

L'AMANT DE LA CHINE DU NORD, DE MARGUERITE DURAS: LIVRO, FILME, NOITE

L'AMANT DE LA CHINE DU NORD, BY MARGUERITE DURAS:
BOOK, FILM, NIGHT

Andréa Correa Paraiso Müller¹

RESUMO: Na trajetória artística de Marguerite Duras, a relação entre cinema e literatura não se limita à passagem do texto à tela, mas compreende também o caminho inverso, da tela ao texto. Mais do que transformar filmes em livros, Duras fez literatura em diálogo com o cinema. No presente artigo, temos por objetivo analisar a maneira pela qual a linguagem cinematográfica e o roteiro perpassam a linguagem literária e vice-versa em *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), texto que, embora chamado de romance por sua própria autora, organiza-se a partir de elementos próprios a um paratexto fílmico.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; literatura; narrativa; texto.

ABSTRACT: In Marguerite Duras' artistic trajectory the relation between cinema and literature is not limited to the written text being shown on the screen, it also goes the other way round, from the screen to the text. More than transforming films into books, Duras made literature dialoguing with the cinema. In this article, we aimed at analyzing the way cinematographic language and screenplay permeate literary language and vice-versa in *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), a text that, despite being classified as a novel by its author, is organized from elements belonging to the film paratext.

KEYWORDS: cinema; literature; narrative; text.

INTRODUÇÃO

Romancista, dramaturga, roteirista, cineasta, Marguerite Duras é autora de uma extensa e diversificada obra, que se inicia em 1943, com o romance *Les Impudents*, e só diz *C'est tout*² em setembro de 1995, seis meses antes da sua morte.

Um olhar abrangente sobre o conjunto da produção durassiana revela um constante passeio entre gêneros e linguagens. Duras não apenas escreveu romances, roteiros, peças e dirigiu filmes, mas, muitas vezes, fez todos esses gêneros dialogarem em um único texto. Elementos do cinema já se deixavam vislumbrar em seus romances muito antes que a escritora se tornasse também cineasta: vide o caráter visual de certas cenas de *Un Barrage contre le Pacifique* (1950). A ruptura da fronteira entre as diferentes artes também se verifica no teatro de Duras: *L'Éden Cinéma*, por exemplo, peça de 1977, mescla elementos da narrativa e da linguagem cinematográfica, que se manifesta desde o título.

L'Amant de la Chine du Nord talvez seja o exemplo mais evidente de entrecruzamento de linguagens na obra de Marguerite Duras. Classificado pela própria autora como romance, apresenta uma estreita proximidade com o roteiro cinematográfico. A narrativa literária parece organizar-se a partir de elementos fílmicos. Texto híbrido, que foge a classificações convencionais, *L'Amant de*

¹ Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora adjunta da Universidade Estadual de Ponta Grossa-PR (UEPG) e docente permanente do Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade da mesma instituição.

² *C'est tout* é o título do último livro de Marguerite Duras, publicado em setembro de 1995.

la Chine du Nord promove uma profícua reflexão sobre a construção da narrativa, tanto no cinema quanto na literatura.

No presente artigo, temos por objetivo discutir esse diálogo entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária a partir do qual se constrói *L'Amant de la Chine du Nord*.

CINEMA E LITERATURA EM MARGUERITE DURAS

Madeleine Borgomano (2009, p. 27) observa que, “de início, Marguerite Duras é somente uma escritora, sem qualquer formação de cineasta.” A decepção com as adaptações cinematográficas de seus romances realizadas por outros diretores despertou-lhe o desejo de filmar. E entre 1966 e 1985, dirigiu 18 filmes.

Assim como seus textos literários, o cinema de Duras é de ruptura. Ruptura com o convencional, com o comercial. A autora sempre recusou fortemente o cinema de entretenimento, os filmes feitos para o consolo e para a evasão:

Ela espera que seu espectador seja *adulto*, isto é, que não se esqueça de si, que não deixe o filme apoderar-se dele. Ao mesmo tempo, que seja um espectador de certo modo *inculto*, disposto a descobrir-se ignorante em relação àquele filme (AYER, 2014, p. 8, grifos do autor).

O espectador adulto esperado pelos filmes de Duras é semelhante ao leitor que se desprende de seus livros: convidado a todo instante a romper suas expectativas, não se permite levar pela ilusão referencial, vivencia o cinema e a literatura como reflexão profunda e desestabilizadora.

