

# SILÊNCIO E REVELAÇÃO NA ESCRITA DE MARGUERITE DURAS

Karina Ceribelli ROY\*

**RESUMO:** A infância vivida na Indochina francesa é um tema recorrente na obra de Marguerite Duras (mesmo nos livros cujo tema, aparentemente, não trata desse assunto). Este artigo pretende mostrar que a história sobre a família da escritora sempre esteve presente em sua obra, do início ao fim de sua carreira. No entanto, ela foi diversas vezes reformulada, levando o leitor a acreditar que a escritora estava contando outra história. Mas, na verdade, Duras nunca deixou de contar a mesma história, só que de uma maneira diferente. Durante muito tempo, ela manteve secreto dados que foram revelados em 1984 com a publicação de *L'Amant*. Duras explica que estas informações poderiam ter sido extremamente constrangedoras aos seus familiares se tivessem sido reveladas enquanto eles eram vivos. Nota-se, portanto, uma característica interessante na criação literária de Marguerite Duras: as várias camadas da sua escrita. Ao esconder certos fatos da sua infância, a escritora criou artifícios para não expor sua família; isso fez com que suas histórias tivessem várias versões que escondem uma história de amor incestuoso.

**PALAVRAS-CHAVE:** Duras. Infância. Incesto. Voyeurismo. Escrita. Camadas.

Na obra de Marguerite Duras, o segredo de amar o irmão mais moço move sua escrita, por manter a sua infância viva. Esse segredo tomou diversas formas durante a construção da sua obra, porém, no final da vida, provavelmente pela falta de pudor, ou por não haver mais nenhum motivo para escondê-lo, pois seus familiares já haviam falecido, ele foi, finalmente, revelado. Neste artigo veremos como a escritora construiu esse segredo, e de que forma o irmão mais moço já estava presente nas primeiras obras sobre a família e como ele continua a existir nos romances de casais em crise. As obras que tratam desse tema são *Le Marin de Gibraltar* (1952), *Les Petits chevaux de Tarquinia* (1953), *Dix heures et demie*

\* Doutora em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-000 – kceriba@usp.br

*du soir en été* (1960)<sup>1</sup>, *Moderato Cantabile* (1958) e *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964)<sup>2</sup>.

## Momentos claros e momentos ocultos

No início da carreira, Marguerite Duras publica romances que tratam do tema familiar: *Les impudents* (1943)<sup>3</sup>, *La vie tranquille* (1944)<sup>4</sup>. Ambos inspirados em lembranças da infância da escritora vivida na região paterna Lot-et-Garonne, onde ela e sua família viveram alguns anos após a morte do pai. Outro local de lembranças é a Indochina francesa, cenário do romance *Un barrage contre le Pacifique* (1950)<sup>5</sup>. Trinta e quatro anos após a publicação de *Un barrage*, a autora retoma o tema familiar e o cenário colonial da Indochina francesa publicando *L'Amant* (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991)<sup>6</sup>. É interessante ressaltar que durante esse intervalo Marguerite Duras publica romances que aparentemente tratam de outros temas, os quais chamaremos de romances de casais em crise. Com a publicação de *L'Amant*, a escritora não apenas retoma o tema familiar, mas também traz esclarecimentos de pontos que não tinham sido elucidados antes. A pergunta que pode ser feita é: por que Duras esperou tanto tempo para revelar certos segredos?

No ano da publicação de *L'Amant*, todos os membros da família da escritora (mãe, pai e os dois irmãos) já haviam falecido, e Marguerite Duras encontrava-se com setenta anos. Em *L'Amant*, a escritora conta já ter escrito muito sobre sua mãe e seus irmãos enquanto eles ainda eram vivos (o pai falecera quando ela tinha quatro anos de idade; logo, ele não aparece como personagem dos livros): “Escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto ainda estavam vivas, a mãe e os irmãos, e escrevi sobre eles, sobre essas coisas sem chegar diretamente até elas.” (DURAS, 2007, p.12)<sup>7</sup>. Segundo a autora, portanto, ela escreveu sobre sua família, mas de uma maneira indireta, usando subterfúgios, sem revelar certos segredos, provavelmente para não comprometer a si mesma, nem aos outros membros da família. O fato de eles já terem falecido

<sup>1</sup> Confira Duras (1997d).

<sup>2</sup> Confira Duras (1997e).

<sup>3</sup> Confira Duras (1992).

<sup>4</sup> Confira Duras (1997a).

<sup>5</sup> Confira Duras (1997b).

<sup>6</sup> Confira Duras (1997g).

<sup>7</sup> “J’ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j’ai écrit autour d’eux, autour de ces choses sans aller jusqu’à elles.” (DURAS, 1984, p.14).

e de Duras ter uma idade avançada permitiu-lhe escrever novamente sobre eles, mas desta vez sem se desviar do assunto, tratando de frente os temas difíceis: “Antes, falei dos períodos claros, dos que estavam esclarecidos. Aqui falo dos períodos encobertos dessa mesma juventude, de certos fatos, certos sentimentos, certos acontecimentos que enterrei.” (DURAS, 2007, p.12)<sup>8</sup>.

Na citação acima, o advérbio “antes” faz referência aos livros publicados antes de *L'Amant*, e o advérbio “aqui” se refere a esta obra autobiográfica. Naquela época, Duras escrevia romances sobre acontecimentos que a sua família conhecia. Já, em *L'Amant*, a escritora propõe contar acontecimentos desconhecidos dos seus familiares. Um exemplo é o amante chinês. Nem sua mãe, nem seus irmãos tinham conhecimento do relacionamento amoroso da menina com o chinês. A escritora nunca admitiu ter tido relação sexual com ele, por se tratar de um fato que jamais seria aceito por eles. Ela declara ainda que “[...] todos os campos estão abertos, que não haveria mais muros, que a escrita não teria mais onde se esconder.” (DURAS, 2007, p.12)<sup>9</sup>. Ao escrever *L'Amant*, a escritora está, enfim, livre para contar sobre os momentos que haviam sido ocultados. Não há mais barreira que a impeça de escrever, pois todos estão mortos e ninguém poderá se ofender com o que será revelado; assim como aconteceu, em 1954, quando Marguerite Duras publicou *Des journées entières dans les arbres*<sup>10</sup>. Naquela época, sua família ainda era viva; essa obra provocou na mãe uma reação de descontentamento e frieza, pois ela não gostou daquilo que a filha havia escrito sobre uma mãe que privilegia um filho e despreza os outros:

Quando publiquei o livro, fui ver minha mãe nesta última casa que ela havia comprado à beira do Loire. Minha mãe me recebeu, sozinha, deitada, vestida de preto, como em um novo luto, e ela se recusou a falar comigo e me beijar. Ela me disse simplesmente que não entendia que eu pudesse ter inventado uma história como essa, tão desprovida de fundamento como aquela do filho em *Journées entières dans les arbres*. Ela acrescentou que tinha certeza de ter sido justa com seus filhos e que ela tinha igualmente se sacrificado por eles três. (DURAS, 1993, p.196-197, tradução nossa)<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> “Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements.” (DURAS, 1984, p.14).

<sup>9</sup> “[...] tous les champs sont ouverts, qu'il n'y aurait plus de murs, que l'écrit ne saurait plus où se mettre pour se cacher.” (DURAS, 1984, p.15).

<sup>10</sup> Confira Duras (1997f).

<sup>11</sup> “Quand j'ai eu publié le livre, je suis allée voir ma mère dans cette dernière maison qu'elle avait achetée sur les bords de la Loire. Ma mère m'a reçue, seule, couchée, habillée de noir, comme dans un nouveau deuil, et elle a refusé de me parler, de m'embrasser. Elle m'a dit simplement qu'elle ne comprenait pas que j'aie pu inventer une histoire pareille, aussi dénuée de fondement que celle du fils dans les *Journées entières dans les arbres*. Elle a ajouté qu'elle était sûre d'avoir été juste avec ses enfants et qu'elle s'était pareillement sacrifiée pour eux trois.” (DURAS, 1993, p.196-197).

Provavelmente, a atitude materna de rejeição ao texto e conseqüentemente de distanciamento em relação à escritora (a mãe não se levanta da cama para recebê-la, e recusa demonstrar afeto) tenha servido de impedimento para que Marguerite Duras continuasse a escrever sobre sua família, de tal forma que os livros publicados em seguida não tratam mais desta questão. Há uma espécie de eclipse, apenas, trinta anos mais tarde, ela volta a escrever sobre esse tema de forma mais livre, em 1984, ao publicar *L'Amant*.

Podemos notar, ao compararmos *Un barrage contre le Pacifique* e *L'Amant*, o cuidado com que a escritora abordou alguns assuntos enquanto a família era viva. O primeiro é uma obra ficcional, em que Suzanne se encontra com M. Jo – ela passa gradualmente de personagem fictício em *Un barrage* à primeira pessoa em *L'Amant* (DURAS, 2009). M. Jo se interessa por Suzanne, que não se sente atraída por ele. Já em *L'Amant*, obra autobiográfica, a narradora encontra-se com o chinês, com quem viverá um caso amoroso. No primeiro romance, Suzanne sente asco por M. Jo, enquanto no segundo a narradora sente atração pelo chinês. Importante ressaltar que o relacionamento amoroso entre uma menina francesa com um nativo era inconcebível para a sociedade colonial da época. No primeiro romance a escritora omite o fato de M. Jo ser nativo. Esse fato nos é revelado em *Cahiers de la guerre*, escrito entre 1943 e 1949, mas publicado apenas em 2006, por se tratar de um caderno íntimo da escritora: “O primeiro caderno, além de uma longa narrativa autobiográfica que retrata a infância e a adolescência na Indochina, contém esboços do que viria a ser *Un barrage contre le Pacifique* [...]” (DURAS, 2009, p.12) e também *L'Amant*. Neste livro, aparece pela primeira vez o protagonista Léo, nativo que serve de modelo para a construção do M. Jo em *Un Barrage*, e depois para o amante em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*. Portanto, no primeiro romance a escritora trata de forma superficial o encontro de Suzanne com M. Jo, enquanto no segundo a escritora aprofunda-se no assunto, revelando que a narradora não só teve uma ligação amorosa que durou um ano e meio com o amante, como também que ele era chinês. Esses dois fatos, segundo Marguerite Duras em *L'entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras* (2005), não foram revelados aos membros da sua família enquanto eles eram vivos. Nem mesmo quando o irmão mais velho implorou diversas vezes para que ela contasse o que tinha acontecido entre ela e o chinês, pois como a questão de pertencer à raça branca era muito importante para a mãe, ela jamais aceitaria que sua filha tivesse se unido sexualmente a um chinês. Podemos verificar que mesmo em *L'Amant*, onde ela diz revelar os fatos que tinham ficado escondidos, a narradora mente sobre o seu relacionamento com o chinês:

Ela chora pelo desastre da sua vida, da filha desonrada. Choro junto com ela. Minto. Juro por minha vida que não me aconteceu nada, nem sequer um beijo. Como você quer, digo eu, com um chinês, como você quer que eu faça alguma coisa com um chinês, tão feio, tão raquítico? (DURAS, 2007, p.45)<sup>12</sup>.

Vimos antes que a reação da mãe é de luto ao ler a história contada em *Journées entières dans les arbres*. Aqui a reação é de desespero e de violência (nessa cena a mãe espanca a filha) ao imaginar que ela pudesse ter perdido a virgindade com um chinês. Naquela época uma menina desonrada não conseguia mais arranjar um marido para se casar: “A filha corre o maior perigo, o de nunca se casar, de nunca se estabelecer na sociedade, ficar desarmada diante dela, perdida, solitária.” (DURAS, 2007, p.45)<sup>13</sup>. Além disso, a relação amorosa de uma menina branca pobre com um chinês rico era vista como uma forma de prostituição e o futuro dela estava comprometido.

Notamos que o relacionamento amoroso com um chinês é um dos acontecimentos que foi ocultado pela escritora ao contar a história da sua família em *Un Barrage*, romance publicado antes da morte de seus familiares. Portanto, analisaremos de que maneira o encontro com o chinês aparece em *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, e verificaremos o que Marguerite Duras tinha escondido e o que revela com o passar dos anos.

### *Un barrage contre le Pacifique:*

Chegando à cantina de Ram, eles viram, estacionada no pátio, uma magnífica limusine de sete lugares, de cor preta. (DURAS, 1997b, p.171, grifo nosso, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Era um moço que parecia ter vinte e cinco anos, vestido com um terno de seda cru. Sobre a mesa ele tinha colocado um chapéu de feltro do mesmo cru. (DURAS, 1997b, p.173, grifo nosso, tradução nossa)<sup>15</sup>.

