

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE (UNICENTRO)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)**

O INCONSCIENTE POLÍTICO EM *O AMANTE* DE MARGUERITE DURAS

DAYSE MARTINS DA COSTA GODOY

GUARAPUAVA-PR

2018

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE (UNICENTRO)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)**

O INCONSCIENTE POLÍTICO EM *O AMANTE* DE MARGUERITE DURAS

Dissertação apresentada por Dayse Martins da Costa Godoy ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO) como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Raquel Terezinha Rodrigues

GUARAPUAVA-PR

2018



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE/UNICENTRO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROPESP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS- PPGL



TERMO DE APROVAÇÃO

Dayse Martins da Costa Godoy

“O inconsciente político em O Amante de Marguerite Duras”

Dissertação aprovada em 28/02/2018 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:

Prof.(a) Dr.(a) Raquel Terezinha Rodrigues - UNICENTRO - Presidente/Orientador(a)

Prof.(a) Dr.(a) Antonio Donizeti da Cruz – UNIOESTE - Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) Edson Santos Silva - UNICENTRO - Membro Titular

GUARAPUAVA-PR
2018

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

Godoy, Dayse Martins da Costa
G589i O inconsciente político em O amante de Maguerite Duras / Dayse Martins da Costa Godoy.– Guarapuava: Unicentro, 2018.
x, 100 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste,
Programa de Pós-Graduação em Letras; área de concentração: Interfaces
entre Língua e Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues;
Banca examinadora: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz, Prof. Dr. Edson
Santos Silva.

Bibliografia

1. Análise. 2. Autobiografia. 3. Inconsciente Político. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Duras, Marguerite.

CDD 20. ed. 401.41

À minha família. Em especial à minha mãe Débora, por ter dedicado sua vida aos filhos, guiando-nos nos caminhos de Deus e priorizando nossa educação acima de tudo. Também ao meu esposo Emanuel Godoy, meu eterno amor e gratidão!

AGRADECIMENTOS

Ao querido Deus, por me guiar nessa caminhada, pela paz, amor e sabedoria. Àquele que tem me capacitado a cada dia para que eu possa vencer os desafios dessa vida, tornando cada experiência um momento necessário para o amadurecimento de minha personalidade!

Agradeço também à Fundação Araucária pela bolsa concedida nos últimos 17 meses de estudo do mestrado.

Sou grata também à Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), ao Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL) e ao corpo docente integrante do curso, os quais deixaram marcas em minha formação de sabedoria, ética e zelo com a educação. A vocês, queridos professores, meu carinho e respeito pelos anos de dedicação com a docência e a pesquisa, por instigar em nós, alunos, o pensamento crítico e a capacidade de nos superarmos a cada dia.

Agradeço a minha orientadora Dra. Raquel Terezinha Rodrigues, pelas orientações, disposição e amizade, bem como por ter aceitado me orientar nesse período tão importante de minha formação acadêmica. Levarei sempre em meu coração seu exemplo de uma mulher verdadeira e de caráter inabalável. Sou infinitamente grata também por me apresentar Marguerite Duras e Fredric Jameson.

Meus agradecimentos estendem-se respectivamente aos professores Dr. Edson Santos Silva e Dr. Antonio Donizeti da Cruz, os quais aceitaram o convite em fazer parte da banca examinadora dessa pesquisa. Sem dúvidas, as contribuições e sugestões de ambos apresentaram-se mais que valiosas para o andamento e conclusão dessa dissertação.

Agradeço à minha família, a começar ao meu esposo Emanuel Godoy, pelo amor, incentivo, carinho e compreensão. Ao saber o quão cheia de renúncias a vida acadêmica pode ser, ter alguém como você ao meu lado é um privilégio. Obrigada por me encorajar e pela disposição em compartilhar uma vida ao meu lado. Também agradeço pelas sugestões, pela produção do *abstract* e revisão deste trabalho.

Ao meu padrasto Valdeci, pela amizade, presença e encorajamento nos momentos mais difíceis! Aos meus irmãos Douglas e Dayaneh por compartilhar comigo a leveza da vida, a alegria em poder tê-los como irmãos. Agradeço também à

minha avó Edite pelas intercessões e amor de sempre, bem como ao meu tio Dant pelo carinho.

Sou grata também à minha segunda família, aos sogros, Dolarinda Godoy e Rosevaldo Godoy, aos cunhados, Emily Godoy, Emerson Godoy e Gisele Silva e aos amados sobrinhos Maria e Luan. Muito obrigada pela compreensão e apoio.

Ao Eder, pelos vinte anos de amizade, pelo amor e paciência. Crescer ao lado de alguém tão especial como você é simplesmente um presente de Deus, algo único, amigo de infância e de toda a vida. Agradeço também, meu amigo, por ter me auxiliado com os materiais de difícil acesso, dos quais precisei ao longo dessa pesquisa.

Agradeço à amiga Vanessa Kramer, por ser companheira de viagens, de pesquisas e amiga do coração. Um exemplo de pesquisadora, cuja amizade iniciou-se juntamente com o mestrado e que continuará por longos anos. Agradeço também pela revisão deste trabalho, por cada sugestão e apontamento tão pertinente, pelas explicações acerca das fundamentações teóricas e pelo ombro amigo em todos os momentos.

Aos amigos e amigas: Carine Nunes, Líria Souza, Daiane Biegai, Daniele Bandeira, Milena Opata, Dábila Ferreira, Rodrigo Moscal, Maitê Liberato, Nahum Liberato e Eletícia Podolack pela presença em todos os momentos, mostrando-me o quanto podemos ser felizes quando temos pessoas com quem podemos compartilhar a vida. À vocês meus amigos, agradeço pelas orações e por compartilhar comigo a fé em algo que nos faz querer sermos melhores a cada dia, pelos momentos de alegria e de tristezas compartilhados, os quais fortaleceram nossa amizade ao longo desses anos.

*“Que sobra então para a poesia? -
perguntarás. E eu te respondo que sobras
tu. Achas pouco? Não me refiro à tua
pessoa, refiro-me ao teu eu, que
transcende os teus limites pessoais,
mergulhando no humano”*

Mario Quintana

Godoy, Dayse. *O inconsciente político em O amante de Marguerite Duras*. 100 f. Dissertação (Mestrado, Letras) – Universidade Estadual do Centro Oeste. Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Raquel Terezinha Rodrigues. Guarapuava/ PR. 2018.

O INCONSCIENTE POLÍTICO EM O AMANTE DE MARGUERITE DURAS

RESUMO

A dissertação tem como objetivo a análise da obra *O amante* (1990) de Marguerite Duras, a qual será lida em três camadas diferentes de interpretação, cujas propostas fundamentam-se nas perspectivas teóricas de Fredric Jameson em *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (1992) e Roberto Schwarz em *Duas meninas* (1997). A fim de compreendermos como as obras de Duras foram lidas por pesquisadores de diversas áreas, no primeiro capítulo recorreremos à fortuna crítica de Marguerite Duras, para assim lançarmos a proposta de uma leitura política da obra. Logo em seguida, no segundo capítulo apresentamos os pressupostos teóricos que alicerçam essa pesquisa, nos quais abordamos as características dos escritos memorialísticos, sobretudo, dos elementos da autobiografia. Nesse mesmo capítulo avançamos a revisão teórica a partir das propostas de Jameson e Schwarz. Posterior a isso desenvolvemos as análises, as quais organizam-se em três níveis diferentes de leitura. No primeiro nível interpretativo, compreendemos a obra como escrita romanesca ao analisamos os aspectos dessa narrativa individual, considerando o relato de uma personagem que narra suas memórias da adolescência na Indochina francesa. No segundo nível, tomamos o texto como um reescrito do discurso histórico, dessa forma, verificamos o que nos diz a história sobre a perspectiva social dos colonizadores e dos nativos na Indochina francesa no início do século XX, bem como os conflitos travados pelas classes sociais em que eles atuam. No terceiro nível de análise consideramos a forma como conteúdo, ao lermos a narrativa a contrapelo, a qual apresenta-se como o texto no qual Duras não somente fala de si, mas também das situações que vão além dela mesma, alcançando pela escrita a superação de suas inquietações diante da vida.

Palavras-chave: Autobiografia, Inconsciente político, Marguerite Duras.

Godoy, Dayse. *The political unconscious in O amante by Marguerite Duras*. 100 f. Master's degree thesis (in Letras) – Universidade Estadual do Centro Oeste. Supervisor: Prof. Dr. Raquel Terezinha Rodrigues. Guarapuava/ PR. 2018.

THE POLITICAL UNCONSCIOUS IN *O AMANTE* BY MARGUERITE DURAS

ABSTRACT

The following research has as objective the analysis of the book *O amante* (1990) by Marguerite Duras, which will be read in three different interpretation levels, whose fundamentals are based on the theoretical perspectives of Fredric Jameson's *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1992) and Roberto Schwarz's *Duas meninas* (1997). In order to comprehend how Duras' books were read by researchers from different areas, in the first chapter of this dissertation we recur to Marguerite Duras' critical acclaim, so a political reading can be performed afterward. In the second chapter, we introduce the theoretical fundamentals which base this research, in which we approach the memorialist writers' characteristics, especially the elements of the autobiography. In the same chapter, Jameson and Schwarz's theories are revised. Furthermore, the analysis is developed and organized in three different levels of reading. The first interpretative level, we comprehend the book as romantic writing when we analyze the aspects of this individual narrative, considering the report of a character who narrates her memories of adolescence in French Indochina. In the second level, we take the book as a rewriting of the historical discourse, verifying what the story tells us about the colonizers and natives' social perspectives of French Indochina in the beginning of the twentieth century, as well as the battles fought by social classes where they act. In the third level of analysis, we consider the form as content by reading the narrative on the opposite perspective, which is presented as the text in which Duras not only talks about herself, but also about the situations that go beyond her, reaching the overcome of afflictions found in life through the writing.

Keywords: autobiography; political unconscious; Marguerite Duras.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. MARGUERITE DURAS: ASPECTOS DA FORTUNA CRÍTICA	16
2. A ESCRITA DE SI: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	31
2.1 O AMANTE: UMA LEITURA POLÍTICA	42
3. UMA NARRATIVA DE REPETIÇÕES.....	50
4. A INDOCHINA FRANCESA: O ENTRELUGAR DE DURAS	61
5. A AUTOBIOGRAFIA COMO CONTEÚDO.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....	91

INTRODUÇÃO

“Marguerite Duras é alguém que torna os outros inteligentes e sensíveis. Em quinhentos anos, ainda falaremos dela”.

Gerárd Depardieu, 1996¹

A partir da colocação de Gerárd Depardieu iniciamos esse estudo acerca da escrita de Marguerite Duras, especificamente de sua obra *O amante* publicada em 1984 na França. Concordamos com o ator, ao afirmar a respeito da inteligência e sensibilidade desenvolvida ao se ler Duras. O que para nós, significa estar em íntimo contato com pura poesia, tão delicada e ao mesmo tempo intensa, que nos aproxima das complexidades de nossa humanidade.

Nesta pesquisa em questão propomos uma leitura política da obra supracitada de Duras, por meio dos diferentes níveis interpretativos propostos por Fredric Jameson em *O inconsciente político: a narrativa como ato simbólico* (1992), e Roberto Schwarz em *Duas meninas* (1997), cujas fundamentações propõem a análise por meio diferentes camadas de leituras, as quais partem do nível mais superficial de leitura ao mais complexo.

No primeiro capítulo desta dissertação, organizamos um breve levantamento da fortuna crítica de Marguerite Duras, com intuito de apresentar o “já dito”, para assim avançarmos com as discussões a respeito da escrita durasiana. Discorreremos também acerca das particularidades da vida da autora, bem como características de sua bibliografia e produções cinematográficas.

Estabelecemos como ponto de partida para as discussões desse primeiro capítulo, a pesquisa de Raquel Terezinha Rodrigues Ferreira intitulada *Marguerite Duras no Brasil: aspectos da recepção crítica* (1998), posto que o trabalho traz contribuições importantes sobre o comportamento da crítica brasileira em relação à obra de Duras, mostrando como a escrita dessa autora foi lida pelos primeiros críticos brasileiros, posteriormente estabelecendo um viés

¹ No original: "Marguerite Duras est quelqu'un qui rend les autres intelligents et sensibles. Dans cinq cents ans, nous en parlerons encore". Depardieu, Gerárd 1996 em SEABRA, Margaret Reis Sobral. Uma escrita contemporânea em tradução. Marguerite Duras - L'Amant. 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura francesa) – Universidade de São Paulo, 2008.

interpretativo quando a autora ganha o prêmio *Goncourt*, seguindo até a sua consagração definitiva no Brasil.

Após as contribuições de Ferreira, outros nomes somam-se à essa fortuna crítica, cujas pesquisas nos levam a compreender a configuração das leituras acerca de Marguerite de Duras no Brasil nesses últimos dezenove anos. Ressaltamos, entretanto, que esse primeiro capítulo refere-se a um recorte teórico, uma vez que os objetivos dessa dissertação alinham-se em outras direções.

No segundo capítulo, apresentamos os pressupostos teóricos norteadores desta pesquisa, levando em consideração inicialmente uma breve contextualização histórica das escritas de si na Europa e, a partir de Rocha, reconhecendo três movimentos principais para a escrita do eu se consolidasse: a espiritualidade religiosa, as manifestações da vida privada na sociedade burguesa e conseqüentemente o capitalismo.

Logo após tal contextualização, discorreremos acerca dos fundamentos da escrita intimista, dando prioridade aos estudos acerca do texto autobiográfico, no qual observamos as considerações de Phillippe Lejeune, Clara Rocha, Marcelo Duarte Mathias, Wander Miranda, Maria Luiza Remedios, François Dosse e outros autores que contribuem a respeito fundamentações teóricas da produção autobiográfica.

Expandimos a fundamentação teórica, com as propostas de Jameson e Schwarz, dos quais apreendemos que a leitura do texto literário pode ser realizada por meio de diferentes níveis pelos quais alcançamos a ampliação interpretativa do texto literário, uma vez que tais horizontes interpretativos capacitam o leitor a construir novos sentidos para o texto, os quais não seriam analisados em uma leitura superficial. Reconhecemos, assim, a proposta de uma leitura política da narrativa, a qual será apreendida por três camadas interpretativas diferentes.

No terceiro capítulo, iniciamos a análise de *O amante* (1990), por meio do primeiro nível, no qual realizamos uma leitura romanesca da narrativa ao considerarmos os aspectos superficiais do texto, ou seja, elementos da escrita e sua configuração enquanto enredo. Verifica-se nessa etapa as descrições das

personagens, o desenvolvimento do enredo e da configuração dessa escrita intimista.

Destacamos, portanto, o relato pessoal de Duras, cujas memórias referem-se a tempos vividos em sua juventude, observando as repetições de temas estabelecidos pela narradora acerca da convivência familiar, do relacionamento de amor e de ódio com a mãe, de indignação contra o irmão mais velho, da ternura com o irmão mais novo e, principalmente, de seu envolvimento com o homem chinês, com o qual ela é impossibilitada de continuar o relacionamento, devido às diferenças sociais e culturais entre a jovem e seu amante.

Ao final dessa primeira análise, desvendamos as estratégias de contenção, ou seja, armadilhas criadas pela autora que revelam seus conflitos transpostos para escrita, cujas inquietações poderão ser resolvidas à luz dos níveis interpretativos posteriores, visto que exige que o leitor saia do patamar da leitura superficial e leia a narrativa e seus trâmites pelo viés precisamente político.

Dessa forma, estendemos nossa análise para o quarto capítulo e segundo nível de interpretação, no qual propomos a abordagem dos aspectos exteriores e consideramos o texto como um reescrito do discurso histórico. Nesta etapa voltamos ao que nos diz a História a respeito da colonização europeia pelo mundo, especificando a colonização dos franceses na Indochina no início do século XX, os quais tinham como intuito levar cultura e civilização àqueles povos, considerados por eles não civilizados.

Reconhecemos também o importante papel da Indochina na vida e escrita de Marguerite Duras, da colonização e as questões que impediam a família de aceitar um chinês, ainda que ele tivesse condições financeiras superiores as dela, bem com dela ser aceita por uma família chinesa, por ser descendente de franceses. A partir da perspectiva jamesoniana, verificamos essas questões como lutas de classes travadas entre os diversos atores desta narrativa, os quais não podem dar continuidade ao relacionamento por forças sociais maiores que eles.

Por último, no quinto capítulo e terceiro nível de leitura, consideramos a forma enquanto conteúdo significativo para a compreensão unificada da escrita

durasiana. Promovemos, portanto, uma leitura a contrapelo, na qual a forma se une ao conteúdo para que se leia duvidando de quem está com a palavra, como propõe Schwarz (1997), verificando que em *O amante* (1990) Duras se utiliza de um texto autobiográfico para falar acerca das memórias de sua juventude, todavia, sua escrita não prende-se no gênero, dado que fala acerca de questões que vão além dela mesma.

Assim, ao abordar temas como a decadência da colonização na Indochina francesa e o sentimento de não pertencer a nenhum lugar, vemos que a autobiografia mostra-se como estratégia de contenção, uma vez que mascara o discurso político e ideológico em *O amante* (1990) de Marguerite Duras.

1. MARGUERITE DURAS: ASPECTOS DA FORTUNA CRÍTICA

“Que a poesia use todos os meios de transporte para visitar os homens”.

Adélia Prado

Marguerite Donnadiou nasceu em 1914 na Cochinchina na Indochina francesa, onde atualmente localiza-se o Vietnã. Antes do nascimento dos filhos, os pais dela, Henri Donnadiou e Marie Legrand Donnadiou, induzidos pela proposta de trabalhar na colônia francesa, migraram da França para a Indochina em busca de melhores condições de vida. O pai trabalhou como diretor de uma escola e a mãe, como professora de escola primária, lá eles tiveram três filhos, Pierre, Marguerite e Paul.

Em 1921, Henri Donnadiou ficou doente e voltou sozinho à França para se tratar, contudo, no ano seguinte faleceu. Com o falecimento do marido Marie Legrand e os filhos mudaram-se para a França e lá permaneceram por dois anos, até que em 1924, retornaram à Indochina, lugar no qual estabeleceram-se e residiram por muitos anos.

Em 1928 a mãe de Marguerite, impulsionada pela ambição financeira, comprou uma concessão de terras no Camboja para plantação de arroz, mas, para infortúnio da família, fora lograda no negócio, pois não sabia que para garantir uma terra fértil deveria subornar os negociadores. As terras compradas eram invadidas pelo mar, o qual tornava a região infértil. Marguerite Duras escreveu sobre esses eventos em *Uma barragem contra o Pacífico* em 1950, no qual relatou a respeito dos anos em que a mãe lutou contra a força do mar construindo barragens para impedir a força das águas.

Depois de concluir os estudos secundários, aos dezoito anos de idade, Marguerite mudou-se para Paris onde cursou Matemática, Direito e Ciências Políticas. Em 1943 iniciou sua carreira como escritora publicando *Os Imprudentes* e a partir dessa produção adotou outro sobrenome como pseudônimo, cuja escolha foi considerada uma homenagem ao falecido pai, o qual havia nascido num vilarejo no interior da França, chamado Duras.

Em 1938 Marguerite casou-se com um de seus melhores amigos, Robert Antelme, o qual no ano anterior ao casamento tinha sido chamado para integrar

as tropas do exército. Em 1940, durante a II Guerra Mundial, quando os alemães ocuparam a França, Marguerite mudou-se para Brive, ocupando o cargo de redatora na prefeitura como funcionária do Ministério das Colônias. Neste mesmo ano, a escritora demitiu-se do Ministério das Colônias e mudou-se novamente com Antelme para Sain-Germain-des-Prés, em Paris, onde residiu por anos.

Diante dos embates políticos pertinentes à guerra, ambos aliaram-se à Resistência e começaram a receber intelectuais em seu apartamento para discutir a respeito de literatura e política. Em 1 de julho de 1944, Antelme foi preso e deportado por nazistas. Um ano depois, foi encontrado em um campo de concentração por François Mitterrand, um dos amigos do casal, o qual organizou o retorno de Antelme a Paris.

Voltando para casa, Antelme encontrava-se extremamente fragilizado e desnutrido pela fome que passara no campo de concentração nazista. Ele escreveu acerca desses acontecimentos em *A espécie humana* (2013) publicado em 1947. Quarenta anos depois, Marguerite Duras também relatará a espera pelo marido em *A dor* (1986), por meio de um registro confessional no qual narra situações de quem viu de perto os horrores da guerra.

O texto de Duras trata-se de uma escrita densa, de desespero e paixão. Relata:

talvez ele já esteja morto há quinze dias, em paz, estendido naquela vala escura. Os vermes já correm sobre seu corpo, habitam-no. Uma bala na nuca? no coração? nos olhos? Sua boca empalidece contra a terra alemã, e eu continuo esperando porque não tenho certeza, talvez ainda haja mais um segundo. Porque ele talvez vá morrer dentro de um segundo, mas ainda não está morto. Assim, segundo após segundo, a vida também nos abandona, todas as chances parecem perdidas, e da mesma maneira a vida retorna, e todas as chances se restabelecem (DURAS, 1986, p. 36).

Ao encontrar os registros dessas situações, Duras chega a afirmar “não tenho lembrança alguma de tê-lo escrito” (DURAS, 1986, p. 8), revelando que o momento de tensão possivelmente teria afetado os detalhes daquelas memórias tão sofridas na vida da escritora.

Em 1942, Duras perdeu o bebê que esperava de seu relacionamento com Antelme, tal situação a levou a uma depressão profunda, a qual se agravou meses depois quando soube da morte do irmão. A respeito desses eventos registra em *O amante* (1990):

chega a dor, ela me envolve, ela me domina, não reconheço mais nada, não existo mais, só existe a dor, aquela dor se eu não sabia se era a de ter perdido um filho morto ao nascer, que voltava, ou se era uma nova dor [...], não tive vontade de me matar como a morte do meu irmão (DURAS, 1990, p. 100).

A escritora teve vários amantes durante e depois de seu relacionamento com Antelme. Quando divorciaram-se, ela casou-se com Dionys Mascolo com quem teve um filho, de nome Jean. Nos últimos anos de sua vida uniu-se a Yann Andréa, na época ela tinha 66 anos de idade e ele 28 anos. No final da vida, ela ditava suas narrativas ao companheiro e ele as escrevia. O casal se relacionou por 16 anos, até a morte da escritora, ocorrida em março de 1996, aos 81 anos de idade.

Marguerite Duras teve uma vida polêmica, a imagem da mulher com o cigarro e a caneta na mão vem à tona quando nos lembramos dela. A relação com o álcool também era complicada, em vida chegou a ter sérias crises alcoólicas e, por causa disso, precisou passar por reabilitação diversas vezes, todavia, quando começava a se recuperar, a abstinência trazia recaídas. Tais complicações com o alcoolismo são retratadas em diversas de suas obras, em *O amante* (1990) inclusive, no qual afirma: “o álcool desempenhou a função que Deus não exerceu, também a função de me matar, me matar” (DURAS, 1990, p. 12)

Dentre a extensa produção de Duras, enquanto escritora, destacamos os títulos: *A Praça* (1955), *A amante inglesa* (1968), *Os pequenos cavalos de Tarquinia* (1986) *O Amante* (1984), *A dor* (1986), *O Marinheiro de Gibraltar* (1994), *O amante da China do Norte* (2006), *O vice-consul* (1965), *India song* (1973), *O caminhão* (1977), *Moderato contabile* (1958) e *Escrever* (1994). As produções literárias são, em sua maioria, textos autobiográficos, somando mais de 53 obras.

Além dos diversos livros, os projetos da autora estendem-se também aos roteiros cinematográficos escritos ao longo de sua vida, como o roteiro *Hiroshima meu amor* (1959), cuja adaptação cinematográfica fora produzida por Alain Resnais. O filme faz referência ao evento histórico ocorrido em 1945, na qual Hiroshima é destruída por uma das primeiras bombas atômicas lançadas no mundo.