Mesmo no auge de sua produção cinematográfica, Duras não abandonou os textos literários. Pelo contrário, continuou a produzir literatura e, muitas vezes, a produzi-la a partir do cinema. Stella Senra salienta a singularidade da relação texto-filme em Marguerite Duras:

Marguerite Duras não foi a única escritora de seu tempo a passar para o cinema, mas foi a única a desenvolver um trânsito muito peculiar de uma prática à outra ao se interrogar e se confrontar, insistentemente, com os atos de escrever e de filmar. O entendimento da obra cinematográfica de Duras exige, além do conhecimento de seus filmes, que seja levado em conta o caráter único dessa relação – que não só permitiu à escritora passar do texto ao filme, mas fazer o mesmo movimento também no sentido contrário, transformando alguns de seus filmes em novos textos (SENRA, 2009, p. 7).

Duras não apenas transformou filmes em novos textos, num processo inverso ao da adaptação convencional, mas também produziu textos em que a linguagem do cinema perpassa a da literatura, combinando elementos da narrativa literária e do paratexto fílmico. É o caso de *L'Amant de la Chine du Nord*, sobre o qual refletiremos a seguir.

L'AMANT DE LA CHINE DU NORD: LIVRO, FILME, NOITE

Publicado em 1991, *L'Amant de la Chine du Nord* revisita a história narrada em *L'Amant* (1984). Acontecimentos dessa mesma história já haviam composto obras anteriores, como *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) e *L'Éden Cinéma* (1977), em um processo de reescritura característico da produção durassiana e que já foi objeto de estudo de vários pesquisadores. Embora esse processo não seja o alvo do presente artigo, cumpre-nos observar que *L'Amant de la Chine du Nord* apresenta certos traços que parecem denotar um esforço para tornar explícita a retomada de *L'Amant*. O texto apresenta-se como reescritura já no prefácio, assinado por Marguerite Duras, no qual são arroladas as possibilidades de título para o livro: “O livro teria podido intitular-se: *O amor na rua* ou *O romance do amante* ou *O amante recomeçado*. Para terminar teve-se a escolha entre dois títulos mais vastos, mais verdadeiros: *O amante da China do Norte* ou *A China do Norte*” (DURAS, 1991, p. 11).³

Duras chegou a afirmar, em entrevista concedida ao jornal *Le Monde* à época do lançamento de *L'Amant de la Chine du Nord*, em junho de 1991, que escrevera o livro para reapropriar-se de *L'Amant*, que Jean-Jacques Annaud adaptava para o cinema naquele momento e viria a ser lançado em janeiro de 1992 (BORGOMANO, 2000, p. 519). A autora não escondia seu descontentamento com a adaptação de Annaud e contrapunha ao filme o texto que acabava de publicar: “o filme [de Jean-Jacques Annaud] não terá nada a ver com *L'Amant de la Chine du Nord*, que agora é para mim o verdadeiro *Amant*” (Duras, 1991 apud BORGOMANO, 2000, p. 519).⁴

Madeleine Borgomano (2000, p. 520) salienta a ambivalência de *L'Amant de la Chine du Nord*, que, em entrevistas, havia sido apresentado por Duras como “ruptura definitiva com o cinema”, como escolha do romance e, no entanto, surge, ao contrário, como “manifestação exemplar do desejo de cinema”, como texto híbrido em que se evidencia a relação entre filme e escritura.

Não apenas nas entrevistas, mas também no prefácio Marguerite Duras apresenta *L'Amant de la Chine du Nord* como romance. Ao discorrer sobre as circunstâncias que desencadearam a redação do texto, refere-se a ele ora como livro, ora como história e termina definindo-o como romance:

Soube que fazia anos que ele [o amante chinês] havia morrido. Era maio de 90, faz um ano agora. Eu nunca havia pensado em sua morte [...].

Abandonei o trabalho que estava fazendo. Escrevi a história do amante da China do Norte e da criança [...]. Escrevi este livro na felicidade louca de escrevê-lo [...].

