, uma sensibilidade intelectual – pela qual se apela também a outros sentidos e sentimentos, o cheiro, o toque, o prazer, a dor, o gosto.

Se o livro, como toda obra de arte, deve tocar primeiro e acima de tudo a sensibilidade antes de atingir eventualmente a inteligência conceitual, é importante admitir que se trata aqui – o que o opõe às outras artes – de uma sensibilidade imaginária, cerebral, que não é exteriorizada por nenhum dos nossos sentidos ²³⁷ (ROBBE-GRILLET, 2005, p. 159).

É, evidentemente, também a essa sensibilidade cerebral que o texto cinematográfico se dirige, com a vantagem de lidar com a profícua imprecisão da palavra. Ainda que possa abusar do recurso da descrição, ela é de diferente ordem para a literatura e o cinema. Neste, a descrição é um elemento fundamental: o diretor que adapta, por exemplo, o romance epistolar *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos, em que as descrições são absolutamente raras, é obrigado a optar por determinada caracterização dos personagens no momento da escolha dos atores. Não há, por exemplo, no livro, a determinação de qualquer traço físico da Marquesa de Merteuil; porém, quando Glenn Close entra em cena no filme de Stephen Frears, o espectador a sabe imediatamente loira e de olhos verdes. Não lhe sobra espaço para confabulações.

Na descrição literária, no entanto, como analisa Robbe-Grillet, não se tem o objetivo direto de se fazer visualizar certa imagem – se a ideia fosse essa, o ideal seria

²³⁷“Si le livre, comme toute œuvre d’art, doit toucher d’abord et surtout la sensibilité avant d’atteindre éventuellement l’intelligence conceptuelle, il faut bien admettre qu’il s’agit ici – ce qui l’oppose aux autres arts – d’une sensibilité imaginaire, cérébrale, qui n’est extériorisée par aucun de nos sens.”

inserir diretamente ilustrações em todos os livros. O intuito seria o de fazer nascer e se desenvolver, de palavra em palavra, uma imagem possível, que se bifurcaria, moveria, mudaria subitamente de sentido, num movimento próprio da escritura e que a leitura reproduziria a cada vez que alguém tivesse o livro em mãos (ROBBE-GRILLET, 2005, p. 157).

Há, como se espera ter demonstrado, sobretudo nesta última Parte – em que se analisaram quatro roteiros literários, dois de Duras e dois de Robbe-Grillet –, casos em que a escrita poética, a subjetividade, a descrição minuciosa possibilitam a percepção de detalhes que não são passíveis de serem transpostos para as telas. Certas adjetivações, certos pormenores psicológicos, a referência a sentidos que escapam – ao menos ainda – aos recursos cinematográficos, fazem desses textos obras autônomas e não páginas mortas, como consideraram muitos²³⁸, taxativamente.

²³⁸Michelangelo Antonioni, por exemplo, afirma: “Um filme que não é impresso sobre a película não existe. Os roteiros não pressupõem o filme, eles não têm autonomia. São páginas mortas.” (“Un film qui n’est pas impressionné sur la pellicule n’existe pas. Les scénarii ne font que présupposer le film, ils sont sans autonomie. Ces sont des pages mortes.”) Disponível em: <http://www.liberation.fr/livres/2009/02/05/robbe-grillet-le-film-fantome_307793> Acesso em: 15 dez. 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, procuramos demonstrar como o roteiro de cinema, objeto de reflexão consideravelmente ausente tanto nos estudos literários quanto nos cinematográficos, pode merecer uma abordagem distinta, tornando-se, inclusive, objeto de estudos acadêmicos. Nesse sentido, procuramos identificar, ao analisarmos quatro exemplos do que chamamos de “roteiros literários”, experiências de intergenericidade e intermedialidade. Assim, relacionamos o roteiro a outras mídias e também a outros gêneros, com destaque para o romance. Observa-se que, enquanto este soube conquistar um espaço privilegiado dentro dos estudos literários, o roteiro, associado à grande indústria cinematográfica, entendido somente em sua função prática, pouco despertou do olhar acadêmico. As mudanças, no entanto, do mercado cultural, a constante indeterminação de baixa e alta cultura, as redefinições no entendimento do objeto livro fazem com que essa perspectiva seja forçosamente repensada.

Como apresentado na Primeira Parte desta pesquisa, a publicação de roteiros manifesta a interação das diferentes genericidades – a autorial, a leitorial e, especialmente, a editorial –, uma vez que a edição coloca ao alcance dos leitores informações sobre inúmeros filmes, por muito tempo restritas aos autores e à equipe de filmagem. A circulação do roteiro, portanto, não apenas alimenta o mercado editorial, como também se associa à expansão do texto fílmico e à divulgação da obra cinematográfica, gerando novas perspectivas de compreensão do filme, do cinema e da criação literária.

Além disso, ao ser modificado em sua forma “pura” por meio do diálogo com outros gêneros, como o romance ou o poema, o roteiro é mais facilmente difundido,

alcançando um número cada vez mais amplo de leitores. Assim, a estrutura dos textos renova-se, associando-se ou invadindo outras formas, o que problematiza as categorizações genéricas e o lugar de desprestígio atribuído ao roteiro dentro delas.

Em “Le scénario dans le roman: *Changement de décor* de David Lodge”, Christophe Gauthier (1999) analisa esse romance inglês, cujo sexto e último capítulo aparece sob a forma de um roteiro intitulado, emblematicamente, “Dénouement”, ou seja, “desfecho”. Nas didascálias, os personagens não apenas refletem sobre a conclusão do livro, a resolução de suas respectivas tramas, como também problematizam o lugar do gênero romance, em uma sociedade que é primordialmente da imagem. Ao utilizar o roteiro em sua narrativa romanesca, o autor suscita a discussão acerca do romance que é escrito com o objetivo de ser adaptado para o cinema, aproximando-se, assim, da finalidade do roteiro cinematográfico.

Além disso, se, antes, era somente pela escrita do roteiro que o escritor se acercava do cinema e da imagem, hoje se percebe que também no gênero romanesco – seja pela *filmic writing*, seja por formas indefinidas como a de David Lodge, seja pelo romance escrito visando à adaptação – vislumbra-se a expectativa do filme desde o princípio. O raciocínio inverso também é válido, pois, se anteriormente a manifestação da subjetividade era desaconselhada à escrita do *script*, certas experiências vêm demonstrando que essa, entre outras características comuns apenas aos gêneros legitimados como literários, têm sido incorporadas pelos roteiristas.

O exemplo estudado por Gauthier chama a atenção para a instabilidade de afirmações que antes colocavam o romance (canonicamente aceito como gênero literário de grande nobreza) e o roteiro (compreendido como mero manual de instruções) em posições extremamente antagônicas. Se o motivo principal da desvalorização do roteiro

cinematográfico era o fato de ser uma obra concebida para se transformar em filme, inútil e descartável após a filmagem, como se posicionar diante de um romance que é escrito com o objetivo de ser filmado? Também ele merece ser esquecido, retirado das prateleiras das livrarias, uma vez concluído o produto-filme? Como pensar uma obra como a de David Lodge ou, ainda, como *Neige noire*, de Hubert Aquin, que, apesar da classificação romanesca, compõe-se a exemplo de um roteiro cinematográfico em que as indicações cênicas são propositadamente exageradas? Diante das inovações literárias, qual é, afinal, o lugar do roteiro de cinema?

Procurou-se, neste trabalho, responder a tais questionamentos. Diversos autores poderiam ter sido escolhidos para o *corpus*, autores cujos roteiros, uma vez publicados, justapõem leitor e espectador, mesclando com originalidade peculiaridades de diferentes gêneros, bem como associando a natureza coletiva da obra fílmica à intimidade da leitura individual. As descrições sinestésicas de Ingmar Bergman, em *Gritos e Sussurros*, as digressões filosóficas de Woody Allen, em *Manhattan*; o relato autobiográfico de François Truffaut em *Les aventures d'Antoine Doinel*; a escrita híbrida de Pier Paolo Pasolini, em *Théorème*, são alguns dos exemplos do que poderia ter sido analisado neste trabalho. Optou-se, no entanto, por um recorte menos panorâmico e uma delimitação mais precisa do *corpus*, para que o estudo teórico pudesse ser mais aprofundado.

Dessa maneira, escolheram-se dois escritores franceses associados ao *Nouveau Roman*. Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, como se demonstrou na segunda Parte desta tese, escrevem seus primeiros roteiros em 1959 e 1961, respectivamente, em duas conhecidas parceiras com Alain Resnais. Em seguida, passam a realizar os próprios filmes e publicam uma série de roteiros, nos quais a intergenericidade e a intermedialidade se destacam.

Na terceira Parte, retomamos, então, conceitos apresentados na Primeira, como os de combinação midiática e referência intermediática, para identificar e examinar o diálogo dos textos de Duras e Robbe-Grillet com outras mídias, como o teatro e a pintura. Concomitantemente, observamos a estrutura intergenérica dessas obras.

Ao analisarmos os chamados cine-romances robbe-grilletianos, com especial atenção a *L'Année dernière à Marienbad* e *C'est Gradiva qui vous appelle*, percebeu-se que o gênero, já de difícil definição, apresenta também diversificadas formas ao longo da obra do escritor francês, ora com a predominância da linguagem fílmica, ora da romanesca.

Nesse sentido, as obras durassianas, que não diferenciam escrita de teatro, teatro de cinema, ultrapassam o cine-romance de Robbe-Grillet no que diz respeito à categorização literária, constituindo formas ainda mais incertas. Porém, como demonstra Clerc, compartilham com o cine-romance “[...] um ponto de partida narrativo e uma estrutura fundada na referência implícita à imagem cinematográfica que existe em outro lugar e sugerida em sua ausência”.²³⁹ (CLERC, 1985, p. 308). Há, portanto, na escrita cinematográfica durassiana, uma situação intermediária entre a exploração da imagem em suas lacunas objetivas – a serem preenchidas pela subjetividade do locutário – e o poder da palavra em sua vibração lírica.

A prática dos autores atesta que o cine-romance é um gênero que, a cada nova experiência, escapa à categorização anterior. Para Jeanne-Marie Clerc, tratar-se-ia de um roteiro com legibilidade romanesca (CLERC, 1985, p. 200). No entanto, como examina François Harvey, o cine-romance não remete diretamente o imaginário do leitor às coisas

²³⁹ “[...] un point de départ narratif et une structure fondée sur la référence implicite à une image cinématographique existant ailleurs et suggérée dans son absence [...]”

do mundo, como o romance, mas a sua transposição em outro sistema de signos, icônico e fílmico – o que consideramos, neste trabalho, dever-se a uma essência intermediática.

Jacqueline Viswanathan conceitua os textos reunidos sob a alcunha de cine-romance, de forma geral, como “roteiros que se leem na perspectiva de um filme já realizado.” (VISWANATHAN, 1999, p.14.) Contudo, *C'est Gradiva qui vous appelle*, publicado em 2002 e filmado apenas quatro anos depois, em 2006, inviabiliza essa definição.

Já no estudo de William F. Van Wert, *The Theory and Practice of the Ciné-roman* (1978), o gênero seria um substituto medíocre para o filme, necessário apenas para preencher lacunas do mercado, que torna inacessíveis certas obras do cinema experimental. Tal comentário, além de datado – já que a Internet, nos últimos anos, revolucionou a possibilidade de acesso a grande parte da produção cinematográfica, inclusive a experimental – não se sustenta, pois, conforme se demonstrou neste estudo, os textos de Duras e Robbe-Grillet apresentam elementos intransponíveis para o cinema, dependentes do suporte verbal, como a linguagem poética em Duras. Além disso, a particularidade da própria obra, do cine-romance em si, em suas intergenericidade e intermedialidade composicionais, faz dele muito mais que um suplente do filme.

A definição mais adequada, talvez por sua abrangência, parece ser aquela adotada por Alain e Odette Virmaux, já citada na página 91, segundo a qual cine-romances são “todos os escritos [...] compostos mais ou menos sinceramente visando à tela, e entretanto dotados de (*a priori* ou *a posteriori*) uma existência literária” (VIRMAUX, 1983, p. 8).

Porém, ainda mais ampla e adequada aos estudos da intermedialidade e da intergenericidade, talvez esteja o ponto de vista da própria escritora Marguerite Duras, que aproxima os gêneros e as formas de expressão, rompendo fronteiras, entendendo o texto como espetáculo e o espetáculo como texto.

Por essa via, não se pode esquecer que o cine-romance é também roteiro. Segundo a definição de Alain Robbe-Grillet, em prefácio a *C'est Gradiva qui vous appelle*: “[...] não é um romance, e não constitui ainda uma obra cinematográfica. É um projeto de filme [...]”²⁴⁰ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 7). O autor afirma ainda que, se publicou o texto antes da realização do filme, é porque “[...] isso não pode prejudicar em nada a finalização do projeto, talvez até mesmo o contrário”²⁴¹ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 8). Na tentativa de descobrir por que a publicação do roteiro não prejudica a sua filmagem, mas, “bem pelo contrário”, pode até mesmo enriquecer a experiência com o cinema, foi que nos lançamos a esta pesquisa. Espera-se, ao final dela, termos demonstrado que o roteiro, independente de sua realização no cinema, pode ser capaz de se impor enquanto obra literária, intergenérica, intermediática.

Quando os primeiros filmes dos Irmãos Lumière foram projetados em Paris, em um artigo publicado em *La Poste* – a única manifestação da imprensa a respeito, na ocasião –, lia-se:

Quando esses aparelhos forem entregues ao público, quando todos puderem fotografar as pessoas que lhes são queridas, não mais em sua forma estática, mas em seu movimento, em ação, com seus gestos familiares, com a palavra nos lábios, a morte deixará de ser absoluta²⁴² (BURCH, 1990, p. 26).²⁴³

²⁴⁰ “[...] n’est pas un roman, et ne constitue pas encore une œuvre cinématographique. C’est un projet de film [...]”

²⁴¹ “[...] cela ne peut en rien nuire à l’accomplissement du projet, peut-être même au contraire.”

²⁴² “Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d’être absolue.”

²⁴³ O artigo é anônimo e foi publicado no dia 30 de dezembro de 1895, dois dias após a primeira projeção dos Irmãos Lumière. Noël Burch revela sua fonte na nota 33 da página 26: “Citado em G.M. Lo Duca et Maurice Bessy, *Lumière l’inventeur*, éd. Prisma, Paris, 1948, p. 47”. O texto pode ser encontrado na antologia *Le Cinéma: naissance d’un art 1895-1920*, de Daniel Banda e José Moure (Paris: Flammarion, “Champs Arts”, 2008).

Se o cinema representa essa tentativa de suprimir a morte absoluta, pode-se dizer que também o roteiro se insurge contra a morte – a dele mesmo. Experiências como as de Marguerite Duras e as de Alain Robbe-Grillet demonstram as potencialidades do gênero, que, em sua aparente simplicidade, na suposta aridez de sua estrutura, é invadido por outras formas, interage com outras artes e amplia o diálogo entre a literatura e o cinema, a literatura consigo mesma, a literatura com as outras mídias. Ele pode ser uma obra de arte, um espetáculo em si, escrito para a grande plateia dos cinemas ou para a intimidade das duas mãos. Práticas como as dos autores reposicionam, assim, as considerações sobre o roteiro, que, parte poema, parte romance, parte cinema, parte canção, ultrapassa sua efemeridade original – e perdura.

BIBLIOGRAFIA²⁴⁴

1. Bibliografia de Alain Robbe-Grillet

ROBBE-GRILLET, Alain. *La Forteresse*. Scénario pour Michelangelo Antonioni. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Scénarios en rose et noir*. Paris : Fayard, 2005.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Préface à une vie d'écrivain*. Paris: France Culture/Seuil, 2003.

ROBBE-GRILLET, Alain. *C'est Gradiva qui vous appelle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

ROBBE-GRILLET, Alain. *O Ano passado em Marienbad*. Trad. Vera Adami e Elisabeth Veiga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROBBE-GRILLET, Alain. Écrire un film? In : *Alain Robbe-Grillet. Œuvres cinématographiques. Éditions vidéographique critique*. Paris : Ministère des relations extérieures – Cellule d'animation culturelle, 1982.

ROBBE-GRILLET, Alain. *L'Immortelle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, 1963.

ROBBE-GRILLET, Alain. *L'Année dernière à Marienbad*. Paris: Gallimard, 1961

ROBBE-GRILLET, Alain. *La Jalousie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

1.2. Filmografia

C'est Gradiva qui vous appelle. Direção e roteiro : Alain Robbe-Grillet. 1 videodisco (118min.). son., color. França/Bélgica : Les Films du Lendemain, Acajou Films, Z Company, 2006.

Un bruit qui rend fou (The Blue Villa). Direção : Alain Robbe-Grillet e Dimitri de Clercq. Roteiro : Alain Robbe-Grillet. 1 videodisco (100 min.), son., color. Bélgica/França/Suíça : Nomad Films, Euripide Productions e CAB Productions, 1995.

La Belle Captive. Direção e roteiro : Alain Robbe-Grillet. 1 videodisco (90 min.). son., color. França : Anatole Dauman, Argos Films, 1983.