Outras produções e colaborações relacionadas ao cinema foram surgindo, em 1969 produziu seu primeiro filme *Destruir, disse ela*. Logo em seguida filmou *Nathalie Granger* (1972), *A mulher do Ganges* (1973), *India Song* (1975), *Dias inteiros nas árvores* (1976), *O caminhão* (1977), *O navio da noite* (1978), *As mãos negativas* (1979) e *O Homem Atlântico* (1981), entre outros.

Das diversas obras, na esfera literária o livro que propagou o nome de Duras pelo mundo foi *O amante*, publicado em 1984 na França e traduzido por Aulyde Soares no Brasil em 1985. Com essa obra ela recebeu o prêmio *Goncourt*, um dos mais importantes prêmios literários franceses. A respeito disso, Ferreira afirma que “um dos membros do júri, o único a comentar o resultado, declarou que era um reparo a obra de Duras, que vinha sendo relegada há trinta anos” (FERREIRA, 1998, p. 49), ou seja, o prêmio certamente contribuiu com sua consagração como escritora de prestígio na França e começou a reconhecer o trabalho que a escritora vinha desenvolvendo no país.

Com o intuito de analisar a recepção do livro *O amante* (1990) de Marguerite Duras, Ferreira recorreu à materiais produzidos entre 1963 a 1997, cuja circulação percorreu os principais jornais e revistas do país, apresentando assim um panorama de como ocorreu essa recepção em solo brasileiro. Ao pesquisar os arquivos que compunham seu corpus, a autora verificou também a diferença entre a recepção do livro citado na França e no Brasil.

Segundo a pesquisadora, o público francês já manifestava sua afeição à Duras pois sempre que ela era processada devido às polêmicas manifestadas nas entrevistas “havia uma mobilização nacional, principalmente entre os jovens, e o dinheiro arrecadado era-lhe enviado para que sua luta contra o fascismo nunca acabasse” (FERREIRA, 1998, p. 24), esse engajamento político da escritora também fez com que ela fosse mal vista pelo governo.

Dessa forma, o reconhecimento de sua escrita, enquanto consolidada na França, começava a ser descoberta no Brasil, aos poucos. A respeito disso, a estudiosa afirma que o primeiro registro brasileiro à respeito de Marguerite Duras encontrado data o ano de 1963. O texto, neste caso, trata-se de um ensaio produzido por Hélio Furtado do Amaral, no qual o autor argumenta a respeito de *Hiroshima meu amor* (1959), para ele, a Duras cineasta não era desconhecida do seleto grupo de pessoas que apreciavam o cinema francês, no entanto, como ela ainda não pertencia ao cânone literário brasileiro, o ensaísta preferiu focar apenas acerca de suas produções cinematográficas.

O artigo produzido por Leyla Perrone-Moisés foi outro, dos primeiros textos encontrados a respeito da escrita durasiana no Brasil. Neste, a autora afirma o relacionamento da escrita de Duras ao *nouveau roman*, principalmente “pela influência nítida que recebeu da técnica cinematográfica e através de temas como a solidão, a ausência, e sobretudo pela impossibilidade de comunicação e do conhecimento” (FERREIRA, 1998, p. 35).

Após os dois primeiros textos, houve um salto temporal de dezesseis anos sem registros acerca de Duras no Brasil, Ferreira atribui o fato ao “estabelecimento da ditadura militar, resultando em perseguições aos intelectuais, exílios, forte repressão política e censura à imprensa” (FERREIRA, 1998, p. 36). Tal situação reafirma-se ao sabermos que ela era filiada ao Partido Comunista na França, movimento reprimido pela Ditadura brasileira.

Para a pesquisadora, essa relação da literatura durasiana com o *nouveau roman* também foi fator influenciável para o interesse da crítica, uma vez que tal movimento fundamenta-se em apresentar ao leitor perspectivas desconcertantes, com uma linguagem fragmentada. Como afirma Ferreira, “o que a aproxima das obras mais significativas do período é justamente esta visão particular de homem e não somente isto, mas também os temas por ela abordados, tais como: a ausência, a solidão, etc. (FERREIRA, 1998, p. 20).

A recepção de Duras no Brasil aconteceu, portanto, primeiramente pela crítica especializada no início da década de 80, ou seja, por um grupo seleto de pessoas, já que não havia traduções da obra da escritora no país. Foi em 1983 que a primeira tradução foi realizada em solo brasileiro, do livro *Outside*, cuja publicação na França foi em 1981.

Segundo Ferreira, as primeiras publicações a respeito de Duras iniciaram-se a partir de então com mais intensidade. Conforme a autora

Duras vai se estabelecendo entre nós, pouco a pouco, conquistando seu espaço no mercado editorial. É uma conquista ainda sutil mas que vai deixando suas marcas nos diferentes tipos de leitores. Mesmo assim, a imprensa ainda tem o forte propósito de divulgação, tanto da vida quanto da obra da escritora (FERREIRA, 1998, p. 46).

Outras traduções foram realizadas e, a partir de 1985 ela ficou mais íntima do público leitor brasileiro, pois “o prêmio *Goncourt* dado ao livro *O amante* (1990) e a sua conseqüente transformação em um verdadeiro *best-seller* foram fatores responsáveis pela popularidade crescente de Duras” (FERREIRA, 1998, p. 55, grifo do autor).

O movimento de descoberta da escrita durasiana pelo público brasileiro foi influenciado também por artigos publicados nas revistas mais renomadas no país, no entanto, ainda atingia um grupo específico de pessoas. É o caso do artigo publicado pela revista *Veja* em 1985, escrito por Paulo Moreira Leite, o qual destaca a migração de Duras de escritora difícil para a de *best-sellers*.

A respeito disso, ressaltamos que o termo *best-seller* não refere-se ao significado atual que temos na linguagem coloquial do termo, visto que o livro alcançou essa categoria somente porque teve milhares de cópias vendidas pelo mundo todo, e dessa maneira, fez com que a escritora atingisse reconhecimento e aclamação do público leitor.

Na França o prêmio *Goncourt* motivou os leitores a busca pelo livro, mas no Brasil a principal motivação para que a massa dos leitores procurassem o exemplar nas bancas foi o lançamento do filme *O amante* (1992), cujo roteiro fora escrito por Marguerite e dirigido por Jean-Jacques Annaud em 1992. Conforme Ferreira “depois do filme, estudantes universitários, leitores de classe média mais afeitos a *best-sellers*, um bom número de interessados acorreram às livrarias em busca do livro” (FERREIRA, 1998, p. 71).

A proposta da adaptação do livro para o cinema foi do produtor Claude Berri, no entanto, enquanto escrevia o roteiro Duras precisou internar-se por causa de um coma alcóolico, afastando-se da produção por seis meses. Quando recuperou-se e voltou a trabalhar com o projeto cinematográfico, deu

continuidade ao lado de Jean-Jacques Annaud, contudo, ambos tiveram divergências a respeito dessa produção, uma vez que o ator escolhido por Annaud tinha uma aparência bonita, mas Duras insistia em dizer que seu amante era feio e que devia ser representado como tal.

Em 1991, a escritora publicou *O amante da China do Norte*, ou seja, uma adaptação para o cinema da mesma narrativa anterior. Conforme salienta Ferreira, nessa produção “ela aproveita a oportunidade para criticar os produtores que não entenderam seus livros e fizeram maus filmes, não poupando nem a nova geração de cineastas” (FERREIRA, 1998, p. 69).

O filme, *O amante* (1992), influenciou o reconhecimento do livro pelo público brasileiro, pois instigou os telespectadores a ler a obra contada agora pelo viés autobiográfico da autora, tornando o livro e a escritora fenômenos de sucesso. Como afirma Ferreira, na época “Marguerite Duras consta ao lado de nomes como Milan Kundera, Sidney Sheldon, J. Simmel e Irving Wallace, escritores de *best-sellers*, que por anos a fio atraem a atenção do público leitor” (FERREIRA, 1998, p. 53, grifo do autor).

A intensa busca do público leitor brasileiro pelas obras de Duras é apresentada pela pesquisadora como um *efeito cascata*, ou seja, um movimento que retrata o sucesso do livro, o qual levou muitas editoras a traduzir outras obras de Duras em língua portuguesa. Segundo Ferreira:

o ano de 1986 é um marco em termos de recepção da obra de Duras, no Brasil. Os efeitos do prêmio *Goncourt* se fazem sentir entre nós e o número de publicações a respeito de Duras e sua obra triplicam. São publicadas as traduções de *Dez e meia da noite no verão*, *A dor*, *O deslumbramento*, *O verão de 80* e *Os pequenos cavalos de Tarquínia* (FERREIRA, 1998, p. 53, grifo do autor).

Com uma proposta de análise fundamentada nos conceitos de Hans Robert Jauss e conseqüentemente nas fundamentações teóricas da Estética da Recepção, Ferreira conclui seu trabalho observando que a recepção crítica das obras de Duras no início da década de 90 apresentou uma mudança no horizonte de expectativas em relação à década anterior, visto que promoveu a canonização da literatura durasiana perante os críticos literários brasileiros.

O panorama estabelecido pela estudiosa apresenta-se como ponto de partida para nossas leituras, uma vez que ao lermos sua produção, indagamos o que foi dito a respeito de Duras neste intervalo de 19 anos, após essa produção. De antemão consideramos o intuito de não estender esse tópico, visto que os objetivos dessa pesquisa direcionam-se para outro caminho. Diante disso promovemos apenas um recorte dessa fortuna crítica, visando explicar brevemente as principais configurações atuais da pesquisa acerca de *O amante* (1990) no Brasil.

Ao reforçar seu lugar no cânone literário brasileiro com o livro *O amante* (1990) (pois na França ela já havia adquirido esse status bem antes), a fortuna crítica da escritora direcionou-se para diversas áreas do conhecimento. Observamos que dentre tantas produções, houve um número grande de estudos dedicados a análise da literatura durasiana principalmente pelo viés psicanalítico.

Podemos considerar que a busca em compreender Duras, através da psicanálise, justifica-se pela homenagem que Jacques Marie Émile Lacan fez à escritora no artigo intitulado *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein* (2003). Nesse registro, o psicanalista ressalta sua vivacidade ao ler o texto de Marguerite: “foi precisamente isso que reconheci no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino” (LACAN, 2003, p. 193). Ainda, salienta, “a arrebatadora é Marguerite Duras, e nós, os arrebatados” (LACAN, 2003, p. 191), reconhecendo, dessa forma, seu fascínio pela escrita durasiana.

Nesse mesmo ensaio, o psicanalista apresenta sua máxima sobre o texto dela, dizendo que: “não há nada que não se situe na letra do arrebatamento de Lol V. Stein e que um outro trabalho feito hoje em minha escola não lhe permita pontuar” (LACAN, 2003, p. 193). Dessa maneira, Lacan ao autorizar o texto de Duras perante a perspectiva psicanalítica e apresentar tantos apontamentos positivos acerca da escritora, certamente influenciou outros pesquisadores da área a ler as obras da escritora, estabelecendo uma forte relação de pesquisa entre a literatura durasiana e a psicanálise.

Notamos tais perspectivas na pesquisa da estudiosa Danielle Rezende Starling em *A dor escreve Duras: a dor, a letra e o feminino em Marguerite Duras*

(2015), no qual a autora analisa o conceito da *dor* na escrita de Marguerite Duras, a partir da perspectiva psicanalítica. De acordo com Starling, “o texto lacaniano relançará e ressignificará a obra durasiana e, do mesmo modo, a escrita de Duras lançará luz a questões da subjetividade discutidas naquele momento por Lacan, além de deixar à mostra os mecanismos inconscientes, tão caros à psicanálise (STARLING, 2015, p. 22-23).

O significado do conceito da *dor* pela visão psicanalítica, é apresentado sendo um “trilhamento, organização e investimento libidinal e, como tal, uma importante força pulsional que poderá ser investida em objetos externos, como a escrita” (STARLING, 2015, p. 25). Uma dor que se fez recorrente na vida da escritora, que “lacerou seu rosto ‘por rugas secas e profundas’, marcou sua escrita e esteve presente ao longo de toda sua obra” (STARLING, 2015, p. 24, grifo do autor)

Segundo a pesquisadora, nas primeiras publicações de Duras o que predominou foi o medo, sentimento que aumentou em *Moderato Cantabile* (1960), “nesse momento, o medo, de modo mais consciente, apresentar-se-à autora, desestabilizará sua relação com a escrita, retirando sua facilidade e tranquilidade” (STARLING, 2015, p. 52), um sentimento manifestado no início da carreira da escritora.

Em sua análise, a autora salienta que desde suas primeiras produções, Duras buscou curar-se por meio da escrita, no entanto, a cada obra os sentimentos não foram superados, mas repetiram-se. Assim, não se tratou em uma “tentativa de suturar a falta, mas de transpô-la para outra superfície” (STARLING, 2015, p. 51), todavia, ao embarcar nessa jornada de repetições, Duras percebeu os riscos de escrever, “o risco de perder-se” (STARLING, 2015, p. 53).

Starling ponderou também a importância em considerar diversas das produções de Marguerite, afirmando que “para pensarmos sobre a dor que escreve Duras, é preciso constelar-se em seus livros, não se deter em um apenas, pois cada um atravessa e é atravessado por diversos outros e, ainda, por seus filmes” (STARLING, 2015, p. 85), assim, analisou outras de obras da escritora. Destacamos, contudo, apenas o que a pesquisadora apresentou a respeito de *O amante* (1990).

A respeito da obra em questão afirma que, além da crescente repercussão dela com essa publicação, obtida por uma escrita de fácil acesso, foi especificamente nesta produção que os medos apresentados no início da carreira começam a ser superados, uma vez que Duras “consegue novamente enodar aquilo que há muito estava desfeito, solto, na sua história” (STARLING, 2015, p. 56). De acordo com a autora

a dor como trilhamento pulsional, seria um modo de gozo, mas seria também escrita, ou seja, aquilo que enlaçaria real e simbólico. Desse modo, sendo o real da dor parcialmente contido pelo simbólico (letra), ela poderia causar menos sofrimento (STARLING, 2015, p. 97).

Ao voltar-se para a biografia, em *O amante* (1990), Marguerite Duras “parece eliminar os excessos biográficos existentes no primeiro tempo de sua obra, mas retornam os traços, os restos do vivido. Abandona-se também a pretensa ficção e a escrita pode ser feita em primeira pessoa” (STARLING, 2015, p. 96). Em relação às produções anteriores, a dispersão e a fragmentação da escrita estão contidas.

Ao analisar diversas obras de Marguerite, Starling conclui que não só Duras escreveu a respeito da dor, mas que a dor escreveu sua vida, porque foi esse sentimento que moldou sua escrita ao longo do tempo. Para a analista, “é com a letra que Marguerite Duras constrói suas bordas, que constrói um nome, que a faz Duras” (STARLING, 2015, p. 82).

A repetição dos temas em várias obras, fez com que a escritora enfrentasse seus medos, transformando o trauma em arte, a dor vivida em escrita, uma forma na qual encontrou-se para não sucumbir. Assim, nas palavras de Starling, “a repetição seria, pois, uma espécie de endereçamento, de busca de um interlocutor que pudesse, pela escrita (escuta), devolver a experiência, seu significado, possibilitar ao sujeito feminino acessar sua própria história” (STARLING, 2015, p. 86).

Starling finaliza sua pesquisa ressaltando que Duras também escreveu-se, pois “quanto mais Duras escavava, aprofundava a dor, mais altas se tornavam suas bordas, sua proteção. Como um lápis sulcando a folha branca:

sua pele” (STARLING, 2015, p. 164), ela utilizou-se de sua dor para tecer sua própria história, para desvencilhar-se de suas dores.

Outra pesquisadora que dedicou seus estudos à compreensão da escrita durasiana foi Margaret Reis Sobral Seabra em *Uma escrita contemporânea em tradução* (2008). A autora, assim como Ferreira e Starling, recordou o sucesso de Marguerite Duras após a conquista do prêmio *Goncourt*, afirmando que a publicação teve “um imenso sucesso popular, com uma tiragem de aproximadamente três milhões de exemplares e traduções em quarenta línguas” (SEABRA, 2008, p. 21).

De acordo com Seabra, tal sucesso aconteceu devido a dois fatores, “primeiramente, por ter sido alardeado pela publicidade como uma autobiografia, e em segundo lugar porque Duras teria escrito um livro de narrativa mais simples, mais acessível ao leitor comum” (SEABRA, 2008, p. 21).

Outro fator relacionado a esse sucesso, trata-se da “diluição das fronteiras entre os gêneros” (SEABRA, 2008, p. 25), pois foi a partir de 1955 que houve a ruptura de Duras ao gênero romanesco do século XIX, cujas temáticas delineavam-se em torno de um herói e de sua jornada. Na escrita de Marguerite, contudo, há “uma constante busca da escrita, e essa busca não se restringe ao romanesco, ao cinematográfico ou ao teatral, mas une todos eles, fundindo-os e confundindo-os por meio e em proveito da palavra” (SEABRA, 2008, p. 31).

Uma das marcas da escrita durasiana está na repetição da mesma estrutura em diversos textos, visto que temos a mesma narrativa de *O amante* (1990) contada pela escritora em outras publicações, como em *Os imprudentes*, publicado em 1944. Segundo Seabra, “vinte anos mais tarde, Marguerite dirá que é um romance medíocre e que nunca pensou em relê-lo” (SEABRA, 2008, p. 16).

Além de discorrer a respeito de outras temáticas concernentes ao nome de Duras, Seabra identificou como foi o comportamento das tradutoras Aulyde Soares Rodrigues e Denise Bottmann, ao traduzir *O amante* (1990) para a língua portuguesa. A pesquisadora justificou seu interesse afirmando que “as descompletudes, as perturbações de ordem sintática e gramatical, as flutuações nos tempos dos verbos, as oscilações entre o autobiógrafo e o ficcional desestabilizam as marcas enunciativas” (SEABRA, 2008, p. 2).

O intuito da autora em analisar as diferentes traduções de *O amante* (1990) no Brasil está relacionado, principalmente, às complexidades dessa narrativa, o qual motivou Seabra a recorrer aos seguintes tópicos para análise:

as repetições de palavras, grupos de palavras ou frases; os fenômenos rítmicos: as sonoridades e as acentuações prosódicas; o efeito autobiográfico: as referências ao narratário e a intertextualidade; as oscilações entre os efeitos autobiográficos e ficcional: os jogos entre os pronomes *je/le*; as inserções dos discursos diretos; o sistema temporal: as oscilações dos tempos verbais; a escrita vazada: as descompletudes na significação, na sintaxe e na narrativa” (SEABRA, 2008, p. 78)

Em sua análise, destacou primeiramente os espaçamentos em *O amante* (1990), chamados por ela de *espaços em branco* ou *silenciamentos*. A respeito disso, considerou que, tanto a tradutora Aulyde Soares Rodrigues e Denise Bottmann, respeitaram o espaçamento do texto original, no entanto, em linhas gerais, principalmente a tradução feita por Rodrigues apresentou pontos falhos em relação à tradução de Denise Bottmann.

De acordo com Seabra, a primeira tradutora, “alterou o tempo dos verbos do presente para o passado, do futuro para o condicional presente” (SEABRA, 2008, p. 206) e por isso, as inconstâncias dos tempos verbais não permaneceram genuínas ao texto escrito por Duras. A tradutora também equivocou-se ao traduzir algumas frases do texto original, porque certamente encontrou dificuldades na tradução, optando assim por uma tradução literal.

Para a pesquisadora, na tradução de Bottmann há “uma homogeneidade significativa em relação ao texto original” (SEABRA, 2008, p. 207), ou seja, houve falhas na tradução, no entanto, de maneira geral fica evidente “seu empenho em reproduzir as marcas de Duras mediante um trabalho na cadeia dos significantes” (SEABRA, 2008, p. 207). Dessa forma, “quando não foi possível conservá-las, ela procurou e encontrou soluções que preservaram, em linhas gerais, os traços de uma escrita poética de ruptura” (SEABRA, 2008, p. 207).

Seabra finaliza sua pesquisa afirmando que as duas tradutoras deixaram a desejar no que tange a sonoridade textual, tão fundamental no texto original, todavia, Bottmann “realizou um trabalho consciente e responsável, detectando as especificidades da escrita durasiana, ela percebeu que a tradução dessa

escrita poética não poderia se fazer com base no dualismo sentido ou forma” (SEABRA, 2008, p. 208) e ao recriar esses fenômenos, a tradução de Bottmann aproximou-se do texto original, garantindo a poeticidade presente em *O amante* (1990).

Outra referência que ressaltamos nessa fortuna crítica é o texto intitulado *Figurações do feminino na escritura de Marguerite Duras* (2011) de Yara dos Santos Augusto Silva, a qual apresenta a análise de *O amante* (1990) e *A doença da morte* (1982). Em sua proposta a pesquisadora destaca as características femininas e suas configurações nas personagens durasianas.

A partir desse gesto interpretativo, Silva afirma que Marguerite foi uma transgressora de seu tempo, transitou por universos estritamente masculinos em uma época em que os direitos da mulher começavam a ser pauta de discussões. Dessa forma ao inserir-se no *nouveau roman*,

a produção literária da escritora transcende as discussões a respeito da ocorrência de uma literatura caracteristicamente feminina, uma vez que Duras se impôs como quem escreve com maestria sobre a fragilidade humana, as dificuldades que permeiam as relações, as escolhas subjetivas, a dor e a alegria inerentes à vida (SILVA, 2011, p. 171).

Conforme pondera Silva, Duras não utilizou os “mecanismos literários com o intuito de se aproximar de uma representação do feminino” (SILVA, 2011, p. 171), mas ao aproximar-se de temáticas tão existenciais “as obras por ela criadas superaram certa resistência inicial do mercado editorial em relação à literatura feita por mulheres” (SILVA, 2011, p. 171), ou seja, a escrita superou até mesmo seus limites, uma vez que as atuações das personagens femininas no texto contestam as condições predeterminadas à natureza da mulher.

Segundo a pesquisadora, em *O amante* (1990) por meio da construção dos personagens, houve o rompimento da ideia de que “fragilidade, delicadeza, indecisão e passividade são qualidades que estão diretamente relacionadas ao feminino” (SILVA, 2011, p. 172) posto que suas personagens mulheres são fortes e intensas. Os personagens masculinos, entretanto, carregam inúmeros adjetivos negativos, o irmão é mau caráter e o chinês, amante da narradora, ao mesmo tempo em que mostra-se zeloso ao amor da menina, é subordinado às suas vontades.

Silva afirma que “ao contrário do que se possa inicialmente supor, a garota inexperiente não age de modo vacilante. Ela governa a relação desde o primeiro contato com aquele que se tornaria o seu amante” (SILVA, 2011, p. 172). A mesma situação acontece em *A doença da morte* (1982), no qual as personagens femininas também se sobressaem. A respeito disso, Silva conclui que

o destaque concedido aos personagens femininos e o modo pelo qual são construídos, a estrutura narrativa, bem como os recursos formais empregados nos textos analisados de Duras nos dirigem a uma busca por significar o feminino a partir das possibilidades dessa escritura transgressora (SILVA, 2011, p. 177).

Nas palavras de Silva, o feminino, portanto, “ressoa nesse espaço de experimentação da escritura, que dá voz do texto a representações que nos acercam, fazem-nos avançar sobre o que parece ser da ordem do indizível” (SILVA, 2011, p. 177), assim configura-se em uma linguagem lírica, que envolve o leitor e o faz ver as diferentes performances dessas importantes personagens.