### *L'Amant:*

Na balsa, ao lado do ônibus, há uma grande limusine preta [...]

<sup>12</sup> “*Elle pleure sur le désastre de sa vie, de son enfant déshonorée. Je pleure avec elle. Je mens. Je jure sur ma vie que rien ne m'est arrivé, rien même pas un baiser. Comment veux-tu, je dis, avec un Chinois, comment veux-tu que je fasse ça avec un Chinois, si laid, si malingre?*” (DURAS, 1984, p.74).

<sup>13</sup> “*Sa fille court le plus grand danger, celui de ne jamais se marier, de ne jamais s'établir dans la société, d'être démunie devant celle-ci, perdue, solitaire*” (DURAS, 1984, p.73).

<sup>14</sup> “*En arrivant à la cantine de Ram, ils virent, stationnée dans la cour, une magnifique limousine à sept places, de couleur noire*.” (DURAS, 1997b, p.149-379, grifo nosso).

<sup>15</sup> “*C'était un jeune homme qui paraissait avoir vingt-cinq ans, habillé d'un costume de tussor grège. Sur la table il avait posé un feutre du même grège*” (DURAS, 1997b, p.173, grifo nosso).

Na limusine está um homem muito elegante que me olha. Não é branco. Está vestido à européia, o terno de tussor claro dos banqueiros de Saigon. Ele me olha. (DURAS, 2007, p.18)<sup>16</sup>.

*L'Amant de la Chine du Nord:*

É na balsa sobre o Mekong. A balsa dos livros. Do rio. Na balsa tem o ônibus para os nativos, as longas Léon Bollée pretas, os amantes da China do norte que olham. [...] Após a partida a criança sai do ônibus. Ela olha o rio. Ela olha também o chinês elegante que está dentro do grande carro preto. (DURAS, 1997g, p. 1578, grifo nosso, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Tanto em *Un barrage contre le Pacifique* quanto em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, a protagonista vê primeiro a limusine, antes de ver o amante. É a riqueza do desconhecido que atrai a jovem. Em *Un Barrage*, M. Jo está na cantina de Ram e não na balsa que atravessa o Mekong, como nos outros dois livros. O encontro dos futuros amantes na balsa tem um significado importante, pois o rio é o lugar sagrado onde a escritora e o irmão mais moço costumavam brincar, livremente, durante a infância. Logo, o encontro com o amante no rio remete à infância da escritora com o irmão mais moço na embocadura do rio. Em entrevista a Michelle Porte, Duras conta como tinha sido sua infância na Indochina francesa:

[...] nós tínhamos uma liberdade total, nunca vi crianças tão livres quanto nós, quanto nós nas terras da barragem, meu irmão e eu [...] ficávamos parte do dia inteiro [...] na floresta e nos rios, nos *racs*, o que chamamos de *racs*, estas pequenas torrentes que descem em direção ao mar. (DURAS; PORTE, 1977, p.60, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Nas três obras, o amante está muito bem vestido, só que no primeiro isso é indiferente para Suzanne, que não se sente encantada com M. Jo ao conhecê-lo, enquanto nos outros dois a narradora se sente atraída pelo homem elegante. Vimos

---

<sup>16</sup> "Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire [...]

Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saigon. Il me regarde." (DURAS, 1984, p. 25, grifo nosso).

<sup>17</sup> "C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres. Du fleuve. Dans le bac il y a le car pour indigènes, les longues Léon Bollée noires, les amants de la Chine du Nord qui regardent. [...] Après le départ l'enfant sort du car. Elle regarde le fleuve. Elle regarde aussi le Chinois élégant qui est à l'intérieur de la grande auto noire." (DURAS, 1997g, p.1578, grifo nosso).

<sup>18</sup> "[...] nous étions d'une liberté totale, je n'ai jamais vu des enfants aussi libres que nous, que nous sur les terres du barrage, mon frère et moi. [...] on restait partis des journées entières [...] dans la forêt et sur les rivières, sur les *racs*, ce qu'on appelle les *racs*, ces petits torrents qui descendent vers la mer." (DURAS; PORTE, 1977, p.60).

que, enquanto a família da escritora era viva, ela não admite ter se interessado pelo chinês. Em *L'Amant*, é o chinês que olha insistentemente para a narradora, e a frase: “Ele me olha” é repetida duas vezes. Já em *L'Amant de la Chine du Nord*, descobrimos que é a narradora que olha para o chinês e que ela é uma criança. Portanto, percebemos que a cada romance descobrem-se informações que não haviam sido dadas antes. No primeiro livro não há menção da nacionalidade de M. Jo, e eles não se unem sexualmente; no segundo, sabe-se que ele não é branco e que ele atrai a narradora; no terceiro, que ele é chinês e ela, uma criança que flerta com um nativo. Nos dois últimos romances sabe-se que eles se unem sexualmente.

Outro aspecto que podemos notar ao comparar os dois romances, *Un barrage contre le Pacifique* e *L'Amant*, é que a forma de relatar os “períodos claros”, que corresponde ao primeiro romance, é diferente do relato dos “períodos ocultos” do segundo. Em *Un Barrage*, a autora constrói o romance de forma clássica e linear, sem misturar os tempos: presente e passado. Por exemplo, o romance inicia-se três anos após a invasão das águas do Pacífico, que destruiu a barragem construída pela mãe de Suzanne para proteger as suas terras cultivadas das marés. Esse livro é dividido em duas partes, nas quais se conta a saga da família de Suzanne de forma clara. Na primeira, é relatado o drama dessa família que foi à falência por causa da invasão das águas do Pacífico. Em seguida, surge M. Jo, homem riquíssimo, interessado em Suzanne, simbolizando a salvação da família. Na segunda parte, a salvação não é mais M. Jo, mas um anel de diamante dado por ele a Suzanne. Surgem outros pretendentes, tanto para Suzanne quanto para Joseph. A história acaba com a morte da mãe. Portanto, o enredo é contado de forma simples e direta, com bastante descrição dos lugares e dos protagonistas, o que deixa o romance muito denso. A história da mãe ilustra o que acabamos de narrar. Para contá-la, a autora remonta a sua infância na França: “Filha de camponeses, ela tinha sido tão boa aluna que seus pais a tinham deixado fazer a Escola Normal. Depois, ela tinha sido durante dois anos professora de primário em uma aldeia no norte da França.” (DURAS, 1997b, p.161, tradução nossa)<sup>19</sup>.

Em *L'Amant*, as informações sobre a mãe são lacunares, estão espalhadas ao longo do romance. Por exemplo: “Minha mãe, professora... (DURAS, 2007, p.10)<sup>20</sup> para mais adiante encontrarmos uma outra notícia: “[a mãe] dizia que

<sup>19</sup> “Fille de paysans, elle avait été si bonne écolière que ses parents l'avaient laissée aller jusqu'au brevet supérieur. Après quoi, elle avait été pendant deux ans institutrice dans un village du nord de la France” (DURAS, 1997b, p.161).

<sup>20</sup> “Ma mère, institutrice...” (DURAS, 1984, p.11).

ele [o irmão mais velho] era tão forte quanto os seus irmãos, os camponeses do norte.” (DURAS, 2007, p.44)<sup>21</sup>. A partir destas duas frases, ficamos sabendo que a mãe é professora e que sua família é composta de camponeses que vivem no norte da França e que seus irmãos, como seu filho mais velho, são homens fortes. Para se chegar a esse conhecimento em *L'Amant*, foi preciso ler sessenta páginas, enquanto o leitor de *Un Barrage* precisou ler apenas um parágrafo obtendo mais informações.

Além de ser um romance lacunar, em *L'Amant* há mistura do tempo verbal e dos acontecimentos<sup>22</sup> que não é encontrada em *Un Barrage*. Por exemplo, no início a narradora é uma senhora idosa, que emprega o passado para relatar um momento próximo do presente da escrita: “Um dia, eu já tinha bastante idade, no saguão de um lugar público, um homem se aproximou de mim. Apresentou-se e disse...” (DURAS, 2007, p.9)<sup>23</sup>. No entanto, ao contar acontecimentos que ocorreram em sua infância, emprega o presente; por exemplo: “Tenho quinze anos e meio, esse país não tem estações, vivemos numa estação só, quente, monótona [...]” (DURAS, 2007, p.10)<sup>24</sup>.

Portanto, o tempo da história não corresponde ao fato relatado. O presente mais próximo é escrito no passado e o passado, escrito no presente. Provavelmente, ao tratar dos períodos escondidos, a escritora emprega uma “estrutura complexa” que revela a dificuldade de se falar de acontecimentos que tinham ficado tanto tempo escondidos. Outra possibilidade que justificaria essa escrita lacunar, cuja estrutura é complexa, seria o fato de a escritora não querer reescrever toda a história que já tinha sido escrita antes, como é o caso da compra das terras improdutivas em *Un Barrage* cujo tema é retomado em *L'Amant*, mas colocá-la de outra forma:

#### Em *Un barrage contre le Pacifique*

Desde o primeiro ano ela cultivou a metade da concessão. Ela esperava que esta primeira colheita fosse suficiente para recompensar em grande parte os custos da construção do bangalô. Mas a maré de julho subiu para o ataque da planície e afogou a colheita. Acreditando que ela tinha sido vítima somente de uma maré particularmente forte,

<sup>21</sup> “[...] elle [la mère] disait qu'il était aussi fort que ses frères, les cultivateurs du Nord.” (DURAS, 1984, p.71)

<sup>22</sup> “Embora desenvolva uma trama perfeitamente compreensível, o romance tem uma estrutura complexa. É composto de fragmentos, que alternam o passado da narrativa, um passado posterior a este e o presente da lembrança.” (PERRONE-MOISES, 2007, p.90).

<sup>23</sup> “Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit...” (DURAS, 1984, p. 9).

<sup>24</sup> “J'ai quinze ans et demi, Il n'y a pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone ...” (DURAS, 1984, p. 11).



e apesar das pessoas da planície que tentavam dissuadi-la, no ano seguinte a mãe recomeçava. O mar subia de novo. Então, ela teve que aceitar a realidade: sua concessão era incultivável. (DURAS, 1997b, p.162, tradução nossa)<sup>25</sup>.

### Em *L'Amant*:

Foi em sua ausência que a mãe comprou a concessão. Terrível aventura... (DURAS, 2007, p.12).

Quando estou na balsa do Mekong, esse dia da limusine preta, minha mãe ainda não abandonou a concessão da barragem. Uma vez ou outra, ainda percorremos o caminho, como antes, à noite, ainda vamos os três, passamos ali alguns dias. Lá ficamos na varanda do bangalô, na frente da montanha do Sião. (DURAS, 2007, p.23)<sup>26</sup>.

Em *L'Amant*, a autora conta que a mãe comprou uma concessão, mas não explica o motivo de chamá-la de “terrível aventura”, pois possivelmente a escritora escreve para aqueles que já conhecem bem essa história, por terem lido *Un barrage contre le Pacifique* e também *L'Eden cinéma*<sup>27</sup>. Por conseguinte, cabe ao leitor construir o sentido do texto, a partir de fragmentos de frases encontrados ao longo do romance. Marguerite Duras não escreve livros separados, sem ligação entre si; ao contrário, seus livros formam um conjunto harmônico que compõe uma obra. Para entendê-los, é preciso recolocá-los na totalidade da obra, o que quer dizer que é preciso ler o máximo de livros possível para poder, desta forma, preencher as lacunas deixadas pela autora e compreender o que ela quis dizer.

Portanto, os acontecimentos que não foram revelados nos “momentos claros”, quando a família estava viva, têm um caráter transgressivo, como a história da criança branca que se une sexualmente a um chinês. Além disso, vimos que a forma de relatar os “momentos ocultos” transgride a norma clássica de contar uma história.

---

<sup>25</sup> “Dès la première année elle mit en culture la moitié de la concession. Elle espérait que cette première récolte suffirait à la dédommager en grande partie des frais de construction du bungalow. Mais la marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte. Croyant qu'elle n'avait été victime que d'une marée particulièrement forte, et malgré les gens de la plaine qui tentaient de l'en dissuader, l'année d'après la mère recommença. La mer monta encore. Alors elle dut se rendre à la réalité: sa concession était incultivable.” (DURAS, 1997b, p.162).

