MARIA CRISTINA VIANNA KUNTZ

A TRAJETÓRIA DA MULHER : DESEJO INFINITO

Tese apresentada para obtenção do título de
Doutor em Literatura Francesa
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo

Orientadora:
Profa. Dra. Maria Cecília de Moraes Pinto

São Paulo
2005

Agradecimentos

À Universidade de São Paulo, que desde 1967, entre os vaivéns da vida, manteve para mim, sempre abertas as portas do Conhecimento;

À minha Orientadora, Profa. Dra. Maria Cecília de Moraes Pinto, sempre atenciosa e companheira na descobertas dos segredos de Duras;

Ao Antonio Luiz, meu marido, à Maria Luisa, Mariana e Julio pelo apoio e incentivo cotidianos nessa trajetória de minha realização profissional ;

À Jessie, amiga de todas as horas.

In memoriam

À minha Mãe, que me iniciou no mundo das Artes, mas que se foi há um ano, antes que eu completasse esta etapa.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela bolsa concedida para a realização desta tese de Doutorado, que permitiu dedicar-me exclusivamente às pesquisas necessárias para sua elaboração .

Le Gouffre

Charles Baudelaire

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
_ Hélas tout est abîme – action, désir, rêve,
Parole! et sur mon poil qui tout droit se rélève
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, dans la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant...
Sur les fonds de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve

J'ai peur du sommeil comme j'ai peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours de vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.
_Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres.

_Je te rencontre
Je me souviens de toi
Cette ville était faite à la taille de l'amour.
Tu étais fait à ma taille de mon corps même.
Qui est-tu?
Tu me tues
J'avais faim. Faim d'infidélités, d'adultères, de mensonges et de mourir.
Depuis toujours.
Je me doutais bien qu'un jour tu me tomberais dessus.
Je t'attendais dans une impatience sans borne, calme.
Dévore-moi. Déforme-moi à ton image
afin qu'aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout
le pourquoi de tant de désir.

Hiroshima, Mon amour
Partie V, p.115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. A MULHER: o espelho, a trajetória
1.1. A narrativa especular como fundamento dos romances *Moderato Cantabile, Le Vice-Consul, Le Ravissement de Lol V.Stein* e *L'Amour*
1.1.1. A mãe e a amante em *Moderato Cantabile*
1.1.2. A Mendiga e a amante em *Le Vice-Consul*
1.1.3. As amigas – as amantes em *Le Ravissement de Lol V.Stein*
1.1.4. "*la fin sans fin de Lol*" : a transmigração dos personagens em *L'Amour*

1.2. "*Les lieux de Marguerite Duras*"
1.2.1. Do outro lado da cidade
1.2.2. O percurso da Mendiga e de Anne-Marie
1.2.3. A travessia da memória
1.2.4. A deambulação ao longo da praia

2. A PALAVRA SOB O VÉU DO SILÊNCIO

2.1.O início de uma nova escrita
2.1.1 Dizer e calar
2.2.2.Dizer e olhar

2.2 .A palavra, o olhar sobre Calcutá
2.2.1 Dizer e calar
2.2.2 Dizer e olhar

2.3 O "*ravissement*" da escrita e do silêncio
2.3.1. Dizer e calar
2.3.2. Dizer e olhar

2.4 Os silêncios de *L'Amour*
2.4. 1. Dizer e calar
2.4. 2. Dizer e olhar

Conclusão
Bibliografia

Resumo

O presente estudo propõe-se ao exame de quatro romances de Marguerite Duras: *Moderato Cantabile* (1958), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-Consul* (1965) e *L'Amour* (1971). O primeiro marca uma nova forma de expressão na obra da autora; os demais fazem parte do chamado "Ciclo da Índia" ou "Ciclo de Lol". A seqüência desses romances apresenta uma trajetória da mulher na mundividência de Duras. Ao mesmo tempo, verifica-se uma transformação em sua escrita rumo à fragmentação e à rarefação, rumo a um "silêncio eloqüente".

A estrutura das **narrativas especulares** em *Moderato Cantabile* e *Le Vice-Consul* foi fundamental para atingir-se a abrangência da significação dos romances. Em *Le Ravissement de Lol V. Stein* e *L'Amour*, o exame da "*intertextualité autarcique*" ou "*autotextualité*" levou-nos a um aprofundamento "*en abyme*" da significância desses romances. A transmigração dos personagens nesse Ciclo de Lol contribui para estabelecer um elo entre as diversas obras da autora, bem como adentrar em seu mundo ficcional. Revela-se, pois, a elaboração do "**desejo infinito**" da escritora.

O estudo dos **Espaços** desses romances mostrou-se de grande importância uma vez que correspondem aos percursos das personagens, às respectivas estruturas dos textos e seus significados.

Na Segunda parte do trabalho, observou-se "**a palavra sob o véu do silêncio**". A partir de *Moderato Cantabile*, verifica-se a primazia da escrita e do poético em detrimento da intriga; nos romances do Ciclo de Lol, intensifica-se esse processo até chegar-se ao clímax da rarefação da escrita em *L'Amour*.

Nosso trabalho focaliza, portanto, o estudo de alguns aspectos estruturais e ficcionais dos romances. Deste modo, revelam-se as personagens que, *en abyme*, aprofundam o significado da obra da autora. **A trajetória da mulher**, nesses romances, coincide com a trajetória da escrita da autora rumo ao "**desejo infinito**".

Palavras – chave: Marguerite Duras, Literatura Francesa, a mulher, o desejo, narrativa especular.

Abstract

The present study is a reflexion upon four novels written by Marguerite Duras as follows: *Moderato Cantabile* (1958), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-Consul* (1965) and *L'Amour* (1971). The first one establishes a new form of expression in the author's work; the other three belong to the so called India's Cycle or Lol's Cycle. The seqüence of these novels offers a woman's trajectory according to Duras's point of view. At the same time, a transformation towards a fragmentation and rarefaction can be observed in her writing, leading to an "eloquent silence".

The structure of the **narcissistic narratives** in *Moderato Cantabile* and *Le Vice-Consul* was essential to attain the extention of the meaning of the novels. In *Le Ravissement de Lol V. Stein* and *L'Amour* the "*intertextualité autarcique*" or "*autotextualité*" was examined and it led to a depth "*en abyme*" of the "*signifiance*" of these novels. The transmigration of the characters in the Lol's Cycle contributes to create a relation among all the author's works, as well as to understand her fictional world better. This investigation process revealed the elaboration of the writer's "**endless desire**".

The study of the **Spaces** in these novels was of great importance as they correspond to the characters' trajectories, their respective text structures and their meanings.

In the second part of this work, "**the word under the veil of silence**" was examined. Since *Moderato Cantabile*, the primacy of writing arises in detriment of the plot; in the Lol's Cycle novels, this process is intensified until the climax of rarefaction and fragmentation of writing is attained in *L'Amour*.

Some structural and fictional aspects of these novels are therefore focused in this work. The characters were revealed *en abyme*, and it deepened the meaning of the novels. In these novels **the woman's trajectory** coincides with the one of writing towards the author's "**endless desire**".

Key-words: Marguerite Duras, French Literature, the woman, the desire, narcissistic narrative.

Résumé

Cette étude se propose à l'analyse de quatre romans de Marguerite Duras: *Moderato Cantabile* (1958), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-Consul* (1965) et *L'Amour* (1971). Le premier marque une nouvelle forme d'expression dans l'oeuvre de l'auteur et les autres font partie de ce qu'on appelle le "Cycle de l'Inde" ou "Cycle de Lol". La séquence de ces romans présente une trajectoire de la femme dans l'oeuvre de Duras. En même temps, on voit que cette écriture va vers la fragmentation et la raréfaction du texte, vers un "silence éloquent".

La structure des **récits spéculaires** dans *Moderato Cantabile* et *Le Vice-Consul* s'est montrée fondamentale pour atteindre l'étendue de la signification des romans. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *L'Amour*, l'examen de "*l'intertextualité autarcique"* ou "*autotextualité"* nous a conduit vers un approfondissement *"en abyme"* de la signifiance de ces romans. La transmigration des personnages dans le "Cycle de Lol" a contribué à l'établissement d'un lien entre les oeuvres de l'auteur; d'autre part, on a pu arriver à son monde fictionnel. Par cette analyse, on dirait que s'est révélé le désir de Duras: "**le désir infini**" d'écrire.

L'étude des **Espaces** de ces romans a été très importante puisqu'elle correspond aux parcours des personnages, ainsi qu'aux respectives structures des textes et ses signifiés.

Dans la deuxième partie du travail, on a observé "**la parole sous le voile du silence**". *Moderato Cantabile* inaugure le primat de l'écrit et du poétique au détriment de l'intrigue; à partir des romans du "Cycle de Lol", Marguerite Duras intensifie son travail d'écriture jusqu'à ce qu'elle arrive au comble de la raréfaction de l'écrit dans *L'Amour* .

Donc, notre travail, met en lumière l'étude de certains aspects structurels et fictionnels des romans. De cette manière, se sont révélés les personnages *en abyme*, qui donnent une signification plus profonde à l'oeuvre. Dans ces romans, **la trajectoire de la femme** coincide avec **la trajectoire de l'écrivain vers l'infini**.

Mots-clefs: Marguerite Duras, Littérature Française, la femme, le désir, le récit spéculaire.

Uma trajetória da mulher: o desejo infinito

« Il faut se perdre »

A frase inaugural do romance *Le Vice-Consul* foi o ponto de partida de nosso trabalho. Ler Duras é « perder-se » na alternância das palavras, dos silêncios, dos « brancos », do não-dito. Procurar o significado no caminho da errância. Procurar o sentido daquilo que se esconde.

Decidimos acompanhar e perscrutar o caminho e o descaminho da Mendiga ao longo do Mékong rumo a Calcutá – terra de mistérios ancestrais.

Percurso de fome e de solidão : «*Femme et marches* » ; « *faim et marches* » é o que ela encontra na planície « *des Oiseaux »*. Multidão de mulheres famintas, sequiosas de afeição, ansiosas por encontrar « um lugar », um lugar para perder-se.

A complexidade desse romance levou-nos a uma pesquisa crítica e aos romances que fazem parte do ciclo da Índia ou ciclo de Lol.

Ampliou-se o campo. Apresentou-se para nós o mistério de Lol em *Le Ravissement de Lol V. Stein* e *L'Amour*. Surgiu então o desafio da escrita de Duras.

Ante essa escrita enigmática que desorienta o leitor, percebemos que nossa empreitada estava apenas no início.

Em todos os seus romances, como em filmes e peças teatrais, a autora focaliza principalmente a mulher, seus sentimentos, sua dor. As protagonistas apresentam uma angústia, uma insatisfação que, sob **a pena e a palavra durassianas**, desdobram-se em **desejo infinito**.

Partindo de *Moderato Cantabile* e percorrendo os três romances do Ciclo da Índia, percebe-se, na trajetória das protagonistas, a transgressão. Em relação à escrita de Duras, verifica-se uma intensificação dos "brancos", dos silêncios rumo a um hermetismo que se ampliará ao máximo em *L'Amour*.

Assim, tentamos perfazer a **trajetória da mulher, trajetória da palavra : ambas transgressões.**

Ante a vasta obra de Marguerite Duras, restringimos nosso objeto de estudo aos romances que mais lhe foram caros: *Le ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* e

L'Amour.[1] Além destes, decidimos incluir em nossa análise, *Moderato Cantabile* considerando sua importância como "*point de tournage*" de sua palavra; esse romance inaugura a fase em que a autora privilegia a escrita, em detrimento da própria intriga.[2] Neles, a mulher se apresenta desnudada e ao mesmo tempo velada por uma escrita sedutora, embora enigmática, muitas vezes rarefeita, mas sobretudo instigante.

É, pois, essa voz feminina que pretendemos ouvir, ao examinar o percurso da escrita durassiana de um período – o ciclo da Índia - com o objetivo de desvendar os gritos, as hesitações, as dores, o âmago da alma da mulher.

O crescente interesse pela condição da mulher na atualidade e o enfoque profundo, conferido por Marguerite Duras a esse respeito em sua obra levam-nos à tentativa de desvendar o hermetismo e a magia de sua escrita. A importância da autora no cenário da Literatura Francesa, considerada uma das mais notáveis escritoras da segunda metade do século XX, também nos motivou à pesquisa. Como diz Denise Le Dantec, "*Marguerite Duras reste étrangement innaccessible, énigmatique et cependant intime et attentive.*" [3] Desvendar parte de sua obra pareceu-nos mister atraente e importante.

Portanto nosso trabalho pretende mostrar que a escrita de Marguerite Duras, de certa maneira inacessível e enigmática, revela, outrossim, o íntimo da alma feminina, nos diferentes estratos sociais; alma dilacerada pelo sofrimento, jamais justificado, próprio da condição humana.

Marguerite Duras

O longo percurso literário de Marguerite Duras teve início em 1943, com o romance *Les Impudents*. Em cinqüenta e três anos de produção literária, sua vasta obra apresenta modalidades diversas – romance, teatro, cinema, crônica - atraindo a atenção da crítica sobretudo a partir da década de 50.

Desde seu primeiro romance, Queneau, que trabalhava na Editora Gallimard, encorajou-a : « *Écrire, ne faire que cela!*».[4] Em 1950 publica sua « epopéia » : *Un Barrage contre le Pacifique* é o livro autobiográfico que conta a saga de sua infância na Indochina,

[1] DURAS, Marguerite, GAUTHIER, Xavière. *Les Parleuse*, Paris : Minuit, 1974, p.59.
[2] Idem, ibidem, p.54
[3] Le Dantec, Denise. Le malheur merveilleux. VIRCONDELET, Alain (dir.). *Marguerite Duras – Rencontres de Cerisy*. Paris,1994, Ed. Ecriture, pp.217-223, p.217.
[4] ADLER, Laure. *Marguerite Duras* .Paris: Gallimard, 1998, p.223.

onde nasceu e cresceu. Seu valor literário é desde logo reconhecido e por pouco não ganha o prêmio Goncourt.

Em 1958, Marguerite publica *Moderato Cantabile,* considerado um romance que marca o **início de uma nova escrita,** um momento de mudança dentro de sua obra. Ela abandona a história autobiográfica e também as descrições psicológicas. Muitos classificam esse romance como pertencente ao *Nouveau Roman,* dada sua publicação ter sido contemporânea a esse movimento. Mas a autora declara não estar ligada a nenhuma escola ou movimento.

Barthes, porém, não aprova essa nova maneira de escrever e lamenta o fato de ter Marguerite Duras abandonado o estilo "clássico" de seus primeiros romances - "*si charmants*".[5]

Todavia o sucesso do filme *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais e cenário de Marguerite Duras projeta-a além da França e a torna uma « vedete ».[6]

Mas a crítica demorará muito até aceitar e admirar sua forma de exprimir-se e de representar a realidade. A década de 60 trará mais obras controversas e em 1964, Marguerite dará início ao que se chamou "ciclo da Índia" ou "ciclo de Lol" que compreende : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* e *L'Amour,* filmes *India Song e Femmes de Gange*. Do chamado ciclo da Indochina, fazem parte : *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *Eden Cinéma* (1977), *L'Amant* (1984), *L'Amant de la Chine du Nord* (1991).[7]

Durante muito tempo, asssistimos a uma atitude xenófoba, machista por parte da crítica; acreditamos ser fruto da dificuldade de compreensão ao hermetismo dessas obras, bem como da nova escrita que se anunciava. *Le Paris-Presse* opina:

> *Il est amical de lui dire qu'elle se trompe, qu'elle a du talent de la vie, de la couleur et qu'elle vaut mieux que ses personnages veules et clignotants que l'on n'a pas du tout envie de fréquenter*. [8]

O *La Croix* acusa-a de escrever sob influência americana: "*Après quatre romans, il faut en prendre son parti, Madame Duras ne veut écrire le français qu'en*

---

[5] David, Michel. *Marguerite Duras: une écriture de la jouissance*, Paris : Desclées de Brower, 1996, p.55.
[6] VIRCONDELET, ALAIN. *Duras,* Paris: François Burin, 1991, p.250.
[7] PINTO, Maria Cecilia de Moraes. As Índias possíveis e impossíveis: Marguerite Duras e o Oriente. HEISE, Heloá. *Facetas da Pós-Modernidade*. São Paulo, USP, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 1996, P.155
[8] VIRCONDELET, Alain. *Duras.* Paris: Bourin, 1991, p.190.

américain". Portanto a "crueza, a impudicícia cínica", a transgressão da escrita de seus romances ferem, chocam, escandalizam a moral e a *intelligentia* vigentes.[9]

Após uma fase dedicada ao cinema e ao teatro, o estrondoso sucesso de *L'Amant* (1984) – prêmio *Goncourt* - renova sua fama.

Entretanto a crítica, em geral, recusa-se a reconhecer *"[...] tous ses textes dans le vaste projet d'une découverte ou d'une compréhension du moi; dans une perception obscure, aveugle ou panique vers la profondeu*r".[10]

Seria preciso, pois, uma certa distância, um mergulho aprofundado em seu mundo, em sua alma, para "escutar" a voz da autora. Porque talvez não se consiga facilmente desvendar sua mensagem, o âmago das questões colocadas nessas obras. Não sendo seus romances "*textes de plaisir*", mas de "*jouissance*", sabemos que esse tipo de texto não é para ser "compreendido", mas percebido.[11]

Apreender a poesia. Ouvir Duras, seu canto, a melodia de suas palavras que muitas vezes fogem, escapam à ordem lógica, esfacelam a cadeia sintática, interrompem qualquer tentativa de racionalidade. Sua escrita parece advir de uma região mais profunda, espessa, a "sombra interna" ("*l'ombre interne*"). Ela própria confessa essa origem: "*Bons ou mauvais nous sommes tous les écrivains, des mutilés de l'ombre interne, des raccommodeurs de l'ombre interne*". [12]

É justamente porque advém das profundezas que sua escrita parece estabelecer uma teia que envolve o leitor. Como uma feiticeira, ela o prende na tessitura de sua palavras ou de seus silêncios. Como adverte Madeleine Borgomano, é preciso ficar alerta para não ser pego na armadilha da escritura, da escritora.[13]

Assim, como dissemos acima, para penetrar no mundo de Duras, "*Il faut se perdre*" em sua música, em suas metáforas estranhas, enfim deixar-se levar pelo seu feitiço. Mas este "*ravissement*" se mostra arriscado: "*La mort et la douleur sont la toile d'araignée du texte et malheur au lecteur complice qui succombe à son charme : il peut y rester pour de vrai.*" [14]

Apesar dessas advertências, decidimos arriscar.

---

[9] Idem, ibidem, p.190.
[10] Idem, ibidem, p.65.
[11] BARTHES, Roland. Le Plaisir du Texte. Paris :Seuil, 1973, p. 37.
[12] VIRCONDELET, Alain. *Marguerite Duras.* Paris: Seghers, 1974, p.175
[13] BORGOMANO, Madeleine. *Le Ravissement de Lol V. Stein, de Marguerite Duras.* Paris : Gallimard., 1997, p.11.
[14] KRISTEVA,Julia. *Soleil noir, depression et mélancolie*. Paris : Gallimard, p.237.

O percurso

A escrita de Marguerite Duras trabalha um mundo de frustrações, dilacerantes angústias e conferindo à voz feminina uma força, uma consistência psicológica profundas, mostra-nos personas radicais que atingem ou o aniquilamento total ou a transcendência.

Nesses quatro romances, *corpus* do nosso trabalho, observamos a transgressão da autora em um crescente mergulhar na alma humana; revelam-se sentimentos mais profundos e inconfessáveis que ferem os valores da sociedade superficial e hipócrita, seja ela a sociedade colonial ou colonizadora.

Das profundezas do oceano, dos confins do mundo (das Índias, do Oriente), emergem as vozes das personagens que se confundem num coro harmônico, mas ao mesmo tempo dissonante, e ecoam de maneira lancinante no coração do leitor.

Esse universo ambíguo e provocador convida-nos a acompanhar a autora nesse percurso e descobrir o significado de seu mundo aparentemente caótico. Pusemo-nos, pois, a esquadrinhar sua "dicção clara e densa, plana e abismal" [15] a fim de ter acesso à mundividência durassiana.

Essa trajetória mostrou a busca incessante da alma humana que se desvenda até o âmago, a plenitude do mundo interior, o desejo infinito, presente no coração de todo ser humano.

> ***C****onsidérer les littéralités du texte durassien impose d'avancer pas à pas dans l'oeuvre, d'en repérer certes les strates, contenus, voire thèmes, mais aussi d'en saisir l'orientation si ce n'est pas le sens. [...] le texte suscite et appelle. [...] Le texte détruit la communication simple et binaire, mais "travaille" tant son émetteur (le scripteur) que son récepteur (le lecteur).* [16]

Para atingir a literalidade dos romances escolhidos, examinamos primeiramente os **elementos ficcionais do universo durassiano.**

Considerando que no bojo de cada um dos romances-objetos de nosso estudo está a estrutura *en abyme*, preferimos focalizar as personagens femininas - condutoras do fio de nossa pesquisa - a partir da análise das **narrativas especulares.** Estas estão presentes em

[15] Pinto, Maria Cecilia de Moraes. As índias impossíveis. Heise, Heloá (org). *Facetas da pós-modernidade: a questão da modernidade* - Caderno 2. São Paulo, 1996, FFLCH-USP, pp.155-159, p. 158.
[16] David, Michel. *Marguerite Duras: une écriture de jouissance*. Paris, 1996, Ed. Desclée de Brower, p.24.

Moderato Cantabile e *Le Vice Consul*. Em *Le Ravissement de Lol V. Stein* e *L'Amour* foram examinadas as estruturas « em espelho » que fazem parte dos romances.

Lucien Dällenbach, Tzvetan Todorov e Michel Butor proporcionaram-nos os fundamentos teóricos para o estudo das narrativas especulares.

Com base nessa estrutura, procedemos à análise das protagonistas de cada romance. Três aspectos da mulher – a mãe, a amante, a louca - que se apresentam de maneiras diversas nesses romances, foram examinados quanto à sua função ficcional, em relação à sociedade, em relação ao papel da mulher em si. Assim, Anne Desbaredes apresenta-se como **Mãe e amante** em *Moderato Cantabile* à medida que verificamos a construção especular do romance.

Em *Le Vice Consul*, o exame das duas narrativas focalizou respectivamente a **Mendiga e a amante,** bem como a relação entre elas. A projeção das **amigas** constituiu o fundamento da busca de identidade da protagonista em *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Finalmente, foram analisadas a **transmigração dos personagens** e a autotextualidade em *L'Amour*.

Em seguida, verificaram-se os **Espaços** desses romances. Nascida na Indochina, Marguerite Duras viveu sua infância junto à natureza, florestas, rios, o mar impetuoso – o Pacífico – oceano bravio. O exotismo, a pobreza, o medo marcaram seu caráter de forma indelével. Em seus romances do ciclo da Índia encontram-se esses elementos, não só como cenário, mas ligados às personagens. Estas descrevem percursos determinados que se relacionam intimamente à estrutura narrativa.

Indefinidos em *Moderato Cantabile*, fictícios (S.Thala) em *Le Ravissement de Lol V. Stein* e *L'Amour*, transformados ou verdadeiros em *Le Vice Consul* (Calcutá que não é a capital da Índia), o estudo dos espaços revela-se importante para a construção do significado.

Os ensinamentos de Bachelard a respeito da simbologia do Espaço constituiram nosso apoio para o estudo desse item; os percursos efetuados pelas personagens nas diferentes obras correspondem à sua busca interior : busca de identidade, de afeto, de recuperação da memória.

Monique Pinthon afirma que essa "geografia falsa" colabora para uma neutralização das fronteiras entre Ocidente e Oriente, revelando uma aspiração fundamental

da criação durassiana: a aspiração ao infinito.[17] De certo modo, realiza-se uma sacralização desses espaços.

Portanto o Espaço parece *"abolir la césure entre l'homme et le monde*";[18] ao alcançar quase uma dimensão mitológica, o estudo do espaço projeta o leitor em direção a profundos significados, concernentes a questões existenciais e ao universo fantasmático da autora.

Na segunda parte de nosso trabalho, examinamos detidamente as principais características da escrita de Marguerite Duras. É **a palavra sob o véu do silêncio**. A importância da palavra, o manejo aparentemente simples e espontâneo fazem de seu estilo uma realização ímpar na Literatura Francesa.

Sua maneira de dizer, de contar, subjuga-nos mais que o interesse de suas histórias. As palavras aglutinam-se e sucedem-se de forma a surpreender o leitor, dada a organização em que se apresentam. A ruptura com a norma sintática, num fluxo às vezes indeterminado e até caótico, transporta o leitor a longínquos continentes da Língua.

Por outro lado, as lacunas que inundam seus textos desorientam o leitor, distanciando-o das personagens e da história, ao mesmo tempo que fazem adivinhar sua angústia, sua indefinição, a própria indefinição do ser, da existência.

Apoiados em estudos de Susan Sontag, Gérard Genette e Maurice Blanchot sobre o silêncio na escrita, bem como em algumas teorias lacanianas sobre o dito e o não-dito, exploramos a escrita durassiana nos romances-objetos de nosso trabalho, em busca do significado produzido pela escuta do significante, de suas combinações, de seus segredos, seus mistérios.

Os romances foram, pois, examinados minuciosamente a fim de desvendar a trajetória do desejo durassiano que se anunciou em *Moderato Cantabile* e foi-se complexificando nos romances posteriores, descrevendo uma trajetória em direção ao infinito.

O desejo de toda mulher está na fala, nos gritos e silêncios de todas as heroínas durassianas. A ausência de descrição das personagens nos romances de Duras é um convite à abertura da interpretação. O extravasamento da sensibilidade durassiana freqüentemente causa um « *malaise* » no leitor dada a difícil lisibilidade de sua escrita. Mas acreditamos que esse hermetismo seja também significativo e por isso mesmo dispusemo-nos a esquadrinhá-lo.

---

[17] PINTHON, Monique. Une poétique de l'osmose. Vircondelet, Alain. (dir.) *Marguerite Duras – Rencontre de Cerisy*. Paris, 1993, Ed. Ecriture, pp.99-114, p.100.
[18] Id. Ib.,p.105.

Ecoam no leitor suas falas raras, reticentes, seus gritos, e sobretudo a presença muda ou sutil, mas reveladora, esplendorosa, de dor ou de "*ravissement*". Assim, a investigação desses elementos e sua relação com o texto, com a voz da autora, nos conduzirá à alma da mulher, do ser humano – sua dor, seu deslumbramento.

A trajetória da mulher, da escritora através do continente da Literatura : desejo infinito.

1. A Mulher: o espelho, as trajetórias

Para abordar as obras escolhidas como *corpus* de nosso trabalho, centramos nosso interesse nas protagonistas e demais personagens de *Moderato Cantabile, Le Vice Consul, Le Ravissement de Lol V. Stein* e *L'Amour.*

Esse estudo será desenvolvido conjuntamente, em um primeiro momento, com a análise das **narrativas especulares** que estruturam os dois primeiros romances; os outros dois serão examinados consoante suas relações "autotextuais" ou seja, os "aspectos especulares" que apresentam. Por isso não seguimos uma ordem cronológica uma vez que estudaremos *Le Vice-Consul* (1965) antes de *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964)*;* houvemos por bem aproximar aqueles romances uma vez que sua especularidade se dá na totalidade da narrativa; em seguida, examinaremos este último e *L'Amour* (1971).

Esse tipo de narrativa proporciona um espelhamento das histórias e das personagens permitindo um maior aprofundamento na construção do significado.

Em segundo lugar, estudaremos as **trajetórias** das mulheres nesses romances. Na obra de Duras, **os espaços** possuem um valor simbólico na medida em que refletem quase sempre o universo dos personagens. Seus percursos mostram sua relação com o ambiente, sua reação ao ambiente, a extensão de seus anseios.

Bourneff ensina que os personagens estão sempre relacionados com o ambiente em que aparecem[1]; Genette explica que, mesmo na Literatura Contemporânea, mais e mais as descrições estão imbricadas na diegese e podem ser consideradas um dos "aspectos" "*le plus attachant*".[2]

Assim, os diferentes espaços desses romances ilustram e ampliam o seu significado, bem como revelam os segredos, os mistérios da alma feminina, o **desejo infinito**.

[1] cf. BOURNEFF, Roland, OUELLET, Réal. *O Universo do Romance*. Coimbra : Almedina, 1976, p.199.
[2] cf. GENETTE, Gérard. Frontières du Récit. *Figures II.* Paris : Seuil, 1969, p.61.

1.1. A narrativa especular como fundamento dos romances : *Moderato Cantabile, Le Vice-Consul, Le Ravissement de Lol V. Stein* e *L'Amour*

Lucien Dällenbach ensina que a narrativa especular consiste em "*tout miroir interne refléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse*".[3]

Esta técnica narrativa tem por objetivo ampliar massivamente a redundância da obra, propiciar um distanciamento por parte do leitor, bem como favorecer a inteligibilidade e a estrutura formal da mesma. Desta maneira, ela coloca os fatos e problemas em perspectiva e profundidade esclarecendo a significação do romance.

A estrutura "*en abyme*" oferece sempre uma oportunidade de reflexão sobre a escritura: "*la spécularisation scripturale se soutient de la spécularisation imaginaire qui permet au sujet de jouir obsessionnellement l'image, ça veut dire, se voir écrivain*".[4]

Em seu romance *Les Faux Monnayeurs*, André Gide desenvolveu, com acuidade ímpar, a reflexão sobre a obra através de seu personagem Edouard que, ao longo do romance, continuamente, toma notas de suas observações em uma caderneta a fim de utilizá-las em seu romance. Desta forma, o leitor tem a oportunidade de acompanhar seu projeto literário que acaba identificado com o do próprio autor. Gide recomenda também, que exista uma analogia entre a situação do personagem e do narrador ou entre o conteúdo temático da narrativa encaixada e o da narração-quadro a fim de produzir-se a retroação. Ele propõe como imagem comparativa a "do brasão", cuja réplica de dentro é exatamente igual à de fora, "*qui consiste, dans le premier à en mettre un second en abyme*".[5]

A narração especular pode estabelecer-se por analogia ou contraste.

Marguerite Duras utiliza essa técnica narrativa em muitos de seus romances, com maior ou menor intensidade e de formas diversas. Assim, em *Moderato Cantabile*, a narrativa especular se acha difundida ao longo de todo a narrativa, espelhando-se a intriga principal no crime que dá início ao romance.

Em *Le Vice-Consul*, dir-se-ia que a autora utiliza um tipo tradicional de "*mise en abyme*", na medida em que existe um narrador de segundo grau que se destaca da história principal para escrever uma outra história.

---

[3] DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977. p.25.
[4] Idem,ibidem, p.36.
[5] Idem, ibidem, p.25

No romance *Le Ravissement de Lol V. Stein,*não se pode afirmar que exista exatamente uma narrativa especular, mas verifica-se um mecanismo de espelho entre as personagens, bem como uma multiplicidade de pontos de vista que, sem dúvida, aprofunda a história e produz a retroação da narrativa.

Em *L'Amour,* verifica-se o espelhamento não só em relação a *Le Ravissement de Lol V.Stein,* bem como em relação a outros romances de sua obra. É o que Lucien Dällenbach explica ser a "*intertextualité restreinte*", isto é, um fenômeno que estabelece relações intertextuais entre textos da mesma autora. Este tipo de intertextualidade reforça a unidade da obra e enfatiza a mundividência do autor. Pode ser denominada também de "*intertextualité autarcique*" ou de "*autotextualité*", a exemplo das denominações conferidas por Genette em *Palimpseste*.[6]

Acredita-se que dentro da obra de Marguerite Duras, a escolha dessa técnica narrativa nesses romances não represente apenas uma alternativa aleatória da escritora, mas esteja intimamente ligada ao seu intenso desejo de escrever e de refletir sobre a escrita. Neste trabalho serão examinadas essas diferentes estruturas e as conseqüências para a compreensão da palavra e da alma durassianas.

[6] cf. DÄLLENBACH, Lucien. Intertexte et autotexte. *Poétique*. Paris : Seuil, 1976, 27 : 282.

1.1.1 A mãe e a amante em *Moderato Cantabile*

Publicado em 1958, *Moderato Cantabile* marca o início de uma fase madura. A simplificação da intriga e a abundância dos diálogos inauguram a preocupação da autora em exprimir a fatalidade amorosa. Neste romance, uma narrativa especular desenvolve-se a partir da ocorrência de um crime: os dois protagonistas da narrativa principal inventam uma história sobre uma mulher assassinada e seu assassino. A história encaixada não visa à emancipação da narrativa, ao contrário, imiscúi-se à história primeira; confundem-se as histórias, os personagens, as instâncias narrativas.