Tendo em vista que Marguerite Duras foi uma das grandes escritoras influentes na esfera literária francesa, percebemos que as contribuições nessa fortuna crítica tornaram-se extremamente relevantes no primeiro capítulo desta dissertação, uma vez que a partir desses estudos conseguimos compreender que o reconhecimento da escritora foi alcançado tanto em vida, quanto após sua morte, considerando o quão atemporal tornam-se as leituras e pesquisas acerca de suas produções.

Salientamos em nossa pesquisa, sobretudo, a importância de uma leitura política do texto autobiográfico *O amante* (1990) de Marguerite Duras, uma vez que as escritas da autora podem ser lidas por diferentes vieses. Para tanto, alicerçamos nossas análises na proposta de Fredric Jameson e Phillippe Lejeune, os quais apresentam suporte teórico para que nossos objetivos sejam concretizados.

Dessa forma, no capítulo seguinte apresentaremos os pressupostos teóricos que alicerçam nossas análises, iniciando primeiramente com as discussões a respeito da escrita intimista destacando, as características do gênero autobiográfico, com o intuito de delinear, de forma concisa e coerente,

os pilares desse estudo. Posteriormente ampliaremos nossa fundamentação teórica explanando a respeito das diferentes camadas de leitura propostas por Jameson, dando sequência aos pressupostos teóricos norteadores desse trabalho.

2. A ESCRITA DE SI: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

“Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada”

Clarice Lispector, 1998

A escrita intimista difundiu-se em nosso século, no entanto, não é fruto de nosso tempo, pois data desde a Idade Média, nos séculos XI e XII, como aponta Maria Luiza Remedios em *Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade* (1997). Em Provença, no sul da França, por exemplo, há indícios da presença do *eu* na literatura trovadoresca, visto que nas *cantigas de amor* e de *amigo* manifestaram-se a coita do eu lírico, o seu penar.

Aleida Assmann em *Espaços da Recordação* (2011) afirma que nas culturas da antiguidade, embora ainda eles não tivessem apropriados os gêneros de cunho intimista, tinham uma relação muito próxima com a escrita cuja finalidade era a da permanência da memória. Na cultura egípcia antiga, por exemplo, quando “olhavam retrospectivamente para a própria cultura, em um lapso temporal de mais de mil anos, ficava-lhes claro que construções colossais e monumentos jaziam em ruínas” (ASSMANN, 2011, p. 195), todavia, os textos continuavam sendo lidos e copiados.

As narrativas de tradições orais apresentam semelhante movimento ao encontrar na escrita a tentativa de assegurar a perpetuação daquelas memórias contadas de geração em geração, dessa maneira, o gesto de escrever e gravar a memória passa a ser uma forma de perpetuar aquilo que importa.

Assmann afirma que pela visão platônica, aprendemos que escrita e memória são opostos, visto que “na função de armazenamento a escrita possivelmente pode superar a memória; em contrapartida a escrita nunca pode assumir *a função de recordação*” (ASSMANN, 2011, p. 200, grifo do autor), contudo, ao oferecer um simulacro de sabedoria e de verdade, apresenta-se como “um apoio pobre e material” (ASSMANN, 2011, p. 200).

A fundamentação platônica é refutada por Richard de Bury, dado que “livros não são, de modo algum, mudos, mas são os melhores professores” (ASSMANN, 2011, p. 201). A partir da fundamentação do autor, Assmann afirma

que memória e escrita estão intimamente ligados, pois “a escrita é o *médium* da memória em um duplo sentido; para a memória individual e coletiva, sendo que a escrita é definida duplamente como *médium* de anotação e incitação de pensamento” (ASSMANN, 20011, p. 210)

A respeito dessa relação entre escrita e memória ao longo dos séculos, Clara Rocha em *As máscaras de Narciso* (1992), ao citar Béatrice Didier, afirma a presença de três movimentos fundamentais relacionados ao desenvolvimento da escrita intimista, são eles: “a tradição cristã, o individualismo romântico e com esse último o advento da sociedade capitalista” (ROCHA, 1992, p. 15).

O movimento religioso foi, portanto, um dos primeiros fatores a impulsionar o sujeito ocidental a escrever sobre si. Nesse momento, as confissões, as cartas e os diários apresentam-se como os gêneros textuais adotados pelos evangelistas, a fim de garantir o registro dos movimentos missionários, um dos marcos do início dos escritos de si intitula-se *Confissões* (1997) de Santo Agostinho, escrito no século IV, o qual tem caráter profundamente religioso e, sobretudo, filosófico.

As freiras também adotaram a prática da escrita pessoal com o uso dos diários a fim da manutenção da vida espiritual. As mulheres elitizadas, em geral, também eram aconselhadas à constância do registro e no seio das famílias as moças eram estimuladas a adotarem o diário, produto de autorreflexão e, conforme afirma Alain Corbin em *História da vida privada: Os bastidores* (1992), um ato de penitência.

Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico* (2008) ao constatar, em 2000, que os diários pertenciam mais às meninas, do que aos meninos, afirma que o fato corresponde justamente a esse condicionamento histórico, dado que “no século XIX, na França, as meninas eram sistematicamente estimuladas a manterem um diário, muitas vezes inspecionado por educadores” (LEJEUNE, 2008, p. 258).

De acordo com Rocha, nesse período, o diário é atitude confessional e apresenta-se como “o desejo de purificação e absolvição, a regularização da contrição que o aparenta à oração, o exame de consciência” (ROCHA, 1992, p. 16). A respeito disso Michelle Perrot afirma em *Minha história de mulheres* (2007) que

a escrita do diário era um exercício recomendado, principalmente pela Igreja, que o considerava um instrumento de direção de consciência e de controle pessoal. O mesmo ocorria com os protestantes. As educadoras laicas, entretanto, eram reticentes quanto a essa prática que impunha uma excessiva introspecção (PERROT, 2007, p. 29).

O diário, portanto, como afirma Perrot ocupava tempo e espaço na vida das jovens meninas, era somente interrompido pelo casamento, com a perda da intimidade, sendo assim, o matrimônio marcava a separação da jovem de seu diário íntimo, uma vez que a moça passava a compartilhar sua vida privada com outra pessoa. Enquanto tinha sua duração, todavia, os escritos foram preciosos nas mãos das jovens, “porque autorizam a afirmação de um ‘eu’. E graças a eles que se ouve o ‘eu’, a voz das mulheres” (PERROT, 2007, p. 30, grifo do autor).

No Romantismo, a curiosidade pela vida privada se acentuou, uma vez que o valor do eu e a intimidade como protetora da vida individual eram aspectos recorrentes nesse movimento, segundo Assmann, “em uma era burguesa dominada pela economia e pela indústria alteraram-se não somente as condições da escrita literária, mas também as condições da fama” (ASSMANN, 2011, p. 217), dessa forma, a busca pela aceitação e reconhecimento individual consolidou-se.

Um dos marcos da literatura do eu nesse período foi *Confissões* (2008) de Jacques Rousseau, o qual, de acordo com Maria Camargo em *Leitura e escrita como espaços autobiográficos de formação* (2010), apresenta-se como um dos primeiros registros autobiográficos, que versa acerca do eu e fala também da existência humana como objeto de conhecimento.

Foi justamente a partir dessa obra que a autobiografia confessional tornou-se domínio exclusivo da existência privada, pois enquanto a proposta agostiana tinha sua relação com a verdade religiosa, cujo intuito era atingir o espiritual, “na obra confessional de Rousseau, ao contrário, a interioridade baseia-se no sentimento, considerado por ele superior a razão e relacionado ou equivalente à natureza” (RODRIGUES, 2012, p. 70), afirma Maria Aparecida Rodrigues em *A existência privada e a imaginação criadora do gênio artístico em Confissões, de Rousseau* (2008).

Nesse período, em especial na França, nota-se que a *Revolução francesa*, juntamente com a *Declaração dos Direitos do Homem* foram eventos que simbolizam a História das lutas pelas conquistas individuais. Conforme Rocha, “a afirmação individual torna-se mesmo contestação social, forma de marginalidade e de a-socialidade” (ROCHA, 1992, p. 18). Dessa forma, a busca por um documento que garantisse os direitos do homem refletiu a presença de um sujeito que estava preocupado com sua individualidade, que pensava na perpetuação e na proteção de seu nome no mundo.

De acordo Rodrigues, em *O discurso autobiográfico confessional* (2007), anterior a isso, a existência do homem tratava-se de algo público, ou seja, sua vida interior existia, mas só era expressada nas práticas coletivas, conforme a pesquisadora “toda a existência era visível e audível. Mínimas eram as atuações privadas ou de introspecção do homem e de sua vida” (RODRIGUES, 2007, p. 17).

Dessa forma, foi com o despertar da classe burguesa, as revoluções e conquistas ao direito humano que fizeram com que o indivíduo tivesse mais interesse, tanto por si, quanto pelo outro. Nesse movimento, costumes que antes eram considerados práticas coletivas tornam-se atitudes individualizadas. O hábito de ler silenciosamente, por exemplo, nem sempre foi praticado de forma regular na sociedade.

Como afirma Alain Corbin, as leituras eram práticas feitas em praças públicas, em salões de festas, realizadas em voz alta, visto que a educação das letras era destinada apenas à classe elitizada. Assim, o advento do romantismo mobilizou a prática da leitura como uma atitude particular. De acordo com o historiador, a burguesia começou a frequentar lojas de alugueis de livros, pois a compra do objeto custava caro.

As jovens burguesas, neste caso, buscavam os romances para seu momento de lazer literário, o autor afirma que “a leitura em voz alta, na esfera doméstica, continua, mas declina, assim como a prática da leitura ditada” (CORBIN, 1992, p. 492).

O hábito não tornou-se atitude solitária, pois ainda era praticado nos ambientes coletivos da sociedade, como a biblioteca, o grêmio, o café, contudo, implicou um “recolhimento, uma forma de abstrair-se do ambiente, em suma, um

conjunto de atitudes privadas do qual o povo deverá sentir-se por muito tempo excluído” (CORBIN, 1992, p. 492).

O sujeito desse período preocupou-se também com a falta econômica e utilizou a escrita com a finalidade de registrar a contabilidade doméstica, de forma minuciosa e cotidiana. Assim, um dos primeiros documentos de registros diários, nesse contexto, foram as anotações contábeis da família ou da empresa, a qual possuía a necessidade de garantir o patrimônio e ter controle sobre a situação financeira da casa. Corbin afirma que “este desejo de represar a perda transborda para o diário íntimo” (CORBIN, 1992, p. 456).

Dessa forma, o registro que antes era destinado aos números, passava a registrar a vida. Alguns se apropriaram dessa escrita de forma rigorosa e assim como faziam nos documentos contábeis, registraram os acontecimentos de sua vida todos os dias do ano. Desse modo, o diário íntimo apresentou-se como uma tentativa de “exorcizar esta angústia da morte, que ele aviva com o próprio ato de escrever, detectar o desperdício de si próprio é proporcionar-se os meios para uma estratégia de poupança” (CORBIN, 1992, p. 457).

Conforme Corbin, as produções dos primeiros diários íntimos não ambicionavam o cânone literário, uma vez que os registros permeavam assuntos do cotidiano como o trabalho, o dinheiro, o lazer, o amor, uma vez que, nesse período, o narcisismo exacerbado surgiu como “a crítica irônica de um eu-narrador consciente de seu fracasso, não só existencial, mas também essencial, isto é, da arte como expressão e como representação do homem e do mundo” (RODRIGUES, 2007, p. 20-21).

Rodrigues pontua que, durante esse processo de escrita do eu, o que observou-se primeiramente foi a euforia em relação à significância do sujeito no mundo, seguida pela angústia da perda de identidade, dado que o sujeito começou a perceber que suas queixas e privacidades não eram tão singulares assim.

O interesse íntimo do homem romântico perpetuou-se, dado que o século XX determinou-se rico em consumo e produção de literatura íntima, afirma Rocha. Nesse período, o leitor preocupava-se, não só com a obra produzida pelo escritor, mas pelas particularidades da vida privada daquele que escrevia. Os meios de comunicação favoreciam esse sentimento de curiosidade sobre a vida

alheia. Percebe-se, sobretudo, que o século vigente promoveu ainda mais essa manifestação de interesse pela vida do escritor, as redes sociais, neste caso, fomentam o interesse do público.

O sentimento fica mais intenso quando o objeto literário do escritor é a sua própria vida. De acordo com Rocha, essa curiosidade e interesse pela vida alheia é caráter determinante da literatura intimista, visto que o ato de “ler autobiografias, testemunhos, memórias, confissões ou entrevistas é experimentar uma dupla atração, pelo enigma da vida e pelo da escrita” (ROCHA, 1992, p. 23). A curiosidade sobre a vida do outro permeia o advento da sociedade capitalista, a qual influenciou ainda mais caráter narcísico do sujeito individual, assim essa “atitude narcisista é um modo de reagir contra a alienação da sociedade de consumo” (ROCHA, 1992, p. 18).

Conforme Remedios, a principal característica dos escritos de si é a presença do eu, a exposição do sujeito pelo seu próprio ponto de vista, ou seja, trata-se de uma literatura centrada em alguém que é objeto de seu próprio discurso. Conforme a autora, “denomina-se confessional ou intimista e adquire configurações diversas” (REMEDIOS, 1997, p. 9), visto que se aproxima do leitor, simplesmente “porque fala de um *eu*, de uma pessoa viva que ali se encontra e que diante do leitor desnuda sua vida” (REMEDIOS, 1997, p. 9).

Dentre essas *configurações diversas* apontadas pela autora, temos os diários, as cartas pessoais, as autobiografias, as biografias, etc. Neste caso, damos prioridade à explanação dos aspectos teóricos referentes ao texto autobiográfico, por apresentar-se como escopo de nossa pesquisa.

Nas definições de Lejeune, entendemos que o texto autobiográfico trata-se de “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência enfatizando sua vida individual, em particular, a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Dessa maneira, apresenta-se como uma escrita de caráter pessoal, no qual o seu autor revela fatos relacionados ao seu passado, procurando ao término da vida realizar um balanço acerca daquelas experiências vividas. Como salienta Rodrigues,

trata-se de um modo de autolegitimação, mesmo que seja a de legitimar a própria decadência, como discurso ou como história ou mesmo como entidade humana inserida numa sociedade que

procura legitimizar seus próprios interesses (RODRIGUES, 2007, p. 21).

Segundo Marcelo Duarte Mathias, enquanto diário configura-se como um texto totalmente fragmentado, pois apresenta uma realidade parcelada e o tempo fixado no presente, na autobiografia temos um “relato de uma vida pelo próprio, sendo o autor simultaneamente o destinatário e o personagem-objeto da narração” (MATHIAS, 1997, p. 41), no qual o tempo é demarcado, com começo, meio e fim. Neste caso, temos duas linhas diferentes: “linha visível, a da autobiografia, linha descontinuada, a do diário” (MATHIAS, 1997, p. 46)

Sendo assim, a autobiografia é construída para ser lembrada, como um marco da trajetória do sujeito no mundo, trata-se de uma “retrospectiva ordenada quase sempre em função de critérios cronológicos, apresenta-se como um todo e como um todo pretende ser considerada” (MATHIAS, 1997, p. 41). Para Assmann, esse desejo pela imortalidade configura-se em um dos anseios mais fundamentais na existência humana.

Mathias ressalta que, enquanto o leitor do diário deve fazer as costuras no texto, amarrando o enredo e procurando entender o todo, a leitura do texto autobiográfico propõe a permanência a partir do texto, a recuperação linear daquela mesma perspectiva. Dessa maneira, temos dois movimentos diferentes nestes dois tipos selecionados: enquanto um interioriza os sentimentos, o outro expõe-se e anseia a eternidade.

Tanto o autor do diário quanto o autobiógrafo, portanto, possuem intenções com suas produções pessoais, visto que ambos recorrem a materiais que os fazem fixar no papel seus sentimentos mais profundos, todavia para o autobiógrafo há a necessidade da recuperação de algo vivido e inacabado. De acordo com William Gass (1994), “uma autobiografia é uma vida escrevendo a própria vida” (GASS, 1994), trata-se de uma vida de reflexão, uma vida em que o repetir é ato comum, pois as memórias estão vivas, latentes e precisam ser fixadas no material impresso, à vista disso, “o exercício autobiográfico se situa na perspectiva do tempo que procura exumar e reconstruir” (MATHIAS, 1997, p. 41).

Verificamos tal situação em *Dom Casmurro* (2006) de Machado de Assis, no qual essa relação entre passado vivido e escrito mostram a impossibilidade

da recuperação desses fatos por meio da memória. Segundo Rodrigues, essa tentativa de recuperação dos fatos é impossível porque, quando assim o fazemos, utilizamos da interpretação acerca do vivido, recorrendo, logo, à possibilidade da verdade.

Gass, ao indagar acerca do movimento inicial autobiográfico, responde que o princípio da autobiografia se dá pela memória e conseqüentemente com a divisão “eu em aquele-que-foi e aquele-que-é. Aquele-que-é tem a vantagem de já ter sido aquele-que-foi” (GASS, 1994), sendo assim, é preciso reconhecer que a narrativa contada no texto autobiográfico passa pelo filtro temporal do escritor.

Apresentam-se, portanto, duas evocações, uma vivida, a outra escrita, cujas configurações não afirmam uma rememoração idêntica, pois, segundo Mathias “a consciência entre o artista e o modelo mais não é do aparente, já que apenas partilham o mesmo nome, separados que estão pelo tempo e pelo espaço” (MATHIAS, 1997, p. 42).

Para Gass, “o autobiógrafo tende a ir por partes, a pular os trechos chatos e dar a volta nos pontos onde há concentração de embaraço” (GASS, 1994). Assim, pode-se considerar que a autobiografia é permeada pela exposição de um passado merecedor de rememoração, por motivos conscientes e/ou inconscientes daquele que o escreve.

Um dos motivos citados por Rocha para esse desejo que impulsiona o autobiógrafo a buscar seu passado é a cura pessoal, ou seja, a rememoração concebida no texto autobiográfico perpassada pela distância temporal, pode tornar-se fator de cura por meio da reconstrução dos fatos. Neste caso, o escritor não estará preocupado em rememorar as suas vivências apenas porque admira sua história, mas principalmente, porque sente que aquele passado pulsa dentro de si. Nas palavras de Lejeune,

ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Assim, o texto autobiográfico apresenta-se como uma tentativa “de querer conferir forma e sentido a algo inacabado: a própria vida de quem a escreve”

(MATHIAS, 1997, p. 42). O autor salienta que além de ser uma contradição, trata-se de uma verdade animadora e determinante. Assim, o trabalho do autobiógrafo é árduo, pois como afirma Gass, feita apenas por aqueles que sabem olhar com sensibilidade para sua própria história, uma vez que, como em um espelho não conseguimos enxergar todas as faces do objeto exposto.

A veracidade dos fatos, sobretudo, em uma produção autobiográfica não deve ser pauta de averiguação, pois isso a tornaria somente um curriculum vitae, afirma Mathias. Para o autor, importa em uma análise autobiográfica “sondar a dimensão do diálogo de quem escreve e descreve, e que constitui a verdade da obra” (MATHIAS, 1997, p. 42). Como afirma Rodrigues, “a vida que se mostra não é do autor real, mas de uma virtualidade que só existe de fato na escritura” (RODRIGUES, 2007, p. 22).

A pesquisadora afirma que “o sentido de veracidade dos acontecimentos e dos eventos, nesses romances, é atribuído pelo pacto de leitura” (RODRIGUES, 2007, p. 22). A respeito disso, Lejeune fundamenta a presença de um pacto autobiográfico entre leitor e obra, ou seja, uma a relação contratual de verdade estabelecida no momento da leitura, na qual o leitor dá credibilidade à história contada, como a verdade rememorada daquele que escreveu. Nas palavras do teórico,

no pacto autobiográfico, como, aliás, em qualquer ‘contrato de leitura’, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação (LEJEUNE, 2008, p. 73, grifo do autor).

A respeito disso aprendemos com François Dosse em *O desafio biográfico: escrever uma vida* (2009) que “a biografia não depende apenas da arte: quer-se também estribada no verídico, nas fontes escritas, nos testemunhos orais. Preocupa-se com dizer a verdade sobre a personagem biografada” (DOSSE, 2009, p. 59), nesse sentido apresenta-se como uma tentativa de ser a mais próxima do real, todavia, não pode garantir isso ao leitor, pois “o recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida

em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real” (DOSSE, 2009, p. 55).

Como afirma Dosse, tende a ser natural o biógrafo utilizar-se da fantasia, uma vez que apelamos recorrentemente à imaginação quando recorremos à memória, “procurar trazer tudo à luz é, pois, ao mesmo tempo a ambição que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso” (DOSSE, 2009, p. 55), trata-se então de um trabalho semelhante ao do retratista pois procura realçar apenas o essencial, “não importa muito a verdade: deve, isso sim, criar traços humanos, muito humanos. Seu erro é acreditar-se cientista” (DOSSE, 2009, p. 57).

Dessa maneira ao voltar-se às memórias e aos registros feitos no passado, ele encontra-se “o mais perto possível do autêntico, a ponto de alimentar às vezes a ilusão de poder restituir inteiramente uma vida” (DOSSE, 2009, p. 59), mas no momento em que começa a reunir e organizar àquelas informações por meio da escrita reconhece que o retorno ao real é impossível, e que precisará “mergulha(r) numa obra imaginária para escapar à vida real” (DOSSE, 2009, p. 59, grifo nosso).

Para o autor, o biógrafo encontra deficiência em relação ao romancista uma vez como ele não consegue “evocar a vida interior de sua personagem. Faltam-lhe as fontes que lhe permitiriam penetrá-las, ao passo que o romancista sempre dá largas à fantasia” (DOSSE, 2009, p. 59-60). A narrativa, porém assemelha-se ao romance, pois o biógrafo “deve seguir a ordem cronológica, que permite conservar a atenção do leitor na expectativa de um futuro que desvelará progressivamente o tecido da intriga” (DOSSE, 2009, p. 56).

Segundo Lejeune, a partir desse pacto de leitura há o envolvimento do leitor com o texto autobiográfico, e conseqüentemente com a intimidade oferecida pelo escritor, visto que “alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo [...], ao se comprometer a dizer a verdade sobre si mesmo o autor o obriga a pensar na hipótese de uma reciprocidade” (LEJEUNE, 2008, p. 73-74). O teórico provoca: “você estaria pronto a fazer a mesma coisa?” (LEJEUNE, 2008, p. 73-74). Finaliza apontando o incômodo que há em pensar nessa ideia.

Como salienta Dosse, “o leitor de uma biografia espera encontrar nela fatos autênticos” (DOSSE, 2009, p. 59), aceitando o convite de “partilhar os medos, as incertezas, os sofrimentos do presente de seu herói” (DOSSE, 2009, p. 56), entretanto, trata-se de um compromisso fixado antes mesmo da leitura, pois no momento em que o leitor se propõe a ler a narrativa, sabendo que trata-se de um gênero autobiográfico, encarará a leitura de outra maneira.

A esse respeito, Rodrigues afirma que *As Confissões* (2008) de Rousseau funde corpo, realidade e ficção, pois “o tom autobiográfico confessional de um homem real (autor) acaba por se confundir com uma *persona* meramente ficcional: o homem transforma-se por vezes em escritura, outras em personagem-narradora ou leitor da própria história” (RODRIGUES, 2007, p. 71).

Dessa maneira, Rousseau “reúne a imaginação criadora do gênio artístico e a vontade fugidia de um coração teimoso em escapar ao real opressor de sua individualidade” (RODRIGUES, 2007, p. 71), pois cria uma autobiografia “em que a glória só é possível para aquele que mora na sua própria individualidade. [...] A ficcionalização serve apenas de recurso, de via, de comunicação para a mensagem interior do criador: o autor real (RODRIGUES, 2007, p. 75).