Le Jeu avec le feu. Direção e roteiro : Alain Robbe-Grillet. 1 videodisco (109 min.). son., color. França : Arcadie Production, Madeleine Films, Cine Company, 1975.

²⁴⁴ Tomando como base o *Manual para Normalização de publicações técnico-científicas* (2013), indicamos, nesta bibliografia, somente as mais importantes referências dentre as fontes mencionadas. Cf. FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELOS, Ana Cristina de Vasconcellos. 9 ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013. p. 158.

Glissements progressifs du plaisir. Direção e roteiro : Alain Robbe-Grillet. 1 videodisco (105 min.). son., color. França : Coséfa Films, 1974.

N a pris les dés. Direção e roteiro : Alain Robbe-Grillet. 1 videodisco (76 min.) son., color. França, Tchecoslováquia : ORTF, Como-Films, 1971.

L'Éden et après. Direção e roteiro : Alain Robbe-Grillet. 1 videodisco (100 min.). son., color. França, Tchecoslováquia : ORTF, Como-Films, 1971.

L'Homme qui ment. Direção e roteiro : Alain Robbe-Grillet. 1 videodisco (95 min.) son., p&b. França, Tchecoslováquia : Lux CCF, Como-Films, 1968.

Trans-Europ-Express. Direção e roteiro : Alain Robbe-Grillet. 1 videodisco (90 min.). son., p&b. França : Como-Films, 1966.

L'Immortelle. Direção e roteiro : Alain Robbe-Grillet. 1 videodisco (90 min.). son., p&b. França, Itália : Tamara Films, Cocinor, Dino de Laurentis Cinematográfica, 1963.

L'Année dernière à Marienbad. Direção : Alain Resnais. Roteiro : Alain Robbe-Grillet. 1 videodisco (93 min.), son., p&b. França : Terra Film, Société Nouvelle des Films Cormoran, Précitel, Como Films, Argo Films, Les Films Tamara, Cinetel, Silver Films, Cineriz, 1961.

2. Bibliografia sobre Alain Robbe-Grillet

ARBEX, Márcia. *Alain Robbe-Grillet e a pintura: Jogos especulares*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BARTHES, Roland. *Littérature objective*. In: BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*. 2. ed. Tomo II. Paris: Éd. du Seuil, 1993. p. 293-303

BLANCHOT, Maurice. *La Clarté Romanesque*. In: JOST, François. (Org) *Obliques*. n.º.16-17. Paris: Borderie, 1978. p. 89-94.

DUGAST, Francine. *Robbe-Grillet: Nouveau Roman et Esthétique*. In : MIGEOT, François (Org). *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*. p. 11-28.

GARDIES, André. *Le cinéma de Robbe-Grillet*. Essai sémiocritique. Paris: Éditions Albatros, 1983.

GENETTE, Gérard. *Vertige fixé*. In: JOST, François. (Org). *Obliques*. n.16-17. Paris: Borderie, 1978. p. 95-106.

HARVEY, François. *Alain Robbe-Grillet: le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*. Paris: L'Harmattan, 2011.

JOHANSSON, Franz. (Org.) *Robbe-Grillet, la deconstruction du roman*. Paris: CNED, 2010.

MAGNY, Joël. De Resnais à Robbe-Grillet: instauration d'une écriture. In: ESTÈVE, Michel. (Org) *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet: evolution d'une écriture*. Paris: Lettres Modernes/Minard, 1974. p. 146-158.

MURCIA, Claude. La Forteresse, objet singulier. *La Littérature cinéma: Le Nouveau Roman en questions*. Paris: Lettres modernes Minard/Classiques Garnier. (no prelo)

MURCIA, Claude. L'image de la femme dans les films d'Alain Robbe-Grillet. In: PRÉDAL, René (Org). *Robbe-Grillet cinéaste*. Caen: Maison de la Recherche en Sciences Humaines; Universtisité de Caen Basse-Normandie, 2005. p. 47-56.

MURCIA, Claude. Procédures filmiques d'ambiguïisation dans le cinéma d'Alain Robbe-Grillet. In : MIGEOT, François (Org). *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*. Franche-Comté, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2004. p. 137-141

PRÉDAL, René. Une oeuvre gênante aux marges de la critique. In: PRÉDAL, René. (Org). *Robbe-Grillet cinéaste*. Caen: Maison de la Recherche en Sciences Humaines; Universtisité de Caen Basse-Normandie, 2005. p. 91-104.

RICARDOU, Jean ; ROSSUM-GUYON, Françoise Van. (Org.) *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*, UGE, coll. "10/18". Paris, 1972.

3. Bibliografia de Marguerite Duras

DURAS, Marguerite. *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997.

DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1980.

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

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960.

3.1. Filmografia

Edição videográfica crítica das obras cinematográficas de Marguerite Duras (*Nathalie Granger, India Song, Son nom de Venise dans Calcutta désert, Le Camion, Cesarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner (Melbourne), Aurélia Steiner (Vancouver)*), realizada e lançada pelo *Bureau d'animation culturelle du ministère des Relations extérieures*, França, 1984.

Les enfants. Direção: Marguerite Duras, Jean Mascolo, Jean-Marie Turine. 1 videodisco (90 min.), son., color., 1984.

Dialogue de Rome. Direção e roteiro: Marguerite Duras. 1 videodisco (62 min.), son., color. França/Itália: Longa Gittata Rome, 1982.

Agatha et les lectures illimitées. Direção e roteiro: Marguerite Duras. 1 videodisco (82 min.), son., color. França: Benoît-Jacob Vidéo, 1981.

Le Navire Night. Direção e roteiro: Marguerite Duras. 1 videodisco (93 min.), son., color. França: Films du Losange, 1979.

Des journées entières dans les arbres. Direção e roteiro : Marguerite Duras. 1 videodisco (95 min.), son., color. França : Benoît-Jacob Vidéo, 1976.

Baxter, Vera Baxter. Direção e roteiro : Marguerite Duras. 1 videodisco (90 min.), son., color. França : N.E.F., 1976.

India Song. Direção e roteiro : Marguerite Duras. 1 videodisco (120 min.), son.,color. França : Sunchild Production, Les Films Armorial, 1973.

La Femme du Gange. Direção e roteiro : Marguerite Duras. 1 videodisco (87 min.), son., color. França : Benoît-Jacob Vidéo, 1973.

Jaune le Soleil. Direção e roteiro : Marguerite Duras. 1 videodisco (95 min.), son., p&b. França : Films Molière, 1971.

Détruire, dit-elle. Direção e roteiro : Marguerite Duras. 1 videodisco (100 min.), son., p&b. França : Benoît-Jacob Vidéo, 1969.

La Musica. Direção : Marguerite Duras e Paul Seban. Roteiro : Marguerite Duras. 1 videodisco (80 min.), son., p&b. França : Artites Associés, 1966.

Hiroshima mon amour. Direção : Alain Resnais. Roteiro : Marguerite Duras. 2 videodiscos (310 min.), son.,p&b. França : Argos Films, 1959.

4. Bibliografia sobre Marguerite Duras

ALAZET, Bernard ; BLOT-LABARRÈRE, Christiane ; HARVEY, Robert. *Marguerite Duras : La tentation du poétique*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

ARMEL, Aliette. Hors limites. *Le Magazine Littéraire: Nouveaux Regards: Marguerite Duras*. Paris, 2013. p. 7-15.

BARAT, François; FARGES, Joël. *Marguerite Duras*. Paris: Éditions Albatros, 1979.

BLOT-LABARRÈRE, Christiane. Le poétique et le travail de la langue. In: ALAZET, Bernard ; BLOT-LABARRÈRE, Christiane ; HARVEY, Robert. *Marguerite Duras : La tentation du poétique*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. p. 99 – 112.

CALLE-GRUBER, Mireille. La Scène La Phrase ou Qu'est-ce qu'un ton en littérature? In: ALAZET, Bernard ; BLOT-LABARRÈRE, Christiane ; HARVEY, Robert. *Marguerite Duras : La tentation du poétique*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. p. 71-84.

CHALONGE, Florence de. Un "écrit non écrit", l'ombre de l'inconscient. *Le Magazine Littéraire: Nouveaux Regards: Marguerite Duras*. Paris, 2013. p.73-77.

CHALONGE, Florence de. Genre, texte, sujet: quelques enjeux de l'écriture durassienne dans les années 70. In: ALAZET, Bernard ; BLOT-LABARRÈRE, Christiane ; HARVEY, Robert. *Marguerite Duras : La tentation du poétique*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. p. 163-174

COHEN, Susan D. La Présence de Rien. *Cahiers Renaud-Barrault*, n°106, Paris: Gallimard, 1983. p.17-36.

COSTAZ, Gillez. Au théâtre, une cérémonie de la passion. *Le Magazine Littéraire: Nouveaux Regards: Marguerite Duras*. Paris, 2013. p.139-143.

FELLIIOUS, Colette. Conversation Duras-Godard. *Le Magazine Littéraire: Nouveaux Regards: Marguerite Duras*. Paris, 2013. p.131-137.

FRODON, Jean-Michel. *Le Cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2010, p. 29.

MANCEAUX, Michèle (Org.) *Marguerite Duras par Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo, Xavière Gauthier*. Paris: Albatros, 1979.

MARITICHIK, Youlia. *Les formes hybrides de l'écriture dans le roman contemporain: le verbal et le visuel dans les oeuvres de M. Duras*. 2007. 212 f. Tese (Langues et Littératures françaises) Université Paris-VIII – Vincennes – Saint-Denis/Université d'État de Russie des Sciences Humaines, Paris, 2007.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *A deriva do olhar: uma leitura da memória em Marguerite Duras*. 1991. 242 f. Tese (Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.

SOARES, Sérgio José Soares Puccini. *Documentário e roteiro de cinema : da pré-produção à pós-produção*. 2007. 236 f. Tese (Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MURCIA, Claude. Marguerite Duras - De la littérature au cinéma - Essai de contextualisation. In: *La Revue des Lettres Modernes*, série Études cinématographiques 73, Lettres Modernes Minard, 2014.

RAYNAULD, Isabelle. Lire le film/voir le texte, *L'Arc*, n.98, 1985. p. 81-86.

ROYER, Michelle, *L'Écran de la passion : une étude du cinéma de Marguerite Duras*. Mount Nebo, Queensland : Boombana Publications, 1997.

SCHNEIDER, Edgar. "Bataille de Cannes autour d'*Hiroshima mon amour*". France-Soir, 10 de maio de 1959.

UZAL, Marcos. Dans ses films, une spectatrice de génie. *Le Magazine Littéraire: Nouveaux Regards: Marguerite Duras*. Paris, 2013. p. 125-129.

VILLAIN, Philippe. La sublimation du crime. *Le Magazine Littéraire: Nouveaux Regards: Marguerite Duras*. Paris, 2013. p. 153-157.

5. Obras literárias

AQUIN, Hubert. *Neige Noire*. Québec: Bibliothèque Québécoise, 1997.

BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. 3ed. Buenos Aires: Emecé, 1953.

CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1942.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976.

SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris : Gallimard, 1938.

WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. 11e. London : The Hogarth Press, 1963.

6. Teoria literária

ADAM, Jean-Michel ; HEIDMANN, Ute. *O texto literário : por uma abordagem interdisciplinar*. Trad. João Gomes da Silva Neto. São Paulo : Cortez, 2011.

ALLEMAND, Roger-Michel. *Le Nouveau Roman*. Paris: Éd. Ellipses, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1993.

BARTHES, Roland. Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe. In : BARTHES, Roland. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris : Larousse, 1973.

BENJAMIN. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed., trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas : magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Brasiliense, 1994.

BERTON, Jean-Claude. *Histoire de la Littérature et des idées en France au XXe siècle*. Paris: Hatier, 1983.

CANVAT, Karl. Essai d'histoire de la notion de genre littéraire. *Les lettres romanes*, tomo L1, nº.3-4, 1997.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar? In: Revista de Literatura Comparada. Niterói: Abralic, março de 1991. p. 9-21.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Essais de linguística geral*, Paris: Minuit, 1963. p. 209-248.

MACIEL, Maria Esther. “Poéticas do inclassificável”. Revista Aletria. Belo Horizonte, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFGM, v.15, p.155-162, dez.2007.

MESCHONNIC, H. *Pour la poétique*. Paris: Gallimard, 1970.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2002.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada - tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1995. 277 f. Tese (Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Naissances du roman*. 2ed. Paris: Klincksieck, 2006.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina: Seix Barral, 2000.

PINO, Claudia Amigo. Apresentação: gênese da gênese. *Cienc. Cult.* [online]. 2007, vol.59, n.1. p. 24-27.

PULGARÍN HERNÁNDEZ, Francisco. *Anatomía del fracaso*. La otra cara del boom. Onetti, Gómez Valderrama, Bioy, Ribeyro. Beca de Creación de Ensayo. Bogotá: Planeta, 2011.

RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman* suivi de *Les Raisons de l'ensemble*, Paris : Seuil, 1990.

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Bernar Grasset, 1972.

SCARPETTA, Guy. L'impureté romanesque. In: SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*. Paris: Bernard Grasset, 1985. p. 292 – 304.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. Trad.: Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

7. Teoria do cinema

ALLEN, Woody. *Grandes diretores de cinema*. Trad. Marcelo Marques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Entrevista concedida a Laurent Tirard.

ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. 2ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus Editora, 2007.

AUMONT, Jacques, et al. *A estética do filme*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas - SP: Papirus, 1995.

- BAZIN, André. Por um cinema impuro. In : BAZIN, André. *O Cinema : ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo : Editora Brasiliense, 1991. p. 82-104.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BONOURE, Gaston. *Alain Resnais*. Paris: Seghers, 1962.
- BURCH, Noël. *La Lucarne de l'infini*. Naissance du langage cinématographique. Paris: Nathan, 1990.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *Le film qu'on ne voit pas*. Paris: Plon, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma : L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985
- GILLAIN, Anne. *O cinema segundo François Truffaut*. Trad. Dau Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LABARRÈRE, André Z. *L'Atlas du Cinéma*. Paris: Encyclopédies d'aujourd'hui. La Pochothèque: 2002, p. 15-19.
- LAGIER, Luc. *Hiroshima mon amour*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- OLLIER, Claude. *Souvenirs écran*. Paris: Gallimard, 1961.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Écrits sur le cinéma*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- RESNAIS, Alain. In: LAGIER, Luc. *Hiroshima mon amour*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Trad. Marcelo Marques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- TRUFFAUT, François. In: GILLAIN, Anne. *O cinema segundo François Truffaut*. Trad. Dau Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

8. Trabalhos sobre literatura e cinema

- BAETENS, Jan. *La Novellisation*. Du film au roman. Liège: Les impressions nouvelles, 2008.
- BLUESTONE, George. *Novels into Films: The metamorphosis of Fiction into Film*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- CHABROL, Marguerite; KARSENTI, Tiphaine. *Théâtre et cinema: le Croisement des Imaginaires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Écrivains et cinéma*. Metz : Presses Universitaires de Metz, 1985.
- CLERC, Jeanne-Marie ; CARCAUD-MACAIRE, Monique. *L'Adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Klincksieck, 2004.
- CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (Ed.). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London: Routledge, 1999.
- CORRIGAN, Timothy. *Film and Literature: an Introduction and Reader*. New Jersey:

Prentice Hall, 1999.

DAVINO, Gláucia Eneida. *Roteiro, elemento oculto no filme. Filme, a cristalização do roteiro*. 2000. Teses. (Comunicação Social). ECA-USP, São Paulo, 2000.

DAVINO, Gláucia Eneida. *O roteiro de filme de ficção, um estudo de caso em "A Hora da Estrela"*. 1993. Dissertação. (Comunicação Social) ECA-USP, São Paulo, 1993.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2010.

FUZELLIER, Étienne. *Cinéma et Littérature*. Paris: Les Éditions du CERF, 1964.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media*. In: *Convergence*, vol.8, nº4, 2002, p.12-18.

GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique - Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GAUTHIER, Christophe. Le scénario dans le roman: *Changement de décor*, de David Lodge. In : GAUVIN, Lise. *Les scénarios fictifs*. Revue d'études cinématographiques. Québec, Printemps 1999. p. 37-52

JANICOT, Christian. (Org.) *L'Anthologie du Cinéma Invisible*. Paris: J.M. Place: Arte, 1995.

MACFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford University Press, 1996.

MARIE, Michel. *Cinéma e linguagem*. In: AUMONT, Jacques, et al. *A estética do filme*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas - SP: Papyrus, 1995.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Tome 1. *Les structures*. Paris: Éditions Universitaires, 1963.

MURCIA, Claude. *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*. Paris : Éditions Nathan, 1998.

NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In: PELLEGRINI, Tânia, et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-34

ROPARS-WUILLEUMIER, M.C. *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*. Librairie Armand Colin, Paris, 1970.

SABOURAUD, Frédéric. *L'adaptation : le cinéma a tant besoin d'histoires*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2006.

SIMON, Claude. *Scherzo*, n.3, abril 1998. Entrevista concedida a C. Michel e R. Robert. p. 5-11.

