

## NA FRONTEIRA DOS GÊNEROS: A POÉTICA DOS CINE-ROMANCES

André Soares Vieira  
UFSM / UFF

Se aceitarmos o pressuposto segundo o qual as teorias da influência do cinema sobre o romance, desenvolvidas desde os anos 20 pela crítica literária, conquistaram uma nova vitalidade com o fim da Segunda Grande Guerra, concretizando-se de forma original a partir dos anos 60, somos tentados a questionar se essa noção de influência não estaria situada justamente no cruzamento de algumas das grandes reflexões sobre a própria modernidade. Ao publicarem textos concebidos para o cinema ou oriundos deste, seus autores não estariam questionando a forma do romance moderno e pregando a necessidade de uma ruptura com os antigos modelos? Para Jeanne-Marie Clerc, importa saber se “as técnicas da imagem, ao transformarem a natureza e a função do visual em nossa sociedade e em nossa cultura, não teriam abalado a maneira como o homem se situa perante o mundo e diz suas relações com o real e também com o imaginário”.<sup>1</sup>

Por outro lado, textos como os que foram produzidos por Marguerite Duras, concorrem para a criação de um gênero fundamentalmente novo. Nesta nova ordem de comunicação poética, o autor coloca o leitor em uma posição semelhante a do espectador, na intenção de inseri-lo na vertigem mesma dos fatos: sem a mediação ou interferência de um narrador onipresente, mapeia-se a necessidade de renovação do romance.

O cine-romance, nesse sentido, afirma-se como indício de uma ruptura que se faz urgente. Para tanto, torna-se necessário ao romancista adotar os mesmos meios do cinema, ou seja, o movimento e o ritmo que negligenciam justamente a mera adaptação romanceada de um filme. Segundo a análise de Alfred Machard, trata-se, assim, da noção segundo a qual as palavras são

---

<sup>1</sup> CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1993, p. 31.

mediadoras incapazes de traduzir os procedimentos cinematográficos, sendo necessária sua elaboração em estruturas específicas, aptas a produzir efeitos equivalentes e não semelhantes: uma arte da elipse e da montagem, capaz de encontrar de forma literária seus equivalentes cinematográficos. Não mais se trata da simples tradução das imagens, mas de criar configurações literárias cujos efeitos sobre o leitor sejam comparáveis aos engendrados pela imagem.<sup>2</sup>

Duras encontra-se no cruzamento das reflexões polêmicas sobre a modernidade, em um contexto que estabelece novas relações entre as imagens e as palavras, pondo em evidência o que Jeanne-Marie Clerc chamará de ruptura fundamental operada no horizonte cultural moderno pela multiplicação de uma visualidade inédita veiculada pelas tecnologias icônicas (cinema, fotografia e televisão).

Sua produção artística engloba romances, teatro, filmes e cine-romances, não apenas coexistindo de forma harmônica como em constante diálogo uns com os outros em termos estéticos e temáticos. Trata-se, portanto, de dois âmbitos, dois universos de criação que se interpenetram constantemente: o literário e o cinematográfico. Seus filmes e romances traduzem uma complexa trama de relações determinando características extremamente peculiares de sua visão do mundo, ao romperem de forma original com o romance e cinema de cunho realista.

Escrituras híbridas, os cine-romances ocupam um lugar relevante, ainda que pouco explorado, no conjunto da produção de Marguerite Duras. Trata-se de textos escritos com vistas ao cinema ou oriundos desse. Adotamos aqui a nomenclatura de cine-romance, concebida por Alain Robbe-Grillet para designar uma categoria genérica específica, constituída basicamente de diálogos e didascálias, ou seja, as indicações e marcações cênicas. Segundo Jean-Marie Schaeffer, se abordamos um texto enquanto notação para sua representação (teatral ou cinematográfica), tal

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 103.

texto será puramente representacional e suas didascálias terão apenas uma função prescritiva. Por outro lado, se o lemos como obra literária, as didascálias, que agora referem-se a circunstâncias do mundo ficcional e nas quais se situam os diálogos, adquirem uma coloração narrativa. Neste processo de transmodalização da leitura, Schaeffer sustenta que toda narrativa, enquanto ato discursivo, pode se transformar em representação. Assim, a narrativa deixa de ser uma narração e torna-se a representação de uma narração e isto pela simples encarnação cênica do narrador.<sup>3</sup>