Neste romance não existe um narrador de segundo grau que substitua o narrador primeiro: a história "encaixada" é construída a dois misturando-se ao diálogo de sedução entre Anne Desbaredes e Chauvin, os protagonistas. Esse "*fait divers*" – o crime - transforma-se em nó do romance. Cria-se um jogo de reflexos à medida que a narrativa se desenvolve até o ponto máximo, quando o relacionamento dos dois se torna impossível e só encontra resposta na morte (correspondendo ao assassinato do qual se originou). Assim, a narração especular estabelece-se por analogia que residirá principalmente no tema: o encontro de dois amantes, a origem e a impossibilidade do relacionamento.

A construção do significado se faz com base nos discursos dos protagonistas da narrativa principal que inventam a história sobre a mulher assassinada e seu assassino. A história inventada entrecruza-se com suas próprias histórias propiciando ambivalência e ao mesmo tempo o aprofundamento do significado.

Em um primeiro momento, a protagonista se apresenta como mãe. Uma atenta leitura do romance nos leva a perceber que seu relacionamento com o filho e o comportamento deste, de certa forma, estabelecem uma relação de espelhamento que se coaduna e reforça a narrativa especular. Neste sentido, contribui efetivamente para aprofundar o significado do romance.

1.1.1.1 A mãe

Anne Desbaredes é a mãe burguesa que leva o filho às lições de piano. Na primeira cena, *in media res,* já se adivinha a estreita relação mãe e filho. Sua dedicação revela um relacionamento terno, fiel aos princípios da educação conservadora.

Para chegar à casa da professora de piano é preciso atravessar toda a cidade, até o extremo oposto, junto ao cais do porto. Perfazer esse caminho durante uma ano propiciará à protagonista momentos de libertação em relação à vida doméstica. Pouco a pouco surgirá a figura da mulher: carente, apaixonada, finalmente transgressora. Revelar-se-á a face ocultada pelo desvelo materno. Fica patente a ambivalência na justificativa: "*J'ai eu l'idée des leçons de piano, je vous disais à l'autre bout de la ville, pour mon amour, et maintenant je ne peux plus éviter [...]*" (p.56). Assim, ao mesmo tempo que as lições de piano eram para o filho « *son/mon amour* », elas lhe propiciaram o encontro de um amor.

A transgressão do comportamento de Anne espelha-se na desobediência de seu filho que se recusa a repetir, indefinidamente, as monótonas escalas ao piano. Estas corresponderiam à repetição do dever quotidiano, à rotina insuportável. Marcelle Marini observa que essas escalas poderiam também significar as exigências sociais às quais a criança ainda não estaria completamente submetida.[7]

Da mesma forma, a execução da sonata em andamento « moderato cantabile » poderia refletir as exigências de um determinado comportamento social – moderado, contido - tanto da parte do menino quanto da própria Anne.

Fora a mãe que lhe impusera a aprendizagem do instrumento. É a mulher a encarregada de transmitir os valores da sociedade : a música, a cultura, o bom comportamento etc.

Mas se por um lado Anne se empenha para que o menino aprenda, por outro lado, ela não apóia as admoestações da professora que exige dele a correta execução das escalas e da sonata.

[7] cf . MARINI, Marcelle. *Territoires du Féminin*. Paris : Minuit, 1977, p.21.

Embora concorde que o filho tem uma « cabeça dura » (« *une tête* »), ela se vê incapaz de impor-lhe um bom comportamento e conseguir a obediência e respeito à professora.

Ao contrário, ela parece divertir-se com sua teimosia. E até não o aprova quando ele executa corretamente a tarefa: « *Quand il obéit de cette façon, ça me dégoûte un peu [...]* » (p.16.). Assim, é justamente essa rebeldia que ela admira e inveja: quisera ela romper com os ditames da sociedade, aí representados pelas escalas infindáveis. Ela se acha tão ligada ao filho que declara justificando sua inação: *« il me dévore* » (p.17). Na verdade é ela a mãe devoradora que o cobre de carinho.

A falta de uma rígida orientação na educação do menino reflete a falta de orientação em sua própria vida conforme ela declara desde o início: « *Je ne sais pas ce que je veux, voyez-vous* » (p.17), nem para ela nem para o filho. Este será o drama de Anne.

Subitamente, a monotonia das escalas é interrompida por um grito lancinante: um assassinato acontece no café, embaixo. Assim, interrompe-se a lição de piano e descobre-se que a rotina e a ordem estabelecida são frágeis e podem ser rompidas por um acontecimento inesperado: um crime, anunciado por um grito (*un **cri**-me*). Mais tarde, ao comentá-lo com o parceiro Chauvin, Anne lembra-se do grito que ela proferira na hora do parto: "*Une fois il me semble bien, oui, une fois j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être oui, quand j'ai eu cet enfant*" (p.41).

Portanto, já no início do romance, percebe-se a importância que a autora confere à maternidade conforme ela própria declara em entrevista a Michelle Porte: « *Je crois qu'il y a une différence essentielle entre une femme qui a eu un enfant et une femme qui n'a pas eu d'enfant* ».[8]

O narrador interpreta essa lembrança revelando a alma da mulher:

> *[...] ses yeux se fermèrent dans le douloureux sourire d'un enfantement sans fin. En bas, quelque cris, des appels maintenant raisonnables indiquèrent la consommation d'un événement inconnu* (p17).

Este seria o assassinato, a morte da mulher.

[8] DURAS, Marguerite e PORTE, Michelle. *Les Lieux*, Paris : Minuit, 1977, p.23.

O fato de ela relacionar seu próprio grito na hora do parto ao outro, proferido pela vítima no momento do assassinato, poderia indicar que nascer/morrer são o resumo da vida.[9] O parto pode também significar uma morte: morte do ser que para ela se encaminha a partir do nascimento, morte da mulher pelo perigo que passa nesse momento e ainda morte psicológica pela doação que a mãe fará de sua vida em prol do recém-nascido.

No começo e no fim de nossa vida: um grito de dor. Como se a dor, somente a dor marcasse a vida humana:

> *[...] le premier signe de vie c'est un hurlement de douleur. Vous savez quand l'air arrive dans les alvéoles pulmonaires de l'enfant, c'est une souffrance indicible, et la première manifestation de la vie, c'est la douleur.* [10]

Mas a maternidade propicia uma vivência em comum, uma amizade indescritíveis. É o que se vê no relacionamento entre Anne e o filho. É o aspecto maternal focalizado aqui pela autora.

No dia seguinte ao assassinato, embora não fosse dia de lição de piano, Anne volta ao mesmo lugar e leva consigo o menino. Um pouco relutante, ele acaba por aceitar o passeio e diverte-se com um companheiro. Assim, verifica-se entre mãe e filho uma cumplicidade. A troca de olhares e a aquiescência muda indicam um entendimento perfeito: *"l'enfant surgit de dehors et se colla contre sa mère dans un mouvement d'abandon heureux"* (p.27).

Esse estreito relacionamento poderia mostrar que Anne substitui, de certa forma, o amor carnal, conjugal por essa relação edipiana.

A superproteção, essa mútua compreensão, a exagerada dedicação aos filhos podem denunciar uma sublimação do relacionamento conjugal insatisfatório da mulher. Esta compensa sua castração e as rejeições paterna e materna através da maternidade, isto é, o filho será o seu falo.[11]

Neste romance, o marido de Anne é praticamente ausente; apareceria apenas no penúltimo capítulo, na recepção em sua casa, mas é apenas mencionado. Deduz-se pois, a frustração, o vazio desta mulher, a julgar pelo seu comportamento, seu envolvimento com o desconhecido no Café.

---

[9] cf. FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer.,* Rio de Janeiro : Imago, p.47.
[10] DURAS, M., PORTE, Michelle. *Les Lieux...*, p.23.
[11] cf. KHEL, Maria Rita. *A mínima diferença*. Rio de Janeiro : Imago, p.60.

Na opinião de Danielle Bajomé a superproteção seria uma compensação da culpa materna por trazer uma criatura a um mundo tão hostil.[12] Assim, dir-se-ia que a dor de viver também estaria tematizada neste romance.

Há ainda uma reciprocidade entre mãe e filho. No momento em que a vê fragilizada pelo excesso de vinho, é ele quem mostra uma atitude de proteção em relação ela. Ao perceber a hora tardia, ele a chama com ternura para ir embora: "*L'enfant prit la main de sa mère, l'ouvrit, y enfouit la sienne dans une résolution implacable*" (p.49).

Até a transgressão de Anne através do relacionamento com Chauvin é pressentida pelo menino que a apóia com carinho filial. Ao voltar para casa, já noite fechada, ele nota que ela está chorando e indaga docemente: "*_Qu'est-ce que tu as*?" (p.49).

Vê-se que o menino lhe dá forças para continuar, voltar ao lar, enfrentar a recepção, a sociedade. Por outro lado, ele parece entender o que se passa entre sua mãe e aquele homem: "*L'enfant subrepticement, glissa un regard vers cette femme tant à plaindre et qui riait*" (p.71).

Da parte desta, entretanto, apreende-se a existência de liames mais fortes, possessivos, próprios de um criador em relação a sua criatura. Ao contemplá-lo, ela exclama amorosamente: "*Quelquefois je crois que je t'ai inventé, que ce n'est pas vrai, tu vois?*" (p.35). Extasia-se ante o filho crescido e sonha com o dia em que ele, já adulto, não mais precise dela, de seus cuidados.

Ressalta-se, pois, neste romance, o amor maternal e ao mesmo tempo o desejo de uma libertação por parte da mãe que se projeta na rebeldia do filho. Assim, a aula é para este um "suplício" e corresponde à opressão que Anne sente face às exigências sociais e à impossibilidade de realizar seus desejos mais íntimos: «*Quel martyre* » é a sua vida!

A recusa em executar com perfeição a sonatina seria seu grito de revolta. Ao mesmo tempo, confundem-se o amor maternal de Anne e seu desejo carnal e espiritual reprimidos:

> *La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour* (p.73).

[12] cf. BAJOMÉ, Danielle. *Duras ou la douleur*. Bruxelles : De Boeck, 1989, p.17.

1.1.1.2. A amante

Impressionada, Anne volta ao Café para saber mais sobre o crime da véspera. A ambigüidade da justificativa na resposta à dona do Café abre para outras interpretações: "*J'ai essayé de savoir davantage*" (p.41). Saber do crime, da sua própria vida, de outras possibilidades de realizações como mulher.

Em conversa com um homem que também assistira ao assassinato, ela dá início a um diálogo em busca de explicações. Porém ambos ignoram qualquer dado, além do fato em si. Começam, então, a fazer suposições sobre as causas do crime e o relacionamento entre vítima e assassino: o encontro, o motivo para o rompimento, o desenlace. Nasce, assim, uma intriga simples.

O encontro seria fruto do acaso, num Café, tal como o dos protagonistas. Entre assassino e vítima teriam aparecido as "*difficultés de coeur*" (p.28), ou seja, incompatibilidades, desavenças, ou ainda a falta de comunicação conforme Anne propõe:

> *_Je voudrais que vous me disiez maintenant comment ils en sont arrivés à ne plus même se parler [...].*
> *_ Je ne sais rien. Peut-être par de longs silences qui s'installaient entre eux [...]* (p.54).

Esta hipótese aponta o silêncio como o início da separação, o primeiro indício da indiferença que se instala entre um casal e acaba por solapar pouco a pouco um relacionamento; portanto, origem dos rompimentos, da solidão, do sofrimento. Às vezes a convivência impossível desumaniza as pessoas: "*Une certaine nuit, ils tournent et retournent dans la chambre, ils deviennent comme des bêtes enfermés [...]*" (p.54).

Aventam ainda, a possibilidade das mudanças causadas pelo tempo: "*[...] elle cessa d'être belle, laide, jeune, vieille, comparable à quiconque, même à elle-même*" (p.86). Um motivo fútil; por outro lado, Anne ressalta a submissão feminina nessa relação: "[...] *quand il l'appelait, elle revenait [...] elle partait lorsqu'il la chassait*" (p.87).

Um motivo passional teria, talvez, ocasionado o crime. O leitor toma ciência deste pelos olhos de Anne. Impressiona-a a mulher inerte a quem o assassino abraça e chama:

"_ *Mon amour!*"; também o sangue nas bocas dos amantes – marca do último beijo. Este será a prolepse de seu beijo de despedida com Chauvin. Amor e morte unem-se impedindo uma vivência a dois, desfecho inexorável. A conclusão é a fatalidade: a morte que põe fim a qualquer projeto, dor ou frustração.

De forma semelhante, a intriga primeira será simples e limitar-se-á às lições de piano, aos encontros fortuitos no bar e os diálogos espelhados na narrativa encaixada.

Assim, projeta-se nessa história imaginada a história de Anne e Chauvin. Mas para eles a "*difficulté de coeur*" consistiria na diferença social que os separa: Anne é a mulher do proprietário da fundição onde Chauvin trabalhava. Amor impossível cujo final será a morte.

Os personagens inventados apresentam afinidades com seus "inventores": o assassino seria louco e a mulher seria bêbada, casada e teria três filhos (p.28). Anne também é casada, tem um filho e começa a beber demais. Chauvin é "louco" pela ousadia de amar uma mulher de condição superior à dele; seu nome denuncia um temperamento forte e quente (*chaud*), no sentido de impetuoso e apaixonado, além do gosto pelo vinho (Chau**vin**), ao qual introduz Anne.

Como os homens que passam em frente à sua casa no sábado à noite, ela também não sabe o que fazer. Em seu coração, o vazio total. Pronta para ser seduzida, entrega-se ao primeiro que conversa com ela, lhe dá atenção, cria com ela uma história vivida (a do crime) ou a ser vivida.

Chauvin já a vira antes, na reunião dos empregados da Fundição em sua casa. Descreve sua postura heráldica junto à porta de entrada da mansão, a sensualidade de seu vestido preto, decotado, com uma magnólia entre os seios... Seduzida, pois, "*Elle en est déjà à ne plus pouvoir faire autrement. Elle découvre, à boire, une confirmation de ce que fut jusque-là son désir obscur [...]*" (p.98).

A carência leva-a à transgressão, ao adultério. Tomada por uma força interna, talvez incentivada pelo vinho, Anne sente quimar-lhe as entranhas: "*Ventre de sorcière"*. Ela não se importa mais com a opinião dos habitantes da pequena cidade, onde o marido possui lugar de destaque: os trabalhadores que freqüentam o Café e a proprietária reparam nessa amizade comprometedora. Portanto, o desejo de viver "*autrement*" torna-a capaz de atos loucos, irresponsáveis, inconseqüentes, desligados do código da "*bienséance*".

Ao perguntar a Chauvin como teria a moça manifestado ao companheiro seu desejo de morrer, Anne revela seu íntimo e ambivalente desejo, desejo de amor e de morte:

> *Du moment qu'il avait compris qu'elle désirait tant qu'il le fasse, je voudrais que vous me disiez pourquoi il ne l'a pas fait, par exemple, um peu plus tard ou... um peu plus tôt.*
> *_ [...] Il a dû réussir très tard à se la préférer morte (p.84).*

Anuncia-se, assim, um trágico desenlace, que se inicia com a embriaguês de Anne, seu caminho para a destruição: "*[...] Il la laissa s'empoisonner à son gré*" (p.85).

Apesar de repetirem várias vezes: "*_ On ne sait rien*", prosseguirão **inventando**. Portanto, a narrativa especular se desenvolve a partir da ocorrência de um crime e contibui para intensificar o relacionamento amoroso dos protagonistas. Este tem origem na morte e está fadado a morrer.

É por isso que é preciso "inventar"; para tentar explicar os fatos, os acontecimentos que, como este, podem ser trágicos e inexplicáveis... Adivinha-se aí a voz da autora, isto é, a reflexão sobre a escrita, uma das funções precípuas da narrativa especular.

Durante todo o diálogo entre Anne e Chauvin, o leitor acompanha o processo de invenção e de sedução. O crime e o vinho é que alimentarão esse relacionamento, bem como a imaginação dos personagens. A reflexão sobre a escrita se faz à medida que estes refletem sobre a história. Quando param de inventar, cessa sua história de amor impossível, condenado a morrer. Sherazade também morreria se parasse de contar histórias...

Portanto é a partir da história imaginada que se percebe a intensidade e a profundidade do sentimento nascido entre esses dois. Evidencia-se, assim, a projeção do casal sobre o casal assassino-vítima.

1.1.1.3 Amor e Morte

Ao final do romance, uma cena fundamental – o jantar em casa de Anne – espelha, de maneira inversa, o assassinato daquela desconhecida no início do romance porque, na verdade, mais parece um ritual de morte.

A descrição dos pratos a serem servidos se apresenta altamente simbólica. Primeiramente oferece-se o salmon. O peixe simboliza sempre a fertilidade, que na concepção

burguesa, é a função precípua da mulher. O salmon é um animal da "ciência sagrada". Dir-se-ia que nessa sociedade hipócrita e opressora em que Anne vive, não há lugar para a "sabedoria e o alimento espiritual" – símbolo do salmon para os druidas; proveniente de "águas livres", estariam estes valores condenados ao desaparecimento: "*le saummon des eaux libres de l'océan continue sa marche inéluctable vers sa totale disparition [...]*" (92)

O segundo prato é um pato assado. Os patos no Extremo Oriente aparecem sempre aos pares e simbolizam a felicidade conjugal. Ora, esse pato morto que será servido poderia significar o fim da vida harmoniosa entre os casais, dada a ênfase ao aspecto fúnebre de sua apresentação ("*son linceul d'oranges"*). As mulheres que o devoram até o último pedaço estariam desacreditando a instituição do casamento, a possibilidade de ser feliz a dois; seria o fim da vida de aparências: "*Des femmes à la cuisine écorchent un canard mort dans son linceul d'oranges. [...] Les femmes le dévoreront jusqu'au bout*" (p.92).

Assim, esse banquete com cardápio típico francês retrata a sociedade burguesa e seus valores retrógrados e hipócritas, condenados à extinção. Com ironia, a autora estaria denunciando essa sociedade estúpida e superficial. A refeição tão cuidada e refinada ressaltaria a abundância material em que vive a minoria patronal em oposição à parte menos favorecida da população.

Em continuidade a esse jantar com tintas de funérea celebração, no último capítulo, a despedida dos amantes se dá como um lúgubre ritual:

> *Leurs mains étaient si froides qu'elles se touchèrent illusoirement dans l'intention seulement, afin que ce fût fait, dans la seule intention que ce le fût, plus autrement, ce n'était plus possible. Leurs mains restèrent ainsi figées dans leur pose mortuaire* (p.110).

O aspecto fúnebre da separação reflete o crime do início do romance. Chauvin supõe que talvez o amante quisesse matar a mulher desde o princípio (p.59). Da mesma forma, ele sabe da impossibilidade de prosseguir seus encontros amorosos; serão, pois, obrigados a finalizar sua relação. No seu último encontro, ele também declara: "*Je voudrais que vous soyez morte*" (p.114). O vazio da vida de Anne, não poderá ser preenchido ainda que ela tente fazê-lo com a dedicação a seu filho e sua busca de afeição não poderá ser correspondida. Como a moça assassinada, ela se acha condenada à solidão, à morte.

Portanto a história por eles inventada serve de espelho ao seu relacionamento e mostra a impossibilidade de completude, de realização do desejo.

A função da narrativa especular reside no aprofundamento do significado do romance; em *Moderato Cantabile* essa técnica narrativa reúne os temas do Amor, da morte e da condição feminina.

O espelhamento na outra história ressalta não só a dificuldade da realização no amor, mas de qualquer relacionamento humano; o assassinato no ínicio do romance aponta para o fim inexorável do relacionamento amoroso, bem como para a morte como única certeza existencial.

1.1.2 A mendiga e a amante em *Le Vice-consul*

Em *Le Vice-Consul* existem duas narrativas: a principal e a encaixada. Essa estrutura especular apresenta duas intrigas que, a princípio, parecem não ter ligação e causam uma estranheza ao leitor. A narativa inaugural apresenta uma protagonista que nada tem a ver com o personagem –título do romance. A Mendiga é a protagonista da narrativa encaixada. Sua estranha história cativa o leitor, mas perdura ainda a surpresa, até que no segundo terço do romance tem início a narrativa principal. Outro espaço, outros personagens. Surge, enfim, a protagonista da narrativa principal. Essas duas personagens em posições distintas, simetricamente opostas por sua posição social, entretanto, vão espelhar-se. Esse é o sentido do romance: através da estrutura *en abyme* revela-se o caráter das protagonistas, bem como o significadodo romance.

1.1.2.1 A narrativa especular

Em *Le Vice-Consul*, publicado em 1965, a narrativa especular desempenha um papel fundamental para a compreensão do romance.

Neste, a narrativa especular é diferente da apresentada em *Moderato Cantabile*, é de outra natureza: ocupa vários capítulos e parece completamente desligada da narrativa « encaixante » até certa altura. Obsevam-se dois percursos paralelos que, todavia, se encontram em alguns momentos no plano da ficção, e portanto, da significação.

Ao examinar-se o jogo de reflexos criado por esse tipo de estrutura, verificar-se-á que a palavra da autora se projeta numa transcendência cujo significado residirá no entrecruzamento e no espelhamento dos dois níveis de narração.

Neste romance a narrativa encaixada é “prospectiva” porque aparece já no seu início. Esta espécie de narrativa, em geral, constitui uma sinopse da totalidade do romance, apresentando uma estreita relação com a narrativa encaixante e pode anunciar o desenlace desta. Corre-se, pois, o risco de diminuir a curiosidade do leitor. Neste caso, a narrativa encaixada possui uma função “matricial e reveladora”.

Entretanto, aqui, constata-se que a relação entre a narrativa encaixada e encaixante, embora prospectiva, não é tão evidente. Ela não anuncia o resumo da narrativa principal, e à primeira vista, não se percebe nenhuma similaridade entre as duas narrativas. Ao contrário do que se poderia esperar, uma parece desligada da outra e deixa entrever, à primeira vista, apenas uma oposição.

Tem-se, pois, um “efeito de surpresa”: em lugar da história do Vice-Cônsul, personagem-título, o leitor defronta-se com a Mendiga e é tomado imediatamente de “terror e piedade”. Seu desespero parece tocá-lo mais que a história principal.

A intriga da narrativa encaixada conta a história de uma moça expulsa de casa por sua mãe porque estava grávida; sua partida é o início de um itinerário sem destino, uma errância sem fim, que dura até o nascimento da criança.

O transbordamento do microcosmo, apesar de sua inferioridade de tamanho, acaba por impor-se semanticamente ao macrocosmo e de uma certa maneira, engloba-o por sua vez.

No momento em que a protagonista daquele adentra a narrativa principal e dela passa a fazer parte, verifica-se uma contaminação entre as duas narrativas. A Mendiga circula nos dois níveis narrativos e a significação nascerá desta circulação, bem como da retroação das duas narrativas.

Essa contaminação leva o leitor a uma reflexão do sentido à medida que se estabelece uma relação entre os três personagens principais e entre os espaços de ambas as narrativas. Portanto a partir do jogo de espelhos é que será possível atingir a uma explicitação mais profunda das duas narrativas.

Apesar da tragicidade do tema, a intriga é plena de lirismo e é essa atração primeira, bem como a fragmentação do texto que demandarão ao leitor uma atenta participação para a construção do significado do romance.

Neste romance, a narração encaixada interrompe a diegese em três momentos: no início (p.9 à 28), na metade (p.51-71) e no final (p.179-183).

A primeira parte conta a expulsão da protagonista de sua terra natal. Na segunda parte, dá-se o nascimento da criança. A terceira parte da narrativa encaixada não interrompe a narrativa principal, mas insere-se na diegese e consiste em uma reflexão sobre a escrita. Peter Morgan, narrador da história encaixada, expõe seu projeto, as características da Protagonista e as técnicas que pretende utilizar. Trata-se, pois, de uma espécie de metaficção porque se discutem aspectos da narrativa.

Entretanto o diálogo torna-se estranho porque o leitor já leu a história da Mendiga no início do romance; dir-se-ia que essa pretensão exposta se transforma em oportunidade para o leitor conferir se a intenção do autor se realizou.

Peter Morgan explica que a ação central do romance será a caminhada:

> *Elle marcherait, dit-il, j'insisterai surtout sur cela. [...] ce serait une marche très longue et fragmentée en des centaines d'autres marches toutes animées du même balancement [...] elle marcherait et la phrase avec elle (p.179).*

Ressoará, pois, o eco da primeira frase do início do romance "*Elle marche, écrit Peter Morgan*" (p.9). Assim, o narrador projeta *ad infnitum* o valor da escrita, comparando-a implicitamente ao imenso percurso descrito pela Mendiga. Desta maneira, ele revela a preocupação em amalgamar intriga e escritura, mas sempre privilegiando esta última.

Ante a sugestão da criação de novos personagens, o escritor revela que pretende incluir Anne-Marie Stretter em seu romance. Enquanto ela dorme, e talvez sonhe com a outra, no comentário com os amigos, ambas parecem confundir-se. Peter Morgan e seus companheiros falam de Anne-Marie, enquanto que o narrador se refere à outra:

> *Anne-Marie dort, elle ne peut pas répondre.*
> *_ Elle chante et parle, elle fait des discours inutiles dans le silence profond (p.181).*
> *[...] _ Son échange, enfin, [...]*
> *_ Peut-être faudrait-il qu'elle fasse quelque chose [...]*
> *Anne-Marie Stretter paraît s'être endormie profondement.*
> *_ Je l'abandonnerai avant la folie, dit Peter Morgan [...]*
> *_ Serait-elle seule dans le livre?*
> *_ Non, il y aurait une autre femme qui serait Anne Marie Stretter (p.183).*

Percebe-se, pois, na diegese, a ligação entre as duas narrativas: unem-se as duas pontas através das duas mulheres, das duas protagonistas.

A dificuldade em encontrar a palavra exata para descrever o sentimento humano será a maior preocupação de ambos os narradores: "- *Avec quel mot le dire?*" (p.96)

Peter Morgan comenta com os amigos a impossibilidade de exprimir os sentimentos de alguém que não fala (somente a língua de Savanakhet), de traduzir a loucura de um personagem que não possui memória: "*Quoi dire à la place de ce qu'elle n'aurait pas dit?*" (p.73) .

A Mendiga, na segunda parte da narrativa encaixada, em meio a sua aflição para doar a criança, só pôde lembrar uma palavra : "*Battambang*", o nome de sua cidade natal. Portanto, ela tenta transmitir o "indizível" (p.67), ironicamente cifrado, visto que ninguém compreende sua língua materna.

Anne-Marie chora porque não consegue comunicar seus sentimentos mais íntimos, de vazio, de dor, de falta....

O grito do Vice-Cônsul não se destina a justificar seu ato abominável e nem tenta fazê-lo. Quer exprimir seu amor por Anne-Marie, deixa-se tomar pelo "*non-sens*", pela loucura, por seu instinto e grita.

Assim, a reflexão sobre a escrita dissemina-se por todo o texto. O canto, o grito, o discurso inútil, o silêncio são, pois, comuns a ambas as protagonistas, ao Vice-Cônsul, a Peter Morgan, ao narrador, a Duras. Ela conhece a dimensão da inutilidade da escrita e do silêncio. Por isso, ao longo do romance, na caminhada das duas mulheres, apreende-se a angústia da expressão, a busca da palavra: "*le mot pour le dire*" (p.124).

A narrativa principal tem início somente no terceiro capítulo, quando se anuncia que "*Peter Morgan s'arrête d'écrire*" (p.29). O pronome "*elle*" anuncia uma presença feminina, e alguns indícios bastam para se adivinhar sua identidade: ela é careca, pobre, nada, caça e canta. Imediatamente o leitor a identifica com a protagonista da narrativa encaixada e verifica que ela se introduz na narrativa encaixante e se torna um personagem como o próprio narrador. Essa invasão inesperada produzirá uma estranheza que parece advir de um mistério longínquo e que aumentará com o desenrolar da intriga. Vinda de longe, a Mendiga instaura uma relação indefinível, impalpável entre a estrutura "*en abyme*" e a narrativa principal que contaminará o romance inteiro intensificando a reflexão das duas narrativas. Desta forma, essa reaparição confere ao romance, um sentido quase mítico.[13]

[13] cf. « *Celles-ci (les nouvelles venues de loin) que la distance fût de l'ordre spatial ou temporel, qu'elles eussent leur source dans le pays lointain ou dans une tradition ancienne- puissant d'une autorité qui les rendait*

A intriga da narrativa principal consiste na história do Vice-Cônsul e paralelamente, na história de Anne-Marie, mulher do Embaixador da França na Índia. A ação se passa em Calcutá, que, entretanto não corresponde, na realidade, à capital do país. Observa-se, pois, uma clara mudança de espaço narrativo. Em contraposição aos dez anos de peregrinação da Mendiga na narrativa encaixada, acelera-se o tempo da história. Sua duração será de quatro dias, bem marcados. O início será na Quinta-feira, no "Círculo"; na Sexta-feira, a recepção na Embaixada e durante dois dias, Anne-Marie e seus amigos estarão junto ao Delta do Ganges.

No capítulo nove, quando Peter Morgan pára de escrever, o narrador da narrativa principal revela uma possível origem da história da Mendiga: Anne-Marie lhe havia contado. Mas a contagem do tempo não confere. Trata-se, pois, de uma outra história dentro da narrativa principal; outro episódio encaixado que reforça "*en abyme*" aquela primeira história, exemplo dos dramas de todas as mulheres abandonadas. A "longínqua fábula" incorpora-se, pois, à ficção primeira e lhe confere uma força nova, sobretudo em relação ao espaço e aos personagens.

Assim, a circulação de reflexos entre os três protagonistas de ambas as narrativas - a Mendiga, Anne-Marie e o Vice-Cônsul – é que levará o leitor a desvendar o significado do romance.

1.1.2. 2 A Mendiga

A primeira frase do romance anuncia um narrador de segundo grau que vai contar uma aventura, o desenrolar de um caminho: "*Elle marche, écrit Peter Morgan*" (p.9).

A intriga da narrativa encaixada conta a história de uma moça rechaçada pela mãe por causa de sua gravidez, a desonra inadmissível.

Será, pois, a história da marcha da Mendiga, de sua caminhada sem direção definida, guiada apenas pelo instinto de sobrevivência ao qual se somará o instinto materno – causa da expulsão.

---

valables ». BENJAMIN, Walter. Le conteur. *Oeuvres*. v.III, Trad. Maurice Gandillac et alii, Paris : Gallimard, 2000, (Frankfurt,1972), p.123.

Ela parte do Cambodja e, durante toda a sua gestação até o nascimento da criança, percorre uma imensa extensão de terra. A primeira cena trata da expulsão da moça de sua casa.

A personagem da Mendiga encarna o sofrimento de uma mãe em meio à mais extrema miséria. A dor dilacerante que « rói » suas entranhas se manifesta incansavelmente em seu corpo e constitui a metáfora de seu sofrimento espiritual, no total abandono de sua vida sub-humana. A separação inevitável de sua filha marcará o começo da desrazão, o absurdo, a violência maior.

No primeiro parágrafo, define-se o tipo de narração - uma aventura de aprendizagem: "*Tu apprendras*" (p.9). Mas sua mãe ao expulsá-la, ordena-lhe: "*il faut se perdre*" (p.9). Instala-se o paradoxo: aprender e perder-se, aprender **a** perder-se; perder-se na vida, perder sua identidade. Para a mulher a aprendizagem consistirá na perdição, na solidão, no abandono.

O afastamento da terra natal, a separação irremediável é reforçada por uma ameaça peremptória, impregnada de raiva: "*Si tu reviens, a dit la mère, je mettrai du poison dans ton riz pour te tuer"* (p.10). Transformada em maldição, esta ameaça de morte perseguirá a protagonista durante todo seu périplo. De fato, essas duras palavras parecem conter a força das maldições ancestrais, lembrando ao leitor as tragédias gregas.

A voz do narrador confunde-se com a da Protagonista através do tom subjetivo da narrativa. O monólogo interior mistura-se à lembrança de um diálogo cujo interlocutor seria provavelmente sua mãe no momento da partida. Imediatamente suspeita-se que seu caminho constituirá a tentativa de libertação em relação a sua mãe, a sua palavra, a sua rejeição; será a busca da independência ou do esquecimento, o desligamento da mãe. Assim, adverte-se o leitor quanto à natureza do objetivo da trajetória da Protagonista.

O último parágrafo da primeira página exige reflexão por parte do leitor: a natureza paradoxal do percurso que se inicia será em direção a um horizonte "que se julga" ser o mais hostil ("*qu'on juge le plus hostile*" p.9); portanto, o narrador acena com a possibilidade de que talvez não seja; poderia tratar-se, então, de uma falsa pista como a rota da Mendiga; adivinha-se que esse "horizonte hostil" corresponderia à própria vida: o sofrimento, a dor, a morte. Dir-se-ia, pois, que o tema desta narrativa que se anuncia ultrapassa a simples aventura e propõe, em um nível existencial, problemas inerentes à condição do homem.