STAM, Robert. *Literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VAN WERT, W.F. *The Theory and Practice of the Ciné-roman*. Ayer Co Pub, Manchester, New Hampshire, U.S.A., 1978.

VIEIRA, André Soares. *Escrituras do visual*. Santa Maria: Editora UFSM, 2007.

WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutheford, NJ : Farleigh Dickinson University Press, 1975.

9. Teoria da Intermidialidade

BOLTER, J.D., GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media*. London: Cambridge, MIT Press, 2000.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*: v. 1, n. 2, 2008. p. 8-23.

HIGGINS, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1984.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: Por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 167-189.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do Pictural. Trad. Márcia Arbex. In: DINIZ (Org.), *Intermidialidade e Estudos Interartes*, vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-71.

LOUVEL, Liliane. *Texte/Image*. Images à lire, textes à voir. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da Intermidialidade. In: *ALETRIA*. Belo Horizonte: Pós-lit, Faculdade de Letras da UFMG, 2007. p. 42-65.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermidialidade. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ (Org.), *Intermidialidade e Estudos Interartes*, vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. p. 15-45.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (Org.), *Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*, vol.2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012b. p.51-73.

10. Roteiros de cinema e teoria do roteiro

ALLEN, Woody. *Manhattan*. 8ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

ARRIAGA, Guilherme. Revista *CULT*. São Paulo, n.114, jun./2007.

BERGMAN, Ingmar. *Gritos e sussurros/A hora do lobo/A hora do amor*. 2ed. Rio de Janeiro: Nórdica Editora, 1975.

CHION, Michel. *Écrire un scénario*. Paris: Cahiers du cinéma/Bry-sur-Marne: INA, 2007.

CURTIS, Richard. *Quatro casamentos e um funeral*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MARAS, Steven. *Screenwriting. History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press, 2009.

RENOIR, Jean. *La Règle du Jeu*. Paris : Le Livre de Poche, 1998.

SOARES, Sérgio José Soares Puccini. *Documentário e roteiro de cinema : da pré-produção à pós-produção*. 2007. 236 f. Tese (Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

TARANTINO, Quentin. *Bastardos Inglórios*. Trad. Anna Lim. Barueri – SP: Manolo, 2009.

VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. 2ed. Paris : Armand Colin, 2005.

VANOYE, Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. 2ed. Paris: Armand Colin/Cinéma, 2008.

VIRMAUX, Alain et Odette. *Le Ciné-roman : un genre nouveau*. Paris : Edilig, 1983.

VISWANATHAN, Jacqueline. Ciné-romans : le livre du film. In : GAUVIN, Lise. *Les scénarios fictifs*. Revue d'études cinématographiques. Québec, Printemps 1999. p. 13-36.

ANEXO

RESUMO EXPANDIDO EM FRANCÊS

Exposé synthétique en français

**Les scénarios littéraires: genres et médias
chez Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras**

Maria Angélica Amâncio Santos

Directrices de recherche: Márcia Arbex et Claude Murcia

Université Fédérale de Minas Gerais

École doctorale: Études Littéraires : Littérature Comparée et Théorie de la Littérature

Axe de recherche: – Littérature, autres arts et médias

Université Sorbonne Paris Cité – Paris-Diderot (Paris-VII)

École doctorale: Langue, Littérature, Image

Axe de recherche: - Histoire et sémiologie du Texte et de l'Image

Belo Horizonte**2015**

Sommaire de la thèse

Introduction

PREMIÈRE PARTIE : Littérature et cinéma, médias et genres : parallèles

Chapitre 1: Définition et transgression des concepts

1.1. Les genres littéraires en mouvement

1.2. Intermédialité: les zones frontalières

Chapitre 2: Dialogues entre l'écran et la page

2.1. Le cinéma à la recherche de paramètres et de nomenclatures

2.2. Le livre va au cinéma: adaptation et novélisation, protocinéma et *filmic writing*

Chapitre 3: Intersections entre roman et scénario

3.1. Le roman, la plus malléable des formes

3.2. Le scénario, le film à venir

3.3. Reproductibilité et marché éditorial

3.3. Les origines du ciné-roman

DEUXIÈME PARTIE : Deux nouveaux romanciers et le cinéma

Chapitre 1: Le Nouveau Roman français ou « l'aventure de l'écriture »

1.2. « L'École du regard » et le cinéma

Chapitre 2 : Alain Resnais, le réalisateur qui a écouté la voix de la littérature

Chapitre 3: Alain Robbe-Grillet, l'instabilité comme un nouvel ordre

3.1. La controverse cinématographique: "précieux levain critique"

Chapitre 4 : L'œuvre durassienne: une trame en spirale

4.1. Duras et l'assassinat du cinéma

TROISIÈME PARTIE : Scénarios littéraires en premier plan

Chapitre 1: *Hiroshima mon amour*: la calamité: une expérience médiatique

1.1. "Un amour de rencontre" ou la rencontre de l'amour

1.2. Un scénario en parties

1.3. Subjectivité et poéticité

1.4. Le dialogue des médias dans *Hiroshima mon amour*

1.4.1. Les œuvres d'art dans le musée

Chapitre 2. En scène : *L'Année dernière à Marienbad*

2.1. Dans le labyrinthe du temps

2.2. Dans les méandres de la forme

2.3. Références intermédiales en abîme : le théâtre

2.4. Photographie, cadre, récit-photo : l'iconicité chez Robbe-Gillet

2.4.1. La combinaison des médias dans *Marienbad*

Chapitre 3 : *India Song* et l'orchestration de médias et genres

3.1. La structure d'une chanson hybride

- 3.2. L'amalgame: texte théâtre film
- 3.3. L'écriture comme art sonore: Voix, musique et action
- 3.4. Poésie sans vers: la musicalité interne

Chapitre 4: *C'est Gradiva qui vous appelle*: texte et toile

- 4.1. Intertextualité à Marrakech
- 4.2. Le plus romanesque des ciné-romans
- 4.3. L'épaisseur interartistique du scénario
 - 4.3.1. La peinture: une référence vivante

Conclusion

Bibliographie

Sommaire du résumé

Introduction (résumé)	p. 279
PREMIÈRE PARTIE : Littérature et cinéma, médias et genres : parallèles	p. 280
Chapitre 1: Définition et transgression des concepts	p. 281
1.1. Les genres littéraires en mouvement	p. 281
1.2. Intermédialité: les zones frontalières	p. 289
Résumé des Chapitres 2 et 3	p. 295
DEUXIÈME PARTIE : Deux nouveaux romanciers et le cinéma	p. 295
Résumé de la Deuxième Partie	p. 295
TROISIÈME PARTIE : Scénarios littéraires en premier plan	p. 296
Résumé de la Troisième Partie	p. 296
Chapitre 2. En scène : <i>L'Année dernière à Marienbad</i>	p. 296
2.1. Dans le labyrinthe du temps	p. 296
2.2. Dans les méandres de la forme	p. 298
2.3. Références intermédiales en abîme : le théâtre	p. 301
2.4. Photographie, cadre, récit-photo : l'iconicité chez Robbe-Gillet	p. 306
2.4.1. La combinaison des médias dans <i>Marienbad</i>	p. 308
Chapitre 3 : <i>India Song</i> et l'orchestration de médias et genres	p. 310
3.1. La structure d'une chanson hybride	p. 310
3.2. L'amalgame: texte théâtre film	p. 313
3.3. L'écriture comme art sonore: Voix, musique et action	p. 317
3.4. Poésie sans vers: la musicalité interne	p. 321
Conclusion (résumée)	p. 327
Bibliographie	

Introduction

L'objectif de cette thèse est d'analyser la relation entre la littérature et le cinéma, en particulier le scénario de cinéma, auquel nous tenterons d'accorder une plus grande visibilité au sein de la Littérature Comparée. Il s'agit de démontrer que le scénario est un genre naturellement intermédiatique, étant donné l'évocation, par le texte verbal, du média cinématographique. Il s'agit également d'examiner les expériences d'hybridation et de transgression, notamment dans le mélange entre roman et scénario, en nous appuyant sur l'étude de l'intérogénéricité, ce qui devra permettre d'attribuer aux "scénarios littéraires" le statut de genre littéraire. Pour cela, nous étudions l'expérience de l'écriture et de publication de scénarios réalisée par les écrivains-cinéastes Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet à partir de la seconde moitié des années 1950. L'analyse des œuvres de ces auteurs nous permet aussi de mettre en évidence les références à d'autres médias tels que la musique et le théâtre et d'approfondir la réflexion sur le rôle du *script* dans le dialogue entre la littérature et les arts. Pour soutenir notre recherche nous utilisons plusieurs théories comme celles de Dominique Combe, Irina Rajewsky, François Harvey, Alain et Odette Virmaux.

Il est à noter que l'hypothèse qui sous-tend cette recherche est celle de l'interpénétration, beaucoup plus que la transposition ou la traduction d'un média dans un autre. Nous tenons à remarquer également que, malgré les références à la communication audiovisuelle, ce travail n'est pas destiné à traiter tous les processus complexes qui composent l'œuvre filmique, notre corpus étant constitué des textes écrits. En ce sens, nous allons utiliser le terme "scénario littéraire" pour englober différentes configurations du genre, dans le dialogue avec d'autres formes littéraires, comme c'est le cas du ciné-roman. Le terme "scénario" sera utilisé dans le sens le plus large, qui couvrira également le scénario traditionnel, au-delà du littéraire.

Dans l'exposé qui suit, nous avons choisi de présenter deux chapitres complets de la Première Partie de la thèse, concernant les concepts-clés de la recherche: intermédialité et intergénéricité. Nous reproduirons aussi, presque intégralement, l'analyse d'un texte hybride de Marguerite Duras, *India Song* (1975), et du ciné-roman d'Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad* (1961), de la Troisième Partie. Les autres chapitres seront présentés en fonction de leur importance pour le développement du travail. La Deuxième Partie de la thèse, considérée plus importante pour contextualiser le *Nouveau Roman* pour un lecteur brésilien, a été brièvement mentionnée. La bibliographie, située avant cette annexe, permet l'identification des théories vers lesquelles nous nous tournons pour soutenir notre recherche.

PREMIÈRE PARTIE : Littérature et cinéma, médias et genres : parallèles

Dans la Première Partie de la thèse, divisée en trois chapitres, nous examinons les notions centrales de cette recherche: l'intergénéricité, l'intermédialité, le scénario, le roman et le ciné-roman. Nous présentons également les différents modes d'échange entre la littérature et le cinéma, comme l'adaptation et la *filmic writing*, tout en discutant les relations entre le scénario et le marché éditorial. Pour soutenir notre analyse dans cette Partie, surtout pour les chapitres 2 et 3, nous utilisons plusieurs théories comme celles de Jacques Aumont, Christian Metz, Robert Stam, Daniel-Henri Pageaux, Mikhail Bakhtine, Francis Vanoye, Alain et Odette Virmaux, Vera Follain de Figueiredo et Walter Benjamin.

Nous reproduisons, ensuite, le premier chapitre, qui concerne les notions d'intergénéricité et d'intermédialité.

Chapitre 1: Définition et transgression des concepts

1.1. Les genres littéraires en mouvement

Tout au long de l'histoire littéraire, l'étude des genres littéraires a oscillé entre la fureur taxonomique et la suppression totale de la forme. Nombreux ont été les théoriciens qui ont essayé de classer la littérature, de la compartimenter systématiquement entre sous-unités rigides, appelés genres. Aristote, Horace, Longino, Boileau, Hegel, Croce en sont l'exemple. Les approches théoriques étaient aussi nombreuses: linguistiques, stylistiques, philosophiques. Cependant, comme démontre Dominique Combe dans *Les genres littéraires*, derrière l'appareil conceptuel se trouvent toujours les mêmes catégories fondamentales, tout simplement reformulées par de nouvelles méthodes. Il y aurait donc souvent deux points communs entre ces perspectives. Le premier réside dans le fait que la théorie des genres, loin de se contenter d'être simplement descriptive, essaie toujours d'établir des critères normatifs basés sur la notion de la pureté des genres. Le deuxième point de contact est la triade "épique, lyrique et dramatique", présentée dans *La Poétique* d'Aristote, qui persiste - même si l'équilibre du pouvoir entre les éléments change en fonction des différents contextes. Pour Combe, même l'idée, fortement romantique, que la littérature moderne dépasse les catégories formelles, reste généralement aristotélicienne, dans la mesure où elle associe l'œuvre à la synthèse générique, consacrant la notion de genre, à laquelle on ne peut pas échapper.

Selon l'auteur, les textes sont toujours traversés par des potentialités génériques, qui ne dépendent pas nécessairement des genres établis et peuvent être appliquées à différents textes. Il est connu, par exemple, que, pour Roman Jakobson, la fonction "poétique", centrée sur le message, ne doit pas être confondue avec la poésie. D'après Dominique Combe, des catégories telles que "poétique", "romantique", "épique" peuvent

même être étendues à d'autres arts ou d'autres référents, comme des situations classées comme "dramatiques" ou des paysages dits "poétiques". (COMBE, 1992, p.17).

Pour le théoricien, ces "catégories génériques" participent de l'identification d'un texte. Bien qu'elles soient essentiellement des caractéristiques intuitives pour le lecteur - étant appelées, en anglais, *mood* (l'humeur) et, en français, "tonalités affectives" ou "tons", elles contribuent à la reconnaissance du potentiel générique de l'œuvre .

[...] c'est l'expérience concrète du lecteur, mais aussi de l'auteur qui, lorsqu'il écrit, se trouve dans une certaine "disposition" d'esprit - dont l' "état poétique" est l'exemple privilégié - qui est invoquée. La résonance affective d'une œuvre , l'humeur dans laquelle elle plonge le lecteur comme arraché à lui-même, constitue assurément un facteur déterminant des genres littéraires, même s'il paraît particulièrement évanescent. (COMBE, 1992, p.18)

Les critères de regroupement des "tonalités" sont essentiellement thématiques et stylistiques, et l'unité d'impression est induit par le texte qui dépend de ce que Meschonnic H. (1970) appelle la "forme-sens." L'auteur a classifié les "tons" selon six catégories: le poétique, le lyrique, le dramatique, le comique, l'épique, le didactique.

Combe souligne que, bien que la classification puisse être discutable, elle contribue à la conception des genres par leurs traits distinctifs, essentiels, mais pas exclusifs. La viabilité de cette pluralité se réfère à l'idée de "dominante". Le concept, développé par Eikhenbaum et Tynianov, au début du XXe siècle, a été systématisé et diffusé par Jakobson, qui considère les genres comme une combinaison de processus et éléments entre lesquels se produit une hiérarchie. Dans celle-ci, le composant focal, capable de gouverner, déterminer et transformer les autres, est appelé "dominante". Grâce à la dominante, il serait possible d'analyser des œuvres difficiles à classer, comme - selon l'exemple du théoricien - *En attendant Godot*, de Beckett, ou *Dans le leurre du seuil*, de

Yves Bonnefoy, étant donné la prédominance du “tragique” dans l’une et du “lyrique” dans l’autre. (COMBE, 1992, p.97)

D’autres dominantes - comme “romantique” - seraient reconnues, et tous réaffirmeraient le mythe de la pureté des genres. Ainsi, la fixité des formes, diffusée par le courant classique, est remise en question par de nombreux théoriciens comme Jaus, Jameson, Bakhtine et Todorov. Mais ce qui engage, en effet, la lutte contre la calcification des catégories littéraires c’est le genre lui-même dans des innovations telles que la satire ménipée de Lucien de Samosate, la parodie, la prose poétique, le poème en prose.

Face à la complexité des classifications et des processus de plus en plus manifestes de transgression, Maurice Blanchot, Philippe Sollers et d’autres théoriciens essaient de substituer au genre la "textualité" au milieu des années 60. La forme est alors perçue comme une convention, une étiquette qui doit être abandonnée – point de vue qui radicalise la conception nominaliste de Benedetto Croce. Soixante ans auparavant, Croce considérait le genre comme une simple étiquette de classification, mais reconnaissait son importance pour sa fonction utilitaire et pratique.

Néanmoins, dans *Les genres du discours* (1978), Tzvetan Todorov montre que la notion de “genre” ne s’éteint pas ni ne tombe en désuétude, car ce ne sont pas les genres qui disparaissent, mais les “genres-du-passé”, étant donné que la nouvelle forme est toujours la transformation d’une autre ou de plusieurs autres plus anciennes, inversées, déplacées, combinées. Qu’une œuvre désobéisse aux attentes du genre auquel elle s’est d’abord conformée, montre bien l’existence d’une limite, comme le déclare le théoricien:

Que l’œuvre “désobéisse” à son genre ne rend pas celui-ci inexistant ; on est tenté de dire : au contraire. Et ce pour une double raison. D’abord parce que la transgression, pour exister comme telle, a besoin d’une loi – qui sera précisément transgressée. On pourrait aller plus loin : la norme ne devient

visible – ne vit – que grâce à ses transgressions (TODOROV, 1980, p. 45, 46).

