

Os arquivos de Marguerite Duras: a intermedialidade no processo criativo

Luciene Guimarães de Oliveira¹

OS ARQUIVOS DE MARGUERITE DURAS ATESTAM A SINGULARIDADE DE UMA OBRA QUE TRANSITOU POR VÁRIAS práticas, como a literária, a fílmica, a dramaturgical e a jornalística, revelando, através da pesquisa genética realizada sobre este acervo, um processo criativo em incessante movimento. A vasta produção de Marguerite Duras, que atuou como escritora, cineasta e dramaturga, compreende meio século — desde os anos 1940 até o ano da sua morte, 1996. Os manuscritos da obra de Marguerite Duras, preservados no IMEC (*Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine*)², constituem um inventário que abrange, além da escrita literária, produção cinematográfica, textos dramaturgical, bem como crônicas para o jornal *Libération*. Como observa Sylvie Loignon, “descobrir a materialidade do arquivo, seu imaginário, o jogo da escrita e das reescrituras, permite interrogar de maneira renovada, a unidade, o sentido, a importância de uma obra sem cessar em movimento.”³ A dinâmica de criação da obra durassiana se articula na tênue fronteira onde essas práticas se entrecruzam, processo que se inscreve na intermedialidade. Privilegiaremos, neste artigo, o processo criativo da autora, que deixa transparecer a sua natureza intermedial.

Marguerite Duras, arquivista de si mesma?

Da totalidade dos manuscritos que constituem o inventário de Marguerite Duras no IMEC, a maior parte foi depositada pela própria autora, em 1995. Outra parte provém da sua última editora, a P.O.L, de Jean Mascolo, filho de Duras, e uma última, de Monique Antelme, esposa de Robert Antelme, marido da autora durante o período da Segunda Guerra Mundial e personagem do seu livro *A dor*, publicado posteriormente em 1985. O fato de a própria autora ter confiado seus manuscritos aos arquivos revela, segundo a crítica, “uma consciência antecipada da posterioridade da sua obra”⁴. Alguns textos da autora já deixavam indícios de uma consciência arquivística ou, pelo menos, no que tange à importância de preservá-los para a posteridade. Numa passagem do livro *Escrever*, Duras reflete sobre o processo da escrita, referindo-se aos manuscritos:

¹ Doutora em *Littérature et arts de la scène et de l'écran*, pela *Université Laval* (Canadá). Membro do CRIalt – Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (Université de Montréal). Tradutora de Marguerite Duras. E-mail: guimalucienne@gmail.com.

² Realizei uma pesquisa genética no Fundo Marguerite Duras, preservado pelo IMEC e situado na Normandia, em 2019, por ocasião da escrita da minha tese de doutorado, defendida na *Université Laval*, no Canadá.

³ Tradução nossa. No original: « Découvrir la matérialité de l'archive, son imaginaire, le jeu de l'écriture et des réécritures, permet d'interroger de manière renouvelée l'unité, le sens, la portée d'une oeuvre sans cesse en mouvement ». LOIGNON, S. *Les archives de Marguerite Duras*. Grenoble: UGA Éditions, 2012, paginação irregular.

⁴ Tradução nossa. No original: « ... ou plutôt d'une conscience anticipée de la postérité de son œuvre », Sophie Bogart « Quelques remarques sur le fonds Marguerite Duras ». LOIGNON, S., op. cit., paginação irregular.

Do momento em que estamos perdidos e que, portanto, não há mais nada a escrever, nada a perder, escrevemos. Enquanto o livro estiver presente, gritando e exigindo ser escrito, escrevemos. Somos obrigados a ficar ao seu dispor. É impossível deixar um livro de lado até que ele esteja de fato escrito, ou seja, sozinho e livre de você, que o escreveu. É tão insuportável quanto um crime. Não acredito nas pessoas que dizem: “Rasguei meu manuscrito, joguei tudo fora.” Não acredito nisso. Ou o que estava escrito não existia para os outros ou nunca foi um livro. E quando não é um livro, sempre sabemos. Se um dia virá a ser um livro, não, isso não sabemos. Jamais.⁵

O caminho desde o manuscrito até livro é um processo no qual a escritora percebia o percurso muitas vezes sinuoso e árduo, atravessando os desafios da criação pela angústia e solidão. Numa outra passagem do mesmo livro, a fronteira entre a vida, o arquivo e a memória se estreitam. A curiosidade da autora a leva a sondar o passado da casa histórica do século XVIII onde vivia, em *Neauphle-le-Château*, um dos seus lugares de criação. Como viveram as famílias que teriam habitado o casarão e, especialmente, as mulheres? Experimentando, sem se dar conta, uma das funções do *métier* de historiadora, através da busca de informação na comunidade e nos documentos de arquivos, ela descobre que as mulheres que a precederam na casa se dedicavam essencialmente às tarefas domésticas. A constatação faz com que a autora reconheça tal privilégio, o de ser a única mulher escritora a habitar a casa:

Antes de mim, ninguém nesta casa havia escrito. Perguntei ao prefeito, aos vizinhos, aos comerciantes. Não. Nunca. Telefonei várias vezes a Versailles para tentar saber o nome das pessoas que haviam morado nessa casa. Na lista dos sobrenomes dos moradores e seus nomes e suas ocupações não havia nenhum escritor. Entretanto, todos esses nomes poderiam ter sido nomes de escritores. Todos. Mas não. Eram chácaras de família o que havia por aqui. O que encontrei na terra foram lixeiras alemãs. A casa havia sido de fato ocupada por oficiais alemães. Suas lixeiras eram buracos, buracos na terra. Havia muitas conchas de ostras, caixas vazias de alimentos caros, sobretudo de *foie gras*, caviar. E muita louça quebrada. Jogamos tudo fora. Exceto os cacos da porcelana, sem dúvida de Sèvres, os desenhos estavam intactos. E o azul era o azul inocente dos olhos de algumas de nossas crianças.⁶