Dilui-se a identidade da mendiga na extensão da longa marcha, na qual ela "se perde", entre milhares de mulheres que encontra na vasta planície de Tonlé-Sap. Como a Protagonista, elas vivem sem destino, rechaçadas, abandonadas. A homofonia contribui para denunciar a miséria de sua condição: "*Faim et marches*" (p.10) equivale a "*Femme et marches*" que se poderia generalizar por "*femmes et marches*" ou "*marches des femmes*". Marchas desorientadas, forçadas, privadas de consciência, a que se acrescenta a fome - a grande metáfora de sua trajetória. A fome fisiológica que corresponde à fome espiritual, própria a todo ser humano, mas aqui, sobretudo, própria à condição feminina.

Apesar de sua condição semelhante, essas mulheres não se mostram solidárias; no meio delas, a mendiga permanece incomunicável e só. Só entre seus semelhantes.

Mas qualquer direção que ela siga, a fome será sua principal companheira e a fadiga e a fraqueza obrigam-na a dormir com freqüência.

Perdida no espaço imenso, a jovem se perde também no tempo, concretamente marcado pelo ventre que se arredonda e instaura uma estranheza em seu corpo, em seu espírito, todas as modificações de sua vida.

A ausência de alimentação, a fome que ela sofrerá corresponde à falta da mãe. O desejo de revê-la a persegue constantemente. Uma insistente compulsão de voltar a seu país natal se transforma em alucinação. No mercado, combalida pela fome, a mendiga vislumbra toda sua família e prosterna-se a seus pés. Acima de qualquer sentimento, invade-a o amor maternal: *"[...] elle voit sa mère qui, de l'autre bout du marché, lui sourit. [...] C'est l'amour de sa mère qui s'exprime au hasard"* (p.27).

Alguém lhe sacia a fome e lhe dá um pote de arroz quente. O discurso indireto livre desvenda seu imediato pensamento: "*Quelle main lui aurait donné sinon celle de sa mère?"* (p.27). Assim, a moça realiza seu desejo de ver, uma vez mais, a mãe-provedora ("*mère-nourricière*"), protetora, a mesma que impiedosamente a expulsara. Confundem-se neste momento, realidade ficcional e ilusão da personagem.

Freud explica que uma vertigem ou devaneio corresponde ao sonho com seus mecanismos – condensação e deslocamento; portanto, como no sonho, o inconsciente pode revelar um desejo reprimido. A fraqueza provoca na mendiga uma vertigem que permite exprimir o profundo desejo do reencontro.

Neste caso, o "sonho" é explícito: seu conteúdo manifesto revela claramente a aspiração maior da "*jeune fille*", expresso inúmeras vezes, desde o início do romance. Sabe-se

da importância da convivência harmoniosa entre mãe e filha/filho para todos os mortais. Porém aqui, verifica-se uma radical necessidade de reencontrar a mãe, ainda que se arriscasse a ser morta pelas mãos maternas. Ao recobrar a consciência, seu sofrimento parece aumentar, acrescido da decepção de ver-se novamente só, abandonada.

Contudo, à medida que progride sua gestação, ela se enche de coragem e se dispõe até a enfrentar a mãe – "sale *femme – cause de tout [...]* " (p.25). Por isso segue o rumo em direção à sua casa. Entretanto, após o nascimento da filha, ela não mais pensará na mãe. De certa forma, consegue uma espécie de libertação:

> *Elle retrouve qu'invisiblement se passe quelque chose, qu'elle voit mieux le reste qu'avant, qu'elle grandit d'une façon comme intérieure. L'obscurité environnante se déchire, s'éclaire (p.18).*

Perto de uma cidade, abriga-se em uma pedreira; um lugar seguro, para onde, como um animal, ela carrega as frutas e o alimento que consegue. Sob essa montanha de mármore, a Protagonista, prostrada em seus pensamentos, está quase sem vida, enterrada. Manifestar-se-á a força telúrica: das profundezas da terra emanam tanto a força da fecundação quanto de aniquilamento e morte**.**[14] Esse lugar parecerá, pois, sagrado. Mas, esmagada pela maldição materna, perde todos os cabelos, força vital, e transforma-se em "*bonzesse sale et chauve*" (p.17), traço que a distinguirá entre milhares de outras mendigas. Sua miséria é tão grande que até os cães a ignoram visto que, sua carne quase morta, ela é "*une jeune fille sans odeur de nourriture*" (p.18).

A narrativa principal interrompe a seqüência por três capítulos, e a segunda parte da narrativa encaixada terá como ação central, o parto da moça em Oudang, na planície *des Oiseaux*.

Abandonada por todos, somente a mulher de um camponês a ajuda na hora do parto. Assim, remete-se o leitor à figura de Maria que deu à luz em uma gruta em Belém, muito longe de sua terra natal. Também ela encontrou um mínimo de hospitalidade na hora do nascimento, em um estábulo, junto aos animais. Semelhante pobreza, semelhante necessidade. Ao sofrimento da Mendiga, confere-se um valor quase mítico.

Entretanto a morte ronda de perto e, de lugar de nascimento, a gruta se transforma em túmulo.

---

[14] cf. BACHELARD, Gaston. *La terre et la rêverie du repos*. Paris : José Corti, p. 182.

Misturam-se a expectativa do nascimento da criança e a desesperança de poder criá-la: a ameaça de morte. É a condição inerente à miséria: vida e morte. Condição da própria vida humana: a morte.

O isolamento do local é propício à reflexão. Com grande intensidade, revela-se o mistério da vida, da união de corpos, mãe e filho; união vivida durante meses que se rompe em um só instante. Por outro lado, desperta sua responsabilidade: a sobrevivência, o novo fardo, a impossibilidade de criar a criança.

Maria Rita Khel explica que a maternidade pode gerar para a mãe uma segurança, ainda que passageira, ilusória: o filho representaria o falo que a mulher não possui e cuja falta ela sofre durante toda a sua vida. Por outro lado, a maternidade propiciaria a ultrapassagem da fase edipiana de concorrência entre mãe e filha em relação ao pai.[15] Verifica-se, pois, em geral, na mãe, um amadurecimento psicológico.

Preocupada com sua criança, a Mendiga terá outra atitude, tomará decisões, seja de sobrevivência, seja em relação à separação definitiva.

O momento mágico transforma-se em tragédia da separação: a criança está condenada ao abandono. O nascimento acarretará uma dupla separação porque, sem as mínimas condições de sobrevivência, ela será obrigada a dá-la a quem a aceitar. Da mesma forma que sua mãe a expulsara, ela abandonará a filha: culpa fatal que a mergulhará na loucura. Uma vez mais, vê-se ilustrada a concepção da autora a respeito do nascimento: o parto consiste em um abandono, um verdadeiro "assassinato".[16]

Assim, a separação da filha é a projeção da sua brutal expulsão. Esta cena persegue-a em sonhos como um último pesadelo: desejo do retorno, do reencontro proibido. Volta da memória, exílio jamais aceito.

A criança às costas, a caminhada torna-se lenta e penosa. É o peso concreto da responsabilidade materna, simbolizada também pelo caminho ao longo do rio Mékong - as águas maternais. Mas a fraqueza da criança a assusta: é preciso entregá-la depressa, antes que esteja morta; a morte perseguindo a vida. É preciso salvá-la da "Parca".

A crescente aflição de ver aproximar-se o perigo da morte, obriga-a a fazer-se compreender de qualquer maneira; em terra estranha, desesperadamente, tenta comunicar-se

[15] cf.KHEL, Maria Rita. Op.cit, p.45.
[16] cf.DURAS, M., PORTE, M. *Les lieux* ..., p.23.

por gestos. A necessidade é mais forte que "*les mots pour le dire*"; deve ser transmitida não importa como.

A lembrança de um canto de seu país natal reforça a idéia irremediável, inexorável da morte: "*Chant joyeux de Battambang qui dit que le buffle mangera l'herbe mais qu'à son tour, l'herbe mangera le buffle lorsque l'heure sonnera*" (p. 58). As duas faces da realidade – vida e morte. O búfalo – animal enorme, come para viver até a hora em que, apodrecido, se tornará alimento da erva. Ciclo da vida que inclui a morte.

É difícil justificar, difícil dizer; indizível oferecer, dar a outrem seu próprio filho. Porém a miséria é visível, salta aos olhos; dispensável, pois, a palavra. Apenas "*Battambang*", palavra mágica. Momento indescritível, milagroso: "[...] *l'enfant blanche de la dame veut. Dieu veut. Donnée et prise. C'est fait*" (p.59). O narrador retoma as palavras bíblicas da criação: no Livro do Gênesis, após cada etapa da criação, Deus as repete: "Assim foi feito".[17] Santifica-se, pela palavra sagrada, o gesto de solidariedade; renova-se o grandioso ato da criação.

Entretanto, ao se repetirem essas palavras que enaltecem o ato de acolhimento à criança, instala-se uma ironia porque a generosidade só se manifesta em razão da miséria. Por outro lado, a caridade estende-se também à Mendiga que recebe sopa, arroz quente e remédio para sua ferida. Assim, ela e a criança finalmente são tratadas como seres humanos.

Mas opondo-se a essa mãe-ternura, "a mãe colérica" invade a narração e por discurso indireto livre, desvenda a memória da protagonista: esta será a última vez que ela se lembrará da mãe e de sua casa; mesmo que ela morresse sob seus golpes, desejaria revê-la ainda uma vez. Mas "agora é tarde": o tempo passou, e ela ou já teria desistido, ou teria se modificou após ter-se tornado mãe. Então ela reconhece sua própria mãe como "*cause et origine de tous les maux*" (p.67).

De agora em diante, total solidão. Livre do fantasma da mãe, abandonada a filha, a perda irremediável da identidade: "[...] *sans cela qui va-t-on devenir? Qui*?" (p.67). Rumo ao Norte, é o início da demência. Desta forma, observa-se a importância da maternidade para a mulher. A mendiga se reconhecia como pessoa através da filha e à sombra da mãe; agora, perde a referência: é o aniquilamento. Daí em diante, o leitor assistirá à sua crescente animalização.

[17] Gen.1,5. *Bíblia Sagrada*. São Paulo : Paulinas, 9ed., 1955, p.19.

Assim, da protagonista, não se saberá senão seu sexo, o motivo da partida e sua atitude. Sem nome, sem identidade, receberá somente epítetos qualitativos, indicativos de sua miséria: sua mãe a chama "*vieille enfant enceinte qui vieillira sans mari*" (p.10); mais tarde ela será "*la bonzesse sale*" (p.17) e depois, a "*jeune-fille maigre*" (p.18), que na narrativa principal será conhecida como a "*mendiante*" (p.67). A falta do nome próprio despoja-a de seu status humano e reduz sua condição feminina à de reprodutora animalizando-a definitivamente.

Em terra estranha, condenada ao silêncio, após a entrega da filha, ela continuará seu caminho. Talvez agora se cumpra a ameaça de sua mãe: "*il faut se perdre*". Ainda assim, ela tentará outros caminhos, uma outra vida: "*Cette fois, oui, elle avance*" (p.68). ...Mas em qual direção?

Em Calcutá, embaixo das árvores, mais se assemelha a um animal, sobrevivendo da caridade alheia, junto aos leprosos. Entretanto ela não é contagiada pela lepra, doença tão temida por todos os brancos. É a última força humana que lhe resta, e desta forma, reveste-se o personagem de uma aura mítica que lhe conferirá uma significância ímpar.

No início de sua caminhada, a mendiga sente-se perseguida pela morte, tenta fugir dela, salvar sua criança. No final do romance, seu aspecto repulsivo – careca, andrajosa e tartamudeante – parece encarnar a própria parca e chega a aterrorizar Charles Rosset, um dos admiradores de Anne-Marie.

Face aos demais personagens da narrativa primeira, sua figura estranha destaca-se entre os miseráveis: seu despojamento, sua careca, seu canto triste e sem sentido. Entretanto, a figura repugnante possui um lado enigmático que fascina o leitor inspirando-lhe o "terror e piedade" das tragédias gregas.

A lepra é a metáfora da doença mental. Em sua *Histoire de la folie,* Foucault relata que, desde a Antigüidade, as cidades isolavam os doentes, confinavam-nos extramuros; depois, na alta Idade Média, quando essa doença foi quase controlada, as autoridades passaram a isolar também os loucos. Portanto, o horror despertado por essa doença altamente contagiosa era comparável ao horror suscitado pela loucura (1972). [18]

Se considerarmos a extensão e a inverossimilhança do percurso da Mendiga, sua figura adquire um valor mítico; sua aventura de sobrevivência transforma-a em ser sobre-humano e propõe a reflexão sobre o problema da sobrevivência de todos os seres humanos, do

[18] cf. FOUCAULT, Michel. « *Stultifera navis* » in *Histoire de la folie*. Paris, 1972, Ed.Gallimard, p. 18.

ponto de vista material e espiritual. Sua loucura torna-se alegoria da "trágica loucura do mundo e lembra a cada um sua verdade".[19]

1.1.2.3. A Mendiga e Anne-Marie

A estrutura especular do romance permite observar a reduplicação das duas Protagonistas. Em geral, verificam-se semelhanças entre a narrativa encaixada e encaixante: homonímias dos protagonistas, de um personagem com o autor, a repetição de um cenário revelador etc.[20] Mas considerando-se a sutileza ou as inversões da escrita de Marguerite Duras, ver-se-á que essas relações não se apresentam aqui tão evidentes.

À primeira vista, a Protagonista da narrativa encaixada e a da narrativa encaixante opõem-se totalmente, vivendo cada uma em um mundo completamente antagônico: o mundo da abundância e o da extrema miséria. Mas, separadas por níveis ficcionais diferentes, após uma primeira leitura, verifica-se que suas condições sociais opostas constituem somente um ponto de partida e uma análise mais minuciosa poderá estabelecer muitos pontos de comparação e aproximar seus destinos de mulher: mulheres abandonadas, que vivem sua dor semelhante.

Na diegese, Anne-Marie surge no final do primeiro capítulo da narrativa principal que é o IV capítulo do romance. Ela aparece ligada ao personagem–título, o Vice-Cônsul, informada, bem como seu marido, dos incidentes de Lahore.

Em um primeiro momento (no V capítulo), ignora-se que seja ela a protagonista desta narrativa; ela apenas é vista por um dos personagens – Charles Rossett - passando em direção a Chandernagor. Essa rápida aparição de Anne-Marie, seguida da ação da mendiga, que protagoniza os dois capítulos seguintes (VII e VIII), já permite estabelecer um certo grau de aproximação entre uma e outra. Somente no capítulo IX, quase na metade do romance, Peter Morgan, o narrador da história encaixada, pára finalmente de escrever. O narrador principal refere-se à história de uma Mendiga de Savanakhet, anteriormente contada àquele pela própria Anne-Marie. Reforça-se assim, "*en abyme*", a história da narrativa encaixada, bem como o espelhamento em relação à grande dama. Observa-se que a atuação desta é

[19] Idem., Ibidem., p. 24.
[20] cf.DÄLLENBACH, L., *Le récit spéculaire.* , p.65.

insistentemente introduzida e ligada à figura da outra. Assim, a própria estrutura do romance acentua a significação em espelho das duas protagonistas.

Anne-Marie Stretter é, sem dúvida, um nome emblemático da cultura ocidental; poderia representar todas as mulheres do Ocidente. Ela é denominada por vários epítetos: *La Blanche de Calcutta, "La Reine de Calcutta", "Eau qui dort"* . Em contrapartida, como já se viu, a Mendiga sequer tem nome. O narrador, Peter Morgan, lhe confere apenas epítetos. Seu cognome aparece no texto apenas uma vez (p.67); na verdade, ele corresponde ao seu total estado de despojamento.

Florence de Chalonge analisa a história da Mendiga como um mito de origem tendo como base a estrutura do conto popular de Propp.[21] Assim, ela atribui um valor exemplar a essa história que se desenvolve a partir de uma falta.

A Mendiga é obrigada a partir por causa de seu erro e é proibida de voltar a sua casa. Parte do Oriente, do Cambodja e após dez anos de um percurso sem rumo certo, chega a Calcutta e aí fica por sua própria vontade; limitada somente por sua miséria, sua fome, sua dor, ela se adapta e se torna livre exatamente através de sua loucura.

Anne-Marie também vem de longe. Nascida no Ocidente, em Veneza, passou por diversas capitais asiáticas; como aquela, provém da Indochina, de Savanakhet, no Laos, onde deixou o marido; daí seguiu para a Índia, com o Embaixador da França, há dezessete anos. Suspeita-se que também ela tenha cometido algum erro : "[...] *à Calcuta on ne sait pas encore aujourd'hui si elle était réléguée au fond de la honte ou de la douleur à Savanakhet lorsqu'il l'a trouvée"* (p.99).

O leitor desconhece, pois, a causa de sua partida da Indochina. Seria esta a causa de sua dor, sua vergonha? Nada é esclarecido.

Assim, após longo percurso, ambas chegam a Calcutá e sentem saudades de sua pátria: esta lembra sua cidade, onde tocava piano e talvez tivesse uma carreira promissora; para dirimir a nostalgia, toca uma sonata de Schubert que a transporta a outros lugares, outros tempos. Por seu lado, para minorar seu vazio, a Mendiga canta as canções de Battambang, sua terra natal.

[21] cf. CHALONGE, Florence. Une quête de l'origine ? identité et parcours spatial dans *Le Vice-Consul* de Marguerite Duras. *Littérature*. Paris, Ed. Larousse, no.88 :33-43, déc.1992.

Anne-Marie deve ficar em Calcutá onde “parece adaptada”, mas o calor a sufoca de maneira insuportável, como a todos os Brancos. Seu mundo se fecha: passeios no parque, os livros, as ilhas, o tênis, o “*Blue Moon*”... A Mendiga, entretanto, decide permanecer nessa cidade voluntariamente, e embora conviva diretamente com os leprosos e demais indigentes, conserva-se indene.

Esta, *“jeune fille sans mari”*, em seu itinerário de (de)formação, dada a miséria em que vive ou sobrevive, é obrigada a abandonar seus filhos no mercado. Ao contrário, Anne-Marie é adulta, tem um marido e desfruta de sólida e invejável posição social, podendo, por isso mesmo, cuidar das filhas com desvelo. Evidenciam-se, pois, as discrepâncias geradas pela injustiça social.

Aparentemente, Anne-Marie possui tudo o que uma mulher pode sonhar. Mas limitada por uma vida rotineira e sem emoções, ela cultiva em seu íntimo, um tédio esmagador e uma tristeza indizível que a roem por dentro como, na gravidez, no início do romance, a fome “roía” o ventre da Mendiga.

Esta entregou-se aos pescadores por necessidade, para não morrer de fome; enquanto *La Blanche de Calcutta*, a fim de preencher seu tempo e seu vazio, vive rodeada e cortejada por um círculo de admiradores/amantes, que não são ignorados por seu marido, o qual até os encoraja.

Porém a diferença social torna aceitável a conduta desta. Coloca-se, portanto, em discussão a hipocrisia da sociedade que condena ou perdoa, sustenta preconceitos ou os aceita de acordo com as classes sociais.

Da mesma forma que aquela foi abandonada pelos pescadores quando seu ventre se tornou grande demais ao final da gravidez, esta pressente que também será abandonada por seus admiradores quando já não mais ostentar a beleza e o frescor da juventude.

Nesse momento, ela não mais apresenta a beleza heráldica de outrora, mas encontra-se magra e envelhecida, cansada, a cabeça “raspada”, sem pensamentos (“*rasée de pensées*”); tão calva quanto a Mendiga.

Adivinha-se sua melancolia através de sua conduta, suas reticências, seu medo de amar e de ser amada. As lágrimas impedem-na de falar e traduzem o vazio de sua alma, a impossibilidade de partilhar seu sentimento.

Enquanto permanece adormecida, talvez sonhando com a Mendiga, seus amigos comentam a loucura desta... Esses comentários vêm reforçar o espelhamento de ambas e a

profunda ligação entre as duas narrativas, a tal ponto que às vezes o leitor confunde as duas protagonistas.

A presença constante da Mendiga parece denunciar o enorme vazio do coração de Anne-Marie, o desconforto de sua intimidade. Esta dorme, mesmo em meio a seus admiradores, fugindo, pois, da realidade. Assim, suas loucuras diferem, evidentemente, mas remetem o leitor à "loucura divina" da tragédia grega: "a nostalgia de uma completa alienação, [...] a evasão em direção a um horizonte diferente, [...] um banimento radical de si mesmo [...]".[22]

Ambas exercem uma fascinação sobre os Brancos e reciprocamente. A sociedade considera a dama como "*irréprochable*", "*qui ne fait rien*" (p.100). De outro lado, destaca-se sua preocupação com os pobres, seu espírito caridoso.

À porta da cozinha da Embaixada, a Mendiga recebe água fresca e os restos de comida procurando suprir sua sobrevivência; assim, ela persegue Anne-Marie vendo-a como a Mãe-Nutriz, a mãe que ela nunca mais pôde reencontrar. Ameaçada de morte por sua mãe, inversamente, ela própria se torna uma Parca, seguindo a dama até as Ilhas; sua presença invade o espaço que se cobre de muitos indícios de morte: "*les brumes violettes*", (p179); "*les manguiers décharnées par les oiseaux*", (p.179); "*le poisson guillotiné*", (p.205). De outro lado, também Anne-Marie se impregna de lúgubres signos: no Hotel, veste-se com um peignoir preto (p.188) e tem "*la rectitude simple d'une morte*" (p.197); por último "*la chaloupe du ravitaillement*" remete o leitor imediatamente ao mito da barca de Caronte (p.199).[23]

Cada uma segue um rio: aquela sobe o Mékong até Calcutá onde se banha no Ganges, águas sagradas - "*une ablution pour laver son âme*" - como sugere Bachelard.[24] Anne-Marie margeia este mesmo rio a caminho de seu Delta de aluvião – acúmulo de suas tristezas. Nesse sentido, ao final do romance, concretiza-se a reduplicação dos sujeitos no momento em que ambas se aproximam do mar, ventre materno, unindo seus destinos de mulher. Semelhante abandono, semelhante dor.

---

[22] VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo Ed. Perspectiva, 1999, p.158.
[23] Cf. BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1942, p.90.
[24] Idem, ibidem, p.192.

Julia Kristeva analisa as semelhanças entre as duas protagonistas e declara que "*l'univers étheré d'Anne-Marie acquiert une dimension de folie qu'il n'aurait pas aussi fortement sans l'empreinte sur lui de l'autre rôdeuse*".[25]

Desprovida até de nome, a figura da Mendiga transforma-se em alegoria de toda a população da Índia e sobretudo da condição da mulher, da mulher abusada, maltratada, desamparada, em busca de um lugar para viver, em busca de sua identidade.

Em contrapartida, o pomposo nome de Anne-Marie Stretter, tipicamente ocidental, representaria todas as mulheres do Ocidente. Apesar de separadas por um imenso abismo social, a narrativa especular permite aproximar seus itinerários de busca existencial, vivência de dor semelhante.

1.1.2.4 O Vice-Cônsul

Ao lado de Anne-Marie, o Vice-Cônsul é o coadjuvante principal que dá o título ao romance. Danielle Bajomé observa as estruturas triangulares dos romances de Marguerite Duras e explica que o Vice-Cônsul fecha o triângulo, não no sentido amoroso, mas ele reflete traços dessas duas mulheres.[26] Através desse jogo de espelhos, a análise deste personagem-título do romance contribuirá para melhor compreender a significação do romance, bem como das outras duas protagonistas.

Também ele deve partir por causa de seu erro, seu crime abominável, inominável, do qual só se tem notícia bem no final do romance; ao passo que é desde o início, toma-se conhecimento do erro da Mendiga. E se comparada a importância dos erros de ambos, percebe-se uma ironia incomensurável em relação aos julgamentos da sociedade. Esta condena a moça grávida, que fabrica, prolifera a vida, mas hesita em condenar aquele que comete um genocídio!

---

[25] KRISTEVA, Julia. La maladie de la douleur : Duras. *Soleil Noir : dépression et mélancolie*. Paris, Ed. Gallimard, 1987, p. 255.

[26] cf. BAJOMÉ, Danielle. Duras et le désir d'éternité., VIRCONDELET,Alain (org). *Marguerite Duras* : *Rencontre de Cerisy*, Paris : Ecriture, 1993, p.263.

Como Anne-Marie, ele deixou sua pátria e foi até os confins do mundo em busca de sua identidade. Jamais teve uma mulher e embora enamorado de Anne-Marie, não consegue exprimir-se convenientemente; ele grita como um selvagem à semelhança da Mendiga que exclama "*Battambang*". Abandonado por sua mãe, ele vive sua solidão e sua loucura injustificável, o peso de seu crime, seu segredo conhecido por todos. Tendo matado centenas de leprosos e de mendigos, o Vice-Cônsul revela sua natureza marginal: vive fora da realidade, vem de Lahore (Là-hors) e não encontra saída nesse mundo, nem pela profissão - a diplomacia - tampouco através do amor.

Ao contrário da Mendiga, ele teme a lepra e por isso mesmo tenta acabar com ela atirando contra os leprosos na praça de Shalimar: é a sua resposta à miséria, ao absurdo do mundo. A lepra, como vimos, é a metáfora da loucura. A resposta possível é a violência, a morte: ora, quem mata quer morrer. O tédio e seu ato louco fazem-no sucumbir.

Como a Mendiga, ele faz parte do mundo da loucura e como Anne-Marie, vive um vazio, um tédio, uma vida sem sentido. Mas, enquanto elas mergulham e renascem no ventre maternal, o mar, ele escolherá um caminho mais "fácil". Ironicamente, prosseguirá sua carreira e casar-se-á com uma moça escolhida por sua tia. Portanto protegido e adaptado ao sistema, aceitará a vida burguesa, mas, apesar da companheira, estará sempre só conforme indica o nome da moça: Natalie Courseules (Cour/seule; *courrir seul*). Embora casados, como na maioria dos matrimônios burgurses, viverão uma solidão a dois.

Assim, os três personagens acham-se ligados por sua marginalidade, cada um à sua maneira: a solidão, o vazio, a loucura, a morte.

Examinando algumas conseqüências da estrutura da "*mise en abyme*" neste romance, verificou-se que a narrativa encaixada ultrapassa suas fronteiras e invade a narrativa principal por meio da Mendiga.

O confronto deste personagem, ser miserável, com os personagens do mundo da diplomacia, da riqueza, da abundância, faz ressaltar ao leitor a terrível situação de injustiça existente na Índia e em todo o mundo. Somente um ato louco poderia pôr fim a essa calamitosa situação: o desespero, a revolta são levados ao extremo no genocídio de Lahore. Assim, esse romance aborda, além do problema da miséria, o da lepra, da loucura e da morte.

Esses temas ultrapassam, pois, o nível sociológico e projetam-se a um nível filosófico da existência visto que focalizam questões do sofrimento inerente à condição humana.

O périplo da Mendiga é imagem do percurso de todos os homens. A separação de sua mãe corresponde à primeira frustração, prefiguração de todas as outras separações que o homem enfrenta durante sua vida.

A "saga" da Mendiga é comum a todas as mulheres à medida que ilustra a concepção da autora sobre o parto: a separação da criança do ventre materno constitue uma imensa e dolorosa violência, para Duras, é comparável a um assassinato.[27] Deste momento inesquecível, restará, de um lado, a falta que marcará por toda a vida o indivíduo, e de outro lado, a paradoxal relação entre o nascimento e morte, força de vida (*eros*) e força de morte (*tanatos*).[28] A busca de identidade da Mendiga consiste também na busca de solidariedade e generosidade que ela só encontra na hora do nascimento da criança.

Entretanto para ela mesma, para Anne-Marie, para o Vice-Cônsul, para toda a humanidade a única resposta possível será a solidão. Esta se transforma em loucura: face às injustiças, à fome, ao vazio, à dor, material ou espiritual, responde o crime insano do Vice-Cônsul ou a própria loucura que é também a própria morte.

A circulação de reflexos entre os personagens, sobretudo entre estes e a Mendiga mostra o efeito da estrutura "*en abyme*" e ressalta a significação mais profunda do romance.

A reflexão sobre a escrita, característica de toda narrativa especular, aqui se efetua através de Peter Morgan e da Mendiga. A narrativa constrói-se ao longo de seu percurso, ela própria se transforma no percurso da escrita: "*elle marche et la parole avec elle*" (p.180). É o

[27] cf. DURAS, M., PORTE, M., *Les Lieux...*, p.23.
[28] cf. FREUD. S. *Além do princípio do prazer*., p. 49.

ato de contar que faz avançar a ação. A narrativa ultrapassa o narrador porque quando ele "pára de escrever", a protagonista invade a narrativa principal e prolonga seu caminho; sua presença muda e grotesca torna-se tema de discussão dos personagens, portanto ela se transforma em narrativa. Narrativa louca, inútil, escandalosa, como todas as narrativas femininas.[29]

Todorov explica que na estrutura "*en abyme*", a narração é uma motivação de vida. Nos *Contos de 1001 noites*, Sherazade morrerá se parar de contar. Assim, fica evidente o valor vital da narração; ao contrário, a ausência desta, a página em branco se assemelha à morte.[30] Em *Le Vice-consul*, a impossibilidade de comunicação leva o Vice-Cônsul a matar e Anne-Marie e a Mendiga à busca da morte.

Na própria vida de Marguerite Duras, observa-se, sobretudo, sua necessidade de escrever; à semelhança do narrador Peter Morgan, ela precisa "*prendre la douleur de Calcutta*" (p.29) de comunicar o que vê, o que sente, o que viveu, o que inventa. Embora ela própria considere inútil sua palavra, incompreensível, como a língua da Mendiga (o cambodjiano, ou "*Battambang*"), ela não consegue se calar, sob pena de morrer.[31]

Duras impregna-se, pois, do sofrimento da mulher, dos pobres, dos marginalizados, dos judeus, e por não compreender o mistério da injustiça, da existência, ela escreve, para atualizar esse sofrimento e sublimá-lo. Impulsionada pela realidade do sofrimento, pelo absurdo do mundo, escrever será "*la seule matérialisation possible de la vie*".[32]

---

[29] « Une littérature de la parole d'amour, de l'impuissance de la parole parlée, une littérature où la femme, en écrivant cette parole amoureuse, vaine, restitue aux mots toutes leurs possibilités, toute leur puissance par le seul miracle du passage du parlé à l'écrit, par la magie de l'écriture qui féconde la parole ». CHAWAF, Chantal. Puissance de la langue dans la langue de l'impuissance. VIRCONDELET, Alain (org.) *Marguerite Duras : Rencontres de Cerisy-La Salle*. Paris : Ed. Ecriture, 1993, (p.241-247), p.244.

[30]cf. TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Ed. Perspectiva, 1979, p.128.

[31] cf. VIRCONDELET, Alain. Condamnée à écrire. VIRCONDELET, Alain. (Org). *Marguerite Duras: Rencontres de Cérisy-La Salle*. Paris : Ed. Ecriture, 1993, p.282.

[32] CHAWAF, Chantal. Puissance de la langue dans la langue de l'impuissance. *Marguerite Duras : Rencontre de Cérisy*. Paris : Ecriture, 1993, p.244.

1.1.3 As amigas, as amantes em *Le Ravissement de Lol V. Stein*

Em *Le Ravissement de Lol V. Stein* verifica-se um mecanismo de espelho que não é exatamente uma narrativa especular; dir-se-ia que há um "espelhamento" entre as personagens e uma intensa retroação entre as duas cenas fundamentais, bem como uma reduplicação interna dessas cenas.

Esse mecanismo corresponderia a uma "*intertextualité autarcique*" ou uma "*autotextualité*", conforme a teorização de Lucien Dällenbach em seu artigo "*Intertexte et autotexte*" e a exemplo das denominações conferidas por Gérard Genette em *Palimpseste.* Trata-se de uma relação "*possible d'un texte avec lui-même"*, que instaura uma "*réduplication interne qui dédouble le récit tout ou en partie sous sa dimension littérale (celle du texte, entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction)"*.[33]

Neste romance, observa-se, entre determinadas cenas, uma relação, não de simples repetição, mas de duplicação, de forma a transmitir-se ao leitor uma sensação ora de aprofundamento, ora de prolongamento no tempo. A repetição de algumas cenas capitais ao longo da narrativa desperta no leitor o desejo de examiná-las mais detidamente com o intuito de atingir o significado do romance.

Destacam-se, pois, as cenas do baile e do campo de centeio. Sua análise poderá revelar um desdobramento em profundidade. Poder-se-ia dizer que, embora a narrativa não seja exatamente especular, existe um "efeito" especular à medida que emerge do texto, mais que um espelho, um caleidoscópio, talvez correspondente às facetas de Lol. O espelhamento desta em relação a sua amiga mostrará a significância da diegese durassiana.

Em seu estudo *Le récit speculaire*, Lucien Dällenbach distingue, dentre as narrativas especulares, o "*méta-récit*" e o "*énoncé métadiégetique*". O primeiro supõe um narrador interno, diferente do narrador da narrativa primeira e cria uma história praticamente independente da principal; o segundo não visa à emancipação da narrativa, mas suspende a diegese; assim, muitas vezes, o *"énoncé métadiégetique"* consiste em sonhos, representações visuais, auditivas, ou narrativas recontadas e portanto, não há mudança de instância narrativa.[34]

[33] cf. DÄLLENBACH, Lucien. Intertexte et autotexte. Seuil, p.283.
[34] cf. DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. p.71.