Le philosophe de la déconstruction, Jacques Derrida, argumente: “[...] un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d’un ou de plusieurs genres, il n’y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n’est jamais une appartenance.” (DERRIDA, 1986, p.264). Cette perspective est loin de la posture radicale de suppression et, en même temps, de la frénésie taxonomique. Elle suggère que chaque texte provient d’un ou de plusieurs genres auxquels il s’associe, non pour des questions d’appartenance, mais de participation.

Le point de vue de Derrida est assumé, à notre époque, par Jean-Michel Adam et Utte Heidmann. Pour les théoriciens, originaires de l’Analyse du discours, discipline indéniablement importante pour les études du genre, “si le texte existe [...], il existe l’effet de généricité – à savoir, l’insertion de la succession d’énoncés dans un type de discours.” (ADAM et HEIDMANN, 2011, p.18).

Le concept de généricité n’abolit pas celui du genre, mais résulte d’une dynamique établie entre l’auteur et le lecteur. D’une part, il y a les traits du genre employés par l’auteur – des principes formels, des thèmes, des modèles –; de l’autre, il y a les fonctions qui lui sont assignées dans un processus de “reconnaissance” – par identification ou différenciation - réalisée par le lecteur. Ainsi, la généricité peut être divisée initialement en deux régimes: l’auctorial et le lectorial. Les deux subissent l’interférence des facteurs linguistiques, littéraires et culturelles, mais le premier serait plus stable que le second, qui est modifiable selon plusieurs variables de la réception. À ces catégories, étudiées aussi par J.-M. Schaeffer (1989), Adam et Heidmann ajoutent la “généricité éditoriale” compte tenu de l’importance primordiale de la diffusion à travers les moyens écrits ou audiovisuels: “Les publications successives – auxquelles il faut ajouter les traductions

responsables pour la diffusion internationale des textes – introduisent des modifications péritextuelles et textuelles qui conditionnent, en profondeur, la réception et, par conséquent, l'interprétation des textes.” (ADAM et HEIDMANN, 2011, p.19)

Selon les auteurs, si la classification des textes en genres fixes est une tâche complexe, c'est à cause d'un phénomène d'“hétérogénéité générique constitutive.” (ADAM et HEIDMANN, 2011, p.20) En assignant un genre à un énoncé, on le réduit à une seule catégorie textuelle ou on l'assimile à un seul groupe de textes. Ainsi, d'après le concept de généricité, nous pourrions établir la possibilité pour un texte de *participer* à différents genres.

L'hétérogénéité générique reflète un travail de transformation du genre à partir de plusieurs autres, dans un processus qui s'appuie sur deux facteurs plus complémentaires que contradictoires: la répétition et la variation. Le second facteur résulte souvent d'une succession de répétitions, c'est-à-dire de la répétition d'un ou de plusieurs genres classiques. Le processus est souvent réalisé intentionnellement par des écrivains, et l'analyse théorique constitue le résultat d'une pratique donnée.

Ce processus, par exemple, subit l'influence d'écrivains comme Jean Echenoz et Umberto Eco, qui, au cours des années 1970 et 1980, s'ouvrent à l'hybridation, aux mélanges et au croisement des identités génériques. Ils réhabilitent alors le genre non comme norme, mais comme potentiel créatif. Selon François Harvey:

Effaçant la hiérarchie classique des genres, tout en contestant l'idéal de non-appartenance associé à l'écriture textuelle, la littérature contemporaine use du genre comme d'un terrain de jeu et de recherche; elle dialogue avec la normativité générique, imite et parodie les différents types de discours, mélange les genres sans distinguer les trivialisés. Ce retour au genre ouvre une ère d'intertextualité générique où foisonnent les hybrides littéraires. (HARVEY, 2011, p.21)

Mentionnée par l'auteur, l'intertextualité générique mène aux notions développées par Karl Canvat (1997) à partir des théories de Gérard Genette (1982) et, surtout, Jean-Marie Schaeffer (1989) sur la transtextualité.

L'intertextualité générique est un processus dans lequel s'établit un rapport entre les caractéristiques générales d'un texte et celles d'autres textes, qui sont convoqués dans la lecture. Ainsi, en lisant un livre intitulé "roman", le lecteur non seulement mobilise dans sa mémoire toutes les fonctionnalités "textuelles" ("internes") du genre en question, mais aussi toute sa connaissance "intertextuelle" acquise précédemment. Sur cette base, le lecteur effectue des connexions entre les lectures précédentes, avec les normes génériques qu'il connaît, et examine la genericité du livre présent. La distance ou la proximité par rapport aux normes génériques familières au lecteur lui feront considérer l'œuvre comme transgressive ou représentative. (HARVEY, 2011, p.31-32) Il y aurait aussi, au-delà de "l'intertextualité lectoriale", classificatoire, l'intertextualité "auctoriale"²⁴⁵, créative, qui travaille l'œuvre en gestation à partir des modèles préexistants et qui conçoit le genre comme un matériau servant à l'élaboration du texte. (HARVEY, 2011, p.26)

Cependant, plus large que l'intertextualité générique, conformément au théoricien, c'est le concept d'"intergenericité", qui couvrirait deux relations génériques non-exclusives. La première serait tout simplement l'intertextualité générique, la pratique de l'imitation ou de la transformation des normes génériques; la deuxième, l'hybridation, serait le processus polymorphe qui combine différentes identités génériques dans un seul corps textuel.

²⁴⁵ La classification mène aux catégories de "genericité lectoriale" et "genericité auctoriale", employées par Adam et Utte. (ADAM et UTTE, 2011, p.19)

Le processus d'intergénéricité s'élargit, glissant parfois jusqu'à l'intermédialité, puisque le dialogue des genres et de la littérature se produit également, et de façon substantielle, avec d'autres sphères culturelles, d'autres médias, des arts et même avec des produits dits des médias de masse. On connaît, par exemple, des changements dans le texte littéraire lors de la naissance de l'industrie moderne et de l'expansion de la presse au XIXe siècle. Le phénomène de fusion commence à comporter les éléments du langage prosaïque et les genres des médias de masse, qui, naturellement, sont déjà proches de la culture orale, non linéaire, simultanée. Même le célèbre poème de Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés* (1897), est inspiré non seulement par les partitions musicales mais aussi par les techniques spatiales et visuelles et par le tirage de la presse quotidienne pour se constituer comme tel.

Il en est ainsi des romans qui, suite au développement de la presse, se sont trouvés modifiés dans leur présentation, essentiellement du fait d'être publiés en chapitres sous la forme de feuilletons. Cette division a stimulé la curiosité des lecteurs, ce qui a confirmé le roman en tant que genre et lui a ouvert la possibilité de se confronter au théâtre, sur le plan de la popularité au XIXe siècle. Selon Vera Figueiredo, l'imbrication de la prose littéraire et du reportage "donne lieu aux conventions de représentation qui ont caractérisé le roman réaliste, tout comme la proximité avec la naissante culture journalistique ouvre la voie à l'émergence de l'histoire de détective et de la chronique moderne." (FIGUEIREDO, 2010, p.12)

L'auteur montre que Walter Benjamin, en analysant la réalité soviétique des années 1930, a déjà souligné le fait que la fusion des formes littéraires affaiblit des oppositions généralement établies entre les genres. Dans la conférence "L'auteur comme producteur", Benjamin met en évidence la possibilité, créée par la presse, de surmonter

les distinctions classiques entre les genres, fictionnels ou non, et surtout entre les auteurs et les lecteurs: le lecteur moderne exigerait un nouveau style d'écriture, plus proche de la circulation accélérée des textes et de la propagation de la lecture. (BENJAMIN, 1994, p.121)

Le phénomène de la publication de scénarios de cinéma, notamment celles des scénarios hybrides, littéraires, étudiés dans ce travail, corrobore la position de Walter Benjamin et exprime l'interaction des différentes généricités – l'auctoriale, la lectoriale et surtout l'éditoriale, introduite par Adam et Heidmann – puisque l'édition met à la portée des lecteurs des informations sur plusieurs films, longtemps réservées aux réalisateurs et membres de l'équipe de tournage.

Le *script*, donc, s'ouvre au contact du film, de la novélisation, de la critique, mais aussi, de plus en plus, du public. Et, en étant modifié dans sa forme "pure" par le dialogue avec d'autres genres tels que le roman ou le poème, le scénario se propage plus facilement, et atteint un nombre progressivement plus large de lecteurs.

Ainsi, nous nous apercevons que les théories et les formes peuvent être renouvelées, mais que la littérature persiste, traversée et modifiée par la technologie et les médias, donnant naissance à nouvelles poétiques. Le lecteur doit être ouvert à la diversité des médias et aux dialogues des langages et comprendre la capacité de la littérature à s'adapter à différents supports, généricités et combinaisons. Les théoriciens doivent établir de nouvelles réflexions et classifications, susceptibles d'être continuellement remises en question et reformulées.

1.2. Intermédialité: les zones frontalières

Le phénomène n'est pas nouveau: il peut être trouvé dans toutes les cultures et à toutes les époques: il suffit d'évoquer le hyporchème grec, qui unit danse et poésie, ou des livres manuscrits médiévaux, qui associent le texte verbal, la calligraphie et l'enluminure. Le terme intermédialité, toutefois, est relativement récent.

Le concept est apparu sous la forme d'*intermedia*, avec un succès considérable aux États-Unis, dans les années 1990, et a obtenu une visibilité lors de son utilisation par Dick Higgins dans l'essai homonyme - publié dans *Something Else Newsletter*, vol.1. n° 1, 1996, puis dans *Horizons*. L'auteur l'utilise pour désigner des œuvres "dans lesquelles les matériaux de diverses formes d'art déjà établies sont 'conceptuellement fusionnés' ou simplement juxtaposés" (HIGGINS, 1984, p.325). Cette définition, cependant, est différente des plus récentes, comme celle de Claus Clüver, selon laquelle l'intermédialité "implique tous les types d'interaction entre les médias." (CLÜVER, 2008, p.06)

Dans sa conception du terme, Clüver précise qu'il y a encore une résistance, résultat des constructions historiques, culturelles et idéologiques, en face du mot "média" par rapport à ce qui est communément appelé "art": la peinture, le théâtre, la sculpture, etc.

[...] Les tentatives de construire une définition viable de «média» sont motivées, entre d'autres raisons, par le désir de remplacer, de manière générale, le concept plus large de "média" par le concept de "art", qui, au moins depuis l'introduction du *ready-made* de Duchamp, est devenu de plus en plus contestable dans les discours. (CLUVER, 2008, p.10)

Les mots de Clüver, et la référence au *ready-made* de Duchamp, indiquent que les changements théoriques sont le résultat des pratiques artistiques. En outre, un média, pour se constituer, dépend d'un matériel et/ou d'une performance, au-delà de la perception sensorielle qui le légitime.

Selon Gaudreault et Marion, le processus intermédiatique participe aussi de la définition des médias: “une bonne compréhension d’un média [...] consiste à comprendre sa relation avec d’autres médias; c’est par l’intermédiabilité, par l’intérêt pour l’intermédiatique qu’un média est entendu.” (GAUDREULT et MARION, 2002, p.15-16)

Pour Irina O. Rajewsky, sur la théorie de laquelle ce travail est fondé, le terme «intermédiabilité», au premier abord, ne semble pas être nouveau, si l'on considère la longue tradition des études Inter-Arts, qui déjà reconnaissaient, à leur manière, l'intermédiabilité. Le succès du terme résulte, alors, non seulement de nouveaux “problèmes”, mais aussi des nouveaux moyens pour les examiner, et des différents points de vue sur le franchissement des frontières entre les médias. Ainsi, le concept, étant plus large que ceux utilisés précédemment, ouvre davantage de possibilités de dialogue entre un plus grand nombre de sujets. Cela se reflète dans le nombre croissant de publications interdisciplinaires et de conférences consacrées à ce thème, ainsi qu’aux différentes perspectives de recherche.

Une telle ampleur peut également générer certains malentendus. Récemment, la prémisse fondamentale des frontières médiatiques est devenue cible de questionnement. Selon l'auteur, l'un des principaux arguments utilisés pour suggérer la faillibilité du terme serait la tendance croissante à l'annulation des barrières entre les différentes formes d'art, ce qui obscurcit la distinction claire des médias en jeu.

Réfutant cette position du total effacement des limites entre les médias, Rajewsky affirme que le démantèlement de la notion d'intermédiabilité s’oppose aux pratiques intermédiatiques concrètes, pour lesquelles les limites et les particularités des médias sont

essentiels. Elle utilise le théâtre et son dialogue avec les autres médias pour exemplifier son argument:

[...] Le fait que le théâtre peut intégrer diverses formes d'articulations médiatiques et les présenter sur scène est possible précisément en raison des conditions des médias et de la structure plurimédiatique propre à ce média. Malgré toute l'expansion médiatique, le théâtre est encore compris - et cela a été fait pendant des siècles - comme un média distinct et individuel. (RAJEWSKY, 2012b, p.55)

Tout comme le théâtre, le franchissement des frontières et l'incorporation d'éléments d'autres formes d'expression n'annule pas les particularités de chaque média individuellement. Les cas sont nombreux, les niveaux d'intégration sont variables et, donc, il faut savoir que l'idéal ce n'est pas d'étudier les médias de manière générique ou abstraite - par exemple, en faisant du film et de l'écriture deux médias différents: l'examen doit partir des configurations médiatiques spécifiques, de "médias individuels", comme certains films ou pièces de théâtre, des formes d'articulation concrètes et des réalités médiatiques complexes.

Dans cette perspective, nous nous apercevons que les différences et les spécificités des médias sont indéniables, mais les frontières tracées ne sont pas fixes et peuvent, à tout moment, être repensées et reconfigurées. C'est le cas, cité par Rajewsky (2012b), de l'Art Sonore. Articulation d'espace architectural, objet matériel et son, il se présente aujourd'hui comme un genre médiatique et artistique déjà établi, ce qui prouve que, dans une perspective diachronique, les pratiques d'intersection ou de suppression des limites peuvent entraîner d'autres créations et zones frontalières.

L'analyse concernant les arts sonores pourrait valoir pour les genres littéraires et leur potentiel heuristique: "les études littéraires démontrent que – malgré leur variabilité historique – les conventions de genre, comme les traditions discursives, jouent un rôle

important dans le processus d'attribution d'un sens aux textes littéraires". (RAJEWSKY, 2012b, p.56) Comme vu précédemment, dans la perspective de Todorov, la transgression, pour exister en tant que telle, a besoin d'une loi. Ainsi, même quand l'intergénéricité est identifiée, comme hybridation ou intertextualité, les modèles génériques restent présents, imités, transgressés ou transformés.

Des phénomènes comme novélisation, bande dessinée, Art sonore, opéra, par exemple, se caractérisent par une qualité intermédiatique au sens large et participent de certaines classifications génériques et nomenclatures fixes. Toutefois, les qualités médiatiques de chacun ne peuvent pas toujours être comparées dans un sens étroit. Cela conduit à une autre étape dans l'étude de l'intermédiabilité: la catégorisation de certaines expériences, dont les particularités sont un peu plus similaires.

Pour que l'emploi de l'intermédiabilité comme une catégorie descriptive et analytique de certains phénomènes soit productif, nous devons discriminer quelques groupes de phénomènes, chacun exposant une qualité intermédiatique prééminente et - ce qui est plus important dans ce contexte - une manière particulière de traverser des frontières entre les médias. Cela permet de distinguer entre des sous-catégories d'intermédiabilité individuelles et développer une théorie uniforme. (RAJEWSKY, 2012b, p.57-58)

À partir de l'observation des pratiques intermédiatiques, trois groupes sont formés:

1) l'intermédiabilité au sens strict de la transposition médiatique (*Medienwechsel*), qui comprend les adaptations filmiques de textes littéraires, les novélisations et d'autres transformations des médias; 2) l'intermédiabilité dans le sens strict de combinaison de médias (*Medienkombination*), comme l'opéra, le cinéma, le théâtre, les bandes dessinées; 3) l'intermédiabilité dans le sens strict de références intermédiaires (*intermediale Bezüge*), ce qui correspond, par exemple, à la référence, dans un texte littéraire, à un film, à un genre filmique ou au cinéma en général.