Para Lejeune, a autobiografia se inscreve em três campos: “no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender), no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística” (LEJEUNE, 2008, p. 104). Assim, Lejeune fundamenta que a leitura do texto autobiográfico atia a curiosidade do leitor, pois o ato especulativo reaviva os sentimentos de nosso precursor romântico, o qual ao mesmo tempo em que reconhecia sua privacidade, enchia-se de anseios para saber sobre as particularidades da vida alheia.

O terceiro fator pontuado por Lejeune refere-se à diferença entre autobiografia e um curriculum vitae. Em linhas gerais, o texto autobiográfico apresenta a produção como um objeto criativo, poético, elaborado por um autor que decidiu expor-se para o mundo, no entanto, que utilizará diferentes maneiras para que apresentar-se ao seu público: caso ele diga seu nome, será cuidadoso ao falar sobre si, usará estratégias no decorrer do texto, se afastando de sua personalidade; caso não pontue sua identidade na narrativa, poderá abrir-se mais ao público leitor, sem muita condescendência.

A partir dessa revisão bibliográfica, concluímos em primeiro lugar que a Europa se apresentou como precursora na tendência intimista, na qual a França destacou-se como líder na comercialização e crescente proliferação de diários, as memórias, os relatos pessoais, as autobiografias, as entrevistas e as confissões nas livrarias francesas, como afirma Rocha. O país mostrou-se também fecundo nos estudos teóricos a respeito dessa literatura, como fundamentamos com as pesquisas de Lejeune.

Em segundo lugar, com base nas fundamentações teóricas pudemos entender as características da escrita autobiográfica como um, dentre os diversos textos relacionados à literatura memorialística, o qual tem suas definições próprias, cujas proporções vão além de escrever somente a respeito de si, todavia, trata-se de uma forma das formas de reescrever-se por meio do texto literário.

No seguinte subcapítulo damos continuidade às discussões a respeito dos pressupostos teóricos que norteiam essa pesquisa, os quais se fazem de total relevância para efetivação de nossos objetivos. Apresentamos, portanto, o método interpretativo por meio dos círculos concêntricos fundamentados por Fredric Jameson.

2.1 O AMANTE: UMA LEITURA POLÍTICA

Como princípio norteador para nossas análises, tomamos como pressuposto teórico o livro *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (1992) de Fredric Jameson, no qual o teórico pontua a necessidade de um modelo hermenêutico novo, considerando que a tarefa do crítico é a de promover “um significado unificado para o qual os vários níveis e componentes da obra contribuam de maneira hierárquica” (JAMESON, 1992, p. 50).

A justificativa apresenta-se na multiplicidade e saturação de mensagens que permeiam nossa sociedade, visto que para o teórico, “nenhuma sociedade já se mostrou mais mistificadora, de maneiras tão variadas, que a nossa” (JAMESON, 1992, p. 55). A partir desse contexto, Jameson salienta que essas mensagens, não são transparentes, pois “se tudo fosse transparente, então

qualquer ideologia seria impossível, bem como qualquer dominação: o que, evidentemente, não é nosso caso” (JAMESON, 1992, p. 55).

Assim, Jameson estabelece uma proposta que considera uma totalidade interpretativa do objeto analisado, cujos dispositivos ampliam-se, na medida em que o objeto é lido por diferentes camadas. Esse método interpretativo propõe que os *artefatos culturais* sejam lidos em três horizontes concêntricos: político, social e histórico. Conforme pontua Maria Elisa Cevasco em *O diferencial da crítica materialista* (2013), Jameson propõe esse modelo hermenêutico unindo as concepções freudianas às marxistas, “potencializando o alcance e significado da crítica cultural” (CEVASCO, 2013, p. 16). Conforme a autora:

não conheço nenhum outro crítico que apresente uma gama tão distinta de interesses que abrangem diferentes formas de arte – Jameson fala de arquitetura, filosofia, literatura, cinema, teoria, artes plásticas – e diferentes culturas, demonstrando o enorme campo que as relações intensificadas pela globalização e pela acessibilidade da informação abrem para um intelectual empenhado (CEVASCO, 2013, p. 28).

Com Jameson aprendemos que “cada fase ou horizonte governa uma reconstrução distinta de seu objeto, e constrói, de forma diferente, a própria estrutura daquilo que agora só pode ser chamado de ‘o texto’ em um sentido geral” (JAMESON, 1992, p. 69), sendo assim, cada nível apresenta-se de maneira diferente um do outro e, ao passo que a leitura avança, o nível anterior corrobora com o posterior.

Segundo Jameson, “toda literatura tem que ser lida como uma meditação simbólica sobre o destino da comunidade” (JAMESON, 1992, p. 64), sendo assim, o texto não é considerado em sua forma isolada, pelo contrário, trata-se de uma perspectiva que busca entender as relações da narrativa com suas razões sociais e históricas, e principalmente, políticas.

No prefácio de sua proposta, o teórico afirma que argumentará, de forma prioritária, a respeito de uma interpretação política dos textos, a qual não é estabelecida como método acessório ou opcional, mas como alicerce único que garante a leitura de forma unificada, ou seja, uma leitura que revela um inconsciente político do discurso textual, a partir dessas diversas camadas de leituras prescritas.

Os aspectos políticos do texto são manifestados pelas diferentes posições hierárquicas estabelecidas nos âmbitos sociais. Para o autor, é somente ao considerar esse inconsciente político que compreendemos “a revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos” (JAMESON, 1992, p. 18), e, esse novo olhar para o objeto, faz com que saíamos do patamar de uma leitura rasa, nos posicionando como leitores perspicazes, reconhecendo as amplitudes da narrativa.

Como fundamenta Jameson, no primeiro nível a análise atenta-se aos aspectos superficiais do texto, considerando a narrativa como “evento pontual e de uma sequência semelhante a uma crônica dos acontecimentos ao longo do tempo” (JAMESON, 1992, p. 68). Nessa perspectiva, o texto apresenta-se como expressão individual, no qual verifica-se a explanação do personagem/narrador a respeito de suas experiências registradas naquela obra em particular.

Neste instante “a obra individual é apreendida essencialmente como *ato simbólico*” (JAMESON, 1992, p. 69), ou seja, trata-se de uma narrativa singular, apresentada com a aparência de algo novo. O ato simbólico configura-se, portanto como uma impressão de narrativa ainda não dita. Dessa forma, compreendemos que a análise de *O amante* (1990) de Marguerite Duras, lido pelo primeiro aspecto jamesoniano, considerará os traços autobiográficos da escrita durasiana, ou seja, a narrativa em si, as vivências infanto-juvenis de uma jovem na Indochina Francesa.

Esse primeiro nível nos oferece ferramentas para que possamos apreender as características dessa narrativa compreendida em primeira instância, as quais revelam a situação da narradora/personagem contada pelo seu próprio ponto de vista, sua narrativa pessoal. Além dessa leitura superficial, todavia, é nessa primeira etapa interpretativa que detectamos as estratégias de contenção, ou seja, armadilhas utilizadas pela autora para mascarar assuntos dos quais tem dificuldades para falar, os quais não podem ser compreendidos numa primeira camada interpretativa, sendo assim, a leitura avança para os dois próximos níveis.

No segundo nível de análise, portanto, o horizonte de leitura amplia-se, e é nele que a primeira afirmativa de Jameson, “historicizar sempre!”, ganha forças, visto que “aquilo por nós antes visto como textos individuais são

apreendidos como ‘expressões’ de um discurso essencialmente coletivo ou de classe” (JAMESON, 1992, p. 73). Como afirma Cevasco, esse movimento faz com que olhemos o mundo da perspectiva da totalidade, cuja crítica marca “o desenvolvimento do marxismo ocidental em suas diferentes manifestações” (CEVASCO, 2013, p. 16)

Considera-se, portanto, nas leituras do segundo horizonte, o que nos diz a História sobre as lutas de classes estabelecidas nessa sociedade. De acordo com a autora supracitada, no século XX surgiram muitas teorias relacionadas à essas propostas, todavia, “muitas delas até concordariam que o social funciona como pano de fundo, mas a grande maioria rejeita as ligações formativas entre produção cultural e contexto sócio-histórico (CEVASCO, 2013, p. 16).

Segundo Cevasco, ao passo que a subjetividade do sujeito contemporâneo é substituída pela fragmentação e indiferença do sujeito moderno “torna-se cada vez mais necessária uma crítica que se coloque a contrapelo do movimento hegemônico. Não é por acaso que Jameson insiste sempre que é preciso relacionar cada elemento da nossa cultura com a História e com a totalidade das relações sistêmicas” (CEVASCO, 2013, p. 26-27).

De acordo com Jameson, somente a corrente marxista é capaz de oferecer “uma resolução filosoficamente coerente e ideologicamente premente ao dilema do historicismo” (JAMESON, 1992, p. 17), pois a dialética marxista considera a História dos vencidos, e não apenas a dos “vencedores”. Conforme o teórico, apenas “a dialética fornece um caminho para a ‘descentralização’ concreta do sujeito e para a transcendência do ‘ético’ em direção ao político e ao coletivo” (JAMESON, 1992, p. 55).

Dessa maneira, ao decorrer dos níveis de leitura, o sujeito é descentralizado, a fim de considerar a voz coletiva que ele representa. Nesse momento, aquela voz individual que falava de si e de seus sentimentos mais profundos passa a representar seus semelhantes e assume um caráter representante de outras vozes, agora expressivamente coletiva.

Ao considerarmos os aspectos sociais do texto, percebemos também a própria transformação do objeto, o qual foi “reconstituído sob a forma dos grandes discursos coletivos de classe dos quais o texto é pouco mais que uma *parole* ou expressão individual” (JAMESON, 1992, p. 69). Conforme pontua

Jameson, nesse nível de análise, a narrativa será o *ideologema*, ou seja, “a menor unidade inteligível dos discursos coletivos essencialmente antagônicos das classes sociais” (JAMESON, 1992, p. 69).

A análise é apreendida não em um sentido diacrônico, mas relacionada às lutas constitutivas de classes estabelecidas na sociedade. Neste caso, no segundo nível de análise de *O amante* (1990) abordaremos acerca da colonização francesa na Indochina, bem como das lutas de classes travadas entre colonizadores e nativos, identificando o contexto nos quais os personagens estão inseridos, para podermos compreender as motivações de cada um.

Para Jameson, é somente após as duas primeiras leituras que podemos chegar ao nível máximo e mais profundo, proposto no terceiro horizonte interpretativo, visto que as duas primeiras leituras já transformaram o texto. Assim, no terceiro nível de interpretação consideramos a forma enquanto conteúdo significativo e ideológico, no qual partimos da “contradição determinante das mensagens específicas emitidas pelos vários sistemas de signos que coexistem em um dado processo artístico” (JAMESON, 1992, p. 90).

De acordo com o crítico, é nesse nível em que as estratégias de contenção detectadas no primeiro e segundo nível se resolvem. Em *O amante* (1990), antecipamos que ao optar pelo viés autobiográfico, Marguerite Duras não fala apenas acerca de si mesma, mas de outras questões que vão além dela mesma. Assim, o produto é visto pela sua perspectiva essencialmente ideológica, fixada pelo criador artístico.

A forma é apreendida como conteúdo, visto que “mensagens simbólicas a nós transmitidas pela coexistência de vários sistemas simbólicos que são também traços ou antecipações dos modos de produção” (JAMESON, 1992, p. 69). De acordo com Jameson,

o estudo da ideologia da forma sem dúvida se baseia em uma análise técnica e formal no sentido estrito, embora, ao contrário de boa parte da análise formal tradicional, busque revelar a presença ativa no texto de um certo número de processos formais descontínuos e heterogêneos (JAMESON, 1992, p. 90).

Expomos a leitura que Roberto Schwarz faz do livro *Dom Casmurro* (2006) de Machado de Assis em *Duas meninas* (1997). Assim como Jameson, o autor

considera três horizontes interpretativos, ao analisar a obra machadiana. Para Schwarz trata-se de uma interpretação a fim de detectar “uma exigência escondida mas estrutural do livro, forma entre os traços essenciais da ficção mais avançada do tempo” (SCHWARZ, 1997, p. 12).

No primeiro nível de análise, Schwarz ressalta o romance entre os personagens Bento Santiago e Capitolina, que venceram o preconceito e a superstição. A superstição, porque o menino Bento, desde seu nascimento, estava prometido ao sacerdócio, pela mãe Glória. O preconceito, mediante as desigualdades sociais em que Capitu e Bentinho estavam inseridos.

O autor traz à tona a desconfiança de traição de Bento à Capitu, manifestado diversas vezes na narrativa. O conflito se desenvolve quando Bento começa a achar seu filho com Capitu muito parecido com o amigo falecido Escobar, ele desconfia da esposa quando ela chora no velório do amigo juntamente com os demais. A conclusão de Schwarz nesse primeiro nível é que não podemos considerar Capitu culpada ou inocente, pois não há atributo *certo*, dado que “está fora de dúvida que Bento escreve e arranja a sua história com a finalidade de condenar a mulher. Não está nela, mas no marido, o enigma cuja decifração importa” (SCHWARZ, 1997, p. 16).

Partindo para o segundo nível de análise, o teórico destaca o contexto social vivido pelas personagens na narrativa, segundo o autor, a predominância de autoridade familiar é a patriarcal, ou seja, uma sociedade que vê no sujeito masculino fonte de autoridade, poder, sabedoria e regimento financeiro de um lar. A devoção religiosa também é característica contextual, assim como a recente escravidão, vivenciada em âmbito nacional.

Dessa forma, o autor apresenta a série de relações que dependem do poderio patriarcal, neles estão inclusos o agregado, escravos, vizinhos, parentes com baixa condição financeira, bem como “conhecidos que aspiram à proteção, ou pessoas simplesmente que sabem da importância ou da fortuna da família, o que já basta para inspirar certa reverência (SCHWARZ, 1997, p. 23).

O agregado da família, neste caso, é o personagem José Dias, um homem de meia idade que vive de favor na casa da família de Bento Santiago. Ele intervém nos assuntos da família, mas obedece e sofre as humilhações quando a necessário, “quando trata com os superiores, o agregado se desdobra em

adulações, pois se faltar a simpatia podem não lhe reconhecer as fumaças de homem livre” (SCHWARZ, 1997, p. 21), mas quando o assunto é com àqueles semelhantes a ele, mostra-se digno e autoritário. Em linhas gerais, o personagem adaptou-se e acomodou-se às situações para tentar sobreviver.

Em contrapartida ao personagem José Dias está Capitu, cuja posição intelectual a faz pensar por si mesma, não inserindo-se como dependente de sujeição patriarcal. Schwarz salienta que oposto de José Dias é Capitu. Já, o personagem Bento Santiago, depois de estudar Direito, sendo homem, dominante do poder aquisitivo familiar, torna-se voz a ser ouvida por todos, visto que tem seus créditos perante a sociedade.

No terceiro movimento de interpretação realizada por Schwarz, a partir do contexto pontuado no segundo nível, pode-se apreender que “a personagem *melhor* só pode ser Bentinho. Seja como for, a vitória dos moços é fácil e não aguça os conflitos ao ponto de lhes testar os termos” (SCHWARZ, 1997, p. 32). Assim, o autor revela que atribuímos outra perspectiva interpretativa quando lemos o texto a contrapelo e compreendemos que a narrativa é pessoal, contada apenas pelo viés de um personagem, Bento Santiago.

Schwarz detecta “uma organização narrativa intrincada, mas essencialmente clara, que deveria transformar o acusador em acusado” (SCHWARZ, 1997, p. 10), para o teórico, o arremate da revelação intelectual da obra machadiana está na representação dos personagens principais. Nesse caso, Capitu representa as ideias iluministas, de liberdade e inovação, manifestadas já na Europa, no entanto, Bento representa o poder patriarcal estabelecido no Brasil, movimento que garantia ao homem todo o tipo de poder, e em José Dias vê-se apenas as aspirações de liberdade no Brasil, ainda não concretizadas.

Dessa forma, as ideias de Capitu não poderiam ser aceitas, ela não conseguia ser compreendida em um contexto fundamentalmente patriarcal no qual estava inserido o Brasil do século XIX. Ela era, então, a acusada, sem direito a voz e julgada pela sociedade, a personagem feminina acaba representando outras vozes, destemidas e rebeldes inseridas em um contexto no qual ela era posta à margem.

Trata-se de um contexto que aceitava o discurso de Bento como detentor do poder e, assim, também da verdade. Segundo Schwarz, “essa viravolta na leitura torna eloquentes as passagens opacas do livro, que a outra interpretação forçosamente passava por alto” (SCHWARZ, 1997, p. 12), ou seja, são considerações que deixamos passar no primeiro nível de leitura, todavia, as quais puderam ser lidas nesse horizonte de interpretação mais profundo.

Como vimos, a primeira leitura proposta pelo teórico é a romanesca, na qual “acompanhamos a formação e decomposição de um amor” (SCHWARZ, 1997, p. 10). A segunda análise é de “ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências do adultério dado como indubitável” (SCHWARZ, 1997, p. 10). A terceira, e última interpretação lê o discurso do Casmurro à “contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santinho, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher” (SCHWARZ, 1997, p. 10).

Cevasco afirma que nessa análise o teórico “mostra que Machado é efetivamente um mestre da forma literária, capaz de cifrar em sua obra a particularidade do funcionamento local das concepções ditas universais que embasam o conjunto de ideias que regem a modernidade” (CEVASCO, 2013, p. 28).

Essa leitura feita pelo crítico brasileiro nos orienta em nossos objetivos nessa pesquisa, uma vez que ao organizar a interpretação em três níveis de análise, promove ao término, a leitura política do texto machadiano, considerando o chão social nos quais os personagens atuam e fazem-se presentes.

Dessa maneira, a partir dessa revisão teórica, pudemos apresentar os principais posicionamentos da teoria jamesoniana e da análise de Schwarz. A seguir apresentamos as análises do livro *O amante* (1990) de Marguerite Duras, tendo como fundamentação os pressupostos já discutidos. A princípio, partimos de uma leitura superficial do texto durasiano, no qual os elementos da narrativa individual serão apresentados.

3. UMA NARRATIVA DE REPETIÇÕES

*“Repetir repetir — até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo”.*

Manoel de Barros, 1996

No primeiro nível, que também intitulamos de Romanesco, voltamo-nos aos aspectos da narrativa individualizada, elementos apreendidos em primeira instância, observando em *O amante* (1990), prioritariamente, o relato autobiográfico de uma personagem que relembra suas experiências e descreve suas memórias vividas na adolescência.

Ao afirmarmos a respeito da proposta autobiográfica na obra durasiana citada, recordamos com Lejeune a presença de alguns fatores para que o texto estabeleça-se como intimista e o pacto autobiográfico aconteça entre leitor e obra. O teórico pontua inicialmente que deve haver a semelhança do nome do autor fixado na capa do livro, ao verificarmos elemento que em *O amante* (1990) não há o nome de Marguerite Duras na capa do livro, detectamos um pacto zero, nas perspectivas de Lejeune.

A presença de um pacto zero não significa afirmar que não se trata de uma autobiografia, pelo contrário, na narrativa temos outros elementos que indicam a possibilidade do cunho intimista, fazendo com que reconheçamos um pacto referencial, pois ao observarmos a narrativa, encontramos outras características que fazem da obra um relato autobiográfico, ou até mesmo, um romance autobiográfico.

Compreendemos que o uso do pronome “eu”, constantemente fixado no texto, indica a presença de um autor que se expõe e que ao fazer isso estabelece um vínculo de credibilidade entre leitor, indicando assim o cunho autobiográfico. Há também outros fatores que nos levam a compreender o texto como uma autobiografia, é o caso da própria ligação da narrativa com a biografia de Duras, bem como o fato da escritora ter afirmado em vida que tratava-se da história de sua vida, como vemos no fragmento a seguir: “a história de uma pequena parte da minha juventude, já a escrevi mais ou menos, quero dizer, já contei alguma coisa sobre ela” (DURAS, 1990, p. 11).

A mesma narrativa de *O amante* (1990), faz referências as outras produções nas quais Duras relatou acerca desses eventos vividos em sua juventude. Como pontua Andréa Correa Paraíso em *A multiplicidade do sujeito na obra de Marguerite Duras* (2000), são “inúmeros elementos das obras precedentes” (PARAÍSO, 2000, p. 71). Segundo a pesquisadora, em diversas produções de Duras temos figuras importantes como “a mãe e os dois irmãos da narradora-personagem - o mais novo, amado, com o qual chega a insinuar-se uma relação incestuosa, e o mais velho, odiado” (PARAÍSO, 2000, p. 71).

Em *O amante* (1990), entretanto, a narradora salienta nas primeiras páginas que falará de segredos, antecipando ao leitor que o conteúdo será inédito, fator que corrobora para curiosidade daquele que lê, e dessa forma, contribui para que o pacto autobiográfico estabeleça-se:

o que faço agora é diferente e parecido. Antes, falei dos períodos claros, dos que estavam esclarecidos. Aqui falo dos períodos secretos dessa mesma juventude, das coisas que ocultei sobre certos fatos, certos sentimentos, certos acontecimentos (DURAS, 1990, p. 11).

O primeiro evento significativo relevado pela narradora aconteceu em sua velhice, cuja situação ela nunca comentara com ninguém, mas da qual lembrava-se sempre, a respeito disso afirma: “está sempre lá no mesmo silêncio, maravilhosa. É entre todas a que me faz gostar de mim, na qual me reconheço, a que me encanta” (DURAS, 1990, p. 7). Esse momento, em especial, trata-se da ocasião quando ela reencontra seu amante, agora mais velho:

certo dia, já na minha velhice, um homem se aproximou de mim no saguão de um lugar público. Apresentou-se e disse: ‘Eu a conheço há muito tempo. Todos dizem que era bela quando jovem, vim dizer-lhe que para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, que eu gostava menos de seu rosto de moça do que desse de hoje, devastado (DURAS, 1990, p. 7).

O leitor certamente indagará a quem ela se refere, saberá apenas que trata-se do amante chinês no decorrer da leitura. A narradora, portanto, utiliza-se desse jogo temporal frequentemente marcado em todo o texto. Indo e vindo entre as memórias de sua vida, ora fala de eventos mais recentes, ora de situações vividas na infância, por isso dispersa-se, ao falar acerca das relações

familiares e do envolvimento com o homem chinês, ela reflete, faz conclusões, distancia-se do texto e, aos poucos, desenvolve sua narrativa. Tais flutuações na narrativa não comprometem, de nenhuma maneira, a construção de sua narrativa, que apresenta um enredo singular, de forma articulada.

Ao falar de si mesma no texto, a narradora posiciona-se utilizando o pronome “eu” e verbos conjugados no pretérito perfeito, exemplo: “sempre desço do ônibus quando entro na balsa, à noite também, porque tenho medo que os cabos cedam, que sejamos carregados para o mar” (DURAS, 1990, p. 14), porém, em outros trechos fala acerca de si mesma utilizando a terceira pessoa.

O desenrolar da narrativa é fluído e lírico, dividido por espaçamentos, os quais são organizados por eixos temáticos fundamentais que conduzem o enredo, retomam assuntos, criam o clímax e organizam a estrutura textual. Nesses segmentos percebemos o jogo de repetições estabelecido pela autora em toda a obra.

Como afirma Seabra, a narrativa em *O amante* (1990) é “prolífica em insistências, reiteraões e redundâncias, que coexistem com justaposições de frases curtas subordinadas – uma indecisão do sentido, uma imprecisão temporal, uma incompletude do dizer” (SEABRA, 2008, p. 41), uma vez que a escrita não se prende na descrição de um evento específico narrado em ordem cronológica, pelo contrário, há a dispersão e o tempo psicológico.

