

L'AMANT (1984) ENTRE CINEMA E LITERATURA: INFLUÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS EM ROMANCE AUTOBIOGRAFICO

Maria do Socorro Aguiar Pontes Giove (UnB)¹

Resumo: Este estudo visa constatar as influências da sétima arte no romance mundialmente conhecido de Marguerite Duras e que lhe valeu o prêmio Goncourt (1984): *L'Amant* [O Amante]. Trata-se de uma autoficção sobre as experiências amorosas de uma adolescente nos anos 1930 na antiga Indochina francesa. Se, em seus primeiros tempos, o cinema buscou na literatura fonte de inspiração para contar histórias, passará a influenciar a literatura no período pós-Segunda Guerra Mundial (CLERC, 1993). Este artigo pretende analisar como o cinema se manifesta em *L'Amant*, por meio da identificação, neste texto autobiográfico, de ferramentas específicas da linguagem cinematográfica (VANOYE; FREY; GOLLOT-LETÉ, 2017).

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Autobiografia; Linguagem.

1. Contextualização

A história, narrada em *L'Amant*, já havia sido desenvolvida em obras anteriores da cine-escritora francesa, tais como *Un barrage contre le Pacifique* [Barragem contra o Pacífico] (1950) e *L'Éden Cinéma* [Eden Cinema] (1977) e será retomada em *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) [O Amante da China do Norte].

Em *Un barrage contre le Pacifique*, que revela o talento de Marguerite Duras ao grande público, a autora se inspirou amplamente em sua infância na Indochina, ex-colônia francesa, atual Vietnã. Inclusive, foi com esta obra que, pela primeira vez, M.D.² pleiteou o prêmio Goncourt, o qual ela só obteria 33 anos mais tarde, com a publicação de *L'Amant*.

Em *Un barrage contre le Pacifique*, os personagens ainda possuem nomes e características bem definidas. Porém, numa fase mais madura da obra durassiana, da qual *L'Amant* é um exemplo, os personagens principais não serão mais nomeados. Ora, malgrado todo o seu desenvolvimento e sua civilização, a Europa não testemunharia, em seu próprio território, crimes atrozes cometidos contra a humanidade? Tal insegurança do período pós-Segunda Guerra Mundial se reflete na não nomeação sistemática das personagens. Em *L'Amant*, os personagens principais não têm nome, enquanto os

¹ Graduada em Letras (UnB), Mestre em Literatura e Práticas Sociais (UnB). Contato: mlle.pontes82@gmail.com.

² Usaremos a sigla M.D. para nos referirmos à Marguerite Duras.

secundários são nomeados. Dessa forma, Marguerite Duras balança as regras da narrativa tradicional.

Interessante notar que se, nos primeiros tempos, o cinema se ligou à literatura para alcançar foros de nobreza, posteriormente, passará a influenciar decisivamente a literatura, por meio de ferramentas próprias da linguagem cinematográfica (CLERC, 1993). Depois, em um processo inverso, em vez de anteceder, os livros passaram a suceder os filmes, quando romances foram escritos a partir de filmes.

Portanto, não cabe mais falar de uma hierarquia entre o cinema e a literatura. Trata-se de influências mútuas entre ambas as artes, em que as noções de anterioridade e prevalência de uma arte sobre outra não fazem mais nenhum sentido. Em um curto-circuito profícuo, literatura e cinema se nutrem um do/ao outro, auferindo grande proveito deste processo.

Desde *La Musica* [A Música] (1967), primeiro filme de Marguerite Duras, codirigido por Paul Seban, Marguerite Duras começou a produzir filmes bastante originais, nos quais é possível observar a sua marca enquanto artista anfíbia, proveniente da literatura. Destarte, M.D. dividia o seu tempo de criação entre a solidão da página em branco e o trabalho em equipe do cinema.

A partir de um dado momento, torna-se impossível dissociar cinema e literatura na obra de Marguerite Duras, à medida que todos os seus livros se tornam filmes e todos os seus filmes se tornam livros. Inclusive, Duras (1980, p. 76) afirma que sempre fala da escrita mesmo quando parece falar de cinema, chegando a confessar: “Quand je fais du cinéma, j’écris, j’écris sur l’image, sur ce qu’elle devrait représenter, sur mes doutes quant à sa nature”³ (DURAS, 1980, p. 76). Tendo transitado entre cinema e literatura durante grande parte de sua carreira, a obra da cine-escritora francesa nasce da coalescência de ambos os campos artísticos.