Il y aurait encore une autre différence fondamentale entre le premier groupe d'une part et le deuxième et le troisième d'autre part: les deux derniers visent à une intermédialité *intracompositionnelle*, et non *extracompositionnelle*, comme la transposition médiatique. (RAJEWSKY, 2012b, p.59). Dans ce contexte, une autre distinction entre les sous-catégories concerne le mode de participation des médias, qui peut se produire directement ou indirectement. La participation directe se produit lorsque l'articulation médiatique apparaît dans toute sa matérialité, composant l'œuvre – c'est le cas de *Blush*, de Wim Vandekeybus, mentionné par Rajewsky, spectacle théâtral qui utilise des séquences filmiques pré-produites, projetées sur un écran blanc, qui accompagne la mise en scène. Dans le cas de la participation indirecte, d'autres médias sont évoqués, l'observateur a l'impression d'être présent, dans un processus de "comme si", sans que les médias évoqués soient concrètement présents, comme dans la peinture photoréaliste ou la *filmic writing*:

L'auteur littéraire écrit, comme explique Heinz B. Heller, "comme s'il avait les instruments du film à sa disposition, ce qui en réalité n'est pas le cas." En utilisant les moyens spécifiques des médias à sa disposition, l'auteur d'un texte ne peut pas, par exemple, "vraiment" faire un *zoom*, éditer, fondre les images ou utiliser des techniques et des règles réelles du système cinématographique; il reste nécessairement dans son propre média verbal, c'est-à-dire textuel. (RAJEWSKY, 2012a, p.28)

Selon l'auteur, c'est précisément cette illusion qui distingue les phénomènes intramédiatiques des intermédiatiques: même si le média se contente seulement d'évoquer ou d'imiter un autre système, qu'il est incapable de reproduire avec ses propres ressources, les sensations liées à d'autres médias sont suscitées dans le récepteur. Ces effets auraient généré des expressions métaphoriques comme "écriture cinématographique" ou "musicalisation de la littérature", qui ont fortement influencé le

débat littéraire sur la relation entre les médias avant même l'avènement du concept de l'intermédialité.

Autre précision importante, selon l'approche de Rajewsky: dans les références intermédiales, “[...] seul *un* média conventionnel (monomédiatique ou plurimédiatique) est présent dans sa propre matérialité et médialité spécifique. (RAJEWSKY, 2012a, p.31)

L’auteur explique que c’est précisément parce qu’il y a un seul média présent que les références intermédiales sont souvent marginalisées par les approches qui restreignent la qualité d'une intermédialité "authentique"²⁴⁶ aux configurations effectuées matériellement par plus d'un média. Au lieu de cela, dans le cas de références intermédiales, le caractère intermédiatique est dans la “*référence elle-même*”, la référence que le produit d’un média (texte, film, etc.) fait à un produit individuel, un système ou sous-système d’un autre média, ou à leurs spécificités. Par conséquent, le produit des médias (et sa pleine signification) se constitue "*par rapport*" au produit ou système médiatique auquel il se réfère. (RAJEWSKY, 2012a, p.34)

Ainsi, l'analyse des médias et des catégories intermédiales doit s’établir en fonction de leurs affinités, mais, surtout, de leurs différences. Il faut reconnaître le potentiel heuristique de ces frontières – que Irina Rajewsky préfère appeler “zones frontalières”. (RAJEWSKY, 2012b, p.71)

Le cinéma, tel que défini par la théoricienne, constitue la deuxième catégorie exposée, nommée “combinaison de médias”, et peut également être appelée configuration multimédia, mixmédia ou intermédia. (RAJEWSKY, 2012a, p.24)

²⁴⁶ Selon RAJEWSKY, “une intégration qui, dans sa forme la plus pure, ne privilégie aucun de ses éléments constitutifs.” (2012a, p.31)

L'auteur ne se manifeste pas par rapport au scénario, que cette recherche considère comme une forme essentiellement intermédiatique, qui peut être associée à la catégorie des "références intermédiales". Nous remarquons que, bien qu'ils utilisent surtout le média verbal, les scénarios se réfèrent au média filmique et emploient un langage qui prédit ce qui va devenir le cadre, la lumière, la bande sonore.

À d'autres moments, le même *script*, déjà plein d'évocations des ressources externes, extrapole sa constitution principalement technique et objective, et, demeurant média verbal, utilise aussi la musicalité de la poésie, la description picturale d'un tableau ou d'un cadre appartenant à un film donné. C'est ce que nous souhaitons montrer dans la suite de ce travail.

PARTIE 2: Deux nouveaux romanciers et le cinéma

Dans la Deuxième Partie de la thèse, nous exposons les caractéristiques les plus importantes du *Nouveau Roman*, en particulier la relation des nouveaux romanciers avec le cinéma. L'étude de cette relation s'appuie sur les théories de Jean Ricardou, Claude Murcia et Franz Johansson concernant le Nouveau Roman. Un chapitre, fondé sur la recherche de Gaston Bonoure, Luc Lagier et Jeanne-Marie Clerc, est consacré au réalisateur Alain Resnais, qui a tourné les deux premiers scénarios analysés dans cette thèse. Deux autres chapitres sont consacrés à la présentation générale des œuvres d'Alain Robbe-Grillet et de Marguerite Duras, surtout par le biais du dialogue entre littérature et cinéma. Pour ce panorama, nous utilisons principalement, à propos de Robbe-Grillet, les théories de Roland Barthes, André Gardies, René Prédal et François Harvey; pour Duras, celles d'Isabelle Raynaud, Cleonice Mourão, Marcos Uzal, essentiellement.

PARTIE 3 : Scénarios littéraires en premier plan

Dans la dernière Partie de la recherche, nous passons précisément à l'analyse de quatre scénarios, deux ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad* (1961) et *C'est Gradiva qui vous appelle* (2002); deux textes hybrides de Marguerite Duras, *Hiroshima, mon amour* (1959) et *India Song* (1973). Nous cherchons à identifier et à examiner les différentes modalités de l'intermédialité et de l'intergénéricité qui composent chacun de ces textes, les associant au contenu présenté dans les Parties précédentes. Outre les théories déjà mentionnées plus haut, nous analysons ces textes à la lumière des études de Gilles Deleuze, Youlia Maritchik, Márcia Arbex, Liliane Louvel. Dans ce résumé, nous avons décidé de reproduire, presque intégralement, les Chapitres 2 et 3, pour démontrer la méthode de recherche utilisée dans cette thèse.

Chapitre 2. Sur la scène: *L'Année dernière à Marienbad*

2.1. Dans le labyrinthe du temps

Le livre *L'Année dernière à Marienbad* est publié par les Éditions de Minuit en 1961, l'année aussi de la sortie du film homonyme d'Alain Resnais. Dans l'Introduction de l'œuvre, Robbe-Grillet précise que, pendant l'hiver de 1959/1960, les producteurs Pierre Courau et Raymond Froment lui ont demandé s'il acceptait de rencontrer Resnais et, éventuellement, d'écrire pour lui. Une semaine après la rencontre, Robbe-Grillet a soumis quatre projets de film au réalisateur et, quelques jours après, ils ont décidé de commencer par *L'Année dernière*. Comme cela s'était passé avec Duras, pour *Hiroshima mon amour*, Resnais donne également une grande liberté à Alain Robbe-Grillet dans le projet.

L'œuvre est devenue un point de repère incontournable dans la carrière de l'écrivain. Dans "Vertige fixé", Gérard Genette parle de la transformation radicale de la vision de Robbe-Grillet par la critique, après la sortie de *L'Année dernière à Marienbad*: d'arpenteur exigeant, portant une "caméra-stylo" dans *Les Gommages* et *Le Voyeur*, l'écrivain se transforme en auteur fantastique, spéléologue de l'imaginaire, visionnaire.

L'action dramatique de ce ciné-roman, fondé sur un système complexe de variations et d'artifices, a été comparé à l'intrigue nébuleuse du roman *L'Invention de Morel* (1940), de Bioy Casares²⁴⁷. Il est notoire que l'anecdote tourne autour d'un homme (X) qui essaye de convaincre une femme (A), liée à M, qu'ils se sont rencontrés, sont tombés amoureux et qu'ils se rencontrent, dans ce manoir baroque, pour pouvoir s'enfuir ensemble, se libérer. Mais rien n'est très précis dans l'histoire. On ne sait pas si l'homme imagine, invente ou se souvient. L'héroïne hésite autant que le spectateur, dans cette aventure labyrinthique comme les couloirs où les personnages se déplacent.

Selon Deleuze, pour qui *Marienbad* est l'œuvre de deux auteurs²⁴⁸, dans la perception de Resnais, quelque chose s'est réellement passé "l'année dernière", alors que pour Robbe-Grillet, tout ne se serait passé que dans l'esprit des personnages, ou plutôt dans l'esprit du spectateur. (DELEUZE, 1985, p.135) Ce qui rendrait cet antagonisme si riche c'est que, dans les deux cas, il y a disparition du centre ou du point fixe – bien que dans des sens opposés.

²⁴⁷Publié une vingtaine d'années avant, le livre de Casares a plusieurs éléments qui inspirent la comparaison entre les œuvres, comme le triangle amoureux, la caractérisation de certains personnages et même la description de l'espace, que le narrateur appelle "Teques" ou "Marienbad". Cependant, nombreuses sont aussi les différences, ce qui rend inapproprié de considérer *L'Année dernière à Marienbad* comme une adaptation de *L'Invention de Morel*.

²⁴⁸ "Ce qui semble extraordinaire dans cette collaboration, c'est que deux auteurs (puisque Robbe-Grillet ne fut pas seulement scénariste) aient produit une œuvre aussi consistante, tout en la concevant de manière différente, presque opposée." (DELEUZE, 1985, p.135)

Cette imprécision est également construite par la forme du texte. “C’est dans la forme qu’il faut chercher son véritable contenu”, affirme Robbe-Grillet, réfléchissant sur l’art du cinéma dans l’Introduction de *Marienbad*. (1961, p.08). Et la forme de ce texte est fondée sur la structure dynamique et insaisissable du ciné-roman.

2.2. Dans les méandres de la forme

Comme on le voit dans la Première Partie de cette thèse, la définition de ciné-roman que nous préférons, peut-être en raison de sa portée, est celle adoptée par Alain et Odette Virmaux, pour qui les ciné-romans sont “tous les écrits [...] composés plus au moins sincèrement à l’intention de l’écran, et néanmoins dotés (a priori ou a posteriori) d’une existence littéraire.” (VIRMAUX, 1983, p.08)

Dans cette perspective, nous remarquons que le genre a vocation filmique, c’est-à-dire qu’il vise à se remettre à une œuvre cinématographique qui lui est externe. Par conséquent, le ciné-roman a besoin de conserver les informations techniques communes à l’écriture du scénario traditionnel, comme le lexique cinématographique, des expressions comme “caméra”, “encadrement”, “panoramique”, et les références à la bande sonore, les gestes, l’intonation. Le lecteur est incité à penser au média filmique, par des expressions telles que “on entend” ou “on voit”.

Toutefois, la proportion des éléments romanesques et filmiques change entre les ciné-romans robbe-grilletiens. Les deux premiers - *L’année Dernière à Marienbad* et *L’Immortelle* (1963) – correspondent généralement à la structure typographique du *script* traditionnel. *Marienbad* est divisé en fragments d’unités textuelles séparées par des interlignes doubles ou triples qui indiquent des changements de plans et de séquences. Les dialogues sont introduits par les noms des personnages, généralement en majuscules, comme dans le scénario traditionnel. L’italique est utilisé pour les discours et la lettre

régulière pour les spécifications techniques. Une voix narrative extradiégétique, une focalisation externe, détaille sur un mode “objectif”, selon Harvey, ce qui doit être vu et entendu par le lecteur/spectateur:

Nuls “je”, “tu”, focalisation interne ou récit de pensées ne se manifestent dans *L'Année dernière à Marienbad* et dans *L'Immortelle*, qui semblent réaliser l'idéal d'une pure description (souvent associée à la mouvance néoromanesque). Se greffent à ces énoncés descriptifs un grand nombre de commentaires sur le filmage et la réalisation qui [...] sont proprement irréprésentables à l'écran. Ayant toutes les apparences d'indications extrafilmiques, ces commentaires n'en demeurent pas moins foncièrement constitutifs du genre scénarique puisqu'ils servent à modeler la participation interprétative du réalisateur, des acteurs et des techniciens de plateau, et ultimement, celle du spectateur. (HARVEY, 2011, p.60)

Il est à noter que cette voix extradiégétique n'est pas représentable sur l'écran, et constitue un élément supplémentaire du scénario par rapport au film – ce qui, selon la théorie des Virmaux, est l'une des caractéristiques des textes cinématographiques qui ont tendance à demeurer comme des œuvres littéraires.

Dans *L'Année dernière à Marienbad*, tandis que le lexique de cohésion textuelle, la description, la fluidité du paragraphe rapprochent le texte du langage romanesque, certaines informations techniques évoquent le scénario traditionnel, tels que: “La caméra se rapproche d'un détail décoratif de la dernière image.” (ROBBE-GRILLET, 1961, p.50) ou “Gros plan du visage de X” (ROBBE-GRILLET, 1961, p.56).

Cependant, le langage objectif, descriptif, déjà associé au style robbe-grilletien et présent dans *Marienbad*, concerne également l'abstraction d'une écriture visuelle, pleine de comparaisons et d'adjectifs. C'est le cas dans ce passage, qui décrit un ton de voix comme “celui de quelqu'un qui se parlerait à lui-même, ou à personne, racontant un souvenir lointain, presque indifférent; avec assurance malgré tout” (ROBBE-GRILLET,

1961, p.91). Nous remarquons que la neutralité du *script* typique est modifiée par une écriture détaillée, comme si une voix narrative extradiégétique, comme l'a souligné Harvey, conduisait le lecteur entre les scènes et les paroles.

Dans les dialogues, Robbe-Grillet utilise le discours attributif, dont la fonction est de modeler les paroles des personnages, le ton et l'expressivité, à partir des sections narratives (HARVEY, 2011, p.68-69), comme dans l'exemple:

Après un silence, c'est une voix de femme (invisible également sur l'écran) qui répond, du même ton un peu théâtral, mais toujours mesuré, calme, cadencé. Voix belle et profonde, mais sans excès; c'est celle de la comédienne que l'on verra peu après.

VOIX DE LA COMÉDIENNE: *Il nous faut encore attendre, - quelques minutes – encore, - plus que quelques minutes, quelques secondes...* (Un silence).

La voix d'homme reprend, jouant le texte de plus en plus, comme sur une scène:

VOIX DE X: [...]

La voix a ralenti progressivement, puis s'est arrêtée, en suspens. Et la voix de la comédienne lui répond, après un court silence.

(ROBBE-GRILLET, 1961, p.29)

Nous remarquons, dans la section sur la voix de l'actrice ("Voix de la comédienne") comment la distribution de la parole est redoublée, puisque le nom du locuteur apparaît dans l'introduction au dialogue et dans la description du narrateur. Il est également important de mentionner l'imbrication des langages par rapport à l'abondance des instructions données aux acteurs à propos de l'expressivité des paroles: "La voix a ralenti progressivement, puis s'est arrêtée, en suspens. Et la voix de la comédienne lui répond, après un court silence." Bien qu'il s'agisse de détails techniques, réalisés lors des tournages, les inflexions de la voix sont décrites soigneusement, avec cohésion, dans des phrases complexes construites par ce narrateur à la troisième personne. De cette façon, comme le constate François Harvey, en atténuant les traits caractéristiques du scénario et en lui prêtant une apparence romanesque, Robbe-Grillet "assure valeur et pérennité à une catégorie fonctionnelle et transitive d'écrit, ordinairement destinée à l'oubli." (HARVEY, 2012, p. 70)

Cependant, la singularité du texte *L'Année dernière à Marienbad* n'est pas seulement due aux particularités romanesques: Robbe-Grillet écrit un scénario qui possède, sans abandonner le langage verbal, des privilèges généralement restreints au réalisateur. L'écrivain détermine les détails du décor, les mouvements de caméra, l'insertion de la bande sonore, l'intonation de la voix, les gestes, la photographie, les silences, les cadrages. Il diffuse aussi dans l'œuvre, à travers de l'utilisation constante de *voix off*, la disjonction entre son et image, qui allait devenir un élément central dans son cinéma – comme nous avons démontré dans la Partie 2 de cette thèse.

Alain Robbe-Grillet effectue ainsi un mouvement d'épuisement des ressources du texte. Il extrait de son imagination les détails les plus improbables, évoque d'autres médias et élabore, avec eux – comme nous le verrons ensuite – la plus complète version possible d'un film potentiel.

2.3. Références intermédiaires en abîme: le théâtre

Dans la première Partie de cette présentation, nous avons vu que, selon Dominique Combe, les textes ont toujours été traversés par le potentiel générique, qui ne dépend pas nécessairement des genres établis et peut être associé à différents textes – et même à différentes configurations médiatiques, lorsqu'on identifie le poétique dans une *graphic novel* et la théâtralité dans un film – ou au *script* qui le précède.

Robbe-Grillet, dans l'Introduction de *Marienbad*, affirme avoir accepté l'entrevue avec Resnais parce qu'il admirait son œuvre et y reconnaissait ses propres efforts vers “une solidité un peu cérémonieuse, une certaine lenteur, un sens du ‘théâtral’, même parfois cette fixité des attitudes, cette rigidité des gestes, des paroles, du décor, qui faisaient en même temps songer à une statue et à un opéra.” (ROBBE-GRILLET, 1961, p.07).