Voltei a ser uma escritora de romances (DURAS, 1991, p. 11-12).⁵

³ “Le livre aurait pu s’intituler : *L’Amour dans la rue* ou *Le Roman de l’Amant* ou *L’Amant recommencé*. Pour finir on a eu le choix entre deux titres plus vastes, plus vrais : *L’Amant de la Chine du Nord* ou *La Chine du Nord*” (Tradução minha. Todas as passagens de textos de Marguerite Duras em português neste artigo foram traduzidas por mim).

⁴ “Le film n’aura rien à voir avec *L’Amant de la Chine du Nord*, qui maintenant est pour moi le véritable *Amant*.”

⁵ “J’ai appris qu’il était mort depuis des années. C’était en mai 90, il y a donc un an maintenant. Je n’avais jamais pensé à sa mort [...]. J’ai abandonné le travail que j’étais en train de faire. J’ai écrit l’histoire de l’amant de la Chine du Nord et de l’enfant [...]. J’ai écrit ce livre dans le bonheur fou de l’écrire [...]. Je suis redevenue un écrivain de romans.”

Uma das funções elencadas por Genette (2009) para um prefácio autoral, como é o caso do de Duras, é a definição genérica. O teórico sublinha que essa preocupação em delimitar o gênero a que pertence a obra prefaciada é mais frequente em momentos de transição ou de inovação ao longo da história da literatura:

Essa preocupação com a definição genérica não aparece em zonas bem balizadas e codificadas como a do teatro clássico, onde se considera uma simples indicação paratitular (tragédia, comédia) suficiente, mas sim nas franjas indecisas, onde se exerce uma parte de inovação e, em particular, nas épocas de transição (GENETTE, 2009, p. 199).

L'Amant de la Chine du Nord, sem dúvida, inscreve-se no terreno da inovação e da ruptura. Apresentar como romance um texto que se mostrará repleto de elementos próprios à linguagem cinematográfica é fugir aos rótulos convencionais e desestabilizar o pacto inicial com o leitor, rompendo as expectativas que ele possa ter a partir da definição genérica, tirando-o de sua zona de conforto para lançá-lo no terreno instável e inovador de uma obra que entrelaça linguagens e se interroga sobre sua própria construção.

O texto propriamente dito inicia-se com indicações de cenário, semelhante a um roteiro cinematográfico ou às didascálias teatrais:

Uma casa no meio de um pátio de escola. Está completamente aberta. Dir-se-ia uma festa. Ouvem-se valsas de Strauss e de Franz Lehar, e também *Ramona* e *Nuits de Chine* que saem das janelas e das portas. A água corre por toda parte, dentro, fora (DURAS, 1991, p. 13).⁶

O espetáculo fílmico é composto por uma multiplicidade de fatores, tais como o cromatismo, a trilha sonora, a cenografia etc. (LEONE; MOURÃO, 1987). Tais fatores estão presentes na descrição que abre *L'Amant de la Chine du Nord*. O modo pelo qual é apresentado o cenário, aludindo à música, ao ruído da água, parece compor um espetáculo virtual.

Ao longo de todo o texto, as descrições do espaço são feitas à maneira de indicações de cenário, recorrendo aos signos do espetáculo, tais como a música, a iluminação, o ruído de fundo:

É uma rua reta. Iluminada por bicos de gás.
Casalhada, dir-se-ia. Antiga.
Cercada de árvores gigantes.
Antiga. [...]

6 “Une maison au milieu d’une cour d’école. Elle est complètement ouverte. On dirait une fête. On entend des valsas de Strauss et de Franz Lehar, et aussi *Ramona* et *Nuits de Chine* qui sortent des fenêtres et des portes. L’eau ruisselle partout, dedans, dehors.”

Perto da estrada, no parque que a margeia, essa música que se ouve é a de um baile (DURAS, 1991, p. 17-18).⁷

A palavra câmera e o verbo ver são empregados diversas vezes, sobretudo na apresentação das personagens e na descrição das atitudes e movimentos destas:

A nossa frente alguém caminha...
É uma moça muito jovem, ou uma criança talvez. Parece. Seu andar é macio. Está descalça. Delgada. Talvez magra. As pernas... Sim... É isso... Uma criança. Já grande.
Ela caminha na direção do rio...
A jovem toma a direção do parque, vai ver o local da festa por detrás da grade. Nós a seguimos. Paramos diante do parque...
Ela está a nossa frente. Ainda se vê mal o seu rosto na luz amarela da rua...
A criança sai da imagem. Deixa o campo da câmera e o da festa.
A câmera varre lentamente o que se acaba de ver, depois vira e parte na direção que a criança tomou (DURAS, 1991, p. 18-21).⁸