A pontuação também é fator que corrobora a fluidez da leitura, visto que a autobiógrafa utiliza períodos curtos, finalizando o texto quando o leitor menos espera. A respeito desse estilo de escrita, Ferreira, ao citar Liliane Heynemann, aponta que a escrita durasiana está fortemente relacionada às produções de roteiros cinematográficos, dos quais Duras tinha aproximação, dado que a organização textual é em alguns momentos apenas descritiva, como se fosse um roteiro a ser encenado:

ela entra no carro preto. A porta se fecha. Sente subitamente uma angústia até então apenas pressentida, uma fadiga, a luz apagando-se levemente no rio. Ruídos que se tornam quase inaudíveis, o nevoeiro cobrindo tudo (DURAS, 1990, p. 35).

Os personagens da narrativa não são nomeados, todavia, são apresentados por suas características fundamentais como *o irmão mais velho*, *o*

irmão mais novo, a mãe, e o chinês, exceto *Dô* (a ajudante da família) e *Lagnolle* são descritas pelos seus nomes. O eixo narrativo diz respeito ao envolvimento de uma jovem de origem francesa com um homem chinês, muito mais velho do que ela e da impossibilidade desse romance.

Nas primeiras páginas do texto a narradora diz estar em um pensionato do Estado, em Saigon onde come e dorme, fala também que estuda fora, em um liceu francês. Um dos episódios lembrados por ela repetidamente é a travessia que a menina faz de balsa pelo Rio Mekong, a cena é tão importante porque é nesta ocasião em que ela conhece o homem chinês: “deixe contar de novo, tenho quinze anos e meio. Uma balsa cruza o Mekong. A imagem permanece durante toda a travessia do rio” (DURAS, 1990, p. 8).

A repetição dos mesmos temas acompanha toda a narrativa. Em algumas páginas adiante repete: “quinze anos e meio. A travessia do rio. Quando volto para Saigon, estou viajando, especialmente quando tomo o ônibus. (DURAS, 1990, p. 12). Para ela, uma imagem poderia ter sido tirada daquele encontro às margens do Rio Mekong, no entanto, diz que não poderia saber a importância daquele momento antes de acontecer, afirma: “ora, no momento em que aconteceu, mesmo sua existência era completamente ignorada. Só Deus sabia. Por isso essa imagem, e nem podia ser de outro modo, não existe. Foi omitida. Foi esquecida” (DURAS, 1990, p. 13).

A narradora reforça também ao leitor, diversas vezes no texto, a descrição do que estava trajando no dia do encontro, tratava-se de um vestido roxo, decotado, de seda natural, cuja peça ganhara da mãe, a qual o havia rejeitado por causa da transparência que ele tinha quando colado ao corpo. Na cintura usava um cinto de couro e nos pés calçava um *lamé* dourado.

A respeito dos sapatos, primeiramente, ela diz não se lembrar se estava exatamente com esses calçados, no entanto, agora que lembra tê-los usado durante sua juventude, diz querer estar com eles nos pés, deixando de lado os sapatos de lona branca, que usara para correr e brincar durante a infância, mostrando ao leitor características de sua intensa personalidade, a qual faz da lembrança uma verdade, algo que faz sentido em suas memórias, em sua existência.

Após descrever-se, pontua também o objeto essencial que a diferenciava das outras meninas na época: “não são os sapatos que são a nota insólita, estranha, à figura da menina naquele dia. O que há de inusitado naquele dia é o chapéu de homem em sua cabeça, com abas caídas, de feltro cor-de-rosa com uma larga fita preta” (DURAS, 1990, p. 15). Verificamos que ao longo da narrativa o uso chapéu também é mencionado repetidamente.

a menina com chapéu de feltro está sozinha no convés da balsa, debruçada sobre a amurada, à luz amarelada do rio. O chapéu de homem tingido de rosa toda a cena. É a única cor. Sob o sol brumoso do rio, o sol do calor, as margens se apagaram, o rio parece unir-se ao horizonte (DURAS, 1990, p. 23-24).

No início do texto, ela relata a respeito do envelhecimento precoce de seu rosto, adquirido na juventude e em diversos trechos da narrativa ela reafirma o quanto envelheceu, diz ter percebido o ocorrido e afirma que viu o desgaste acometê-la, cada traço, um a um, “aumentando o tamanho dos olhos, fazendo mais triste o olhar, mais definida a boca, marcando a testa com rugas profundas” (DURAS, 1990, p. 8). Narra:

muito cedo na minha vida ficou tarde demais. Quando eu tinha dezoito anos já era tarde demais. Entre dezoito e vinte e cinco meu rosto tomou uma direção imprevista. Aos dezoito anos envelheci. Não sei se é assim com todos, nunca perguntei. Creio que alguém já me falou dessa investida do tempo que nos acomete às vezes na primeira juventude, nos anos mais festejados da vida. Esse envelhecimento foi brutal (DURAS, 1990, p. 8).

Em outro período, retoma, “tudo começou assim em minha vida, com esse rosto visionário, extenuado, as olheiras antecipando-se ao tempo, à experiência” (DURAS, 1990, p. 12). O assunto voltará a ser mencionado ao decorrer do texto, cuja insistência faz-nos entender que a relação da personagem com sua aparência, certamente, relaciona-se à sua maturidade diante das precoces experiências na vida. São modificações no corpo adolescente, a qual se vê tomada por desejos e sonhos para os quais ela deveria estar disposta a enfrentar.

As repetições são constantes na escrita, no entanto, cada vez que retoma o assunto, a autora insere novas informações. Ao falar da travessia da balsa e

da importância daquele momento, menciona acerca de outras questões de sua vida, divaga sobre outros assuntos pertinentes. Fala, principalmente, acerca da família, da condição em que viviam, ela e os irmãos, relata as experiências intensas que teve com cada um desses familiares.

Com a mãe, a relação era de amor incondicional, tomado, às vezes, por um ódio absurdo, pois a loucura da mãe deixava os dias em família inconstantes: “Jamais vi minha mãe como louca. Mas ela era. De nascença, ela a vivia como se fosse sã” (DURAS, 1990, p. 32). Ora tinham dias de alegrias e calma, brincavam, lavavam a casa, a mãe tocava piano e animava a família, ora viviam dias em que as crises de loucura da mãe se manifestava, momentos nos quais ela castigava aos filhos, principalmente Duras e o irmão caçula.

Devido a isso, frequentemente os filhos presenciavam os sinais da depressão da mãe, a qual perdia o ânimo nos afazeres diários, nas palavras da narradora, “esse grande desânimo de viver minha mãe tinha-o todos os dias. Às vezes durava, às vezes desaparecia com a noite” (DURAS, 1990, p. 17). A loucura da mãe torna-a depressiva, louca, bipolar e incoerente, segundo a narradora.

A respeito da demência de sua mãe, a autora pontua não saber os fatos concretos que a levaram a abandonar os filhos, e diz:

o que ignoro, e ela também devia ignorar, é a natureza das evidências que atravessavam e que lhe provocavam esse desânimo. Seria a morte de meu pai, já presente, ou a morte do dia? O questionamento daquele casamento? Do marido? Dos filhos? Ou a dúvida mais generalizada de tudo aquilo? (DURAS, 1990, p. 18).

A mãe era também ambiciosa e esse anseio pela conquista financeira a fez realizar maus negócios como as compras de terrenos no Camboja, como destacamos no primeiro capítulo desta pesquisa. Assim, a matriarca, depois que desistiu de seus sonhos, começou a planejar os sonhos dos filhos.

sempre vi minha mãe construir a cada dia seu próprio futuro e dos filhos e quando teve de desistir dos planos grandiosos para os filhos começou a fazer outros, a imaginar futuros menos ambiciosos, mas, dessa forma, eles também cumpriam sua função, faziam parar o tempo à sua frente (DURAS, 1990, p. 9)

Duras, neste caso, deveria formar-se em Matemática, diz a mãe: “para você, o que convém é o secundário” (DURAS, 1990, p. 9), porém a menina contrapõe, “o que era suficiente para ela já não basta para a menina” (DURAS, 1990, p. 9). Assim, a narradora mostra indícios de sua intensa personalidade e da relação conflituosa que mantinha com a mãe, mostrando também que desde cedo sabia que seguiria diferentes caminhos daqueles projetados pela progenitora.

Esse ódio pela mãe está diretamente relacionado ao irmão mais velho, o qual, como relata, extorquiou a matriarca como pode durante toda a vida, a qual, não percebia (ou não queria perceber) o quanto protegia o filho e fazia suas vontades, levando a família à ruína. Depois que os dois filhos saíram de casa, ele permaneceu, a mãe comprou terrenos para ele,

uma casa com bosques. Ele mandou cortar as árvores. O dinheiro, ele o deixou num clube de bacará, em Paris. Os bosques foram perdidos numa só noite [...] O que ela fez com seu castelo é algo que não se pode imaginar, sempre para o filho mais velho, que não sabia, ele, o menino de cinquenta anos, ganhar dinheiro (DURAS, 1990, p. 31).

Além da propriedade comprada ao filho, outros investimentos foram feitos, como as chocadeiras elétricas, as quais tornaram-se inúteis pela falta de conhecimento com o equipamento, por causa disso seiscentos pintainhos comprados morreram de fome. Assim como nesse episódio relatado pela narradora, o irmão mais velho é recorrentemente descrito sempre relacionado à morte. O ódio da narradora é expresso:

eu queria matar meu irmão mais velho, queria matá-lo, derrotá-lo uma vez, uma única vez, e vê-lo morrer. Para afastar dos olhos de minha mãe o objeto do seu amor, aquele filho, para puni-la por amar com tanto ardor, tão mal (DURAS, 1990, p. 10).

Com o irmão mais novo, no entanto, a autora tem um relacionamento de proteção e amizade, dizia ela “meu irmãozinho, meu menino”. Lamentou muito pela morte do caçula, acusando o irmão mais velho pelo ocorrido, diversas vezes na narrativa, pelo medo causado a todos em sua volta. A tristeza dela ao saber dessa dolorosa notícia é retratada na narrativa de forma intensa, revelando o profundo amor que sentia pelo familiar:

a partir do momento em que tive acesso a esse conhecimento, tão simples, quando me certifiquei de que o corpo de meu irmãozinho era também o meu, eu devia morrer. E morri. Meu irmãozinho levou-me consigo, chamando-me para si e morri (DURAS, 1990, p. 101).

Para a narradora os relacionamentos eram difíceis, não falavam sobre a miséria que os cercava, sobre o irmão que roubava, sobre a depressão da mãe, sua família era “talhada na pedra, petrificada numa solidez sem nenhum acesso” (DURAS, 1990, p. 54). Adiante, afirma: “a cada dia tentamos nos matar, matar. Não só não nos falamos como também não olhamos um para o outro” (DURAS, 1990, p. 54).

Outra personagem mencionada é a governanta da casa Dô, ela “foi criada pelas freiras, ela borda e faz pregas, costura à mão como ninguém costura há séculos, com agulhas finas como fios de cabelos” (DURAS, 1990, p. 23). Dô ficou com a mãe da jovem francesa até a morte, nunca a abandonou, nem mesmo quando o irmão mais velho tentou violentá-la.

Embora fale repetitivamente dessas árduas experiências familiares, o principal evento que move a narrativa são os encontros da personagem com seu amante. Abaixo, eis a primeira cena que marca esse encontro:

o homem elegante desceu da limusine, fuma um cigarro inglês. Olha para a moça com chapéu masculino e sapatos dourados. Aproxima-se dela lentamente. Percebe-se que está intimidado. Não sorri logo no começo. Oferece um cigarro. Sua mão treme. Há a diferença de raça, ele não é branco, precisa sobrepujar esse fato, por isso treme. Ela diz que não fuma, agradece. Não diz mais nada, não diz que a deixe em paz. Então o medo diminui. Então ele diz que parece estar sonhando. (DURAS, 1990, p. 34).

O homem que aproxima-se da narradora é mais velho do que ela, chinês e rico. O relacionamento não poderá ser levado a diante, pois o homem, sendo filho único, havia voltado de Paris para ficar com o pai, depois que a mãe havia falecido. A família do patriarca não aceitaria tal relacionamento.

Dessa forma, ambos já sabiam que a aventura teria um fim: “nos primeiros dias já sabíamos que uma vida em comum não era possível, por isso não falávamos nunca sobre o futuro, escolhíamos assuntos como os jornalísticos, e discutíamos ambos os lados da questão” (DURAS, 1990, p. 49). Em outros

fragmentos repete: “não falam mais no assunto. Está resolvido que ele não tentará mais convencer o pai a concordar com o casamento” (DURAS, 1990, p. 94).

O casal encontra-se diversas vezes, com ele a narradora teve sua primeira relação sexual, ao descrever esses eventos, fala dos momentos que passaram juntos, da paixão e da relação carnal entre eles, descreve as memórias que vivenciou ao lado desse homem que a amava demais, porém pelo qual ela sentia apenas desejo, pelo dinheiro e pelo sexo.

A família de Duras chega a conhecer o homem, porém o desprezam, por ser chinês e por sua aparência física, consideram-no feio, inferior à família, mas, usufruem dos benefícios luxuosos que o amante rico oferece, nos jantares e festas que gostariam de frequentar. O chinês chega a pagar as dívidas que o irmão mais velho possuía com o consumo do ópio e também custeava toda a viagem da narradora à França.

Aos dezoito anos de idade, a jovem deixa a Indochina em direção a França, já seu amante, “executou a ordem do pai, casando-se, como o pai mandava, com a moça escolhida pelas famílias há dez anos [...] Uma chinesa também do norte, da cidade de Fu-Chuen, que estava na colônia acompanhada pela família” (DURAS, 1990, p. 110).

No fim do texto, ela relembra outro fato mais recente em sua vida, quando o amante chinês vai a Paris com sua atual esposa e de lá, telefona para a narradora, dizendo que gostaria de ouvir sua voz, que sabia de sua carreira como escritora e da morte de seu irmão mais novo. Termina dizendo que ainda a amava e que a amaria até a morte.

Conforme Jameson, ao realizamos a leitura nesse primeiro nível de análise consideramos a narrativa como um ato simbólico, ou seja, um texto alegórico, um simulacro do qual poderemos apreender diferentes significados. De acordo com Gilbert Durand em *A imaginação simbólica* (1988), “a alegoria é a tradução concreta de uma ideia difícil de se atingir ou exprimir de forma simples. Os signos alegóricos sempre contém um elemento concreto ou exemplar do significado” (DURAND, 1988, p. 13).

Para Durand, “os atos mais cotidianos, os costumes, as relações sociais são sobrecarregados de símbolos, duplicados nos menores detalhes por todo

um cortejo de valores simbólicos” (DURAND, 1988, p. 48). Dessa forma, toda a narrativa lida nessa primeira etapa reduz-se a superficialidade da narrativa, da qual podemos explicar.

Nesse primeiro nível de análise reconhecemos também as estratégias de contenção da escrita durasiana, tal conceito, à luz da teoria jamesoniana, refere-se às armadilhas deixadas pela autora ao longo do texto, a fim de desviar o olhar do leitor, para que a leitura seja feita em uma determinada direção.

Neste caso, verificamos que ao escrever acerca de si por meio de um texto autobiográfico, a autobiógrafa mostra-nos que não consegue lidar com certos assuntos abordados em sua obra, revelando algumas inquietações na narrativa, optando por desdobrar-se, distanciando-se do texto, utilizando o pronome em terceira pessoa, ou então um substantivo de referência.

No relato autobiográfico, ora afirma-se “eu”, ora “a menina”, “a filhinha”, “ela”. Geralmente, o distanciamento acontece quando os assuntos abordados são desconfortáveis e conflituosos para a narradora. A título de exemplo, percebemos que, ao falar pela primeira vez do envolvimento com o chinês, diz:

a imagem começa bem antes que ele aborde a menina branca perto da amurada, no momento em que desce da limusine preta, quando começa a se aproximar dela, e ela sabe, ela sabe, que ele está com medo. Desde o primeiro momento ela sabe alguma coisa assim, quer dizer, que ele está em suas mãos. E que, portanto, outros também, além dele, poderiam ficar em suas mãos caso surgisse a ocasião. Ela também sabe uma outra coisa, que agora certamente chegou o momento em que não pode mais escapar a certas obrigações para consigo mesma (DURAS, 1990, p. 18).

Como afirma Durand, “se o símbolo precisa de um deciframento é justamente porque ele é cifra, criptograma indireto, mascarado” (DURAND, 1988, p. 50), ou seja, o enigma está instaurado na leitura superficial, entretanto precisa ser decifrado por meio de outros níveis de leitura. Para o pesquisador, os conjuntos simbólicos, ou os mitos, escapam às normas linguísticas, “o mito está do lado oposto de um ‘engajamento’ linguístico como o da poesia, ancorada no próprio material de língua: seu fonetismo, seu léxico, suas aliteraões e seus trocadilhos” (DURAND, 1988, p. 50-51), dessa maneira podem ser lidos em diferentes camadas.

Ao detectarmos as estratégias de contenção verificamos que o nível romanesco de leitura apresenta-se incapaz de sanar as inquietações dessa narrativa, motivo que nos impulsiona a ampliarmos nossas leituras, recorrendo a outros níveis de análises capazes de compreender os questionamentos de um leitor perspicaz. Por isso a leitura amplia-se e o arremate do círculo concêntrico efetiva-se quando percebemos a necessidade de outros vieses interpretativos.

Desse modo, no seguinte capítulo, tais desconfortos dessa escrita singular poderão ser interpretados quando nos voltarmos à contextualização histórica na qual estavam inseridas as meninas e mulheres na Indochina Francesa no início do século XX, dado que partiremos do interno para o externo nos quais podemos ler melhor essa narrativa individualizada e, ao mesmo tempo, coletiva.

No segundo nível de análise, portanto, reconhecemos o discurso histórico sobre a colonização francesa na Indochina, bem como a respeito das motivações dos imigrantes que lá se estabeleceram, tiveram e criaram os filhos. Abordamos também a respeito da herança cultural cultivada pelos imigrantes franceses e do sentimento do estrangeiro permeado na escrita de Marguerite Duras, nascida na Indochina francesa, a qual teve que adaptar-se, sendo nativa de um lugar o qual não era o seu por herança.

4. A INDOCHINA FRANCESA: O ENTRELUGAR DE DURAS

“Marguerite Duras não conta histórias, ela capta momentos, fala daquilo que conhece bem: personagens europeus despatriados que têm o desejo de retornar à pátria natal, do amor, da vida e da morte. Para ela a única coisa que conta é a escrita”.

Raquel Terezinha Rodrigues Ferreira,
1998

Nesse segundo nível de análise, o texto deixa de ser escrita individual, mas reconstitui-se “sob a forma de grandes discursos coletivos de classe” (JAMESON, 1992, p. 69). A partir desses fundamentos, a leitura proposta apresenta-se como a reescritura de um *subtexto* histórico, o qual não caracteriza o fato histórico em si, como apresenta as narrativas canonizadas da História, mas parte desse princípio, para transformá-lo.

O *subtexto* “não se faz imediatamente presente enquanto tal, não é a realidade externa do senso comum, e nem mesmo as narrativas convencionais dos manuais de história, mas tem sempre de ser (re)construído a partir do fato (JAMESON, 1992, p. 74), assim, o teórico propõe uma formulação revisada a respeito do que consideramos por História, pontuando que

a História *não* é um texto, ou uma narrativa, mestra ou não, mas que, como causa ausente, é-nos acessível apenas sob a forma textual, e que nossa abordagem dela e do próprio Real passa necessariamente por sua textualização prévia, sua narrativização no inconsciente político (JAMESON, 1992, p. 32).

A respeito das interpretações das narrativas literárias, Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2010) apresenta que, embora as teorias estruturalistas tenham seu valor, procuram compreender que a obra explica-se por si mesmo, como um universo fechado, todavia, trata-se de um trabalho inviável, “porque despreza, entre outras coisas, a dimensão histórica, sem a qual o pensamento contemporâneo não enfrenta de maneira adequada os problemas que o preocupam” (CANDIDO, 2010, p. 24).

Da mesma maneira afirma Cevasco, pois “ao invés de procurar ler a obra na sociedade e a sociedade na obra, os modos de ler preconizados pelas diferentes escolas críticas buscavam isolar o texto literário do contexto que lhe dá sentido” (CEVASCO, 2013, p. 17).

Para a autora, essas são discussões que dividiram o debate na crítica literária por muito tempo, uma vez que “os conteudistas, para quem se reserva a pecha de serem antes sociólogos que críticos culturais, costumam olhar a arte como reflexo de uma realidade cujos esquemas históricos ou políticos são previamente conhecidos” (CEVASCO, 2013, p. 17), dessa maneira, a arte não ofereceria nada novo, serviria apenas como ilustração.

O outro lado, porém, “reconhece que a forma é o elemento crucial da arte, o que a eleva acima da vida social, para uma esfera fora das injunções da história e sem referência ao mundo real” (CEVASCO, 2013, p. 17). Ao compreendermos esses fatores, reconhecemos, como afirma Candido, que “o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica” (CANDIDO, 2010, p. 16) e os eventos da história narrada justificam-se revelando as lutas de classes travadas nessas sociedades.

A partir da premissa do autor, o externo funciona desempenhando um papel fundamental enquanto estrutura, tornando-se assim, interno. A leitura contextualizada, portanto, faz-se necessária para que os discursos detectados sejam investigados como parte de um conjunto maior, pertencentes a um contexto histórico que justificam as motivações dos personagens, dado que consideramos “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” (CANDIDO, 2010, p. 40).

Esclarecemos, que embora a obra literária não tem compromisso com as questões sociais, uma vez que se basta por si só (enquanto produto artístico), todavia, o texto literário pode ser sim uma resposta ao homem de sua época, o qual poderá identificar-se e ver-se representado naquelas perspectivas próximas a sua existência humana e das relações sociais nas quais está inserido. Como salienta Candido, são insatisfatórias as discussões se a obra pertence a iniciativa individual ou é fruto do coletiva, “quando na verdade ela surge na confluência de ambas, indissolivelmente ligadas” (CANDIDO, 2010, p. 34).

Nessa pesquisa em questão, ressaltamos a História da chegada e permanência dos colonizadores franceses na Indochina francesa, visto que o lugar é apresentado como pano de fundo na contextualização da narrativa *O amante* (1990) de Marguerite Duras.

Para Jean Baptiste Duroselle “desde o fim do século XV, os povos da orla ocidental desse pequeno continente, que é a Europa, conseguiram conquistar as duas Américas, a maior parte das ilhas do Pacífico, quase todo o Sudeste da Ásia” (DUROSELLE, 1985, p. 219), para o autor, desde o século XIX os franceses iniciaram sua ocupação no local, mas, foi nos anos de 1883 e 1885 que a ocupação efetivou-se.

Conforme salienta o pesquisador Demétrio Magnóli em *História das Guerras* (2006), a colonização francesa compreendeu a parte ocidental dessa península. Segundo o autor, a Indochina englobava Laos, Camboja e o Vietnã, atuais Mianma, Malásia, Tailândia, Vietnã, Laos e Camboja. O nome recebido, Indochina, faz menção a duas nações predominantes nesse espaço geográfico, Índia e China, a qual apesar da diversidade “compartilha um fundo cultural tecido por influências indianas e chinesas” (MAGNOLI, 2006, p. 393).

Ao realizarmos nossas pesquisas a respeito da Indochina francesa, encontramos um documento cuja edição data o início da colonização, trata-se da *Indochina francesa* (1920) de George Walter Prothero. O documento tinha como objetivo registrar todos os aspectos de vida e cultura daquele povo, dessa forma, organiza-se em diversos tópicos, são eles: geografia física e política; história política; condições sociais e políticas; condições econômicas.

Como descreve Prothero, o local compreende um clima tropical e subtropical, ou seja, quente e úmido, “extremamente penoso para os europeus, depressão e anemia são resultados diretos das condições debilitantes”² (PROTHERO, 1920, p. 6), ao falar das condições sanitárias o autor afirma que “disenteria, malária, cólera e varíola são dominantes ao longo de toda a região, mas podem ser evitadas por meio de precauções sanitárias”³ (PROTHERO, 1920, p. 7).