<sup>26</sup> “C'est en son absence que la mère a acheté la concession. Terrible aventure[...]” (DURAS, 1984, p.12). “Quand je suis sur le bac du Mékong, ce jour de la limousine noire, la concession du barrage n'a pas encore été abandonnée par ma mère. De temps en temps on fait encore la route, comme avant, la nuit, on y va encore tous les trois, on va y passer quelques jours. On reste là sur la vérandah du bungalow, face à la montagne du Siam.” (DURAS, 1984, p.35).

<sup>27</sup> Confira Duras (1986).

## Primeira e segunda história: processo de escrita literário

Podemos entender melhor o processo de escrita da autora ao ler “*Le Coupeur d'eau*” em *La Vie matérielle* (1987). Uma família muito pobre e mentalmente atrasada vivia em uma estação de trem desativada. Próximo dali, passava uma linha de trem-bala. O casal tinha dois filhos, um de quatro anos e o outro de um ano e meio. Não podiam pagar a conta de gás, nem de eletricidade, nem de água. Certo dia, receberam a visita do cortador de água que viu a mulher com as duas crianças. Sabia que era verão, mas, mesmo assim, cumpriu o seu dever de cortar a água. À noite, a família deitou-se no trilho de trem e morreram todos juntos. Antes de cometer o suicídio, a mãe foi à cervejaria que ela conhecia:

Então, esta mulher que pensávamos que não falaria, pois ela nunca falava, deve ter falado. Ela não deve ter falado da sua decisão. Não. Ela deve ter dito uma coisa no lugar disso, da sua decisão e que, para ela, era equivalente e que continuaria equivalente para todas as pessoas que soubessem da história. (DURAS, 1987, p.118, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Transportando este raciocínio de falar sobre um assunto que equivale a outro para a escrita de Marguerite Duras, fica indicado que ela, assim como a mãe das duas crianças, conta uma história secundária, que tem o mesmo valor que a história original. A diferença é que essa história secundária é mais aceitável que a original que ficou oculta, porém, tanto para a escritora quanto para a mãe das crianças, as duas histórias são equivalentes. Por exemplo, em *L'Amant*, a escritora conta a história de amor entre um chinês e a menina branca. Ela, muito jovem (quinze anos de idade) e branca e ele, doze anos mais velho que ela e, além disso, chinês. Por volta de 1930, época colonial em que a França dominava a Indochina, a sociedade francesa não admitia que uma jovem branca namorasse um asiático, muito menos que ele se tornasse seu amante. Portanto, a história contada em *L'Amant* transgredir os valores morais da época. Talvez o que minimize o caráter transgressivo do relato seja o fato de essa narrativa ter sido publicada em 1984 e, por isso, não ter mais o mesmo impacto que teria tido se tivesse sido publicada em 1930. Além disso, os familiares da autora já haviam falecido. Podemos compreender melhor o porquê em *Un Barrage*, publicado em 1950. Ali, Suzanne não tem relação sexual com M. Jo, que não é chinês. Provavelmente, porque seria muito chocante para a época e a mãe da

---

<sup>28</sup> *Donc, cette femme dont on croyait qu'elle ne parlerait pas parce qu'elle ne parlait jamais, elle a dû parler. Elle n'a pas dû parler de sa décision. Non. Elle a dû dire une chose en remplacement de ça, de sa décision et qui, pour elle, en était l'équivalent et qui en resterait l'équivalent pour tous les gens qui apprendraient l'histoire.* (DURAS, 1987, p.118).

escritora não suportaria descobrir que a filha tinha se unido sexualmente com o chinês.

Sete anos depois da publicação de *L'Amant*, 1984, cuja história chamaremos de secundária, Marguerite Duras publica seu último livro autobiográfico *L'Amant de la Chine du Nord*, 1991. Ao escrever este livro, a autora revela a história de amor incestuosa entre ela e o irmão mais moço. “Eu queria escrever a história de amor entre o chinês e a criança. Mas não sabia qual caminho tomar. E tomei o caminho do irmão mais moço, de um amor paralelo, do primeiro amor da criança.” (DURAS, 1997g, p.1559, tradução nossa)<sup>29</sup>. A essa história chamaremos de original, por servir de inspiração para as outras histórias que se espelham nesta. Ambas relatam um caso de transgressão; no entanto, em 1984 vimos que a história de amor entre a narradora e o chinês é aceitável, enquanto a história de amor incestuosa será sempre inadmissível, em qualquer época, por violar o maior tabu da civilização. Portanto, a autora criou uma história conveniente que esconde uma outra, inconveniente. Para o leitor, a escritora contou em *L'Amant* a história da menina branca e do chinês, em lugar de contar a história da menina branca e de seu irmão mais moço. Mas para a autora as duas histórias são equivalentes.

Vimos que para Marguerite Duras, assim como para a mãe das duas crianças em *Coupeur d'eau*, as histórias contadas têm o mesmo valor, porém para a escritora é preciso que o leitor perceba a semelhança e esteja atento para decodificar o código literário, assim como as pessoas que estiveram com uma suicida, a mãe das duas crianças, minutos antes da sua morte deveriam estar atentas a suas últimas palavras, pois elas poderiam ter sido alertadas<sup>30</sup> para o que aconteceu em seguida, ou seja, a morte no caso da mãe, o silêncio no caso da escrita. Há palavras que não podem ser ditas, portanto elas são substituídas pelo silêncio. O silêncio da suicida se assemelha ao indizível na escrita de Marguerite Duras. Ambos dizem, de outra forma, o que não pôde ser contado diretamente. É preciso reescrever *L'Amant* para a autora contar a verdadeira história revelada, finalmente, sem rodeios nem subterfúgios no auge da sua glória<sup>31</sup>, em *L'Amant*

<sup>29</sup> “Je voulais écrire l'histoire de l'amour entre le Chinois et l'enfant. Mais je ne savais pas quel chemin prendre. Et j'ai pris le chemin du petit frère, d'un amour parallèle, du premier amour de l'enfant.” (DURAS, 1997g, p.1559).

<sup>30</sup> “Isso acontece todos os dias assim na vida, no momento da partida, de uma morte, de um suicídio de que as pessoas não desconfiam. As pessoas esquecem o que foi dito, o que precedeu e poderia tê-los alertado.” (DURAS, 1987, p.119). “Ça se passe tous les jours comme ça dans la vie, au moment d'un départ, d'une mort, d'un suicide que les gens ne soupçonnent pas. Les gens oublient ce qui a été dit, ce qui a précédé et aurait dû les alerter.” (DURAS, 1987, p.119).

<sup>31</sup> Confira Vallier (2006).

*de la Chine du Nord*, aos setenta e sete anos, quando não há mais ninguém vivo em sua família, quando a autora assume todos os fantasmas que tinham sido reprimidos desde a sua infância.

A pergunta que se faz é de que maneira o leitor poderia ter desconfiado antes de ler o último romance autobiográfico. Em que momento Marguerite Duras deixou sinais que nos alertariam? De fato, a autora deixou muitos sinais e, os mais evidentes estão em seus primeiros romances sobre a família, *La Vie tranquille* e *Un Barrage*, nos quais a figura do irmão mais velho não aparece, tinha sido eliminada, restando apenas o casal de irmãos mais novos. Em ambos os livros, a irmã tem pelo irmão uma verdadeira adoração, mas, ao mesmo tempo muita culpa: “A gente nunca conversou. A gente sempre esperou o momento no qual a gente sealaria os dois juntos. Onde a gente diria que se amava e que se apreciava.” (DURAS, 1997a, p.123, tradução nossa)<sup>32</sup>. Eles se amavam, só que não era possível falar deste amor, assim como não era possível escrever diretamente sobre o amor incestuoso. Esse amor proibido é uma recordação que tinha sido reprimida no inconsciente da escritora.

Por um longo período após a publicação de *Un barrage contre le Pacifique*, em 1950, até a publicação de *Agatha*, em 1981, a figura do irmão mais moço parecia ter desaparecido dos livros<sup>33</sup> publicados neste intervalo. No entanto, o irmão mais moço nunca deixou de existir, pois ele sempre esteve presente nas histórias de casais, só que de uma outra forma. Quando ele reaparece em *L'Amant*, ele já não existe mais, ele foi morto pelo irmão mais velho, é apenas um fantasma. Nesse romance, o irmão mais moço é citado diversas vezes, aparece em pelo menos doze páginas<sup>34</sup>. Ou, para falar do seu sofrimento causado pelo maltrato do irmão mais velho: “[...] um ser humano [o irmão mais velho], e que era uma lei animal, e que a cada instante de cada dia disseminava o medo na vida de meu irmão pequeno, medo que certa vez atingiu seu coração e o levou à morte.” (DURAS, 2007, p.12)<sup>35</sup>. Ou, por causa da sua morte durante a Segunda Guerra Mundial: “Meu irmão mais moço morre em dezembro de 1942.” (DURAS, 2007, p.25)<sup>36</sup>. Ou

---

<sup>32</sup> “On a jamais parlé ensemble. On a toujours attendu le moment où on se parlerait tous les deux. Où on se le dirait qu'on s'aimait, qu'on se plaisait.” (DURAS, 1997a, p.123).

<sup>33</sup> Segundo Jean Pierrot (1986), o tema incestuoso reaparece, rapidamente, no final de *Suzanne Andler*, em 1968.

<sup>34</sup> Confirma Duras (1984, p.13, p.26, p.37, p.38, p.71, p.72, p.98, p.126, p.127, p.128, p.129, p.130).

<sup>35</sup> “[...] un être humain [le frère aîné], et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère faisait la peur dans cette vie, peur qui une fois a atteint son cœur et l'a fait mourir.” (DURAS, 1984, p.14).

<sup>36</sup> “C'est en décembre 1942 que mon petit frère meurt” (DURAS, 1984, p.38).

então, “[...] meu irmão mais moço morreu em dezembro de 1942 sob a ocupação japonesa.” (DURAS, 2007, p.43)<sup>37</sup>. A escritora admite que está assombrada<sup>38</sup> pela morte do irmão, e convencida de que ela foi causada pelo irmão mais velho e pela mãe. A insistência desse tema quando se fala do irmão mais jovem revela que a escritora é perseguida por seu fantasma, que aparece, insistentemente, em sua obra, como se não tivesse sido enterrado e por isso perambulasse em busca de um abrigo. Em *L'Amant de la Chine du Nord*, o amante confirma esta ideia, ao contar que o corpo do irmão mais moço não tinha sido encontrado e que tinha ficado sem sepultura (DURAS, 1997g). É exatamente o fato de o fantasma do irmão assombrar não apenas a vida da escritora e dos personagens, mas também a obra, que levará a autora a escrever suas histórias e a reescrevê-las. Um exemplo desse processo de escrita pode ser ainda compreendido ao compararmos *Hiroshima mon amour* com *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*.

Em *Hiroshima mon amour*, a protagonista é uma francesa que se apaixona por um japonês. Ela é atriz e participa de um filme sobre a bomba atômica de Hiroshima. Ambos são casados e vivem um amor proibido. Esse encontro amoroso remete à lembrança dolorosa de um outro amor também vivido pela francesa com um soldado alemão durante a Segunda Guerra Mundial. Qual é a semelhança desta história com a relatada em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*? Justamente a presença de duas histórias de amor paralelas, uma vivida no presente e outra no passado. A primeira história de amor, a da adolescente francesa com o soldado alemão, é semelhante à história de amor entre a narradora e o irmão mais jovem em *L'Amant de la Chine du Nord*, enquanto a segunda história de amor, a da francesa com o japonês, é semelhante ao romance vivido entre a narradora e o chinês em *L'Amant*. Podemos ressaltar que ambos os amantes das francesas são asiáticos. Portanto, existe nas três obras citadas acima uma mesma estrutura que se repete: uma história secundária de amor proibido, mas aceitável que esconde no íntimo dos personagens uma história de amor primária difícil de ser aceita.

A figura do irmão mais moço pode ser identificada com a do alemão, por dois motivos: primeiro, os dois morrem na Segunda Guerra Mundial; segundo, pela maneira como estão construídos os romances, o amor da francesa pelo soldado alemão é um ato tão transgressivo quanto o amor incestuoso pelo irmão mais

<sup>37</sup> “Le petit frère est mort en décembre 1942 sous l'occupation japonaise” (DURAS, 1984, p.71).