Cette théâtralité, que l'écrivain comprend comme l'exagération scénique de l'opéra et la fixité de la statue, traverse tout le *script* et marque l'interprétation des acteurs, l'articulation de leurs discours, leur attitude sur scène – surtout du personnage A: “A est un peu à l'écart des autres; elle regarde celui qui parle; elle est exactement dans la même position, caractéristique, que lors de ses deux premières apparitions.” (ROBBE-GRILLET, 1961, p.42-43)

Figé dans une “position” soulignée comme “caractéristique” un personnage qui viendra à être joué par un être humain, c'est lui imposer des traits inhumains, comme s'il s'agissait d'une sculpture. C'est précisément la description, brossée par Robbe-Grillet, de la posture qui serait assumée par A: “La posture de la femme doit être alors assez particularisée, comme une attitude de statue: une certaine position du bras qui ramène la main vers le creux de l'épaule, geste aisément reconnaissable lorsqu'il reviendra.” (ROBBE-GRILLET, 1961, p.32)

Cependant, cette position immobile du personnage, spécifique d'une actrice de théâtre, c'est-à-dire très théâtrale, est également celle des hôtes du château, au début de l'histoire, “parfaitement immobiles” eux aussi, spectateurs comme “sorti(s) de l'ombre” d'une “salle obscure” par “le spectacle lui-même”:

Enfin l'on débouche sur une salle obscure [...]. C'est une sorte de salle de spectacle, mais de disposition non classique: [...] On voit surtout les visages, de profil ou de trois quarts arrière, éclairés de face par la lumière qui vient de la scène. Tous les corps sont parfaitement immobiles, les traits du visage absolument figés, les yeux fixes. L'éclairage augmente de plus en plus, vers les premiers rangs, mais en conservant ce caractère de salle de théâtre, où les figures sont sorties de l'ombre par le spectacle lui-même qu'elles contemplent. (ROBBE-GRILLET, 1961, p.28)

Nous remarquons de nouveau l'absence de mouvement du public, hypnotisé par la pièce. Nous avons aussi souligné le lexique associé au théâtre, en relief dans le texte: on voit, par exemple, dans la dernière phrase de la citation, que c'est la lumière émanant

du spectacle qui illumine et présente les personnages de l'autre spectacle qui est justement le film. Le théâtre est le cadre de l'œuvre. La fin de la pièce de théâtre déclenche le premier mouvement des hôtes de l'intrigue principale:

Tandis que les applaudissements de la salle éclatent (invisible), le rideau tombe. Les deux acteurs restent dans la même position, sans saluer. Le rideau se relève et se baisse deux fois encore, durant les applaudissements, sans qu'ils fassent un seul geste. [...] Les applaudissements se poursuivent, très violents, très fournis, assez longs, se transformant ensuite progressivement en une musique identique à celle du début du générique (très "fin de film émouvant") dont l'intensité croît rapidement jusqu'à couvrir les applaudissements, qui disparaissent à la fin tout à fait, tandis que le rideau se baisse définitivement. Et le plan change.

En contre-champ: la salle de spectacle, maintenant très éclairée. Les applaudissements ont cessé, les spectateurs se sont levés. Ils ont formé des groupes ça et là (les sièges n'occupant pas tout l'espace). (ROBBE-GRILLET, 1961, p.32)

Au moment où l'audience se met en mouvement, par le geste des applaudissements, les acteurs s'immobilisent; quand le rideau tombe finalement, il s'ouvre à l'arrière-plan de la pièce où se déroule précisément le récit central. L'auteur décrit comme "très 'fin de film émouvant'" le dénouement de la présentation, marquée par le morceau musical qui caractérise le début de *Marienbad*.

Toutefois, la pièce n'est pas limitée aux bords de l'intrigue. Comme dans un tableau de Magritte, le cadre envahit la toile et participe, à des moments différents, de l'axe narratif central. Dans cette disposition, A et X sont les doubles du couple qui discute sur la scène:

Deux acteurs sont sur la scène, une femme de vingt-cinq à trente ans, un homme de trente-cinq à quarante, en costumes cérémonieux du siècle dernier. [...]

La comédienne achève la phrase que sa voix avait commencé, *off*, à la fin du plan précédent.

LA COMÉDIENNE: ... encore – elle achève de se figer...

C'est le comédien, sur la scène, qui lui répond, et non plus la voix de X que l'on entendait depuis le début du film. (1961, p.24-26)

Le dialogue du couple d'acteurs dans la pièce de théâtre reproduit le sujet de conversation que X et A auront peu plus tard: la persuasion, la difficulté de convaincre la femme à quitter M, sa peur et son hésitation. Lorsque la voix de X est remplacée par la

voix de l'acteur, elle associe le temps et l'espace représentés par l'évocation de la statue, de la pierre, du marbre. Et X continue à décrire l'endroit où ils se trouvent, la décoration, les détails, les peintures sur les murs, le *trompe l'œil*: “[...] guirlandes de stuc aux enlacements baroques, – chapiteaux en trompe l'œil, fausses portes, fausses colonnes, perspectives truquées, fausses issues.” (ROBBE-GRILLET, 1961, p.33).

Dans cet espace, chacun est une victime de pièges sensoriels et se perd. Cela commence par les personnages dans un second rôle, qui errent dans les grandes salles comme des automates, et dont on n'entend que des phrases inachevées, fragmentées, se référant toujours à des personnes anonymes, des espaces labyrinthiques, des déclarations inexacts, douteuses.

HOMME: Alors entendez mes plaintes. Je ne peux plus supporter ce rôle. Je ne peux plus supporter ce silence, ces murs, ces chuchotements où vous m'enfermez. [...] Ces journées, pires que la mort, que nous vivons ici côte à côte, vous et moi, comme deux cercueils placés côte à côte sous la terre d'un jardin figé lui-même. (ROBBE-GRILLET, 1961, p.36)

C'est comme si tous ces gens faisaient partie précisément d'une grande pièce, obéissant à cette intrigue obsessionnelle, coincés dans un espace claustrophobique, dont le caractère maladif serait renforcé par la bande-son, de Francis Seyring, que Robbe-Grillet, dans son *script*, définissait comme répétitive et circulaire. Les personnages sont prisonniers de cette trame sans fin, qui déborde d'un média à l'autre. Surtout X et A, puisque M a une distance apparemment calculée face aux événements. Gilles Deleuze suggère que M serait le romancier-dramaturge et que le couple serait des personnages de son œuvre. (DELEUZE, 1985, p.162)

Cette réflexion sur le théâtre nous conduit aussi à analyser le temps – constitutif du cinéma lui-même. Décrivant l'intrigue dans l'Introduction de l'ouvrage, Robbe-Grillet dit que, dans *Marienbad*, le passé n'a pas de réalité en dehors de l'instant où il est évoqué,

et, lorsqu'il triomphe, il devient le présent, comme s'il n'avait jamais cessé de l'être .

(1961, p.15). Et il ajoute:

Sans doute le cinéma est-il un moyen d'expression prédestiné pour ce genre de récit. La caractéristique essentielle de l'image est sa présence. Alors que la littérature dispose de toute une gamme de temps grammaticaux, qui permet de situer les événements les uns par rapport aux autres, on peut dire que, sur l'image, les verbes sont toujours au présent [...]: de toute évidence, ce que l'on voit sur l'écran *est en train de se passer*, c'est le geste même qu'on nous donne, et non pas un rapport sur lui. (1961, p.15)

La même réflexion s'applique au théâtre, qui se déroule, dans un moment donné, devant le public, sur la scène. Évidemment le théâtre et le cinéma ne sont pas identiques, chacun des médias est doté d'un certain nombre de particularités – comme le nombre de participants; la production; la matérialité, la manière et le moment d'exposition des scènes, entre autres. Cependant, le théâtre et le cinéma sont dans la même catégorie selon le classement d'Irina Rajewsky (la deuxième, la “combinaison des médias”) et, d'après Gaudreault, la narrativité théâtrale et la narrativité cinématographique partagent une base commune: la monstration (représentation des actes en eux-mêmes). (GAUDREULT, 1989, p.45)

Cette représentation des actes en eux-mêmes est précisément à l'œuvre dans *Marienbad*. L'affiche annonçant la pièce qui ouvre et clôt l'intrigue, figure de l'éternel retour, évoque la matérialité temporelle des œuvres d'art comme le cinéma, la littérature et le théâtre, qui se déroulent dans le temps, qui ont lieu au moment où elles sont lues ou regardées: “L'affiche pour la représentation théâtrale est toujours à sa place, annonçant comme la première fois: ‘Ce soir, unique représentation de...’” (ROBBE-GRILLET, 1961, p.67)

Bien que la littérature ait la capacité de recourir aux temps verbaux, cela n'équivaut pas exactement au *flashback* et au *flashforward* du cinéma, étant donné que la

langue présente différentes formes verbales pour situer l'énoncé: projection du futur (futur, futur antérieur), ou retour dans différents plans du passé (passe composé, passe simple, imparfait...), sans parler des modalisations. Quant au *script*, en tant que genre, il utilise principalement le présent, reproduisant la structure du présent perpétuel, caractéristique des médias comme le cinéma et le théâtre. Ainsi, dans *Marienbad*, c'est grâce à la correspondance établie par la matière temporelle dans la composition cinématographique – et grâce à la particularité du scénario, dans ce cas – que le processus de mise en abîme se produit si naturellement: la pièce dans le film, le film dans la pièce et les deux dans le texte.

2.3. Photographie, photogramme, *récit-photo* : iconicité chez Robbe-Grillet

Une troisième référence médiatique est également importante pour l'intrigue: c'est la photographie de A que X affirme avoir prise antérieurement.

VOIX DE X : Quelles preuves vous faudrait-il encore ? (Un temps.) J'avais aussi gardé une photographie de vous, prise un après-midi dans le parc, quelques jours avant votre départ. Mais lorsque je vous l'ai présentée, vous m'avez répondu, de nouveau, que cela ne prouvait rien. N'importe qui pouvait avoir pris le cliché, n'importe quand, et n'importe où : le décor y était flou, lointain, à peine visible...

Sur les derniers mots, le livre glisse de ses genoux et tombe sur le sol, une photo s'en échappe. [...] C'est une photo d'elle-même, dans un jardin. (ROBBE-GRILLET, 1961, p.136)

L'apparition de la photographie avec son potentiel de "preuve" déconcerte le personnage A. Si, jusqu'à présent, elle ne combattait que les mots de X, maintenant, elle est confrontée à ce qui pourrait être la confirmation d'une rencontre précédente. La protagoniste y est, en fait, représentée. Par conséquent, elle ne peut pas s'éloigner de la photo, "A est seule, en train de lire, au milieu de fauteuils inoccupés. C'est la même image que celle où A lisait, déjà, la première fois. Mais elle n'a plus son visage calme et vide du début du film : elle est inquiète, nerveuse, troublée." (ROBBE-GRILLET, 1961, p.136)

À ce moment, elle pense à la photo et à ce que X lui a dit à ce sujet. La référence intermédiaire vient à travers la description de la photographie, qui doit être montrée en gros plan, agrandie aux dimensions de l'écran. Robbe-Grillet précise que c'est un plan réel, non une photo fixe, mais comme A y reste immobile, on voit à peine que l'image est animée (ROBBE-GRILLET, 1961, p.137).

Nous avons donc, un photogramme, une image extraite, de façon "méta-iconique", du film en train d'être construit. La description de Robbe-Grillet est particulière: elle présente le plan d'un film dans lequel se met au point une photographie, qui est, en effet, le photogramme du film qui sera tourné à partir du *script* qu'on lit.

Selon François Harvey, l'intérêt de Robbe-Grillet pour la description picturale date du début de sa carrière. Dans *Instantanés*, écrit à partir de 1954, l'écrivain avait utilisé la photographie comme modèle et présenté des *ekphrasis* photographiques – principalement dans la nouvelle "Trois visions réfléchies". À partir des années 1970, Robbe-Grillet a collaboré avec plusieurs artistes afin de créer des œuvres hybrides, alliant texte et image: *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé* (1975), avec Paul Delvaux; *Traces suspectes en surface* (1978), avec Robert Rauschenberg, *La cible* (1978), avec Jasper Johns, et *George Segal, invasion blanche: sculptures 1981-1989*. Il a publié aussi trois textes alliant images photographiques et récit – les "récits-photos": *Rêves de jeunes filles* et *Les Demoiselles d'Hamilton*, en collaboration avec David Hamilton, et *Temple aux miroirs*, avec Irina Ionesco. (HARVEY, 2011, p.173)

Il faut aussi souligner la présence de l'image dans ses ciné-romans: dans *Glissements progressifs du plaisir*, des photos prises par Catherine Robbe-Grillet accompagnent le scénario. *La Belle Captive*, associé à la peinture de Magritte, est

considéré comme un “picto-roman”²⁴⁹; la peinture de Delacroix est la cellule générative de *C'est Gradiva qui vous appelle*. Dans *L'Immortelle*, des photogrammes composent le *script*, technique identique à celle que l'écrivain avait adoptée, deux ans auparavant, dans *L'Année dernière à Marienbad*.

2.3.1. La combinaison de médias dans *Marienbad*

La publication de ce ciné-roman – aussi bien l'original, des Éditions de Minuit, que la version brésilienne, éditée par Nova Fronteira – est accompagnée de photogrammes, dont la présence n'illustre pas les scènes des pages immédiatement précédentes ou suivantes. À côté des images, nous voyons une sorte de légende, qui reproduit un dialogue ou présente une courte description du cadre en question. Nous avons, dans ce cas, un exemple de la sous-catégorie d'intermédialité appelée “combinaison de médias” par Rajewsky (2012a, p.24).

La théoricienne précise que la portée de la catégorie englobe à la fois la contiguïté de deux ou plusieurs manifestations matérielles des médias (comme un manuscrit enluminé) et aussi une intégration “authentique”, qui ne favorise pas l'un des éléments (tels que l'opéra, le cinéma ou le théâtre).

La catégorie peut également être associée à la “juxtaposition intermédiaire”, présentée par Leo Hoek, qui a lieu lorsque le texte et l'image sont réunis dans le même espace, produisant ainsi un discours multimédia (le livre illustré, par exemple) (HOEK cité par HARVEY, 2011, p.168). Pour Hoek, cependant, il y a une tension entre la “juxtaposition intermédiaire” et la “jonction intermédiaire” – que Rajewsky unit dans la même classe.

²⁴⁹ V. François Jost, “Le picto-roman”, Revue d'esthétique, n.4, 1976.

Nous remarquons que la présence de photogrammes dans *L'Année dernière à Marienbad* n'a pas la simple fonction d'illustrer le texte verbal – comme ce serait le cas dans l'exemple du livre illustré étudié par Hoek. Sa configuration se rapproche de la définition du *récit-photo*, par Daniel Grojnowski. Ce dernier le caractérise comme une œuvre originale dans laquelle la photographie est insérée dans le texte selon une relation complexe de discontinuité avec des échos symboliques qui conduisent à un certain décalage (complémentarité) entre l'image et le texte. (GROJNOWSKI, 2002, p.394)

Cette relation complexe se retrouve dans *Marienbad* avec ses photogrammes se référant à certaines scènes qui apparaissent dans le texte environ dix ou vingt pages plus loin: même effets d'écho symbolique, de discontinuité, de complémentarité. Entre les pages 78 et 80 de la version originale, par exemple, il y a la description de A seule, près d'une table, disposant les pétales d'une fleur selon le schéma de jeu où M gagne toujours. X s'approche d'elle, lui dit qu'elle l'attendait et qu'elle essaye de s'échapper à nouveau. Les deux images sur la page suivante, cependant, représentent un bal et sont accompagnées respectivement des légendes: "X et A dansant, parmi les autres couples. (p.90)"; "X: Je vous rencontrais de nouveau... (p.91)".

La phrase de X fait partie, en fait, du dialogue de la page 91. La légende de la précédente, cependant, n'est pas exactement dans le texte, mais c'est une brève description de ce que le lecteur voit, instantanément, dans l'image, et qu'il lira, ensuite, dans le texte. Il y a, donc, non seulement un écart entre le visuel et le verbal dans le cinéroman, mais aussi une certaine imprécision en ce qui concerne la nature des légendes, tandis que leur fonction – dans ce cas, et d'autres de l'ouvrage – n'est pas normalisée. Selon François Harvey, le récit-photo robbe-grilletien fonctionne sur le mode multimédiatique, puisqu'il agence les médias visuel et verbal en un même espace, sans

chercher à les synthétiser ou à planifier la lecture d'un média absent. (HARVEY, 2011, p.159)

Cette configuration de *récit-photo*, ainsi que l'inclusion, dans l'intrigue, de la photographie qui est, effectivement, une image de l'œuvre en cours, renforcent l'enchevêtrement temporel sur lequel toute l'œuvre est fondée. La photo, qui pourrait fonctionner comme la preuve d'une rencontre précédente des protagonistes – pour les personnages et le lecteur / spectateur – n'a pas cet effet, car elle participe d'une histoire qui est encore en train d'être construite. L'identification de ce mélange est possible, encore une fois, en raison de la nature des médias: en choisissant le photogramme pour composer le film – dans la position qu'il occupe dans l'histoire –, Robbe-Grillet révèle son intention de tromper la perception du spectateur / lecteur à travers le nivellement des configurations médiatiques. L'auteur questionne, donc, à nouveau, la conception du temps et l'imbrication de passé, présent et futur; mensonge, mémoire et imagination, dans *L'Année dernière à Marienbad*.