² No original: “The hot moist climate of southern Indo-China is extremely trying for Europeans. Depression and anaemia are the direct results of the enervating conditions” (PROTHERO, 1920, p. 6).

³ No original: “Dysentery, malaria, cholera, and small-pox are be avoided by proper sanitary precautions” (PROTHERO, 1920, p. 7).

Ao pontuar as desvantagens do espaço geográfico, o autor salienta também os pontos vantajosos que interessavam os colonos franceses, uma vez que ao se estabelecerem na região preocupavam-se com a educação, saúde, segurança e outras condições de vida, procurando, de certa forma, modificar o espaço a fim de encontrar conforto para suas famílias.

Segundo o autor, em 1787, França e Cochinchina já haviam assinado um tratado no qual,

Tourane e as ilhas de Pulo-Condore foram cedidas à França em troca de assistência militar específica para substituir Gia-Long no trono da Cochinchina, este tratado também estabeleceu uma aliança entre os dois países, sob a qual a Cochinchina estava vinculada à ajudar a França nas guerras contra outras potências, enquanto que a ajuda da França poderia ser invocada pelo rei da Cochinchina apenas no caso de agressão⁴ (PROTHERO, 1920, p. 15).

Em 1863 o Camboja também assinou um tratado com a França aceitando sua proteção, em troca de duas províncias, Battambang e Angkor. Posterior as esses, outros tratados foram assinados em Tongking, Annamese, Sião, dentre outros, cujas parcerias sempre resultaram em uma troca política, na qual o dominador saía com as vantagens.

A partir das pontuações do autor, de forma geral, compreendemos que a França ao se estabelecer na Indochina levou consigo sua religião, suas leis, essa última, “aplicada, modificada por decretos em que os nativos são exclusivamente preocupados. Em casos civis, as leis e costumes locais são, até certo ponto, levados em consideração”⁵ (PROTHERO, 1920, p. 27).

Um dos outros fatores que motivava a permanência dos franceses em território indochinês era a extração de matérias-primas no local, pois a economia da Indochina esteve sempre relacionada aos produtos naturais obtidos na região. No Vietnã, por exemplo, o arroz, a cana-de-açúcar, o café, o chá e a

⁴ No original: “were ceded to France in return for specified military assistance to replace Gia-long on the throne of Cochin-China. This treaty also established an alliance between the two countries, under which Cochin-China was bound to assist France in wars against other Powers, while the help of France could be invoked by King of Cochin-China only in the case os aggression” (PROTHERO, 1920, p. 15).

⁵ No original: French law is applied, modified by decrees where natives are solely concerned. In civil cases, local laws and customs are, to a certain extent, taken into consideration (PROTHERO, 1920, p. 27).

mandioca são produtos cultivados na região. No Camboja, a economia gira em torno tanto do arroz, como também da batata, das frutas e do tabaco.

Em linhas gerais, o ambiente apresenta-se com solo fértil, cujas terras são altamente produtivas. As vegetações destacam-se com bosques e florestas tropicais que predominam o espaço geográfico. O Rio Mekong banha grande parte da região, o flúmen é considerado um dentre os maiores rios do mundo, possuindo um comprimento entre 4350 à 4990 km.

A respeito disso, confirma-se que o interesse territorial francês na Indochina também estava relacionado ao comércio estabelecido ao longo do Mekong, o qual atravessa todo o território indochinês e permitia bons negócios aos colonizadores.

Os franceses governaram a Indochina, estabelecendo como sede a região na Cochinchina, na cidade de Saigon, todavia, como afirma Magnóli, o movimento de resistência manifestado pelos vietnamitas surgiu cedo “entre os letrados que admiravam Montesquieu, Voltaire, Rousseau e a Revolução Francesa” (MAGNÓLI, 2006, p. 293). De acordo com o geógrafo, essa luta manifestada pela elite culta influenciou também os camponeses, “depois das reformas administrativas de 1908 que generalizavam a cobrança de impostos. Revoltas no campo e em algumas cidades contestavam o empreendimento colonial de civilizar a Indochina” (MAGNÓLI, 2006, p. 293).

Em 1940 os japoneses ocupam esse território e em 1941 ocorreu a Primeira Guerra da Indochina, na qual os vietnamitas lutaram contra os colonizadores franceses, vencendo a guerra e expulsando os franceses da Indochina. Posteriormente, outras guerras se sucederam na região, como a II Guerra na Indochina em 1950, na qual os Estados Unidos apoiou o Vietnã do Sul e outra em 1975, quando os chineses invadiram o Vietnã.

O domínio francês na colônia perdurou por anos. Na época, os colonizadores lançavam a propaganda de ascensão para àqueles que quisessem sair da França para trabalhar na Indochina francesa. As colônias seguiam os padrões vividos no contexto francês.

De acordo com Silviano Santiago em *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2000) “a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos a razões de caráter cultural do que uso arbitrário da violência e à imposição brutal de uma

ideologia, como atestaria a recorrência das palavras ‘escravo’ e ‘animal’ nos escritos dos portugueses e espanhóis” (SANTIAGO, 2000, p. 11). Dessa maneira, tais expressões, utilizadas pelos colonizadores, indicam que os povos que habitavam os lugares colonizados eram tidos como bárbaros e que, dessa forma, precisavam de civilização.

Como afirma Prothero, ao se instalarem na Indochina os nativos, “aceitaram com aparente placidez a regras dos franceses, embora conflitos ocorreram de tempos em tempos em Anam e Tonking, que demonstra que o descontentamento e a falta de descanso no trabalho estão abaixo do aceitável”⁶ (PROTHERO, 1920, p. 29). Ao analisarmos tal contexto, verificamos que, ao chegarem no local, houve a manifestação direta e indiretamente de suas regras, suas maneiras de viver, suas leis à um povo que já estava estabelecido naquela região.

Conforme Santiago, a partir da supremacia europeia cometeu-se violência em decorrência de justificativas religiosas e de língua, situação que transforma a colônia em cópia, “simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores” (SANTIAGO, 2000, p. 14).

Segundo Maria Angélica Werneck da Silva em *Entre memórias e desejos: o discurso feminino de Gabrielle Roy e Marguerite Duras* (2004), na Indochina, ao impor o ensino da língua, os europeus colonizadores tinham como projeto levar a civilização ao povo por meio da educação.

o sistema colonial francês visava na época, levar sua cultura e civilização aos povos ditos ‘não-civilizados’, moldando as colônias à imagem e semelhança da metrópole, implantando nelas uma administração com características francesas, transformando o espaço físico e impondo seu sistema educacional sem fazer adaptações adequadas (SILVA, 2004, p. 54).

⁶ No original: “The natives of Indo-China have accepted with apparent placidity the rule of French, though disturbances have occurred from time to time In Annam and Tongking which show that discontent and unrest are at work beneath the surface” (PROTHERO, 1920, p. 29)

Para exercer tal função o professor tornava-se objeto ideal na propagação ideológica, assim, as escolas implantadas pelos franceses na colônia indochinesa seguiam os padrões estabelecidos pelos colonizadores, a começar pelo idioma francês ensinado aos nativos. O ensino da língua manifesta-se também como uma forma de poder e domínio ao território.

Como afirma Santiago, na época da colonização no Brasil, por exemplo, “a doutrina religiosa e a língua europeia contaminam o ensinamento selvagem, apresentam no palco o corpo humano perfurado por flechas, corpo em tudo semelhante a outros corpos que, pela causa religiosa, encontravam morte paralela” (SANTIAGO, 2000, p. 14). Como salienta o autor, “evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta” (SANTIAGO, 2000, p. 14).

As mulheres nessa sociedade colonial não tinham a liberdade para tomar decisões para a família, conforme Silva, “seria, portanto, inconcebível que elas pudessem manter contato com o mundo exterior, exercendo atividades profissionais próprias que lhe dessem autonomia” (SILVA, 2004, p. 108).

Ao falar a respeito do trabalho exercido pela mulher ao longo dos séculos, Michelle Perrot afirma que elas sempre trabalharam e que suas funções estavam ligadas às tarefas domésticas e a reprodução, trabalho não valorizado, contudo, segundo a autora, “as sociedades jamais poderiam ter vivido, ter-se reproduzido e desenvolvido sem o trabalho doméstico das mulheres, que é invisível” (PERROT, 2007, p. 109).

No século XIX tínhamos o trabalho do campo e doméstico como funções exercidas pelas mulheres, com o advento da Revolução Industrial, os cargos de operárias, vendedoras, secretárias, enfermeiras e professoras primárias logo são assumidos por elas. Na França, antes da Lei Ferry,⁷ o ensino era apenas destinado aos meninos e as disciplinas eram ministradas pelos mestres, porém, após essa lei, as meninas passaram a frequentar as escolas, situação que

⁷As leis Ferry (1881) instauram a escola laica, obrigatória, gratuita para os dois sexos, até os 12 anos, com os mesmos programas -para um mesmo certificado de estudos que as meninas vão demorar mais a obter do que seus irmãos -, é uma forma de revolução, embora as meninas já fossem em grande parte alfabetizadas. Por uma questão de reputação moral, a Escola separa os sexos num espaço não misto (PERROT, 2007, p. 44).

favoreceu que mulheres assumissem os cargos no sistema educacional francês como professoras.

De acordo com Perrot, a partir desse contexto, “criaram-se escolas normais para professoras primárias e essa profissão tornou-se uma ambição digna para as filhas da pequena burguesia e das classes populares, rurais e operárias” (PERROT, 2007, p. 126). A pesquisadora pontua que essa profissão tornou-se a única possibilidade empregatícia para elas. Segundo Silva, na Indochina francesa não era diferente, “na hierarquia profissional, a professora primária ocupava, então, um lugar de destaque, que exigia qualificação, experiência e competência” (SILVA, 2004, p. 108).

A partir dessa contextualização podemos compreender que a propaganda de ascensão financeira foi um dos fatores influenciáveis para que muitos franceses saíssem de seu país e fossem se estabelecer nas colônias da Indochina. Os pais de Marguerite Duras, induzidos por essa proposta, migraram da França para a colônia indochinesa em busca de condições melhores de vida.

Henri Donnadiou, pai de Marguerite, era professor de matemática e tinha seu prestígio entre os docentes do lugar. Silva afirma que “é graças a ele que a família usufrui da vida confortável de colonos ricos, vivendo no luxo como locatários” (SILVA, 2004, p. 70). Após o falecimento do pai, a família Donnadiou viveu na colônia francesa por muito tempo e durante a infância “as crianças passam a vida à vontade na floresta, brincando e falando com as outras crianças da região” (SILVA, 2004, p. 70).

Em *O amante* (1990) verificamos que a narradora ao descrever acerca dos tempos vividos naquela região, fala das brincadeiras com os irmãos nos bosques e das noites sentados com a mãe à varanda para contemplar as belezas do lugar, assim, sua escrita “inscreve-se na procura do espaço e do tempo passados, no envolvimento com uma terra na qual a natureza parece ser feita para crianças” (SILVA, 2004, p. 54).

Na narrativa revela-se uma Indochina rica em belezas naturais. A respeito do rio Mekong, por exemplo, temos o seguinte registro:

minha mãe diz às vezes que jamais, em toda minha vida, verei rios tão belos como aqueles, tão grandes, tão selvagens, o Mekong e seus afluentes que descem até o oceano, esses territórios líquidos que desaparecem nas cavernas dos oceanos.

Na planície que se estende a perder de vista, esses rios correm, derramam-se como se a terra estivesse inclinada (DURAS, 1990, p. 14).

Em *O amante* (1990), contudo, Duras retrata também a presença da miséria e da desigualdade social. Ao correlacionarmos o relato narrativo ao contexto histórico no qual estavam inseridas as mulheres naquela época, passamos a entender melhor os sofrimentos das personagens femininas desse conteúdo manifesto, as quais viviam em um contexto no qual a segurança e manutenção financeira da família eram garantidas predominantemente pela figura paterna, detentor do capital.

A partir dessa leitura, percebemos que as dificuldades da família Donnadieu se acentuaram com o falecimento do pai de Duras, situação que fez com que a mãe assumisse todas as responsabilidades familiares para manter a sobrevivência da família.

Conforme Perrot, na França quando as camponesas deixaram a vida rural, procuraram se estabelecer nas grandes cidades em busca de condições melhores de vida, “as mais instruídas, desejavam outra coisa, ser empregada nos correios ou professora primária, por exemplo, e para isso elas faziam o concurso da escola normal, que foi, para muitas, um formidável impulso” (PERROT, 2007, p. 114).

Como salientamos, o cargo de professora, portanto, tratava-se de uma profissão com alto prestígio perante outras profissões exercidas pelas mulheres no final do século XIX e início do século XX. Na Indochina francesa, a instrução escolar ia além do ensinar e aprender, pois como vimos, justificava-se na tentativa de civilizar àquele povo.

Estabelecendo-se por anos na Indochina, Marie Donnadieu trabalhou como professora e também como diretora de uma escola para moças. A mãe da autora perdeu o esposo quando os filhos ainda eram pequenos, após a morte do esposo, ela tornou-se a única fonte de renda e segurança para a família. Neste contexto, apresenta-se como uma figura feminina que procura sobreviver com a família longe de sua terra natal.

Assim, sem o patriarca da família, os Donnadieu viam-se em um duas realidades distintas: não possuem condições financeiras suficientes para ser

considerados burgueses, ao mesmo tempo que não eram tão miseráveis como muitos nativos na região. Tal situação é pontuada por Duras em *O amante* (1990):

não passávamos fome, éramos crianças brancas, tínhamos vergonha, vendíamos nossos móveis, mas não passávamos fome, tínhamos um empregado e comíamos, às vezes, é verdade, porcarias, galinholas, filhotes de caimão, mas essas porcarias eram preparadas por um empregado, servidas por ele e às vezes recusadas por nós, podíamos dar-nos ao luxo de não querer comer (DURAS, 1990, p. 10).

Embora Marie tivesse boa qualificação escolar e a família não precisasse enfrentar as duras realidades da fome e da miséria na Indochina, eles tinham suas dificuldades financeiras, ainda mais porque conviviam com um familiar que roubava da família: o irmão mais velho. Duras relata:

ele rouba dos criados para ir fumar ópio. Rouba de nossa mãe. Remexe nos armários, Ele rouba. Ele joga. [...] Ele roubou de minha mãe agonizante. Remexia nos armários, tinha faro, sabia onde procurar, descobrir as pilhas certas de lenções, os esconderijos. Roubou as alianças, coisas assim, muitas, as joias, os alimentos. Roubou de Dô, dos empregados, de meu irmão mais novo, De mim, muito. Seria capaz de vender a própria mãe (DURAS, 1990, p. 74).

Vivendo nessas condições, a renda obtida pela mãe não era suficiente para os gastos da família, bem como para pagar as dívidas do filho, por isso a ambição da matriarca motivava-os a seguir outros caminhos, a encontrar uma forma de levar o dinheiro para casa. Foi o que aconteceu com Duras, a adolescente encontrou meios para conseguir dinheiro e, assim, ajudar a família.

O relacionamento de Marguerite com o amante chinês apareceu diante da menina como uma oportunidade da jovem ascender ao lado desse homem rico, dono de todos os prédios na colônia. Ao conhecer o chinês, Duras diz, “nunca mais eu viajaria num ônibus de nativos. Teria agora uma limusine para levar-me ao liceu e trazer-me de volta ao pensionato” (DURAS, 1990, p. 35).

Ao falar das diversidades culturais na Indochina, Prothero afirma que no local havia a presença de cambojanos, hindus, thais, anameses e chineses. Os chineses, neste caso, durante muito tempo dominaram o espaço geográfico, no entanto, na época da colonização espalharam-se pela Indochina, pois “sua

aptidão comercial superior lhes confiou o comando das indústrias comerciais e monorísticas”⁸ (PROTHERO, 1920, p. 10).

O amante da narradora, portanto, era chinês, com ele, ela poderia obter seu crescimento financeiro, livrar-se da convivência do irmão mais velho e daquela difícil realidade familiar. Uma aliança matrimonial seria uma ótima saída, entretanto, não foi o caminho viável para os amantes, pois ele estava impedido de casar-se com ela, pois não poderia desonrar o pai: “o pai não terá piedade para com o filho. Não é piedoso com ninguém. De todos os imigrantes chineses que têm nas mãos o comércio do posto, ele é o mais terrível, o homem dos terraços azuis, o mais rico” (DURAS, 1990, p. 94).

Percebemos a figura paterna como detentora do poder e da decisão familiar, o personagem reforça outra vez na narrativa o poderio patriarcal estabelecido na colônia francesa, ao considerar uma desonra na hipótese do filho casar-se com uma menina branca, de ascendência francesa, a qual provavelmente relacionava-se com o jovem chinês apenas por sua condição financeira.

Para o pai, o filho deveria casar-se com uma mulher chinesa, preservando assim sua nacionalidade e o patrimônio da família. Ao relacionar-se com uma francesa, depois de um possível casamento, o filho dividiria com ela as riquezas da família, teria acesso aos benefícios de um conforto que não era seu por direito. O pai, neste caso, toma as decisões pelo filho, dizendo que ele não casará. O amante acata as decisões, pois depende financeiramente dele.

O patriarca chinês, portanto, domina a todos, pois tem em suas mãos o capital. Nele percebemos a criação de uma cadeia relações de dependência financeira, uma vez que o filho depende do pai para garantir seu futuro, sua estabilidade na vida. A jovem francesa, neste caso, depende do seu amante, pois queria ascender financeiramente a fim de agradar a mãe, levando o dinheiro para casa. A mãe da narradora, por sua vez depende que os filhos demonstrem uma atitude diante da vida, buscando alguma maneira de sair daquele contexto social no qual estavam inseridos.

⁸ No original: “are now scattered throughout Indo-China, where their superior commercial aptitude has given them command of the trade and monor industries” (PROTHERO, 1920, p. 19)

Compreendemos com Jameson que o dominador, utilizará todas “estratégias de legitimação de seu próprio poder, enquanto uma cultura ou ideologia oposta buscará, amiúde de maneira velada e empregando estratégias dissimuladas, contestar e minar o ‘sistema de valores’ dominante” (JAMESON, 1992, p. 77). O poder, neste caso, encontra-se nas mãos do pai do chinês.

No primeiro encontro do casal, a menina conta ao amante as desfortunas vividas pela família, das loucuras da mãe e também a respeito do irmão que roubava da família para fumar,

ele lamenta o que ocorreu comigo, digo-lhe que não deve, que não devo ser motivo de lamentação, ninguém deve, exceto minha mãe. Ele diz: você veio porque tenho dinheiro. Digo que o desejo tanto quanto ao seu dinheiro. Digo que quando o conheci ele já estava naquele carro, com todo o seu dinheiro, e que não posso portanto saber o que teria feito se fosse diferente (DURAS, 1990, p. 41).

Outra vez ressaltamos que o contexto de poderio patriarcal nos leva a compreender que futuro da menina estaria garantido por um bom casamento, todavia ao relacionar-se com o chinês, para a mãe, “sua filha corre o maior dos perigos, o de jamais de casar, jamais se estabelecer na sociedade, o perigo de ficar completamente desarmada perante a sociedade, perdida, solitária” (DURAS, 1990, p. 58)

Os termos “desarmada”, “perdida” e “solitária” fazem-nos compreender a importância de uma união estável na vida de uma jovem menina naquela época. O casamento seria necessário para mantê-la segura financeiramente e socialmente. A mãe, neste caso, representa essa voz social, dizendo o que será melhor para a filha no futuro, cujo pensamento, conforme nos ensina Perrot, associam-se ao século XIX.

A respeito disso, Perrot afirma que no século XIX na França, o casamento “arranjado” apresentava-se como formas de casar as moças da época, uniões pelas quais poderiam estar garantidos as uniões e patrimônios familiares, todavia, no século XX, “o casamento por amor anuncia a modernidade do casal [...]”. Os termos da troca se tornam mais complexos: a beleza, a atração física entram em cena. Um homem de posses pode desejar uma jovem pobre, mas bela. Os encantos femininos constituem um capital (PERROT, 2007, p. 47).

Sendo assim, um casamento por amor torna-se uma opção honrosa, de segurança e confiança à mulher, uma vez que manter-se como uma jovem solteira não era tarefa fácil, pois a falta de liberdade, a exposição, a sedução, a maternidade indesejada apresentaram-se como situações desafiadoras na vida das jovens mulheres daquela época, uma vez que as “solteiras são vítimas de diversos males: a melancolia, a anorexia, [...] mas também recusa da única opção colocada à sua frente, o casamento (PERROT, 2007, p. 46).

Sabemos, todavia, que nenhum casamento manteve Duras presa a um relacionamento, pois sempre fora uma mulher de vários amantes em sua vida, provavelmente tenha descoberto e entendido a respeito dessas questões nessa primeira aventura da juventude. Não foi o laço matrimonial que a fez manter o relacionamento com o chinês durante o tempo que estiveram juntos, mas foi o desejo, pelo dinheiro e pelo sexo.

O modo como se vestia revela tais desejos, o uso do chapéu determina a identidade da narradora e a busca por algo que mudaria seu destino. Ela mesma afirma: “como explicar essa compra? Nenhuma mulher, nenhuma moça usava chapéu de feltro masculino, na colônia, naquela época. Nem mesmo as nativas” (DURAS, 1990, p. 15). Assim, o acessório, tipicamente masculino, mostra-se como a irreverência da menina, sua transgressão adolescente, a partir de um objeto que a diferenciava das demais.

Chega a pontuar ao leitor: “não acredite, aquele chapéu nada tem de inocente, nem o batom, tudo isso significa alguma coisa, nada é inocente, significa que quer atrair os olhares, o dinheiro” (DURAS, 1990, p. 85). Assim, ela esclarece que o desejo será o fator para que ela se vista daquela maneira ainda tão jovem. Narra: “Há três anos que os brancos também olham para mim na rua e os amigos da minha mãe me convidam gentilmente para lanche com eles enquanto suas mulheres jogam tênis no Clube Esportivo” (DURAS, 1990, p. 20). Acrescenta:

poderia enganar-me, acreditar que sou bela como as mulheres belas, como as mulheres para as quais todos olham, porque na verdade olham bastante para mim. Mas não sei que não se trata de beleza e sim de outra coisa, por exemplo, sim, outra coisa, por exemplo, talento (DURAS, 1990, p. 20).

O relacionamento carnal entre os amantes, entretanto, subverte as noções sociais da época, a qual afirma que virgindade é algo sagrado, sendo “cantada, cobiçada, vigiada até a obsessão” (PERROT, 2007, p. 45), dessa maneira, tal violação seria uma desonra, tanto para a jovem quanto para sua família, “infeliz daquela que se deixa capturar. Torna-se para sempre suspeita de ser uma mulher fácil. Uma vez deflorada, principalmente se foram muitos os que o fizeram, não encontrará quem a queira como esposa. Desonrada, está condenada à prostituição (PERROT, 2007, p. 45).

Ao envolver-se com o chinês pelo dinheiro, a mãe da narradora desconfia da menina, cujo envolvimento carnal era visto com maus olhos pela matriarca, ou seja, ato de prostituição, de desonra e impedimento de um futuro bom para a filha, o qual só poderia ser garantido por meio da aliança matrimonial.

Após conhecer o amante da filha, em uma de suas crises de loucura, a mãe grita com a jovem e a espanca, Duras narra:

durante essas crises minha mãe atira-se contra mim, tranca-me no quarto, espanca-me com os punhos fechados, esbofeteia-me, tira minha roupa, aproxima-se de mim, apalpa meu corpo, examina minha roupa de baixo, diz que sente o perfume do homem chinês, vai mais longe, verifica se há manchas suspeitas na roupa e berra, toda a cidade pode ouvir, que a filha é uma prostituta, que vai expulsá-la, que quer vê-la morta e que ninguém vai querer saber dela, que está desonrada, que uma cadela tem mais valor. E chora perguntando o que pode fazer a não ser expulsá-la de casa, para não conspurcar mais aquele lugar (DURAS, 1990, p. 59).

