

Seminários: Sons em Performance

A Poética Interartística de
Marguerite Duras: sons e
visualidades, propondo
reflexões políticas

*The Interartistic Poetics of
Marguerite Duras: sounds
and visuals, proposing
political reflections*

Ana Cristina Silva de Oliveira
Universidade de Brasília
E-mail: anaolivier.arte@gmail.com

Resumo

Este artigo propõe uma análise da composição interartística do filme *India Song* (1975), dirigido por Marguerite Duras. Será explorada a visualidade da obra e sua analogia com as artes visuais, assim como os sons do filme, os quais são fundamentais para o entendimento da narrativa. A obra é analisada a partir dessa intersecção entre linguagens artísticas que participam da crítica política às questões sociais e de gênero, que Duras realiza. A pesquisa tem como fundamento a teoria de gênero performativo de Judith Butler e destaca sua relação com a paródia na representação dos personagens. A proposta metodológica é pautada pelas orientações de análise fílmica dos teóricos Jacques Aumont e Michel Marie, a partir de estudos da imagem.

Palavras-chave: Marguerite Duras, Judith Butler, Interartístico, Gênero.

Abstract

This article proposes an analysis of the interartistic composition in the film India Song (1975), directed by Marguerite Duras. The visuality of the work and its analogy with the visual arts will be explored, as well as the sounds of the film, which are fundamental for understanding the narrative. The work is analyzed from this intersection between artistic languages that participate in political criticism, social and gender issues, which Duras performs. The research is based on Judith Butler's theory of performative genre and highlights its relationship with parody in the representation of characters. The methodological proposal uses film analysis guidelines from theorists Jacques Aumont, e Michel Marie, based on image studies.

Keywords: Marguerite Duras, Judith Butler, Interartistic, Gender.

Résumé

L'article propose une l'analyse de la composition interartistique dans le film India Song (1975), réalisé par Marguerite Duras. La visualité de l'oeuvre et son analogie avec les arts visuels seront explorées, ainsi que les sons du film, fondamentaux pour comprendre le récit. Le travail est analysé à partir de cette intersection entre les langages artistiques qui participent à la critique politique, aux questions sociales et de genre, que Duras interprète. La recherche s'appuie sur la théorie du genre performatif de Judith Butler et met en évidence son rapport à la parodie dans la représentation des personnages. La proposition méthodologique utilise les lignes directrices de l'analyse cinématographique des théoriciens Jacques Aumont et Michel Marie, à partir d'études d'images.

Mots Clés: Marguerite Duras, Judith Butler, Interartistique, Genre.

A Poética e a Obra – Uma Introdução

Marguerite Duras escreveu 48 romances, dentre outras escritas e dirigiu 19 filmes; em suas obras uniu palavras a imagens e a sons. A cineasta não se considera parte de nenhuma corrente ou grupo estético, apesar de reconhecer seu diálogo com a Nouvelle Vague e a similaridade de suas opiniões políticas com o existencialismo de Sartre e Beauvoir (KNAPP, 1971:655). Apesar disso, alguns teóricos literários situam-na no Nouveau Roman¹ e no movimento existencialista² (CAETANO, 2006). Esse diálogo com a Nouvelle Vague deve-se às características do movimento artístico que estão presentes na sua obra como: o caráter contestatório de sua obra, oposição aos modelos do cinema tradicional; a narrativa não linear e as experimentações em novas maneiras de captar imagens, além do tema do amor livre. Desta forma, a aproximação observada entre Duras e o Nouveau Roman deve-se aos experimentos estilísticos e imagéticos que a cineasta realizou em suas obras, criando um estilo próprio e original.

O filme *Índia Song* (1975), de Marguerite Duras, aborda a vida e a morte de Anne-Marie Stretter, esposa do embaixador da França em Calcutá, representante da elite no país. A protagonista, em um baile, conhece e apaixona-se por Michael Richardson, que aceita e compartilha a liberdade sexual de Anne-Marie. Neste contexto, surge o vice-cônsul da França, que se mostra apaixonado por Anne-Marie e desespera-se ao ser rejeitado por ela, causando tensão na casa. A narrativa sonora se desenrola de forma paralela à narrativa imagética na obra, som e imagens não se vinculam de maneira direta. O filme possui duas mulheres em voz over, que dialogam comentando a história de Anne-Marie e

1 Movimento literário francês da década de 50, que se caracterizava pela utilização experimental da estilística. São escritores que têm uma grande aproximação com o cinema, a ficção do íntimo e o caráter icônico do discurso.

2 Corrente filosófica francesa que teve seu apogeu na década de 50 com as publicações de Heidegger e Sartre.

refletindo sobre o amor entre elas. Próximo ao final do filme, surgem duas vozes masculinas, que se inserem nessa conversa fragmentada.

India Song (1975) compõe uma trilogia fílmica juntamente com *La Femme du Gange* (1974) e *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), todos de Marguerite Duras. *La Femme du Gange* trata da passagem de um viajante a S. Thala, uma cidade fictícia e pequena à beira-mar. Este personagem viaja para a pequena vila com o objetivo de se matar. Neste filme, há duas mulheres, que dialogam com voz over, criando, assim como *India Song*, uma narrativa sonora alijada das imagens fílmicas. Se associarmos parte desse diálogo extracampo às imagens, pode-se interpretar que o viajante é Michael Richardson, pois o personagem murmura a música *India Song* (2'35") ao entrar em uma pequena cidade; na sequência, as narradoras comentam o retorno de Michael Richardson à S. Thala e seu amor por Anne-Marie (4'07"); enquanto a câmera focaliza o personagem dirigindo-se a um hotel. Ao chegar à "S. Thala", ele encontra quatro personagens os quais são uma espécie de guardiões sem memória da cidade.

Em *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), predominam na narrativa os diálogos entre os narradores em voz over e os sons. A visualidade da obra é composta por imagens que percorrem os aposentos da casa em ruínas, ex-lar de Anne-Marie, e que captam a natureza local. A história do filme *India Song* é contada em *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, a partir do cenário, de lugares, da morada e seus arredores, esvaziados pela morte. Os locais abandonados dialogam também com a visível melancolia presente nos personagens da trilogia.

Marguerite Duras cria uma poética singular, que passa pela intersecção e ressignificação de diferentes linguagens artísticas. Em seu filme *Índia Song* (1975) é possível verificar a forma como essa interação artística molda os personagens na transgressão de normas de modelos binários e generificados de comportamento.

Na fusão de linguagens artísticas, Duras transita entre a linguagem literária, teatral e cinematográfica, seus filmes dialogam com as artes cênicas, musicais e visuais, e, principalmente, com a pintura. A característica interartística própria de Marguerite Duras funciona como o fio condutor de sua estrutura narrativa. É a partir desta simbiose que a forma e o filme se comunicam com o espectador, apresentando reflexões.