Após a realização dos filmes, M.D. começou a publicar os roteiros cinematográficos sistematicamente. Dessa forma, o trânsito de uma arte para a outra se torna a regra do trabalho artístico durassiano, por meio da miscigenação de elementos de ambos os campos artísticos. Neste sentido, podemos citar *Le Camion* [O Caminhão] (1977), obra fílmica que depois se tornaria livro. Além disso, todos os seus curtas-

³ “Quando eu faço cinema, eu escrevo, eu escrevo sobre a imagem, sobre o que ela deveria representar, sobre as minhas dúvidas quanto à sua natureza”.

metragens de 1979 também se tornaram livros: *Aurélia Steiner* [Aurélia Steiner] (Vancouver), *Aurélia Steiner* [Aurélia Steiner] (Melbourne), *Césarée* [Césaré] e *Les Mains négatives* [As Mãos Negativas].

Segundo a concepção cinematográfica durassiana, o fato de associar imagens a palavras numa lógica em que imagens e palavras se explicam e se reiteram umas às outras diminui, como ocorre no cinema comercial, o poder do imaginário do espectador, resultando em um tipo de cinema que Marguerite Duras detestava, posto que subserviente e didático.

Vale ressaltar que *L'Amant* é uma obra produzida praticamente no fim da carreira artística de Marguerite Duras. Naquele momento, ela já tinha escrito inúmeros romances, roteiros cinematográficos, entrevistas e textos críticos sobre cinema, literatura e política, além de ter realizado quase todos os seus filmes, com exceção de *Les Enfants* [As Crianças], lançado em 1985. Impreterivelmente, portanto, esta bagagem cinematográfica refletir-se-ia em seu fazer literário.

Além de possuir um tom confessional e um caráter autobiográfico, *L'Amant* traz várias elementos da linguagem cinematográfica, pois o seu nascimento ocorre justamente no cruzamento entre linguagem literária e linguagem cinematográfica. Este artigo tem por meta averiguar como ocorrem tais influências em *L'Amant*, por intermédio de elementos característicos da linguagem cinematográfica, tais como o recurso aos enquadramentos e movimentos de câmera.

Para Marguerite Duras, o filme ideal de *L'Amant* seria a leitura do romance feita pela própria autora (CLÉDER, 2014). De certa forma, isso reflete toda uma logística de sua obra, pois, desde o filme *Le Camion*, a leitura performática dos roteiros pela própria Marguerite Duras se faz sistemática. Inclusive, em todos os seus curtas-metragens, Marguerite Duras faz a leitura de seus roteiros. Para Duras (1982, p. 59), nenhuma atuação é capaz de substituir a leitura de um texto.

Exatamente pelo fato de *L'Amant* ser uma obra muito imagética, Marguerite Duras entendia que o filme ideal de *L'Amant* seria a leitura do mesmo. Segundo a concepção cinematográfica de Marguerite Duras, a tradução do romance em imagens cinematográficas castra a imaginação do espectador, pois este tende a fazer associações entre elementos do romance e elementos propostos pelo filme.

Na cinematografia durassiana, não existe a intenção de direcionar o olhar do espectador. Ao contrário, o cinema durassiano deixa-o livre para explorar tanto os elementos apresentados dentro da tela quanto, e principalmente, para fabular os espaços fora-da-tela. Assim, contrariamente ao cinema comercial, o cinema durassiano tem um forte apelo para o imaginário do leitor-espectador. Inclusive, para Marguerite Duras (1980, p. 76), a imagem cinematográfica ideal corresponde àquela do assassinato confessado ao cinema.

Marguerite Duras infringe as convenções do cinema comercial. No cinema durassiano, não há um tratamento clássico do protagonista, que consiste, por exemplo, em persegui-lo com a câmera, de maneira que o cômodo, onde o protagonista estava, deixa de existir assim que ele o deixa (CLÉDER; JULLIER, 2017, p. 119). Ao contrário disso, no cinema durassiano, muitas vezes, os personagens saem para o espaço fora-da-tela e o cenário continua na tela, a ser explorado pelo olhar perscrutador do espectador.

Destarte, o cinema de Marguerite Duras não é um cinema didático, cuja função é entorpecer o espectador por duas horas. Ao contrário disso, o espectador precisa estar atento para poder não apenas acompanhar a história, mas também para contribuir com a sua parte de criação a fim de que a experiência estética efetivamente se cumpra. Assim, o espectador necessita recobrir os vazios para poder interagir com a obra (ISER, 2012).