Ao contrário das narrativas especulares tradicionais, o narrador é um só - Jacques Hold – e sua identidade é revelada somente no segundo terço do romance. Não há, pois, outro narrador de segundo grau, mas cenas, que, recontadas por ele próprio ou por outros personagens parecem, nessa repetição, desdobrar a narrativa alargando e aprofundando seu significado.

É a repetição de duas cenas principais - o baile no início do romance (p.14-22) e o "*ravissement*" no campo de centeio (p.64-65) – que promove uma sensação de espelhamento; mais que um simples eco, um *leitmotiv* ou apenas uma reiteração. Esse eco interrompe a narrativa e produz um efeito de estilhaçamento. Forma-se um caleidoscópio que dificulta a compreensão do romance por parte do leitor. Desta maneira, exige-se sua participação ativa ao mesmo tempo que se cria um distanciamento em relação à história.

Já o uso da palavra *ravissement* proposto pela autora oferece um enigma: a palavra, só aparece no "*hors-texte*", é o título do romance. Portanto, não sendo possível pronunciá-lo, como *"innommable"*, "*ravissement"* será o *"mot-absence"*. E Marguerite o apresentará na ação de Lol.

Assim, realiza-se de diversas formas, em todas as suas acepções semânticas: na cena do baile, quando lhe "raptam" o noivo e depois, inversamente, quando Lol "rouba" o amante de Tatiana; o êxtase de Lol no campo de centeio, no encontro com Jacques Hold da estação e na noite de amor no trem; e ainda mais duas vezes ao voltar ao campo de centeio. É, pois, a tentativa inútil de Lol para substituir a sua falta, o trauma da noite do baile. Mas a palavra ecoa ao longo do romance e o ilumina, bem como lhe confere o significado.

1.1.3.1 O baile

O baile inaugura o romance. Após a apresentação da protagonista, o narrador narra esse episódio fundamental. Segundo ele, o baile é o gerador do trauma de Lol, ao passo que a amiga Tatiana suspeita advir o problema da protagonista desde a infância.

Essa cena, colocada no início da narrativa, corresponderia ao que Dällenbach considera como "*un boucle programmatique*" e teria uma função "matricial e reveladora":

> *Pré posée à l'ouverture de ce récit, la mise en abyme "double" la fiction à fin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé. Faire retour sur ce reflet antérieur et le soumettre à une catalyse, tenir le programme qui l'annonce et en détailler les matières, telle est la marge de manoeuvre qui lui est consentie.*[35]

Trata-se, pois, de um episódio que se torna "a chave de ouro" do romance uma vez que o abre.[36] Esta cena vai refletir-se na ação de Lol, explicará seu comportamento; sob o ponto de vista do narrador, influenciará decisivamente o leitor na interpretação do romance. Além disso, contribui para aumentar o interesse da intriga que se desdobra a partir desse episódio inicial.

Na tradição da Literatura Francesa, para não ampliar muito nossos exemplos, pode-se lembrar o baile da *Cendrillon* (de Perrault) que encontra e perde seu Príncipe à meia-noite; Emma Bovary também descobre no baile de Vaubyessard, um mundo fabuloso, mas inalcançável; durante todo o romance persegue esse sonho impossível.[37]

Dentro dessa tradição literária, o baile onde Lol V. Stein encontraria seu noivo, "*ravissante*" de felicidade, torna-se o momento da grande desilusão, como declara a autora: "um trauma de toda mulher". [38]

Embora em um tom objetivo, o narrador de terceira pessoa consegue transmitir ao leitor toda a intensidade dramática do momento: a surpresa de Lol, a sedução de Anne-Marie Stretter, a traição do noivo e finalmente, o grito lancinante e a inação de Lol. Alguns detalhes relevantes permitem avaliar as conseqüências do ocorrido naquela noite fatídica. A precisa descrição de Anne-Marie, a solidariedade da amiga, Tatiana, a intempestiva chegada da mãe de Lol e a reação/não-reação desta, após o abandono do noivo, sugerem interpretações que só mais adiante serão aclaradas pelos liames criados entre a analepse que narra o baile e as referências a esse episódio ao longo do romance:

> *L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait.*
> *La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide.*
> *[...] C'est alors que les musiciens étaient passés devant eux, en file indienne, leurs violons, enfermés dans des boîtes funèbres. [...] Les yeux baissés, ils passèrent devant elle. Anne-Marie Stretter commença à descendre, et puis, lui, Michel*

---

[35] DÄLLENBACH, Lucien. Intertexte et Autotexte. p.287-288.

[36] A "chave de ouro" é o verso final do soneto que encerra, o seu significado. "Ele confere vida e organicidade a todo o soneto." Cf. MASSAUD, Moisés. *A Criação literária*. São Paulo : Melhoramentos, 1977, p.99. Neste caso, trata-se de um romance e não de um soneto e de seu início e não de sua conclusão; utilizamos, pois, apenas parte desse sentido: uma parte da obra que encerra o significado desta.

[37] FLAUBERT, Gustave. *Emma Bivary*, pub. 1857.

[38] Cf. DURAS, M., GAUTHIER, X. *Les Parleuses*, p.159.

> *Richardson. Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie* (p.15-21).

Esse fim de baile assemelha-se, pois, a um enterro. Embora estivesse alheia, sob o efeito do ocorrido, a procissão das pessoas passando por Lol acentuará ainda mais seu "luto" de abandonada.

Mais adiante, o narrador reflete sobre o evento que ele não presenciou, mas que apenas conhece por terceiros. Entretanto ele dá sua interpretação e reafirma a influência traumática desse acontecimento sobre Lol. Nesse momento, ressalta ele a cumplicidade da amiga. O lirismo desta reflexão do narrador faz transparecer sua subjetividade, bem como conduz o leitor a aquilatar a importância do episódio para o romance:

> *Le bal tremblait au loin, ancien, seule épave d'un océan tranquille, dans la pluie, à S.Tahla [...] Elle, elle penètre dans la lumière artificielle, prestigieuse du bal de T.Beach. Et dans cette enceinte largement ouverte à son seule regard, elle recommence le passé, elle l'ordonne, sa véritable demeure* (p.45-46).

Assim, o pensamento de Lol estará preso continuamente a esse baile.

No reencontro com Tatiana, será o baile que marcará o reconhecimento da amiga uma vez que fora naquela ocasião o seu último encontro: *"[...] Lol l'intruse, la petite du préau, Lol de T. Beach, ce bal, ce bal, la folle [...]"* (p.73).

Mais adiante, Jacques Hold narra à própria Lol, durante um de seus encontros amorosos, a versão do baile que lhe fora contada por Tatiana – testemunha ocular. Observa-se uma retroação em relação à primeira narrativa do baile. Cria-se, assim, uma singularidade porque se trata do narrador, agora narrador-personagem, já então identificado; ele conta o episódio consoante o relato de uma terceira pessoa (Tatiana); na verdade, ele o reproduz de forma que esta, ao encabeçar o parágrafo, parece estar presente nesse colóquio entre Jacques Hold e Lol, constituindo uma vez mais o triângulo - réplica daquele triângulo, causador do infortúnio de Lol no baile:

> *Tatiana raconte avec beaucoup de détails et en revenant souvent sur les mêmes le bal du Casino municipal où Lol, dit-on, a perdu la raison. Très longuement elle décrit la femme maigre habillée de noir, Anne-Marie Stretter, et le couple qu'elle faisait avec Michel Richardson, comment il avait la force de danser encore, comment il était tout à fait étonant de voir que cette habitude avait pu leur rester encore dans cette ouragan de la nuit qui paraissait avoir chassé de leur vie toute habitude, même, dit Tatiana, celle de l'amour (p.135).*

Produz-se, pois, uma estranheza visto que o narrador se dirige exatamente à protagonista do romance, a mesma que vivenciara aquele acontecimento. Portanto ele lhe conta o que ela já sabe, ou havia se esquecido? Seria um relato fiel ao ocorrido, ou modificado pela versão de Tatiana? Ou ainda por sua segunda versão? Percebe-se que Lol se compraz sobremaneira ao escutar o relato; prazer no seu próprio sofrimento? Catarse? Gozo?

Instala-se a ambivalência. Dir-se-ia que a diegese é interrompida com o intuito de verificar-se o efeito do relato em Lol e de propiciar ao leitor novas interpretações a respeito da protagonista: o fato de o narrador reproduzir o relato de Tatiana lança a narração "*en abyme*". Essa volta ao tema constitui mais que a repetição de um *leitmotiv* porque retroage na própria protagonista e no leitor; este pode apreciar o efeito da visão da amiga sobre Lol e à medida que se inteira do problema desta, deixa-se seduzir por ela, tornando-se quiçá seu cúmplice, sabedor de seu segredo, de seu drama. Essa sedução é reconhecida por Lacan no ensaio em homenagem à autora; diz ele: "Esta arte sugere que a arrebatadora é Marguerite Duras e nós, os arrebatados." [39]

Por outro lado, no ponto de vista de Tatiana, endossado pelo narrador, pois que o reproduz, enfatiza-se o vazio de Lol, a devastação por ela sofrida em seus sentimentos, sua impossibilidade de amar. No final do romance, Jacques Hold e Lol retornam ao local do Baile – o Casino de T.Beach. Trata-se de uma "*coda*", como define Lucien Dällenbach, ou seja, uma retomada, no final do romance, do que já se sabia. Sua função seria, segundo o teórico, a de

> *[...] décoller et universaliser le sens du récit [...] il possède la concentration dont le récit est en quête; faisant signe vers une profondeur insondable, il lui offre un point d'orgue [...].* [40]

Embora se crie uma expectativa de solução ante a ida da protagonista ao Cassino, apenas se verifica, neste caso, uma retomada. Entretanto o narrador modifica a cena, espelhando-a inversamente. Ele conta não mais a versão de outrem, mas a sua própria, ou seja, ele inventa, ele imagina o baile.

Primeiramente, descreve o espaço: "*Un long couloir [...]. De grands rideaux [...] ferment toutes les isssues*" (p.178-179). Privilegia, assim, o espaço fechado do Cassino, sem

[39] LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo *Arrebatamento de Lol V. Stein*. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa : Assírio & Alvim, 1989, p.123.
[40] DÄLLENBACH, Lucien. Intertexte et autotexte, p.288.

saída, o que reforça ainda mais sua versão. A resposta do atendente que lá os recebe é ambígua porque corresponde à realidade ficcional, mas também premonitória, pois se refere à impossibilidade de Lol perscrutar sua memória ou de reviver o passado*: "Tout est fermé. Vous verrez mal"* (p.180). Porém o rapaz está pronto a colaborar e "*il soulève le rideau*", cortina esta que se torna a metáfora da memória de Lol.

Todavia é Jacques Hold quem acaba por "lembrar-se" do que os outros lhe contaram e dá asas a sua imaginação: à semelhança da disposição das mesas colocadas de forma concêntrica no salão de baile, ele reconstrói o que Lol – perdida na espiral de seus pensamentos - não mais consegue reconstruir:

> *Lol regardait. Derrière elle j'essayais d'accorder de si près mon regard au sien que j'ai commencé à me souvenir à chaque seconde davantage, de son souvenir. Je me suis souvenu d'événements contigus à ce qui l'avaient vue, de similitudes profilantes évanouies aussitôt qu'entrevues dans la nuit noire de la salle. J'ai entendu les fox-trot d'une jeunesse sans histoire. [...] Un couple d'amants est arrivé sur elle, bolide lent, mâchoire primaire de l'amour, elle ignorait encore ce que ça signifiait. Un crépitement d'accidents secondaires, des cris de mère se produisent. La vaste et sombre prairie de l'aurore arrive. Un calme monumental recouvre tout, engloutit tout. Une trace subsiste, une. Seule, ineffaçable, on ne sait pas où d'abord. Mais quoi? Ne le sait-on pas? Aucune trace, aucune, tout a été ensevelie, Lol avec le tout (p.180-181).*

Assim, a cena inicial do baile se espelha em outra cena recontada, reinventada ou reinterpretada pelo narrador/personagem. Cai por terra a oportunidade de Lol reconstruir o passado: "*Elle peut revoir indéfiniment ainsi, revoir bêtement ce qui ne peut pas se revoir*" (p.181).

Essa projeção ao infinito ("*revoir indéfiniment"*) traduz a amplitude da dor de Lol, de sua cicatriz, de sua cena traumática. A hesitação ("*peut...ne peut pas"*) aponta para o desejo impossível, para o laivo de vislumbre que se esconde na alma, na memória, embora incapaz de recriar o que passou.

Interessante notar o uso da voz ativa em lugar da voz passiva (*être revu*), já que se tratava de uma ação passada. O infinito ativo instaura quase uma nova chance, mas também uma contradição à medida que se reafirma a impossibilidade de rever/reviver um momento. Finalmente, a protagonista sucumbe ao seu passado uma vez que ela está já "*morte, peut-être*" (p.38), por isso nada mais consegue recuperar.

Não lhe resta outra oportunidade. O próprio Jacques Hold, após contar a sua versão dos fatos, rende-se ao vazio do salão que parece invadir o final do romance: "*[...] tout a eté enseveli, Lol avec le tout*" (p.181).

Ele que se propusera a revolver seu passado, " *[...] ouvrir les tombeaux [...]*" (p.37), mas também não conseguiu refazer os elos da cadeia da memória de Lol.

Nada há mais que contar. A sala se acende apenas por um momento, em um átimo de recordação, mas se apaga para sempre opondo-se à grande sala iluminada, festiva, cheia de esperança do início do romance.

Contudo o narrador parece não aceitar o final da história e persiste em dar continuidade à narrativa: *"D'autres déroulements auraient pu se produire d'autres révolutions, entre d'autres gens à notre place [...]"* (p.184). Na verdade, ele não aceita seu afastamento de Lol: *"Je nie la fin qui va venir probablement nous séparer"* (p.184). O término do relacionamento deverá coincidir com o final do relato do romance e sabe-se que o silêncio anuncia a morte. Sherazade morreria se parasse de contar histórias... Por isso o narrador procurará outra história, "*[...] celle qui est à inventer que je ne connais pas, que personne encore n'a inventé : la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein*" (p.184).

Não se trata somente da indefinição de Lol, da impossibilidade de recuperar sua memória... Dir-se-ia que o romance se abre em um feixe de possibilidades de interpretações justamente porque reflete a cena inicial, à qual o leitor só tem acesso através do narrador. Ora, vê-se que neste final, sequer ele próprio consegue reconstruir a cena do baile, mas projeta-se na memória apagada de Lol, no infinito da escritura: " *la fin sans fin [...]"*.

A voz do autor parece intrometer-se e em uníssono com a do narrador, anuncia a compulsão de sua escrita. Alain Vircondelet afirma que Marguerite Duras não pode parar de escrever sob pena de morrer.[41] Da mesma forma que o narrador inventa a história de Lol baseando-se nos relatos de outras pessoas (Tatiana, o marido de Lol, a governanta), muitas outras serão inventadas; ele percebe a inesgotável possibilidade de representação, de invenção. Projetam-se já os livros que advirão no conjunto de obras da escritora, como *L'Amour*, que constituirá *"la fin sans fin de Lol"*; é o anúncio de outras histórias de Lol ou a impossibilidade de terminar sua história, rotular, catalogar, dar solução.

---

[41] cf. VIRCONDELET, Alain. *Rencontres de Cérisy-La Salle: Marguerite Duras*. "Condamnée à écrire". Paris: Ecriture,1994. "Condamnée à écrire pour ne pas mourir ou se suicider, parce qu'écrire est déjà une promesse." p.284

Portanto, observa-se, um dos intuitos mais importantes da narrativa especular: a reflexão sobre a escrita. Deste modo, o espelhamento invertido no final deste romance ultrapassa o nível ficcional e alcança um nível metadiegético e ainda aprofunda a significação do romance.

1.1.3.2 O campo de centeio

A cena do campo de centeio é contada pelo narrador. É uma cena muda, isto é, sem diálogos. Lol, após ter visto entrar Tatiana no prédio e ter contemplado Jacques Hold com o dorso nu à janela, deitada sobre o centeio, olha fixamente a mesma janela. Como em filme censurado, em que o espectador só pode assistir aos preâmbulos de um encontro amoroso, Lol passa a imaginar o desenrolar da cena.

Esta se torna praticamente autônoma, tal é a força que dela se desprende. Dir-se-ia que se trata de uma "cena cinematográfica": a janela seria a tela iluminada à qual Lol olha com atenção.

O leitor acompanha o "filme" ao qual assiste a protagonista. Verifica-se, pois, um filme dentro da narrativa; uma riqueza polissêmica que multiplica consideravelmente o significado do romance.

Em *Hamlet*, peça de Shakespeare, a cena da representação do assassinato do Rei transforma-se em cena reveladora do significado da peça, através do mecanismo especular "teatro dentro do teatro"; de forma semelhante, observa-se essa "cena cinematográfica" do campo de centeio que, na metade do romance, irradiará como que uma nova luz sobre seu significado. Na peça do dramaturgo inglês, representa-se uma cena muda que anuncia o tema da peça e revela o cerne da questão (em *Hamlet*, o assassinato do Rei, pai do protagonista, por seu cunhado para usurpar-lhe o trono e casar-se com a Rainha).

No romance de Duras, também desta cena muda, parece desprender-se o sentido-chave do romance. É o que Dällenbach, em seu artigo sobre intertexto e autotexto, denomina "*pivot*".[42] Trata-se de uma cena que marca, de fato, o local de uma "reviravolta": ligando-se à primeira metade do romance, ao mesmo tempo se projeta sobre o futuro.

[42] "Charnière entre un déjà et un pas encore, combine les vecteurs temporels et les fonctions de reflexion précédentes". DÄLLENBACH, Lucien. Intertexte ..., p.295.

Situada quase na metade do romance (p.64-65), a cena do campo de centeio, espelhará a renovação (ou a substituição) do relacionamento entre Lol e seu noivo, Michael Richardson: neste mesmo hotel costumavam encontrar-se. Assim, reflete-se a cena não mais vivida pela protagonista em razão do abandono do noivo – o passado enterrado; por outro lado, engloba a relação imaginada do ex-noivo de Lol e Anne-Marie Stretter (p.49); constitui ainda uma prefiguração dos momentos amorosos que Lol viverá com Jacques Hold. Reduplicação do que ela viu no baile: o outro casal.

Forma-se, então, um emaranhado de cenas: o futuro baseia-se em um momento passado que, ao mesmo tempo, se espelha no presente.

Dällenbach nos lembra a semelhança das narrativas especulares - *mise en abyme* - com o efeito dos elementos do sonho segundo a teoria freudiana – condensação e deslocamento; o mesmo, disfarçado ou modificado. No sonho, passado, presente e futuro se confundem numa significação atemporal.[43] De forma semelhante, neste romance, passado, presente e futuro se entrelaçam acenando para um significado maior e fundamental. Neutraliza-se o tempo, intensifica-se e eterniza-se o momento. Como acontece nas narrativas especulares, a narração desta cena "*[...] Convertit le temps en espace, transforme la sucessivité en contemporaneité et par là même acroît notre pouvoir de comprendre"*. [44]

Manifesta-se o que estava "escondido", e em conseqüência, o cerne do romance explicita-se iluminando-o por inteiro. Esse devaneio de Lol, na verdade, condensa todo o drama de sua vida.

Portanto estabelece-se um "jogo de reflexões" e correspondências como em um conjunto de espelhos, o que contribui efetivamente para o desvendar da significação do romance.

Para a protagonista esse é um momento de catarse, sendo também o momento-chave do romance - o seu "*ravissement*". Assistindo uma relação amorosa, ela vive o que não vivera. Esta sua experiência parece revigorar sua disposição para a vida à medida que tenta libertar-se daquele passado em que o noivo a deixara.

Por outro lado, Lol parece espelhar-se naquilo que vê/ não vê/imagina. Ao contemplar a janela iluminada, cena vazia de uma relação impossível, de uma ausência antiga,

[43] cf. DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit*...p.79.
[44] Idem, ibidem, p.284.

imagina as carícias, o entrosamento entre Jacques Hold e sua amante. Ressalta-se sobretudo a nudez e a sensualidade de Tatiana.

Lol projeta-se na antiga amiga dos tempos da escola. Como em um espelho, a protagonista reconhece-se, vê-se na outra e parece reconstituir, assim, sua identidade que se despedaçara no momento do trauma, isto é, do abandono.

Lacan explica que é após desenvolver a capacidade de reconhecer-se no espelho, por volta dos dezoito meses, que a criança começa a constituir-se como sujeito.[45] Dällenbach observa na narrativa especular essa possibilidade de interpretação, isto é, uma possibilidade de o personagem construir nova identidade através do espelho.[46]

Considerando-se essa contemplação quase doentia, no mínimo estranha, Lol, traumatizada pelo golpe sofrido anteriormente, parece transformar-se, no sentido de arrojar-se mais, mudar sua atitude apática, a postura de "*dormeuse debout*" (p.33).

É depois do "*ravissement*" no campo de centeio que Lol terá coragem de localizar e visitar Tatiana e mais tarde, declarar seu amor a Jacques Hold, ou seja, só então conseguirá agir e relacionar-se afetivamente.

Dir-se-ia que este efeito especular, por certo, liga-se à reflexão desta cena ao longo do romance. Este parece iluminar-se, mais por força de sua enunciação que do próprio enunciado.

Além disso, esta cena pode ser considerada como uma revisão da cena primitiva que, segundo Freud, constitui marca indelével no inconsciente da criança e guarda para sempre o mistério da união sexual; não tendo maturidade para absorver seu significado, poderá ser razão de angústia para a criança.[47]

Mais adiante, Lol retoma a cena e narra-a a Jacques Hold, o narrador: *"_Votre chambre s'est éclairée et j'ai vu Tatiana qui passait dans la lumière. Elle était nue sous ses cheveux noirs"* (p.115). A narração de Lol vem carregada de forte sensualidade justamente realçada pelo foco, pela luz ligando-se novamente à idéia de cinema. O enunciado transmite a admiração de Lol pela amiga, bem como seu desejo de possuir a mesma sensualidade: "[...] *nue sous ses cheveux noirs*". Como interpreta Lacan: "*[...] estas palavras na boca de Lol*

[45] cf. LACAN, Jacques. "Il y suffit de comprendre le stage du miroir comme une identification au sens plein, à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image".Le Stade du miroir. *Ecrits*, v.I, Paris : Seuil, 1966, p. 90.
[46] cf.DÄLLENBACH, Le récit ..., p.25.
[47] cf.FREUD. Sigmund. *La sexualidade infantil. Fragmento de un caso de histeria (Dora). Três ensaios de teoría sexual* (1901-1905). *Obras Completas*. v.VII, Buenos Aires : Amorrortu, 2000, p.178.

geram a passagem da beleza de Tatiana à função de mancha intolerável que pertence ao objeto". [48]

A insistência do Narrador em ressaltar a "cabeleira" negra de Tatiana remete o leitor aos versos de Baudelaire:

> *O toison moutonannat jusque son encolure!*
> *O boucles! O parfum chargé de nonchaloir!*
> *Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure*
> *Des souvenirs dormants dans cette chevelure,*
> *Je la veux dans l'air agiter comme un mouchoir!* [49]

Anuncia-se aí a identificação que se intensificará mais adiante. A remissão àquela cena, a traz de volta por inteiro ao romance. É pois, o *autotexte* que se desdobra e faz com que a própria protagonista conte o que ela contemplara naquela ocasião.

Laurent-Jenny obseva que:

> Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente. [50]

Neste caso, trata-se da repetição da cena principal do romance – a cena do "*ravissement*". A intertextualidade traz o outro texto e amplia a palavra e a significação do texto de chegada (*Le Ravissement*); assim, o leitor vê alargada a dimensão poética desta cena e pode perceber sua importância capital; embora não muito extensa, ressurge plena de sentido, sensualidade e poesia.

É a visão esplendorosa e imaginária de Lol. A narrativa do que ela viu (ou não viu e imaginou) e agora conta ao narrador e revela o seu desejo, a sua projeção em Tatiana. O leitor consegue apreender a admiração da protagonista em relação à amiga. O fato de Lol contar ao narrador o que ele próprio já narrara na metade do romance causa estranheza ao leitor porque este já tem conhecimento daquilo que ela conta nesse momento. Cria-se, com isso, não só uma aproximação do ponto de vista, mas uma cumplicidade – não identificação - entre leitor, narrador e protagonista. Talvez seja este um mecanismo que, efetivamente,

---

[48] LACAN. Homenagem...p.127.
[49] BAUDELAIRE, Charles. La Chevelure. *Les Flerurs du Mal. Oeuvres Complètes.* Paris : L'Intégral, 1968, p.56.
[50] JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Intertextualidades. Poética* 27. Coimbra: Almedina, 1979, p.22.

contribui para a sedução do leitor. Obrigando-o a participar da construção do significado, a própria protagonista parece insinuar-se (*ravir*) ao leitor.

Este relato apontará para uma carga significativa do romance, no sentido de que aí estará o nó, o fulcro da narrativa e do mistério de Lol: sua identificação com Tatiana.

Mais adiante é Jacques Hold que a contempla pela mesma janela, ou seja, do outro lado do espelho/janela: *"Je suis retourné à la fenêtre, elle était toujours là, là dans ce champ, seule dans ce champ d'une manière dont elle ne pouvait témoigner devant personne"* (p.125). Na verdade, uma vez mais o narrador conta com a participação do leitor porque seu laconismo presume deste um pré-conhecimento do local e da cena; parecendo contar com o impacto daquela cena anterior, refere-se ao campo de centeio sem maiores descrições: *"[...] là, là dans* ***ce*** *champ[...]*". Só ele conhece e portanto, partilha do segredo de Lol. É essa cumplicidade muda que vai selar a comunhão entre os dois.

Ao contemplá-la, revela-se-lhe o seu próprio sentimento : *"J'ai su cela d'elle en même temps que j'ai su mon amour, sa suffisance inviolable, géante aux mains d'enfant"* (p.125). A hipérbole ("*géante*") refere-se a Lol, mas parece que melhor caberia ao seu amor; por outro lado, contrasta com a delicadeza das "mãos de criança" ("*mains d'enfant"*). Ao mesmo tempo que engrandece, transmite a fragilidade de sua afeição.

Verifica-se, pois, uma comunhão, o êxtase na contemplação, só que desta vez, como um outro espelho, mas de forma invertida: Jacques Hold parece tornar-se o protagonista (sujeito?) e o objeto é Lol, objeto do olhar, do desejo.

Mais adiante, o narrador/personagem conta a Lol o que se passou dentro daquele quarto de hotel, o que ela teria imaginado ao contemplá-la através da janela. Com todos os detalhes sensuais, Jacques Hold tenta, entretanto, distanciar-se da narrativa fazendo-a em terceira pessoa. Talvez até por uma questão de pudor. Lol, porém, parece não perceber esse jogo e é então que se ressalta a significação do romance: o importante não é a substituição de Michael Richardson por Jacques Hold, mas a projeção de Lol na pessoa de Tatiana. [51]

[51] Identificação: "termo empregado em psicanálise para designar o processo central pelo qual o sujeito se constitui e se transforma , assimilando ou se apropriando em momentos-chave de sua evolução , dos aspectos, atributos ou traços dos seres humanos que o cercam. É essencial na teoria freudiana do desenvolvimento psico-sexual do indivíduo , mas nunca recebeu uma definição sistemática e só foi elaborado tardiamente. RUDINESCO, Elizabeth, PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.363.

Vê-se, pois, a reflexão dos três relatos dos encontros no *Hôtel du Bois*; eles retroagem entre si e o que poderia ser uma redundância se estende na palavra de Duras rumo aos abismos da mente humana.

1.1.3.3 As amigas

Desde a primeira visita à Tatiana, contrastam-se as duas amigas: Lol é a "*pensionnaire grandie"*, a "*dormeuse debout*", com seu cabelo louro sempre preso à nuca e seus olhos azuis transparentes; dócil, acima de qualquer suspeita, inspira ao marido toda a tranqüilidade:

> *Lola Valérie, cette calme présence à ses côtés, dormeuse debout, cet effacement continuel qui le faisait aller et venir entre l'oubli et les retrouvailles de sa blondeur [...] de cette virtualité constante et silencieuse qu'il nommait sa douceur, la douceur de sa femme* (p.33*).*

Essa "doçura" é, pois, uma submissão, uma passividade, que tem origem na perda do objeto – uma morte, um luto - ou numa modificação dos laços significantes; assim explica, na perspectiva freudiana, Julia Kristeva.[52] A partir do baile, Lol mergulha, pois, depressão. Nesse estado, a linguagem se mostra incapaz de expressar o sentimento e de despertar o auto-estímulo, levando o sujeito à afasia, à inação, à passividade, até a morte

Kristeva explica ainda que a depressão esconde uma agressividade contra o objeto perdido: Lol projetara para aquela "*passante*" – Tatiana – desde que a vira em frente à sua casa, a raiva de quem lhe roubara o noivo, o sofrimento da noite do baile. E dá início ao resgate do objeto perdido, na pessoa de Jacques Hold, fixando-se nele (*holding*) de maneira obsessiva. Poder-se-ia entender como uma espécie de vingança da parte de Lol, mas é mais que isso. É a tentativa de outra substituição ao objeto amado, uma vez que se casara "*sans avoir voulu*". É uma história de amor, de abandono, de sofrimento, de busca de identidade, de redenção pelo amor.

Por isso Lol decide "perseguir" Tatiana, possuir o que ela tem, igualar-se a ela, identificar-se com ela.

---

[52] cf. KRISTEVA, Julia. Maladie de la douleur : Marguerite Duras. *Soleil Noir*. Paris :Gallimard, 1987, p.20.

No jantar em casa de Lol, o narrador ressalta a semelhança entre as duas, a maneira de se vestirem *("moins différentes l'une de l'autre")*; mas ao mesmo tempo aponta as diferenças que quase passam despercebidas ao leitor, pois ele guarda melhor aquela primeira frase e tem mesmo a impressão de um espelho; é o início da construção desse espelho (invertido):

> *Elles portent toutes deux ce soir les robes sombres qui les allongent, les font plus minces, moins différentes l'une de l'autre, peut-être aux yeux des hommes. Tatiana Karl au contraire, d'avec ses amants, a une coiffure souple, rejetée, presque à toucher son épaule en une masse nouée, lourde. Sa robe ne resserre pas son corps comme ses austères tailleurs de l'après-midi. La robe de Lol, à l'inverse de celle de Tatiana, prend son corps de près et lui donne davantage encore cette sage raideur de pensionnaire grandie (p.147).*

O narrador salienta que escondeu o rosto de Tatiana sob os lençóis, ou seja, ao possuir apenas um corpo, ele pode substituí-la por outra, no caso, Lol. Deste modo, o romance parece denunciar a reificação do relacionamento homem-mulher e a desmistificação do amor. O relacionamento Jacques Hold – Tatiana não parece presumir algum sentimento além da forte atração sexual.

Em entrevista a Xavière Gauthier, Marguerite Duras comenta que atualmente os jovens não sabem amar.[53] Afirma-se, pois, neste romance uma reflexão sobre a paixão, a traição, enfim, o relacionamento homem–mulher.

Finalmente Tatiana também contempla o mesmo campo, entretanto não vê Lol, nem imagina que ela possa estar lá. Mas fala dela a Jacques Hold e o leitor, mais uma vez, torna-se cúmplice porque sabe de sua presença no campo. À medida em que Tatiana fala de Lol, esta se faz presente também no quarto e assim, com os dois amantes, realizaria seu desejo ao renovar o triângulo que dera início ao romance. Semelhante, pois, a um jogo de espelhos...

Ora, aquela fica em desvantagem; a imensidão do campo de centeio estende-se por toda a narrativa e engloba Lol que passa a ser "*la femme du champ de seigle*" (p.166). Trata-se de mais um espelho porque a contemplação da amiga refletirá a projeção de Lol em relação a ela e revelará a identificação das duas: um dos principais significados do romance. O próprio narrador confessa essa identificação: "*Et celle qui l'est dans ce champ et à mes côtés, je les ai eues, enfermées toutes deux en moi*" (p.166). Ainda no final do romance, ele declara:

[53] cf. DURAS, M... *Parleuses.*, p.41

> *[...] il n'y a plus eu de différence entre elle et Tatiana Karl sauf dans ses yeux exempts de remords et dans la désignation qu'elle faisait d'elle même – Tatiana ne se nomme pas, elle – et dans les deux noms qu'elle se donnait : Tatiana Karl et Lol V.Stein* (p.189).

Sabe-se que o nome corresponde à primeira identidade de uma pessoa. Assim, fica patente a realização do anseio de Lol em identificar-se com a amiga, tomar o seu lugar.