Deste modo, Duras desfaz as fronteiras entre as artes, criando camadas na obra de onde surgem significados e diálogos: "[...]estudos interartes ou combinados (mídia e arte), fomentam, de longa data, um campo de criação mais amplo e complexo do que o previsto pelo sistema das artes, em que o múltiplo prevalece sobre o singular [...]" (NUNEZ et al. 2016:4). Nunes comenta a característica diferenciada das obras, que possuem várias linguagens artísticas se entrelaçando e modificando-se.

A ideia de união das linguagens artísticas foi difundida, em 1850, particularmente por Richard Wagner, músico que lamentou a divisão da tragédia gre-

ga em retórica, escultura e música. “Wagner queria reviver a unidade das artes na tragédia grega e concebeu a ideia do *Gesamtkunstwerk*, “a obra de arte do futuro”. (KATTENBELT, 2012:116), com a união de linguagens artísticas.

A confluência de linguagens transforma códigos pré-fixados ao incorporarem outras manifestações artísticas propondo uma narrativa interartística. Esta associação e transmutação de linguagens que Duras realiza, por ser uma transgressão à compartimentalização das formas artísticas, é também uma crítica ao sistema de poder que limita e impõe categorias estantes nas formas de expressão.

India Song constrói-se através do seu aspecto híbrido. A obra se ressignifica neste cruzamento experimental, que mescla e transforma diferentes linguagens artísticas, criando um formato próprio de Marguerite Duras. Verifica-se também que o desenho da obra *India Song* inviabiliza seu estudo fragmentado, pois os aspectos literários, sonoros, teatrais, visuais e fílmicos completam-se, reinventando sentidos e formações narrativas. Diante disso, o estudo interartístico propõe uma metodologia de análise de seus objetos de estudo, também interdisciplinar, não fixa.

Assim, observa-se que a pesquisa, que tem como foco de análise o objeto interartístico, não tem consolidada uma metodologia exclusiva: “[...] tal como a literatura comparada os estudos interartes não possuem uma metodologia própria.” (CLAUS, 1997:53). Cluver Claus constata a ausência de um regramento específico para a análise interartística.

Nesse sentido, acredita-se que a própria natureza do objeto sugere uma pesquisa que não imponha uma abordagem metodológica exclusiva. O pesquisador Marcus Mota destaca a importância de uma abordagem metodológica interdisciplinar no estudo de obras interartísticas. O pesquisador ressalta que a compartimentalização de áreas de conhecimento foi a causa de décadas de interpretações equivocadas acerca do teatro na Antiguidade:

Teatralidades e formas espetaculares se espraiam em diferentes partes do globo, seja no passado, seja diante de nossos olhos. Estamos dando os primeiros passos para trabalhar com um pluralismo metodológico, que realmente explore o fato de assumir como objeto de investigação e processo criativo acontecimentos interartísticos e multidisciplinares. Esse talvez seja o nosso único à priori. (MOTA, 2014:104)

Desta forma, a abordagem metodológica deste artigo também pretende ser interartística, percorrendo teóricos de música, de história da arte e, principalmente, de análise fílmica com Jacques Aumont (2012a) e Michel Marie (2009, 2012b), ao observar os pontos de vista da obra (movimentos de câmera, planos, enquadramentos, profundidade de campo), suas informações artísticas visuais (luzes, cores, ilustração e efeitos especiais) e suas informações sonoras (ruídos, música, pontos de vista e escuta). Nesta análise, confronta-se as informações com as pesquisas que Judith Butler realiza para propor o conceito de performatividade de gênero. A abordagem proposta também sugere que a

investigação das relações interartísticas dialogue, inclusive, com questões de intertextualidades e com a interdisciplinaridade.

Os Sons do Filme: música, gritos, narração

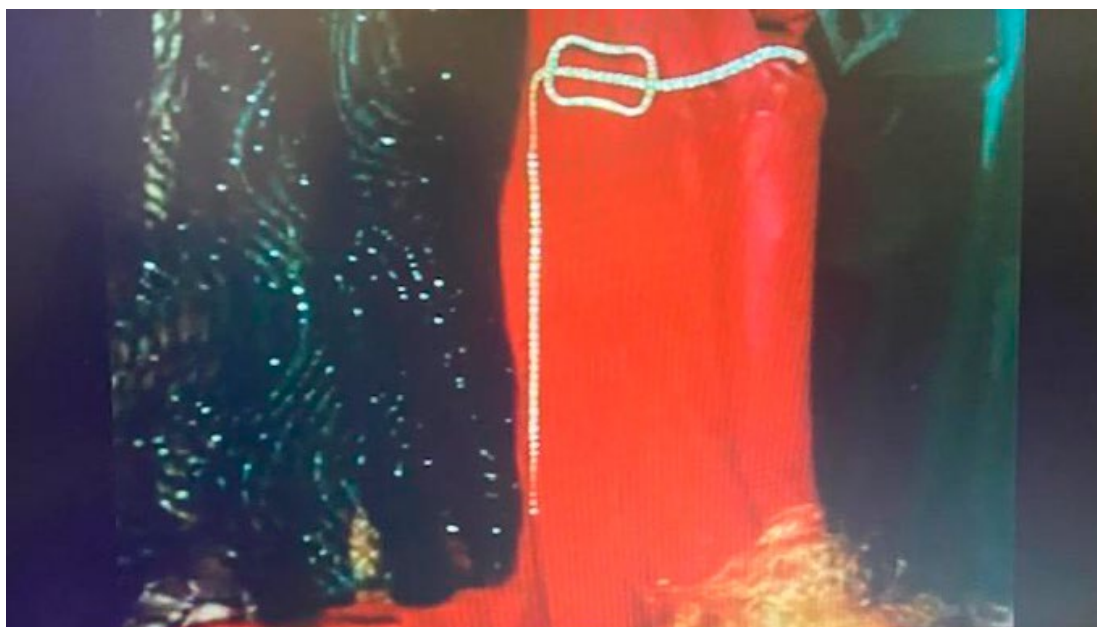


Figura 1: *India Song* (1975) de Marguerite Duras. Foto: Ana Olivier.

A música *India Song* foi escrita pelo compositor Carlos D'Alessio, franco-argentino de origem italiana, que além de músico é também cineasta. A música, composta em 1975, mescla ritmos e é tocada de formas diferentes durante o filme. A depender da cena, mudam-se os andamentos, a dinâmica e os estilos musicais (clássico 3min, bolero 50min, rumba 55min, valsa 1h2min e tango 1h15min). As diferentes texturas da música, quando associadas às imagens, as transformam. Isto é, por vezes, na mesma cena há a presença de ritmos diferentes da música, o que permite observar a transformação de sentidos e de formas de perceber imagens similares. Nesta interação, novos sentidos, sons e imagens são construídos. Quando, *India Song* é tocada somente ao som de piano, ela produz um som contínuo e lento. Nestes momentos, os personagens são percebidos com menos movimento, como se estivessem perdidos em memórias. Em outras cenas, o som de *India Song* é irregular, sincopado, tocado por uma orquestra, o que gera novas imagens e sensações.