Em sua adaptação cinematográfica, Jean-Jacques Annaud faz uma representação dos personagens, dos lugares, da intriga, ao passo que Marguerite Duras buscava justamente um *distanciamento da representação* (CLÉDER, 2014). O filme *L'Amant*, de Jean-Jacques Annaud, reduz os vazios, à medida que faz coincidir imagem e palavra. Segundo Marguerite Duras, é exatamente esta coincidência entre imagem e palavra que empobrece o cinema comercial, pois impulsiona o espectador a fazer um esforço totalizador, o que inevitavelmente depaupera a sua experiência estética.

Assim, ao reduzir drasticamente a capacidade do espectador de produzir as suas próprias imagens mentais, o cinema comercial o confina a um estado que Duras chamou de “infância cinematográfica” (1980, p. 19). Segundo Duras (1980, p. 19), o espectador infantil vai ao cinema apenas para passar um tempo agradável, divertir-se e esquecer-se dos seus problemas cotidianos. De maneira lapidar, Marguerite Duras conclui: o espectador vai ao cinema para esquecer-se de si mesmo (1980, p. 19). Ora, era exatamente contra este cinema que Marguerite Duras lutava, pois ela almejava um

público que estivesse disposto a pensar, refletir e completar a experiência estética cinematográfica com as suas próprias emoções, vivências e sentimentos.

Em 1984, Marguerite Duras, Jérôme Beaujour, Claude Berri, Jacques Tronel e Nicole Couderc se reúnem justamente para criar um roteiro de *L'Amant*. Este conjunto de entrevistas e discussões em torno de *L'Amant* se encontra no livro *Le Cinéma Invisible* [O Cinema Invisível], organizado por Jean Cléder. Destarte, Marguerite Duras tinha participado do processo de produção do roteiro e também participaria da produção do filme, mas não pôde levar a cabo o projeto porque precisou passar por uma desintoxicação alcoólica, tendo ficado até mesmo de coma, história narrada no livro *M.D.*, escrito pelo seu último companheiro, Yann Andréa.

Ao longo das discussões, Claude Berri até mesmo importuna Marguerite Duras porque ele desejava organizar a narrativa de *L'Amant*, de maneira a tornar a história mais visual possível, buscando detalhes com o intuito de ilustrar *L'Amant*. Ora, conforme mencionado anteriormente, Marguerite Duras abominava a concepção cinematográfica segunda a qual palavra e imagem entram em uma relação de ilustração e explicação uma da outra.

A partir deste roteiro, Jean-Jacques Annaud fez o filme *L'Amant*. Ao retornar do seu tratamento, Marguerite Duras detestou o filme de Jean-Jacques Annaud. Conseqüentemente, em 1991, M.D. publicará *L'Amant de la Chine du Nord*, que corresponde, segundo a cine-escritora francesa, àquilo que deveria ter sido o filme.

2. Origem de *L'Amant*

Marguerite Duras deveria escrever sobre um álbum de fotografias. Eis que ela se depara justamente com uma fotografia ausente, mas que existe entre as brumas da sua memória. A travessia de um rio: uma fotografia não-fotografada, a *Imagem Absoluta*. A ausência desta imagem teria provocado todo o imaginário da escritora e a conseqüente escrita do livro, que se chamaria, em princípio, *L'Image Absolue* [A Imagem Absoluta] (CLÉDER, 2014). O trecho a seguir se reporta justamente a esta fotografia que poderia ter sido feita:

C'est au cours de ce voyage que *l'image* se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une *photographie* aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la

provoquer. Qui aurait pu penser à ça? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette *image*, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur.⁴ (DURAS, 1984, p. 17, grifos nossos)

Neste sentido, podemos afirmar que o parentesco com o cinema salta aos olhos desde o engendramento da obra *L'Amant*, visto que o cinema é feito a partir da justaposição de fotogramas (24 por segundo), a fim de dar a impressão de movimento.

Aliás, esta fotografia ausente nos remete, de alguma forma, ao *conditionnel passé*⁵, utilizado em *Le Camion*, à medida que este filme consiste na leitura do roteiro daquilo que poderia ter sido o filme. O *conditionnel passé* é o modo verbal das possibilidades, daquilo que não aconteceu de fato, mas poderia ter acontecido.