Em outra passagem relata:

a mãe fala. Fala sobre a prostituição ostensiva e ri, sobre o escândalo, sobre aquela palhaçada, fala do chapéu estranho, da elegância sublime da menina da travessia do rio, e ela ri dessa coisa irresistível aqui nas colônias francesas, estou falando diz ela, dessa pele branca, dessa criança que até então estava escondida nos postos do interior e que subitamente chega, dia claro, à cidade, expondo-se ao julgamento e aos olhos de todos, com grande ralé de milionários chineses, com um brilhante no dedo como uma jovem banqueira, e ela chora” (DURAS, 1990, p. 89).

A situação para a mãe é de desonra, vergonha, pois não conformava-se em ver o futuro da filha fracassado perante seus olhos, era a ruína da família. O que para a mãe era situação de desespero e decadência, para a narradora era um caminho de descobertas de si mesma.

A autora pontua sua busca por crescimento financeiro ao lado do amante, todavia, quando a mãe da jovem indaga: “você o vê apenas pelo dinheiro?” (DURAS, 1990, p. 90), a narradora relata: “hesito e depois digo que é só pelo dinheiro” (DURAS, 1990, p. 90). A hesitação da menina, ao responder a mãe, revela as lacunas de seu discurso.

O desejo, neste caso, supera a busca pelo dinheiro, diz respeito aos prazeres dos quais as mulheres, durante muito tempo eram submetidas ao silêncio: o desejo do amor e do prazer. A ousadia da narradora rompe com os padrões estabelecidos na época. Dessa forma, a escrita durasiana contraria os moldes que submetiam as mulheres calarem-se diante de seus desejos, cujos olhares sociais discriminavam tal descobrimento do corpo feminino e de seus anseios mais profundos.

O poderio financeiro do chinês, neste caso, não mostra-se suficiente, haja vista que ele é rejeitado pela família da jovem, por ser considerado feio, inferior aos seus padrões, inadequado para aquela família. O dinheiro oferecido pelo homem era importante, porém não o bastante para a família francesa, pois buscavam reconhecimento social, bem como livrar-se das amarras que os prendiam às misérias e os faziam tão parecidos aos nativos da região.

A impossibilidade do relacionamento do casal representa as lutas de classes travadas na sociedade indochinesa, uma vez que ela não é aceita pela família do chinês, nem ele aceito aos padrões da família francesa da narradora, apesar das excelentes condições financeiras. Ambos representam papéis sociais rejeitados, um casal não aceito nos âmbitos sociais pré-determinados, todavia, enquanto a menina relaciona-se com ele a família usufrui das riquezas financeiras oferecidas pelo amante: “a mãe não a impedirá quando ela procurar o dinheiro” (DURAS, 1990, p. 27).

A mãe realmente não a impediu a jovem: “a menina dirá: pedi quinhentas piastras para voltar a França. A mãe dirá que está bem, que é o necessário para se instalar em Paris, ela dirá: quinhentas piastras serão suficientes” (DURAS,

1990, p. 27). A família não conversava acerca desses assuntos, não conversavam sobre nada. A narradora registra: “nada disso comentávamos fora de casa, tínhamos aprendido primeiro a nos calar sobre as coisas mais importantes de nossa vida, a miséria. E depois sobre todo o restante” (DURAS, 1990, p. 60).

A falta de diálogo, portanto, afastou os familiares, fez com que cada um trilhasse caminhos diferentes. Apenas Dô e o irmão mais velho de Duras, ficaram com a matriarca até a morte, é somente a partir daquela situação que a narradora compreende que somente eles tinham acesso a loucura de sua mãe, “ninguém além dos dois compreendia isso” (DURAS, 1990, p. 32).

Verificamos que a leitura de Jovita Maria Gerheim Noronha em *A reescritura do romance colonial em L'Amant de Marguerite Duras* (1999) vem a somar com nossa análise, uma vez que propôs ler o texto de Duras como um marco de transgressão em relação a outro gênero literário anterior.

Segundo a autora, ao relembramos as características da literatura colonial verificamos que “a literatura dos países centrais, detentores de grandes impérios, teve na descoberta de um Outro, em seu mundo colonial, mais uma de suas inspirações, o que possibilitou até mesmo a emergência de um gênero próprio” (NORONHA, 1999, p. 133). Conforme a pesquisadora após 1871 na literatura francesa o exótico tornou-se recorrente “momento em a França se lança de corpo e alma na conquista de seus territórios ultramarinos” (NORONHA, 1999, p. 133).

O romance colonial francês manifesta um modelo narrativo único, geralmente trata-se de “um europeu que vive, em um país estrangeiro exótico, uma aventura erótica com uma nativa. O que muda é apenas o cenário, pois os romances se limitam a um quadro exótico, onde se desenrola uma intriga ocidental” (NORONHA, 1999, p. 133-134) o texto assume-se em forma do diário de viagem ou romance realista.

Em linhas gerais, nas narrativas coloniais o europeu deslumbra-se com o exotismo e fascínio oferecido pelas vegetações e cultura do povo estrangeiro. Como vimos, em *O amante* (1990), Duras trouxe à tona esse exotismo erótico, mas também subverteu e reescreveu tais conceitos utilizando-se de três características cruciais: o tempo, o gênero e a classe social.

Dessa forma, Duras modificou os papéis e posições sociais, uma vez que as personagens femininas revelam-se em oposição aos da literatura colonial, nos quais as mulheres reduzem-se aos “estereótipos atribuídos tradicionalmente à mulher — frivolidade, infantilidade, incapacidade de raciocínio, perfídia, traição — e os estereótipos atribuídos às raças ‘inferiores’” (NORONHA, 1999, p. 135).

Conforme salienta Noronha, nessas literaturas coloniais, o protagonista ao desfrutar de todas as riquezas que há no país exótico, desfruta também da mulher estrangeira que ali vive. Na narrativa durasina “embora o tema seja a diferença de raças e a consequente superioridade da raça branca e o ponto de vista seja o da protagonista ocidental, a narrativa não reitera a supremacia ocidental” (NORONHA, 1999, p. 137).

A partir de tais perspectivas, concordamos com Noronha, quando a autora afirma que Duras reescreve e subverte os paradigmas do romance colonial, rompendo com o discurso etnocêntrico anterior, assumindo sem pretensão uma literatura transgressora, na qual

o personagem ocidental, tradicionalmente detentor do poder, é uma mulher, de classe baixa, nascida na colônia. Ela não tem o prestígio nem a autoridade dos protagonistas de Loti que desembarcam nas colônias como cidadãos do centro, mas pertence à classe subalterna dos brancos que não conseguiram se enriquecer na colônia e vivem a meio caminho entre franceses e anamitas. Subverte-se assim a relação tradicional ocidental rico/oriental pobre e quem se prostitui é a jovem branca (NORONHA, 1999, p. 138).

Ao término da narrativa, a busca pelo crescimento financeiro e pelo prazer carnal ao lado do amante não induz a jovem narradora à decadência, como dizia a mãe da jovem, entretanto, “possibilita que ela deixe a Indochina — e, conseqüentemente o chinês — para se instalar na França” (NORONHA, 1999, p. 138), ou seja, sua escolha não torna-se uma ruína, mas sim uma maneira para que a personagem escape daquelas amarras sociais estabelecidas em seu contexto ao alterar os rumos diferentes daqueles projetados às mulheres de sua época.

De acordo com Noronha,

a protagonista rompe com a tradição do homem que parte e da mulher que espera. Quem fica para preservar a raça, o país natal, os bens é o jovem chinês que seria deserdado caso se rebelasse contra a tradição, simbolizada por seu pai, e decidisse se unir a uma ocidental (NORONHA, 1999, p. 138).

Verificamos dessa maneira que o texto de Noronha vem a somar com nossas análises, ao considerar que em *O amante* (1990) “a obra de Marguerite Duras vai se colocar no limiar da literatura pós-colonial (NORONHA, 1999, p. 140), uma vez que apresenta-se como um modelo novo, atual, rompendo com os estereótipos do anterior.

A partir desse gesto de análise reconhecemos enfim que a escrita durasiana, lida neste segundo nível de interpretação, situa-se no *entrelugar* uma vez que a narradora não se reconhece nem como indochinesa, nem como francesa, mas habita em um lugar que, ao mesmo tempo que é, não é seu. Ela sofre as consequências por ser branca e de origem francesa em um ambiente que não a aceita.

Não somente ela, mas sua família inteira sofre, por não ver progresso naquele lugar, por não ver uma saída, um futuro do qual possam se orgulhar, mas somente a hostilidade, as mazelas que atinge a todos, tanto colonizadores quanto nativos. O chinês, neste caso, tem sua liberdade e destino nas mãos do pai, pois não sustenta-se sozinho. Por fim, todas as figuras dessa narrativa dependem deste poderio patriarcal vigente no início do século XX, nele veem afirmação social e financeira.

Ressaltamos ao término desse segundo nível de análise, todavia, que é falando de suas memórias nesse ambiente (repetidamente) em sua narrativa que a escritora conseguirá libertar-se das complicações que a prendiam àquelas misérias e assim, encontrará uma saída desde cedo, um escape, um lugar no qual se sente segura: a escrita.

No capítulo seguinte ampliamos nosso olhar interpretativo, reconhecendo como a autobiografia em *O amante* (1990) fez-se objeto escolhido por Duras, para dizer o que disse, falar de suas inquietações que foram transpostas para a escrita, no entanto, transcendeu e superou seus próprios questionamentos, uma vez que ao falar sobre si, falou também de questões que vão além de sua proposta autobiográfica.

5. A AUTOBIOGRAFIA COMO CONTEÚDO

“Caminhais em direção a solidão. Eu, não, eu tenho os livros”.

Marguerite Duras, 1994

Neste terceiro nível de análise levamos em consideração as lacunas deixadas em aberto nos níveis anteriores, as quais poderão ser sanadas à medida que analisarmos o conjunto unificado de sentidos, nos quais verificamos os “traços dessa narrativa ininterrupta, quando trazemos para a superfície do texto a realidade reprimida e oculta dessa história fundamental, que a doutrina de um inconsciente político encontra sua função e sua necessidade” (JAMESON, 1992, p. 18).

Concernente a isso, retornamos, à proposta do teórico Roberto Schwarz, cuja fundamentação propõe uma leitura do texto literário à contrapelo, ou seja, no qual o leitor não seja seduzido por quem está com a palavra, mas, perceba a viravolta narrativa, as armadilhas pontuadas pelo narrador nas entrelinhas do texto, reconhecendo as estratégias e motivações de quem conta uma história, principalmente quando fala sobre si mesmo, como é o caso da autobiografia.

Assim, nesse nível nosso olhar volta-se para a forma autobiográfica utilizada pela narradora/Duras (agora, tida como autobiógrafa), ao relatar suas memórias na Indochina francesa em *O amante* (1990). Com Lejeune, aprendemos que esse fator de sedução na narrativa apresenta-se como o pacto autobiográfico, ou seja, por meio da credibilidade que o leitor investe na narrativa, pois dado que trata-se de uma escrita confessional, ele possivelmente acreditará nos eventos narrados pela autor(a), fixados pelo enredo, por meio da construção dos fatos que constituem a verdade daquele que vivenciou aquelas situações e que agora desnuda sua vida diante do leitor.

Como verificamos nos dois primeiros níveis de análise, a narrativa de *O amante* (1990) apresenta o relato do relacionamento amoroso\carnal de uma jovem de origem francesa com um homem chinês na Indochina. Ao compreendermos que a abordagem do passado vivido pela adolescente é a narrativa perpassada pelo discurso da mulher adulta, que rememora suas

paixões e sofrimentos infanto-juvenis, começamos a ler o texto em uma perspectiva contrária àquela já realizada nos níveis anteriores.

Como salienta Mathias, diferentemente da proposta do diário, que procura registrar os fatos à luz de seu momento, na autobiografia temos a “imitação da vida que, ao recriá-la, a deturpa” (MATHIAS, 1997, p. 41). Sendo assim, a narrativa contada no texto autobiográfico passa pelo filtro temporal do escritor, pois “a consciência entre o artista e o modelo mais não é do aparente, já que apenas partilham o mesmo nome, separados que estão pelo tempo e pelo espaço” (MATHIAS, 1997, p. 42). Dessa maneira, a produção autobiográfica, ao mesmo tempo que é constituída das memórias, é também carregado de criação, pois oportuniza ao escritor de si, a reconstrução dos fatos a sua maneira.

Essas duas evocações escritas em épocas diferentes pelo mesmo autor não configuram uma rememoração idêntica, no entanto, são olhares diferentes a um mesmo momento, que “reavalía e reinterpreta, à luz da meia idade ou da velhice, a matéria submersa do passado” (MATHIAS, 1997, p. 43), pois ao escrever acerca daquilo que viveu, o autobiógrafo relembra, refaz, transforma e cria. Utiliza-se da forma dessa escrita intimista para dizer o que diz, para se fazer compreendido, ao seu leitor e a si mesmo.

Com Lejeune aprendemos que, “como se pode pensar que, na autobiografia, a vida vivida produz o texto, quando é o texto que produz a vida!” (LEJEUNE, 2008, p. 65). Tal movimento aconteceu com a narradora/Duras, ao escrever sobre sua própria história e repetir diversas vezes a mesma narrativa, a escritora conseguiu superar suas dores, alcançando o momento em que pode escrever acerca dos passados vividos distanciando-se daqueles terríveis sentimentos, como vemos no excerto a seguir:

já morreram, a mãe e os dois irmãos. É tarde demais também para lembranças. Hoje já não os amo. Não sei mesmo se os amei. Eu os abandonei. Não tenho mais na mente o cheiro da sua pele nem nos olhos a cor dos seus olhos. Não me lembro da voz, a não ser às vezes da voz doce com a fadiga da noite. O riso, não o ouço mais; nem o riso, nem os gritos. Tudo acabado, não me lembro mais. Por isso escrevo sobre ela hoje, com tanta facilidade, escrevo longamente, detalhadamente, ela se transformou em escrita (DURAS, 1990, p. 30).

A escrita, neste caso, fez com que ela tivesse conhecimento de si mesma, pudesse rever sua trajetória, uma vez que ao recorrer-se à autobiografia dedicou-se em contar “não apenas o que lhe aconteceu noutra tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo” (MIRANDA, 1992, p. 31).

O olhar autobiográfico apresenta-se, portanto, na escrita durasiana como um gesto de coragem para voltar-se ao que ainda pulsa, para a ferida não cicatrizada, para as escolhas feitas outrora e que ainda dizem muito sobre si. Um autor que tem a postura de olhar para seu passado, busca conhecer-se, busca também, de alguma forma, a libertação e a revelação de si mesmo, enquanto sujeito no mundo.

De acordo com Mathias, esse retorno do autobiógrafo ao passado é perpassado pelo enigma de seu ser, bem como a resposta para seu atual estado, uma vez que “aquele que desejaríamos ter sido é tão ou mais importante na definição do que somos do que na realidade acabamos por ser” (MATHIAS, 1997, p. 42). Dessa maneira, não trata-se apenas em escrever acerca daqueles acontecimentos, mas de revivê-los, reformulá-los, refletir sobre as situações que ainda fazem-se presentes em sua memória.

Como pontuamos no segundo nível de análise, a narradora/Duras encontrou-se no *entre-lugar*, pois não reconhecia-se como indochinesa, nem como francesa, porém encontrou um lugar que é só seu, no qual pode falar de seus sentimentos mais profundos. A escrita durasiana aproximou-se do que afirma Rocha, uma vez que ao ver-se no espelho da escrita, o autobiógrafo revive suas dores e pelo ato da rememoração pode encontrar na escrita sua salvação.

Em *O amante* (1990), a narradora/ Duras relata:

hoje, muitas vezes escrever pode parecer não significar nada. Por vezes sei disto: a partir do momento em que não o for, confundidas todas as coisas, ir ao sabor da vaidade e do vento, escrever é nada. A partir do momento em que não o for, sempre todas as coisas confundidas numa única por essência inqualificável, escrever é nada mais que publicidade. Mas na maioria das vezes não tenho opinião sobre isso, vejo que todos os campos estão abertos, que não haverá mais muros, que a palavra escrita não saberá mais onde se esconder, se fazer, ser lida, que sua inconveniência fundamental não será mais respeitada, mas nem penso mais nisso (DURAS, 1990, p. 12).

A escritora trilhou seu caminho partindo de suas vivências, daquilo que pulsava dentro de si, das intensidades e das inquietações de sua alma, foi pela escrita autobiográfica que ela encontrou um horizonte. A partir desse movimento e ao escrever repetidamente, vivenciou, outra vez, os eventos bons e ruins, chegando ao ponto em que pôde afirmar que a história de sua vida não exista mais, e sim o romance de sua vida.

Tal afirmativa nos leva a compreender que ela tinha ciência de que poderia retornar àquela época, somente pelas suas memórias e que como essas as pertenciam, poderia modifica-las por meio do texto escrito. De acordo com Ferreira, “escrever foi a única atividade que encantou Marguerite Duras durante a sua vida, chegando ao ponto de declarar que a escrita nunca a abandonou” (FERREIRA, 1998, p. 21).

Essa paixão pela escrita manifestou-se desde cedo na vida da narradora/Duras, sentimento menosprezado por aqueles que a cercavam. Ela insistia para a mãe que tinha vontade em escrever, quando questionada pela matriarca sobre o quê, a menina responde, “livros, romances”, mas, o desprezo da mãe sempre vinha como resposta. Ao voltar-nos mais uma vez às perspectivas históricas a respeito da relação entre a escrita e o feminino, entendemos com Perrot que,

escrever, para as mulheres, não foi uma coisa fácil. Sua escritura ficava restrita ao domínio privado, à correspondência familiar ou à contabilidade da pequena empresa. Entre os artesãos, a "mãe" que gerenciava a hospedaria era muitas vezes uma mulher instruída que controlava as contas dos trabalhadores e desempenhava o papel de escrivão público (PERROT, 2007, p. 97).

Duras queria escrever e soube disso muito nova, ao falar para a mãe a respeito do assunto, ouviu a seguinte resposta: “não é trabalho, é uma brincadeira - ela me dirá mais tarde: uma ideia de criança” (DURAS, 1990, p. 23). O desejo pela escrita era futilidade, insensatez infantil, meninice, na concepção da mãe, por isso afirmou: “comecei a escrever num ambiente que obrigava ao pudor. Escrever, para eles, era ainda moral” (DURAS, 1990, p. 11).

Por meio da escrita, recriou e registrou suas vivências enquanto adolescente, deu novos sentidos àquelas informações, optou pelo viés autobiográfico pois nele encontrou uma intimidade que a permitiu falar a respeito de si mesma, uma escolha que a fez lembrar de fatos de sua vida e recriar esses eventos, apesar do contexto familiar desmotivador,

a mãe diz: esta aqui não fica satisfeita com coisa alguma. Penso que minha vida começou a desvendar-se para mim. Penso que já começo a me conhecer, tenho já o vago desejo de ficar só, assim como compreendo que nunca mais estive sozinha desde que deixei a infância, a família do caçador. Vou escrever livros. É isso o que vejo para além daquele instante, no grande deserto, sob cujos traços contemplo a extensão de minha vida (DURAS, 1990, p. 99).

A insatisfação da menina é vista com maus olhos pela mãe, a qual representa o julgamento social, que diz o será melhor para a filha. Já, a jovem narradora mostra-se irreverente, rompendo com os padrões de sua época.

Notamos, portanto, que ao relatar sobre suas memórias enquanto adulta, a narradora/Duras sofreu influências exteriores e pertinentes de sua época, uma vez que, como afirma Gass “aquele-que-foi, no presente, está à mercê do eu, pois talvez este não deseje recordar aquele passado, ou então pode desejar que aquele-que-foi fosse diferente que aquele que ele foi e conseqüentemente alterar sua descrição” (GASS, 1994).

Reconhecemos dessa forma que àquela jovem menina que não pertencia a nenhum lugar, encontrou-se, não no casamento, não no relacionamento familiar, mas na produção autobiográfica.

Em *O amante* (1990), a narradora/Duras manifestou sua inquietação perante certos assuntos, notamos isso quando ao invés de falar de si utilizando a primeira pessoa (eu), ela preferiu afastar-se da narrativa, utilizando o pronome feminino em terceira pessoa (ela) do singular ou um substantivo de referência. Tais afastamentos, faz-nos perceber as estratégias de contenção, ou seja, armadilhas no conteúdo manifesto.

Para Miranda, a primeira pessoa é

o suporte comum da reflexão presente e da pluralidade de atos reevocados, sendo as mudanças de identidade melhor

expressas pela contaminação do 'discurso' por traços da 'história', pelo tratamento da primeira pessoa como se fosse quase uma terceira (MIRANDA, 1992, p. 31).

Ao retornar ao seu passado, por meio da escrita, verificamos que a narradora/Duras desdobrou-se em "eu" e "ela" e, a partir desses distanciamentos manifestou sua inquietação perante certos assuntos, ou seja, ao mesmo tempo em que conseguiu escrever acerca das situações difíceis de seu passado, ainda sentia desconforto ao falar de outros temas, procurando dessa maneira, afastar-se. Vemos a recorrência desses afastamentos nos fragmentos em que ela fala do envolvimento entre ela e o chinês:

ela lhe diz: preferiria que você não me amasse. Ou, mesmo me amando, que se comportasse como se comporta com as outras mulheres. Olha para ela espantado e pergunta: é o que você quer? Responde que sim. Ele começou a sofrer lá, naquele quarto, pela primeira vez, não nega isso (DURAS, 1990, p. 38).

A partir dessas considerações, entendemos, portanto, que o amor pela escrita e a busca em transpor as inquietações de sua vida fez com que ela reescrevesse essa história. Os silenciamentos tão singulares do texto nos levam a compreender que, fazendo isso, ela transcendeu a própria forma autobiográfica, pois uma vez que falou acerca de questões tão pessoais, falou também de muitas outras que foram além dela mesma. O texto autobiográfico, dessa forma, apresenta-se como estratégia de contenção, ao mascarar o discurso político por meio da escrita memorialística.

Notamos que para Rodrigues (2009), ao tratar da memória em Miguel Torga, ao mesmo tempo em que o autor utiliza-se do texto memorialístico para falar de si, fala também de assuntos com os quais não consegue lidar, como "a morte, a vida, a religião, e, sobretudo de coisas que ele preferiu não ver" (RODRIGUES, 2009, p. 128).

O texto de Torga, ao falar de si também lhe deu autorização para falar de seu povo, e isso só pôde ser compreendido por Rodrigues quando ela afastou seu olhar e verificou o "não-dito" na narrativa, desconfiando da escritura. Aprendemos assim que, nessa perspectiva interpretativa, "há a junção da

memória com a forma, pois estes conflitos que não são resolvidos na vida, só têm uma saída que é pela arte” (RODRIGUES, 2009, p. 130).

Como pudemos perceber nos dois níveis anteriores de análise, as características interiores do texto fundamentam a narrativa como escrita de pessoal, porém, ao lermos o texto a contrapelo desconfiamos de quem está com a palavra, reconhecendo assim que os assuntos abordados pela autobiógrafa envolvem muito mais que suas vivências na Indochina francesa. Para Rodrigues, isso acontece porque “o estabelecimento do gênero memorialístico serve como estratégia de contenção, para que o leitor tenha maior ilusão de verdade” (RODRIGUES, 2009, p. 112).