Em sua pesquisa sobre os sons fílmicos, Michel Chion (2011) critica a ideia de que a experiência de ver imagens e ouvir sons seja apreendida de forma isolada [...] na verdade, no contrato audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: não “vemos” a mesma coisa quando ouvimos; não “ouvimos” a mesma coisa quando vemos. (CHION, 2011:7).

Para o autor, a interação entre imagem e som propõe uma nova linguagem, modulando uma percepção que ele nomeou de “audiovisão”. Chion (2011) propõe a relação audiovisual como um contrato, no sentido de que a relação entre imagem e som passa a estender-se para além da percepção compartimentada das linguagens visuais e auditivas no filme. O pesquisador acrescenta que, em sua análise do filme *Persona*, de Ingmar Bergman, a depender da presença ou ausência de som inserido na mesma imagem cinematográfica, revelam-se sentidos e sensações distintas que comunicam diferentes narrativas ao espectador.

Assinala-se que o título do filme *India Song* é o nome da música do filme, o que pontua a importância da música na construção da narrativa. Aos três minutos do início do filme, surge em cena a música *India Song*, de Carlos D’Alessio. A música mostra ao espectador uma foto, uma vela e um abajur, todos sobre um piano. Na sequência, um empregado da casa entra na cena, coloca flores sobre esse piano, acende um objeto com a chama da vela; repetindo um ritual como se fosse uma visita a um jazigo. Deste modo, Marguerite Duras, a partir de objetos similares aos utilizados em cerimônias fúnebres, associa o piano fechado, que parece representar, por meio da ausência da música, um túmulo, referindo-se à morte da personagem Anne-Marie.

No momento seguinte (figura 1), a música cria um contraste com a cena anterior ao fazer alusão à vida e ao movimento, apresentando ao espectador as roupas usadas por Anne-Marie no baile, sugerindo imagens de um camarim. No intuito de reforçar este entendimento, a câmera cria imagens com movimentos de panorâmicas e angulação em *zoom*, apresentando detalhadamente os acessórios e os objetos preparativos para o baile que se transforma pelas imagens de camarim em palco. Ela focaliza vestidos, colares, pulseiras, acessórios diversos com muito brilho, echarpes volumosas, peruca, dentre outros detalhes, mostrando cenas de festa, movimento, dança, a roupa e os acessórios de Anne-Marie usados no baile em que ela conhece Michael Richardson.

Assim, Marguerite Duras indica, logo nas primeiras cenas do filme, significados e símbolos de morte e de vida. A alusão a vida e a morte também é explorada em outras cenas. A música *India Song* associa-se à vida em cenas, nas quais Anne-Marie se movimenta e dança ao som de *India Song*, contrastando com o comportamento da personagem que se apresenta predominantemente imóvel ou com poucos movimentos durante todo o filme. Há inúmeras cenas que apresentam os personagens paralisados em posições, como imagens congeladas, durante minutos. Ao criar um contraste entre vida e morte, associando a vida ao movimento e a morte à imobilidade, Marguerite Duras propõe uma reflexão sobre o tema.

Michel Chion (2011) identifica, em suas pesquisas, a remissão do som ao movimento. Segundo Chion (2011:16): “O som implica necessariamente e por natureza um deslocamento, ainda que mínimo, uma agitação”. Para o pesquisador, o som está diretamente relacionado ao movimento, pois além de implicar deslocamento, ele também altera a percepção do movimento. Assim, o

movimento pode ser compreendido como mais dinâmico ou lento na tela cinematográfica a depender do som.

India Song, em sua variação de volume e textura, associada aos movimentos de câmera, comporta-se também como narradora, contando a história de Anne-Marie. A conexão entre linguagem musical e narrativa é singular, ambas se mesclam. Em algumas cenas, é a música que conta a história.

A música também materializa, presentifica a personagem, quando Anne-Marie está ausente da cena. Em *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), a música *India Song* sugere claramente a presença de Anne-Marie, enquanto a câmera percorre os antigos aposentos da personagem. Nestas cenas, para pontuar a presença incorpórea de Anne-Marie na casa, a diretora utiliza a música *India Song* e a variação do volume como recurso para sugerir essa presença. O *travelling* da câmera e suas pausas (10min31s) associam-se ao caminhar de Anne-Marie pelos aposentos. Em outros momentos, a música é utilizada para lembrar a ausência da protagonista na cena e sua morte.

A música *India Song* parece indicar, ainda, a passagem do tempo, a memória e a melancolia que estas lembranças representam. Essas recordações, por vezes, remetem a um momento específico na vida da protagonista (o baile) e, em outros, indica uma fase da vida de todos aqueles personagens (época em que ocorreu o baile). *India Song* foi a música que Anne-Marie dançou com Michael Richardson no baile, quando o conheceu e aquele encontro mudou a vida de ambos e de outras pessoas envolvidas com os personagens. Então, através da repetição da música, os personagens revivem de forma subjetiva, sistematicamente, o momento do baile por meio de suas lembranças.

Verifica-se a remissão de *India Song* à melancolia dos personagens na medida em que sua melodia se repete várias vezes, o que significa também a monotonia local vivida por eles. A memória da música parece manter os personagens sempre revivendo no imaginário o mesmo momento, no mesmo lugar: “diretores, tais como Robert Wilson e Jan Fabre, utilizavam técnicas de desaceleração e repetição com a finalidade de intensificar a experiência da passagem do tempo” (KATTENBELT, 2012:124). Chiel Kattenbelt destaca a repetição de uma música como elemento que pode marcar a passagem do tempo na narrativa. Marguerite Duras usa a repetição também para construir um diálogo com o tempo, mas o que ela executa com a repetição é a recorrência a um momento específico no tempo e a melancolia, que a passagem do tempo representa.

Michel Chion (2011) verifica que o som dá um sentido peculiar às narrativas, ao invés de entendê-lo como reforço à narrativa, identificando o fenômeno que ele denomina: “valor acrescentado”. Para Chion, o som, por vezes, altera a percepção do tempo da imagem, bem como pode impregná-la de efeitos como o ilusionismo, dentre outros.

Na cena na qual os personagens repetem e revivem o baile (1h15min), a melodia de *India Song* é marcada pelo ritmo do tango com sua dramaticidade que se associa à paixão e à sensualidade em sua figura sincopada, sua mar-

cação, seu compasso e sua densidade. Características similares são observadas nos passos da dança tango, também marcados e entremeados, assim como no filme *India Song*, de pausas e poses. Este caráter dramático melódico perpassa os gritos em de angústia de alguns personagens, suas poses e a morte de Anne-Marie.