3. Análise de *L'Amant*

Em *L'Amant*, já idosa, a narradora-protagonista, a partir de suas memórias, narra, em tom confessional, a história do seu primeiro amor na Indochina francesa. Trata-se de uma garota de 15 anos e meio que tem um envolvimento amoroso com um Chinês doze anos mais velho. Ao mesmo tempo em que a mãe rejeita este relacionamento, devido ao fato de o amante ser Chinês, termina por aceitá-lo, por causa do dinheiro e dos bens materiais que ele pode proporcionar à família de colonos brancos, arrasados pelas terras incultiváveis e pelo desastre da construção de barragens contra o Pacífico. Por meio do relacionamento com o Chinês rico, a jovem garota é a única que pode salvar esta família da miséria.

⁴ “Foi ao longo desta viagem que a *imagem* ter-se-ia destacado, que ela teria sido retirada em suma. Ela poderia ter existido, uma *fotografia* poderia ter sido feita, como uma outra, aliás, em outras circunstâncias. Mas ela não foi. O objeto era muito magro para provocá-la. Quem poderia ter pensado nisso? Ela apenas poderia ter sido feita se tivessem podido prejudicar da importância deste acontecimento na minha vida, esta travessia do rio. Ora, enquanto que esta se operava, ignoravam ainda até a sua existência. Somente Deus a conhecia. É por isso que esta *imagem*, e não poderia ser diferente, ela não existe. Ela foi omitida. Ela foi esquecida. Ela não foi destacada, retirada em suma. É nesta falta de ter sido feita que ela deve a sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a autora”.

⁵ “Futuro do pretérito composto”.

Em várias das suas obras, Marguerite Duras se vale muito da anáfora, figura de linguagem que consiste na repetição de palavras ou expressões, a fim de reforçar o sentido e que denota insistência (MOISÉS, 2013, p. 23). Dessa forma, a repetição, que pode ser considerada como uma verdadeira marca estilística da autora, confere musicalidade e poeticidade à sua obra.

Em *L'Amant*, podemos observar a repetição sistemática de frases, de palavras e até mesmo de estruturas gramaticais. Por vezes, Marguerite Duras repete sintagmas inteiros, operando apenas modificações sutis no interior dos mesmos, como é possível observar nos seguintes trechos:

*Je lui avais demandé de faire encore et encore. De me faire ça. Il l'avait fait. Il l'avait fait dans l'onctuosité du sang. Et cela en effet avait été à mourir. Et cela a été à en mourir*⁶. (DURAS, 1984, p. 53, grifos nossos)

*Parce qu'il ne sait pas pour lui, je le dis pour lui, à sa place, parce qu'il ne sait pas qu'il porte une élégance cardinale, je le dis pour lui*⁷. (DURAS, 1984, p. 54, grifos nossos)

No caso do primeiro excerto, “de faire”⁸ é sucedido por “encore”⁹, que também se repete duas vezes. Já na segunda aparição de “de faire”, ocorre uma modificação no sintagma, por meio da adição de “me”¹⁰ e de “ça”¹¹: “De *me faire ça*”¹². “Il l'avait fait”¹³ também aparece duas vezes, sendo que, na primeira vez, o sintagma aparece sozinho e, na segunda vez, é sucedido pelo sintagma “dans l'onctuosité du sang”¹⁴. Já nas duas últimas orações, podemos observar a repetição do mesmo verbo, porém em

⁶ “Eu tinha pedido a ele *para fazer isso de novo e de novo. Para fazer isso comigo. Ele tinha feito isso. Ele tinha feito isso* na cremosidade do sangue. *E isso de fato tinha sido para morrer. E isso foi para morrer*”.

⁷ “*Porque ele não sabe para ele, eu digo isso para ele, no lugar dele, porque ele não sabe que ele tem uma elegância cardinal, eu digo isso para ele.*”

⁸ “para fazer”.

⁹ “ainda”.

¹⁰ “me”.

¹¹ “isso”.

¹² “Para me fazer isso”.

¹³ “Ele tinha feito isso”.

¹⁴ “na cremosidade do sangue”.

tempos verbais diferentes: *plus-que-parfait*¹⁵ para o primeiro, e *passé composé*¹⁶ para o segundo.