<sup>38</sup> “... me sinto assombrada pela condenação à morte de meu irmão. Para a morte uma única cúmplice, minha mãe.” (DURAS, 2007, p.19) “[...] je suis hantée par la mise à mort de mon frère. Pour la mort une seule complice ma mère.” (DURAS, 1984, p.26).

moço. Para compreender melhor a relação da autora com os alemães nazistas, é preciso lembrar que ela e o marido Robert Antelme faziam parte do grupo de Resistência, Movimento Nacional de Prisioneiros de Guerra e Deportados. No dia 1º de junho de 1944 seu marido e sua cunhada foram presos, depois transferidos para um campo de concentração na Alemanha. Em *La Douleur* (1985), Marguerite Duras relata os dias de espera de notícia do marido e a angústia de encontrá-lo vivo ou morto. Nesse livro a autora exprime a dor, a raiva e a revolta contra os alemães nazistas:

Como ser ainda alemão? A gente procura equivalências em outro lugar, em outros tempos. Não há nada. Alguns ficarão impressionados, incuráveis. Uma das maiores nações civilizadas do mundo, a capital da música de todos os tempos acaba de assassinar onze milhões de seres humanos de forma metódica, perfeita, de uma indústria de estado. (DURAS, 1985, p.64, tradução nossa)<sup>39</sup>.

O horror que a autora expressa do caráter alemão e de tudo o que faz parte dessa civilização que cometeu o maior crime contra a humanidade, tendo assassinado onze milhões de seres humanos, revela o quanto é inadmissível amar um soldado alemão durante a Segunda Guerra Mundial. Amá-lo é compactuar com o que os nazistas fizeram, é também cometer um crime; como aquele que ultrapassa a barreira do incesto, que também comete um crime contra a humanidade ao colocar em risco os interesses da sociedade. Freud (2006b, p.213) em *Um Caso de Histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)* observa: “O respeito a essa barreira é, acima de tudo, uma exigência cultural da sociedade, esta tem de se defender da devastação, pela família, dos interesses que lhe são necessários para o estabelecimento de unidades sociais superiores.” Se toda família ficasse fechada em si mesma, sem dar a outra família seus filhos e permitir, assim, a troca, se sociabilizando, mas, ao contrário, guardasse seus filhos para a satisfação de seus próprios desejos, esta atitude assolaria a civilização. O incesto é considerado um crime por colocar em risco a existência da sociedade, assim como os alemães colocaram em risco a humanidade, exterminando milhões de judeus.

O nome da cidade natal onde a francesa conheceu o soldado alemão é “Nevers”. Em *Hiroshima mon amour*, o japonês fica intrigado com este nome, e sugere que Nevers não tenha um significado em francês: “Isso não quer dizer

---

<sup>39</sup> “Comment être encore Allemand? On cherche des équivalences ailleurs, dans d'autres temps. Il n'y a rien. D'aucuns resteront éblouis, inguérissables. Une des plus grandes nations civilisées du monde, la capitale de la musique de tous les temps vient d'assassiner onze millions d'être humains à la façon méthodique, parfaite, d'une industrie d'état.” (DURAS, 1985, p.64).

nada, em francês, Nevers, isto é?” (DURAS, 1960, p.86, tradução nossa)<sup>40</sup>. Ela responde: “Nada. Não”.<sup>41</sup> Esse comentário nos leva a desconfiar da importância do nome para compreender melhor a história. Em *Les Lieux de Marguerite Duras*, a escritora nos dá a chave para interpretação dessa palavra ao afirmar que: “Nevers na França, é *never*, ‘jamais’, em inglês” (DURAS; PORTE, 1977, p.85)<sup>42</sup>, tradução nossa). Portanto, “Nevers” significa “jamais”, indicando que a história contada na sua cidade natal “nunca” aconteceu, pois na verdade ela substituiu uma outra, mais difícil de ser admitida, a história de amor entre dois irmãos. A recordação do passado é excluída do seu consciente até o dia em que ela se encontra sentada em face do japonês em um café, de frente para a embocadura do rio. Neste momento, segundo a autora, ocorre um “milagre”, pois a lembrança de “Never” é revivida<sup>43</sup> pela protagonista: o alemão ressuscita. A autora acrescenta, em uma entrevista com Xavière Gauthier, que “a história de Hiroshima repete a de ‘Nevers’” (DURAS; GAUTHIER, 1974, p.83, tradução nossa). O japonês se funde na figura do alemão, e é como se o morto tivesse ressuscitado, só que no corpo do engenheiro. Podemos ver esse milagre acontecer no diálogo entre a francesa (ela) e o japonês (ele) sobre o momento em que ela foi presa no porão da sua casa:

ELE

Você grita?

*O quarto de Nevers*

ELA

No começo, não, não grito. Eu o chamo suavemente.

ELE

Mas estou morto.

ELA

Eu o chamo mesmo assim. Mesmo morto. Depois um dia, de repente, grito, grito muito forte como uma surda. É, então, que me colocam no porão. Para me punir.

ELE

Você grita o quê?

ELA

Seu nome alemão. Somente seu nome. Tenho apenas uma única memória, a de seu nome. (DURAS, 1960, p.90, tradução nossa)<sup>44</sup>

<sup>40</sup> “*Ça ne veut rien dire, en français, Nevers, autrement?*” (DURAS, 1960, p.86).

<sup>41</sup> “*Rien. Non.*” (DURAS, 1960, p.86).

<sup>42</sup> “*Nevers en France, c'était never, “jamais”, en anglais*” (DURAS; PORTE, 1977, p.85).

<sup>43</sup> “Um milagre aconteceu. Qual? Certamente, o ressurgimento de *Nevers*. ” (DURAS, 1960, p.85, tradução nossa). “*Un miracle s' est produit. Lequel? Justement, la résurgence de Nevers.*” (DURAS, 1960, p.85).

<sup>44</sup> “*LUI- Tu cries?/ La chambre de Nevers/ ELLE-Au début, non, je ne crie pas. Je t'appelle doucement./ LUI-*

O japonês diz no lugar do alemão “estou morto”, como se o alemão tivesse ressuscitado, e estivesse usando o seu corpo por um curto espaço de tempo. Este esquema de substituição é um processo recorrente na escrita de Marguerite Duras. A autora cria personagens secundários que substituem o personagem original, o irmão mais moço. O japonês substitui o alemão, assim como o amante substitui o irmão mais moço em *L'amant de la Chine du Nord*. Em *La vie tranquille*, a autora nos revela esse procedimento de criação literária. Francine ama o irmão Nicolas, mas ele morre, e ela o substitui pelo amigo do irmão, Tiène: “Nicolas, mesmo se exagero minha dor de tê-lo perdido, sei muito bem que Tiène já o havia substituído. Sempre achei um meio de substituir tudo.” (DURAS, 1997a, p.109, tradução nossa)<sup>45</sup>. A última frase da citação confirma a nossa ideia de que a autora está sempre substituindo por outra mensagem a mensagem original, o amor incestuoso. Como este tema é muito delicado de ser abordado, principalmente enquanto a família era viva, a escritora criou personagens masculinos que representassem o irmão mais moço.

Este procedimento revela o que tínhamos visto em *Coupeur d'eau*. Em vez de a mãe dizer que cometerá suicídio junto com sua família, ela fala de outra decisão, mas que para ela equivale à primeira. Esta ideia é semelhante à reflexão que a escritora faz sobre a leitura de *Guerra e Paz* de Tolstói no artigo “*La lecture dans le train*” (DURAS, 1993, p.137). Ao ler as 800 páginas do livro de Tolstói, em um dia, durante uma viagem de trem, Marguerite Duras descobre haver duas camadas sobrepostas de escrita:

[...] a camada legível que tinha lido neste dia de viagem e a outra à qual não tínhamos acesso. Aquela lá, ilegível a qualquer leitura, não podíamos suspeitar da existência durante uma distração da leitura literal, como olhamos a infância através de uma criança. (DURAS, 1993, p.138, tradução nossa)<sup>46</sup>.

A primeira camada corresponde ao enredo, à ação, ao que é fácil de ser captado, e a segunda camada seria a história original que está por trás da história secundária. No caso de *Hiroshima mon amour*, a primeira camada corresponde à

---

*Mais je suis mort./ ELLE-Je t'appelle quand même. Même mort. Puis un jour, tout à coup, je crie, je crie très fort comme une sourde. C'est alors qu'on me met dans la cave. Pour me punir./ LUI-Tu cries quoi?/ ELLE-Ton nom allemand. Seulement ton nom. Je n'ai plus qu'une seule mémoire, celle de ton nom.* (DURAS, 1960, p.90).

<sup>45</sup> “Nicolas, même si j'exagère ma douleur de l'avoir perdu, je le sais bien que Tiène l'avait déjà remplacé. J'ai toujours trouvé le moyen de tout remplacer.” (DURAS, 1997a, p.109).

<sup>46</sup> “[...] la couche lisible que j'avais lue ce jour de voyage et l'autre à laquelle on n'avait pas accès. Celle-là, illisible à toute lecture, on ne pouvait qu'en soupçonner l'existence au cours d'une distraction de la lecture littérale, comme on regarde l'enfance à travers un enfant.” (DURAS, 1993, p.138).



aventura amorosa da francesa e do japonês; a segunda é aquela que não dá para ser lida, ela é apenas sugerida. Portanto, a camada ilegível corresponde ao amor incestuoso que é insinuado na cena do reaparecimento do alemão. Primeiro, a escritora afirma ter acontecido um milagre quando Nevers “ressurge” no café, e o alemão ressuscita. Segundo, os protagonistas estão em frente da embocadura do rio: “É aí que termina Hiroshima e começa o Pacífico” (DURAS, 1960, p.85, tradução nossa)<sup>47</sup>. A alusão ao Pacífico e à foz do rio remete à infância de Marguerite Duras, compartilhada com o irmão mais moço:

Passei toda minha infância à beira do mar da Indochina, à beira do Pacífico com meu irmão, no Camboja e depois em seguida na Cochinchina. Havia rios, *des racs*, rios e o mar no final dos rios e a ideia do meu irmão está ligada àquela do mar... (DURAS, 1993, p.10)<sup>48</sup>.

O mar e a foz do rio estão ligados ao irmão por quem ela nutre um amor incestuoso. Quando “Nevers” ressurge, é como se a lembrança da infância vivida ao lado deste irmão reaparecesse, só que na figura do alemão. A palavra ressurgência significa água do mar subterrânea que sobe à superfície, fonte. Certamente, o irmão é a fonte inspiradora da escritora. É a experiência dolorosa de amá-lo que a leva a escrever várias histórias de amor proibido.

Em *Marguerite Duras*, no quinto capítulo “*L’émergence du fantasme*”, Jean Pierrot (1986) defende a ideia de que a ressurreição do alemão morto por curto espaço de tempo no vivo, o japonês, é necessária para que a francesa se esqueça, definitivamente, da antiga paixão que a assombrava desde a morte trágica do amante alemão. Essa reencarnação serve para apaziguar a consciência da heroína, para que ela possa, enfim, se livrar do peso secreto deste amor. Para Jean Pierrot, reviver o passado é uma maneira de curar a protagonista do trauma sofrido na adolescência, semelhante a o que acontece em um tratamento psicanalítico. Portanto, a francesa revive a história traumática do passado no presente, para depois esquecer-lo, livrando-se do trauma. O crítico nos mostra que este esquema reaparece em diversas outras obras da escritora, de forma obsessiva. Cita como exemplo, *Moderato Cantabile*, quando o assassinato da jovem pelo seu amante desperta em Anne Desbaresdes a lembrança de um passado secretamente escondido durante os anos de casamento com o industrial. Chauvin exerce o mesmo papel do engenheiro japonês de *Hiroshima*

<sup>47</sup> “C’est là qui finit Hiroshima et commence le Pacifique” (DURAS, 1960, p.85).

<sup>48</sup> “J’ai passé toute mon enfance au bord de la mer en Indochine, au bord du Pacifique avec mon frère, au Cambodge et puis ensuite en Cochinchine. Il y a eu des fleuves, des racs, des fleuves et la mer au bout des fleuves et l’idée de mon frère est liée à celle de la mer [...]” (DURAS, 1993, p.10).