Uma vez que consideramos tais mascaramentos na escrita memorialística, verificamos que em *O amante* (1990) a narradora/Duras abordou em suas produções temas dos quais não partilha sozinha, pois sua condição representa outras vozes sociais, daqueles que assim como ela vivem em um espaço que não é seu por direito, nos quais não se reconhecem e não podem desfrutar da mesma liberdade que os demais.

O sentimento imigrante, desse modo, não refere-se somente àquele que usufrui do ir e do vir em diversos espaços sociais e geográficos, todavia diz respeito àquele que está fixado ao espaço, cuja posição é “determinada largamente pelo fato de não pertencer imediatamente a ele, e suas qualidades não podem originar-se e vir dele, nem nele adentrar-se” (SIMMEL, 2005, p. 265), postula Georg Simmel em *O estrangeiro* (2005).

Para o autor, ao estar longe de seu espaço nos quais seus diretos, valores e cultura são devidamente reconhecidos e compreendidos, o ser estrangeiro “se encontra mais perto do distante” (SIMMEL, 2005, p. 265). No caso da narradora/Duras, notamos que, embora a escritora tenha nascido na Indochina, a semelhança física, e o zelo da mãe para que os filhos aprendessem a língua francesa e assim mantivessem contato com a cultura por meio do liceu, não deixavam que a menina se assemelhasse aos nativos da região.

Para Simmel, o estrangeiro além de não ser proprietário do solo, fixa-se nesse espaço social, tornando-se assim um estranho, o qual não compartilha das relações tão íntimas e históricas daquela sociedade na qual se encontra, uma vez que àquela história não é a sua, entretanto, tais situações favorecem a

ele certa liberdade, abarcando “desde a auto-incriminação e compreensão, até o conhecimento, projetando-lhe poder” (SIMMEL, 2005, p. 267).

Assim aconteceu com Duras, a qual não pertencendo ao lugar indochinês, não identificou-se com tal contexto e não relacionou-se efetivamente com tais grupos. Quando buscou aceitação, ao envolver-se com o chinês, foi rejeitada. Como afirma Simmel,

um "estrangeiro" ou “estranho”, em um sentido positivo, porém, o que existe é um não-relacionamento. Nos contatos possíveis ele, o estranho, é sempre considerado como alguém de fora, como um não membro do grupo, portanto, as relações se dão a partir de um certo parâmetro de distanciamento objetivo, mas partindo das características essenciais de que também ele é um membro de um outro determinado grupo (SIMMEL, 2005, p. 270, grifo do autor).

Notamos dessa forma, que não podendo casar-se com o amante, a narradora/Duras experienciou o desprezo. Tal situação apresenta-se como um paradoxo social, dado que ela era a francesa, branca, filha dos colonizadores europeus que tinham o intuito de crescimento naquela região, porém, a partir dessa leitura política verificamos que ela desconstrói, por meio de sua escrita memorialística, o empreendimento realizado na Indochina francesa, pois não encontrou-se naquele lugar.

As difíceis realidades vividas na Indochina trouxeram a ruína para família pelas complicações familiares e financeiras pois não encontraram outra saída para desvencilhar-se daquele contexto. A respeito disso, Duras relata: “estamos a margem, dessa sociedade que levou minha mãe, tão amável, tão confiante, odiamos a vida, odiamos a nós mesmos (DURAS, 1990, p. 55).

Como vimos a escritora/narradora, ultrapassou os limites da forma em *O amante* (1990), pois ao falar acerca das dores de sua família, da falta de diálogo, do sentimento de não poder contar com àqueles que amava, ela também expôs essa sociedade patriarcal, cujos comportamentos faziam-se presentes no início do século XX, mostrando que os empreendimentos lançados na Indochina, por meio da colonização francesa apresentaram-se como um desfortuna na vida da família Donnadieu.

Em *O amante* (1990) a escritora manifestou sua denúncia mostrando-nos que as opções para a ascensão social na Indochina eram escassas e

retrógradas, uma vez que apenas o matrimônio apresentava-se como refúgio e conquista para as jovens de sua idade. Aspirando algo melhor para sua vida, ela precisou que o amante chinês custeasse toda sua viagem à França, onde teria a oportunidade de cursar o ensino superior e também de livrar-se das difíceis realidades vividas na Indochina.

A família da narradora/Duras, portanto, representante dos colonizadores, paradoxalmente sofriam tanto quanto os nativos da região, trilhando árduos caminhos na busca da ascensão tão ambicionada pela mãe, como afirma Silva, tal realidade apresentado nos escritos durasianos, “desmitifica tal missão civilizatória através da crítica àquela cultura, responsável pela crença de toda uma geração no empreendimento colonial” (SILVA, 2004, p. 54-55).

A partir dessa leitura política identificamos que essa narrativa autobiográfica, lida a contrapelo, revela os aspectos políticos e ideológicos da autora e de sua obra. A forma, neste caso, torna-se essencial, pois apresenta-se como o modelo ideal no qual a escritora pôde falar daquelas situações acerca de sua vida, tão íntimos à sua existência, que marcaram sua trajetória e escrita.

Todos os que ficaram tiveram tristes destinos, mas ela não, ao sair da Indochina, ao término da narrativa, revelou seu rompimento com um lugar do qual não pertencia. Mudou-se para Paris, foi em busca de sua liberdade, de reconhecimento e aceitação e encontrou na arte de escrever um lugar no qual dedicou uma vida inteira, a carreira que a tornou tão singular, que a fez reconhecidamente Duras, porta voz dos que não têm voz, nem vez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Isso de querer ser exatamente aquilo que a gente é ainda vai nos levar além”.

Paulo Leminski, 2013

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou que fizéssemos uma leitura política da obra autobiográfica *O amante* (1990) de Marguerite Duras, à luz das teorias apresentadas por Fredric Jameson em *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (1992) e Roberto Schwarz em *Duas meninas* (1997), cujos pressupostos teóricos nortearam nossas análises movidas em três diferentes níveis de interpretação.

Para que tal proposta se efetivasse, buscamos primeiro reconhecer o “já-dito” acerca da obra durasiana, por diferentes pesquisas no Brasil. Desse modo, no primeiro capítulo dessa dissertação, realizamos um recorte da fortuna crítica das obras da escritora, cujos estudos nos mostraram a brecha em fazermos tal análise pelo viés político, uma vez que inúmeras pesquisas são voltadas para outras áreas do conhecimento. Apenas na pesquisa de Noronha identificamos alguns fundamentos analíticos similares ao nosso, os quais ressaltamos no quarto capítulo deste trabalho.

Posterior a essas considerações, seguimos para o segundo capítulo desta dissertação, no qual explanamos a respeito dos pressupostos teóricos que nortearam esse estudo, destacando, nesse caso, o gênero autobiográfico e suas particularidades enquanto texto intimista. Demos continuidade às fundamentações em um subcapítulo, no qual pudemos apresentar os principais conceitos na teoria de Jameson e Schwarz para que pudéssemos realizar nossas análises.

No terceiro capítulo apresentamos o primeiro nível de leitura que fizemos da obra *O amante* (1990), abordando a respeito dessa narrativa singular, onde o conteúdo manifesto apresentou-se como ato simbólico, uma vez nessa produção a narradora expressou a respeito de suas memórias, suas intimidades enquanto descobria a respeito de seus sentimentos e desejos mais intensos. A

partir dessa análise romanesca, detectamos também as estratégias de contenção ao verificarmos os distanciamentos na escrita pessoal.

De acordo com as ponderações de Miranda, notamos que autora desdobrou-se em “eu” e “ela”, diversas vezes na narrativa, esses distanciamentos utilizados pela narradora ao falar de assuntos delicados de sua vida são considerados como silenciamentos, cujas armadilhas, nos levaram a ampliar nosso nível de análise, o qual pudemos desenvolver, no segundo e terceiro níveis de interpretação desse texto.

No quarto capítulo dessa dissertação discorreremos acerca do segundo nível de análise, no qual vimos a necessidade de explorarmos os aspectos políticos e sociais da sociedade francesa e indochinesa no período de expansão e colonização europeia no início do século XX. Ao analisarmos tais pontuações, percebemos que a proposta de colonização na Indochina era um empreendimento aos colonizadores franceses, os quais buscavam consolidação e a posse do território.

Tal situação motivou muitos franceses à estabelecerem-se nas colônias indochinesas e assim, encontrar um meio de crescimento financeiro no lugar, situação que aconteceu justamente com pais de Marguerite Duras, os quais residiram no lugar por anos. Desse modo, a escritora nasceu e cresceu no ambiente indochinês, todavia, não assemelhava-se como às nativas da região. O patriotismo da mãe fazia também que ela fosse educada como uma menina francesa.

Discutimos, também nesse capítulo a respeito desse contexto sócio histórico e do desenrolar dessa trama, cujos parâmetros são socialmente fundamentos pelo poder patriarcal, detentor do capital e da autoridade familiar, como bem observamos na figura dos personagens masculinos dessa narrativa, principalmente na figura do pai do amante chinês.

O pai do amante, ao considerar uma desonra o relacionamento do casal, manifesta toda sua autoridade para com o filho, o qual seria deserdado se casasse com a menina francesa. A família dela, também o acham inferior à família, dessa forma, ambos representam papéis rejeitados por suas diferentes posições sociais.

Pudemos compreender a partir dessa exposição contextual histórica que Duras inseriu-se no *entre-lugar*, uma vez que não reconhecia-se como indochinesa, nem como francesa, e ao permanecer nesse limiar do ser e do não ser, ela encontrou-se na arte da escrita, especialmente, na repetição de suas memórias por meio do relato autobiográfico, pelo qual pode rememorar acerca das dores do passado sem que esses sentimentos lhe fizessem sofrer novamente.

Ao término dessa pesquisa, no quinto capítulo, chegamos ao arremate do círculo concêntrico por meio do terceiro nível de interpretação, verificando, que a forma autobiográfica apresenta-se, sobretudo, como estratégia de contenção, uma vez que o produto mascara os temas mais profundos desse discurso intimista, reconhecendo que a escritora não somente relata a respeito de sua juventude na Indochina francesa, mas aborda assuntos que vão além dela mesma

Assim, utilizando-se do relato autobiográfico, expôs as mazelas e hostilidade vividas na sociedade marcada pelo patriarcalismo vigente no início do século XX, abordando temas como o sentimento do imigrante, a busca da luta feminina em poder desfrutar de seus desejos mais profundos.

A impossibilidade dos amantes permanecerem juntos e a decadência da família mostra-se, portanto, opositor àqueles ideais fundamentados pelo movimento colonizador. Dessa forma, a obra apresenta-se como uma forma de denúncia ao sistema patriarcal ocidental e seus mecanismos, bem como resistência ao empreendimento europeu nas colônias na Ásia.

Desvendamos, assim, o tema central desse conteúdo manifesto, o qual engloba um discurso social e revela as lutas de classes travadas nesse contexto. Alcançamos, assim, o que Schwarz chama de “viravolta” na narrativa ao observarmos que aquele lugar de expansão territorial francesa tornou-se o ambiente de muitas dores e sofrimento para a família Donnadiou, todavia, para Duras foi uma saída para encontrar-se.

Ao retornar à Paris, ela dedicou-se a sua carreira de escritora, lá se estabeleceu e conquistou sua independência. Em nossas palavras finais recordamos as palavras de Gerárd Depardieu citado na epígrafe da introdução dessa pesquisa, reforçando mais uma vez o quanto temos falado acerca de

Duras e o quanto ainda poderemos falar das produções dessa escritora de obra tão vasta e de escrita tão intensa. C' est tout!

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

Corpus:

DURAS. Marguerite. *O amante*. São Paulo, Círculo do Livro, 1990. Tradução: Aulyde Soares Rodrigues.

Obras de Marguerite Duras:

Produções literárias:

Les Impudents, (Plon, 1943)

La vie tranquille, (Gallimard, 1944)

Um barrage contre le pacifique, (Gallimard, 1950)

Le marin de Gibraltar (Gallimard, 1952)

Les petits chevaux de Tarquinia (Gallimard, 1953)

Des journées entières dans les arbres, Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers (Gallimard, 1954)

Le square (Gallimard, 1955).

Moderato Cantabile (Les Editions de Minuit, 1958)

Dix heures et demi du soir en été (Gallimard, 1960)

L'après-midi de monsieur Andesmas (Gallimard 1960)

Le Ravissement de Lol V. Stein (Gallimard, 1964)

Le Vice-Consul (Gallimard, 1965)

Théâtre I: Les eaux et forêts - Le square-La musica (Gailimard, 1965).

L'amante anglaise (Cahiers du Théâtre national populaire, 1968).

L'Amante Anglaise (Gallimard, 1967)

Détruire, dit-elle (Les Editions de Minuit, 1969)

Abahn, Sabana, David (Gallimard, 1970)

L'Amour (Gallimard, 1971)

Ah! Ernesto (Hatlin Quist, 1971)

Vera Baxter ou les Plages de l'Atlantique (Albatros, 1980)

L'Homme assis dans le couloir (Les Editions de Minuit, 1980)

Agatha (Les Editions de Minuit, 1981)

Outside (Albin Michel, 1981, rééd. P.O.L, 1984)

La maladie de la mort (Les Editions de Minuit, 1982)

L'Homme Atlantique (Les Editions de Minuit, 1982)

L'Amant (Les Editions de Minuit, 1984)

La Douleur (POL, 1985)

Les Yeux bleus, cheveux noirs (Les Editions de Minuit, 1986)

La Pute de la côte normande (Les Editions de Minuit, 1986)

La Vie matérielle (POL, 1987)

Emily L. (Les Editions de Minuit, 1987)

La Pluie d'été (POL, 1990)

L'Amant de la Chine du Nord (Gallimard, 1991)

Yann Andréa Steiner (POL, 1992)

Ecrire (Gallimard, 1993)

C'est tout (POL, 1995)

Romans, Cinéma, Théâtre, un parcours 1943 – 1993 (Gallimard, 1997)
(L'Uvre Posthume)

L'Amour (Gallimard, 1971)

L'Eté 80 (Les Editions de Minuit, 1980)

Savannah Bay (Gallimard, 1982, 2.éd. augmentée, Editions de Minuit, 1983)

La maladie de la mort (Editions de Minuit, 1982)

La Musica deuxième (Gallimard, 1985)

La Mouette de Tchekov (Gallimard, 1985)

Théâtre II: Suzanna Andler - Des journées entières dans les arbres - Yes, peut-
etre - Le shaga - Un homme est venu me voir (Gallimard1968)

India song (Gallimard, 1973)

Écrire (Gallimard, 1993)

Le monde extérieur - Outside 2 (P.O.L, 1993)

C'est tout (P.O.L, 1995.)

Filmes:

Hiroshima mon amour (Scénario, Dialogues, 1960)

Une aussi longue absence (Scénario, Dialogues, 1961)

Sans merveille (Scénario, Dialogues, 1962)

Nuit noire, Calcutta (Scénario, Dialogues, 1962)

Les rideaux blancs (Scénario, Dialogues, 1965)

La voleuse (Scénario, Dialogues, 1966)

La musica (Co-réalisation par Paul Seban, distr. Artistes Associés, 1966)

Détruire, dit-elle (Réalisation, 1969)

Jaune le soleil (Réalisation, 1971)

India Song (distr. Films Armorial, 1973)

Baxter, Vera Baxter (distr. N.E.F. Diffusion, 1976)

Son nom de Venise dans Calcutta desert (distr. Benoît-Jacob, 1976)

Des Journées entières dans les arbres (distr. Benoît-Jacob, 1976)

Le Camion (distr. D.D. Prod, 1977)

Le Navire night (Films du Losange, 1978)

Césarée (Films du Losange, 1979)

Les mains négatives (Films du Losange, 1979)

Aurélia Steiner, dit Aurélia Melbourne (Films Paris- Audiovisuels, 1979)

Aurélia Steiner, du Aurélia Vancouver (Films du Losange, 1979)

Dialogue de Rome (prod. Coop. Longa Gittata, Rome, 1982)

Les enfants avec Jean Mascolo et Jean-Man Turine (Réalisation, 1985)

Jaunele Soleil (distr. Films Molière, 1971)

Nathalie Granger (film. distr. Films Molière, 1972)

La femme du gange (distr. Benoît Jacob, 1973)

Agatha et les lectures illimitées (prod. Berthemont, 1981).

Les parleuses (Entretiens avec Xavière Gauthier, Editions de Minuit, 1974)

L'homme atlantique (prod. Berthemont, 1981)

Emily L (Editions de Minuit, 1987).

Roteiros cinematográficos, entrevistas, ensaios:

Hiroshima mon amour (Gallimard, 1960)

Une aussi longue absence- en collaboration Gérard Jarlot, (Gailimard, 1961)

India Song (Gallimard, 1973)

Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange (Gallimard, 1973)

Le Camion (suivi de Entretien avec Michelle Porte) (Les Editions de Minuit, 1977)

Les Parleuses (entretiens avec Xavière Gauthier) (Les Editions de Minuit, 1974)

Les Lieux de Marguerite Duras (en collaboration avec Michelle Porte) (Les Editions de Minuit, 1977)

Le Navire Night, suivi de Cesarée, les mains négatives, Aurélia Steiner (Mercure de France, 1979)

Les Yeux verts (Cahiers du cinéma, n°312-313, 1980)

Savannah Bay (Les Editions de Minuit, 1982)

Obras traduzidas e publicadas no Brasil:

O vice-cônsul (Rio de Janeiro, Francisco Alves, trad. Fernando Py, 1982)

Outside: notas à margem (São Paulo, Difel, trad. Maria Filomena Duarte, 1983)

A doença da morte (Rio de Janeiro, Livraria Taurus Editora, 1984)

Moderato cantabile (Rio de Janeiro, José Olympio, trad. Vera Adami, 1985).

O amante (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, trad. Aulyde Soares Rodrigues, 1985).

Dez e meia da noite no verão (Rio de Janeiro, Guanabara Dois, trad. Fernando Py, 1986).

O deslumbramento (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, trad. Ana Maria Falcão, 1986).

A dor (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, trad. Vera Adami, 1986)

O verão de 80 (Rio de Janeiro, Record, trad. Sieni Maria de Campos, 1986).

Os pequenos cavalos de Tarquínia (Rio de Janeiro, Guanabara trad. Fernando Py, 1986)

Dias inteiros nas árvores (Rio de Janeiro, Guanabara, trad. Tati de Moraes, 1987)

O caminhão (Rio de Janeiro, Record, trad. José Sanz, 1987).

Olhos azuis, cabelos pretos (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, trad. Vera Adami, 1987)

O marinheiro de Gilbratar (Rio de Janeiro, Guanabara, trad. Tizziana Giordini 1987)

O homem sentado no corredor e O homem Atlântico (Rio de Janeiro, trad. Sieni Maria Plastino Record, 1987).

Boas falas: conversas sem compromissos (Rio de Janeiro, Record, trad. Sieni Maria Campos, 1988).

Agatha (Rio de Janeiro, Record, trad. Sieni Maria Campos, 1988)

Emily L (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, trad. Vera Adami, 1988)

- Savannah bay* (Rio de Janeiro, Record, trad. Sieni Maria Campos, 1988)
- Os olhos verdes* (Rio de Janeiro, Globo, trad. Heloisa Jahn, 1988)
- A vida tranquila* (Rio de Janeiro, Guanabara trad. Fernando Py, 1989)
- A vida material* (Rio de Janeiro, Globo, trad. Heloisa Jahn, 1989)
- Chuva de verão* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, trad. Vera Adami, 1990)
- O amante da China do Norte* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira trad. Denise R. Barreto, 1992)
- Yann Andréa Stelner* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, trad Maria Ignes Duque Estrada, 1993)
- Barragem contra o Pacífico* (São Paulo: Arx, trad. Eloísa Araújo Ribeiro, 2003)
- O homem sentado no corredor/ A doença da morte* (São Paulo: Cosac Naify, trad. Vadim Nikitin, 2007)
- O amante* (São Paulo: Cosac Naify, trad. Denise Bottmann, 2007)
- Cadernos de guerra e outros textos* (São Paulo: Estação Liberdade, trad. Mario Lajanjeira, 2009)

Aporte teórico:

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1997.
- ANTELME, Robert. *A espécie humana*. São Paulo: Editora Record, 2013.
- ASSIS, José Maria Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2006.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre Nada*. Ilustr. Wega Nery. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA. *Biografia de Marguerite Duras*. Disponível em <http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/anx_biblios_litt/a.biblio_duras14.html>. Último acesso em 12 de fev, 2018.

CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues Martins de (Org.). *Leitura e escrita como espaços autobiográficos de formação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CEVASCO, Maria Elisa. *O diferencial da crítica materialista*. Campinas: Idéias, 2013.

CORBIN, Alain. *Os bastidores In: História da vida privada*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Arcádia, 1988.

DUROSELLE, Jean-Baptiste. *A Europa de 1815 aos nossos dias: vida política e relações internacionais*. São Paulo: Pioneira, 1985.

FERREIRA, Raquel Terezinha Rodrigues. *Marguerite Duras no Brasil: aspectos da recepção crítica*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Catarina, 1998.

GASS, William. *A arte do self: como escrever autobiografias numa era de narcisismo*. Folha de São Paulo, Mais, p. 6-4. 1994. Disponível em

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/21/mais!/5.html>> Último acesso em 12, jan, 2018.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

LACAN, Jacques. *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*. Outros Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*: 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*: ficção. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAGNÓLI, Demétrio. *História das Guerras*. São Paulo: Contexto. 2006.

MATHIAS, Marcello Duarte. *Autobiografias e diários*. In: Colóquio Letras, Nº143/144, 1997.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *A reescritura do romance colonial em L'Amant de Marguerite Duras*. Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora, 1999.

PARÁISO, Andréa Correa. *A multiplicidade do sujeito na obra de Marguerite Duras*. Itinerários, Araraquara, 2000.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Editora Contexto, São Paulo, 2007.

PRADO, Adelia. *Que a poesia use de todos os meios de transporte para visitar os homens: depoimento*. Entrevista concedida a Paulo Celso Pucciarelli Germina: Revista de Literatura & Arte, ano I, edição 1, abril de 2005. Disponível em <<http://www.germinaliteratura.com.br/aprado.htm>> Último acesso em 12 de fev, 2018.

PROTHERO, George Walter. *A Indochina*. 1920. Disponível em <<https://www.wdl.org/pt/item/11929/>> Último acesso de 12, fev, 2018.

REMEDIOS, Maria Luiza. *Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

ROCHA, Clara. *A explosão intimista na época contemporânea. In: As máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *A existência privada e a imaginação criadora do gênio artístico em Confissões, de Rousseau*. Goiás: Guará, 2012.

_____. *O discurso autobiográfico confessional*. Goiânia: Ed. UCG, 2007.

RODRIGUES, Raquel Terezinha. *Miguel Torga: em busca do paraíso perdido*. 2009. 220 f. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Cidade Universitária, São Paulo, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As Confissões*. São Paulo: Edipro, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SEABRA, Margaret Reis Sobral. *Uma escrita contemporânea em tradução. Marguerite Duras - L'Amant*. 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura francesa) – Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Maria Angélica Werneck da. *Entre memórias e desejos: o discurso feminino de Gabrielle Roy e Marguerite Duras*. São Paulo: Editora 7 Letras, 2004.

SILVA, Yara dos Santos Augusto. *Figurações do feminino na escritura de Marguerite Duras*. Belo Horizonte: Revista em Tese, 2011.

SIMMEL, GEORG. *O estrangeiro*. São Paulo: RBSE, 2005. Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro KOURY. Disponível em <<http://paginas.cchla.ufpb.br/grem/SIMMEL.O%20estrangeiro.Trad.Koury.rbsede z05>> Último acesso em 12 de jan, 2018.

STARLING, Dannielle Rezende. *A dor escreve Duras: a dor, a letra e o feminino em Marguerite Duras*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Comparada e Teoria da literatura). Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.