A atitude da autora de rastrear o passado através dos traços ali deixados, ao recorrer à informação arquivística, documental, para conhecer o passado da casa, revela que Duras percebe que o seu lugar de criação reserva outros significados, sendo também um lugar de memória. O lugar dela na memória da casa, mulher escritora, concede-lhe o privilégio de reconstituir o passado através da escrita, ou da escrita de si, ou mesmo da ficção. A constituição de si enquanto escritora, enquanto autora, se faz através da e pela escrita. Da mesma forma, as personagens femininas de Marguerite Duras refletem a inquietação da autora em afirmar um território feminino, o de se tornar mulher e sujeito da sua história. Como observa Marini, “as fronteiras estabelecidas entre a ficção, a crítica e a teoria, territórios hierarquizados sob a jurisdição de um discurso (do) mestre, se movem nesse encontro de várias vozes.”⁷ A voz feminina ecoante das personagens que afrontam a busca do desejo e da própria identidade feminina no mundo combina também com a voz da autora, que se manifesta em vários textos na fronteira do ensaio e da crônica, em sua obra. “Os arquivos testemunham sua capacidade de criar e de se reinventar perpetuamente, como

⁵ DURAS, M. *Escrever*. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.p. 33.

⁶ Idem, p. 40.

⁷ MARINI, M. *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. Paris: Les éditions de Minuit, 1977, paginação irregular. Tradução nossa.

autor, mas também como personagem ficcional.⁸ Sabemos que o aspecto autobiográfico se apresenta, em parte, na sua obra de ficção, como em *Uma barragem contra o Pacífico*, publicada nos anos 1950; *O amante*, 1985; e *O amante da China do Norte*, 1992.

Outro indício da consciência de Marguerite Duras quanto à preservação dos seus manuscritos é observado por Sylvie Loignon, no que concerne à organização dos arquivos. Ela atesta que, contrariamente ao que ocorre com outros autores, as pastas dos seus dossiês se apresentaram relativamente organizadas, em envelopes e subpastas, apesar dos arquivistas terem tido o trabalho de separá-los em dossiês. “Podemos então admirar o cuidado de conservação da autora que guardou seus manuscritos durante mais de cinquenta anos.”⁹

A carreira de Marguerite Duras é dividida em três períodos: o primeiro, dos anos da Segunda Guerra Mundial até o final da década de 1960, é o da ficção, sobretudo no romance e no teatro; o segundo, que abrange aproximadamente a década de 1970, é dedicada ao cinema; e a terceira, que vai de 1980 até a morte da autora, a chamada Fase do Atlântico, é marcada pela escrita de si, com a inserção do companheiro Yann Andrea na vida da autora. No entanto, é relevante ressaltar que esses períodos não obedecem a uma linearidade, a uma sucessividade que ajude a explicar o todo da sua obra, onde predomina uma poética da reescrita e na qual elementos de um texto remetem aos anteriores. Tal poética inscreve a obra em um movimento cíclico, voltando-se para o próprio interior, evocando repetição e reprise.

A reescrita como rasura e poética

É curioso ressaltar, quanto à materialidade dos manuscritos de Marguerite Duras, o seu aspecto fragmentário: o fluxo da escrita interrompido pelas rasuras e pelos acréscimos, que se apresentam no texto como uma colagem — partes datilografadas em retalhos de papel, tiras manuscritas aplicadas sobre o texto, marcas de *crayon* vermelho —, traços da releitura e da revisão da própria autora. Os textos manuscritos ou datilografados se dividem em folhas avulsas, cadernos e agendas. O aspecto de bricolagem, que também evoca um certo desalinho, revela o inverso, a obsessão da autora pelo cuidado com o texto e sua revisão. Este encontra-se em movimento e em processo, revigorando-se pelo fluxo das ideias, adicionadas à medida em que a revisão avançava. As rasuras resolvidas pela “bricolagem”, pelo recortar-colar, deixam transparecer o trabalho manual de um artesão da escrita. Quanto à imagem do auto como artesão, Salles observa:

O artista ocupa lugar de destaque como criador e artesão que vamos conhecendo pelo itinerário de seu caminho criativo. Os cadernos de anotações, as rasuras e as substituições nos colocam muito próximos do artista e assinalam seu contato íntimo e contínuo com a obra em criação,

⁸ Tradução nossa. No original: « Les archives témoignent de sa capacité à créer et à se réinventer perpétuellement, comme auteur, mais aussi comme personnage fictionnel. ». IMEC. “*Parmi les archives de Marguerite Duras*”, [s.d.]. Disponível em <<https://www.imec-archives.com/archives/carnets-de-recherche/parmi-les-archives-de-marguerite-duras/>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

⁹ Tradução nossa. No original: « On peut, au passage, admirer le souci de conservation de l’auteur qui a gardé et classé ses manuscrits pendant plus de cinquante ans. ». LOIGNON, S., op. cit., paginação irregular.

não permitindo mais desconhecer esse sujeito. Vemos com nitidez a mão que constrói, hesita, rasura, escolhe, anota, recomeça...¹⁰

Nesse sentido, a poética de Marguerite Duras é essencialmente hesitante. A autora hesita em escrever uma peça de teatro ou romance, que pode também se tornar um filme. Essa característica, que se inicia nos anos 1960, quando a autora recebia um enorme fluxo de encomendas, passa a fazer parte da dinâmica de sua criação e interfere diretamente em seu processo criativo. Essa escrita, que oscila entre o literário e o fílmico, entre o literário e o cênico constitui uma prática, que beira o limite dos gêneros e se resolve na fronteira das mídias¹¹.