Chapitre 3: *India Song* et l'orchestration des médias et des genres

3.1. La structure d'une chanson hybride

Comme nous l'avons expliqué à la fin de la Deuxième Partie de cette thèse, Marguerite Duras fait du cinéma afin de trouver une autre façon d'explorer le texte. Son œuvre présente un vaste système de personnages, de thèmes et de motifs qui communiquent. Un roman ou un film isolé de ce réseau perd souvent son sens, ce qui détermine la nécessité de le chercher dans une autre production. “Le Cycle de l'Inde” ou “Le Cycle de Lol” en est le plus grand exemple.

En 1964, Duras écrit *Le Ravissement de Lol V. Stein* et l'année suivante *Le Vice-Consul*, consacré à la même histoire, avec les mêmes personnages. En 1971, l'écrivain publie *L'Amour*, où de nouveaux personnages apparaissent, dix ans après la mort de l'héroïne. En 1973, inspiré de *L'Amour*, Duras tourne *La Femme du Gange* (1972) et publie le texte du film. La même année, elle écrit le "texte théâtre film" *India Song*, qui évoque *Le Vice-Consul*, et tourne le long métrage éponyme en 1975. Le film *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, qui utilise la bande originale d'*India Song*, complète le cycle en 1976.

Dans le Cycle de l'Inde, l'une des œuvres les plus importantes est donc *India Song*. Le film sort à Paris le 04 juin 1975, à un moment où la production cinématographique moderne déborde d'audace – avec Pasolini, Eustache, Syberberg, Fassbinder. L'intrigue a lieu dans une "terre de personne", dans l'espace de la mémoire et de l'hypothèse. On raconte l'histoire d'Anne-Marie Stretter, personnage tiré du livre *Le vice-consul* et projeté dans une autre région narrative.

Le livre est publié en 1973 chez Gallimard, comme "texte théâtre film". L'exploration de la typographie, qui juxtapose spectateur et lecteur, spectacle et lecture révèle la position de Duras sur l'œuvre elle-même: le texte est en soi spectacle. Les mots jouent, sont appréciés, applaudis sur la scène qui est la page. Et l'auteur explore cet espace par l'utilisation des caractères, la ponctuation, le texte fragmenté, les phrases courtes, le blanc entre les lignes.

Du point de vue de la mise en page, dans la première édition les capitales apparaissent pour nommer les personnages, mais aussi pour mettre l'accent sur des éléments importants, annoncer ou clarifier certaines questions – comme la mort de la protagoniste ("Après SA MORT ..."). L'italique est présent dans les indications scéniques et a des fonctions diverses : indiquer le ton de la voix ("*Angoisse, très bas*"), marquer le

silence ou prédire les pensées du lecteur (“*La VOIX DEUXIÈME n’a pas entendu, dirait-on.*”). Il y a un espacement entre les Voix pour les distinguer; à certains moments, la Voix deuxième est justifiée à droite, ou l’inverse, comme dans l’extrait suivant:

Séparé des AMANTS, un autre homme également habillé de noir. (L’un des deux fume une cigarette, ce qui a fait deviner les présences?)
LA VOIX UNE découvre – *après nous* – la présence de la femme habillée de noir.

VOIX I (*angoisse, très bas*)
Anne-Marie Stretter...

La VOIX DEUXIÈME n’a pas entendu, dirait-on.

VOIX 2 (*bas*)
Comme vous êtes pâle... de quoi avez-vous peur...
(DURAS, 1973, p.16-17)

Comparé à *Hiroshima mon amour*, le texte d’*India Song* est plus simple, en ce qui concerne les paratextes. Dans *India Song*, Duras répète la division en cinq parties de *Hiroshima*, ajoute deux pages de notes générales au début du livre et quelques pages d’observations spécifiques sur les voix dans les parties I et III. Le résumé a la même extension, à la fin du texte. C’est le contexte qui change la structure des deux ouvrages: le premier *script* a été tourné par un autre réalisateur, Alain Resnais, exigeant plus de détails sur les personnages et l’intrigue imaginée par l’écrivain, mais moins d’indications techniques, puisque cela faisait partie des choix du cinéaste. Dans le second cas, Duras allait tourner le film et pouvait fournir plus d’indications sur la bande sonore, l’illumination, le décor. En outre, Anne-Marie Stretter étant un personnage important dans tout ce cycle, Duras aurait préféré plutôt occulter des informations, encourageant ainsi le lecteur à chercher davantage d’informations sur l’héroïne dans d’autres récits.

Toutefois, nous remarquons que la description technique est nettement moins utilisée par Duras que par Robbe-Grillet dans *L’Année dernière à Marienbad* par exemple. Outre la différence de style entre les deux auteurs, il faut prendre en compte que le projet de Duras, dans *India Song*, va au-delà du ciné-roman robbe-grilletien. Bien que

les deux textes-scénarios aient été écrits pour le cinéma, Duras vise le “texte”, celui qui n’adhère à aucun genre et y ajoute en plus explicitement le média théâtre. L’excès d’informations techniques, et cinématographiques, aurait peut-être l’effet de limiter, par conséquent, l’amplitude de la conception durassienne de cet ouvrage.

Comme on a vu dans la Première Partie de cette thèse, l’intergénéricité est une pratique qui englobe deux rapports génériques: l’intertextualité générique – imitation ou transformation des normes génériques – et l’hybridation, procédé polymorphe qui consiste à combiner différentes identités génériques au sein d’un même corps textuel. (HARVEY, 2011, p.33)

Dans *India Song*, l’intergénéricité se présente des deux manières. D’abord, c’est un texte écrit pour être tourné et joué, qui englobe, donc, les catégories scénario et pièce de théâtre. Cependant, l’ouvrage ne suit pas les modèles traditionnels des deux genres mais les transforme, conduisant ainsi à la seconde sorte d’intergénéricité: l’hybridation. Dans *India Song*, le but est de fusionner le texte, le théâtre et le cinéma, qui s’uniraient dans la même configuration verbale, ce qui complexifie l’identification de chaque genre individuellement. Le processus devient évidemment plus hermétique, puisqu’il articule à égalité trois médias différents.

3.2. L’amalgame: texte, théâtre, film

Si nous admettons qu’en utilisant le terme “théâtre” Duras se réfère uniquement au texte théâtral et, de la même manière que, lorsqu’elle dit “film”, elle se réfère au texte filmique, l’on pourrait penser, au premier abord, que ces deux genres sont fusionnés dans le troisième média verbal mentionné, le texte. Le phénomène serait alors exclusivement intramédiatique. Cependant, comme le montre l’analyse d’Irina Rajewsky, la catégorie

appelée “référence intermédiaire” se réfère précisément aux expériences qui tout en utilisant uniquement les ressources appartenant à leurs propres médias font allusion à d'autres.

Ainsi, lorsqu'on analyse *India Song*, on ne peut pas séparer l'intergénéricité de l'intermédialité: en mêlant les formes textuelles référentes au théâtre, au cinéma et, bien sûr, à la littérature, l'auteur a également l'intention de fusionner les médias relatifs à chacune de ces formes.

Cet amalgame intermédiatique explicite parfaitement la conception artistique durassienne. Ainsi Duras définit-elle *India Song* par le syntagme “texte théâtre film” dans lequel les noms ne sont pas séparés par des virgules. Ce faisant, elle abolit l'idée d'addition au profit d'une présentation non-hiérarchisée, littéralement “symphonique”, des pratiques qui forment un tout, insécable et radicalement indivisible.

Selon Michelle Royer, “le ‘texte théâtre film’ véhicule plusieurs systèmes sémiotiques; paroles, bruits, images, codes gestuels, mise en scène, et évoque les mutations possibles du texte à travers divers médias.” (ROYER *apud* MARITCHIK, 2007, p.133). Ces “mutations possibles du texte à travers divers médias” suggèrent que le texte déclenche dans l'imaginaire du lecteur des connaissances et des souvenirs relatifs aux médias évoqués dans le sous-titre. Observons cet extrait:

India Song revient de très loin. Lentement, le couple se descelle, reprend vie.
 Montée du bruit derrière la musique: le bruit de Calcutta: rumeur forte, majeure. Autour: rumeurs diverses: cris réguliers des marchands. Chiens. Appels lointains.
 A mesure que s'opère la montée du bruit extérieur, le temps se couvre dans les allées du parc. Lumière plombée. Aucun vent.
 (DURAS, 1975, p.21)

Le couple qui se descelle, lentement, au fur et à mesure que la chanson recommence, les diverses rumeurs qui accompagnent la musique peuvent être reproduits

sur une scène théâtrale. Cependant, la précision des bruits extérieurs qui accompagnent le changement climatique, à mesure que le ciel se couvre dans le parc, sont des énoncés qui pourraient difficilement être véhiculés par l'ici et le maintenant du théâtre. Le cinéma, toutefois, étant donné les nombreux jours de tournage et les ajustements qui se font lors du montage, serait capable de répéter, sur l'écran, ce qu'exige Duras dans le texte.

Néanmoins, l'ambivalence cinéma/théâtre fait partie du projet de l'ouvrage. Autre exemple, l'utilisation du mot "scène", qui peut se référer à la fois aux deux médias: "Aucune conversation n'aura lieu sur scène, ne sera vue. Ce ne seront jamais les acteurs en scène qui parleront." (DURAS, 1975, p.56)

Un autre élément fort capable de s'associer non seulement au théâtre et au cinéma, mais aussi au texte, est le dialogue. On sait qu'il a progressivement obtenu plus d'espace dans l'œuvre romanesque grâce aux nouveaux romanciers, comme Nathalie Sarraute qui dans *L'Ère du soupçon* affirme: "Le centre de gravité du roman se déplace: le dialogue y occupe une place de plus en plus grande." (SARRAUTE, 1956, p.92).

Alors, peut-être en raison de l'influence du théâtre sur son œuvre ou grâce à la composition traditionnelle du *script*, Duras explore en profondeur les possibilités du dialogue. Elle emploie – comme on le verra plus précisément dans le prochain chapitre – quatre Voix extérieures qui discutent tout au long de l'intrigue. Cette utilisation du dialogue – elliptique, fragmentée, obscure – en particulier dans *India Song*, est associée à une pensée que l'auteur a déjà exprimé quelques années plus tôt, dans une conversation avec Jacques Rivette et Jean Narboni publiée dans la revue *Cahiers du Cinéma*: "Je crois qu'il faut faire des choses de plus en plus économiques, de plus en plus rapides à lire, c'est-à-dire faire de plus en plus large la part du lecteur." (n° 217, novembre 1969, p.45)

Le rôle du lecteur et éventuel spectateur est évoqué, puisque c'est à lui, avant tout, que l'ouvrage est destiné: "Je n'ai jamais pu faire un scénario purement technique. Je

l'écrit toujours pour les *lecteurs* que sont les membres de l'équipe." (DURAS *apud* MARCEAUX, 1979, p.15) Autrement dit, les membres de l'équipe de tournage et les acteurs, qui travaillent pour la réalisation du texte, avant d'être considérés comme un groupe de professionnels au service du film, sont vus eux aussi comme un groupe de lecteurs à la merci du texte.

Comme dans *Hiroshima mon amour*, Duras souligne souvent l'importance du lecteur/spectateur. Dans la première page d'*India Song*, par rapport au morceau de Carlos d'Alessio joué au piano, Duras écrit qu'il doit occuper le temps "qu'il faut au spectateur, au lecteur, pour sortir de l'endroit commun où il se trouve quand commence le spectacle, la lecture" (DURAS, 1973, p.13). De cette manière, la publication de scénarios explicite la limitation que l'écrivain attribue au cinéma. Lorsqu'il dépasse le nombre restreint de lecteurs formés par l'équipe technique et atteint le regard d'un lecteur dévoué, le texte a l'occasion de clarifier les détails et de présenter de nouvelles significations que l'image du film est incapable de capturer. Duras déclare par rapport à un extrait de *India Song*: "Aucune image ne peut remplacer la phrase "Bruits de Calcutta." (DURAS *apud* MARITCHIK, 2007, p.62) Ainsi, ce qui est souhaité aussi c'est la lecture du texte qui relève des images mentales, différentes pour chaque lecteur/spectateur.

En bref, nous nous apercevons que, lorsque qu'elle utilise la nomenclature "texte théâtre film", Duras insinue que, malgré son caractère livresque, l'œuvre fournira du matériel à voir et à écouter. Elle affirme: "l'écrit du film – pour moi – c'est le cinéma." (DURAS *apud* MARITCHIK, 2007, p.62), Selon Youlia Maritchik, le plus important pour Duras est l'écriture; elle accompagne la naissance d'un film. Le texte écrit est une image. En conséquence, le film est également lecture.

[...] pour M. Duras, la lecture du texte n'est pas une activité mécanique, artificielle de l'interprétation du texte, il ne s'agit pas de la déclamation, mais toujours de l'écrit, au sens littéral du

terme. Lire un texte devient le synonyme de l'écrire, lire un texte, c'est l'écrire, être à l'écoute de 'l'ombre interne': cette lecture sert à retrouver le premier état du texte, rendre la voix de l'écriture, entendue avant la projection des mots sur la page. (MARITCHIK, 2007, p.68)

Même si les trois mots sont juxtaposés sans virgules, "texte théâtre film", c'est le média verbal qui est placé en premier plan dans la triade. Le texte peut continuer à être écrit dans le cinéma et les films durassiens seraient aussi des livres, la page blanche étant remplacée par le noir de l'écran de cinéma. Il faut, cependant, "écouter" la voix de l'écriture, de l'état primitif du texte – transporteur d'images, et surtout, de sons.

3.3. L'écriture comme art sonore: Voix, musique et action

India Song a été conçu initialement comme une pièce radiophonique, mais qui n'a pas été réalisée. La présence de ce genre radiophonique dans l'œuvre de Marguerite Duras corrobore au moins deux hypothèses déjà mentionnées: d'abord, l'effacement de l'acteur; la seconde, le rôle prépondérant joué par les sons et le texte.

Pour Duras, les acteurs "tuaient" le théâtre et le cinéma. Ce qui l'intéressait dans le montage et le tournage, c'était le "dépeuplement" de l'acteur qui aurait lieu, au cinéma, grâce à la désynchronisation de l'image et du son. Pendant les répétitions, Duras lisait les dialogues ou laissait seulement la bande originale, tandis que les acteurs jouaient en silence. À d'autres moments, l'écrivain écoutait les acteurs, les yeux fermés pour mieux entendre le texte. (MARITCHIK, 2007, p.77)

L'auteur réinvente le rôle du son comme complément du visuel, en lui ajoutant une dimension littéraire. Son idée est que les images, lorsqu'elles sont envahies par le texte, créent une myriade de lectures possibles. Ainsi, en dépit de l'absence de version radiophonique d'*India Song*, l'ouvrage de Duras est unique du point de vue de ses

relations avec le son: par la référence au média musical, par l'intervention des bruits, par les Voix qui dialoguent.

La première référence intermédiaire dans *India Song* – qui est aussi dans le titre, d'ailleurs – c'est la musique. Le morceau "India Song" est l'élément qui commence le texte, qui doit être entendu par le spectateur avant toute image. Tout au long du texte, des compositeurs classiques sont évoqués, à travers la référence intermédiaire, comme dans ce cas: "On entend toujours la 14^e *Variation* de Beethoven sur le thème de Diabelli. À travers la musique, les rumeurs de Calcutta augmentent d'intensité à mesure que monte la lumière." (DURAS, 1973, p.108)

La musique est l'un des éléments régis par Duras dans son orchestration verbale des éléments scéniques. Elle se mélange souvent à l'action, suivant le mouvement des personnages, marquant le dénouement des séquences, figurant dans les commentaires des Voix. L'importance des éléments sonores est telle qu'ils semblent faire écho à l'information sur l'intrigue – comme cette référence à la mort, dans cet extrait:

India Song a cessé.
Les voix baissent, s'accordent avec la mort du lieu.

VOIX 2
APRÈS SA MORT, il est parti des Indes...

Silence.
(DURAS, 1975, p.17)

Le morceau qui cesse, le silence partout, le deuil sonore pour la mort de la protagoniste. La page suivante, différemment, renvoie à un autre moment, où Anne Marie Stretter était vivante et dansait:

India Song de nouveau, lent, loin.
On ne voit pas tout d'abord le mouvement, le début du mouvement: il commence très précisément avec la première note d'*India Song*.
La femme habillée de noir et l'homme qui est assis près d'elle se mettent à bouger. Sortent ainsi de la mort. Leurs pas ne font aucun bruit.
Ils se sont levés.
Ils se sont rapprochés.
Que font-ils?
Ils dansent.

[...]
 Ils dansent lentement, ils dansent.
 (DURAS, 1975, p.18)

La danse est donc un nouveau média évoquée. Ainsi que la musique, elle fait revivre momentanément les personnages, dont, cependant, les pas se sont pas entendus, comme si c'était une danse d'esprits ou qu'il s'agissait des souvenirs.

Cette atmosphère sombre est renforcée par l'intervention des bruits qui coupent l'action de façon répétée: les rumeurs, les aboiements, les cris de marchands, appels. Ils sont comme des échos fantomatiques d'autres temps, d'autres œuvres, d'autres personnages – comme la mendiante de Calcutta, du roman *Le Vice-Consul*.