O foco narrativo é o de uma câmera que mostra o que deve ser observado pelo leitor/espectador. Todas as vezes em que se diz *on voit*, focaliza-se uma imagem:

Vemos as duas crianças olhando juntas este mesmo céu. Depois vemos separadamente cada uma delas olhá-lo.
E depois vemos Thanh que chega da rua e vai em direção às duas crianças (DURAS, 1991, p. 32).⁹

O tempo verbal predominante em *L'Amant de la Chine du Nord* é o presente do indicativo, o que contribui para a produção de um certo efeito de cenas, como se a narração de acontecimentos desse lugar à descrição de imagens em movimento:

7 "C'est une rue droite. Éclairée par des becs de gaz. Cailloutée, on dirait. Ancienne. Bordée d'arbres géants. Ancienne. [...]
Près de la route, dans le parc qui la longe, cette musique qu'on entend est celle d'un bal."

8 "Devant nous quelqu'un marche...
C'est une très jeune fille, ou une enfant peut-être. Ça a l'air de ça. Sa démarche est souple. Elle est pieds nus. Mince. Peut-être maigre. Les jambes... Oui... C'est ça. Une enfant. Déjà grande. Elle marche dans la direction du fleuve...
La jeune fille oblique vers le parc, elle va voir le lieu de la fête derrière la grille. On la suit. On s'arrête face au parc...
Elle est devant nous. On voit toujours mal son visage dans la lumière jaune de la rue...
L'enfant sort de l'image. Elle quitte le champ de la caméra et celui de la fête.
La caméra balaie lentement ce qu'on vient de voir puis elle se retourne et repart dans la direction qu'a prise l'enfant."

9 "On voit les deux enfants qui regardent ensemble ce même ciel. Et puis on les voit séparément le regarder. Et puis on voit Thanh qui arrive de la rue et va vers les deux enfants."

Ela não se move de início.
Vai lentamente até ele por detrás do vidro.
Fica ali.
Eles se olham muito rapidamente, o tempo de verem, de serem vistos um pelo outro.
O carro está na contramão. Ela coloca a mão no vidro. Depois tira a mão e encosta a boca no vidro, beija, deixa a boca ficar ali (DURAS, 1991, p. 62).¹⁰

A imbricação entre texto literário e roteiro torna-se ainda mais forte quando nos deparamos com certas notas de rodapé que contêm verdadeiros conselhos para uma possível realização cinematográfica do texto:

Em caso de cinema haverá escolha. Ou se fica sobre o rosto da mãe que narra sem ver. Ou bem se veem a mesa e os filhos narrados pela mãe. A autora prefere esta última opção (DURAS, 1991, p. 28).

No caso de um filme tirado deste livro, a criança não deveria ser de uma beleza simplesmente bela. Isso seria talvez perigoso para o filme. Trata-se de outra coisa que atua nela, a criança, algo “difícil de evitar”, uma curiosidade selvagem, uma falta de educação, uma falta, sim, de timidez (DURAS, 1991, p. 73).

Em caso de cinema, a título de exemplo.
Filma-se o quarto iluminado pela luz da rua. Nessas imagens, modera-se o som, ele é deixado em sua distância habitual assim como os barulhos da rua: assim como o ragtime e a Valsa. Filmam-se os amantes adormecidos, o Romance Popular do Livro. Filma-se também a luz pobre, pungente, dos lampiões da rua (DURAS, 1991, p. 84).¹¹

Além das notas de rodapé, há, ao final do livro, sugestões de imagens que poderiam ser utilizadas no caso de um filme realizado a partir do livro. A voz que faz as sugestões enuncia em primeira pessoa, e fica claro que se trata de um texto separado da história narrada em

10 “Elle ne bouge pas tout d’abord.
Elle va lentement vers lui derrière la vitre.
Reste là.
Ils se regardent très vite, le temps de voir, de s’être vus.
La voiture est dans le sens inverse de sa marche à elle. Elle pose sa main sur la vitre. Puis elle décarte sa main et elle pose sa bouche sur la vitre, embrasse là, laisse sa bouche rester là.”