Julia Kristeva explica, do ponto de vista psicanalítico, que Lol, desde o início, almeja substituir Tatiana, como se esta fosse Anne-Marie:

> *[...] elle voudra en prendre la place dans les mêmes bras, dans le même lit. Cette absorption de la passion de l'autre femme – Tatiana étant ici la substitut de la première rivale, Anne-Marie Stretter, et, en dernier ressort de la mère - se fait aussi en sens inverse; Tatiana jusqu'alors legère et ludique, se met à souffrir. Les deux femmes sont désormais des calques, des répliques dans le scénario de la douleur, qui aux yeux ravis de Lol règle le manège du monde.*[54]

Da mesma forma, portanto, vê-se na narração a inversão. Além da projeção de Lol em relação à amiga, o espelho se inverte e revela o sofrimento da amiga/rival. Muitos observam nessa amizade e na fascinação de Lol por Tatiana um sentido homossexual; entretanto, seria uma redução lastimável, como também nos explica Kristeva :

> *Chez Duras cependant, il s'agit là davantage d'une quête à jamais nostalgique du même comme autre, de l'autre comme même, dans la panoplie du mirage narcissique ou d'une hypnose qui paraît inévitable à la narratrice. Elle raconte le sous-sol psychique antérieur à nos conquêtes de l'autre sexe, qui reste sous-jacente aux éventuelles et périlleuses rencontres des hommes et des femmes. [...] cet espace quasi utérin.*[55]

Na verdade, a cena do campo de centeio reflete a do baile uma vez que Lol provavelmente contemplaria na janela seu noivo "desvestindo" Anne-Marie Stretter que o seduzira.

Essa repetição e reflexão das cenas criam no leitor uma familiaridade que acaba por englobar ou diminuir a estranheza da cena do *ravissement*.

---

[54] KRISTEVA, Julia. La maladie de la douleur : Duras*. Soleil Noir*....., p.257.
[55] Idem, ibidem, p.263.

Com um sentido misterioso, inesperado, a cena do campo de centeio se afirma como um nó da narrativa e corresponderá ao nó da história de Lol. O mistério se torna luz, o "*unheimlich*" se torna "familiar".[56]

Então, ressaltar-se-á a significância do romance à medida em que o leitor, ao aproximar-se do trauma da protagonista, percebe o quanto dessa estranheza lhe é "conhecida". Lacan, ainda em sua "Homenagem" à autora, aponta para a possibilidade de ser o leitor fisgado:

> *Mas, se apressando nossos passos sobre os passos de Lol que ressoam no seu romance, os ouvimos atrás de nós sem ter encontrado ninguém, será a sua criatura que se desloca num espaço desdobrado? Ou, antes, que um de nós passou através do outro, e quem, dela ou de nós, se deixou atravessar?* [57]

Assim, a suspensão da diegese para a repetição dessas cenas, um pouco modificadas, espelham aquela cena–pivot, central que, por sua vez, espelha a primeira cena do baile – causa do trauma. O mecanismo de projeção entre a protagonista e a amiga assemelha-se a um "*stage de miroir*", proporcionando um espelhamento fundamental para a compreensão do romance, permitindo "*l'approfondissement progressive de la totalité du récit. C'est l'ensemble de [...] qui donne sens à la chaîne de significations*".[58]

Portanto, embora não se possa classificar *Le Ravissement de Lol V. Stein* como uma narrativa especular, esse mecanismo de espelho acima examinado, que se estabelece não só entre as cenas-pilares do romance, mas também entre a protagonista e a amiga, amplia "massivamente a redundância da obra".[59]

Constituindo, pois, um "*énoncé metadiégétque*", repetem-se as cenas nesse romance, contadas ou focalizadas por diferentes personagens. As cenas do baile e do campo de centeio passam a retroagir uma na outra.

Por outro lado, como se fora uma *mise en abyme*, mostra que, efetivamente, "*Elle étend son pouvoir d'irradiation à tout le roman qu'elle sacralise et détemporalise jusqu'à en faire de ce morceau un geste situé in "illo tempore"*.[60]

---

[56] cf. FREUD, Sigmund. O Estranho. *Uma criança é espancada ; sobre o ensino da Psicanálise nas Universidades e outros trabalhos*. Rio de Janeiro : Imago, 1976.
[57] LACAN, Jacques. Homenagem...p.123.
[58] DÄLLENBACH. Autotexte et intertexte, p.285
[59] Idem, ibidem. p. 285.

1.1.4. “La fin sans fin de Lol”: a transmigrassão das personagens em *L’Amour*

Entre os romances *L’Amour* e *Le Ravissement de Lol V. Stein* encontra-se um tipo de relação que pode ser definida como uma *Hipertextualité*. Em *Palimpseste*, Genette explica essa noção como “*tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple ou par transformation indirecte”*; seria, pois: “*toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte)”*.[61] Jean Ricardou particulariza essa noção intertextual quando acontece entre textos do mesmo autor denominando-a “*intertextualité restreinte*”.[62]

Dällenbach explica que a “*intertextualité restreinte*” tem dupla função: uma atual, enquanto revela o autor do livro aqui e agora, e outra retroativa, à medida que essa relação faz aparecer não só o autor da obra anterior, mas de todo o conjunto de obras. Estabelece-se, pois, uma “ponte” entre os romances esparsos, estreitam-se e renovam-se as ligações entre eles, e transparece, sobretudo, a mundividência do autor.[63]

Em *L’Amour*, verifica-se que essas relações intertextuais criam reflexos, um espelhamento em relação ao outro romance da autora. Em nosso trabalho pretendemos examinar o tipo de “transformação” que gera esse espelhamento, bem como o alcance desses reflexos.

Entretanto, neste romance, essas relações não são expressas, mas implícitas. Se o leitor não tiver conhecimento do romance anterior, sua leitura certamente será dificultada ou a interpretação poderá variar segundo possa ele considerar ou não as ligações com o *hypotexte*.

O exame dessas relações permitirão desvendar alguns aspectos enigmáticos deste romance ao mesmo tempo que seu encantamento.

Publicado em 1971, ***L’Amour*** talvez seja o mais hermético de todos os romances de Marguerite Duras.

A estranheza do cenário, os personagens-fantasmas, os diálogos secos, elípticos deixam apenas adivinhar uma intriga. Esta é, pois, quase imperceptível. Se de um lado ela é muito simples, de outro, revela-se fragmentada, espessa, misteriosa.

---

[60] Idem, ibidem, p.286.
[61] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982, p.13-16.
[62] DÄLLENBACH, Lucien. Intertexte et autotexte. p.282.
[63] cf. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*. p.102,103

Três personagens anônimos formam e transformam um triângulo, aparecem e desaparecem em cena, em uma cidade à beira-mar – S. Thala.

Nenhum deles tem nome. O primeiro se distingue porque só olha. Será chamado – Viajante. O segundo é aquele que caminha: será chamado Prisioneiro. E a Mulher não receberá nenhuma denominação; o narrador a ela se referirá simplesmente como "Mulher".

Eles se movimentam na praia, vão e vêm; olham ao longe, falam pouco. Às vezes, o Viajante encontra a Mulher, às vezes encontra o Prisioneiro, às vezes os três se encontram. A ação varia entre olhar e caminhar. Ignora-se por que estão na praia e o que fazem aí, tampouco se eles se conheciam anteriormente. Nada é dito, nada é explicado. Igualmente se desconhece qual seria o relacionamento entre esses três personagens: não se sabe por que estão aí reunidos. Os raros diálogos são "anêmicos" e não revelam nenhum esclarecimento, nenhuma subjetividade, nenhum envolvimento entre eles. Essa falta de compromisso traduz um mal-estar que se torna significativo.

A fábula é, pois, muito simples. Sabe-se que o Viajante está hospedado em um Hotel na praia; ele é alguém "que voltou" ("*est revenu*"). Na metade do romance, uma outra mulher chega com duas crianças e o Viajante lhe diz que iria abandoná-las; então ela parte com as crianças, após ter-lhe perguntado o motivo dessa decisão.

O Prisioneiro, é também chamado Louco (p.11); entretanto suas ações não demostram nenhum sintoma de loucura, exceto a ação final. Quanto à Mulher, não se sabe por que ela dorme ao ar livre, nem onde ela mora, nada. Talvez seja Louca. O Prisioneiro diz ao Viajante que ela mora na Prisão. Referir-se-ia a um Hospital, uma vez que ela ainda está doente? Tudo é apenas sugerido. Sabe-se que está grávida, mas ignora-se quem é o pai.

Para ela, porém, isto não constitui um problema; o que a incomoda é que ela vomita constantemente. Esse fato indica a condição feminina: poder engravidar, ter um filho. É a diferença fundamental entre homem e mulher aqui enfatizado pela autora. Sabe-se que Marguerite Duras preza sobremaneira esse privilégio exclusivo da natureza feminina.[64]

Para Jean Pierrot essa mulher grávida, que dorme à beira-mar, sob as estrelas, lembra a inesquecível figura de outro romance, a Mendiga de *Le Vice-consul* (1966). Como esta, a Mulher já teve muitos filhos e os deu na cidade.[65]

---

[64] cf. DURAS, Marguerite. *Les Parleuses*. p.154.
[65] cf. PIERROT, Jean. Le cycle de Lol V. Stein. *Marguerite Duras*. Paris: José Corti, 1986, p.237

Essa semelhança poderia apontar para uma desmistificação da maternidade – privilégio sagrado da mulher. A autora apresenta a ambivalência deste privilégio: o lado sagrado - o privilégio de participar da criação e dar à luz a uma criança - e o lado miserável - da Mendiga e da Mulher que não têm a mínima condição humana - material, espiritual - para a procriação.

A fragmentação do texto dificulta a compreensão do leitor. Não há divisão em capítulos, mas em seqüências irregulares, indicadas conforme a ação temporal ou a separação por espaços em branco. Em seu estudo sobre este romance, Jean-Pierrot distingue vinte e oito seqüências.[66]

A primeira poderia ser considerada como uma introdução porque os três personagens principais são apresentados e o espaço é superficialmente descrito pelo narrador. Tem-se a impressão de que a história vai começar, entretanto o leitor verá apenas as contínuas e repetitivas movimentações dos personagens. As seqüências seguintes não poderiam ser agrupadas como desenvolvimento e epílogo porque não se poderia afirmar que haja um crescendo na ação. Esta se reduz a uma "rede de lentidão" ("*réseau de lenteur*"- p.9), conforme se anuncia no final da primeira seqüência. O leitor perde-se nesse vaivém dos personagens, na ausência de acontecimentos.

Um narrador de terceira pessoa conta apenas o que vê. Aliás, ele parece ignorar do que falam os personagens; não se conhece senão o que revelam seus diálogos sem-sentido.

Dir-se-ia que a narração se pretende objetiva, mas a palavra instaura a sedução. É a música do texto, a escritura de Duras que encanta o leitor e o leva a querer descobrir o que se esconde sob este texto tão fragmentado e aparentemente insano.

O primeiro indício de alguma ligação com o romance anterior – *Le Ravissement de Lol Stein* – é o espaço onde se passa a ação: "*Ici c'est S.Thala*" (p.15); entretanto a grafia é diferente (S.Tahla) em Le Ravissement de Lol V. Stein; a cidade se situa à beira-mar enquanto que no outro romance T.Beach é que era litorânea e não S.Thala.

O segundo indício que anuncia o outro romance é a referência aos "bailes mortos" ("*bals morts*"- p.38), à "música de S.Thala" (p.40), expressões que remetem o leitor, de imediato, ao famoso romance de 1965. Em "A estratégia da forma", Laurent Jenny ensina que é suficiente uma só palavra ou alusão a outro texto e ele se inserirá em sua representação

[66] cf. Idem, ibidem, p.237.

histórica ou conjunto ideológico; e assim, transmitirá todo seu sentido, sem que seja preciso anunciá-lo.[67]

Assim, a esta menção fundamental ao tema central daquele romance, intensificam-se os sinais de que esta estranha história poderia ser, como declara Jean Pierrot, "*un prolongement ou une variation de l'histoire de Lol*".[68]

O Viajante faz uma visita a uma mulher vestida com um vestido leve, ("*d'été*"), de cabelos negros, em desordem ("*très noirs*", "*défaits*") (p.76), e o leitor, que conhece a história de Lol, visualiza a formidável e inesquecível cabeleira de Tatiana Karl, amiga de Lol. Entretanto ela confessa que agora seus cabelos estão tingidos.; seu nome, porém, não é mencionado. Com ela, o Viajante comenta sobre a saúde da Mulher; ela lhe pergunta: "*Elle n'a jamais guéri*?" (p.78). Então deduz-se que a personagem apenas denominada *Femme* efetivamente seria Lol. Por outro lado, a mulher de cabelos negros se refere a si mesma como "*la morte de S. Thala*" (p.83); ora, no outro romance, este epíteto se destinava a Lol. Talvez seja este um aspecto lúdico do romance, uma espécie de jogo proposto pelo narrador para que o leitor participe na produção do significado.

No ensaio sobre Intertextualidade, Laurent Jenny explica que essa retomada da palavra ou situação, mas com sentido invertido estabelece uma relação de "interversão". [69]

Desde o outro romance, o leitor já conhece a projeção entre uma e outra personagem: aquela que era sensual, conquistadora, aos olhos de Lol, em *Le Ravissement de Lol V.Stein*, agora se autodenomina morta; enquanto que Lol que se caracterizava como - "*morte, peut-être*"[70] ou "*la dormeuse debout*",[71] em *L'Amour*, parece ter reencontrado seu noivo, aquele que "voltou" – Michael Richardson. Desta vez, inverte-se o espelhamento: Tatiana é que se espelhará em Lol. Poder-se-ia, talvez, pensar em uma situação de revanche em relação ao outro romance (Lol teria reencontrado o antigo noivo/um amante da mesma forma que Tatiana possuíra um no outro romance).

Na verdade, ambas estão mortas: uma se sente morta e assim se autodenomina, e a outra – Lol - uma vez doente, alienada, também já está morta. Dir-se-ia que esta

[67] cf. JENNY, Laurent. A estratégia da forma, p.22.
[68] PIERROT, Jean. *Marguerite Duras*. p. 243.
[69] cf. JENNY,Laurent. Intertextualidades. p.15.
[70] DURAS, Marguerite. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1965, p.34.
[71] idem, ibidem, p.33.

"transformação" aponta para a significação do romance, no sentido de enfatizar o destino da mulher: sua anulação.

A separação do casal denuncia a destruição da família: o Viajante, sua mulher e seus filhos. Se em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Lol sofreu a separação, o abandono de seu noivo, poder-se-ia pensar que a mulher do Viajante, neste momento abandonada, fosse a mesma que havia roubado o noivo de Lol naquele romance. Portanto, esta seria agora vingada.

Esta troca de papéis, de lugar na "roda da vida" colocaria em discussão seja as relações humanas, seja os sentimentos "sagrados". À "louca paixão" de Lol responde essa relação sem consistência, sem compromisso, uma relação impossível. Dir-se-ia que a autora pretenderia desmistificar o sentimento do Amor, sua indissolubilidade. Portanto *L'Amour* ultrapassa a história de Lol e se revela uma reflexão sobre o que poderia ser esse sentimento, esse desejo: inesgotável, intenso em outros tempos, agora leva à loucura ou à morte.

Correspondendo à intriga do outro romance, a Mulher se recorda que fora casada com um músico e tivera dois filhos (p.113). Lembra-se ainda que ao adoecer pela segunda vez, separou-se de todos. Portanto, caem por terra os liames do matrimônio.Entretanto o momento do abandono é apenas sugerido, ela não consegue falar exatamente sobre ele:

> *_ Un bal.*
> *_ Oui _ il hésite_ vous étiez à ce moment là, supposée aimer.*
> *Elle se retourne, lui sourit.*
> *_ Oui,. Après... elle retourne au temps pur, à la contemplation du sol _ après j'ai été marié avec un musicien [...] (p.113).*

Ao final do romance, como em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, dá-se uma visita ao Cassino. O Viajante vai rever o lugar de um "baile", a sala onde dançara "dezessete" anos antes.... Naquele romance, quando Lol e Jacques Hold retornam a T.Beach, havia-se passado apenas dez anos do baile *("_Il y a dix ans, dit Lol")* (p.181). Portanto, o lapso de tempo não coincide entre os romances.

Em *L'Amour*, ele mostra ao vigia do Cassino, a mulher que dorme na praia; pergunta-lhe se ele a reconhece e indaga-lhe seu nome; ao ouvi-lo, chora copiosamente. Cria-se, então, uma estranheza, até uma situação absurda: apesar de não ser revelado ao leitor o nome pronunciado, parece que o vigia é que desvenda a identidade da mulher; Como se somente nesse momento o Viajante a reconhecesse também!...

Em seguida, na praia, ao contar à Mulher que havia ido lá, o Viajante ressalta que não pudera sair pela porta que outrora os separara.

É esta a única referência à causa da doença de Lol – o abandono fundamental do romance anterior, *Le Ravissement de Lol V. Stein.* Neste, Lol visita o Cassino, não com Michael Richardson, mas com Jacques Hold, seu amante. Trata-se de uma cena essencial porque ambos tentam reconstruir a memória da protagonista.

Tem-se, pois, a retomada da cena de uma forma modificada. É outra interversão. Em *L'Amour*, é o Viajante quem se empenha em recobrar a memória de Lol ou a sua própria memória. Entretanto mesmo com o retorno do antigo noivo, o que a Mulher (Lol?) viveu, a ilusão de outrora repousa na prisão de sua memória e não poderá jamais se repetir.

O leitor assiste à reação do Viajante no lugar do baile, onde ele havia abandonado a Mulher. Esta não participa da ação, mas conserva-se à parte, parece ter desistido, provavelmente por estar já alienada. Ao reescrever esta cena, quereria a autora poupar Lol, compensá-la por sua perda ou punir o causador do trauma da protagonista? Ou ainda ressaltar as conseqüências da falta de compromisso, da traição, do abandono?

Neste romance, a Mulher, após ter-se deitado com o Viajante, lembra sua viagem à praia; de maneira semelhante, em *Le Ravissement*, Lol se recorda de sua partida de T.Beach depois de ter feito amor com seu amante, Jacques Hold. Ressalta-se, assim, a importância do intercurso amoroso até para uma pessoa frágil, alienada como essa personagem. Ou, por outro lado, questiona-se o sentido do relacionamento, atualmente "coisificado", desvalorizado segundo a visão da autora.[72]

Considerando-se o título do romance, poderíamos afirmar que se trata de uma desmistificação desse sentimento enaltecido e ao mesmo tempo tão desgastado pela Literatura. A própria autora afirma que: "*C'est un titre en reaction contre les titres similaires*".[73] Dir-se-ia, pois, que se estabelece uma ironia a partir do próprio título – *L'Amour* - sentimento que não será visto aqui. Neste romance, tem-se sobretudo, a ausência de Amor.

No momento da separação do casal, a mulher pergunta ao marido se ele a amara (p.89), entretanto ela não chega a pronunciar esse verbo; ele hesita em responder, gagueja e

[72] cf. DURAS, M. et GAUTHIER, X., *Les Parleuses*, p.41
[73] Idem, ibidem., p.67.

não consegue confessar, nada declara; talvez porque nem ele saiba ao certo. É o silêncio que fala mais alto:

> *_ Je me demande si... si même au début...vous m'avez jamais _ elle s'arrête _*
> *Il dit:*
> *_ sans doute pas.[...]*
> *_Parlez-moi je vous en supplie. [...]*
> *_ne partez pas avant que je sache...[...]*
> *_Ça dure depuis quand? [...]*
> *_ Vous voulez dire que...*
> *_Oui. [...]*
> *_ et on veut bien de vous? (p.89-93)*

Assim, nas reticências percebe-se a ansiedade, a tristeza, o vazio, o inevitável da separação e sobretudo, a impossibilidade de pronunciar o sentimento extinto.

Ainda que os encontros entre o Viajante e a Mulher mostrem em alguns momentos, gestos de ternura, não há qualquer compromisso; as carícias não acontecerão senão ao final do romance e de maneira muito discreta.

A palavra "*Amour*" aparece no texto uma só vez e não se identifica exatamente quem a profere, se o Viajante, se a Mulher:

> *Il prend du sable, il le verse sur son corps.*
> *Elle respire, le sable bouge, il s'écoule d'elle.*
> *Il en reprend, il recommence. Le sable s'écoule*
> *encore. Il en reprend encore, le verse encore.*
> *Il s'arrête.*
> *_Amour.*
> *Les yeux s'ouvrent, ils regardent sans voir,*
> *sans reconnaître rien, puis ils se referment,*
> *ils retournent au noir* (p.124).

Mais que a palavra, há os gestos, mas que, diríamos, encerram apenas uma delicadeza, ou uma brincadeira ? Portanto, se existe esse sentimento, ele não acrescenta nada, não se trata de algo construtivo, uma comunhão de duas almas, uma vivência enriquecedora. Ao contrário, neste mundo pós-moderno, onde as pessoas não possuem situação estável, onde tudo é passageiro, não há mais lugar para o sentimento amoroso. As relações humanas se acham reduzidas a contatos superficiais, efêmeros, sem nenhum verdadeiro investimento ou compromisso uma vez que não há possibilidade de um amor total.

Neste romance, a ausência de Amour introduz um vazio que leva à loucura ou à morte. Laure Adler adverte que para Duras "*le monde de l'Amour est définitivement détruit*".[74]

Há, portanto, muitas referências que estabelecem laços entre um e outro romance. Como explica Laurent Jenny, percebe-se que "[...] Os fragmentos intertextuais vão jogar com a ambigüidade, e vão lançar para o contexto um feixe de virtualidades combinatórias."[75] Estas, neste caso, não chegam a constituir uma narrativa no seio de outra narrativa, mas comportam-se como "uma palavra poética na sua relação com o contexto, com tudo o que isso significa de variações estilísticas, de incontrolável, de inadequação".[76]

É assim que em *L'Amour*, mais que a intriga ou a continuação desta, as expressões que já haviam marcado a leitura do outro romance ecoam agora fazendo "estalar a linearidade da narrativa" e remetendo ao outro texto.[77]

Se por um lado *Le Ravissement de Lol Stein* e *L'Amour* se apresentam como dois romances autônomos, com intrigas distintas, por outro lado, a relação que se estabelece a partir do romance de 1965, completa e enriquece o significado do segundo.

O fato de o leitor constantemente reportar-se ao romance anterior, faz de *L'Amour* um romance quase virtual onde os personagens não têm vida própria, mas parecem espectros dos personagens do outro romance. Ao mesmo tempo, esse espelhamento, bem como a fluidez, a inconsistência estrutural deste romance que se apóiam no anterior, conferem uma ilusão, uma sensação de aprofundamento, de vertigem.

As remissões a personagens através de retomadas de situações ou interversões denunciam, conforme ensina Dällenbach, um procedimento semelhante ao dos sonhos, segundo Freud – condensação e deslocamento – apontando, assim, para um significado mais profundo a ser desvendado. [78]

As expressões advindas daquele romance, as interversões, as remissões instauram uma poesia, uma nostalgia de Lol. Paradoxalmente, sua figura se realça ainda mais contrapondo-se a sua extrema fragilidade.

---

[74] ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998, p.646.
[75] JENNY, op.cit., p.35
[76] Idem, ibidem, p.35
[77] Idem, ibidem, p.21.
[78] cf. DÄLLENBACH, *Le Récit*....p.71

A protagonista que tanto cativara a autora volta agora mais doente e alienada, despersonificada, um farrapo humano. A intertextualidade, sem dúvida, contribui para tornar mais contundente esse romance. Ao retomar aquela personagem, aquela história, ao mostrar toda sua alienação em um cenário tão despojado e inóspito, Duras destaca o vazio, as conseqüências possíveis de um trauma profundo e o amplia a horizontes não delimitados. Dentro de uma estética pós-moderna o romance denuncia a transgressão total, o completo aniquilamento não só da mulher, mas da humanidade.

Por isso, seria pouco afirmar que *L'Amour* é apenas um "*prolongement ou la variation de l'histoire de Lol*".[79] Laurent Jenny explica que "o novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto [...] ou confessa operar uma reescrita crítica e dá em espetáculo o refazer de um texto". [80]

A autora retoma o romance anterior que a havia marcado, impressionou, de maneira indelével, não para dar continuidade à história interrompida, mas para transformar ou aprofundar ainda mais o seu significado.[81]

Na verdade, Duras ultrapassa aquele romance anterior. Mais que "prolongar" a história de Lol, a autora instaura um vazio, uma estranheza, uma complexidade que fazem atônito o leitor.

Assim, a "*intertextualité restreinte*" estabelece sua função "atual" revelando o autor do livro aqui e agora, e proclama um significado novo – o aniquilamento total. A função "retroativa" traz de volta a obra anterior, bem como todo o conjunto de obras.

Em *L'Amour*, essas relações intertextuais criam reflexos, um espelhamento em relação a *Le Ravissement de Lol V.Stein*; estreitam-se e renovam-se as ligações entre esses romances, e transparece, sobretudo, a mundividência de Marguerite Duras.

[79] PIERROT, Jean. *Marguerite Duras*. p.237.
[80] JENNY, p.43-44.
[81] cf. DURAS, M., GAUTHIER, X. *Parleuses*, p.54.

Dentre os quatro romances analisados, verificou-se que dois deles apresentam nítida estrutura especular enquanto que nos outros dois, encontram-se apenas alguns efeitos de espelhamento ou do que Dällenbach chama de "*autotextualité*".

Em *Moderato Cantabile*, os personagens inventam uma história na qual se espelham ao mesmo tempo que se desenrola a própria história. Assim, ambos se tornam narradores e de certa forma, refletem sobre o ato de escrever.

Em *Le Vice-Consul*, a narrativa especular inaugura o romance. A tragicidade da história da Mendiga ofusca a história principal num primeiro momento; a analogia entre aquela, a Embaixatriz e o Vice-Cônsul só surgirá após cuidadosa leitura; assim, desvendar-se-ão os nexos entre uma e outra narrativa. A reflexão entre as duas apontará para uma pluralidade de significados, ampliando-os para um nível sociológico e humano incomensuráveis.

Em *Le Ravissement de Lol V.Stein* foram examinados alguns efeitos especulares a partir de um "*enoncé métadiégétique*". As repetidas referências às duas cenas principais, bem como o seu entrelaçamento entre elas conferem ao texto uma impressão de alargamento e aprofundamento quase vertiginosos. A repetição ou a remissão a elas favorece a desagregação e a fragmentação do texto, mas, por outro lado, seus reflexos e sua retroação contribuem para esclarecer o significado do romance.

Colocadas respectivamente, uma no início e a outra na metade do romance elas exercem uma função de espelhamento à medida que estabelecem comunicações transversais, como explica Dällenbach: "*Toute oeuvre littéraire peut se définir comme une machine à resonner et à tisser des communications transversales*", considerando-se sempre que é o conjunto do texto que confere sentido a cada um de seus segmentos.[82]

A cena do campo de centeio irradia uma luz, uma força que parece concentrar toda energia do romance. Poderíamos reconhecer aí um uma energia cósmica: "*Liturgie cosmique celebrée en plein coeur d'un texte, elle (mise en abyme) étend son pouvoir d'irradiataion à tout le roman qu'elle sacralise et temporalise jusqu'à en faire un geste situé in illo tempore*".[83]

Mais que um prolongamento de *Le Ravissement de Lol V. Stein*, o romance, *L'Amour* constitui um "*autotexte*", isto é, um espelho do romance de 1965.

---

[82] DÄLLENBACH, Lucien. Le récit....p.70.
[83] DÄLLENBACH, Intertexte...p.286.

A intertextualidade que se observa na retomada de expressões, de personagens e cenas, intervertidas ou não, estabelecem relações que espelham o romance anterior e favorecem a pluralização de sentido. De modo semelhante aos procedimentos primários do sonho – condensação e deslocamento - das personagens ou situações, verifica-se um sentido mais recôndito e profundo a ser descoberto. Na palavra poética que aí se reconstrói, mais que a continuação da história de Lol, verifica-se além da reflexão das personagens, situações, expressões, a reflexão da autora sobre a impossibilidade da escritura, tal como é próprio da narrativa especular.

Assim, nesses romances, Marguerite Duras utiliza uma técnica narrativa que exige a participação do leitor para a construção do significado. A escrita especular revela-se sobretudo um momento de reflexão sobre o ato de escrever constitui um espelho para o próprio escritor que ao escrever, contempla-se como tal e amplia infinitamente a significância do romance.

1.2 Les lieux de Marguerite Duras [84]

Nos romances, ora objetos de nosso estudo, observou-se que todas as protagonistas descrevem percursos ao longo das histórias. Em alguns deles, tornam-se as próprias histórias, a escrita mesma.

Nascida na Indochina e vindo para a França aos dezessete anos, Marguerite Duras descreve um imenso percurso e conhece regiões contrastantes e variadas. Monique Robillard reflete sobre essa longa viagem que talvez explique a importância dos itinerários de seus personagens, bem como a importância dos espaços nos romances analisados:

> *Elle mendie toujours une indication pour se perdre. Éternelle amante, survivant à son amour mort, elle marche et la phrase avec elle. Sa marche est fragmentée en dizaines d'autres marches. Voyages, itinéraires, trajets, elle aura toujours dix-huit ans en regardant la mer – elle, Lol V.Stein à S. Thala, la mendiante à Savanakhet, la dame du camion, la jeune–fille de l'été 80, Aurélia Steiner à Vancouver, Marguerite Duras à Trouville: surveillance, survivance.*[85]

Em entrevista a Michelle Porte, a autora explica a importância dos espaços, tanto em seus romances como na vida real. Sendo as mulheres as "moradas" de seus filhos durante nove meses, Marguerite Duras acredita que elas possuam, por isso mesmo, uma consciência maior dos lugares onde vivem, exercem sobre eles maior influência e vice-versa:

> *Il n'y a que des femmes qui habitent les lieux, pas les hommes. Cette maison a été habitée par Lol, Anne-Marie, Isabelle... foisonnement de femmes. Et quand je parle de femmes, je pense que ces autres femmes me contiennent aussi.* [86]

À Xavière Gauthier, a autora comenta o porquê da escolha dos cenários inóspitos de seus romances: fazem-lhe recordar seu passado, sua infância – longínquos no tempo e no espaço – o outro lado do mundo... apontam para um lugar mágico, de mistérios e buscas existenciais. A Índia dos romances de Duras não corresponde exatamente à realidade geográfica uma vez que sua capital é Nova Delhi e não Calcutá conforme ela apresenta em *Le*

---

[84] O título deste capítulo é o título de um livro de entrevista de Marguerite Duras e Michelle Porte.
[85] ROBILLARD, Monique. Des affection de Lol V.Stein. LAMY, Suzanne et ROY, André (org.). *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal :Spirale/Solin, 1981, p.99-100.
[86] DURAS. Marguerite. *Le lieux de Marguerite Duras.* p.12

Vice-Consul. Permanecem, entretanto, a pobreza extrema e a aura mítica do Continente Indiano:

> *[...] Le Népal et le Nord, l'Occident, un endroit vide, S. Thala? Pourquoi? Le Népal je crois quand même que c'est l'enfance. C'est pas possible, c'est pas possible pour que ça exerce sur moi une fascination pareille. J'ai vu une fois Calcutta, mais j'avais dix-sept ans. J'y ai passé une journée, c'était une escale de bateau, puis ça je n'ai jamais oublié. Et la lèpre. Je l'ai vu à Singapour... je n'ai jamais oublié. Mais je crois qu'il faut aller plus loin. Faut aller dans... les rizières du sud de l'Indochine. [...] dans lesquelles je suis née.*[87]

Variando seus romances entre locais de realidade atestada, ou simplesmente inventados, não identificados, acredita-se que o estudo do elemento espacial seja indispensável para a compreensão da ficção durassiana.

Jean Weisberger considera o espaço como uma das "matérias" mais importantes da organização do romance por estar intrinsicamente ligado ao ponto de vista, ao tempo, à intriga, assim como a outros problemas estilísticos e temáticos. Estes, muitas vezes, sequer possuem em sua origem, qualidades espaciais, mas as adquirem no contexto literário ou na linguagem quotidiana.[88] O espaço do romance pode criar entre os lugares, o meio, o cenário, a ação, os personagens e o narrador, um "conjunto de relações" que é fundamental para a construção do significado do romance.

Este autor ressalta a importância do uso das polaridades em diversos planos, como dentro/fora; finito/infinito; perto/longe etc. Conforme o contexto, esses pares indicam uma antinomia ou, ao contrário, podem aproximar seus significados.[89] Em alguns dos romances de Duras, ora em estudo, serão examinadas algumas relações semelhantes que, apresentando interessantes efeitos, contribuem para a interpretação dos mesmos.

Gaston Bachelard considera que todas as obras da imaginação têm ao menos um dos quatro elementos materiais primários que as estrutura; seja a água, o ar, o fogo ou a terra; diz ele:

> *Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une oeuvre écrite [...] il faut qu'elle trouve sa matière, il faut qu'un élément lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique.*[90]

---

[87] DURAS, Marguerite. *Parleuses*, p.120.
[88] cf. WEISBERGER, Jean. L'Espace romanesque : essai de définition. *L'Espace Romanesque*. Lausanne: Ed. L'age de l'Homme. 1978, p.11.
[89] Idem,ibidem, p.17.
[90] BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves*. P.10.