Para o crítico, escritor e cineasta italiano Pier-Paolo Pasolini, o que caracteriza o signo do argumento cinematográfico é o fato de aludir ao significado por duas vias diferentes concomitantes e convergentes: “o signo do argumento alude ao significado segundo a via normal de todas as línguas escritas (...), mas, ao mesmo tempo, alude ao mesmo significado, remetendo o destinatário para um outro significado, ao significado do filme a fazer.(...) Por outras palavras: o argumentista exige do seu destinatário uma colaboração muito particular que consiste em emprestar ao texto um acabamento visual que ele não possui, mas a que alude”.<sup>4</sup> Nesse sentido, sob o ponto de vista mecânico, a imaginação de representações a que é chamado o leitor entra em uma fase criadora muito mais elevada e intensa do que quando da leitura de um romance.

A análise de Schaeffer aproxima-se da de Pasolini quando aborda a ambigüidade do estatuto comunicacional do texto dramático. Quando de sua leitura, o texto dramático possui igualmente dois referentes distintos: “se o leio como texto literário, seu referente, como em uma narração, é uma realidade histórica ou imaginária; no entanto, se o leio como texto teatral, portanto como notação gráfica de uma performance, seu referente é a representação teatral”.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989, p.94.

<sup>4</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p.154.

<sup>5</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. *Op. cit.*, p. 91-92.

Adepta e talvez criadora de um novo gênero cinematográfico que explorava as diversas possibilidades da palavra e da imagem, com a maciça presença poética do texto, Duras preconizou um cinema para a leitura, ou ainda um “cinema contado”, em que o visual e o sonoro adquirem propriedades autônomas na criação de um novo universo de produção de sentidos. Desta forma, se o cinema é constituído por duas narrativas diferentes – imagética e sonora – que, relacionadas, formam um todo coerente e interativo, Duras optará pela dissociação das duas narrativas ao desvincular o sonoro do visual, cada um agora percebido de forma independente. Imagem e palavra, nessa perspectiva, representariam duas modalidades da narrativa e duas formas distintas de apreensão do mundo. A articulação das duas narrativas revela-se crucial para a compreensão da totalidade da intriga. É o caso de *Le camion* (1977) e de *La Femme du Gange* (1973), onde percebemos nitidamente a separação entre o “filme das vozes” e o “filme das imagens”.

Publicados no mesmo formato de seus romances, os cine-romances de Marguerite Duras evidenciam o processo de criação, afirmando a autonomia de um novo gênero a meio caminho entre o cinema e a literatura. No momento em que são publicados pelas mesmas editoras e no mesmo formato de suas outras obras, tais textos passam a rivalizar com os romances. Com efeito, de *Hiroshima mon amour* a *Le camion*, seus textos aparentam-se muito mais a textos literários do que a meros protocolos técnicos de filmagem: em sua essência, podemos perceber as marcas que caracterizam o universo ficcional da autora. Assim, o caráter breve de suas frases, centradas em geral na descrição de uma realidade exterior ou subjetiva, visual ou sonora, a quase ausência de modalização que confere à narrativa um aspecto interior e subjetivo, aliado ao ritmo rápido das frases, constituem propriedades que concorrem para o imediatismo das ações: prerrogativas não exclusivas dos roteiros durassianos mas igualmente de muitos de seus romances, sobretudo daqueles escritos após *Le Square* (1955) e *Moderato Cantabile* (1958).