11 “En cas de cinéma on aura le choix. Ou bien on reste sur le visage de la mère qui raconte sans voir. Ou bien on voit la table et les enfants racontés par la mère. L’auteur préfère cette dernière proposition.”
“Dans le cas d’un film tiré de ce livre-ci, il ne faudrait pas que l’enfant soit d’une beauté seulement belle. Cela serait peut-être dangereux pour le film. Il s’agit d’autre chose qui joue en elle, l’enfant, de ‘difficile à éviter’, d’une curiosité sauvage, d’un manque d’éducation, d’un manque, oui, de timidité.”
“En cas de cinéma à titre d’exemple.
On filme la chambre éclairée para la lumière de la rue. Sur ces images-là on retient le son, on le laisse à sa distance habituelle de même que les bruits de la rue : de même que le ragtime et la Valse. On filme les endormis, Le Roman Populaire du Livre.
On filme aussi la lumière pauvre, navrante, des lampadaires de la rue.”

L'Amant de la Chine du Nord. Trata-se de uma espécie de conselho técnico visando à realização cinematográfica:

As imagens propostas abaixo poderiam servir à pontuação de um filme tirado deste livro. De modo algum essas imagens – ditas planos de corte – deveriam “resumir” a narrativa, prolongá-la ou ilustrá-la. Elas seriam distribuídas no filme segundo a vontade do diretor e não determinariam em nada a história. As imagens propostas poderiam ser retomadas a qualquer momento, à noite, durante o dia, na estação seca, na estação das chuvas. Etc.

Vejo essas imagens como um exterior que teria o filme, um “país”, o dessas pessoas do livro, a região do filme. E somente dele, do filme, sem nenhuma referência de conformidade (DURAS, 1991, p. 243).¹²

As imagens propostas são muitas. Citaremos aqui apenas algumas, a título de exemplo:

Um rio vazio na sua imensidão em uma noite indecisa, relativa.

O dia que nasce sobre o rio. Sobre o arroz. Sobre as estradas retas e brancas que atravessam a imensidão sedosa do arroz. [...]

O rio escuro, muito perto. Sua superfície. Sua pele. Em sua nudez de uma noite clara (noite relativa). [...]

O dia. A manhã. Sob a chuva (DURAS, 1991, p. 243-245).¹³

O texto evocando as imagens é de uma grande poeticidade. Difícil vê-las apenas como orientações técnicas para a realização de um filme. Como filmar uma “noite indecisa, relativa”? Mais do que indicações cênicas, possuem uma riqueza também como texto literário. Nesse sentido, embora surjam após o final da narrativa propriamente dita, fazem, sim, parte do texto, do conjunto de *L'Amant de la Chine du Nord*, e convidam a refletir sobre a própria construção artística, à medida que contribuem para a imbricação das linguagens literária e cinematográfica.

Nos conselhos para a inserção das imagens no filme, é possível perceber traços bem característicos do cinema de Marguerite Duras. É bastante comum em seus filmes que as imagens não sirvam para mostrar o que está sendo narrado. Como observa Madeleine Borgomano, em Duras, “as imagens não contam nada” (BORGOMANO, 2009, p. 34). E é justamente o que fica claro na apresentação das sugestões de imagens: elas não devem determinar a história, não devem prolongar nem ilustrar a narrativa.

¹² “Les images proposées ci-dessous pourraient servir à la ponctuation d’un film tiré de ce livre. En aucun cas ces images – dites plans de coupe – ne devraient “rendre compte” du récit, ou le prolonger ou l’illustrer. Elles seraient distribuées dans le film au gré du metteur en scène et ne décideraient en rien de l’histoire. Les images proposées pourraient être reprises à tout moment, la nuit, le jour, à la saison sèche, à la saison des pluies. Etc. Je vois ces images comme un dehors qu’aurait le film, un “pays”, celui de ces gens du livre, à la contrée du film. Et seulement de lui, du film, sans aucune référence de conformité.”

¹³ “Un fleuve vide dans son immensité dans une nuit indécise, relative.”
“Le jour qui se lève sur le fleuve. Sur le riz. Sur les routes droites et blanches qui traversent l’immensité soyeuse du riz.” [...]
“Le fleuve sombre, très près. Sa surface. Sa peau. Dans la nudité d’une nuit claire (nuit relative).” [...]
“Le jour. Le matin. Sous la pluie.”