Quanto ao segundo exemplo, em um trecho relativamente curto, M.D. faz várias repetições: a oração “Parce qu’il ne sait pas”¹⁷ aparece duas vezes, sendo que a primeira aparição é sucedida por “pour lui”¹⁸. Já o sintagma “je le dis pour lui”¹⁹ também aparece duas vezes: na primeira vez, ele é sucedido por “à sa place”²⁰ e, na segunda vez, o sintagma encerra o período.

É importante mencionar que a palavra imagem aparece inúmeras vezes ao longo da narrativa. Inclusive, ela já se encontra nas primeiras páginas de *L’Amant*: “L’image dure pendant toute la traversée du fleuve”²¹ (DURAS, 1984, p. 11). Também é possível observá-la nas seguintes passagens: “Déjà, sur le bac, avant son heure, l’image aurait participé de cet instant”²² (DURAS, 1984, p. 48, grifos nossos) e “L’image de la femme [...] a traversé la chambre”²³ (DURAS, 1984, p. 49, grifos nossos).

É interessante perceber que esta palavra “image”²⁴ se encontra várias vezes também no livro *L’Amant de la Chine du Nord*, que é uma reescrita de *L’Amant*. Ora, a presença da palavra imagem remete ao álbum de fotografia, sobre o qual Marguerite Duras trabalhou para escrever *L’Amant*, e a fotografia ausente que teria instigado o imaginário da autora e a consequente escrita de *L’Amant*.

Convém salientar que a palavra “imagem” remete o leitor tanto à fotografia inexistente quanto à própria essência do cinema: imagem (em movimento). Dessa forma, mesmo quando faz literatura, Marguerite Duras reenvia o leitor constantemente à linguagem cinematográfica, criando aproximações entre ambas as artes.

Em *L’Amant*, podemos perceber uma escrita muito visual, que remete claramente à experiência artística de Marguerite Duras enquanto cineasta. Além disso,

¹⁵ “mais-que-perfeito”.

¹⁶ “pretérito perfeito”.

¹⁷ “Porque ele não sabe”.

¹⁸ “para ele”.

¹⁹ “Eu digo isso para ele”.

²⁰ “em seu lugar”.

²¹ “A imagem dura toda a travessia do rio”.

²² “Já, na balsa, antes do tempo, a imagem teria participado deste momento”.

²³ “A imagem da mulher [...] atravessou a sala”.

²⁴ “imagem”.

alguns excertos são muito imagéticos e, conseqüentemente, podem ser facilmente traduzíveis para a linguagem cinematográfica, como o exemplo a seguir: “Je l’ai vu tout à coup dans un peignoir noir. Il était assis, il buvait un whisky, il fumait”²⁵ (DURAS, 1984, p. 52). Em sua imaginação, o leitor-espectador é convidado a visualizar a cena do amante Chinês com o roupão preto, sentado, bebendo uísque e fumando. Neste sentido, convém salientar que, para Marguerite Duras, a imaginação sempre teve um papel preponderante em suas obras.

Ademais, o trecho abaixo pode ser facilmente traduzido para a linguagem cinematográfica, por meio de uma panorâmica que pode varrer o espaço horizontalmente, mostrando o amante chinês olhando para a jovem garota com o chapéu de homem e os sapatos dourados, e acompanhando todo o movimento do personagem masculino:

L’homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d’homme et aux chaussures d’or. Il vient vers elle lentement. C’est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d’abord²⁶. (DURAS, 1984, p. 41)

Já no seguinte trecho, pode-se utilizar um primeiríssimo plano ou um plano-detalle, no intuito de mostrar ao leitor-espectador que as mãos do amante Chinês tremem no momento em que ele oferece um cigarro à jovem garota. Ora, esta informação é fundamental para compreender o medo do personagem masculino de se aproximar da jovem garota, denunciando a sociedade colonial racista:

Tout d’abord il lui offre une cigarette. *Sa main tremble*. Il y a cette différence de race, il n’est pas blanc, il doit la surmonter, c’est pourquoi il tremble. Elle lui dit qu’elle ne fume pas, non merci.²⁷ (DURAS, 1984, p. 41, grifos nossos)

²⁵ “De repente eu o vi em um roupão preto. Ele estava sentado, bebendo uísque, fumando.”

²⁶ “O homem elegante saiu da limusine, ele fuma um cigarro inglês. Ele olha para a garota com o chapéu de homem e os sapatos dourados. Ele vem na direção dela lentamente. É visível, ele está intimidado. Em princípio, ele não sorri”.