Se nos atermos à produção de *India Song — texto teatro filme*, livro publicado em 1975, juntamente com o filme *India Song*, percebemos como a autora lida com o entre-lugar da escrita. Em tal texto, torna-se impossível identificar o gênero na imbricação do texto literário com marcas cênicas, que evocam, ao mesmo tempo, a escrita de um roteiro. O subtítulo “texto teatro filme” acentua o caráter híbrido da narrativa e uma intenção de que nenhum gênero prevaleça sobre o outro. Ou seja, não se percebe uma hierarquia ou tensão entre o texto literário, o fílmico e o cênico, considerando que eles estão imbricados e em pé de igualdade. O estudo do seu manuscrito indica, segundo Youlia Maritchik¹², que Duras não fazia diferença entre as versões cinematográfica, dramatúrgica e literária. Com relação ao cinema, “não é o dispositivo técnico que a preocupa, mas o dispositivo vocal”. Percebe-se, no cinema de Duras, uma valorização demasiada do aspecto sonoro, a predominância da voz em *off*, principalmente na produção dos anos 1970. Na preparação dos atores, a cineasta também enfatiza a escuta da voz e a leitura do texto, valorizando entonação e ritmo.

Percebe-se o aspecto híbrido igualmente em *Le Camion*, um roteiro fílmico cuja recorrência da pausa, indicada como *temps*, é própria do texto dramatúrgico, não do cinematográfico.

ZONE INDUSTRIELLE DE TRAPPES (Yvelines). Travelling latéral. Chantiers. Collines de déblaiement. Bidonvilles. Puis des arbres à travers lesquels, au loin, Saint-Quentin-en-Yvelines.
Voix *off* Marguerite Duras :
Ç'aurait été une route au bord de la mer.
Elle aurait traversé un grand plateau nu.

¹⁰ SALLES, C. A. *Crítica genética*. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística, São Paulo: Educ, 2008, p. 108.

¹¹ A noção de “mídias” [do francês, *média*], baseada na perspectiva da intermedialidade, concerne ao meio pelo qual a obra se manifesta. Este não se restringe unicamente ao texto, mas abrange também outras formas de criação, como o teatro, o cinema, a literatura, a música, a pintura e a fotografia. Como afirma Jürgen Müller, um dos pioneiros dos estudos da intermedialidade, o conceito de intermedialidade é necessário e complementar na medida onde ele se encarrega dos processos de produção de sentidos relacionados às interações midiáticas. Diz ele: “o que quer que seja, nossa noção de intermedialidade não considera as mídias como fenômenos isolados, mas como processos onde há interações constantes entre os conceitos midiáticos, dos processos que não devem ser confundidos com um simples acréscimo”. Tradução nossa. No original: « Quoi qu'il en soit, notre notion d'intermédialité ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre des concepts médiatiques, des processus qui ne doivent pas être confondus avec une simple addition ». Cf. MÜLLER, J. “L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision”. In: *Revue Cinémas*. Cinéma et intermédialité, v. 10, numéro 2-3, printemps 2000 ; pp.105–134, p. 113.

¹² MARITCHIK, Y., “India Song (texte théâtre film) : naissance d'une manière” apud LOIGNON, S., op. cit., paginação irregular. Tradução nossa.

(Temps.)

Et puis un camion serait arrivé. Il serait passé lentement à travers le paysage.¹³

Esse aspecto híbrido, essa prática do entrecruzamento e da escrita indecisa de Duras, que permanece sempre “entre dois” meios — por exemplo, entre o literário e o fílmico —, Julie Beaulieu,¹⁴ uma das especialistas da obra de Marguerite Duras, nomeia de *entrécriture*. Ela reconhece, na escrita durassiana, um entre-lugar contaminado pela porosidade das fronteiras entre a literatura, o teatro e o cinema. Tal característica inscreve a obra durassiana na perspectiva da intermedialidade, noção que remete justamente, como aponta Rajewsky, a “fenômenos que (conforme indica o prefixo *inter-*) de alguma maneira acontecem entre as mídias. ‘Intermediático’, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias...”¹⁵. O processo criativo de Marguerite Duras é de natureza essencialmente intermedial devido ao caráter híbrido da narrativa, à imbricação de elementos literários, fílmicos e cênicos, que se deslocam, deslizam, perdendo a nitidez no cruzamento entre fronteiras midiáticas.

Os estudos sobre intermedialidade apresentam um campo de pesquisa relativamente recente. Desde o seu início, a intermedialidade tem se preocupado em definir-se, antes de mais nada, para se distinguir dos outros conceitos como a intertextualidade ou a interdisciplinaridade. Assim, uma reflexão em torno desse campo de pesquisa surge no início dos anos 2000, na Alemanha e, posteriormente, no Canadá, privilegiando as relações não somente entre textos (como é o caso da intertextualidade), mas entre texto e imagem, entre cinema, literatura, teatro e fotografia. Segundo Méchoulan, a intermedialidade estuda como textos e discursos não são apenas ordens de linguagem, mas também suportes, modos de transmissão, aprendizagem de códigos, lições de coisas. Diz ele:

Depois da intertextualidade, que visava tirar o texto de sua suposta autonomia e ler nele a implementação de outros textos pré-existentes, restituindo-o a uma cadeia de afirmações; depois da interdiscursividade, que compreendeu que a unidade é constituída pelos múltiplos discursos que o texto capta e passa; aqui está a intermedialidade, referência[;] assim como produções simbólicas, as idéias não flutuam em um éter insondável ou não são meramente construções espirituais alheias a seus componentes concretos.¹⁶

¹³ “ZONA INDUSTRIAL DE TRAPPES (Yvelines). *Travelling lateral*. Canteiros de obras. Colinas desmatadas. Subúrbio. Depois árvores através das quais, ao longe, Saint-Quentin-en-Yvelines. *Voz off* de Marguerite Duras: Teria sido uma estrada à beira-mar, teria atravessado um grande planalto nu. (Pausa.) E então teria chegado um caminhão, ele teria passado lentamente pela paisagem”. Tradução nossa. DURAS, M., *Le Camion*, Paris: Gallimard, 1977, paginação irregular.

¹⁴ BEAULIEU, J. *L'entrécriture de Marguerite Duras*. Du texte au film en passant par la scène. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2018.

¹⁵ RAJEWSKY, I. “Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. In: DINIZ, T. F. N. (org.) *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 27.

¹⁶ Tradução nossa. No original : « Après l'intertextualité qui visait à sortir le texte de son autonomie supposée et lire en lui la mise en oeuvre d'autres textes préexistants, le restituant à une chaîne d'énoncés ; après l'interdiscursivité qui saisissait que l'unité est constituée des multiples discours que ramasse et traverse le texte ; voici l'intermedialité qui étudie comment textes et discours ne sont pas seulement des ordres de langage, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses. Autrement dit, ces matérialités de la communication font partie du travail de signification et de référence [;] de même que les productions symboliques, les Idées ne flottent pas dans un éther insondable ou ne sont pas seulement des constructions spirituelles étrangères à leurs composantes concrètes. ». MÉCHOULAN, É. (s.d.), «

Assim, a definição de Méchoulan enfatiza a permeabilidade presente nas relações entre o texto e outras mídias, ou seja, o texto e as várias práticas artísticas.

Se a intermedialidade (relações entre mídias) opera em sentido amplo e genérico, porque se refere a fronteiras artísticas permeáveis, a intramedialidade (relações dentro da mesma obra) opera num sentido mais restrito, considerando que se trata de um processo que ocorre no interior da obra. Nesse sentido, percebe-se no interior da obra de Marguerite Duras uma repetição e reprise de elementos, ou seja, personagens que circulam de um livro a outro. Da mesma forma, no cinema, uma mesma trilha sonora que surge em diferentes filmes, causando a sensação de *déjà-vu*. Nesse sentido, afirma Beaulieu:

No seu funcionamento interno, a obra durassiana se desenvolve a partir da prática da reescrita [...]. Duras desloca de uma obra a outra, de um gênero a outro, de uma mídia a outra, numa certa forma de repetição que faz a singularidade de sua escrita; essa impressão, quase assegurada, de já ter lido ou visto ou escutado, uma passagem, um nome, uma voz.¹⁷

Constata-se nessa dinâmica, um movimento que leva da escrita à imagem. Percebe-se esse movimento de caráter transmidial (ou seja, do texto à imagem), na gênese de algumas obras: a ideia que germina um projeto de filme ou peça de teatro, hesita e acaba fluindo para um projeto literário. Nesse sentido, *Le ravissement de Lol. V. Stein* (título traduzido no Brasil como *O deslumbramento*), publicado em 1964, é um exemplo emblemático. Nas várias versões encontradas nos dossiês, nota-se a encomenda de Peter Brooke para uma peça de teatro. Inacabada, a segunda ideia da autora consistiria num projeto de filme para a televisão, com o título *Le bal de S. Thala*. Tal projeto seria confiado ao cineasta Joseph Losey. Duras abandona o projeto do filme, mas publica o livro, obra inspirada numa personagem real, Lola, entrevistada por Duras em um hospital psiquiátrico¹⁸. É curioso que, sendo inspirado em Lola, que nutriu a criação da personagem Lol V. Stein, o livro chamou a atenção de Jacques Lacan, surpreso por reconhecer na personagem um “caso clínico”. Em 1981, *Agatha*, escrita originalmente como peça de teatro, é outro exemplo da migração do livro ao filme *Agatha et les lectures illimitées*. Portanto, operação que se configura como transmediática.

Assim como em *O deslumbramento*, outro exemplo, na esteira dos textos encomendados à autora, é contado em *La pute de la Côte Normande* (inédito no Brasil). Trata-se de uma novela com ares de crônica. Parte dela teria sido publicada no jornal *Libération*, mas tem origem num relato com Jérôme Beaujour:

Luc Bondy me pediu para colocar em cena *A doença da morte* para o Schaubühne em Berlim. Eu tinha aceitado, mas tinha dito a ele que tinha que passar por uma adaptação teatral, que eu vasculhava o texto, que podia ser lido, mas não encenado. Eu fiz essa adaptação. Nela, já, os heróis da história se calariam, e seriam os atores que contariam sua história, o que disseram e o que lhes aconteceu. [...] Dois dias após ter enviado a adaptação teatral de *A doença da Morte* a

Présentation » Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. Disponível em: <<https://www.entrevues.org/revues/intermedialites/>>. Acesso em : 05 set. 2022.

¹⁷ Tradução nossa. No original: « Dans son fonctionnement interne, l'œuvre durassienne se déploie à partir de la ... à l'autre, d'un genre à l'autre et d'un média à l'autre dans une certaine forme de répétition qui fait la singularité de son écriture ; cette impression, presque assurée, d'avoir déjà lu ou vu ou entendu, un passage, un nom, une voix. ». BEAULIEU, J., op. cit., p. 25.