Todas essas indicações cênicas, com seu aspecto literário, aproximam o texto de um roteiro cinematográfico.

Segundo André Vieira, o roteiro cinematográfico não é necessariamente um texto visual, mas antes “um texto que sugere, descreve e prevê o efeito antecipado, valendo-se, para tanto, de elementos de ordem narrativa, estética, funcional e dramática” (VIEIRA, 2007, p. 56-57). O pesquisador explica que, assim como o romance, o roteiro também alterna diálogos e passagens narrativas ou descritivas e presta-se, portanto, a uma análise literária. A forma particular de diagramação do texto seria um dos itens de diferenciação entre o roteiro e outros gêneros narrativos, como, por exemplo, o romance:

Em primeiro lugar, o que diferencia um roteiro de uma sinopse, de um diálogo e de um romance é o modo especial de decupagem do texto, o que pode ser facilmente percebido através da diagramação, da disposição tipográfica, espaçamento duplo ou triplo, fragmentação do texto em sequências numeradas, separadas por espaços em branco. Cada sequência corresponde a uma mudança de cenário ou a um salto no tempo, sendo introduzidas por indicações de lugar e de luz [...]. Não há lugar para elementos de coesão ou de subordinação entre as sequências, ainda que estejam ligadas pela progressão mesma da narrativa (VIEIRA, 2007, p. 57).

Ora, o texto de *L'Amant de la Chine du Nord* encaixa-se, a princípio, nas características arroladas por Vieira. Estrutura-se como uma espécie de paratexto cinematográfico, sugerindo uma realização possível a partir de elementos narrativos, estéticos e dramáticos. Ao mesmo tempo, apresenta uma disposição tipográfica particular, diferenciando-se da diagramação do romance tradicional, embora não contenha sequências numeradas. E muitas sequências são introduzidas por indicações de lugar e de iluminação, como as abaixo transcritas:

É o quarto de dormir da mãe e da criança.

É um quarto de dormir colonial. Mal iluminado. Sem mesas de cabeceira [...].

A mãe está deitada.

Não está dormindo.

Está esperando sua filha.

Ei-la. Ela vem de fora. Atravessa o quarto (DURAS, 1991, p. 23).¹⁴

14 “C’est la chambre à coucher de la mère et de l’enfant.
C’est une chambre à coucher coloniale. Mal éclairée. Pas de tables de chevet [...].
La mère est couchée.
Elle ne dort pas.
Elle attend son enfant.
La voici. Elle vient du dehors. Elle traverse la chambre.”

É o pátio da pensão Lyautey.

A luz está menos viva. É noite. O topo das árvores já está no crepúsculo. O pátio está fracamente iluminado por toda uma rede de lâmpadas verdes e brancas. As brincadeiras são vigiadas (DURAS, 1991, p. 53).¹⁵

L'Amant de la Chine du Nord contém, ainda, como já mostrado neste artigo, inúmeras passagens em que o verbo ver determina a descrição; expressões como *on voit* são recorrentes. André Vieira, ao discorrer sobre as características de um roteiro, salienta que “o uso de expressões de ocularização em sintagmas como *on distingue*, *on perçoit*, que correspondem à perspectiva do espectador, remete diretamente ao domínio do roteiro” (VIEIRA, 2007, p. 60). O narrador associa-se ao leitor, convida-o a observar a cena, reduzindo, pois, a distância entre a instância enunciativa e o leitor/espectador. Isso pode ser notado em diversas passagens de *L'Amant de la Chine du Nord*. O pronome *on* aproxima destinador e destinatário (leitor/espectador), como se o primeiro convidasse o segundo para ver com ele, seguir com ele o movimento da câmera¹⁶: “A jovem vira em direção ao parque, vai ver o local da festa por trás da grade. Nós a seguimos. Paramos diante do parque (DURAS, 1991, p. 19).¹⁷

Um roteiro, muitas vezes, abre-se com uma sinopse, uma breve apresentação da história e das personagens (CHION apud VIEIRA, 2007, p. 63). O que aqui chamamos de prefácio de *L'Amant de la Chine du Nord* poderia ser tido como uma sinopse, considerando os traços de roteiro cinematográfico que o texto apresenta. No entanto, como já observamos no início deste artigo, esse prefácio, ou sinopse, ao contrário de afirmar o pertencimento do texto ao universo cinematográfico, ressalta sua filiação ao gênero romance. Não é possível, portanto, enxergar *L'Amant de la Chine du Nord* como roteiro propriamente dito. Da mesma forma, não se pode pretender classificá-lo como romance *tout court*.