²⁷ “Primeiro ele oferece um cigarro para ela. A mão dele treme. Existe esta diferença de raça, ele não é branco, ele deve superá-la, é por isso que ele treme. Ela diz a ele que ela não fuma, não, obrigada”.

Além disso, ao longo da narrativa, aparecem as palavras “photographie”²⁸ e “cinéma”²⁹. A palavra filme também aparece em vários momentos da narrativa, como se pode observar no seguinte trecho: “Le bruit de la ville est très fort, dans le souvenir, il est le son d’un *film* mis trop haut, qui assourdit”³⁰ (DURAS, 1984, p. 51).

No seguinte trecho, é interessante notar que as três primeiras frases são curtas: “Je descends du car. Je vais au bastingage. Je regarde le fleuve”³¹. Tais frases curtas podem ser facilmente traduzidas para a linguagem cinematográfica. Neste sentido, pode-se recorrer ao plano fixo, do qual M.D. lançou mão frequentemente em seus filmes, permitindo que a dinâmica da imagem provenha dos movimentos internos (VANOYE; FREY; GOLIOT-LETÉ, 2017, p. 130). A câmera pode mostrar a personagem saindo do ônibus. Depois, pode-se utilizar um *travelling* lateral, revelando a ida da protagonista até o parapeito.

4. Considerações Finais

Se Marguerite Duras (1980, p. 76) afirmou que os seus filmes possuem a tendência de serem cada vez mais escritos, chegando a concluir que são livros, a sua obra literária também é profundamente influenciada pelas suas experiências cinematográficas. Assim, se, por um lado, o texto tem um papel preponderante em seus filmes, por outro, os seus textos também estarão impregnados de influências cinematográficas.

Neste artigo, procuramos evidenciar como algumas características específicas da linguagem cinematográfica se manifestam em *L’Amant*. Destarte, se o cinema durassiano se encontra impregnado por influências literárias, a sua literatura também estará permeada por influências cinematográficas. Embora *L’Amant* seja um romance autobiográfico, é possível perceber o curto-circuito entre cinema e literatura em sua tessitura, por intermédio de uma linguagem visual e o recurso a movimentos de câmera e enquadramentos.

²⁸ “Fotografia”.

²⁹ “Cinema”.

³⁰ “O barulho da cidade era muito forte, na lembrança, ele é o som de um filme muito alto, que ensurdece”.

³¹ “Eu saio do ônibus. Vou em direção ao parapeito. Olho para o rio”.

Referências

ANDRÉA, Yann. *M.D.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

CLÉDER, Jean. *Cinéma Invisible : L'Amant de Marguerite Duras*. Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Défaut, 2014.

CLÉDER, Jean. *Marguerite Duras : le cinéma*. Paris : Lettres Modernes Minard, 2014.

CLÉDER, Jean ; JULLIER, Laurent. *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*. Barcelone : Champs Arts, 2017.

CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et Cinéma*. Tours : Éditions Nathan, 1993.

DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1984.

DURAS, Marguerite. *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris : Gallimard, 1991.

DURAS, Marguerite. *La Maladie de la Mort*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1982.

DURAS, Marguerite. *L'Éden Cinéma*. Barcelone : Mercure de France, 2014.

DURAS, Marguerite. *Le Navire Night, Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner* (Vancouver), *Aurélia Steiner* (Melbourne), *Aurélia Steiner* (Paris). Paris : Folio, 1986.

DURAS, Marguerite. *Les Yeux Verts*. Quetigny : Éditions de l'Étoile, 1980.

DURAS, Marguerite. *Un Barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard, 1950.

ISER, Wolfgang. *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*. Tradução de Vincent Platini. Paris : Allia, 2012.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12^o ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

VANOYE, Francis; FREY, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Le Cinéma : Retenir l'essentiel*. Paris : Nathan, 2017.

Referências filmográficas

BARAT, François; Barat, Pierre (Prod.). *Le Camion*. Direção de Marguerite Duras. Bénéoit Jacob Vidéo, 1977. 80 min.

BERRI, Claude ; BURRILL, Timothy; TRONEL, Jacques (Prod.). *L'Amant*. Direção de Jean-Jacques Annaud. 1991. 115 min..

Raoul Ploquin (Prod.). *La Musica*. Direção de Marguerite Duras e Paul Seban. 1967. 80 min..