De um modo geral, percebe-se na escritura para o cinema de Duras os traços que atestariam a presença de um caráter literário, próprios do romance moderno, como o emprego exaustivo de diálogos, poucos personagens inseridos em uma dada situação, mas nunca em uma história, o que vem a esvaziar em definitivo a ação. Os diálogos em Marguerite Duras são sempre neutros, revelando, no entanto, de forma vacilante, o que normalmente não pode ser expressado nos seres em suas relações profundas. Obras como *India Song* (1972), *Nathalie Granger/La femme du Gange* (1973), *Le camion* (1977) e *Le Navire Night* (1979) evidenciam os aspectos aqui vislumbrados ao confirmarem a premência de um gênero capaz de dar conta das intenções poéticas que solicitam novas práticas literárias, desafiando os velhos enquadramentos tradicionais. Além disso, privilegiam categorias do significante, conferindo-lhe um novo estatuto, seja ao dissociar a imagem da palavra, seja através do apelo às vozes narrativas, desvinculadas dos corpos das personagens, ou ainda por meio do olhar silencioso que a tudo perpassa sem que, no entanto, tal olhar pressuponha a identificação do sujeito que observa.

Conforme percebeu Benoit Jacquot, Marguerite Duras não escreve decupagens, pelo menos até *India Song* (1974): “de um lado existe seu texto, livro ou roteiro; de outro, o código técnico, a retórica cinematográfica.(...) Percebe-se nessa posição de princípio que consiste em ignorar a técnica uma negação semelhante àquela que percorre seus filmes: ela escreve seu roteiro sem a preocupação com o ‘possível’ ou com o ‘impossível’”.<sup>6</sup>

Além de Marguerite Duras, cumpre igualmente resgatar uma obra do escritor quebequense Hubert Aquin, não apenas de forma comparativa, mas enquanto experiência paralela e, ao mesmo tempo, exacerbação do cine-romance durassiano. Em *Neige noire*, Aquin opta pela forma de um roteiro cinematográfico para produzir uma obra única, auto-reflexiva e

---

<sup>6</sup> JACQUOT, Benoit. Comment elle fait. In: DURAS, Marguerite et alii. *Marguerite Duras*. Paris: Albatros, 1979, p. 162.

antiilusionista em sua essência, através da hibridização da literatura com o cinema. Escrito em 1974, sob a apelação de romance, *Neige noire*, adota, no entanto, a forma de um *scénario*, escrito pelo personagem principal, Nicolas Vanesse. No que respeita à apresentação tipográfica e paratextual, a obra de Aquin apresenta, ao nível da escritura, os signos e códigos próprios a um roteiro cinematográfico, o que vem a refletir as preocupações estéticas do escritor. Por outro lado, a estrutura de *Neige noire* revela-se como ilusão e simulacro cinematográfico, criando um paradoxo no processo de escritura ao apresentar-se sob a forma de um roteiro para, logo a seguir, ser contestado, uma vez que não estamos frente a um texto a ser mediatizado e transposto ao *écran*, como no caso de *Le camion*, de Marguerite Duras, ou de *L'Année dernière à Marienbad*, de Alain Robbe-Grillet. Nesse contexto, a obra se afirma enquanto questionamento sobre o processo de criação, abrindo espaço para a reflexão acerca dos diversos recursos de que a literatura pode dispor ao evidenciar as relações que ela mantém com o cinema.

Por outro lado, ao depararmos com textos dessa natureza, somos levados a tentar classificá-los segundo um gênero específico. Inicia-se, então, um processo de busca por informações que confirmem a obra como sendo um romance, uma peça de teatro, um conto, novela ou poema. Tais indicações genéricas são normalmente encontradas na capa da obra, imediatamente após seu título, na primeira página, na contracapa ou ainda na lista de obras “do mesmo autor”. Quando existem, estas informações servem para orientar o leitor, confirmando ou não suas expectativas de leitura. Há, no entanto, obras que simplesmente omitem estas indicações. É o caso, por exemplo, de *Les jeux sont faits*, roteiro de Sartre, que já se aparenta ao cine-romance moderno, e que foi publicado sem nenhuma menção de gênero: à primeira vista, nada o identifica com um filme. Para Clerc, é como se seu autor não duvidasse de que a escritura, despojada de qualquer acompanhamento visual para o qual ela foi concebida, fosse detentora de

uma autonomia que justificasse sua publicação, na ausência mesma de qualquer contexto icônico.<sup>7</sup>

No caso dos roteiros ou cine-romances de Duras, tais menções genéricas raramente se fazem presentes. Com exceção de *Hiroshima mon amour* (scénario et dialogues), *Une aussi longue absence* (scénario et dialogues) e *India Song* (texte, théâtre, film), seus textos para o cinema não contêm nenhuma informação sobre o gênero, o mesmo acontecendo, de resto, com grande parte de sua produção. A ausência de rubricas que em um primeiro momento poderiam orientar o leitor sobre as características do texto que tem em mãos, resulta, assim, de uma opção explícita do autor, na intenção de surpreendê-lo e não direcionar sua leitura para a realização fílmica, afirmando mais uma vez a autonomia do texto.