Ainda nas páginas iniciais, há uma passagem que destaca o entrelaçamento de cinema e literatura na composição da narrativa: “É um livro. É um filme. É a noite” (DURAS, 1991, p. 17).¹⁸ Em seguida, a menção ao livro:

15 “C'est la cour de la pension Lyautey. La lumière est moins vive. C'est le soir. Le sommet des arbres est déjà dans le crépuscule. La cour est faiblement éclairée par tout un réseau de lampes en tôle vertes et blanches. Les jeux sont surveillés.”

16 Segundo Delatour et al. (1991, p. 136), o pronome *on*, na língua francesa, possui três significações principais: as pessoas, em geral (ex. *On ne doit pas marcher sur la pelouse*. Não se deve pisar na grama); um sujeito indeterminado (*On a volé la voiture de Pierre*. Roubaram o carro de Pierre.); nós ou “a gente” (*On va au cinéma ce soir?* A gente vai ao cinema hoje à noite?). Assim, diante de expressões como *on distingue*, *on perçoit*, *on voit*, instala-se uma certa ambiguidade. Ao mesmo tempo em que se pode interpretar que o narrador diz “distingue-se”, “vê-se”, “percebe-se”, também é possível entender que esse narrador se coloca ao lado do leitor e diz “distingui-mos”, “vemos”, “percebemos”.

17 “La jeune fille oblique vers le parc, elle va voir le lieu de la fête derrière la grille. On la suit. On s'arrête face au parc.”

18 “C'est un livre.
C'est un film.
C'est la nuit.”

A voz que fala aqui é aquela, escrita, do livro.
Voz cega. Sem rosto.
Muito jovem.
Silenciosa (DURAS, 1991, p. 17).¹⁹

A narradora afirma que a voz que fala é a do livro. Um pouco adiante, na apresentação da personagem, novamente livro e filme se confundem, e o texto é apresentado como contendo essa possibilidade de dupla realização da narrativa:

Foi pouco depois que a pista se apagou que da Residência chega, tocada ao piano, aquela ária, de valsa morta. A de um livro. Não se sabe mais qual [...]
No filme, não se dirá o nome dessa Valsa.
No livro aqui, dir-se-á: La Valsa Desesperada.
A jovem a escutará mesmo depois que ela tiver terminado.
A jovem, no filme, neste livro aqui, nós a chamaremos a Criança (DURAS, 1991, p. 20-21).²⁰

As referências ao livro remetem também a livros anteriores escritos por Marguerite Duras, ou seja, relacionam-se ao processo de reescritura – já mencionado aqui como característico da obra da autora -, que retoma acontecimentos, personagens, lugares e situações de seus textos em novos textos. Muitas das passagens nas quais se problematiza o pertencimento de *L'Amant de la Chine du Nord* à categoria livro são marcas desta reescritura, como o extrato abaixo, em que são retomadas situações de livros anteriores, sobretudo de *L'Amant*:

É o rio.
É a balsa sobre o Mékong. A balsa dos livros.
Do rio.
Na balsa há o ônibus para nativos, as longas Léon Bollée pretas, os amantes da China do Norte olhando.
A balsa parte [...]

19 "La voix qui parle est celle, écrite, du livre.
Voix aveugle. Sans visage.
Très jeune.
Silencieuse."

20 "C'est peu après que la piste c'est éteinte que de la Résidence arrive, joué au piano, cet-air-là, de valse morte. Celle d'un livre. On ne sait plus lequel [...].
Dans le film, on n'appellera pas le nom de cette Valse.
Dans le livre ici, on dira : La Valse Désespérée.
La jeune fille l'écouterá encore après qu'elle sera terminée.
La jeune fille, dans le film, dans ce livre ici, on l'appellera l'Enfant."