*mon amour*, encarnando o fantasma do amante passado. A escritora revela, ao escrever *Moderato Cantabile*, ter vivido uma experiência amorosa avassaladora que a levou a uma crise suicida. Jean Pierrot explica que o fantasma que assombra Anne Desbaresdes remete ao mesmo fantasma que assombra a escritora, o seu irmão mais moço:

Amor proibido e impossível pelo irmão, vivido na infância e adolescência, traumatismo violento causado pelo anúncio, na época da guerra, da morte brutal deste irmão querido, reaparição de seu fantasma na ocasião de uma semelhança acidental e de uma aventura amorosa ao mesmo tempo intensa e passageira, desejo de reviver até o fim este passado para poder enfim ser liberada, tomada de consciência progressiva da natureza real deste amor, eis efetivamente o esquema autobiográfico que propomos encontrar em uma grande parte da obra posterior. (PIERROT, 1986, p.199, tradução nossa)<sup>49</sup>.

Acreditamos que a repetição dessa estrutura (reviver uma dolorosa história antiga no presente) esteja ligada à escrita literária, e não à busca de uma cura terapêutica. Caso fosse possível curar-se, não haveria motivo para contar essa história tantas vezes quantas foi escrita. No prefácio de *Ensaio crítico*, Roland Barthes (2009, p.19) afirma que a literatura é a expressão secundária de uma mensagem original, e que a linguagem escrita torna-se obra quando ela pode variar, de certa forma, essa mensagem primária. Caso o escritor publicasse a mensagem original, tal qual ele a concebeu, sem que houvesse uma lapidação da linguagem, ela seria despojada de afeto, correria o risco de não despertar a emoção no leitor, teria, provavelmente, um caráter banal. Assim, o escritor deve escolher uma forma de comunicação indireta, cheia de singularidades, em que a linguagem seja bem trabalhada para transmitir a primeira mensagem que lhe serviu de inspiração em uma forma variável, ou seja, disfarçada de mensagem secundária:

[...] o escritor e o homem privado (quando ele escreve) são condenados a *variar* desde o início suas mensagens originais, e já que ela é fatal, escolher a melhor conotação, aquela cujo aspecto indireto, por vezes fortemente retorcido, deforma o menos possível, não o que eles querem dizer mas o que eles querem dar a entender[...] (BARTHES, 2009, p.20).

---

<sup>49</sup> “*Amour interdit et impossible pour un frère, vécu dans l'enfance et l'adolescence, traumatisme violent causé par l'annonce, à l'époque de la guerre, de la mort brutale de ce frère chéri, réapparition de son fantôme à l'occasion d'une ressemblance accidentelle et d'une aventure amoureuse à la fois intense et passagère, désir de revivre jusqu'au bout ce passé pour pouvoir enfin en être délivré, prise de conscience progressive de la nature réelle de cet amour, voilà effectivement le schéma autobiographique que nous nous proposons de retrouver dans une grande partie de l'oeuvre ultérieure.*” (PIERROT, 1986, p.199).

O segundo romance publicado no início da carreira da Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, iniciado na primavera de 1943, alguns meses depois da morte do seu irmão mais moço, no outono de 1942, é um exemplo de obra cuja mensagem secundária ficou muito próxima da mensagem original. Ela conta a história de uma família cujos filhos, Francine e Nicolas, possuem uma relação afetiva que extrapola o âmbito comum. Segundo Jean Pierrot (1986), esse romance tem uma coloração nitidamente sexual e incestuosa. Ao escrever este livro, Marguerite Duras é uma jovem escritora, muito presa ao acontecimento presente, a morte do irmão, e possivelmente por isso escreve um romance cuja mensagem original e secundária retratam a dor da perda e revelam a relação incestuosa. Não há duas camadas de leituras sobrepostas, há apenas uma: o amor incestuoso. Podemos comparar um trecho desse romance onde Francine relata a ligação dela com o irmão ao artigo “Retake” de Marguerite Duras (1993, p.10) em que a escritora nos conta a relação forte que ela tinha com seu irmão mais moço e perceber o quanto a mensagem do livro está próxima à do artigo:

É isso sem dúvida sair da infância. Ela, eu a vivi em Nicolas. Em meu lugar ele viveu minha infância. Eu era cinco anos mais velha e muito pequena sempre me maravilhei de vê-lo menor que eu, mais fraco e mais crente no jogo [...] Agora, ele está morto. Ele se deitou sobre a via férrea, contra os trilhos. (DURAS, 1997a, p.89, tradução nossa)<sup>50</sup>.

Minha infância morreu com meu irmão. De repente, após a sua morte fiquei despojada da minha infância. Chego a uma idade onde não há mais ninguém que se lembre da menina que tinha meu nome. Quis morrer quando ele morreu, pois com ele minha infância caía na noite, ele a levava para a morte com ele mesmo embora ele fosse o único depositário. Nenhuma paixão pode substituir a do incesto. (DURAS, 1993, p.10, tradução nossa)<sup>51</sup>.

Os dois textos trazem a mesma mensagem: a forte ligação dos dois irmãos que compartilharam juntos uma infância em comum. Eram inseparáveis, como se os dois possuíssem o mesmo corpo e vivessem unidos. No artigo, a escritora diz ter vivido a sua infância em Nicolas, como se ela e Nicolas fossem apenas uma

---

<sup>50</sup> "C'est cela sans doute sortir de l'enfance. Elle, je l'ai vécue dans Nicolas. À ma place il a vécu mon enfance. J'étais de cinq ans son aînée et toute petite je me suis toujours émerveillée de le voir plus petit que moi, plus faible et plus croyant au jeu. [...] Maintenant, il est mort. Il s'est couché sur la voie ferrée, contre les rails." (DURAS, 1997a, p.89).

<sup>51</sup> "Mon enfance est morte avec mon frère. Tout à coup, après sa mort j'ai été privée de mon enfance. J'atteins l'âge où il n'y a plus personne qui se souvient de la petite fille qui portait mon nom. J'ai voulu mourir lorsqu'il est mort parce qu'avec lui mon enfance tombait dans la nuit, il l'emportait dans la mort avec lui-même alors qu'il en était le seul dépositaire. Aucune passion ne peut remplacer celle de l'inceste." (DURAS, 1993, p.10).

pessoa. Portanto, a morte do irmão significa o fim da infância da irmã e o fim da criança que ela fora enquanto o irmão era vivo. O desaparecimento de um coloca em risco a existência do outro, pois eles formavam uma só unidade, semelhante ao andrógino. “Essa espécie particular tinha, ao mesmo tempo, a forma e o nome das outras duas, masculina e feminina, a partir das quais era formada.” (PLATÃO, 2005, p.37). Em outro trecho de *La vie tranquille*, Francine revela que a morte do irmão a deixou despedaçada, ideia que reforça a anterior, de que os irmãos tinham um só corpo. Quando o trem passa por cima de Nicolas, esmagando-o e matando-o, é como se o corpo de Francine fosse bruscamente separado do de Nicolas: “Não reconhecia muito bem o que me pertencia, é por isso que pensava sem parar em Nicolas para me lembrar quem eu era no final das contas e juntar meus pedaços espalhados no quarto.” (DURAS, 1997a, p.90)<sup>52</sup>. Como continuar a viver se a morte do irmão deixou-a em pedaços? É preciso lembrar-se do irmão para poder se recompor, sua recordação permite que Francine se veja também e, desta forma, se restabeleça.

Notamos que com o tempo a escritora se distancia do sofrimento da perda do irmão relatado em *La vie tranquille*, assim como as obras posteriores se afastam da mensagem original desse romance, transformando-a em mensagens secundárias, variadas ao longo dos cinquenta anos de produção literária e cinematográfica. Vimos que após a publicação de *Un barrage contre le Pacifique*, em 1950, a figura do irmão mais moço, aparentemente, desaparece, ressurgindo apenas em 1981, em *Agatha*, escrito logo depois que Marguerite Duras leu *L'Homme sans qualités* de Musil<sup>53</sup>, livro que serviu de inspiração para a volta do irmão mais moço nas obras que virão a seguir: *Savannah Bay*, 1982, *L'Amant*, 1984, *La Pluie d'été*, 1990, e por fim *L'Amant de la Chine du Nord*, 1991. Poderíamos pensar que o tema do amor incestuoso teria se exaurido durante o intervalo de quarenta anos, mas pelo contrário, o irmão continua presente, mas disfarçado em outros personagens.

<sup>52</sup> “Je ne reconnaissais pas très bien ce qui m'appartenait, c'est pourquoi je repensais sans cesse à Nicolas pour me rappeler qui j'étais en fin de compte et rassembler mes morceaux qui traînaient dans la chambre.” (DURAS, 1997a, p.90).

<sup>53</sup> “A tomada de consciência do caráter potencialmente incestuoso deste amor de outrora aconteceu apenas muito tarde para ela, e em particular graças à leitura, em 1980, do romance de Musil, *L'homme sans qualités*, que se sabe conta o amor, de caráter claramente incestuoso, mas provavelmente sem sua execução carnal, que liga um irmão e uma irmã, Hans Ulrich e Agatha.” (PIERROT, 1986, p.194, tradução nossa) “La prise de conscience du caractère virtuellement incestueux de cet amour d'autrefois ne s'est faite pour elle que très tardivement, et en particulier à la faveur de la lecture, en 1980, du roman de Musil, *L'homme sans qualités*, qui, on le sait, raconte l'amour, de caractère clairement incestueux, mais probablement sans son accomplissement charnel, qui relie un frère et une soeur, Hans Ulrich et Agatha.” (PIERROT, 1986, p.194).

## O fantasma do irmão caçula e suas variações

Em *Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne assiste a um filme no cinema que evoca a história do encontro amoroso de um casal. A mulher é jovem e bonita. Ela seduz os homens, que ficam completamente apaixonados por ela: “Os homens se perdem por ela, eles caem sobre seu rastro como quilhas e ela avança no meio de suas vítimas” (DURAS, 1997b, p.261)<sup>54</sup>. Essa mulher fatal enlouquece os homens que caem aos seus pés, embora não se interesse por nenhum deles. Ela os despreza, passando por cima de suas vítimas. Essa mulher nos remete à personagem Anne-Marie Stretter, cujo amante se suicida ao ser abandonado por ela<sup>55</sup>. Os homens que se apaixonam por Anne-Marie Stretter também são suas vítimas, como os que se apaixonam pela mulher do filme. Ademais a atriz é comparada a um barco: “livre como um navio” (DURAS, 1997b, p.261, tradução nossa)<sup>56</sup>. Esse fato nos lembra a protagonista Anna, que também se assemelha à Anne-Marie Stretter do romance *Le Marin de Gibraltar*. Anna é uma mulher bonita e rica que viaja em um iate. Em suas viagens, ela encontra vários homens que se tornam seus amantes. O poder de sedução e a liberdade são pontos em comum entre essas duas mulheres.

A mulher sedutora do filme encontra em Veneza, finalmente, o homem por quem ela se apaixonou: “Ele diz eu te amo. Ela diz eu também te amo. O céu escuro da espera se ilumina de repente. Relâmpago de tal beijo.” (DURAS, 1997b, p.261, tradução nossa)<sup>57</sup>. É interessante observar no texto em francês a ruptura que a escritora introduz no encontro amoroso, sutilmente, ao quebrar a expressão “*coup de foudre*” que significa “amor à primeira vista”, ao separá-la por um ponto final e suprimir a preposição “de”: “*d’un coup. Foudre*”, revelando, assim, a separação iminente do casal, perante a impossibilidade amorosa. Não é apenas neste momento que Marguerite Duras faz conhecer sua concepção de que a completude do casal é impossível. No trecho seguinte, ela afirma: “Ideal impossível, absurdo, ao qual a conformação dos órgãos obviamente não se presta”

<sup>54</sup> “*Les hommes se perdent pour elle, ils tombent sur son sillage comme des quilles et elle avance au milieu de ses victimes*” (DURAS, 1997b, p.261).

<sup>55</sup> “Antes que ela viesse à Vinh Long, um rapaz se suicidou por sua causa em um cargo do Laos de onde ela chegava. Eu soube como todo mundo desde a sua chegada em Vinh Long. Isso foi determinante. Vi esta mulher antes de tudo como uma causadora da morte.” (DURAS, 2001, p.62, tradução nossa) “*Avant qu’elle ne vienne à Vinh Long, un jeune homme s’était tué pour elle dans ce poste du Laos d’où elle arrivait. Je l’ai su comme tout le monde dès qu’elle est arrivée à Vinh Long. Ça a été déterminant. J’ai vu cette femme avant tout comme une donneuse de mort.*” (DURAS, 2001, p.62).

<sup>56</sup> “*libre comme un navire*” (DURAS, 1997b, p.261).

<sup>57</sup> “*Il dit je vous aime. Elle dit je vous aime moi aussi. Le ciel sombre de l’attente s’éclaire d’un coup. Foudre d’un tel baiser.*” (DURAS, 1997b, p.261).