Os sons e a música são essenciais no discurso interartístico de Duras. Santos destaca a importância da música na obra de Duras como um componente do palco no qual Duras monta sua narrativa:

[..] e a música é um dos elementos regidos por Duras em sua orquestração verbal dos componentes cênicos. Essa mídia se mistura frequentemente à ação, acompanhando a movimentação dos personagens, assinalando o fim de sequências, comparecendo nos comentários das vozes (SANTOS, 2015: 224).

Neste sentido, Duras prima pelo entrelaçamento de linguagens. Essa repetição melódica confere ritmo, tons e intervalos à visualidade do filme. “A princípio não vemos o movimento, o início do movimento: começa muito precisamente com a primeira nota de *India Song*”³ (DURAS, 1973:18). O trecho de Duras mostra a forma como a música participa efetivamente da cena, conferindo movimento à narrativa.

A música *India Song*, apresentada de diversas maneiras e com texturas diferentes, materializa a personagem. A música está tão fundida à narrativa, que, pode-se dizer, a escolha de seu título para nomear o filme não foi aleatória, pois a performance da música nas cenas se assemelha à própria história da narrativa, um momento na vida de Anne-Marie.

Esses sons podem ser divididos em três linhas que se completam: a música *India Song*, sons variados como gritos e silêncios e os narradores em voz *over*. Destaca-se também que os personagens, ao caminhar, movem-se, por vezes, com o passo ritmado, coreografado, como se ouvissem uma música, a qual não é compartilhada com o espectador.

Além da música, Adson Lima (2006:244) destaca a importância dos sons no filme: “a mendiga louca que segue Anne-Marie Stretter grita e ri, canta e chora, e os seus sons criam o espaço” (58min50seg). O pesquisador também destaca a importância da sonoridade das palavras selecionadas por Duras.

Como em uma poesia, os sons das palavras têm uma importância fundamental na criação de um sentido para além de. Uma simples referência a objetos externos à literatura [...], a autora francesa (Marguerite Duras) apenas defende o ponto de vista de que a simples semântica não esgota nem o valor das palavras nem o seu sentido (LIMA, 2006:241).

3 Tradução nossa.

No conjunto de sons do filme, é importante a análise do grito que o vice-cônsul da França em Lahore produz ao ser rejeitado por Anne-Marie. O som melódico e grave reforça a poesia da obra. Seu grito pode ser percebido quase como um canto gregoriano, monódico e silábico, que se associa à doutrina judaico-cristã e a sua redenção pelo sofrimento. O grito prolongado dura por vários minutos, produzindo diversos sentidos subjetivos como melancolia, angústia, dor e desespero.

No filme *India Song*, Marguerite Duras ressignifica o som fílmico também quando cria uma narrativa sonora paralela, diferente da narrativa imagética. Ela utiliza-se da voz *over* não diegética, que são vozes extracampo, pertencentes a pessoas exteriores à cena, como estratégia para produzir o que ela chama de: “memórias deformantes e criativas” (DURAS, 1973:10), as quais dialogam com a repetição da música.

Entre as vozes em *over*, primeiramente surgem as vozes 1 e 2, vozes femininas que discutem fragmentos da vida de Anne-Marie Stretter. Em um momento posterior, aparecem as vozes 3 e 4, vozes masculinas que se unem às primeiras e estabelecem uma interlocução com elas. As vozes, a partir da metalinguagem, discutem acontecimentos que permearam a vida de Anne-Marie.

Desta forma, Duras desenha e antecipa, com os sons de diferentes vozes, uma rede social de boatos e impressões que circundam os personagens. Essas vozes conversam entre si e com o espectador, por meio de fragmentos de histórias e momentos de silêncio. Nenhuma das vozes, diferentemente de um narrador onisciente, sabe realmente como os fatos aconteceram na narrativa.

Neste sentido, não se pode dissociar os sons do filme da narrativa. São gritos, narradores em voz *over* conversando e a música *India Song*, que confere sentido ao filme. A participação da música seja como personagem, seja na remissão simbólica a fatos, ou, seja na ressignificação frames, transmuta-se na própria narrativa fílmica.

Imagens e visualidades: literatura, pintura, teatro, fotografia e escultura

Outra característica importante da obra fílmica, que também pode ser observada no romance *India Song*, é a presença do silêncio. Os personagens se comunicam pouquíssimas vezes por meio de palavras. Cabe observar que há características similares relativas à sonoridade na linguagem literária presentes no romance *India Song* de Marguerite Duras. Os espaços em branco na obra literária remetem aos momentos de silêncio no filme.

A cineasta também desenha com as frases, palavras e letras no papel, inserindo características de determinada linguagem artística em outra. Os sons produzidos pelas letras, seus formatos e o espaçamento entrelinhas compõem um desenho significativo na narrativa. Os caracteres e espaçamentos são dis-

tribuídos como forma de acrescentar informações e gerar sensações no leitor. Por exemplo, na figura 2, no trecho em que ela escreve: 'IMPOSSIBLE e TERRIBLE', em caixa alta, fazendo referência ao calor do local, Marguerite Duras intensifica a sensação de desconforto e de sofrimento que é associado ao local.

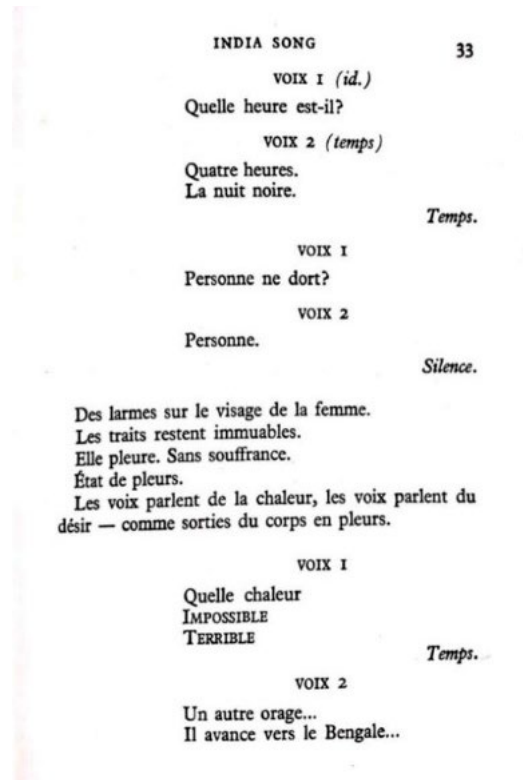


Figura 2: Romance *India Song* (1973), de Marguerite Duras, p.33. Foto: Ana Olivier.

Observa-se na imagem acima (figura 2), que Duras apresenta uma escritura não tradicional, que funde diferentes formas artísticas ao manipular as letras e espaços sobre as páginas do romance. Ela utiliza essas páginas como cenários, inserindo imagens e sons, por meio do formato das letras e dos espaços em branco que remetem ao silêncio. Esses intervalos e a caixa alta em letras comunicam em seu desenho a melodia e o ritmo no papel.