Alguns dos romances objetos de nossa investigação mostram nitidamente sua sustentação sobre esses elementos. Por isso mesmo, eles serão examinados dentro do contexto ficcional com o intuito de conduzir o leitor à mundividência da autora.

Em geral não se encontram nas obras de Marguerite Duras longas descrições de ambientes, mas às vezes o narrador apenas menciona determinados objetos de mobiliário. Michel Butor ressalta que:

> *[...] l'ameublement dans un roman ne joue pas seulement un rôle "poétique" de proposition, mais de révélation, car ses objets sont bien liés à notre existence que nous ne l'admettons communément.* [91]

Assim, nos romances a serem examinados, verificar-se-á em que medida esses elementos do ambiente revelam sua relação com os personagens.

Neste capítulo, propomo-nos refletir especificamente sobre os elementos espaciais de ambientes internos ou externos e sua importância em relação aos personagens, à ação ou frente à estrutura dos quatro romances objetos do presente trabalho.

Em *Moderato Cantabile*, o local da ação não está determinado, apenas sabe-se que os personagens estão à beira-mar. A protagonista atravessa a cidade toda para encontrar-se com Chauvin, perto do cais. Sua caminhada é simbólica: é a travessia da cidade, da sociedade, a trangressão total.

Em *Le Vice-Consul*, o imenso percurso da Mendiga descreve por si só a trajetória da mulher, da mãe, da miséria. Em contraste com os despreocupados passeios da Embaixatriz pelo parque, ao redor de sua mansão ou ao Delta do rio Ganges, descortina-se um leque de signos que se oferecem à decifração do leitor.

Em *Le Ravissement de Lol V.Stein*, a protagonista muda de cidade, de vida, de estado psicológico. Em S.Thala suas caminhadas até a periferia da cidade são impulsionadas pela busca do desejo, de uma motivação de vida. Sua volta ao local do baile consiste em uma tentativa de recuperar a memória, o passado.

Em *L'Amour*, o total despojamento do cenário mostra-se especialmente significativo: em sua estrutura os elementos primários que formam o espaço conferem à narrativa uma dimensão existencial; ante a pobreza da intriga, a rarefação dos diálogos, a

[91] BUTOR, Michel. Philosophie de l'ameublement. *Sur le Roman.* Paris: Gallimard, 1960, p.63.

inação dos personagens, o estudo minucioso do espaço é que apontará caminhos para desvendar-se o significado do romance.

1.2.1 Do outro lado da cidade : a trajetória de Anne

O local da ação não está determinado em *Moderato Cantabile.* Sabe-se somente que se passa em uma cidade à beira-mar conforme indicam alguns elementos como o "*boulevard de la Mer*", o cais, os barcos, as gaivotas.

Destacam-se dois tipos de espaços: três ambientes fechados e dois abertos. *In medias res*, a primeira cena acontece na casa da professora de piano; em seguida a ação se passa no Café e só no final do romance, há um jantar em casa de Anne. Entretanto não há descrições desses ambientes; importa-se o narrador em centrar-se nos diálogos, nos encontros entre a Protagonista e Chauvin e sobretudo nas mudanças interiores dos personagens. Os locais, tornam-se emblemáticos à medida que apontam para a elucidação do romance.

No apartamento da Professora de piano, o único objeto focalizado é o próprio instrumento que constitui o motivo do conflito entre a criança e a professora. Assim, ele passa a simbolizar o acesso à cultura por um meio forçado, imposto, que contrasta com a espontaneidade desejável para um desenvolvimento artístico.

As aulas de piano poderiam representar também todo tipo de aprendizagem formal, obrigatória em nossa sociedade; sem ela não há acesso possível ao trabalho, à remuneração, enfim à inclusão social. De certo modo, a autora critica, ainda que veladamente, um sistema ultrapassado de ensino, bem como evidencia a superproteção por parte da mãe em relação ao menino.

Este parece ausentar-se em pensamento, durante a aula, em meio aos berros da professora: através da janela, ele busca um horizonte mais amplo, aberto para o mar, mas não consegue vislumbrar senão o reflexo do sol: "*Il resta ainsi, de biais, à regarder la moire, sur le mur, du soleil reflété par la mer*" (p.67).

O desejo de liberdade do menino revela-se também nos momentos em que fica à espera da mãe. Com outro companheiro, brinca na rua, na calçada, próximo ao Café. Com sua mãe atravessa a cidade ao longo dos seis dias (não a acompanhará no último encontro). Esse percurso representará uma oportunidade de aproximar-se dela, partilhar seu segredo...

Também ele descobre do outro lado da cidade, um outro mundo: do dever e da liberdade; do amor e da morte.

O Café é o local central deste romance. Sete das oito cenas aí se passam. É o local do crime, da transgressão, do encontro. Por excelência, será o espaço da ficção. O grito lancinante advirá desse lugar. Anne aí verá a mulher estendida ao chão, a boca ensangüentada. No mesmo local, no mesmo instante, o amor e a morte.

É, pois, um lugar público, onde Anne e Chauvin se encontrarão ante os olhares censores da "*patronne*". Esta fica atrás do balcão e daí observa o casal de modo insistente e com uma ponta de maldade.

Os clientes desfilam à sua frente e ocupam todo o ambiente. Ressalta-se o burburinho dos trabalhadores à saída da fábrica; essa gente simples e grosseira que contrasta com a educada burguesa, Anne Desbaredes, mulher do patrão, dono da Fundição da cidade.

Do ambiente, menciona-se apenas o balcão. Sobre ele a "*patronne*" coloca, um a um, os copos de vinho, minuciosamente contados... Essa ênfase ressalta a importância da bebida na mudança do comportamento de Anne. Essa contagem cuidadosa, assim como a própria personagem que, do outro lado do balcão, pouco fala, apenas olha, representam a censura da sociedade que observa e julga os atos alheios.

Nesse lugar de descontração, Anne inicia-se no vício que lhe permitirá descobrir outras sensações, até então reprimidas.

Após cada encontro, ela volta para casa seguindo o *Boulevard de la Mer* que ela gostaria não tivesse fim.

No final do romance, a penúltima cena se passa em casa de Anne.

No penúltimo encontro, Chauvin descreve para Anne o que ele percebera ou imaginara por ocasião da visita que fizera a sua casa, no ano anterior, junto com os demais trabalhadores. Descreve o quarto muito grande, em desordem, entra na intimidade de Anne: "*Vous étiez couchée*" (p.56). Confundem-se imaginação e realidade ficcional. Em seguida, lembra a magnólia que ela trazia entre os seios quando os recebeu à porta, "*prête à nous (les) acueillir*" (p.57); então a flor transforma-se em signo da sensualidade desta mulher.

Conotando o sentimento de Chauvin em relação a Anne e vice- versa, o odor da magnólia invadirá o texto em vários momentos que culminarão ao final da narrativa: "*L'encens des magnolias arrive toujours sur lui, au gré du vent [...]*" (p.96). Também durante o jantar, o perfume da flor inunda a casa e parece inebriar Anne, impelindo-a a manifestar seu

desejo reprimido: em um trejeito nervoso, ela acaba por esburacar a flor que trazia ao seio e finalmente a amassa ao deitar-se no chão no quarto do filho, junto a sua cama.

Esse perfume inebriante corresponderia ao desejo de Anne que se intensifica e que é totalmente reprimido após o jantar.

Uma prolepse anuncia a imponência da casa: "*[...] cette maison est énorme. Elle s'étend sur des centaines de mètres carrés*" (p.59). Trata-se de uma casa muito antiga, onde, conforme Anne ressalta, viveram ou morreram muitas mulheres:

> *Beaucoup de femmes ont déjà vécu dans cette même maison qui entendaient des troènes, la nuit, à la place du coeur. Toujours les troènes y étaient déjà. Elles sont toutes mortes dans leurs chambres, derrière ce hêtre qui, contrairement à ce que vous croyez, ne grandit plus* (p.58).

Em lugar de uma descrição da casa, ressalta-se uma característica fúnebre, assombrada, sinistra; não é, pois, um lar, um abrigo, mas um local ameaçador. Os trovões que ressoam no lugar dos corações indicariam os sobressaltos em que vivem as mulheres, oprimidas em suas ações, reprimindo sempre o "bater" de seus sentimentos.

Na verdade, mistura-se esta impressão com a suposta casa da mulher assassinada. O torvelinho da descrição "inventada" denuncia claramente o sentimento da protagonista em relação a sua própria casa:

> *Ce qu'il faudrait serait habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irai d'ici je n'y resterai pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après des orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça n'empêche les enfants de dormir non moi je m'en irai (p.59).*

A ausência de pontuação, bem como o aparente "*no-sens*" desse parágrafo anuncia a inadequação, a inadaptação de Anne em sua residência, uma vez que essa casa inventada, sabe-se, é o espelho da sua. Esta se transforma quase em prisão uma vez que é cercada de grades que a separam do mundo. É esse isolamento que acaba por matar as mulheres. À sua semelhança, nesta casa, Anne também está já morta em seus sentimentos, seus sonhos.

As referências ao parque que a circunda, à grade que a protege e às plantas que a cercam reforçam a sensação de opressão sentida por Anne. As plantas que "gritam" sob a tempestade ecoam seus próprios gritos sufocados. Portanto o amor que ela dedica ao filho não

é suficiente para alimentar um lar, prevalecendo a impressão de lugar mal-assombrado e opressor.

Anne gostaria que cortassem a grande árvore junto ao seu quarto porque ela impede sua visão do mar. Essa falta de horizonte, nitidamente, aponta para a falta de possibilidades, de realizações em sua vida. A sombra da árvore "*est comme de l'encre noir*" (p.55), e como uma mancha, parece levá-la em direção à morte. Dir-se-ia que esta metáfora corresponderia também à própria escrita: a tinta preta sobre o papel branco, impulsionada pela sombra interna (negra ?) da escritora. Por outro lado, se a árvore for cortada, se extinguirá a sombra que produz as obras... e sabe-se que escrever é a própria vida da autora.

Na única cena que se passa em casa de Anne, no final do romance, focaliza-se o jantar, a reação das pessoas, o movimento das criadas na cozinha. A ausência de descrição do local é significativa porque denunciaria a falta de vínculo da protagonista com sua casa. Ressalta-se sua total estranheza: seu sorriso "fixo" evidenciará a inautenticidade a que ela se submete em seu próprio ambiente.

O outro cômodo da casa ao qual se faz referência é o quarto do menino onde Anne se refugia após o jantar. O quarto é um local íntimo, onde o indivíduo constrói seu mundo e o alimenta. Perdida sua individualidade, ela não extravazará seus sentimentos em seus próprios aposentos, mas procurará apoio junto ao filho; junto a sua cama, no chão, ela se deita depois de vomitar toda a hipocrisia que fora obrigada a "engolir" naquele jantar: o seu casamento falido.

Neste momento, focaliza-se o exterior da casa centrando-se em um homem e ao mesmo tempo contrapondo-se à incômoda situação de Anne nesse jantar. Frente ao mar, deitado na areia, imóvel, ele pensa nela e a deseja. A imensidão do mar é sempre sugestiva aos pensamentos íntimos que se unem à grandeza e à força da natureza.[92] Mas a imobilidade e a posição – deitado - anunciam a única possibilidade de viver plenamente o amor, ou seja, numa situação post-mortem.

Opõem-se, portanto, o dentro e o fora, denunciando a "prisão", a obrigação conjugal e social da protagonista contrapondo-se à liberdade, à promessa de amor do homem lá fora. Por outro lado, confundem-se o dentro e o fora, pois ele pensava nela – lá dentro – e ela pensava nele – lá fora. Separados pela barreira social, porém unidos pelo sentimento, ultrapassam a barreira espacial.

---

[92] cf. BACHELARD, Gastson. *La poétique de l'espace*. p.19.

Assim, nesse romance, vê-se a importância dos elementos espaciais, que, apesar de serem em geral, apenas nomeados ou sugeridos, revelam o clima de opressão social que cerca a mulher. Seu espaço limitado, circunscrito ao âmbito doméstico, reduz suas possibilidades de realizações, bem como contribui para reprimir sua sensualidade.

Moderato Cantabile estrutura-se, pois, sobre o eixo do percurso de Anne entre dois polos opostos: sua casa no bairro burguês e o Café no cais – local do proletariado, da descontração, da vida, do amor. O cais é também um local de partida para outros lugares, outras modalidades de vida. Por isso mesmo, Anne aí procura novas possibilidades. Entretanto parece render-se às contingências sociais e familiares e desiste de seu sonho de amor.

Seu filho a acompanha, partilha os sentimentos e a ansiedade da mãe; é o único bem que ela possui. Mas o Café também será o lugar do assassinato. Assim, amor e morte apresentam-se juntos, como se amor e felicidade só fossem possíveis na morte.

O percurso descrito, a travessia de Anne até o outro lado da cidade revela o esforço para conhecer o outro lado do mundo, o outro lado da sociedade, outros costumes: é a busca de outro sentido para sua vida:

> *Mais comme elle voyait mal au loin, à cause de son ivresse, elle évita de regarder vers la fin du boulevard de la Mer afin de ne pas se laisser décourager par une aussi longue distance* (p.63).

O caminho da libertação, da busca, do encontro consigo mesmo é sempre longo, em geral, árduo e nem sempre é possível chegar ao seu final. No encontro com Chauvin, Anne Desbaredes desperta para novas sensações, possibilidades outras que ela julgava estarem mortas em seu íntimo. Descobre que para viver novamente será necessário viver "*autrement*..." e então, *"Elle regardera le boulevard par la baie du grand couloir de sa vie"* (p.103).

1.2.2 Os percursos da Mendiga e de Anne-Marie

As duas narrativas – a principal e a encaixada - do romance *Le Vice-Consul* apresentam espaços muito característicos, simbólicos e reveladores da natureza de seus personagens, bem como do significado do romance. Ambas as protagonistas partem da Indochina e dirigem-se a Calcutá.

O romance se inicia com a narrativa encaixada que conta desde o começo, o périplo efetuado pela Mendiga. As descrições dos locais percorridos apresentam sua natureza majestosa, às vezes, inóspita ou acolhedora, em estreita união com a protagonista.

O percurso de Anne-Marie, protagonista da narrativa principal, limita-se a seus passeios de Calcutá até o delta do Ganges; em analepse, menciona-se a viagem que fez com o Embaixador até Calcutá. É então que se pode estabelecer um paralelo entre ambas as mulheres atingindo-se, assim, o significado do romance.

1. 2. 2.1 O périplo da Mendiga

A narrativa especular se divide em quatro momentos: a expulsão, o nascimento da criança, a separação e a vivência da Mendiga em Calcutá. Em cada momento se desenrola uma etapa do seu percurso.

No início do romance, após a expulsão de sua casa, seu destino será a solidão: uma estrangeira que, em lugar de procurar um caminho já conhecido ou fácil, "busca o ponto mais hostil do horizonte" ("*le point de l'horizon le plus hostile*"), correspondendo ao espaço metafórico dos "pântanos enlamaçados" ("*des marécages boueuses*"), cortados por todo tipo de obstáculos como os taludes ("*les talus"*).

Jogada na "estrada do abandono" ("*route de l'abandon*"), a moça percorre um espaço imenso, continental, até Calcutá, onde permanece por vontade própria; cerceada somente por sua fome, sua dor, depois de algum tempo, acaba por "adaptar-se" à miséria graças à sua loucura. Assim, a moça solteira, "*la jeune fille sans mari*", vive um itinerário de (de)formação; expulsa do seio familiar e abandonada por todos, encontra acolhida apenas entre os pescadores que lhe dão de comer...

A ordem de sua mãe era clara: "*il faut se perdre*"; a moça não tem escolha; é preciso partir. Mas seu pai lhe indica a possibilidade de empregar-se em casa de um primo, na planície "*des Oiseaux*". Marcelle Marini adverte que seria, na verdade, mais uma ocasião para

submeter-se ao jugo masculino, servidão disfarçada em benevolência.[93] Por outro lado, seu pai também a orienta para seguir sempre um rio que a levaria impreterivelmente rumo ao oceano. Como sua mãe a rejeitara e expulsara, a protagonista a substitui simbolicamente por todos os rios da região, "*les eaux de Tonlé-Sap*", águas maternais. Entretanto, essas águas, a exemplo de sua mãe, não são confiáveis, "provocam medo", dissimulam a correnteza, o perigo. Em seu estudo sobre o imaginário das águas, Bachelard nos explica que:

> *La rêverie commence parfois devant l'eau limpide, toute entière em reflets immenses, bruissante d'une musique cristalline. Elle finit au sein d'une eau triste et sombre, au sein d'une eau qui transmet d'étranges et de funèbres murmures.*[94]

Assim, seu percurso ao longo dos rios poderia significar sua constante busca para compensar a ausência materna; por outro lado, pouco a pouco as águas se tornarão mais turvas e profundas indicando o implacável encontro com a morte.

Ante a impossibilidade de obter qualquer informação sobre qual caminho seguir, desconfiada, ela não mais perguntará, decidirá sozinha. Sua atitude se iguala, pois, à de todas as mulheres ante os fatos inexoráveis: *"Elle insiste, elle croit, elle marche, elle désespère"* (p.10).

Ao contrário das ordens da mãe, ela tenta uma direção precisa – rumo ao Norte – a orientação por excelência, rumo ao Sião, terra encantada; entretanto, caminha em círculos, engana-se e segue para o Sul, rumo ao Cambodja, sua pátria. Voltaria para rever a mãe: desejo incontido, mesmo a preço de morte.

Perdida moral e espiritualmente, perde-se também fisicamente. Entretanto, após a alucinação em que teria encontrado sua família, resolve afastar-se para sempre de seu país natal. Retoma a marcha em direção ao Norte onde julga que haverá menor quantidade de rios; dir-se-ia que, inconscientemente, ela procuraria fugir à influência materna: "*Dans le Nord il n'y a plus de fleuves et j'échapperai à cette habitude que j'ai de suivre l'eau [...]*" (p.18). Evitaria, assim, as águas maternais.

---

[93] cf. MARINI, Marcelle. Le mythe de la Mendiante. *Territoires du féminin*. Paris : Minuit, 1977, p.164.
[94] BACHELARD, Gaston. *L'eau et le rêve*. Paris : José Corti, 1942, p.59

Somente a natureza parece partilhar sua grande empreitada: "*le ciel remue sans cesse*" (p.11), e a chuva parece chorar com ela. O lago aumenta à semelhança de seu ventre: é um lago fértil, cheio de peixes que alimenta as crianças da planície. Só, abandonada pela família, ela vive a comunhão dos grandes heróis, a comunhão com a Mãe-Natureza; esta substitue sua mãe que outrora lhe dava "arroz quente"; e então ela suplica: "*Nature, nourissez-moi*."(p.14); os reinos vegetal e mineral estão a seu serviço: "*[...] des fruits, de la boue, des pierres colorées [...]*" (p.14); portanto, até lama e poeira ela comerá quando não encontrar outra coisa para alimentar-se - prenúncio da morte.

Perdida no espaço, perde-se também no tempo. Até o narrador "finge" não estar seguro: "*il a dû avoir deux mois qu'elle est partie*" (p.15). A pergunta corta abruptamente o ritmo deste parágrafo descritivo ("*Pendant combien de temps?*") e introduz uma poeticidade onde espaço e tempo parecem projetar-se em uma dimensão de eternidade.

A passagem do tempo será concretamente marcada pelo ventre que se arredonda e instaura a estranheza em seu corpo, em seu espírito, todas as modificações de sua vida.

Na planície "*des Oiseaux*", próximo a Oudang, nasce a criança. Trata-se do local que seu pai lhe indicara, mas ela ignora onde está exatamente. Novamente segue o rio Tonlé-Sap, caminha até Pnom-Penh (Vietnam) e depois desce o Mékong até um posto de Brancos onde tentará dar a criança... Com ela às costas, caminha mais lentamente, peso da responsabilidade. Ante a fraqueza da filha e a sua própria, teme que a morte a surpreenda. É preciso salvá-la da Parca. Entregá-la a alguma boa alma antes que seja tarde...

O jardim da casa da mulher branca que aceita sua filha é um verdadeiro Éden, um oásis após caminhada tão insana. A Mendiga finalmente repousa sob a "árvore do Bem" – "*une pommier-cannelier*"; o perfume doce das maçãs inunda o ambiente e todo o mal desaparece com o cuidado à criança. A dor da separação é minorada ante a esperança de vida, de sobrevivência.

"*La brise fait bouger l'ombre des arbres, les routes sont de velours [...]*" (p.65). Os ombros leves, mas vazio o coração... Ela segue sem o peso da filha.

Portanto o espaço percorrido pela Mendiga na primeira parte do romance corresponde efetivamente à realidade, à carta geográfica; os nomes dos rios – o Mékong, que faz a divisa entre o Laos e o Sião (atual Tailândia); o Stung-Pursat que forma o lago Tonlé-Sap, próximo a Battambang, cidade situada ao Norte do Cambodja; as cadeias de montanhas

(os Cardamonos, ao Sul do Cambodja), as planícies de Tonlé-Sap, dos Juncos (no Vietnam do Sul) e dos Pássaros (próximo à antiga Saigon, no Vietnam).

Seu percurso até Calcutá não será descrito pelo narrador como na primeira parte da narrativa encaixada. Entretanto as cidades por onde passou a Mendiga apresentam atestada realidade: Mandalay é uma grande cidade de Myanma ou Birmânia; Irraouddi é o principal rio desse mesmo país; Arakan é a planície a Oeste desse rio; Chitagong é uma cidade de Bangladesh (p.69). E finalmente o Golfo de Bengala é o lugar onde deságua o Ganges, próximo a Calcutá. O narrador apenas cita os nomes dos lugares supondo que o leitor conheça geografia e conseqüentemente, possa aquilatar a enorme extensão do percurso da Mendiga.

Madeleine Borgomano acredita que esses nomes poderiam ter sido escolhidos mais por sua sonoridade que pela referência.[95] Entretanto, acreditamos que a verossimilhança do espaço procura disfarçar a fantasia desse percurso imenso e contribui, indiscutivelmente, para a mitificação da história. Assim, durante dez anos, completamente só, a moça atravessará uma enorme região até Calcutá.

A aceleração da narrativa que resume dez anos em uma só página confere uma relação singular entre a narrativa encaixada e a principal: dir-se-ia que prepara a Mendiga para adentrar definitivamente a ficção primeira, tornando mais "real" seu papel junto aos demais personagens, sobretudo face à Anne-Marie.

1.2.2.2. Calcutá

A intriga da narrativa principal se passa em Calcutá, sede da Embaixada da França na Índia, portanto aqui transformada em Capital. Não corresponde, pois, à realidade geográfica, uma vez que a verdadeira capital é Nova Delhi. Essa contradição ressalta a geografia humana que se coaduna perfeitamente à realidade: a presença da multidão de pobres, leprosos, mendigos: *"[...] une ville au bord du Gange [...] dont le chiffre des habittants reste le même, cinq millions, ainsi que celui, inconnu, des morts de faim [...]"* (p.35). Essa cidade apresenta-se, pois, como alegoria da maior miséria deste mundo: uma horda de famintos e miseráveis.

[95] cf. BORGOMANO, Madeleine. Op. cit., p. 482.

A falsa referência à capital da Índia leva-nos a pensar que o autor teria querido ultrapassar a geografia, a ciência humana e atingir também "*les Indes ancéstrales*". Lugar de mistério, de civilizações antigas, sábias, lugar mágico, próprio para o reencontro consigo mesmo.

Marguerite Duras declara ter passado um dia em Calcutá, aos dezessete anos, em seu caminho rumo à França; a lepra, ela teria conhecido em Singapura.[96]

Mas Calcutá se torna Cidade-símbolo não só do Oriente, mas do Ocidente, como bem observou Maria Cecilia de Moraes Pinto:

> [...] essas Indias pertencem a um imaginário cujas raízes históricas podem-se detectar na fusão dos mitos de origem sempre fascinantes para o homem medieval que os cristalizou nas Américas de índios e Eldorados.[97]

Por outro lado, verifica-se um paradoxo pelo fato de o autor escolher para a narrativa principal um espaço mítico e, ao contrário, para espaço da narrativa encaixada, um referente verificável. Dir-se-ia que essa aparente contradição reforça a significação emblemática da história. Justamente para ligar estas duas narrativas com um fio mais espesso, o narrador não descreve Calcutá como lugar misterioso ou cheio de forças sobrenaturais, mas apresenta-a sob ponto de vista dos "Brancos não-adaptados", que não conseguem habituar-se à vida nos trópicos:

> *[...] la lumière est crépusculaire, un himalaya de nuages immobiles récouvrent le Népal, dessous une vapeur infecte stagne, la mousson d'été va commencer dans quelques jours* (p.31).

São, pois, as monções que determinam o clima daquela região quente e úmida durante seis meses; segue-se a seca, a poeira, propícias às doenças.

Embora o tempo da narração seja curto, alguns dias somente, o calor sufocante, a insistente referência à estação das monções faz com que o tempo se prolongue e pareça jamais acabar. Instala-se um tédio que mais e mais se impregna em seus habitantes.

---

[96] cf. DURAS, M., GAUTHIER, X. *Les Parleuses*. p.120.

[97] PINTO, Maria Cecilia de Moraes. As Indias possíveis e impossíveis : Marguerite Duras e o Oriente. in HEISE, Eloá (Org). *Facetas da pós-modernidade. Caderno2*. São Paulo : USP, 1996, p.157.

As características serão "*palmes, lèpre et lumière crépusculaire*" (p.32); os epítetos para a cidade: "*ville de cauchemar*" (p.109), e para a Índia: "*gouffre d'indifférence*" (p.117); não são atributos geográficos ou símbolicos, mas indicam um espaço de abafamento, de sufocação, de sofrimento. O "abismo de indiferença" também acena seu contrário, o abismo de diferença: a diferença introduzida e estabelecida pelo colonialismo e pelo racismo que acentuam na sociedade, a indiferença, a solidão e a incomunicabilidade.

Além do clima, outro elemento geográfico verdadeiro é o rio Ganges que banha a cidade: presença majestosa, ancestral. Em suas águas sagradas, a Mendiga buscará repouso e se purificará, em companhia de todos os leprosos. Junto a seu Delta de aluvião – acúmulo de suas tristezas - Anne-Marie contemplará a tempestade e a imensidão das ondas marinhas.

Portanto o arquétipo está subjacente para enquadrar seus personagens. É através da figura da Mendiga, de seu longo périplo para chegar à Índia que se pressente, se adivinha a magia deste país, a magia do Oriente. É a imensa extensão de sua trajetória que confere à narrativa e mesmo a si própria, como personagem, essa força quase sobrenatural. Dir-se-ia que se trata quase de um "maravilhoso", isto é, um acontecimento inverossímil, sem explicação racional; entretanto, a força da palavra, a adequação ao contexto torna-o aceitável e assim, ele se incorpora ao restante da narrativa, e a impregna de mistério e poeticidade próximos ao mito.[98]

A invasão da Mendiga na narrativa principal introduz um elemento de estranheza, de mitificação que estala a diegese e conduz o leitor à busca de significações mais profundas.

[98] ARISTÓTELES. *Poétique*. Paris : Lib. Générale Française, 1990, p.111, parag. 1451b : « *[...] le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s"attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité* ».

1.2.2.3 O percurso de Anne-Marie

A exemplo da Mendiga, Anne-Marie também veio de longe. Tendo crescido em Veneza, seguiu o marido rumo à Indochina, a Savanakhet, no Laos. Uma semana depois, a bordo de uma desconfortável "*chaloupe*", preferiu acompanhar o atual Embaixador da França. Com este, durante dezessete anos, percorre outras capitais da Ásia, inclusive Pequim, até chegar a Calcutá, onde deve permanecer. Assim, dir-se-ia que os inóspitos e imensos territórios atravessados pela Mendiga, se equivalem, diferindo, entretanto, radicalmente, o conforto material de cada uma, bem como a esperança que traziam dentro de si.

Em Calcutá, as diferenças aumentam ainda mais. A deambulação de Anne-Marie resume-se às caminhadas dentro do parque da Embaixada, rumo às quadras de tênis. Com as filhas, pratica o esporte típico da burguesia colonial.

A sede da Embaixada é um luxuoso palácio. Destaca-se o mármore verde do salão de recepções, onde há comida e bebida farta para os membros da diplomacia e demais convivas da colônia branca. Contrasta, pois, a distribuição, por ordem da Embaixatriz, dos restos de comida e a bacia de água fresca aos mendigos e leprosos à porta da cozinha.

No "*boudoir*", um cômodo mais íntimo, apenas um círculo restrito de amigos é recebido por Anne-Marie.

Após a recepção na Embaixada, quase ao amanhecer, Anne-Marie passeia só, no parque, vestida de preto. Os loureiros-rosa que enfeitam esse jardim, nessa madrugada, espelhando o ânimo da protagonista, exalam um "perfume fúnebre" (p.166). É o luto de seu coração, seu vazio, seu desejo de morte.

Aos fins-de-semana, com os amigos ou as filhas, vai até o Delta do Rio Ganges, onde se situa a residência de verão da Embaixada de França, luxuosa mansão, em frente ao mar. Ao lado, separado apenas por um parque, situa-se o "*fabuleux*" *Hôtel Prince of Wales*. Uma grade de proteção circunda esse conjunto a fim de evitar a entrada de mendigos e meliantes.

A caminho das Ilhas, ao longo da estrada, estendem-se os arrozais sem fim; semelhante à paisagem percorrida pela Mendiga logo após a expulsão de sua casa, vê-se a "*Immense étendue de marécages que mille talus traversent em tous sens*" (p.175). Essa repetição dos espaços une, de certa maneira, as duas protagonistas e anuncia suas características similares. Mas à beira desse caminho, também se estendem filas e filas de

pessoas, às centenas, aos milhares, trabalhadores ou pedintes. Ressalta-se, nesse contexto, a miséria desse cenário indiano contrastando com o luxo e a fartura dos Brancos.

No final do romance, após longas conversas com seus admiradores, acalmada a tempestade, Anne-Marie se dirige à praia. Ela observa os pássaros mortos na areia e de longe, vislumbra as outras ilhas, "*plus sauvages, recouvertes de forêts, le climat est très malsain*" (p.191). Parece que adentraria o mar, mas desiste e limita-se a contemplá-lo: "*L'Océan est une laque vert*" (p.198). Trata-se, pois, de uma água turva, um mar pós-tempestade, revolto ainda.[99] Essa atitude contemplativa indicaria o desejo de aí mergulhar, afogar-se, mesmo porque a água turva corresponde a um imaginário lúgubre, pleno de tristeza, que busca o repouso, a morte.[100] Deita-se na alameda de pedriscos - "*la pose d'une liseuse*" (p.200); pensaria em sua vida, seu tédio, todas as desigualdades e injustiças... aí permanece imóvel, como morta.

Assim, Anne-Marie, tendo efetuado também um longo percurso, encontra-se escravizada por inúmeras exigências sociais. Abre mão de sua vida pessoal e não consegue sequer comunicar-se, afogada em suas lágrimas. Passiva, já não tem forças para lutar, para sonhar, para amar, para viver.

Em Calcutá, coincidentemente ou não, a Mendiga procura estar sempre próxima à Anne-Marie; assim, durante a recepção, está entre os demais mendigos à porta da cozinha da Embaixada; quando a dama vai com seu grupo para as Ilhas, ela também estará no parque, além das grades: "*[...] On cesse de jouer du piano. Une ombre traverse l'eau du bassin. Elle est dans la pénombre*" (p.188).

Dir-se-ia que, desta maneira, ela reforça o espelhamento em relação à protagonista, bem como prolonga a "*mise en abyme*" que se interrompera com o fim da narrativa encaixada, no momento em que Peter Morgan havia parado de escrever.

Nesse parque, quando Charles Rossett, em seu passeio, ultrapassa as grades, ela o persegue e o assusta com sua figura grotesca. Depois, entrega-se ao sabor das ondas, só deixando aparecer sua cabeça, como "um búfalo". Procura seu "peixe", seu alimento nas águas salgadas, água da vida. O instinto de sobrevivência é só o que resta de sua miséria humana. Assim, ambiguamente, o mar também se apresenta como "receptáculo do mundo do mal", de sua loucura.

---

[99] cf. BACHELARD, L'eau.....p.63
[100] cf. Idem, ibidem. p.63.

Enquanto a trajetória da Embaixatriz em meio à fartura material, ao luxo e ao vazio interior, conduziu-a à alienação, o percurso de sofrimento da Mendiga, através do mais alto grau de despojamento material e espiritual, leva-a à única libertação possível: a loucura.

O exame dos espaços deste romance revelou estreita relação entre os percursos de ambas as protagonistas. Ambas vieram da Indochina para a Índia, à procura de sua identidade, ainda que talvez não tivessem essa consciência.