¹⁸ Conferir a entrevista de Marguerite Duras a Pierre Dumayet, *Marguerite Duras à propos du Ravissement de Lol V. Stein*. Disponível em: <<https://www.ina.fr/video/I04257861>>. Acesso em : 10 nov. 2022.

Berlim, telefonei pedindo que me mandassem de volta o manuscrito, porque eu havia renunciado à proposta¹⁹.

Este trecho introdutório do livro, em que ela relata sua indecisão quanto a cumprir o que lhe foi encomendado, ilustra bem como se dá o processo criativo da autora, hesitante entre um gênero e outro, evidenciando-se que tal indecisão deixa traços na poética da autora.

A reescrita como poética também é notada pela pesquisadora Sophie Bogart, na introdução do prefácio de *Cahiers de la Guerre*. Embora os manuscritos tenham sido redigidos durante e após a Segunda Guerra, entre 1943 e 1949, a publicação desses cadernos só se deu em 2006, numa edição póstuma, já que eles ficaram “esquecidos” nos armários azuis da casa onde Duras vivia, em *Neauphle-le-Château*. Assim, Bogart introduz o prefácio de *Cahiers de la Guerre*:

Uma obra sem restos: nada do que Marguerite Duras escreveu ficou ao abandono. Personagens, lugares, motivos, circulam de um texto para outro e ecoam entre si; as sobras abandonadas de um manuscrito são retomadas no seguinte, integradas a uma nova composição. Numa palavra, todo o arquivo é passado para a obra. E quando chegam ao IMEC, em 1995, os “papéis” de Marguerite Duras produzem esse mesmo efeito sobre aqueles que os descobrem e se encarregam de classificá-los. Os manuscritos de cada uma das obras, por mais diversos que sejam às vezes pelo aspecto, não parecem, como muitas vezes acontece, um acumulado de peças desconexas — mas sim um conjunto em que tudo é coerente, que parece produzido num só fluxo de escrita.²⁰

A reescrita evidenciada na circulação de elementos em comum entre os seus textos também representa um procedimento de *mise en abyme*²¹, que caracteriza a poética durassiana. O mesmo procedimento se dá na produção cinematográfica e na prática de *found footage*, que consiste em aproveitar os retalhos de filmagem, ou seja, em que filmes são produzidos a partir de cenas que sobram da montagem de filmes precedentes²².

A escrita e o período cinematográfico

A escritora experimentou, na transição das décadas de 1960 a 1970, a migração para o cinema. É importante ressaltar que, mesmo tendo a efervescência política francesa de 1968 aberto novas perspectivas, a produção cinematográfica era bastante restrita para as mulheres. No caso da *Nouvelle Vague*, — movimento iniciado nos anos

¹⁹ Tradução nossa. No original : « Luc Bondy m’avait demandé une mise en scène de La Maladie de la mort pour la Schaubühne de Berlin. J’avais accepté, mais je lui avais dit qu’il fallait que j’en passe par une adaptation théâtrale, que je fasse un tri dans le texte, qu’il pouvait être lu, mais non joué. J’ai fait cette adaptation. Dans celle-ci, déjà, les héros de l’histoire se taisaient, et c’étaient les acteurs qui racontaient leur histoire, ce qu’ils avaient dit, ce qui leur était arrivé. [...] Deux jours après avoir envoyé cette adaptation théâtrale de La Maladie de la mort à Berlin, j’ai téléphoné pour demander qu’on me la réexpédie, parce que j’y renonçais. ». DURAS, M. *La pute de la Côte Normande*. Paris: Les éditions de Minuit, 1986, paginação irregular.

²⁰ DURAS, M. *Cadernos da guerra e outros textos*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

²¹ “*Mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta”. RITA, A. *MISE EN ABYME (OU MISE EN ABÎME)*. In: *Enciclionário de termos literários*, 2010. Disponível em : <<https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

²² Tal prática foi amplamente utilizada por Godard na sua série *A História do cinema*.

1950, estendendo-se a meados dos anos 1960, considerado o mais célebre da história do cinema francês —, por exemplo, apenas uma mulher figurava entre os homens cineastas: era Agnès Varda.

Sabe-se que a relação profissional de Marguerite Duras com o cinema teve início nos anos 1950, quando o cineasta Alain Resnais convidou a autora para escrever os diálogos e o roteiro de *Hiroshima mon amour*. Anteriormente ao filme de Resnais, Duras havia vendido seus direitos autorais do livro *Barragem contra o Pacífico* ao cineasta René Clement. O filme foi lançado em 1956, mas não teve a apreciação de Duras. A adaptação da sua obra para o cinema sempre era motivo de insatisfação por parte da autora. Nos anos 1960, Duras ainda cede, novamente, seus direitos autorais, dessa vez de *Moderato Cantabile*, filmado por Peter Brooke. E, ainda assim, ela critica a adaptação. Movida pelo desejo de fazer um cinema livre de qualquer restrição quanto à linguagem, *La musica*, torna-se então, seu primeiro filme.