Ela, a criança, está uniformizada, vestida como a jovem dos livros [...].
Da limusine preta saiu um outro homem diferente daquele do livro, um outro chinês da Manchúria [...].
Ela, ela permaneceu a do livro (DURAS, 1991, p. 35-36).²¹

As personagens, objetos e lugares são apresentados em relação ao livro, ou aos livros: *L'Amant* e tantos outros contendo situações e cenários semelhantes, entre os quais *Un Barrage contre le Pacifique* e *L'Éden Cinéma*. *L'Amant de la Chine du Nord* é, pois, um livro que retoma outros, mas é também uma possibilidade de realização cinematográfica dos outros, é o filme possível dos livros anteriores, o filme não realizado de *L'Amant*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura produzida desde, pelo menos, a segunda metade do século XX não pode ignorar o cinema como manifestação artística que com ela dialoga. Não apenas a literatura exerce influência sobre a produção cinematográfica, fornecendo-lhe temas e maneiras de construir a narrativa, como também o cinema transforma os modos de se fazer literatura. Autores como Duras, que tiveram uma trajetória significativa no cinema, não apenas levam elementos fílmicos para seus textos literários como produzem textos a partir da linguagem cinematográfica.

André Vieira considera os textos de Duras e de Alain Robbe-Grillet como cine-romances. Contrariamente a certos teóricos estrangeiros, como Van Nypelser, Vieira não concorda com a definição de cine-romances como simples descrições de filmes, mas os entende como textos híbridos,

a meio caminho entre o cinema e a literatura, dotado de uma especificidade própria que não o subordina a um devir, no sentido de Blanchot, ou seja, a um filme a ser realizado, ainda que constitua seu referente. Trata-se de textos que, segundo a própria Duras, podem ser lidos, representados ou filmados, o que vem a solapar as fronteiras estanques entre os gêneros bem como relativizar sua utilização/intenção (VIEIRA, 2007, p. 60).

O cine-romance seria, pois, um gênero literário oriundo do cinema. Outro gênero proveniente do roteiro cinematográfico é o romance-roteiro, caracterizado pela apropriação inovadora “dos procedimentos do roteiro, sem, no entanto, aditar a sua menção genérica” (VIEIRA, 2007, p. 59).

²¹ “C’est le fleuve.
C’est le bac sur le Mékong. Le bac des livres.
Du fleuve.
Dans le bac il y a le car pour indigènes, les longues Léon Bollée noires, les amants de la Chine du Nord qui regardent.
Le bac s’en va [...].
Elle, l’enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres [...].
De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie [...].
Elle, elle est restée celle du livre.”

L'Amant de la Chine du Nord poderia ser classificado como um cine-romance ou como um romance-roteiro. Entretanto, classificar um texto híbrido que se apresenta como tal é tarefa ingrata e, certamente, infrutífera. *L'Amant de la Chine du Nord* é romance que nasce a partir da linguagem do cinema, possibilidade de realização fílmica de si mesmo e dos textos anteriores. É mais uma das muitas possibilidades da narrativa durassiana.

REFERÊNCIAS

- AYER, M. Marguerite Duras: o cinema como ato político. In: AYER, M.; KUNTZ, M. C. V. (orgs.). *Olhares sobre Marguerite Duras*. São Paulo: Publisher Brasil, 2014, p. 7-15.
- BORGOMANO, M. *L'Amant de la Chine du Nord*: chant de deuil pour un film absent. In : BURGELIN, C.; GAULMYN, P. (orgs.). *Lire Duras: écriture, théâtre, cinéma*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- _____. As vozes do invisível. In: AYER, M. (org.). *Marguerite Duras: escrever imagens*. São Paulo : Caixa Cultural, 2009.
- DELATOUR, Y. et al. *Grammaire du Français : cours de Civilisation Française de la Sorbonne*. Paris: Hachette, 1991.
- DURAS, M. *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris: Gallimard, 1991.
- GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2009.
- SENRA, S. O cinema de Marguerite Duras: uma breve apresentação. In: AYER, M. (org.). *Marguerite Duras: escrever imagens*. São Paulo: Caixa Cultural, 2009.
- VIEIRA, A. S. "Literatura e roteiro: leitor ou espectador?". *Revista Letras UFSM*, Santa Maria- RS, n. 34, p. 55-71, 2007.

RECEBIDO EM: 07/03/2016 ACEITO EM: 07/05/2016

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: MÜLLER, Andréa Correa Paraiso. *L'Amant de la Chine du Nord*, de Marguerite Duras: livro, filme, noite. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 91-102, jun. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.