Ambas percorrem o Rio Ganges, águas purificadoras e maternais. Difere a relação que estabelecem com o mar: uma apenas o contempla no seu desejo de aí lançar-se, enquanto que a outra se embala em suas ondas na ambígua sensação de prazer, de liberdade, de loucura, de morte.

1.2. 3 A travessia da memória

A ação do romance *Le Ravissement de Lol V. Stein* se passa em três cidades: S. Thala, U. Bridge e T. Beach. Ao contrário dos locais de *Le Vice-Consul* não correspondem a nenhum lugar de realidade atestada. Madeleine Borgomano considera que esses nomes ingleses poderiam indicar sua situação na costa dos Estados Unidos, uma vez que *Tallahasee* é a capital da Flórida... Mas, tendo escrito este romance em Trouville, na Normandia, a autora declara que esses lugares retratam as praias do Mar do Norte ou das praias da infância, "*des mers illimités*".[101]

T.Beach é o lugar de veraneio onde Lol encontra e perde o noivo em um baile que a marcará para sempre. A parca descrição do Cassino – local do grande baile - apenas deixa adivinhar seu luxo e resplendor. Salientam-se as escadarias, que Anne-Marie e o noivo de Lol descem quando vão embora para sempre; destacam-se as plantas verdes, atrás das quais, após a chegada daquela mulher, Lol se esconde; privilegia-se, pois, a função, mais que o ornamento. [102]

Estranhamente, à saída do baile, as pessoas parecem tão atordoadas que caminham em direção às paredes, ao invés de se dirigirem à porta que só depois encontram. Entretanto Lol não consegue abri-la: seu caminho, sua juventude se interrompe, pondo fim a seus sonhos.

De volta a S.Thala, sua cidade natal, encerra-se em casa durante algumas semanas e logo depois, encontra Jean Bedford com quem contrai matrimônio.

O encontro de Lol com Jean Bedford acontece de modo estranho e não deixa dúvidas sobre a frágil recuperação da protagonista e a maneira superficial com que trataram e encerraram sua crise. Assim, a descrição de Lol – "*sa chevelure en désordre*" (p.26), a sua despreocupação em passear sozinha, à noite, deixando-se acompanhar por um desconhecido e indo a sua casa, revelam seu desligamento da realidade, sua precária saúde mental. Tanto que ele chega a pensar em "*folie*", mas conclue que era apenas brincadeira daquela moça ainda tão jovem (p.26).

A ironia se instala na maneira de o narrador apresentar o casamento como solução natural, conseqüência desse encontro fortuito, primeiro remédio "*à ce manque*" de Lol.

[101] DURAS, M., PORTE, M. *Les Lieux*... p.84
[102] BOURNEFF, R, OUELLET,R., op.cit., p.157.

Assim, esse passeio aparentemente inocente tem um desdobramento importante, decisivo. Decreta-se o fim de sua doença (depressão "*sans sujet*") e organiza-se seu casamento.

A superficialidade dessa união se anuncia de modo peremptório e suspeita-se até uma intromissão da autora conforme analisaremos na Segunda parte deste trabalho.

A retórica utilizada pelo narrador é tão contundente que parece interromper o curso da história e desmentir a tranqüilidade que ela aparentava viver (p.30)

Em seguida, o casal muda-se para U.Bridge. O nome indica a função de "ponte" que esse espaço terá na vida de Lol: depois de dez anos em que ela – "*dormeuse debout*" – aí viveu ou sobreviveu a seu trauma; por motivos profissionais de seu marido, voltará para S.Thala.

Esse nome constitue um anagrama de Thalassa – mar em grego, entretanto Marguerite declara não ter pensado nessa relação ao escolher o nome da cidade.

Como seus pais já haviam falecido, o casal com as três filhas vão morar em sua antiga residência. Talvez Lol pudesse reencontrar na casa da infância, a segurança e os sonhos que perdera quando moça. Dedica-se, porém a uma "ordem rigorosa" na disposição dos móveis e objetos, assim como no andamento do lar. Ora, sabe-se que a obsessão pela ordem revela sempre um traço indiscutivelmente doentio: ela se ocupava demais com todos os detalhes e esquecia-se de construir sua vida. Por outro lado, a decoração da casa não mostrava sua marca pessoal, mas era apenas uma cópia das vitrines das lojas.

Essa frieza e impessoalidade poderiam ser o reflexo de um lar sem vida, no qual ela cumpria seu dever, mas não participava. Executava suas tarefas domésticas, mesmo junto às filhas, mas não se envolvia, não se completava: "*elle n'était pas là*". Como desde os tempos de colégio, Tatiana já dizia. Portanto Lol parece mais um autômato.

Assim, passam-se dez anos de casamento em ritmo "normal". Marguerite Duras comenta sobre essa vida doméstica, esse silêncio que "*couve*" nas tardes vazias, em que os filhos estão na escola e se aguarda a volta do marido; [103] quando solidão se instala. Em *Écrire,* ela declara: "*C'est dans une maison qu'on est seul*". [104]

É, pois, uma vivência em que se reprime o individual, até um dia... quando aconteceria "*le craquement de glaces de l'hiver*"(p.34).

[103] cf. DURAS, M., GAUTHIER, X. *Les Parleuses,* p.75.
[104] DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris : Gallimard, 1993, p.13.

A metáfora exprime exatamente a fina camada que recobre o marasmo, as águas geladas que correm nas veias dessas mulheres. Uma vez trincada a superfície, não há salvação: é a voragem, o abismo, a transgressão total.

De toda a arrumação que fizera na casa, faltava um só cômodo do segundo andar; corresponderia à parte vazia do coração de Lol? Ou à "falha" que acontecera havia dez anos, naquele baile?

A reforma do jardim que estava abandonado foi por ela efetuada, mas ao planejá-lo, cometeu o engano de dispor as alamedas em leque, portanto, incomunicáveis entre si. Espelha-se assim, sua própria situação de exílio. Voltada para si mesma, tenta apenas exteriormente uma ação. Foi, então, necessário providenciar outras interligações; também Lol tentará outros meios para integrar-se à sociedade.

Começa a fazer caminhadas. Sabe-se que as grandes caminhadas de Nietzsche conferiram-lhe grande força e inspiração; por outro lado Bachelard lembra que "*Les grands timides sont de grand marcheurs; [...] ils compensent leur timidité à chaque coup de canne*".[105]

De forma semelhante, os passeios diários – "*la calme régularité de sa marche*" - pela cidade poderiam ser uma prova do restabelecimento da protagonista embora se sentisse ainda um tanto fragilizada: " *Elle se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents, et dont la visibilité dépend d'elle*" (p.41). Como se perdesse algo, nos dias em que não pode passear, Lol fica à janela e contempla a chuva como se lavasse sua alma.

Nascida em S. Thala, já conhecia a cidade. Entretanto, em seus percursos, além de desviar das pessoas, descreve sempre novos trajetos e inversamente, parece enveredar para o desconhecimento da cidade:

> *Elle reconnaissait S.Thala, la reconnaissait sans cesse et pour l'avoir connue bien avant et pour l'avoir connu la veille, mais sans preuve à l'appui renvoyée par S. Thala, chaque fois, balle dont l'impact eût toujours été le même; elle seule, elle commença à reconnaître moins, puis différemment, elle commença à retourner, jour après jour, pas à pas vers son ignorance de S.Thala* (p.42).

[105] apud BACHELARD, Gaston. *L'eau*....p.184.

Esse reconhecimento, entretanto, parece dinâmico, parece acontecer à medida em que ela perambula pela cidade e estabelece uma constante comparação entre a cidade de "antes", de dez anos atrás e a da "véspera"; por que não a de hoje? E a inesperada metáfora remete o leitor ao trauma de Lol e indica o potencial de morte nesse próprio reconhecimento: "*balle dont l'impact [...]*". Assim, verifica-se a importância da volta à cidade natal para o restabelecimento ou para a perdição de Lol.

Como explica Duras: "*C'est en marchant qu'une autre mémoire lui vient*". [106]

Isto posto, tem-se uma reviravolta, pois em lugar de atualizar o reconhecimento, ela se encaminha para o completo esquecimento da dor passada: "*Elle commence à marcher dans le palais fastueux de l'oubli de S. Thala*" (p.43). Esse palácio anuncia o suntuoso edifício do Cassino onde dançara pela última vez; o "esquecimento de S. Thala", o desconhecimento, corresponderia à repressão de seu trauma.

Sua atitude em relação aos passantes é sempre dissimulada: esconde-se atrás da sebe ao surpreender um casal que olhava insistentemente para sua casa, ou conserva sempre uma distância ao seguir Jacques Hold e a moça até o *Hôtel du Bois*.

Situando-se praticamente na periferia, do outro lado da cidade, sugestivamente, seu nome sugere a proximidade de um bosque, lugar de mistérios, de amor e de magia. É um local de encontros principalmente de casais jovens. Também Lol aí estivera com seu noivo, dias antes do baile...

1.2.3.1. O campo de centeio

Neste lugar, em frente ao hotel onde se encontram Tatiana e Jacques Hold, dá-se o encantamento, o deslumbramento, "*le ravissement de Lol*", uma das cenas fundamentais do romance.

A hora é do crepúsculo. Não é necessário descrevê-lo, ele fala por si; apenas destaca-se a cor do sol com seu efeito no céu: "*Lol, sur la route, attend. Le soleil se couche. Le crépuscule arrive, rougissant, sans doute triste. Lol attend*" (p.62).

[106] DURAS, M., PORTE, M.*Les Lieux*...p.98.

Portanto o cenário-clichê é propício ao amor, às recordações, às expansões amorosas. O narrador insiste na atitude de espera de Lol e nesta pequena descrição subjetiva, parece confundir o crepúsculo com o sentimento da protagonista – "*sans doute triste*".

Adiante, sugere-se a paz que ela sente deitada no campo de centeio: "*Ce champ à quelques mètres d'elle plonge, plonge de plus en plus dans une ombre verte et laiteuse*" (p.62). A aliteração - [L] – e a nasalização ("*plon*") traduzem a imersão de Lol no campo, nessa sombra "verde"; ela parece mimetizar-se com o local para mergulhar no mais fundo de sua própria sombra. O ritmo plangente da frase deixa adivinhar um suspiro, um lamento ("*plonger*" lembra "*pleurer*"): a ansiedade que ela vive e prepara o grande êxtase que alcançará.

O fato de focalizar-se um campo de centeio e não de trigo, por exemplo, leva o leitor a refletir sobre este grão. Como o trigo, o centeio é o principal cereal destinado ao panifício e também à destilação de uísque e de genebra, principalmente na Europa. Soterrado durante o inverno, ressurge na primavera, após uma aparente morte de muitos meses; assim, simbolizaria a "luz solar", escondido sob as trevas; como se a vida fosse velada momentaneamente pela morte. Esse ciclo constitui a base do mito personificado por Demeter ou Ceres, a deusa das colheitas e da semeadura, portanto da fertilidade.

Como este grão, Lol, "*morte peut-être*", fica por um tempo inerte e depois parece renascer, de certa maneira:

> *Vivante, mourante, elle respire profondément, ce soir l'air est de miel, d'une épuisante suavité. Elle ne se demande pas d'où lui vient la faiblesse merveilleuse qui l'a couchée dans ce champ. Elle la laisse agir, la remplir, jusqu'à la suffocation, la bercer rudement, impitoyablement jusqu'au sommeil de Lol V. Stein.*
> *Le seigle crisse sous ses reins. Jeune seigle du début d'été (p.62).*

Pouco a pouco, a sinestesia passa a dominar o quadro e dinamizá-lo: o ar é envolvente – de mel; o murmúrio do vento nos ramos de centeio soam como música (*crisse*) e contribui para embalar a protagonista.

Entrecruzam-se som, luz, perfume e cor (o verde do "*jeune seigle*"). Lembrando o poema de Baudelaire, "*Les Correspondances*" parecem criar um "templo" para o "*ravissement*" que aí vai ocorrer.[107]

Reforça-se, pois, o misticismo da cena: na escuridão, alguém imóvel contempla um retângulo iluminado. De fato, Lol é paradoxalmente envolvida pela suavidade e ao mesmo "esgotada"; descreve-se uma cena mística sob a luz ofuscante que a hipnotiza: ela vislumbra algo inexprimível; na verdade olha para o nada, o vazio, o inominável.

O centeio, elemento vital e inebriante ao mesmo tempo, torna-se um prolongamento do espetáculo que se oferece pela janela iluminada e que será "devorado" pela protagonista (p.63):[108] a cena que se passa dentro do quarto e que reaviva a sua memória; a cena fantasmática transforma-se em alimento da "alma", do espírito de Lol.

Essa recordação lhe vem através dos "dedos de fada" que poderia confundir-se com a deusa Ceres (deusa das colheitas): "*De loin avec ses doigts de fée, le souvenir d'une mémoire passe. Elle frôle Lol [...]*" (p.63). Como outrora nos campos e templos gregos e romanos lhe eram oferecidos sacrifícios por ocasião das colheitas ou da semeadura, poder-se-ia dizer que também Lol se deixa envolver em um sacrifício de fertilidade, de amor e daí parece sair primeiro inebriada ("*engourdie*") e depois, restaurada. Antes apática, agora com novas forças, vai procurar a amiga de outrora e conquistar seu amante.

A imensidão do campo proporciona os mais longínquos e profundos pensamentos... Ela contempla a janela iluminada, mas nada consegue ver. Todavia imagina e assim, invade a intimidade do casal e parece partilhar de seu prazer.

Desta maneira, Lol parece recuperar a memória de outro momento vivido, antes do baile, com seu noivo. Entretanto, um medo tomará conta da protagonista : o pavor do abandono, da separação, da solidão. Mas será a última vez porque ela começa já a mudar: "*Mais c'est la dernière peur...*"(p.63). Livrando-se do medo, terá forças para agir, dar início a outro ciclo.

---

[107] « *La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles/[...]Comme de longs e]échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité. / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / les parfums, les couleurs et les sons se répondent. [...] »* . BAUDELAIRE, Charles. Correspondances. *Les Fleurs du Mal. Ouvres Complètes.* Paris : L'Intégrale, 1968, p.46.

[108] O centeio possui talo mais fino e mais comprido que o trigo, assim como espigas flexíveis e de coloração mais clara que o trigo. O grão coberto por uma casca fina é também mais comprido e menos dourado que o do trigo. Nas espigas, costumam crescer fungos do qual se extrai a ergotina usado na indústria farmacêutica como abortivo e anti-hemorrágico; e também se sintetiza a dietilamida do ácido lisérgico (LSD) poderoso alucinógeno. *Enciclopédia Barsa*. São Paulo : Barsa Consultoria, 2001, v.4, p.82.

Como um arquétipo de fertilidade, o deslumbramento de Lol no campo de centeio, com toda sua simbologia, lhe dá forças para renascer, para a primeira mudança em seu comportamento.

A janela iluminada a que olha fixamente é comparável à tela de um filme. A grande sensualidade da cena é narrada com extrema delicadeza e poesia: "*Tatiana Karl, à son tour, nue dans sa chevelure [...]*" (p. 64). Esse movimento dos amantes, sua relação de intimidade opõe-se infinitamente à solidão e à inércia de Lol, reduzida à uma "*tache sombre*" sobre o campo de centeio. A luz indicando a vida, "*eros*" e a sombra denunciando a morte "*tanatos*".

O jogo de luz e sombra que invade esse campo verde ao cair da tarde, reforçado pela simbologia do mito de Ceres, tornam crucial esse momento, fundamental para o romance. Mas o tempo parece parar unindo-se ao espaço, no decorrer das horas e na imensidão do campo.

A onisciência do narrador mostra Lol completamente enlevada em um espaço descrito com poucos elementos, mas cuja sinestesia, aliada à imensidão do campo e à luz e sombra do sol poente conferem ao texto a dimensão lírica do êxtase da protagonista. O lirismo que domina o episódio estende-se por todo o romance; por outro lado, deixa adivinhar a identidade e a cumplicidade do narrador.

Lol parece levar consigo o leitor em sua "viagem" a outros lugares, a outros tempos. A palavra de Duras sugere, sua poesia cativa e conduz o leitor a um estado de magia que o faz partilhar do deslumbramento da protagonista.

1.2.3.2.A Viagem

Os amantes são os protagonistas dessa "viagem". Em um primeiro momento, é a sombra de Lol e Michael Richardson que paira sobre a cidade, depois serão Jacques Hold e Tatiana, a imagem "flutuante" ([qui] *"flotte"*) na mente de Lol. O "estandarte branco" mencionado remete o leitor à história de Tristão e Isolda: "*L'étandard blanc des amants dans leur premier voyage flotte toujours sur la ville obscurcie*" (p.81).

Sabe-se que a história desse casal constitui o primeiro registro literário de amor apaixonado que culmina em morte na Literatura Ocidental.[109] Na versão francesa dos poetas anglo-normandos do século XII, Béroul e Thomas, duas mulheres apaixonam-se pelo mesmo homem: a esposa de Tristão, Isolda-de-Mão-Branca e Isolda-a Loira, mulher do rei Marc.[110] Consagra-se nesta obra, o arrebatamento amoroso, a "profanação do amor puro" e denunciam-se, pela primeira vez, na Literatura, os casamentos de conveniência.

A referência a essa história se efetua apenas através da menção ao estandarte branco, mas dada a popularidade desse mito europeu torna-se impossível não se estabelecerem relações com o romance de Duras. Quando Tristão é gravemente ferido, sua esposa, enciumada, mente que se exibia o estandarte negro em lugar do branco: este seria o sinal de que a amada, Isolda-a Loira estava a bordo do barco que chegava da Cornualha e que vinha para salvá-lo. Assim, ela o engana e ele morre sem rever a amada. Esta ao vê-lo inerte, morre também.

No romance "*hypertexte*" em questão, Lol fora igualmente vítima de um casamento de conveniência e conquista o homem que é amante de sua amiga. Esta, por sua vez, é casada e trai o marido. Reafirma-se, pois, o descrédito na instituição do matrimônio. Como a amada Isolda, Lol é loura; Tatiana suspeita dela e é por ela traída; a exemplo da Isolda-de-Mão-Branca (a esposa), que tenta afastar a amada de seu caminho, Tatiana tenta denegrir Lol perante Jacques Hold ("*Cette dingue*!" p.163).

O narrador propõe aqui uma intertextualidade em que se valeria apenas de alguns elementos da história original, no sentido de celebrar parte do mito: ou seja, utiliza somente o estandarte branco, signo de vida para Tristão e Isolda-a Loira. Assim, consagra-se o amor extra-conjugal, neste romance, representado por Lol e Jacques Hold: *"L'étandard blanc des*

[109] BOCCALATO, Marisa Mikhail. *A invenção do erotismo – Tristão e Isolda e as trovas corteses*. São Paulo : Experimento, 1996, p.15.
[110] AVISSEAU, P. *Littérature Française Expliquée par des Textes Choisis* . Paris : de L'École, s/d. p.16.

amants dans leur premier voyage passera-t-il très près de ma maison (p.158). Mas ao fazer a menção ao signo principal da história, o autor insere na narrativa todo o mito, seu lirismo; a profundidade desse mito medieval, amor que transcende a morte.

A exemplo do final da novela medieval, em que se dá a morte de Tristão e de sua amada, Isolda-a Loura, pode-se prever em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, um desenlace trágico. Entretanto Duras não oferece uma solução definitiva, ao contrário, repete-se mais um episódio no campo de centeio: "*la fin sans fin de Lol [...]*". Embora não se consuma a morte da protagonista, antevê-se a demência de Lol. Ora, Foucault nos alerta que a loucura é uma forma de morte. Verifica-se, pois, o trinômio amor/loucura/morte.

1.2.3.3 Em busca da memória

Após assistir ao encontro dos amantes no *Hôtel de Bois*, Lol reconhece a ex-colega de escola e decide visitá-la. A casa de Tatiana situa-se em meio a um grande parque. O parágrafo descritivo anuncia traços que poderiam referir-se a características da proprietária; o uso do pronome pessoal em lugar do substantivo reforça essa semelhança: sua atitude altaneira, seu comportamento dissimulado e o caminho sinuoso da alameda do jardim retratariam a relação com seu marido:

> *Elle se trouvait sur une légère hauteur. Un parc, grand et boisé, permettait mal de la voir de face, mais derrière, par le canal sinueux d'une grande allée, on la découvrait mieux, des étages à balcon, une grande terrasse où Tatiana, en été, se tient souvent. C'est de ce côté-là que se trouve la grille d'entrée (p.68).*

O trajeto de "uma centena de metros" do portão ao terraço é descrito em detalhes e revela, de um lado, o esforço de Lol para percorrê-lo; de outro lado, destaca-se sua determinação, comparável à da entrada de Anne Marie Stretter no baile:

> *Elle avance dans l'allée. [...].*
> *Elle sourit au groupe et continue à marcher lentement vers la terrasse. Des parterres de fleurs se découvrent sur la pelouse, le long de l'allée, des hortensias se fanent dans l'ombre des arbres. Leurs coulées déjà mauvissantes est sans doute sa seule pensée. Les hortensias, les hortensias de Tatiana, du même temps que Tatiana maintenant celle qui d'une seconde à l'autre va crier mon nom (p.72).*

A anáfora ("*hortensias*") anuncia a insistência obsessiva de Lol em encontrar-se com Tatiana e ainda constitui uma prolepse do relacionamento desta com Jacques Hold: relacionamento já esmaecido ("*mauvissante*"), cujo "fluxo" ("*coulée*") segue para o final, e que cederá lugar à outra. O anacoluto "*maintenant celle qui [...] va crier mon nom*" estabelece uma lacuna ("*trou*") e aponta para a significação do romance: reforça a importância dessa prolepse da identificação de Lol com a amiga que mais e mais se vai construindo. A repetição dos nomes das flores já murchas e de Tatiana, seguida do adjunto adverbial também anuncia a nova conquista por parte de Lol: Jacques Hold terá duas amantes "*du même temps*".

Ao registrar o início da mudança de Lol, o Narrador conta com detalhes, o método, o plano de ação por ela utilizado intuitivamente, com a destreza de um animal; "*[...] premièrement elle a étudié le terrain, comme une bête qui flaire*". Anuncia ainda, criando um suspense, toda a reviravolta que Lol provocará na história:

> *[...] il ne faut rien en montrer à ces gens qui ne savent pas encore que leur tranquilité va être troublé à jamais [...] ces jours-ci vont être pour ces gens, ceux qu'elle en fera* (p. 71).

Lol começa, pois, a agir; o futuro está em suas mãos. Ela adentra a casa de Tatiana para encontrar Jacques Hold e posteriormente seduzi-lo, assim como Anne-Marie fora ao baile para roubar-lhe o noivo. Ela perturba a segurança de Tatiana: "*[...] Lol intruse, la petite du préau [...]*" (p.73).

A distância do portão ao terraço apresenta sentido mais amplo: refere-se ao percurso das duas amigas desde a entrada da casa até os dois homens; à distância temporal (os dez anos em que não se viram); à aproximação de Lol até Jacques Hold e à revelação da identidade do narrador: "*Enlacées, elles montent les marches du perron. [...] Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi*" (p. 74). Revela-se, pois, o narrador até aqui onisciente. De agora em diante, ele passa a narrador-personagem ou testemunha. Esse novo ponto de vista narrativo implicará mudanças porque o leitor perceberá o envolvimento do narrador à medida que demonstrar sua subjetividade. Ele deixa de basear-se em outros relatos como fizera até então (Tatiana, o marido, a governanta, a mãe) e contará somente o que ele vir ou o que "inventar".

Espaço e tempo unem-se indicando a coincidência entre o tempo da narrativa e o tempo da história. A revelação da identidade narrativa constitui um "*point charnière*" no

romance porque marca também o início da mudança da protagonista: Lol se mostra a si mesma, pensa, age.

Ela descreve o palacete onde morou em U.Bridge e a sombra do baile lá estava presente; por isso mesmo não conseguia preencher o vazio. Estranhamente, o narrador o reforça porque, ao invés de contar como teria ela "povoado" a casa com o marido e as filhas, fala em "despovoamento" : "*Elle raconte en fait le dépeuplement d'une demeure avec sa venue. [...] Le salon est si grand qu'on aurait pu y danser [...]*" (p.82). Este se torna mais um elemento que contribui para Lol cultivar a lembrança do baile. De fato, "nas tardes mortas", ela aí reviverá aquela cena. Assim, em lugar de um aconchego familiar, o vazio espacial anuncia o vazio interior de Lol. A autora comenta em entrevista esse tédio que é comum na vida da mulher, as tardes vazias, após a arrumação da casa, dos filhos:

> *[...] et même dans la bourgoisie, ce qu'elles font l'après-midi [...] que si énnui il y a, c'est là c'est à ces heures-là. Ce creux dans l'après-midi, entre les corvées et l'arrivée des enfants ou l'arrivée du mari ... Tendance suicidaire, un peu.*[111]

Também a casa de Tatiana é espaçosa, mas vazia já que ela não tem filhos... Ironicamente, o narrador – amante de Tatiana – comenta, mais adiante, a solidez de seu lar:

> *Il porte à Tatiana un amour revenu de bien des épreuves, sentiment qu'il traîne mais qu'il traînaira jusqu'à la mort, ils sont unis, leur maison est plus solide qu'une autre, elle a résisté à tous les vents. [...] l'impérieuse obligation [...] c'est de revenir toujours, Pierre Beugneur est son retour, sa trêve, sa seule constance* (p.155).

O narrador, sugere o fracasso da instituição do casamento burguês que o marido "arrasta" ("*traîne*"); casamento que se resguarda atrás de grades, muralhas; mansões que espelham o tédio de seus moradores, a infidelidade, a inautenticidade de suas relações.

Ressaltando a frustração de Tatiana por não ter filhos, ao focalizar a casa de Lol, o narrador menciona, por duas vezes, a presença de suas três filhas. Entretanto o tamanho da confortável residência, com salas de jogos, de música, de brinquedos mostra claramente que tanto espaço e conforto favorecem o individualismo e dificultam uma convivência mais estreita ou profunda e assim, propiciam a solidão.

Em casa de Lol, o grupo se reúne primeiramente na sala de jogos; teria início o "jogo" entre as duas mulheres em torno de Jacques Hold. O violino de Jean Bedford, na sala

[111] DURAS, M., GAUTHIER, X. *Parleuses*, p.99.

de música, exercita-se sobre duas cordas ("*double corde sont très aigus*" - p.89) como se estivesse relacionado às duas mulheres que Jacques Hold "tocaria". A sala grande com as poltronas descombinadas ("*disparates*") poderiam indicar o individualismo reinante em sociedade; dispostas em fileira, de frente para o gramado, como se a vida fosse um espetáculo ao qual assiste a burguesia (p.90), elas apontariam para a conseqüente dificuldade de diálogo. Apesar disso, Lol conversa com Tatiana e são espreitadas por Jacques Hold que tenta ouvir a conversa em atitude dissimulada e pouco convencional. Assim, a escolha dos ambientes contribui para acentuar o significado das ações que aí se passam.

A travessia da memória de Lol transforma-se em trajetória do amor: primeiramente no momento em que segue o casal rumo a um lugar ignorado (*L'Hôtel de Bois*), que depois ela reconhecerá ou recriará em seu "*ravissement*"; em casa de Tatiana, o percurso pela sinuosa alameda até o terraço onde é apresentada a Jacques Hold; em sua própria casa, após perambularem todos pelos diversos cômodos e "*d'une baie à l'autre*", como se não houvesse possibilidade de encontro.

A aliteração parece acelerar essa aproximação, mas passa pelos demais ("*nous engloutir*") para repetir ou relembrar a noite do baile:

> *[...] elle veut voir venir avec moi, s'avancer sur nous, nous engloutir, l'obscurité de demain qui sera celle de la nuit de T. Beach. Tout à l'heure quand j'embrasserai sa bouche, la porte s'ouvrira et je rentrerai* (p.103).

Finalmente quando fica a sós com ele então, "*les yeux de Lol sont poignardés de lumière [...] elle avance vers moi toujours au même pas. [...] Elle vient. Continue à venir, même en présence des autres [...]* " (p.105). Dir-se-ia que se trata de uma figura "*ravissante*".

Já no campo de centeio, Lol teria desejado "devorar" aquela cena; mas finalmente, agora é sua vez de vivê-la. A elipse ("***dans*** *l'obscurité*") poderia indicar a cegueira ou a insanidade que guia os atos de Lol. É de ressaltar-se a metáfora sexual já conhecida, mas sempre nova ("abrir a porta"), que anuncia o beijo e a posterior consumação do ato. Por ora, o predomínio do lirismo a partir da metáfora espacial: *"Des chemins s'ouvrent. Sa bouche s'ouvre sur la mienne [...] d'une légèreté de plume qui ont pour moi, la nouveauté d'une fleur"* (p.113).

Destaca-se a aliteração que expressa a reciprocidade de Jacques Hold: "*Je* ***vais vers*** *Lol V.Stein. Je l'embrasse [...]."* (p.117); logo perturbada pela preocupação de um novo

adultério, cuja devastação se exprime pelas "crateras" que substituirão o antigo "*souvenir*" do baile de T.Beach: "*le violon cesse. Il se retire, il laisse derrière lui les cratères ouverts du souvenir immédiat*" (p.118).

Lol volta ao campo de centeio para, de novo, contemplar a janela iluminada. Desta vez, entretanto, sua emoção é partilhada por Jacques Hold que pressente sua presença nesse lugar. Concomitantemente, ele toma consciência de seu amor por Lol.

No dia seguinte, ela retoma seus passeios e desta vez, é Jacques Hold que a segue até a casa de Tatiana e depois, ao longo do Boulevard até sua casa; mas ele mantém distância para espreitá-la. De longe, no domingo, ele observa sua casa, as filhas, o marido, as portas abertas para o jardim...

No salão de chá da estação de trem de Green Town marcam finalmente um encontro. Esse segredo confere a Lol um novo resplendor, uma beleza que, embora tardia, parece estar prestes a desabrochar... "*Elle devient belle, de cette beauté que tard dans la nuit, quatre jours avant, je lui ai arrachée"* (p.131).

A intensidade da expansão do sentimento dilata o momento, suspende o tempo e prolonga o tempo psicológico.

Reciprocamente, Jacques Hold está tão emocionado que não consegue exprimir seu sentimento, sua emoção. Surge a o problema da expressão, quando as palavras não são suficientes: "*Je voudrais faire, dire, dire un long mugisement fait de tous mots fondus et revenus au même magma, intelligible à Lol V. Stein"*(p.130). Ele parece comungar com ela seu "deslumbramento", mas a hipérbole ("*Des chairs se déchirent, saignent, se réveillent"*) ultrapassa a emoção e anuncia a intensidade do desejo que logo se realizará:

> *Je vois qu'un rêve est presque atteint. Des chairs se déchirent, saignent, se réveillent. Elle essaie d'écouter un vacarme intérieur, elle n'y parvient pas, elle est débordée par l'aboutissement même inaccompli, de son désir. Ses paupières battent sous l'effet d'une lumière trop forte. Je cesse de la regarder le temps que dure la fin très longue de cet instant* (p.131) .

Atrás da estação, escondidos, encostados a um muro, abraçam-se com sofreguidão. Esses muros que aparecerão também em *L'Amour* poderão relacionar-se talvez, com os muros dos campos de concentração uma vez que a autora, ao longo de toda sua obra, constantemente se refere ao grande desastre da Segunda Guerra Mundial. Mais uma vez ela reuniria amor e morte em um só espaço; apontaria, assim, para os mistérios do ser humano – construção, destruição, *eros*, *tanatos* .

Em seu passeio ao longo do boulevard é Jacques Hold quem conta a Lol a cena no *Hôtel du Bois* com Tatiana, cena que aquela não vira, só imaginara. Sentados em um banco, como namorados, ela lhe confessa seu enorme receio de adoecer novamente. Deixam-se invadir pelo silêncio embora Lol quisesse expressar seu sentimento: "*Je ne vous aime pas quand je me tais d'une certaine façon*" (p.141).

Ambos voltarão à estação para a viagem até T.Beach, o percurso contrário ao efetuado após o baile: a tentativa final de recobrar a memória.

Ao se encontrarem na plataforma, Lol está "*ravissante*", tão esplendorosa, como se estivesse sob um "*spot*" cuja claridade se estende por toda a estação, a luz de uma esperança interior:

> *[...] le vent frais court sous son manteau gris, son ombre est allongée sur la pierre du quai vers celle du matin, elle est mêlée à une lumière verte qui divague et s'accroche partout dans les myriades de petits éclatements aveuglants, s'accrochent à ses yeux qui rient, de loin, et viennent à ma rencontre, leur minerai de chair brille, brille, à découvert. [...] pour venir elle a traversé des jardins et des jardins où rien n'arrête le vent (p.165)* .

O brilho de seu olhar revela outro "*ravissement*", provocado pela possibilidade de realização do desejo que, como o vento, atravessou muitos jardins (o de Lol, o de Tatiana, o campo de centeio...) e libertou-se porque "*rien n'arrête le vent*".