No período em que Duras se dedica com exclusividade à atividade cinematográfica, suspendendo a publicação de romances, uma mudança de estilo se anuncia no texto e no trabalho da escritora. Passar da reclusão exigida pela escrita de romances à função de cineasta implica uma mudança visível de rotina de trabalho. Sendo o cinema uma atividade que se realiza em equipe, com reuniões e discussões para as tomadas de decisão relacionadas à filmagem, montagem e estética, abrangendo desde a pré até a pós-produção, tal dinâmica influencia a criação da autora. Mesmo passando pelo menos uma década sem publicar romances, Duras jamais deixou a escrita. Nota-se, nesse período, que, para a maioria das obras produzidas pela autora e cineasta, era concomitante a publicação dos “roteiros” dos filmes. Na verdade, tratava-se de textos literários, pois eles fugiam completamente ao gênero roteiro. A dinâmica da vida cinematográfica da escritora-cineasta faz-se notar nos arquivos da sua criação fílmica. Nos manuscritos, os traços testemunham a mudança. Nas margens das páginas dos cadernos dedicados aos planos de trabalho cinematográfico, ao lado do conteúdo do manuscrito, vê-se, em meio a anotações dos planos de filmagem, números de telefone (de técnicos, de cineastas e de responsáveis de festivais), notas e lembretes. É pertinente perceber a dinâmica do cotidiano da cineasta, que se empenhava em conseguir algum suporte financeiro para realizar os seus filmes, sem, entretanto, conseguir suprir a sua distribuição nas salas de cinema. É de se notar também, o fetiche da escritora por listas e anotações indispensáveis à sua vida itinerante entre a casa em *Neauphle-le-Château*, o apartamento em Paris na rua St. Benoît e os verões em Trouville. Duras revela o seu gosto por incluir listas no seu texto, ainda, em *A vida material*, livro em que chega a publicar a lista de produtos para a despensa da casa, mantida por vinte anos: vinho, café, pão, azeite, queijos, além do típico *savon* de Marseille, lá figuram.

Mesmo que não se trate de um “cinema literário”, nos termos de Ropars-Wuilleumier²³, separar o cinema da literatura na obra de Marguerite Duras é tarefa impossível, pois a natureza intermedial da obra assegura o íntimo diálogo entre o literário e o fílmico. Há uma tendência da crítica de associar o cinema de Marguerite Duras ao movimento literário do *Nouveau Roman*²⁴, que tinha como centro o escritor e cineasta Alain Robbe-Grillet. Para a

²³ “Pelo cinema literário devemos, portanto, entender, antes de mais nada, um cinema cujo efeito seria de natureza literária e se referiria à obra cinematográfica como um todo sensível, irreduzível a um discurso ou a uma história”. ROPARS-WUILLEUMIER, M. “Pour un cinéma littéraire : Réflexions sur les possibilités actuelles de l’expression cinématographique”. *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n°20, p. 221-237, 1968, p. 221. Tradução nossa.

²⁴ “O *Nouveau Roman* foi um movimento literário, termo genérico para a pesquisa sobre escrita de romances realizada a partir dos anos 1950 por um grupo de escritores (incluindo Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, etc.), cuja ação essencial era questionar a narrativa linear tradicional”. Tradução nossa. *NOUVEAU ROMAN*. In: *Encyclopédie Larousse*. Disponível em: <www.larousse.fr/encyclopedie/divers/nouveau_roman/73943>. Acesso em: 10 nov. 2022.

própria Duras, que rejeita categorizar sua obra, aceitar que ela seja associada a um movimento literário, nesse caso, tolhe a liberdade de expressão. A escritora e cineasta deseja com isso, afirmar uma experiência criativa que prima por uma liberdade de expressão, o que sempre cultivou.

Os arquivos apontam, na gênese de alguns filmes, o seu processo criativo intermidial. Nesse sentido, os arquivos testemunham que na gênese do filme *La femme du Gange* está o título de um *blues*, que daria nome à primeira versão do filme, *Blue Moon*, canção imortalizada na voz de Billie Holiday e Frank Sinatra. Seria uma canção do baile do Casino de S. Thala, uma cena de *O deslumbramento* e *Lol V Stein*? A citação não é por acaso, pois a canção acaba se incorporando à narrativa, incarnada no personagem de Gérard Dépardieu, que a cantarola em cena.

Nos curtas-metragens de 1979, como em *Les mains négatives*, o roteiro é inexistente; ele permanece na própria forma literária, no caso, um poema, sem se curvar a um processo adaptativo, assim transgredindo completamente os princípios da linguagem cinematográfica. Tal postura provém de um processo criativo inteiramente mesclado com o processo criativo literário. Aliás, o procedimento mais conhecido do cinema dos anos 1970 e 1980 é a dissociação do som e da imagem. Duras explica numa entrevista à jornalista italiana Leopoldina Pallota della Torre:

LPdT — Nos curtas que você filmou em 1978–1979, *Césarée*, *Les mains négatives*, *Aurelia Steiner Melbourne* e *Aurelia Steiner Vancouver*, um texto lido por você, comenta as imagens externas, que não correspondem de maneira nenhuma ao que é dito. Há frequentemente nos seus filmes, um desvio, para não dizer uma dissociação — entre imagem e texto. Um constante deslizamento de planos, do cenário, de perspectivas. No lugar de ilustrar os diálogos ou os monólogos, o conteúdo visual do filme evocaria outras significações. O discurso mesmo perdeu toda função de explicação ou de comentário.

MD — É como se as vozes não conhecessem o conteúdo das imagens. A narrativa não será nunca imediata, direta. Caberá ao espectador de reconstituí-la. O roteiro — enriquecido por esses saltos sintáticos — do presente ao condicional, ao passado simples —, que a narração clássica suporta mal, enfatiza precisamente esse distanciamento²⁵.