Marguerite Duras reconhece que sua obra literária une diferentes linguagens artísticas, ao nomear o subtítulo de seu romance como: “texto teatro filme” (DURAS, 1973:3). Duras constata que a linguagem de sua obra *India Song* é em parte roteiro, melodia, poesia, prosa e arte visual: “Em *India Song*, propõe-se mesclar texto, teatro e filme, que se uniriam na mesma configuração verbal, complexificando o reconhecimento individual de cada um dos gêneros[...].” (SANTOS, 2015:215). Maria Angélica Santos identifica em Duras a perspectiva interartística no texto, que é reforçada por Duras, ao definir sua obra como: “texto teatro filme”. Santos destaca a forma com que Duras transforma essa união de diferentes formas artísticas em uma nova linguagem:

A exploração da tipografia, que justapõe espectador e leitor, espetáculo e leitura, revela a postura durassiana quanto à própria obra: o texto é, em si, espetáculo. As palavras encenam, são saboreadas, aplaudidas, no palco que é a página. E a autora explora esse espaço, pelo uso das fontes, a pontuação, o texto fragmentado, as frases curtas, os recuos. (SANTOS, 2015:212)

Santos (2015) constata a presença da linguagem interartística que Marguerite Duras produz na forma como compõe seu texto. Verifica-se em Duras que nada é aleatório, as palavras são selecionadas, bem como as letras, seu formato e os espaçamentos com os quais Duras produz um texto também com uma preocupação com o aspecto visual.

No âmbito da visualidade, percebe-se que *India Song* é um filme composto por frames, que se assemelham muitas vezes a pinturas, característica observável na postura dos atores, nas cores, no contraste, na composição das imagens e, ainda, no tema.



Figura 3: *India Song* (1975), de Marguerite Duras. Foto: Ana Olivier.

Nas pinturas originárias do final do séc. XIX, era comum o tema da mulher melodramática, desmaiada, sendo observada pelo homem. Ana Paula Martins, ao pesquisar o tema da mulher submissa, refere-se à pesquisa de Dijkstra P. em *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de siècle culture* (1988) e co-

menta: “Dijkstra mostra como a masturbação e a sexualidade feminina foram abordadas na pintura do tema da mulher desmaiada, lânguida, inativa e exausta, exposta ao olhar masculino” (MARTINS, 2004:60).



Figura 4: *Arrufos*, de Belmiro de Almeida (1887), 86X116 cm. Foto: Ana Olivier.

O tema da mulher frágil e melodramática era valorizado e incorporado aos modelos de comportamento da época, de forma que Rafael Cardoso (2008) destaca a importância da tela *Arrufos* para o período ao selecioná-la em sua obra *A Arte Brasileira em 25 Quadros*, como uma das obras mais representativas da arte brasileira no período entre 1790 e 1930. A escolha da tela, como uma representação da pintura brasileira significativa do período, reforça a importância e a incidência da temática abordada. A tela traz uma mulher que aparenta estar sofrendo, associada à imagem de uma rosa quebrada ao seu lado. O aspecto de submissão e fragilidade feminina pode ser observado a partir da composição da obra e pela rosa ao lado. A mulher foi inserida em uma posição mais baixa e, portanto, inferior à masculina. Ela aparenta desespero e descontrole. Sua figura dramatiza a cena, enquanto o homem parece observar a dor feminina de forma desinteressada, esperando a passagem do tempo.



Figura 5: *Le retour du bal* (1879), de Henri Gervex, óleo sobre tela, 151 x 201 cm.
Foto: Ana Olivier.

Na tela *Le Retour du bal*, a cena da mulher sofrendo, desfalecida, caída no sofá, repete-se. Marca a associação do feminino à sensibilidade emocional e à fragilidade. Esta fragilidade é metaforizada pela imagem do jarro quebrado com rosas despedaçadas ao lado da mulher. As emoções também parecem ser excessivas, quando se observa a dramaticidade teatral do momento. A posição do braço com a mão segurando um lençinho e a postura caída. A cena da mulher melodramática infantiliza o feminino, o que a torna, portanto, dependente do homem. Já a postura masculina, apesar de aparentar alguma preocupação com a situação, ainda assim, apresenta a figura masculina como o indivíduo com mais equilíbrio e controle de si próprio, como se observa em sua postura vertical, apesar da inclinação do tronco.

O tema das pinturas descritas acima (Figura 4 e 5) repete-se na cena (figura 3), que apresenta a mulher desvanecida, acompanhada de homens. A cena, que dura minutos, com os personagens parados, dialoga principalmente com a pintura e com o teatro devido a artificialidade das poses. Os personagens, ao copiarem poses e posturas do masculino e do feminino retratadas em pinturas do séc XIX, parecem parodiar os comportamentos generificados que são divididos de forma binária. A distribuição dos atores na cena e a seleção da paleta também

remete à pintura. Assim, na cena, os atores pelas poses e pela longa duração das posturas, que é congelada, comportam-se como se estivessem compondo uma tela, enquanto a dramaticidade da apresentação dialoga com o drama teatral.

A diferença entre a vestimenta dos homens e a da mulher delinea marcadores de gênero, apesar de Marguerite Duras ressignificar os comportamentos do masculino e do feminino na narrativa. Os personagens do gênero masculino utilizam a mesma roupa, terno preto e gravata borboleta, enquanto a personagem do gênero feminino surge com um vestido vermelho. A cor vermelha cumpre função metafórica e destaca o comportamento da personagem, associando-a à sensualidade e à sexualidade. Segundo Israel Pedrosa (2014:119): “vermelho [...] é a cor que mais se destaca visualmente e a mais rapidamente distinguida pelos olhos”. De acordo com Pedrosa, as propriedades do vermelho como atribuição física, a mais saturada das cores, chamam a atenção imediatamente do observador. O vermelho, com seu alto grau de cromaticidade⁴, marca a diferença e a singularidade da personagem, em um ambiente de tons neutros e escuros. A cor vermelha também é explorada na história como um recurso temporal, pois marca momentos importantes na vida da personagem, com a dança do baile.

Assim, no frame acima (figura 3), observa-se o comportamento dos personagens de Duras em sua posição estática. Eles estão quase parados, como se estivessem posando no cumprimento de seu papel social de gênero. Essa posição rígida, que persiste durante vários frames, suprime a naturalidade e a própria humanidade dos sujeitos, equiparando-os a bonecos no cumprimento do papel social.

Nesta perspectiva, o filme apresenta a performance paródica de gênero nos personagens ao equipará-los a marionetes, cujos comportamentos são determinados por regras. Esta performance dialoga com o entendimento de Judith Butler de que o gênero só existe a partir de normas instituídas, que obrigam à repetição do comportamento generificado. Isto é, pelas poses e vestimenta dos personagens é possível realizar uma aproximação com o conceito de performatividade de gênero, tendo em vista que a artificialidade, o exagero e a dramaticidade das posturas funcionam como uma paródia ao comportamento que representam.