Cependant, comme nous le savons, les connexions dans l'œuvre de Duras sont rarement simples. Dans les notes générales qui précèdent le texte principal d'*India Song*, l'auteur affirme que même si l'ouvrage provient de *Le Vice-Consul*, c'est grâce à *La Femme du Gange* que ce texte existe. L'essence de la relation entre les deux œuvres est le moyen d'exploration, de dévoilement du récit à travers les voix extérieures au récit. Selon Duras, "cette découverte a permis de faire basculer le récit dans l'oubli pour le laisser à la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur: mémoires qui *se souviendraient* pareillement de n'importe quelle autre histoire d'amour. Mémoires déformantes, créatives." (DURAS, 1973, p.10)

Dans *India Song*, au début ces Voix "déformantes et créatives" sont deux, féminines, car après s'ajoute à elles une paire de Voix masculines. Elles réalisent, avec le spectateur, l'action de regarder, entendre, découvrir: "D'autres que nous regardaient, entendaient ce que nous croyions être seuls à regarder, entendre. Ce sont des femmes. Les voix sont lentes, douces. Très proches, enfermées, comme nous dans le lieu. Et intangibles, inaccessibles." (DURAS, 1973, p.13-14)

Nous remarquons la présence des spectateurs, soulignée par le pronom “nous”. Habités à se penser tout seuls avec l'intrigue, l'écoutant et la regardant, “nous”, les spectateurs, sommes confrontés à la présence de ces Voix qui interagissent comme dans un dialogue de sourds. En général, elles racontent l'histoire d'Anne-Marie Stretter. Cependant, tandis que la Voix 1 cherche à s'en tenir à l'affaire de l'héroïne, la Voix 2 déclare son amour pour la première: “Elles sont liées entre elles par une histoire d'amour. Quelquefois, elles parlent de cet amour, le leur. La plupart du temps, elles parlent de l'autre amour, de l'autre histoire. Mais cette autre histoire nous ramène à la leur.” (DURAS *apud* CLERC, 1985, p.325)

L'auteur souhaite que les niveaux sonores soient différents, selon leurs objectifs: quand il s'agit de l'histoire d'Anne-Marie Stretter, les Voix la redécouvrent en même temps que “nous” – “C'est ce que nous, nous faisons: VOIR.” (DURAS, 1973, p.38) –, avec la même peur et, peut-être, la même émotion. Quand il s'agit de leur propre histoire – “toujours dans les fulgurances de désir” (DURAS, 1970, p.12.) –, “nous” devons ressentir la différence entre leur passion respective et, surtout, partager l'épouvante de la Voix 2 devant l'enchantement de la Voix 1 face à l'histoire racontée et la possibilité de vouloir quitter sa propre vie.

Quant aux Voix masculines – Voix 3 et 4 – qui émergent dans la troisième partie du texte, elles sont unies par rien d'autre que leur fascination pour l'histoire des amants du Gange et sa protagoniste. La différence entre les deux est que la Voix 3 se souvient à peine de la chronologie des événements et questionne la Voix 4, qui est, de toutes les Voix, celle qui a moins oublié l'histoire. (DURAS, 1973, p.105) Comme l'affirme l'auteur, la plupart du temps, les Voix délirent. (DURAS, 1973, p.11) Il est impossible de comprendre la totalité des faits, puisqu'on entend seulement des fragments, des souvenirs entremêlés sans lien apparent.

Cette expérience des Voix chez Duras fait penser à ce que, en littérature, on appelle l'omniscience sélective multiple, puisque l'un des niveaux narratifs passe par les quatre Voix, mais qu'aucune n'est véritablement omnisciente des faits. Cependant, on ne peut pas affirmer qu'il y a exactement "narration" dans ce cas, compte tenu de l'imprécision, de la dispersion et de la fragmentation des commentaires. Toutefois, cette configuration renforce la structure dialogique d'*India Song* et évoque la lecture à haute voix – si importante pour Duras, qui considère l'écriture comme un travail sur l'oralité, l'intonation, la ponctuation. Ces ressources sont déterminantes pour la poéticité de l'ouvrage.

3.4. Poésie sans vers: la musicalité interne

Marguerite Duras a désigné *India Song* comme "texte théâtre film", sans mentionner la poésie. Cependant, même si l'on ne peut pas y distinguer un système métrique, le poétique peut être fondé sur des critères rythmiques²⁵⁰. Dans ce cas, le poème ne serait pas strictement un genre, mais une activité du langage qui se fait, en vers et en prose, par l'oralité. Elle aurait le potentiel de signification que l'individu possède quand il rythme la parole. "Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée." (MARITCHIK, 2007, p.109)

Ainsi, il faut trouver le poétique dans le phrasé: "le phrasé fait le volume sémantique de la conversation, une pluralité discursive où il se passe davantage de choses qu'il ne s'en dit..." (DESSONS *apud* MARITCHIK, 2007, p.112) En ce sens, étant

²⁵⁰ La question du rythme comme élément poétique est discutée dans le premier chapitre de la Troisième Partie, sur *Hiroshima mon amour*, et fondée sur Octavio Paz.

inhérente au texte, aux mots et au rythme qu'elle fixe, la musicalité dépasse la référence intermédiaire et devient musicalité interne dans l'ouvrage.

L'une des ressources responsables de cette prosodie si particulière est la répétition. Chez Duras, il s'agit d'une figure de style, cadencée, qui intègre la "musique interne", dont la nature est phonétique: "La répétition donc appartient au domaine poétique puisqu'elle repose sur la symbiose de la 'musique externe' qui est une notion structurelle, syntaxique, et de la musique qu'on peut qualifier comme "interne", et dont la nature est phonétique." (MARITCHIK, 2007, p.104)

La musicalité peut apparaître aussi dans le silence, souvent indiqué dans le texte au travers d'expressions comme "silence", "pas de réponse", "temps", "pause":

VOIX 2
Votre cœur, si jeune, d'enfant...

Pas de réponse.
Silence.

VOIX 2
Où êtes-vous?

Pas de réponse.
Silence.
(DURAS, 1973, p.49)

Le mot "silence" et d'autres du même champ lexical participent aux dialogues au moins deux fois à chaque page. Nous soulignons que la pause compose un mouvement textuel rythmé, mouvement lent, dont la cadence fournti aux mots le temps nécessaire pour qu'ils puissent résonner. Parallèlement, la musicalité générée par le son et son absence, selon Michelle Royer, serait également responsable de la construction du sens dans l'œuvre. Elle remarque, par exemple, les rimes en "el" dans le passage suivant—auxquelles nous ajoutons l'écho de "a" en "pas"/"déjà":

VOIX 1
Ne supportait pas. Déjà.
VOIX 2
Déjà.

(Silence).

VOIX 1 (*visionnaire*)
 Ces grilles, autour d'elle?
 VOIX 2
 Le parc de l'administration générale.
 VOIX 1 (*id.*)
 Ces sentinelles?
 VOIX 2
 Officielles.
 [...]
 VOIX 1
 Déjà, ne supportait pas.
 (DURAS, 1973, p.42)

La théoricienne affirme que “ces fragments de phrases forment une unité structurée par la répétition qui l’encadre, les rimes en ‘el’, le rythme” et que les échos “elle/sentinelle/officielle” réalisent une métaphore de l’emprisonnement d’Anne-Marie Stretter. (ROYER, 1997, p.62)

Royer examine aussi l’utilisation de la négation dans l’extrait: “Je vous aime jusqu’à ne plus voir/ne plus entendre/mourir” (DURAS, 1973, p.21). Elle considère cette forme grammaticale comme signifiante, car elle met en valeur non seulement les souffrances des personnages, mais aussi leur contamination par la mort.

À partir de la recherche de Michelle Royer, Maritchik observe que, étant donné qu'*India Song* raconte l’histoire d’amour d’une femme déjà morte, tout le langage est contaminé par une “maladie” qui empoisonne les mots (MARITCHIK, 2007, p.110). Cela se manifeste d’abord par la syntaxe négative déjà évoquée : “Ne souffrent pas? /Ne souffre pas n’est-ce pas...?” (DURAS, 1973, p.34). Il y aura aussi un réseau de mots, disséminés dans tout le texte, qui finissent par l’assonance “eur”: odeur, fleur, cœur, pleure – meurt – fraîcheur – chaleur – peur – splendeur – heure – maigreur – paleur – bonheur – horreur – malheur – couleur – douleur – douceur – lenteur – terreur – blancheur. Maritchik conclut qu’il s’agit de la “maladie de la mort” qui se fait rejoindre les contraires: la fraîcheur indissociable de la chaleur, le bonheur du malheur et de la douleur. En outre, elle considère que le silence, déjà évoqué, est lié aux rimes de façon significative:

Dans *India Song* [...], les mots tombent dans le silence, c'est pour cette raison que chaque mot résonne et fait surgir des échos. *India Song* est un texte "silencieux", les dialogues se font dans le silence autour d'eux, ils tombent dans le silence à cause des espaces blancs qui envahissent des pages. Et puis, il y a aussi des points de suspension qui révèlent une sorte de malaise dans les paroles des personnages et font circuler silencieusement le leitmotiv prosodique en "eur" (MARITCHIK, 2007, p.111).

La typographie, le blanc de la page, l'espace entre les mots font résonner visuellement le silence qui accompagne les dialogues. L'iconique, le sonore et le sémantique s'associent donc. C'est le cas du *leitmotiv* prosodique mentionné – "eur" – dans ce passage, dans lequel l'écho poétique génère l'illusion d'une association naturelle entre les deux signifiants.

V1: Il y a comme une odeur de fleur...

V2: LA LÈPRE.

Dans un entretien avec Dominique Noguez (2014), Duras affirme qu'elle associe, depuis l'enfance, la lèpre à l'odeur de fleur et de sucre.²⁵¹ Ainsi, la combinaison odeur + fleur + lèpre dépasse l'assonance en "eur" des deux premiers mots, pour s'articuler sur un trait autobiographique, qui est présent dans le texte. Ainsi, la "lèpre" doit être pensée de façon dénotative – "la lèpre du corps", la maladie – et connotative, renvoyant ainsi à l'histoire des amants du Gange, à "la lèpre du cœur" (DURAS, 1975, p.34)

Le visuel et le poétique peuvent aussi se manifester au travers des figures de rhétorique qui composent *India Song*, comme dans l'exemple suivant:

Il pleut sur le Bengale.

On ne voit pas la pluie. Elle est autrement entendue. Comme s'il pleuvait partout ailleurs mais pas dans ce parc rayé de la vie.

Tous regardent le bruit de la pluie.

VOIX 2 (à peine dit)

Il pleut sur Bengala...

²⁵¹"Marguerite Duras habla de *India Song*": <http://www.tijeretazos.net/Cinema/India/India003.htm>

Consulté le: 18 juillet 2014. RETIRAR A NOTA E COLOCAR NA BIBLIOGRAFIA

VOIX 1
Un océan...

Silence.
 (DURAS, 1973, p.22)

Dans cet extrait, nous identifions la métaphore (“parc rayé de la vie”), la synesthésie (“regarder le bruit de la pluie”), l’hyperbole prononcée dans deux phrases elliptiques (“l’océan qui pleut sur Bengala”).

Comme nous avons essayé de démontrer dans ce chapitre, l’élément poétique participe du texte, sans déborder les autres médias qui composent l’ouvrage – le théâtre et le cinéma. Lorsqu’elle décrit brièvement le scénario – une ressource relative aux indications scéniques théâtrales ou aux instructions techniques cinématographiques – l’auteur associe la fonction référentielle du langage à la fragmentation, la caractérisation abstraite, la musicalité:

C’est une demeure des Indes. Vaste. Demeure de Blancs. Divans. Fauteuils. Meubles de l’époque d’*India Song*.

Un ventilateur de plafond tourne, mais à une lenteur de cauchemar. (DURAS, 1973, p.15)

On constate que le “ventilateur” est doté de visualité, mais son mouvement est décrit subjectivement – même s’il garde le champ sonore de “lenteur de cauchemar”.

Ainsi, la synesthésie “voir et voix” se double-t-elle d’une paranomase signifiante, comme l’explique Maritchik:

La nature du présentatif “voici” n’est pas picturale non plus. La formule curieuse “Voici [...] des voix” réunit la vue et l’ouïe de sorte que la vue passe par l’ouïe, elle n’est pas autonome. Il faut *voir* (voici, [vwasi]) par des *voix* ([vwa]), les voix font “voir” en rendant comme présent par le présent de la parole. Grâce aux couplages prosodiques elles deviennent à leur tour déictiques et font passer au lecteur/spectateur, mettent en scène une réalité rythmique audible qui fait voir. (MARITCHIK, 2007, p.114)

Nous remarquons qu'il y a une réalité rythmique qui inspire le visuel et configure aussi le poétique. De plus, comme nous l'avons remarqué dans l'extrait précédent d'*India Song*, ici transcrit, dans l'écriture durassienne la connexion logique entre les propositions s'efface grâce à l'exclusion des conjonctions de subordination. Duras n'écrit pas en utilisant une syntaxe traditionnelle, elle nomme uniquement, elle désigne les éléments qui composent la scène. La théâtralité du langage est une activité, une force, alliée à la prosodie et à sa signification. Certaines structures syntaxiques – comme les phrases elliptiques, les formes nominales, la parataxe qui favorise des associations connotatives – provoquent un effet poétique de manque et de rupture qui met en relief le langage lui-même, ce que Jakobson nomme “la fonction poétique”.

Ce que nous voyons, par l'examen des aspects poétiques et cinématographiques dans l'œuvre de M. Duras, c'est la récurrence des traces essentielles, comme une syntaxe raffinée et un discours répétitif et fragmenté. Le point de contact réside dans le fait que les mêmes critères appartiennent au style cinématographique et l'écriture dite poétique.

Cependant, cet amalgame est à la base du projet durassien: sans utiliser le terme “poésie” dans sa triple désignation d'*India Song*, l'auteur a réuni toutes les pratiques intermédiatiques par l'élément poétique. Le poétique tient à l'essence orale de son écriture et à sa conception intermédiatique de la littérature, qui juxtapose le lecteur et le spectateur – et pourquoi pas aussi l'auditeur. Il lui est demandé de quitter sa place habituelle et de participer à cette performance intermédiatique, naturellement poétique par le traitement inventif du langage littéraire. Et la littérature, malgré son mutisme, conçoit le son, provoque l'image.

Conclusion

Dans cette thèse, nous nous sommes proposée de montrer que le scénario peut mériter une approche différente et devenir objet d'études universitaires. En ce sens, nous avons cherché à identifier des expériences d'intergénéricité et d'intermédialité par l'analyse de quatre exemples de ce que nous appelons "scénarios littéraires". Ainsi, nous avons étudié le *script* associé à d'autres médias et d'autres genres, en particulier le roman.

Tandis que le roman conserve une place de choix dans les études littéraires, le scénario, associé à la grande industrie du cinéma et considéré seulement dans sa fonction pratique, peine à attirer le regard académique. Cependant, les changements du marché culturel, l'indétermination constante entre la culture élitiste et la populaire, les redéfinitions de l'œuvre d'art et de l'objet livre provoquent une nouvelle perspective du sujet. En outre, la structure des textes est renouvelée, tendant à associer ou à envahir d'autres formes – comme dans le ciné-roman.

Après avoir étudié *L'Année dernière à Marienbad* et *C'est Gradiva qui vous appelle*, de Robbe-Grillet, nous remarquons que le genre ciné-roman, naturellement difficile à définir, présente également plusieurs formes tout au long de l'œuvre de l'écrivain français, avec la prédominance soit du langage cinématographique soit des caractéristiques romanesques.

En ce qui concerne la catégorisation littéraire, les textes hybrides durassiens vont au-delà du ciné-roman robbe-grilletien. *India Song*, par exemple, examiné dans cette recherche, ne distingue pas théâtre, cinéma, texte. Cependant, comme le démontre Clerc, ces textes hybrides partagent avec le ciné-roman "un point de départ narratif et une structure fondée sur la référence implicite à une image cinématographique existant

ailleurs et suggérée dans son absence, l'écriture naissant de "ce manque à voir". (CLERC, 1985, p.308) L'image cinématographique suggérée en son absence évoque la "référence intermédiaire," l'un des concepts fondamentaux de cette recherche, que nous considérons comme inhérent au scénario en général, mais avec des particularités dans les œuvres analysées.

Des expériences littéraires comme celles de Marguerite Duras et d'Alain Robbe-Grillet démontrent le potentiel du genre scénario, qui, dans son apparente simplicité, l'aridité présumée de sa structure, est envahi par d'autres formes, interagit avec d'autres arts et élargit le dialogue entre la littérature et le cinéma, la littérature avec d'autres médias et avec elle-même. Le scénario peut être une œuvre d'art, un spectacle en soi, écrit pour le vaste public des salles de cinéma ou pour l'intimité de la lecture. Des pratiques d'auteurs comme Duras et Robbe-Grillet modifient les considérations sur le *script*, lequel, en partie poème, en partie roman, en partie cinéma, en partie chanson, dépasse son éphémérité originelle – et perdure.