(DURAS, 1997b, p.262, tradução nossa)<sup>58</sup>. Para a escritora, o corpo do homem e da mulher não foram feitos para uma união recíproca e total, há na natureza humana um impedimento à fusão completa dos órgãos masculinos e femininos. Duras acredita que a fusão perfeita é a que acontece entre a jiboia e o frango, pois a jiboia é capaz de engolir um frango inteiro que por sua vez torna-se serpente. A união dos dois transforma-os em um único ser. “[...] a jiboia se inseria este frango durante uma digestão de uma suprema facilidade, tão perfeita quanto a absorção da água pelas areias ardentes do deserto, transsubstanciação cumprida em uma calma sagrada” (DURAS, 1997c, p.388, tradução nossa)<sup>59</sup>. Esta reflexão aparece em *Le Boa*<sup>60</sup> onde a personagem principal descobre a sexualidade observando a jiboia devorar um frango em um jardim Zoológico. Os personagens durassianos não encontram esta simbiose perfeita, encontrada pelos animais, gerando frustração.

É interessante ressaltar que o espectador assiste à união do casal na tela, porém não percebe o fracasso dessa completude: “Os espectadores terão visto, entretanto, apenas a tentativa e o fracasso lhes ficará ignorado. Pois, a tela se ilumina e vira branco de mortalha.” (DURAS, 1997b p.262, tradução nossa)<sup>61</sup>. Ele sairá do cinema em busca de uma união semelhante à que assistiu, assim como Suzanne sai da sala em busca do parceiro com quem poderia realizar o seu desejo. A primeira pessoa que lhe vem ao espírito é seu irmão: “Ela voltou a procurar Joseph por outras razões que há pouco, porque ela não podia se decidir a entrar. E também porque nunca antes ela tinha tido tamanho desejo de encontrar Joseph.” (DURAS, 1997b, p. 262, tradução nossa)<sup>62</sup>. Ver o encontro amoroso do casal provoca o desejo de se unir sexualmente com o irmão.

Notamos que esta cena, em que Suzanne vê o nascimento do amor de um casal, assemelha-se às cenas encontradas nos romances de casais em crise<sup>63</sup>. Em

---

<sup>58</sup> “*Idéal impossible, absurde, auquel la conformation des organes ne se prête évidemment pas*” (DURAS, 1997b, p.262).

<sup>59</sup> “[...] *le boa s'intégrait ce poulet au cours d'une digestion d'une aisance souveraine, aussi parfaite que l'absorption de l'eau par les sables brûlants du désert, transsubstantiation accomplie dans un calme sacré.*” (DURAS, 1997c, p.388).

<sup>60</sup> Confira Duras (1997c).

<sup>61</sup> “*Les spectateurs n'en auront vu pourtant que la tentative et l'échec leur en restera ignoré. Car, l'écran s'éclaircit et devient d'un blanc de linceul.*” (DURAS, 1997b, p.262).

<sup>62</sup> “*Elle se remet à chercher Joseph mais pour d'autres raisons que tout à l'heure, parce qu'elle ne pouvait se résoudre à rentrer. Et aussi parce que jamais encore elle n'avait eu un tel désir de rencontrer Joseph.*” (DURAS, 1997b, p.262).

<sup>63</sup> *Le Marin de Gibraltar, Les Petits chevaux de Tarquinia, Moderato Cantabile, Dix Heures et demie du soir en été, Le Ravissement de Lol V. Stein.*

geral, temos três pessoas que formam um triângulo amoroso. Uma delas olha o encontro de outros dois. Quem olha o novo par se formar reflete nele o desejo de encontrar-se com a pessoa amada, assim como Suzanne deseja encontrar o irmão, mas como o amor que ela sente por ele é proibido, quem olha realiza o desejo através do outro casal.

Em *L'Amant de la Chine du Nord*, a narradora conta que o seu irmão Paulo tornou-se, durante um período, amante de Anne-Marie Stretter.

Sim. Uma vez ela foi com meu irmão mais moço. Ela o vira no círculo, uma noite, ela o convidara no tênis. Ele foi. Depois eles foram à piscina do parque. Tem um bungalow lá com chuveiros, salas de ginástica, é quase sempre deserto. (DURAS, 1997g, p.1588, tradução nossa)<sup>64</sup>.

Este fato remete ao filme assistido por Suzanne em *Un Barrage*, no qual vê uma mulher parecida com Anne-Marie Stretter encontrar-se com um homem. Comparando a estrutura das duas obras, percebemos que tanto Suzanne quanto a narradora exercem o mesmo papel, o de olhar um casal se encontrar, enquanto o irmão mais moço e Michael Richardson são ambos amantes da mesma mulher, Anne-Marie Stretter. Se formos transpor essa estrutura para o romance *Le Ravissement de Lol V. Stein*, notaremos que Lol ocupa o mesmo lugar que Suzanne e a narradora, todas elas vêem o mesmo espetáculo: Anne-Marie Stretter com Michael Richardson, que seria um substituto do irmão mais moço.

Em *Le Marin de Gibraltar*, a americana é apaixonada pelo marinheiro que desapareceu em Shangai. Apesar de ter tido outros relacionamentos, alguns passageiros, outros mais sérios, nenhum deles substitui o amor que ela sente pelo marinheiro. É interessante ressaltar a semelhança do sentimento amoroso da narradora pelo irmão mais moço em *L'Amant* e da americana pelo marinheiro: em ambos os casos, o sentimento marca tão profundamente essas mulheres que acaba por acompanhá-las pelo resto de sua vida.

Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Jean, dono do barco, assemelha-se ao marinheiro de Gibraltar por ser um desconhecido que vem do mar, e também lembra o irmão mais moço da escritora, por desestabilizar o relacionamento amoroso de Sara e Jacques. Marguerite Duras (1993) revela no artigo "Retake" que a ideia do irmão mais moço está ligada ao mar, mais um motivo para associarmos o marinheiro e Jean a ele. Podemos pensar que tanto o marinheiro

<sup>64</sup> "Oui. Une fois elle est allée avec mon petit frère. Elle l'avait vu au cercle, un soir, elle l'avait invité au tennis. Il y était allé. Après ils étaient allés à la piscine dans le parc. Il y a un bungalow là avec des douches, des chambres de gymnastique, c'est presque toujours désert." (DURAS, 1997g, p.1588).

quanto Jean são a figura do irmão que volta do mar ressuscitado, o mar, nesse caso, representando a morte. Portanto, se o marinheiro de Gibraltar é a figura do irmão disfarçado de marinheiro, Anna não vai encontrá-lo, pois ele está morto. Contudo continuará buscando-o, pois ele não existe enquanto marinheiro, mas existe quanto símbolo do amor pelo irmão:

X.G. – *Le Marin de Gibraltar* também. Eu pensei que particularmente o amor desta mulher pelo marinheiro, fosse completamente inexistente e, ao mesmo tempo, existisse com tanta força...

M.D.- Este estado suspenso..., veja. Todo amor que ela vive se inscreve na espera de um amor, o amor de Gibraltar. (DURAS; GAUTHIER, 1974, p.58, tradução nossa)<sup>65</sup>.

Notamos haver um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa de *Un barrage contre le Pacifique*, chamado de “*mise en abyme*”. A narrativa dos romances de casais está inserida dentro da narrativa de *Un Barrage*, que faz parte dos romances de família. Portanto, há uma micro-narrativa dentro de outra, mais abrangente. Dessa forma, percebemos que os romances de família englobam os romances de casais. Isso não acontece apenas com a narrativa, mas também com a construção da obra durassiana. O três primeiros romances tratam do tema da família: *Les Impudents* (1943), *La vie tranquille* (1944), *Un barrage contre le Pacifique* (1950). Em seguida são publicados os romances de casais *Le Marin de Gibraltar* (1950), *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), *Moderato Cantabile* (1958), *Dix heures et demie du soir en été* (1960), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), etc. Finalmente, os três últimos romances sobre família *L'Amant* (1984), *La Pluie d'été* (1990) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Fecha-se o ciclo com os romances de família. Ao contrário do que poderíamos imaginar, os romances de família e os de casais em crise estão, intrinsecamente, ligados pelo triângulo amoroso.

Em *Un barrage contre le Pacifique*, o desejo de conjugação amorosa com o irmão é revelado à protagonista no momento em que ela assiste ao filme e vê um casal se amar: “Seus corpos entrelaçam-se. Suas bocas aproximam-se [...] Uma vez que elas estão próximas a se tocar, são mutiladas de seus corpos. Então, em suas cabeças decapitadas...” (DURAS, 1997b, p. 261, tradução nossa)<sup>66</sup>. A imagem de amor e morte (cabeça decapitada) lembra o encontro de Sara e Jean, em *Les Petits*

<sup>65</sup> “X.G. – *Le Marin de Gibraltar* aussi. J'ai pensé que notamment l'amour de cette femme pour le marin, l'être complètement inexistant et, à la fois, existant avec énormément de force...M.D. – *Cet état déjà sursitaire[...], voyez. Tout amour qu'elle vit s'inscrit dans l'attente d'un amour, de l'amour de Gibraltar.*” (DURAS; GAUTHIER, 1974, p.58).

<sup>66</sup> “*Leurs corps s'enlacent. Leurs bouchent s'approchent [...]. Une fois qu'elles sont proches à se toucher, on les mutile de leurs corps. Alors, dans leurs têtes de décapités[...]*” (DURAS, 1997b, p.261).



*chevaux de Tarquinia*, onde Sara também tinha a cabeça decapitada: “sua cabeça decapitada saia sozinha do mar” (DURAS, 1953, p.134, tradução nossa)<sup>67</sup>. Vemos que o mesmo termo é usado tanto no romance de família quanto no romance de casal. Portanto, quando Marguerite Duras evoca o triângulo amoroso nos romances de casais em crise, ela está falando de forma disfarçada do amor incestuoso. Essa terceira pessoa que olha um casal se encontrar, como Suzanne, remete a Lol V. Stein que olha Anne-Marie Stretter e Michael Richardson, em *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Então, Lol V. Stein exerce o mesmo papel da irmã dos outros livros. Em *La vie tranquille*, Francine olha o irmão Nicolas com Luce; em *L'Amant e L'Amant de la Chine du Nord*, a narradora deseja ver o amante com Hélène Lagonelle. Todas essas protagonistas que olham estão impedidas de se unir sexualmente ao irmão, assim sendo elas olham a sua substituta encontrar-se com o seu irmão em seu lugar.

Em *Dits à la télévision*, Pierre Dumayet hesita, mas acaba por perguntar a Duras se poderia aproximar a narradora *voyeuse* de *L'Amant* de Lol V. Stein, também *voyeuse*, de *Le Ravissement*. Duras confirma a semelhança, mas fica surpresa, por ser a primeira vez que essa aproximação teria sido feita entre *Le Ravissement* (romance de casal em crise) e *L'Amant* (romance de família):

Pierre Dumayet: [...] Eu reli... *Lol V. Stein* e reli *L'Amant de la Chine du Nord*, e a proximidade de leitura dos dois livros me leva a fazer perguntas que não são provavelmente questões que deveriam ser feitas. Mas quando a criança em *L'Amant* oferece ao chinês sua amiga Hélène Lagonelle, ela está fazendo alguma coisa que a aproxima de Lol V. Stein?

Marguerite Duras: É a primeira vez, é a primeira vez que me dizem isso. É verdade. Ela torna-se Lol V. Stein. (DURAS, 1999, p.24, tradução nossa)<sup>68</sup>.

Em *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*, Freud (2006a, p.137) explica que o instinto escopofílico (*voyeurismo*) é auto-erótico, ou seja, primeiro alguém olha para uma parte do seu próprio corpo. Depois o instinto é conduzido, por um procedimento de comparação, a substituir esse objeto olhado por uma parte semelhante do corpo de outra pessoa. Esta é, então, olhada por alguém que olhava para si

<sup>67</sup> “sa tête décapitée sortait seule de la mer.” (DURAS, 1953, p.134).