Em pesquisa sobre o comportamento dos gêneros, Judith Butler afirma que gênero⁵ não é uma imposição da natureza, não foi pré-determinado no momento do nascimento como inscrição permanente. Para a filósofa, o gênero descende de formações históricas e é constantemente reafirmado pelas instituições. Butler acredita que aos indivíduos foi preceituado a interpretação do gênero como binário e heteronormativo⁶ e denuncia a imposição da sepa-

4 Trata do comprimento da onda e da pureza da cor.

5 Sua teorização sobre o tema dialoga com Foucault, que reconhece nas instituições, nas práticas e nos discursos, justificativas para a imposição de heterossexualidade aos membros da sociedade.

6 Normas criadas artificialmente que tem como princípios divisões binárias, como masculino e feminino, além de raça, classe social, diferença etária, dentre outras.

ração dos indivíduos em gêneros, interpretando essa divisão como natural e marcadora de diferenças. Ela argumenta que a compartimentalização dos indivíduos entre masculino e feminino serve à perpetuação de relações assimétricas de poder entre membros da sociedade. Judith Butler identifica nessa imposição a fundamentação para o estabelecimento de normas de controle que atingem principalmente o feminino.

Assim, para Judith Butler (2020:67), o gênero ontológico não existe, o que há é um gênero performado. A filósofa reformula essa categoria analítica afirmando que não há uma essência do gênero que diferencie o masculino e do feminino, confrontando a ideia da existência de uma substância metafísica intrínseca de gênero. A filósofa acredita que o gênero é performativo, porque ele é a encenação de um conjunto de comportamentos e discursos diferenciados entre masculino e feminino: “[...] as várias maneiras pelas quais um corpo mostra ou produz seu significado cultural, são performativos, não há nenhuma identidade pré-existente [...]” (BUTLER, 2018:12).

Performatividade em Butler é o comportamento generificado naturalizado, realizado frequentemente de forma inconsciente e automática, um reflexo de modelos de gênero apreendidos, já a paródia é um comportamento consciente, uma espécie de narração artística de um gênero, que tende a criticar o gênero que imita, exacerbando suas características, comportamento verificado, principalmente em performances de *drag queens*:

A noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais [...] e na estilização das identidades *butch/femme*[...] A noção de paródia aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás a paródia que se faz é da própria ideia de um original [...] (BUTLER, 2020:237).

Assim, ao tratar de paródia, Judith Butler esclarece que a paródia não pressupõe que exista um modelo original, a paródia é uma crítica exagerada da cópia. Esta repetição parodística é, para Butler (2020:243), também uma denúncia à imposição de identidades permanentes e estáveis de gênero. Ela acredita que a crítica feita, por meio de uma performance paródica é política, podendo incitar reflexões que conduzam a transformação da sociedade.

A cena (figura 5) apresenta os atores em uma atitude teatralizada. Eles comportam-se como se estivessem criticando seus personagens generificados, o que pode ser entendido como paródia. Esta associação decorre da pose estática dos personagens, no caso de Anne-Marie, em um ângulo de queda que contrasta com suas pernas cruzadas, reforçando a ideia de pose artificial. Com isso, eles criticam, parodiando, ao representar de forma quase caricata a mulher desfalecida, sendo auxiliada e recebendo a atenção de homens. Essa representação, associa a mulher à fraqueza e, portanto, remete à necessidade de um elemento forte ao lado, tradicionalmente interpretado como o mascu-

lino. Neste sentido, os personagens performatizam o gênero de forma paródica, por meio de atos, assim como Judith Butler identifica nos indivíduos a performatividade: “como consequência de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato” por assim dizer, que está aberto a divisões, paródia e crítica[...]” (BUTLER, 2007:285).

O comportamento paródico dos personagens de Duras é também uma atuação política, no sentido de que realiza uma crítica, por meio da paródia, aos comportamentos generificados, que, segundo Judith Butler (2020:238), são misóginos: “embora os significados de gênero assumidos nesses estilos parodísticos sejam claramente parte da cultura hegemônica misógina, são todavia desnaturalizados e mobilizados por meio de sua recontextualização parodista”.

Neste contexto, ao se observar os filmes de Duras questiona-se: em que medida os elementos pictóricos e plásticos do filme coadunam a expressão performatividade de gênero? O frame mostra a performatividade de gênero dos atores, que implicitamente sugerem estar imitando um modelo de gênero. A cena em questão não objetiva a verossimilhança com a realidade, mesmo estando inserida na narrativa como um drama, vivido pelos personagens. A cor da vestimenta diferenciada entre personagens do gênero feminino e masculino, associada a comportamento e movimento similares, marca a artificialidade dos comportamentos tradicionais entendidos como característicos da divisão binária de gêneros.

Esses atos performativos são discursos que apresentam a mulher como sedutora em seu vestido vermelho, enquanto a pose lembra fraqueza, em sua postura em que os braços procuram apoio e sustentam a inclinação corporal. A personagem aparenta estar se desvanecendo. Duras destaca a consciência que a personagem, Anne-Marie, tem de si própria: “Anne-Marie Stretter me fascina, ela é a “consciência” personificada”⁷ (apud KNAPP, 197:657). Essa clareza dos movimentos que a personagem possui ratificam sua intenção deliberada de parodiar o comportamento feminino.

Os homens, em poses artificiais, claramente construídas e diferentes entre si, olham a mulher com uma mistura de desejo e curiosidade. Cada um deles parece estar centrado em seu próprio universo interior, enquanto representam o papel que seria o do gênero masculino. Este ato performativo pode ser também consciente e dramatizado, como afirma Butler:

Há de se levar em consideração que o gênero, por exemplo, é um estilo corporal, um “ato”, por assim dizer, que é ao mesmo tempo intencional e performativo (no qual o performativo indica uma construção contingente e dramática do significado). (BUTLER, 2007:271 tradução nossa).

Isto é, fazem referência crítica ao comportamento de gênero, por meio de suas poses as quais remetem à futilidade e à frivolidade. Observa-se que

7 Tradução nossa.

o filme não busca criar uma ilusão de realidade, mas sim, reitera, por meio da paródia, sua crítica às representações impostas de gênero. Guacira L. Louro (2020) propõe uma reflexão sobre o que é a paródia, afirmando que ela desvela a falta de originalidade ou de autenticidade do comportamento generificado.