As lacunas, as pausas, os silêncios e as hesitações presentes na escrita durassiana são visualizados através de uma fruição poética, convidando o espectador a completar o que as imagens e o texto deixam em suspenso. No cinema do *hors-champ*, ou seja, da voz em *off*, caberia ao espectador associar o som à imagem, abstraindo então o olhar viciado do cinema convencional, ou do cinema clássico, cuja montagem não costuma deixar tantas lacunas. O cinema de poesia de Duras é, portanto, autorreflexivo, no sentido de que o seu processo criativo conhece o dispositivo cinematográfico com o qual trabalha, sendo capaz de elaborar uma concepção de cinema e de espectador. Duras, como cineasta, renuncia à indústria do cinema e à sua padronização, mas também renuncia à

²⁵ Tradução nossa. No original : « LPdT - Dans les courts métrages que vous avez tournés en 1978-1979, *Césarée*, *Les mains négatives*, *Aurélia Steiner Melbourne* et *Aurélia Steiner Vancouver*, un texte que vous lisez commente les images extérieures, qui ne correspondent en rien à ce qui est dit. Il y a souvent dans vos films, une déviation, pour ne pas dire une dissociation - entre l'image et le texte. Un glissement constant des plans, des décors, des perspectives. Au lieu d'illustrer des dialogues ou des monologues, le contenu visuel du film évoquerait d'autres significations. Le discours lui-même a perdu toute fonction d'explication ou de commentaire./ MD - C'est comme si les voix ne connaissaient pas le contenu des images. Le récit ne sera jamais immédiat, direct. Ce sera au spectateur de le reconstituer. Le scénario, enrichi de ces sauts syntaxiques - du présent au conditionnel, au passé simple -, que la narration classique supporte à peine, souligne précisément cette distanciation. ». DURAS, M. *La passion suspendue*: Entretiens avec Leopoldina Pallota della Torre. Paris: Éditions du Seuil, 2013, p.95.

especificidade do cinema e às regulações do olhar impostas pelas convenções cinematográficas, quando resiste a render-se à construção de um roteiro (os curtas-metragens dos anos 1970 são exemplos emblemáticos).

Consequentemente, Duras vem, por repetidas vezes, exprimir uma condescendência ao “espectador comum”, que ela designa “infantilizado” pelo cinema americano e que considera estar persuadido pelas facilidades do espetáculo. Suas entrevistas demonstram claramente esse estranhamento: “Eu acredito que o espectador não pode ler, como ele também não sabe ver”²⁶, afirma no *podcast France Culture*. Apostando em seu leitor-espectador (cuja própria concepção está no cerne da intermedialidade), o ideal da cineasta é que o espectador veja além do irrepresentável pela imagem. Sua experiência mais radical no cinema é o média-metragem *O homem atlântico*, em que se escuta a voz da autora em *off* durante 25 minutos de filme, sem nenhuma imagem, apenas a tela escura. Ela renuncia ao princípio do cinema: a imagem em movimento, enquanto o texto prevalece literário, poético. Há uma intenção latente em deixar o espectador “às cegas”, motivar a escuta mais do que a visão, aguçando os sentidos, estimulando a imaginação. Essa experiência sensorial incita o espectador a escutar o texto, sem imagens, como se escutasse, então, a leitura do texto literário, arrefecendo assim as fronteiras entre o literário e o fílmico. É para esse espectador “emancipado”, como concebe Jacques Rancière, que Duras trabalha o seu dispositivo cinematográfico. Diz Rancière:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.²⁷

É para que seu leitor-espectador não deslize para a ilusão do jogo de “transparência” do cinema comercial, que, além disso, ela quer combater.

De O amante ao O amante da China do Norte: a reescrita e a intermedialidade

Após ter realizado o filme *Les enfants*, de 1985, o último dirigido pela cineasta, a volta à escrita de romances se deu em pleno vigor com a publicação de *O amante*, de viés autobiográfico, vencedor do Prêmio Goncourt. Os manuscritos e rascunhos relativos à essa obra constituem, no inventário, o dossiê mais numeroso dos arquivos da autora, que indicam um trabalho minucioso sobre o texto, como observa Loignon:

²⁶ DURAS, M. *Entrevue de Marguerite Duras par Michèle Baurin lors du Festival d'Hyères*. [Entrevista concedida a] M. Baurin. Radio FR3 Côte d'Azur, 1979. Disponível em: <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/marguerite-duras-festival-du-jeune-cinema-d-hyeres-1ere>>. Acesso em : 01 mar. 2017.

²⁷ RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, paginação irregular.

No outro extremo cronológico da coleção estão os manuscritos de *Escrever*, publicados exatamente cinquenta anos depois [do primeiro romance *Les impudents*, publicado em 1943], em 1993; ou mesmo as páginas de *O amante* (1984), que também testemunham o fato de que Duras nunca deixará de praticar esse trabalho incansável sobre o texto.²⁸

Em 1992, ela mais uma vez cede os direitos de *O Amante*, ao produtor Claude Berry. O previsto era que Duras escrevesse o roteiro, mas ela se ausenta do projeto por problemas de saúde. O cineasta Jean-Jacques Annaud assume o filme e, uma vez terminado, a escritora não reconhece sua obra na adaptação realizada pelo cineasta francês, considerada por ela como “muito comercial”. Em consequência, vem a publicação de *O amante da China do Norte*, em 1993, que responde ao filme como um desejo de um roteiro mesclado com a linguagem literária:

O livro deveria se intitular *O amor na rua*, ou *Romance do amante*, ou *O amante recomeçado*. Para terminar, ficamos entre dois títulos, mais vastos, mais verdadeiros: *O amante da China do Norte* ou *A China do Norte*.

É um livro.

É um filme.

É a noite.

A voz que fala aqui é aquela, escrita, do livro.

Voz cega. Sem rosto.

Muito jovem. Silenciosa.

É uma rua reta. Iluminada por lampiões de gaz.