<sup>68</sup> “Pierre Dumayet: [...] J'ai relu... *Lol V. Stein* et j'ai relu *L'Amant de la Chine du Nord*, et la proximité de lecture des deux livres fait que je me pose des questions qui ne sont probablement pas des questions qui doivent être posées. Mais quand l'enfant dans *L'Amant* offre au Chinois son amie Hélène Lagonelle, est-ce qu'elle fait quelque chose qui la rapproche de Lol V. Stein? Marguerite Duras: C'est la première fois, c'est la première fois que l'on me le dit. C'est vrai. Elle devient Lol V. Stein.” (DURAS, 1999, p.24).

mesmo, antes de olhá-la: “Segue-se que a fase preliminar do instinto escopofílico, na qual o próprio corpo do sujeito é o objeto da escopofilia, deve ser classificada sob o narcisismo, e que devemos descrevê-la como uma formação narcisista.” A partir desta explicação científica podemos compreender melhor o que acontece com as protagonistas durassianas. Em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, a narradora revela sentir por Hélène Lagonelle, uma amiga do pensionato de Lyautey em Saigon, uma atração forte, pois ela tem uma beleza “milagrosa” e a forma arredondada do seu corpo é extraordinariamente mais bonita que a do irmão, cuja forma é avara e interna, chegando a desaparecer ao lado do esplendor do corpo da amiga (DURAS, 1984, p.89). Ela é o primeiro desejo<sup>69</sup> da narradora, despertado no dia em que a viu nua. A narradora olha para o corpo de Hélène, assim como, antes, olhara para o seu próprio. A amiga serve de espelho, refletindo a beleza feminina das duas únicas meninas brancas do pensionato: “Elas [Hélène e a narradora] são belas, elas esqueceram que elas já sabem. Elas dançam. Elas são da raça branca” (DURAS, 1997g, p.1598, tradução nossa)<sup>70</sup>. Hélène é o duplo da narradora, de tal forma que, no dia em que esta tem relação sexual com o chinês, aquela se sente feliz como se ela estivesse apaixonada pelo amante da narradora<sup>71</sup>. Da mesma forma que existe o duplo feminino: Hélène duplo da narradora, existe o duplo masculino. É o caso do amante chinês duplo do irmão mais moço. Portanto, quando a narradora pede ao amante para fazer amor com a amiga, ela quer sentir por intermédio da amiga o prazer que sente quando tem relação com ele. Como Hélène e o chinês substituem a narradora e o irmão, olhar o ato sexual dos dois é como se ela olhasse para ela mesma unindo-se sexualmente com o irmão mais moço. A união entre os irmãos é possível através do *voyeurismo*, pois “ver” o outro é tão prazeroso quanto fazer amor, com a diferença de que o primeiro não transgride a barreira do incesto, por não haver a consumação da relação sexual que é apenas imaginada através de outras duas pessoas:

Quero te levar comigo, Hélène Lagonelle, lá onde toda noite, os olhos fechados, faço que me dêem o gozo que faz gritar. Queria dar Hélène Lagonelle a esse homem que faz isso em mim para que ele faça nela. Isso na minha presença, que ela o faça segundo

<sup>69</sup> “Para mim, o desejo, o primeiro desejo, foi você. O primeiro dia. Depois da sua chegada. Era de manhã, você vinha do chuveiro, completamente nua...” (DURAS, 1997g, p.1600). “*Pour moi, le désir, le premier désir, ça a été toi. Le premier jour. Après ton arrivée. C'était le matin, tu revenais de la salle de douches, complètement nue[...]*” (DURAS, 1997g, p.1600).

<sup>70</sup> “*Elles [Hélène e a narradora] sont belles, elles ont oublié qu'elles le savent déjà. Elles dansent. Elles sont de race blanche*” (DURAS, 1997g, p.1598).

<sup>71</sup> “Ela é como feliz Hélène Lagonelle, naqueles dias, como apaixonada pelo chinês por sua vez, escutando a criança de Sadeck falar.” (DURAS, 1997g, p.1619, tradução nossa) “*Elle est comme heureuse Hélène Lagonelle, ces jours-là, comme amoureuse du Chinois à son tour, en entendant parler par l'enfant de Sadeck.*” (DURAS, 1997g, p.1619).

o meu desejo, que ela se dê onde eu me dou. Seria pelo desvio do corpo de Hélène Lagonelle, pela transversal de seu corpo que viria o gozo que ele me dá, agora definitivo. (DURAS, 2007, p.55)<sup>72</sup>.

Notamos que nos romances de casais o esquema triangular se repete. Há um casal em crise que se afasta com a chegada de uma terceira pessoa. O desconhecido forma um novo casal com uma das pessoas que acaba de se separar. O outro, que formava um par, fica sozinho. Ele deseja ver o novo encontro amoroso. Na verdade, por trás desse desejo existe um segredo escondido: o amor incestuoso pelo irmão caçula.

*Dix Heures et demie du soir en été* é construído nesse mesmo esquema: Maria afasta-se do marido, pois o amor do casal exaure-se. Ela fica só, enquanto o marido forma um novo casal com Claire. Maria deseja ver o encontro amoroso do marido e da amiga: “Ela queria ver acontecerem as coisas entre eles a fim de ser iluminada pela mesma luz deles e entrar nesta comunidade que ela lhes transmite, em suma desde o dia em que, ela, ela a inventou, em Verona, certa noite.” (DURAS, 1997d, p.717, tradução nossa)<sup>73</sup>. Maria, a esposa, quer, como a narradora de *L'Amant*, sentir o prazer que o novo casal experimentará na conjugação amorosa. Ela concede Claire ao marido para também usufruir desse encontro, que remete a um prazer que ela sentiu no início do relacionamento, em um hotel em Verona. Notamos haver duas histórias de amor. A primeira aconteceu faz um tempo, quando Maria e Pierre apaixonaram-se, enquanto a segunda ocorre entre Pierre e Claire, que se apaixonam quando o amor do casal Pierre e Maria se esgota. Observamos que a estrutura de dois amores nesse romance é semelhante à estrutura narrativa de *L'Amant*, cuja primeira história é o amor incestuoso entre a narradora e o irmão mais moço e a segunda se dá entre a narradora e o amante, que se apaixonam.

Nos dois romances o relacionamento amoroso do casal está no fim. Em *L'Amant*, a narradora está prestes a partir para a França, pois o pai do amante quer separá-los. Em *Dix Heures et demie du soir en été*, o casal não se ama mais como no início do casamento. Justamente, por estar em seu término, é preciso

<sup>72</sup> “Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive.” (DURAS, 1984, p.92).

<sup>73</sup> “Elle voudrait voir se faire les choses entre eux afin d'être éclairée à son tour d'une même lumière qu'eux et entrer dans cette communauté qu'elle leur lègue, en somme depuis le jour où, elle, elle l'inventa, à Vérone, une certaine nuit.” (DURAS, 1997d, p.717).

reanimar a chama da paixão com um novo amor. Logo, a narradora gostaria de dar ao chinês a amiga Hélène L. e, em troca, ela quer vê-los fazer amor. Assim como Maria quer ver Claire e Pierre para sentir o prazer experimentado em Verona. Momento em que Maria e Pierre pensavam que o amor de ambos não se esgotaria.<sup>74</sup> A diferença entre os relacionamentos amorosos é que o amor incestuoso, por não haver consumação, é imortal, enquanto o amor dos casais é passageiro, precisa ser sempre renovado.

Notamos que o triângulo amoroso liga os romances de casais aos romances de família. Durante o período em que Marguerite Duras escreveu os romances de casais, sua família ainda era viva. Por esse motivo, segundo a narradora, ela não falou diretamente sobre o assunto, contudo relatou histórias como as de casais que escondiam, por trás do triângulo amoroso, o amor incestuoso (DURAS, 1984). Não apenas o tema do amor pelo irmão é dissimulado nesse período, mas também a forma de escrevê-lo. Para mostrar que a escrita também é disfarçada, compararemos um trecho de *Dix Heures et demie du soir en été* com um outro trecho de *L'Amant*:

Ela queria ver acontecerem as coisas entre eles a fim de ser iluminada pela mesma luz deles (DURAS, 1997d, p.717, tradução nossa)<sup>75</sup>.

Queria dar Hélène Lagonelle a esse homem que faz isso em mim para que ele faça nela. Isso na minha presença, que ela o faça segundo o meu desejo, que ela se dê onde eu me dou. Seria pelo desvio do corpo de Hélène Lagonelle, pela transversal de seu corpo que viria o gozo que ele me dá (DURAS, 2007, p.55)<sup>76</sup>.

Em *Dix Heures et demie du soir en été* (a primeira citação), o uso do pronome “ela” mantém o escritor afastado do texto relatado. É uma história contada na terceira pessoa cujo narrador é onisciente. Em *L'Amant*, emprega-se o pronome “eu”, aproximando o escritor da história contada. Segundo Jean-Yves Tadié (1990, p.11), a “narração em primeira pessoa impõe a presença maciça do autor, mesmo se o narrador não se confunde com o escritor.” Sabemos que Marguerite

<sup>74</sup> “Ele me falou de Verona. Do amor a noite toda, entre eles, no banheiro de Verona. [...] ‘Vem, Maria!’ Ele se surpreendia. ‘Mas quando, quando eu terei o suficiente de você?’ ” (DURAS, 1997d, p.670, tradução nossa) “*Il a parlé de Véronne. De l’amour toute la nuit, entre eux, dans une salle de bains de Véronne. [...] ‘Viens, Maria!’ Il s’étonnait. ‘Mais quand, quand aurais-je assez de toi?’* ” (DURAS, 1997d, p.670).

<sup>75</sup> “*Elle voudrait voir se faire les choses entre eux afin d’être éclairée à son tour d’une même lumière qu’eux*” (DURAS, 1997d, p.717).

<sup>76</sup> “*Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu’il fasse à son tour sur elle. Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m’arriverait de lui*” (DURAS, 1984, p.92).

Duras assume ser esta obra autobiográfica; mais um motivo para, nesse caso, o narrador se confundir com o escritor. Sendo assim, a escrita deixa de ter um caráter impessoal, como no caso de *Dix Heures et demie*, e passa a ter um caráter íntimo e revelador. Em *Dix Heures et demie du soir en été*, Maria afirma que “queria ver as coisas acontecerem entre eles” (DURAS, 1997d, p.717, tradução nossa), mas não esclarece o que ela quer dizer com a palavra “coisas”, embora pelo contexto, o leitor compreenda que ela se refere ao ato sexual, ou seja, queria ver Pierre e Claire unirem-se sexualmente. Já em *L'Amant* a narradora diz que “[...] queria dar Hélène Lagonelle a esse homem que faz isso em mim para que ele faça nela.” (DURAS, 2007, p.55). O pronome “isso” remete à palavra “gozo”<sup>77</sup>, que aparece na frase anterior a esta. Portanto, ela gostaria que o amante fizesse Hélène L. gozar, assim como acontece com ela. Em *Dix Heures et demie du soir en été* faz-se uso de metáfora para dizer que Maria gostaria de sentir o mesmo prazer que os amantes. A palavra “luz”, que aparece nessa metáfora, é substituída pela palavra “gozo” em *L'Amant*, cuja escrita não tem disfarce para dizer que a narradora quer sentir o mesmo prazer que a amiga sentirá ao unir-se sexualmente ao amante. Há em comum, nesses dois trechos, o fato de haver por trás do que foi contado um segredo que não é revelado. Em ambos os casos a escritora delega a seus personagens (Claire, Hélène, Pierre e o amante) o que a irmã gostaria de fazer com o irmão mais moço.

Em geral, os romances de casais iniciam-se em um contexto de morte. Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, um jovem morre ao desativar as minas; em *Moderato Cantabile*, uma mulher é assassinada pelo amante; em *Dix Heures et demie du soir en été*, um casal adúltero é morto por um dos cônjuges; em *Hiroshima mon amour*, a destruição causada pela explosão da bomba atômica serve de pano de fundo para o romance de um casal. Essas mortes revelam um desequilíbrio do universo durassiano. O fato de existir uma história de amor incestuosa atrás da história de casais explica a desordem do cosmos. Segundo Roger Caillois (1950, p.30), quando um tabu é transgredido, ele provoca uma desordem universal, tanto do ponto de vista da natureza quanto da sociedade. O culpado não coloca apenas a si mesmo em perigo, mas também àqueles que estão ao seu redor. Poderíamos nos perguntar como pode haver desequilíbrio nos romances de casais se não há transgressão do maior tabu da civilização? Afinal,

<sup>77</sup> “Quero te levar comigo, Hélène Lagonelle, lá onde toda noite, os olhos fechados, faço que me dêem o gozo que faz gritar. Queria dar Hélène Lagonelle a esse homem que faz isso [...]” (DURAS, 2007, p.55, grifo nosso). “Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça [...]” (DURAS, 1984, p.92, grifo nosso).

os personagens realizam o desejo incestuoso através do *voyeurismo*. Contudo, o último romance escrito sobre a família: *L'Amant de la Chine du Nord* revela que a barreira do incesto foi ultrapassada:

Tinha sido ali que eles tinham se pegado a única vez na vida. O gozo tinha sido aquele que o irmão caçula não conhecia ainda. Lágrimas haviam escorrido de seus olhos fechados. E eles haviam chorado juntos, sem uma palavra. (DURAS, 1997g, p.1694, tradução nossa)<sup>78</sup>.