Imitar um gênero pode ser uma forma de mostrar o caráter imitativo dos gêneros em geral; mas do que isso pode ser um modo de naturalizar a ligação entre sexo e gênero que é, ordinariamente natural. Paródias também põem em cheque noções de origem ou de originalidade. (LOURO, 2020:88)

Em seu comentário, Louro identifica o caráter imitativo dos gêneros, denunciando a naturalização destes comportamentos e do desejo sexual tradicionalmente associado a cada gênero. Assim, estas representações generificadas, reforçam o diálogo de Duras com o teatro, para o qual ela também escreveu. Os personagens de Duras comportam-se como se estivessem em um palco. Eles olham fixamente para o nada, posam demoradamente em gestos artificiais. Em sua representação, os atores parecem destacar que estão interpretando personagens, criando uma metalinguagem. Esta atuação, que faz referência ao caráter interpretativo, torna-se evidente na artificialidade das posições, que sugerem a artificialidade dos comportamentos generificados.



Figura 6: *India Song* (1975) de Marguerite Duras. Foto: Ana Olivier.

Observa-se na cena (figura 6) a linguagem teatral e pictórica. Aos 21 minutos do filme *India Song*, a câmera é enquadrada em um plano fixo (2ª parte da cena). Neste quadro, os atores adentram lentamente e posicionam-se no quadro da câmera de forma basicamente imóvel ou com poucos movimentos. Assim, o espaço, capturado pela lente vai sendo preenchido aos poucos pelos personagens que chegam, silenciosamente, cada um para ocupar seu lugar, o qual parece ter sido previamente enquadrado e desenhado como uma tela de pintura. Seus movimentos corporais ocorrem em velocidade diferente do que seria um movimento gestual natural, artificializando a sua humanidade, para na sequência posicionarem-se, praticamente, imóveis e emergirem cada um em seus pensamentos.

Nesta cena, é possível identificar similaridades entre o comportamento masculino e o feminino, apesar da vestimenta entre eles ser diferenciada. Marguerite Duras coloca-os em posições e nudez similares e destaca a artificialidade de seus comportamentos, por meio da velocidade extremamente lenta dos movimentos dos personagens. As vestimentas marcadas, branco para o masculino e preto para o feminino, juntamente com movimentos desnaturalizados, reafirmam a crítica às representações do masculino e do feminino. Essa artificialidade que a cineasta destaca pode ser entendida como uma paródia de gênero. Louro (2020:79), em seu estudo sobre performatividade, identifica o caráter contestador da paródia afirmando: “o que faz pode ser compreendido como uma paródia de gênero: ela imita e exagera, se aproxima, legitima, e ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia”.

As cores são construídas de forma a compor a imagem plástica. Nesta cena (figura 6), a protagonista de preto apresenta a fenda do vestido que deixa seu seio branco descoberto. A abertura do vestido desenha um “V” branco, alvo em seu corpo, que dialoga com a pele o branco das roupas dos outros personagens. Joga-se com contrastes entre o branco e o preto na cena. As roupas brancas dos personagens do gênero masculino destacam-se, iluminando a parede escura, quase preta.

Adson Lima identifica nas palavras de Duras a aproximação da estrutura imagética com pinturas, a partir do caráter minimalista, típico da época, desenhando seus personagens e ambientes sem descrevê-los em detalhes:

Esta concisão, que empresta à narrativa um caráter quase minimalista, é típico do período no qual Duras escreveu o texto: ao invés de realizar uma descrição pormenorizada das personagens e dos ambientes, à maneira dos pintores realistas, prefere uma narrativa *par touches de couleur*, como se fora um pintor impressionista. (LIMA, 2006:243)

A composição proposta constrói a cena na qual a intervenção dos atores é mínima. Apesar disso, eles comunicam sentidos por meio de suas poses, reafirmando que estão em cena cumprindo um papel que é generificado. O diálogo da cena com a pintura é reforçado pela atmosfera voyeurística que os frames

e telas suscitam. Os personagens posam para o espectador e para a cena. Estes movimentos de chegada e posicionamento dos personagens, acompanhados de posturas estáticas, objetificam o corpo em cena em um ambiente de desnaturalização do gênero.

Essa teatralização performática dos corpos nos frames repete a paródia. Marguerite Duras faz uma crítica ao produzir uma reflexão sobre o caráter imitativo e teatral do comportamento generificado. No mesmo sentido, Judith Butler discute a natureza imitativa dos indivíduos, identificando na busca por identidades aceitas socialmente, a tentativa de adequação aos modelos. Butler destaca que a busca pela identidade de gênero se revelou uma ficção reguladora (2007:275).

Nesse sentido, o teatro joga com a natureza imitativa, tendo em vista que a presença do palco pode reforçar a distância entre representação e “realidade”, entendimento que o filme, por vezes, evita. A pantomima presente na atuação teatral dialoga com a posição dos atores, pois pressupõe um espectador em um palco teatral.



Figura 7: *India Song* (1975) de Marguerite Duras. Foto: Ana Olivier.

A cena acima (figura 7) dialoga principalmente com o cinema e a fotografia, pois o enquadramento fechado, que mostra apenas parte do tema filmado, é

mais utilizado nestas linguagens. A câmera parada na cena finaliza com o recorte de um *close-up* no seio de Anne-Marie Stretter, o que erotiza a cena, que estava, até aquele momento, paralisada em um ponto e destituída de vida, sendo associada a melancolia dos personagens. O movimento de câmera em direção ao mamilo de Anne-Marie para em um *close-up*, que aproxima o espectador do seio e agrega novas camadas à narrativa, ao sensualizar o corpo.



Figura 8: *India Song*, de Marguerite Duras, 1h40min de filme. Foto: Ana Olivier.

A imagem acima (figura 8) refere-se principalmente à arte visual da escultura, apesar de também dialogar com a linguagem do teatro e da pintura. A cineasta propõe uma reflexão sobre a potência das imagens ao apresentar personagens vestidos completamente de branco, o que além de sugerir a natureza pré-fabricada do comportamento e das roupas, dialoga com a arte de produzir esculturas.

O uso da cor branca no figurino e no cenário torna-se também uma crítica política à elite, às classes sociais. A cor branca foi durante vários séculos associada a superioridade branca e particularmente no século XX foi símbolo de modernidade, enquanto a ideologia de supremacia branca era incorporada por movimentos totalitários. As cores e os ornamentos no séc. XX foram condenados pelo arquiteto Adolf Loos, que poliu, deixando bem brancas, inúmeras esculturas gregas e romanas, além disso, ele idealizou e disseminou a ideia de uma relação inversamente proporcional entre cores e sofisticação.

A cena dialoga com as estátuas brancas produzidas pelo Renascimento, pela própria posição estática dos personagens repetida durante vários frames. A

utilização da cor branca reafirma a crítica social que Duras produz no filme, no qual critica veladamente a elite francesa branca e sua frivolidade.