Em *Neige noire*, Aquin opta pela menção romance, já na primeira página de sua obra, o que vem a desorientar o leitor quando esse percebe as marcas características do paratexto de um roteiro para o cinema. Quebra-se, portanto, o pacto estabelecido pelo autor e que irá determinar as expectativas de seu leitor que, a partir deste momento, ingressa na vertigem desconcertante da obra. Em Duras, ao contrário, não teremos qualquer menção genérica que caracterize obras como *Le camion* ou *Le Navire Night* como roteiros para o cinema ou mesmo cine-romances.

A obra de Aquin brinca com os diversos contratos genéricos ao misturar, de forma lúdica, gêneros e discursos consagrados em uma busca incessante por novos parâmetros de escritura. Em *Neige noire*, teremos, com efeito, a coexistência de múltiplos discursos em constante diálogo: discursos literário, cinematográfico, filosófico, estético, científico.

Por sua vez, ao pretenderem inaugurar um pacto singular com o leitor, textos como *Le camion*, *La femme du Gange*, *Nathalie Granger* e *Le navire night*, de Duras, superam a pura

---

<sup>7</sup> CLERC, Jeanne-Marie. *Op. cit.*, p. 107.

classificação genérica em proveito da obra autônoma, não-rotulada, aberta a diversas possibilidades de leitura e fruição.

Aquin retoma alguns dos princípios já previstos por Duras em *Le camion*, como a imagem dissociada da palavra e a insuficiência da imagem projetada na tela em sua impossibilidade de traduzir o indizível. Ao recorrer explicitamente à imagética descritiva de cunho literário em um texto que se apresenta como um roteiro, Aquin junta-se a Duras em sua teoria sobre a primazia do texto sobre o cinema:

O cinema impede o texto, atinge mortalmente sua descendência: o imaginário. Nisso reside sua própria virtude: fechar. Impedir o imaginário. Esse impedimento, esse fechamento, chama-se: filme. [...] A fixação da representação uma vez por todas e para sempre. O cinema sabe disso: ele jamais pôde substituir o texto.[...] Ele sabe que só o texto é o portador ilimitado de imagens.<sup>8</sup>

Nisso também reside a autonomia de obras como *Neige noire*, em que o autor percebe a necessidade de explorar a imagem desvinculada da tela, conferindo ao leitor o poder de lê-las sem seu acompanhamento icônico.

Por sua vez, as diversas alusões que Aquin faz ao aparato da cinematografia no corpo mesmo do texto acabam por criar um efeito de ilusão no qual o leitor se encontra diante de um roteiro de filme cuja mediatização é iminente, senão já em vias de se concretizar. Se a estrutura de *Neige noire* cria a ilusão do roteiro, cabe à escritura questioná-la imediatamente, subvertendo a estrutura cinematográfica e perpetuando-se a ilusão referencial. Ou ainda, conforme Marguerite Duras, sobre *Le camion* e, por extensão, *Neige noire*: *poderia ser um filme, portanto é um filme*. Nesse sentido, invertendo-se a equação durassiana, seus cine-romances *poderiam ser textos literários, portanto são textos literários*.

---

<sup>8</sup> DURAS, Marguerite. *O caminhão*. Trad. José Sanz. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 58.



Assim, muito mais do que a simples apresentação de traços que atestariam a influência da linguagem cinematográfica no romance, tais textos são construídos por meio de elementos que configuram um gênero híbrido ao atualizar formas que remetem à imagem em movimento em um contexto prioritariamente lingüístico, sem o auxílio da imagem projetada na tela cinematográfica. Percebe-se, assim, o caráter que a literatura pode assumir em suas mediações com técnicas como a do cinema, criando textos que, por suas especificidades estéticas, questionam e problematizam o próprio fazer artístico.