Esta citação não deixa dúvida de que houve o ato sexual, primeiro por causa da presença do verbo pronominal “se pegar” que tem vários significados, dentre eles “unir-se sexualmente”, e segundo, a palavra “gozo” confirma que o ato chegou a seu desfecho. Outro aspecto importante a ser ressaltado é o caráter sagrado que a narradora dá ao irmão. Nesse mesmo livro ela afirma: “Ele dorme na galeria que segue as classes, atrás de um pequeno muro, à sombra da lua. Ela pára. Ela se deita perto dele. Ela o olha como se ele fosse sagrado.” (DURAS, 1997g, p.1575, tradução nossa)<sup>79</sup>.

Como a escritora insere a questão incestuosa dentro de um ambiente sagrado, compreendemos melhor a dimensão da violação. Por esse motivo se explica toda a dificuldade de se falar desse assunto. Nos romances anteriores, que tratam diretamente do amor incestuoso, entendemos que há uma aproximação dos corpos, porém não fica claro que tenha acontecido o coito. Em *La Pluie d'été*, publicado um ano antes de *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), o trecho que revela a união dos irmãos é ambíguo: “Foi nesta mesma noite que Jeanne tinha ido na cama de Ernesto, ela escorregou contra o corpo de seu irmão. Ela tinha esperado que ele acordasse. Foi naquela noite que eles se pegaram. Na imobilidade. Sem um beijo. Sem uma palavra.” (DURAS, 1990, p.109, tradução nossa)<sup>80</sup>. A palavra “imobilidade” reforça o caráter obscuro da cena, enquanto o uso do verbo “se pegar” remete à citação acima, podendo também significar “união sexual”. No entanto, é difícil imaginar o ato sexual sem que haja movimento. Nesse sentido o verbo “se pegar” da segunda citação pode ter outro significado que o da primeira, “agarrar-se com alguém”; logo, os corpos se abraçam, imóveis, sem

<sup>78</sup> “C'avait été là qu'ils s'étaient pris pour la seule fois de leur vie. La jouissance avait été celle que ne connaissait pas encore le petit frère. Des larmes avaient coulé de ses yeux fermés. Et ils avaient pleuré ensemble, sans un mot.” (DURAS, 1997g, p.1694).

<sup>79</sup> “Il dort dans la galerie qui longe les classes, derrière un muret, à l'ombre de la lune. Elle s'arrête. Elle se couche près de lui. Elle le regarde comme s'il était sacré.” (DURAS, 1997g, p.1575).

<sup>80</sup> “C'était cette même nuit que Jeanne était allée dans le lit d' Ernesto, elle s'était glissé contre le corps de son frère. Elle avait attendu qu'il se réveille. C'était cette nuit là qu'ils s'étaient pris. Dans l'immobilité. Sans un baiser. Sans un mot” (DURAS, 1990, p.109).

que haja violação do tabu. Em ambos os casos, a dificuldade de falar sobre o tema do incesto é marcada pela frase “sem uma palavra”, que se repete nas duas citações.

Analisando a mesma cena na ordem decrescente da data de publicação, notamos que a escrita torna-se cada vez mais dissimulada ao tratar do episódio em que os dois irmãos se unem sexualmente. Em *Agatha* (1981), dez anos antes da última publicação do romance sobre a família, os irmãos lembram o dia em que, na hora da sesta, o irmão entrou no quarto da irmã. Agatha estava deitada, nua, em sua cama. Ele olhou e tocou o corpo da irmã, depois se colocou ao seu lado. Ambos calaram-se: “ELE. – [...] Você é minha irmã. O corpo está imóvel. O corpo se vê sob a pele. ELA. – Você toca o corpo. (*tempo*) Você se deita junto dele. (*tempo*) Nós nos calamos” (DURAS, 1981, p.52, tradução nossa, grifo nosso)<sup>81</sup>.

Na cena em que os irmãos lembram o acontecimento, notamos haver várias reticências, revelando o desconforto de falar deste assunto. Além disso, as frases são entrecortadas por expressões que se repetem, ou por expressões de negação. O irmão insiste em que não aconteceu nada, ele apenas olhou-a:

*Tempo longo. Alusão ao que aconteceu entre Agatha e seu irmão durante a sesta de Agatha.*

ELA.- Diga-me também, não sei mais...diga-me, nunca soube...

ELE (procura). – Não...não acredito...não, não me lembro de...não...me lembro apenas de tê-la visto, de outra coisa não, de nenhuma outra coisa apenas de tê-la... visto. Olhado. (*tempo*) (DURAS, 1981, p.56, grifo nosso)<sup>82</sup>.

A dificuldade de falar do amor entre os dois irmãos aparece tanto no momento de contar a história, e por isso a escritora lança mão do recurso da própria linguagem literária, contando uma outra história que remete à primeira, diminuindo dessa forma o impacto da história de amor incestuoso, quanto no momento de escrever. Primeiro, a autora levou muito tempo para escrever sobre os “períodos ocultos” da sua vida; segundo, faltam palavras para escrever sobre ele. Ademais, a escritora também utiliza recursos que mostram ser penoso tratar desse tema: uso das reticências, das lacunas, a repetição e a oralidade.

Voltar à infância, falar sobre o amor incestuoso é utilizar uma linguagem que corresponde àquela usada entre os dois jovens irmãos que brincavam nas “terras

<sup>81</sup> LUI. – “[...] Vous êtes ma soeur. Le corps est immobile. Le corps se voit sous la peau. ELLE. – Vous touchez le corps. (temps) Vous vous allongez le long de lui. (temps) Nous nous taisons.” (DURAS, 1981, p.52, grifo nosso).

<sup>82</sup> “Temps long. Allusion à ce qui s'est passé entre Agatha et son frère pendant la sieste d'Agatha.” ELLE. – “Dites-moi aussi, je ne sais plus...dites-le-moi, je n'ai jamais su... LUI (il cherche).- Non... je crois pas...non, je n'ai pas de souvenir de ... non...je n'ai de souvenir que de vous avoir vue, pas d'autre chose, d'aucune autre chose que de vous avoir...vue. Regardée. (temps)” (DURAS, 1981, p.56, grifo nosso).

da barragem”. A obsessão pela oralidade, marca durassiana, indica formalização de um mundo infantil, pois desse estético não há uma passagem para o mundo adulto.

Vimos que a escrita de Marguerite Duras está intrinsecamente relacionada à vida da escritora e à sua infância, marcada pela colonização. O fato de ter sido branca e pobre em um sistema desigual, que exclui e abusa daqueles que não fazem parte do círculo de brancos colonizadores, deu à escritora a liberdade de ver e mais tarde de escrever sobre o que viu.

Graças à escrita, Marguerite Duras superou aqueles que roubaram a esperança de vida da sua família e dos camponeses da planície de Prey-Nop e revelou ao mundo as barbáries que os brancos cometeram. Apesar da vida dura, muitas vezes sem perspectiva para muitos, Marguerite Duras transformou toda essa experiência em uma bela obra: extremamente forte, mas ao mesmo tempo sensível. Mesmo quando fala do amor incestuoso pelo irmão mais moço, Duras conta com pudor e sensualidade, transformando essa história em várias outras que constituem os “capítulos” da sua obra.

### *Silence and revelation in Marguerite Duras' writing*

**ABSTRACT:** *Her childhood lived in French Indochina is a recurring theme in Marguerite Duras' work (even in books whose theme, apparently, did not address this subject). The aim of this article is to show that the story about the writer's family was always present in her work from the beginning of her career to the end. Duras reformulated her family story several times, making the reader believe that the writer was telling another story. However, in fact, she has never ceased to tell the same story, but in a different way. For a long time, the writer kept in secret facts later released in the 1984 publication of L'Amant. Duras explains that this information would have been extremely embarrassing to her family if they had been revealed while they were alive. Therefore, an interesting feature in Marguerite Duras' literary creation is the various layers of her writing. By hiding certain facts of her childhood, the writer created artifices as a way of not exposing her family; that made her stories have several versions which hide a story of incestuous love.*

**KEYWORDS:** *Duras. Childhood. Incest. Voyeurism. Writing. Layers.*

### **REFERÊNCIAS**

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAILLOIS, R. **L'homme et le sacré**. Paris: Gallimard, 1950. (Folio Essais).



DURAS, M. **Cadernos de guerra e outros textos**. Edição estabelecida por Sophie Bogaert e Olivier Corpet. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

\_\_\_\_\_. **O amante**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **L'entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras**. Direction: Jean Luc Leridon. Paris: Gallimard, 2005. 1 DVD (88 min), son., color.

\_\_\_\_\_. **La couleur des mots**: entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films. Paris: Benoît Jacob, 2001.

\_\_\_\_\_. **Dits à la télévision**: entretiens avec Pierre Dumayet. Paris: E.P.E.L., 1999. (Atelier).

\_\_\_\_\_. La vie tranquille. In: \_\_\_\_\_. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997a. p.19-136. (Quarto).

\_\_\_\_\_. Un barrage contre le Pacifique. In: \_\_\_\_\_. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997b. p.149-379. (Quarto).

\_\_\_\_\_. Le Boa. In: \_\_\_\_\_. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997c. p.386-393. (Quarto).

\_\_\_\_\_. Dix heures et demie du soir en été. In: \_\_\_\_\_. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997d. p.645-735. (Quarto).

\_\_\_\_\_. Le Ravissement de Lol V. Stein. In: \_\_\_\_\_. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997e. p.741-844. (Quarto).

\_\_\_\_\_. Des journées entières dans les arbres. In: \_\_\_\_\_. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997f. p.1077-1189. (Quarto).

\_\_\_\_\_. L'Amant de la Chine du Nord. (1991) . In: \_\_\_\_\_. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris:Gallimard, 1997g. p.1563-1718. (Quarto).

\_\_\_\_\_. **Le monde extérieur**: Outside 2. Paris: P.O.L, 1993.

\_\_\_\_\_. **Les impudents**. Paris: Gallimard,1992. (Folio).

\_\_\_\_\_. **La pluie d'été**. Paris: P.O.L.,1990. (Folio).

\_\_\_\_\_. **La vie matérielle**: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour. Paris: P.O.L., 1987. (Folio).

\_\_\_\_\_. **L'Éden cinéma**. Paris: Mercure de France, 1986. (Folio).

\_\_\_\_\_. **La douleur**. Paris: P.O.L., 1985. (Folio).

\_\_\_\_\_. **L'Amant**. Paris: Minuit, 1984.

Karina Ceribelli Roy

\_\_\_\_\_. **Agatha**. Paris: Minuit, 1981.

\_\_\_\_\_. **Hiroshima mon amour**: scénario et dialogue. Paris: Gallimard, 1960. (Folio).

\_\_\_\_\_. **Moderato Cantabile**: suivi de Moderato Cantabile et la presse française. Paris: Minuit, 1958. (Double).

\_\_\_\_\_. **Les petits chevaux de Tarquinia**. Paris: Gallimard, 1953. (Folio).

\_\_\_\_\_. **Le marin de Gibraltar**. Paris: Gallimard, 1952. (Folio).

DURAS, M.; GAUTHIER, X. **Les parleuses**. Paris: Minuit, 1974.

DURAS, M.; PORTE, M. **Les lieux de Marguerite Duras**. Paris: Minuit, 1977.

FREUD, S. Os Instintos e suas Vicissitudes. In: \_\_\_\_\_. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Tradução de Themira de Oliveira Brito, Paulo Henrique Britto, Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2006a. v.XIV. p.117-144.

\_\_\_\_\_. **Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 2006b. v.VII.

PERRONE-MOISES, L. A imagem absoluta. In: DURAS, M. **O amante**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.90.

PIERROT, J. **Marguerite Duras**. Paris: J. Corti, 1986..

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de. Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005. (Biblioteca Clássica).

TADIÉ, J.-Y. **Le Roman au XX e. Siècle**. Paris: Belfond, 1990. (Pocket).

VALLIER, J. **Marguerite Duras**: La vie comme um roman. Paris: Textuel, 2006.