Nesta crítica à colonização francesa, Marguerite Duras apresenta a falta de interação dos europeus, visitantes e membros da embaixada francesa, com a população local. Durante toda a narrativa, é apresentado somente um personagem local como criado e uma pedinte, da qual só se ouve a voz. Além disso, mostra-se a maneira sádica como o vice-cônsul da França atira nas pessoas com hanseníase. O filme somente refere-se aos habitantes locais neste momento, mostrando a forma como os habitantes da Índia são vistos pela elite europeia. Duras também apresenta a futilidade dos membros da embaixada ao mostrá-los vestidos com luxo em festas ou mergulhados no tédio, imóveis, paralisados pelo calor, são absorvidos pelo ócio.

A cineasta enfatiza, por meio das imagens do filme, também a encenação. Seus personagens são representações que criticam a artificialidade da representação. Marguerite Duras compara-os veladamente a modelos, bonecos e estátuas, pois os mantém fixos na maior parte das cenas, sem a presença de diálogos, com pouca interação entre eles. Duras usa a paródia como uma possibilidade estética, que critica a identificação de gênero, por meio também do distanciamento subjetivo de seus personagens. Segundo Lima (2006: 244): “ Em *India Song* o ser é apenas o índice da angústia do nada, o índice da ‘espreita do negativo’. O pesquisador identifica nas imagens a presença do binômio ser e nada, associado aos personagens.

O som predominante na cena é o silêncio, que produz um intervalo musical. Os personagens do gênero masculino olham uns para os outros, Anne-Marie mira o espectador.

Em suas características subjetivas, os gêneros apresentam-se como equivalentes. Todos os personagens parecem sofrer das mesmas angústias, eles possuem um ar melancólico e evitam expressar-se por meio de ações e movimentos. Comportam-se como se a vida neles tivesse se esvaído. O silêncio aparece com vazio reflexivo.

Considerações Finais

Marguerite Duras propõe em seu filme *India Song* (1975) reflexões sobre a vida e a morte, relacionando-as ao movimento e a imobilidade respectivamente. A música *India Song* participa ativamente desta reflexão, na mudança de seu andamento, ritmo e textura.

A linguagem interartística de Marguerite Duras dialoga com a pintura, o teatro, as artes visuais, o cinema e a música. A aproximação com a pintura é marcada pela composição, recorte, e temática da cena. O uso de contrastes, enquadramentos e cores remetem ao teatro, à escultura e às artes visuais. A música compõe parte fundamental da obra, participa como personagem, ocu-

pando espaços e modificando percepções de tempo e duração das cenas. A associação dessas diferentes linguagens cria em Duras uma linguagem artística autoral que é utilizada para reforçar sua crítica política, considerando gênero e classe social.

A cineasta pontua esses marcadores, parodiando de forma crítica as distinções tradicionalmente impostas entre os indivíduos, por meio do comportamento e vestimenta de seus personagens. Isto é, as diferenças entre os gêneros estão localizadas no modo de vestir e nas posturas generificadas, enquanto suas características subjetivas são similares, como o modo com que eles observam a vida e o tempo. Todos os personagens têm um ar melancólico que suprime suas ações e movimentos. Essa similitude é também uma crítica que Duras realiza à divisão binária dos gêneros.

Desta forma, Duras desconstrói a binariedade dos gêneros ao equipará-los em poder e atitudes. Outro movimento que Duras realiza em sua desconstrução de personagens generificados é seu rompimento com a heterossexualidade. A cineasta propõe novas configurações de relações afetivas como a relação entre Anne-Marie e alguns homens simultaneamente e o amor entre as narradoras em *voz over*.

O cinema de Marguerite Duras confronta e questiona a naturalização do gênero, expondo sua dimensão ficcional e artificial. Tal crítica é reforçada pelas poses, pelos comportamentos dramáticos e pelas vestimentas e suas cores que dialogam com o aspecto teatral da performatividade de gênero. Deste modo, destaca-se a amplitude da obra de Marguerite Duras que como cineasta, escritora e dramaturga compõe seu filme, desdobrando sua narrativa para além do texto.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. AUMONT, Jacques; Marie Michel. *A Análise do filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

AUMONT, Jacques e outros; *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Alves e Cláudio César Santoro. Campinas: Papirus Editora, 2012a.

AUMONT, Jacques; Marie Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus Editora, 2012b.

BUTLER, Judith. *Atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. Caderno de leituras n. 78. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018.

BUTLER, Judith. *El género en Disputa – El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. Maria Antônia Munhoz. Barcelona: Paidós, 2007. 316 páginas.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 19ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CAETANO, Márcia. “Na Linha”. 2006. Acesso em: 19 de setembro de 2021. Disponível em: https://marciacl.typepad.com/na_linha/2006/01/le_nouveau_roma.html.

CARDOSO, Rafael. *A Arte Brasileira em 25 Quadros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.

CLUVER, Claus. *Estudos Interartes conceitos, termos, objetivos*. N: Revista Literatura e Sociedade Revista Literatura e Sociedade 2.2 (1997). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. pp.37-55.

DURAS, Marguerite. *India Song – texte théâtre film*. Paris: Gallimard, 1973.

LOURO. Guacira. *Um Corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

KATTENBELT, Chiel. Org. DINIZ, Thaís e VIEIRA, André. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Vol 2. Belo Horizonte: Editora Rona FALE/UFMG, 2012.

KNAPP, Bettina; DURAS Marguerite e COUSIN, Gabriel. “Interviews avec Marguerite Duras e Gabriel Cousin”. *The French Review*. Vol. 44, no. 4. JSTOR, 1971. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/385566>. pp. 653-664.

LIMA, Adson. *As Cidades de Marguerite Duras – Um Estudo sobre India Song*. Belo Horizonte: Caligrama, 2006.

MARTINS, Ana Paula. *Visões do Feminino – a medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/jnzhd/pdf/martins-9788575414514.pdf>

MOTA, M. “Teatro Grego Novas Perspectivas”. In Gabriele Cornelli e Gilmário Guerreiro da Costa (Org.). *Estudos clássicos III: cinema, literatura, teatro e arte*. Brasília: Cátedra UNESCO Archai, UNESCO Brasil, Annablume Editora; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, pp 85-155.

NUNEZ, Carlinda, WEISER, Frans e RIBAS, Maria Cristina. “Prefácio”. In: Solettras Revista Interartes. Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ 32 (2016). Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/solettras/issue/view/1263>. pp. 1-4.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. Rio de Janeiro: Senac, 2014.

SANTOS, Maria A. *Roteiros literários de cinema: gêneros e mídias em Alain Robbe-Griller e Marguerite Duras*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais e a Université Paris Diderot Sordonne Paris Cité, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9VFGYS/1/tese_3.pdf.

SILVA E SOUZA, Marcelo. “HACER – História da Arte e da Cultura Estudos e Reflexões”. Link: 2012. Disponível em: <https://www.hacer.com.br/arrufos>.

Referências Filmográficas

India Song (1975) de Marguerite Duras, 120 min.

La Femme du Gange (1974) de Marguerite Duras, 84 min.

Son nom de Venise dans Calcutta désert (1976) de Marguerite Duras.