Rua cascalhada, diríamos. Antiga.

Margeada por árvores gigantes.

Antiga”²⁹.

Nota-se a alusão ao filme *O amante*(1992) em seu novo livro *O amante da China do Norte* (1993), tal como na citação do texto, a noite, metáfora do desconhecido, da escuridão, do obscuro que a inebria a escrita. Ainda na citação, nota-se a voz que fala, aquela do livro, ou seja, a da escrita literária, não aquela do filme. Trata-se do livro *O amante* reescrito ou trata-se de um roteiro? Trata-se de um roteiro romanesco ou de um romance roteirizado, visual? A escrita indecisa é uma característica da obra durassiana. A linguagem de roteiro encontrada no texto literário, ou de caráter híbrido, não está lá por acaso, ela ilustra a criação de natureza intermedial. Portanto, o processo intermedial encontra-se no cerne da criação de *O amante da China do Norte*, pois torna-se uma resposta à adaptação de *O amante*, um projeto entre o livro e o filme. Segundo Beaulieu³⁰, trata-se também de uma reescrita, não apenas de *O amante*, mas do livro anterior da autora, *Barragem contra o Pacífico*. Seria, então, uma forma de retomar a escrita de romances, o projeto literário que fez de Duras uma escritora reconhecida.

²⁸ LOIGNON, S., op. cit., paginação irregular.

²⁹ Tradução nossa. No original : « C'est un livre. C'est un film. C'est la nuit. La voix qui parle ici est celle, écrite du livre. Voix aveugle. Sans visage. Très jeune. Silencieuse. C'est une rue droite. Éclairée par des becs de gaz. Cailloutée. On dirait, ancienne Bordée d'arbres géants. Ancienne. » DURAS, M. *L'amant de la Chine du Nord*. Paris, Gallimard, 1991, paginação irregular.

³⁰ BEAULIEU, J., op. cit, p.20.

Considerações finais

Percebemos, à guisa de conclusão, que a pesquisa realizada nos arquivos de Marguerite Duras preservados no IMEC (*Institut Mémoires de l'édition contemporaine*), que conserva os documentos depositados pela própria autora, nos possibilitou indicar os elementos e procedimentos utilizados em seu processo criativo. Assim como o inventário — que disponibiliza os documentos da gênese da obra literária, teatral e cinematográfica, e cujas informações se imbricam —, a intermedialidade, como campo de pesquisa, mostrou-se pertinente para desvelar tal processo criativo, que transita entre a palavra e a imagem, entre a literatura, o cinema e o teatro. Consta-se, assim, a singularidade da obra. Os arquivos, que desvelam a gênese da obra durassiana, revelam também uma dinâmica de criação imbricada entre a literatura, o teatro e o cinema, práticas utilizadas pela autora. Portanto, eles atentam para a concepção de um espectador (do cinema e do teatro) que também evocaria o leitor — esse é o espectador ideal para a cineasta e dramaturga, aquele que seria “emancipado”, nos termos de Rancière.

Referências

BEAULIEU, J. *L'entrécriture de Marguerite Duras: Du texte au film en passant par la scène*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2018.

DURAS, M. *Cahiers de la guerre et autres textes*. Édition établie par Sophie Bogart et Olivier Corpet. Paris: P.O.L/Imec, 2006.

DURAS, M. *Entrevue de Marguerite Duras par Michèle Baurin lors du Festival d'Hyères*. [Entrevista concedida a] M. Baurin. Radio FR3 Côte d'Azur, 1979. Disponível em: <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/marguerite-duras-festival-du-jeune-cinema-d-hyeres-1ere>>. Acesso em: 01 mar. 2017.

DURAS, M. *Escrever*. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira, Belo Horizonte: Relicário, 2021.

DURAS, M. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

DURAS, M. *L'amant de la Chine du Nord*. Paris: Gallimard, 1991.

DURAS, M. *La passion suspendue: Entretiens avec Leopoldina Pallota della Torre*. Paris: Éditions du Seuil, 2013.

DURAS, M. *La pute de la Côte Normande*. Paris: Les éditions de Minuit, 1986.

DURAS, M. *Le Camion*. Paris: Gallimard, 1977.

Encyclopédie Larousse. Disponível em: <www.larousse.fr/encyclopedia/divers/nouveau_roman/73943>. Acesso em: 10 nov. 2022.

IMEC. “*Parmi les archives de Marguerite Duras*”, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.imec-archives.com/archives/carnets-de-recherche/parmi-les-archives-de-marguerite-duras/>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

LOIGNON, S. *Les archives de Marguerite Duras*. Grenoble: UGA Éditions, 2012.

MARINI, M. *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. Paris: Les éditions de Minuit, 1977.

MÉCHOULAN, E. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Disponível em: <<https://www.entrevues.org/revues/intermedialites/>>. Acesso em: 05 set. 2022.

MÜLLER, J. “L’intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l’exemple de la vision de la télévision”. In: *Revue Cinémas*. Cinéma et intermédialité, v. 10, numéro 2-3, printemps 2000.

RAJEWSKY, I. “Intermedialidade, intertextualidade e remediação, uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RITA, A. MISE EN ABYME (OU MISE EN ABÎME). In: *E-dicionário de termos literários*, 2010. Disponível em : <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

ROPARS-WUILLEUMIER, M. “Pour un cinéma littéraire : Réflexions sur les possibilités actuelles de l’expression cinématographique”. *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n°20, 1968, p. 221-237.

SALLES, C. A. *Crítica genética*. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística, São Paulo: Educ, 2008.

Recebido em: 02/05/2022

Aceito em: 10/09/2022