1.2.3.4 A caminho de T.Beach

Na literatura, já se consagrou o trem como um meio de transporte que se presta à meditação, pois o viajante tem a possibilidade de pensar com calma, e muitas vezes toma decisões, até muda de vida.[112] Assim, a sós durante algumas horas, fechados na cabine do trem, o aconchego é total. Lol se entrega a Jacques Hold e ambos têm seu momento de

[112] O final de *Thérèse Desqueyroux* (pub. 1927) de François Mauriac se passa em um trem, a caminho de Paris, onde a protagonista decidirá ficar após seu julgamento. Em *La Modification* (pub.1957) de Michel Butor, o protagonista viaja de trem de Paris a Roma para encontrar-se com a amante. Entretanto, após muito meditar durante a viagem que dura todo o romance, decide não voltar a Paris e reatar com a esposa.

amor.[113] Por outro lado, ele pode perceber toda a tibieza dessa mulher, mas continua fascinado e mais próximo ainda do enigma de Lol.

Lol vai em direção ao mar; ela o descreve para Jacques Hold, o mar de seu tempo de jovem, a praia que vira na véspera, através do espelho da estação; ela lhe confere uma vastidão subjetiva que parece revelar o infinito de seu desejo: "*Pourtant la plage était vide autant que si elle n'avait pas été finie par Dieu"* (p.172).

A chegada a T.Beach, revela um local esplendoroso: "*Elle étincelle dans la lumière verticale.Voici la mer, calme, irisé différemment suivant ses fonds, d'un bleu lassé*" (p.176).

Juntos, descrevem o percurso ao longo da praia até o Cassino. Ao deparar-se com jovens alegres que vêm da praia, Lol parece reviver sua juventude e se anima.

Entretanto, parece nada reconhecer porque sua "lembrança era anterior a esta lembrança" (p.177); ou seja, a lembrança que ela procurava "desenterrar" era anterior à paisagem que agora vislumbrava. Estaria certa sua amiga Tatiana ao afirmar que Lol era "diferente" mesmo antes do baile? Que marca traria ela de tempos tão distantes?

O parágrafo descritivo indica, na narrativa, a importância do local. A subjetividade faz do majestoso edifício do Cassino algo monumental, mas ao mesmo tempo suave, um lugar de sonho: *"[...] sa blancheur toujours de lait, de neige, de sucre, le Casino municipal*" (p.176). A comparação com um *"[...] immense oiseau posé, ses deux ailes régulières [...]"*, estabelece a relação com o nome da protagonista *Lol/ vol*, *vol d'oiseau*, apontando sua indentificação com o local. Em sua *Homenagem a Duras,* Lacan também se refere às "asas de papel" da protagonista, portanto ao seu caráter instável e frágil.[114]

Em meio a um imenso gramado, o edifício estende-se entre o mar e a praça central da cidade, à semelhança de seu significado fundamental para Lol: o trauma de sua vida. Ambos adentram o prédio por um longo corredor – o túnel do tempo.

A exemplo da noite do baile, quando as pessoas tiveram dificuldade em encontrar a porta, as grandes cortinas escondem as saídas. Sob o influxo do "vento do desejo", lenvantar-se-ão as "cortinas da memória"?

---

[113] Em "Le train de Bordeaux" in *La vie matérielle*, Marguerite Duras conta uma viagem que fez aos dezesseis anos, em 1930, a caminho de Bordeaux. Durante a viagem, enquanto sua mãe e seus dois irmãos dormiam pesadamente, ela se relacionou sexualmente com um passageiro na cabine do trem. Paris:Gallimard, 1987, p.94.

[114] cf. LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. *Shakespear, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio & Alvim, s/d, p.123

O vento as suspende e Lol brinca de entrar por um lado e sair pelo outro: um "jogo" para achar algo que aí perdera; ou representaria o jogo em que tivera "azar" já que estão passando por diversas salas de jogos. Novamente Lol deixa-se contagiar por uma jovialidade de outros tempos : "*[...] enchantée par ce jeu de revoir. [...]. Dans l'ombre du couloir ses yeux brillent vifs, clairs*" (p.179); como outrora, ela examina com interesse a programação afixada na parede. Talvez o anúncio de outro baile...

O vigia os recebe e Jacques Hold explica-lhe que haviam estado em um baile, quando jovens.... Verifica-se, pois, a substituição de Michael Richardson. Dirigem-se à sala de baile – *La Potinière* - nome sugestivo, indicador de local próprio para "comentários"; toda a cidade soubera e "comentara" o abandono de Lol – escandaloso rompimento de noivado... Subitamente ela muda de atitude, fica mais séria, perde aquela "alegria" de momentos antes.

A disposição "concêntrica" das mesas lembra o desenho do jardim que Lol planejara em sua casa. A completa descrição do salão leva o leitor a avaliar a noite do baile em que todos os presentes se voltavam para a pista de dança, onde o noivo a abandonara para sempre, após ter dançado com Anne-Marie.

Jacques Hold deixa-se envolver por esse espaço mágico, mas sombrio – "*[...] la nuit noire de la salle*" (p.181) – e contagia-se pela lembrança de Lol: *"[...] j'ai commencé à me souvenir, à chaque seconde davantage, de son souvenir*" (p.180). Ele reconstrói toda a cena, em todos os detalhes até a "*vaste et longue prairie de l'aurore [...]*" (p.181). Tempo e espaço unem-se indicando um significado mais abrangente: poderia o leitor identificar a sala de baile ao campo de centeio – "*vaste prairie*" – onde

Lol ficara, absorta, olhando o casal que, todavia, não pôde ver, assim como agora, "*Elle peut revoir indéfiniment ainsi, revoir bêtement ce qui ne peut pas se revoir*" (p.181).

Ao acenderem-se os dez lustres, ela dá um grito; não é o desespero daquela noite, mas a surpresa pelo impacto que contribui para avivar sua lembrança; mas é impossível reconstituir sua memória. Saem do Cassino pela saída do lado do mar.

Na praia, ambos descansam e depois vivem seu momento de paz e união: *"Nous voici à T. Beach, Lol V. Stein et moi"* (p.184).

A maré vazante deixa as lembranças como "poças azuis" iluminadas pelo sol ("*marécages bleus de ciel*" – p.182). "Lambidas", acariciadas, são finalmente ao cair da tarde, "engolidas" pelo mar. Seu contínuo movimento renova-se todos os dias - a vazante, a

enchente – e corresponde à memória de Lol que guardará e mostrará, de maneira intermitente, aquela cena inesquecível, "sombra", mancha que não se apaga:

> [...] *noie les marécages bleus les uns après les autres, progressivement et avec une lenteur égale ils perdent leur individualité et se confondent avec la mer, c'est fait pour ceux-ci, mais d'autres attendent leur tour. La mort des marécages emplit Lol d'une tristesse abominable, elle attend, la prévoit, la voit. Elle la reconnaît (p.185-6).*

A impossibilidade de relembrar e a proximidade do momento de separar-se de Jacques Hold fariam Lol entristecer profundamente. As poças que se esvaem remetem à visão do cachorro morto na praia...(p.184); Duras declara que, de certo modo, pode-se identificar Lol com esse cão morto na praia...(p.184) [115] Símbolo de todos os abandonos, as inevitáveis separações, todos os sofrimentos, as mortes. Despojada das recordações que se apagam sob a maré incessante, ondulações do tempo, da vida, da força inexorável... Lol também sente esmaecer-se sua individualidade.

Sua relação havia-se intensificado tanto que decidem passar a noite em um hotel. Aí, a protagonista "sonha" e mistura passado e futuro. Este se apresenta pleno de mudança, de desejo: *"Lol rêve d'un autre temps où la même chose qui va se produire se produirait différemment. Autrement"* (p.187).

O passado seria um momento de desvario em que Lol imagina a chegada da polícia; poderia, pois, corresponder à manifestação de seu super-ego: o marido que suspeita essa relação ou ainda, um resíduo de outrora, quando sua mãe, na noite do baile, intempestivamente, viera buscá-la protegendo-a do abandono.

Mas o quarto do hotel é também o espaço da identidade: em outro momento de amor, de entrega, Lol iguala a performance de Tatiana e assim se nomeia a si mesma. Portanto no Hotel de T. Beach renovam-se as cenas do *Hôtel de Bois*: de Lol com Michael Richardson e de Tatiana com Jacques Hold. Ela se identifica plenamente com a amiga.

No caminho de volta a S.Thala, Lol conta a Jacques Hold sobre seu ex-noivo. Ela parece reviver aquele tempo e finalmente, vai-se desligando da realidade: sequer compreende a pergunta capital feita por seu companheiro.

Ela voltará novamente ao campo de centeio para, uma vez mais, contemplar a cena de amor dos dois amantes...

---

[115] DURAS, M. PORTE, M. *Les Lieux de Marguerite Duras*. p.100.

O exame do percurso de Lol mostrou a tentativa de realização de seu desejo, **a trajetória da memória**. Os diferentes espaços onde se passa a ação do romance indicam ou acentuam as mudanças de comportamento da protagonista, bem como seu significado.

O trauma vivido em T. Beach, recalcado no casamento, ficara "*en souffrance*", guardado durante os dez anos em que morou em U.Bridge.[116] Em S. Thala, seu lugar de origem, ela desperta rumo a outra possibilidade: reviver ou rever outro amor; mas la estava a mancha inesquecível: "*le bal tremblait au loin*".

Pouco a pouco, nasce em seu íntimo o desejo de reconstruir sua história, sua memória. A deambulação pela cidade varia entre a casa de Tatiana, a de Lol e o *Hôtel du Bois* até centralizar-se no campo de centeio, em frente ao Hotel.

O "estandarte branco" dos amantes míticos tremula na narrativa reforçando o sentimento amoroso e o ímpeto de Lol. Mas por outro lado, anuncia a "viagem" de Lol e Jacques Hold: viagem de desencontro, rumo ao nada.

Impossibilitada de reconstruir o passado, tenta voltar ao lugar do trauma.

No final do romance, a viagem a T.Beach descreve o caminho contrário ao da noite fatídica do baile. No trem, com Jacques Hold, parece atingir sua liberação: consuma-se sua relação até então platônica.

A imponência do Cassino é marcante e corresponde ao espaço que ocupa na mente de Lol. A visita a esse local seria o momento crucial do romance, entretanto não se recupera aquele momento perdido para sempre. No hotel, persiste e reafirma-se sua identificação com Tatiana.

Na volta a S. Thala, no trem, observa-se presente o fantasma de Michael Richardson. Concretiza-se o medo de Lol, a volta à loucura.

Uma vez ocorrido o trauma, ele se repete, retorna sempre: dano irreparável. Portanto, a procura da recuperação da memória redunda na perda da razão.

---

[116] cf. LACAN, Jacques. Tiquê e Autômaton. *O Seminário XI: Os quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise.* Rio de Janeiro*: Jorge Zahar*, p.57.

O sentido dessa trajetória é explicado pela própria autora quando em entrevista a Xavière Gauthier concorda com sua interlocutora: "[...] ç*a va dans l'autre sens de ce que toi tu as vécu. [...] Mais ça va en sens inverse".* Lol estaria no Norte e seu noivo partira para a India...que corresponderia ao passado de Duras. Mas a autora completa a abrangência desse passado: "*C'est un passé universel, c'est le passé de tous. [...] elle (Lol) meurt de se souvenir. Je crois que c'est un passé commun. C'est* ***le*** *passé".* [117]

Assim, o passado que Lol procura não é só o seu passado, mas o de toda mulher, o sonho enterrado ou desiludido; mas é também o passado de todos os sofrimentos, separações, abandonos e mortes.

[117] DURAS.M, GAUTHIER,X. *Les Parleuses*, p.120-121.

1.2.4 A deambulação ao longo da praia

"Homme libre, toujours tu chériras la mer"
(Baudelaire)

O despojamento, o hermetismo, a estranheza de *L'Amour* conduzem o leitor a considerar com agudeza os elementos da narrativa. O Espaço, entre outros, revela-se um elemento fundamental para a compreensão da obra uma vez que anuncia o ritmo e o tom do romance e sobretudo revela seu valor simbólico.

Poder-se-ia dizer que é o elemento espacial que lhe confere a unidade de ação. Destaca-se também o valor pictural desse espaço. O mar será o cenário de quase todas as cenas deste romance. O vaivém das personagens correspondem ao movimento ininterrupto das ondas.

Neste romance a representação do espaço ocorre de forma sucinta; sem longas descrições, o narrador, em geral, apenas menciona o local. Dir-se-ia que se trata, muitas vezes, de "indicações de espaços", tão parcas são as informações sobre eles. A ausência de minúcias confere ao leitor maior liberdade de interpretação, ao mesmo tempo que se verifica interessante precisão nos poucos elementos que se apresentam. Assim, a combinação de adjetivos, as metáforas utilizadas conferem ao texto uma poeticidade e uma dimensão ímpares.

Há somente cinco cenas que se passam em ambientes fechados: a casa da outra mulher; o Café; o quarto do hotel; o saguão do hotel e finalmente o cassino.

No primeiro ambiente há poucos elementos espaciais: o parque e o terraço vistos da rua pelo Viajante e a porta envidraçada, de onde surge a moça para recebê-lo. Não há outras indicações. Ressaltam-se, pois, o diálogo entre os dois e sobretudo, a sensualidade da mulher.

No Café a Mulher revelará que está grávida. Ouve-se apenas o burburinho das pessoas presentes – "*Mes populations de S.Thala*" (p.38). Neste local, verifica-se a evocação da "Música de S.Thala", portanto daquele baile fatídico, trauma de Lol. O ruído se transforma em marcha fúnebre que ecoará ao longo da narrativa: *"C'est une marche lente aux solennels accents.[...]"* (p.39).

No quarto do hotel, a ausência de elementos descritivos parece tornar mais contundente a cena da separação. Antes de escrever a carta, o Viajante contempla a cidade, ou seja, o mundo. Entretanto, estranhamente, o narrador declara nada poder distinguir (p.22); em um segundo momento é que o Viajante, junto à janela, vislumbra a "estrada vazia", as "cidades apagadas" – a perspectiva de sua vida, o reflexo de sua alma (p.42). Nesse gesto, adivinha-se o peso de sua decisão. Há referência apenas à escrivaninha onde ele escrevera e deixara a carta de despedida, e ainda o criado-mudo, onde se encontra, visto pela mulher, o vidro de pílulas, indicador da intenção de suicídio. A escassez dos objetos e móveis contribui para aumentar a intensidade da tragédia de um rompimento familiar.

No saguão do hotel a disposição dos móveis é semelhante à fileira de um cinema. Dir-se-ia que a autora remete o leitor à condição de espectador, parecendo reduzir o romance, parco de ação, de narração, a um espetáculo deambulatório. Os espelhos paralelos refletem o interior da sala, multiplicando infinitamente seus elementos, "*en abyme*":

> *Des glaces parallèles occupent le murs. Elles reflètent les piliers du centre du hall, leurs ombres massives multipliés, les plantes vertes, les murs blancs, les piliers, les plantes, les piliers, les murs, les piliers, les murs, les murs [...]* (p.56).

Como em um torvelinho, essa descrição parece anunciar a dança do Louco (p.70) que aí ocorrerá mais adiante. Evocando o baile de Lol, nova descrição enfatiza o passar do tempo e acentua os elementos funéreos do cenário: *"Les glaces se sont ternies [...] plantes noires sont encore à leur places [...]. Mouvements lents de houle pernicieuse, d'esprits morts"* (p.68).

O Cassino é um majestoso edifício branco, o único que se destaca à beira da praia. Para chegar à suposta sala do baile, o Viajante percorre um longo corredor que poderia equivaler ao percurso de sua memória. As pesadas cortinas corresponderiam às suas lembranças: afastadas, ele contempla a Mulher ao longe, na praia; tentando recuperar o passado, provavelmente ele a imagina na cena do baile. Entretanto o encarregado é claro e incisivo: "as portas estão trancadas", ou seja, é impossível arrombar o "baú" de suas lembranças...

Assim, os ambientes fechados quase não são descritos ressaltando, por isso mesmo, alguns aspectos dos personagens ou da situação que aí ocorre. Quando algum elemento é destacado, torna-se signo do acontecimento correspondente.

As demais cenas passam-se à beira-mar.

Na primeira página, na segunda linha, o narrador conta que o homem olha "*la plage, la mer*". O outro caminha todo o tempo "*au bord de la mer*" (p.7). Portanto não se descreve o mar, ele apenas é visto, observado quase de maneira obsessiva, sobretudo pelo Viajante e pela Mulher.

O despojamento dos elementos combina com a pobreza da ação: "*La mer, la plage, il y a des flaques, des surfaces d'eau calme isolée*" (p.7). Sob essa aparência de tranqüilidade, o mar não apresenta águas acolhedoras, embaladoras; elas aparecem sombrias, espelhando o céu, ao longo de quase toda a narrativa. A vazante deixa "poças" na grande extensão de areia. Estas poderiam corresponder aos "furos" das recordações de Lol, únicos elementos do deserto de sua memória.

Algumas pequenas descrições se espalham pela narrativa; são cenários, quase repetitivos que acentuam a lentidão da narrativa:

> *La mer est plate. Il n'y a pas de vent.*
> *[...] La mer commence à monter dirait-on. On l'entend qui s'approche. Un choc sourd arrive des embouchures. Le ciel est très sombre* (p.21).

Freqüentemente um ruído invade o espaço e parece até falar em substituição aos personagens: "*C'est un rongement incessant, très sourd, d'une étendue ilimitée"* (p.22). O ruído se repete ao final da seqüência: "*Puis on n'entend plus rien que le rongement dans la matière noire*" (p.23). Mas, "*rongement*" não é exatamente um barulho, mas a ação de "roer", ou em um segundo sentido, "destruir pouco a pouco, solapar, atormentar"; mistura-se, assim, uma ação com o seu onomatopaico.[118] Da conotação de destruição, prossegue, por extensão, o sentido de "ruído", já que, mais adiante, este se transforma em "canto longínquo" que ecoaria o canto da população de S.Thala. Porém esse canto introduz funéreas conotações: "*C'est une marche [...]. Une danse lente, de bals morts, de fêtes sanglantes*" (p.39). Portanto, esse barulho ("*rongement*") passa a reportar-se à constante presença da morte. Esta vai invadindo a narrativa através desse "ruído" que, pela onomatopéia parece confundir-se com o "rugido" (em Francês seria "*mugissements*") do mar.

Os epítetos utilizados para designá-lo repetem-se de maneira insistente: "*le gouffre de sel*" (p.8), ou modificado: "*l'engouffrement de la mer*" (p.46), "*l'engouffrement de sel*" (p.48), "*abîme de sel*" (p.67). Ora, "*gouffre"* é um buraco extremamente profundo e largo

[118] cf. REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert., 2002. p.2320.

("*trou extrêmement profond et large; immense tourbillon*"); diz-se que se está à beira de um abismo (*gouffre*) quando se está frente a um perigo grave e iminente ("*devant un danger grave et éminent*").[119]

Esses epítetos correspondem à situação psicológica dos personagens uma vez que pouco ou quase nada dela é explicado. Todos eles estão à beira do abismo: O Viajante foi a S.Tahla para matar-se; a Mulher espera um bebê em condições precárias, e nada se sabe a respeito do Prisioneiro/Louco salvo que ele caminha todo o tempo.

A insistência sobre esse elemento – o abismo - (*le gouffre*) – é, sem dúvida, significativa. Gaston Bachelard explica que: "*l'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau une image matérielle particulièrement puissante*".[120] E mais, ele distingue o poder maléfico da água salgada, diferente da água doce, límpida, que seria, ao contrário, purificadora.[121] Assim, a presença constante do mar neste romance aponta para o mal-estar, a má qualidade de vida e as relações humanas, os abandonos, as separações, o sofrimento próprio, inevitável da condição do homem.

O abismo representa sobretudo a profunda angústia dos personagens, que não querem, não sabem ou não conseguem comunicar-se. Sua imensidão, sua periculosidade se revela pelos epítetos.

Sabe-se que o abismo constitui uma das metáforas prediletas de Baudelaire. Se considerarmos uma relação intertextual com alguns versos deste poeta, acreditamos poder aprofundar a significância das metáforas durassianas. Se lembrarmos o verso de "*De profundis clamavi*", de *Les Fleurs du Mal*, "[...] *du fond du gouffre obscur où mon coeur est tombé*" (verso 2),[122] facilmente poderíamos ver aí espelhar-se a condição dos três personagens deste romance. Em "*L'Homme et la mer*", também se verifica a fascinação pelo mar, assim como a identificação do espírito sofredor com o abismo: "[...] *et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer*".[123] E do poema *Gouffre*, destacaríamos os versos:

> *En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,*
> *Le silence, l'espace affreux et captivant...*[124]

[119] cf. DUBOIS, Jean, LAGAGNE, René et alii. *DFC. Dictionnaire du Français Contemporain*. Paris: Larousse, 1971, p.570
[120] BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1949. P.122.
[121] Idem, ibidem, p.189.
[122] BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal.* Paris : Garnier-Flammarion. p.59.
[123] id.,ib., p.46.
[124] id.,ib., p.201

Estes versos parecem traduzir o clima, o tom e o próprio espaço deste romance; nele parecem ecoar as metáforas daquele poeta. Entretanto para este, a arte se apresentaria como saída para a depressão e o sofrimento profundo, enquanto que para a autora de *L'Amour*, a extensão do vazio e da sombra interna só terá fim com a morte.[125]

Neste romance, a secura de algumas descrições aprofunda a extensão da infelicidade humana : "*Il regarde ce qu'elle veut, semble-t-il, éviter de voir : la mer, le mouvement nauséeux de la houle, les mouettes de la mer qui crient et dévorent le corps du sable, le sang*" (p.23).

O sangue já denuncia a morte – fim de toda criatura. Mas a lacuna, o "*trou*" também denuncia uma incongruência a ser decifrada: esse "*corps du sable*" talvez corresponda à imagem da própria Mulher, pois diversas vezes ela se deita na areia e aí enterra as mãos aguardando a morte. Por outro lado, evidencia-se uma ligação entre gestação e morte uma vez que, logo em seguida, ela anuncia sua gravidez. Sabe-se que para a autora o momento do nascimento seria comparável a um assassinato, tal é a agressão feita à criança que, vinda à luz, grita de dor, de medo.[126] Portanto acena-se para a condição da mulher, os perigos que ela corre durante a gestação e o parto, assim como o nascituro, e por que não dizer, denuncia-se a dor de nascer, a dor de viver.

Mais adiante, outros signos da morte invadem o espaço:

> *Au matin, des mouettes sont mortes sur la plage. Du côté de la digue, un chien. Un chien mort est face aux piliers d'un casino bombardé. Au-dessus, le ciel est très sombre, au-dessus du chien mort. C'est après l'orage, la mer est mauvaise (p.33).*

O cachorro na praia já aparecera em *Le Ravissement de Lol V. Stein* como signo de morte. Aqui, sua localização face ao "cassino bombardeado" lembra ao leitor as conseqüências da guerra. A autora, em várias entrevistas, deixa patente seu inconformismo em relação à Segunda Guerra Mundial. Assim, apenas com uma referência ao bombardeio, ela questiona o profundo significado não só daquela memorável catástrofe, mas de todas as guerras e todas as mortes.

---

[125] cf. RICHARD, Jean-Pierre. Profondeur de Baudelaire. *Poésie en Profondeur*. Paris : Seuil, 1955, p.104.
[126] cf. DURAS, Marguerite. *Les lieux de Marguerite Duras*., p.23.

A cidade de S.Thala é uma cidade estranha; é branca, azul, é "*la blanche capital*" (p.14); há um muro que a separa da praia. Ela se estende até o rio, mas ao mesmo tempo o ultrapassa. O rio poderia ser o Estige – aquele que todos atravessaremos um dia... Entretanto não se tem certeza de estar face a uma verdadeira cidade, apesar de seus "*boulevards*", o Hotel, a Prisão, a Estação, o prédio do Governo. Talvez esses indícios façam de S.Thala uma cidade-símbolo de todas as cidades modernas, onde as pessoas vivem em um constante vaivém, como esses personagens, sem se encontrar verdadeiramente, sem conseguir amar, como eles, encaminhando-se em direção a um aniquilamento: "*Ainsi chaque jour doivent-ils couvrir la distance, l'espace de sables de S.Thala*" (p.36). A movimentação dos personagens se dá, pois, entre a praia e a periferia da cidade.

É a Mulher que mostra a cidade ao Viajante. No final do romance, ao contemplá-la sob um incêndio, ela se emociona e murmura: "*S.Thala, mon S.Thala*." (p.139). Assim, ela se acha intimamente ligada à cidade. Thalassa – mar em grego. Entretanto a autora declara que a escolha não foi intencional, mas uma "feliz concidência".[127] De qualquer maneira, pode-se afirmar o valor simbólico que se depreende desse elemento.

Pouco a pouco, à visão admirável da cidade substitui-se "*l'épaisseur, la masse de S.Thala*" (p.52), ou seja, seu volume se faz presente e parece abafar os personagens. Ela se transforma em uma cidade poluída, repugnante, "*engloué dans ses excretions*" (p.101); lugar onde ninguém se entende, onde é impossível viver – uma verdadeira "*Babylone délaissée*" (p.106). Os personagens encontram-se presos, impossibilitados de sair: "*La gare est fermée*" (p.43). Difere, portanto, da S.Thala de *Le Ravissement de Lol V.Stein*, onde Lol caminhava descontraída e até prazerosamente nas alamedas dos bairros residenciais.

Mas S.Thala é um "país de areia" (p.53; 108). Este é outro elemento que domina o cenário deste romance. A areia se transforma às vezes em lama, como "*les berges de vase*" que margeiam "*les valées d'eau*" (p.50). Esta metáfora se estende até a cidade que, ao invés de ser contemplada com a admiração implícita, do início do romance - "*la ville bleue, la blanche capitale*" (p.14) - passa a desvendar cada vez mais, a putrefação e decomposição.

A areia é o elemento que resta quando a água se esvai, é o elemento desértico que pode anunciar a secura da alma:

> *[...] Le sable de nouveau recouvre la plage. Il dit:*
> *_Il n'y a plus rien.* (p.26)

[127] cf. DURAS, Marguerite et PORTE, Michelle. *Les Lieux de Marguerite Duras*., p.85.

É também Bachelard quem explica o significado do devaneio da massa, da lama. Ele mostra a importância de *"la substance ténébreuse, qui matérialise l'épaisseur des ténèbres"*.[128] Assim, em *L'Amour*, duas vezes a Mulher aparece deitada na areia, com as mãos enterradas. Esta postura revelaria sua profunda depressão, o desejo de refugiar-se no seio materno – a Terra. Estaria, pois, entregando-se à inação, à morte.[129]

Também o Viajante faz com ela "*l'investissement des sables de S.Thala*" (p.107). A ela se une nesse "investimento", que, na verdade não constitui uma busca à causa ou ao combate ao sofrimento, mas, ao contrário, é uma prevalência da inércia, prenunciando a morte.

Ao final do romance, a cidade arderá sob um fogo purificador. Este acontecimento fora já anunciado porque na Prisão, "*le feu brûle toujours*" (p.86). Mas no final, o Prisioneiro será o incendiário e o Viajante e a Mulher contemplarão ao longe, o espetáculo de luz. O ruído das sirenes invadirá o espaço e os diversos focos de incêndio novamente remeterão o leitor à guerra, onde tantos incêndios ocorrem provocados por bombardeios.

A "*blanche capital*" é, pois, envolvida pela fumaça, pelas chamas, e o cenário vai-se colorindo de desespero: "*le ciel rougit*" (p.139). No "céu claro" ou contrastando com o rubor do "sol", destaca-se a "negra fumaça" (p.85).

Em seu *Psicologia do Fogo*, Bachelard explica que este elemento constitui um incontestável símbolo da potência sexual.[130] Talvez neste romance, queira a autora propor um questionamento sobre o valor do relacionamento sexual, uma vez que ela própria afirma que sobretudo os jovens necessitariam uma revalorização dessa questão porque: *"[...] ils font l'amour, ils le font, ils le font beaucoup. Enfin..., sans..., sans passion...[...]"*.[131]

Por outro lado, o fogo apresenta um poder de mudança, de renovação.[132] Sabe-se que antes do plantio da terra, ele propicia uma profunda purificação e provoca a fecundidade dos "fogos subterrâneos".[133] Dir-se-ia que ante esse cenário desolador, ante as mortes e separações, outra vida poderá renascer das cinzas.

---

[128] BACHELARD, Gaston. La matière de la molesse. *La Terre et la rêverie de la volonté*. Paris: José Corti, 1948, p.120.
[129] cf. Idem, ibidem, p.113.
[130] cf. BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1949, p.87.
[131] DURAS, M., GAUTHIER, X. *Parleuses*, p.42.
[132] BACHELARD, *Psychanalyse du Feu*. p.39.
[133] cf. Idem, ibidem, p.83

O agente purificador é também a própria luz – emitida pelo fogo, pelo incêndio contemplado pela Mulher e o Viajante. Nessa dialética entre fogo e luz, a luz é agente de purificação.[134] Neste romance a luz se apresenta como um elemento que ressalta a ação dos personagens, seus sentimentos, ou partes do cenário, enfatizando sua significação.

Em alguns momentos, a luz invade a narrativa e focaliza a cena como se fora um foco teatral ou a iluminação para uma filmagem. Antes de escrever a carta, o Viajante se posta à janela, envolto pela luz elétrica (p.21); na cena da separação do casal, a luz do sol coloca-os em destaque: "*Entre lui et eux il y a un rectangle de soleil découpé par l'ouverture du balcon* (p.96). Em outros momentos, só parte do cenário é focalizado*: "Il se bâtit sur la mer un grand quadrilatère de lumière*" (p.102-103).

Expressamente, às vezes a luz muda no decorrer da narrativa, conforme o percurso ou a marcha de um personagem; ou até pode cessar bruscamente, sem qualquer motivo: "*Lumière arrêtée, illuminante*" (p.17). Uma vez mais, esta parece uma indicação de cenário.

Em outro momento, sua intensidade pode corresponder à subjetividade do personagem, indicando a valorização do outro que está em foco. É assim que o Viajante vê a Mulher antes de fazê-la dormir pela última vez: "*Il ne l'a jamais vue dans une lumière aussi intense*" (p.123).

A luz serve também para focalizar os personagens em relação ao leitor: "*Ils sortent de trois jours d'obscurité, de nouveau on les voit dans la lumière solaire d'un S.Thala désert*" (p.33). Alternam-se, pois, escuridão e luz.

Desde o início do romance, a apresentação dos personagens já inclui significativamente esse quase oxímoro: "*Ils sont trois dans la* ***lumière obscure***" (p.9); a Mulher destaca-se, mas envolta em luz escura: "*Femme dans la lumière obscure*" (p.10); logo em seguida, o grito tão insistente na obra durassiana: "*Le cri lacère la lumière obscure*" (p.12). Assim, todos se encontram envolvidos por essa luz, mas escura. É o predomínio da escuridão cortado pela luz e pelo grito; não se sabe se de desespero, de dor, enfim, da própria condição humana.

Ao longo de todo o romance, verifica-se a alternância entre luz e escuridão, entre noite e dia. Essas indicações aparecem em quase todos os inícios de seqüências. Mas como não aparecem em todas, torna-se difícil determinar o tempo da história. Assim, dir-se-ia que

[134] Idem, ibidem, p.180

ao invés de marcarem o tempo, indicam os cenários, tal é o laconismo das frases nominais: "*Nuit"* (p.20, 42, 55); "*Jour"* (p.23, 56); às vezes seguidas de indicação de local: "*Nuit. S Thala désert*" (p.43); "*De nuit. De nuit dans le hall de l'Hôtel"* (p.68); "*La plage. La nuit"* (p.138). Às vezes acrescenta-se um intensificador, como: "*Nuit toujours"* (p.21) ou "*nuit noire"* (p.68); "*Une nuit noire"* (p.73); "*Trois jours"* (p.32); "*Trois nuits* (p.33); ou ainda "*Une nuit, un jour*" (p.72) e assim por diante.

Justamente pela concisão dessas expressões, acreditamos sejam elas altamente significativas. Essas indicações combinam com o tom e o estilo de todo o romance.

O estudo de Gérard Genette sobre *Le jour et la nuit* vem iluminar nossa reflexão. Este teórico chama a atenção para a relação simétrica noite/dia no plano temporal e observa a comum preferência pela noite por grande maioria dos poetas.[135]

Porém em *L'Amour*, as indicações diurnas (*Jour* p.56, *plein Jour*, *trois jours*) se apresentam quase na mesma freqüência que as noturnas (doze *nuit*, contra nove *jour*). Aquelas aparecem de formas variadas: *soleil infernal*; *jour de soleil*; *soleil se couche*; *plein jour*; *soleil sempiternel*; *début de l'après-midi*; *jour de soleil*; *jour ensoleillé.*

Tanto o dia como a noite são considerados, mais que semas, elementos, que, por seu despojamento gramatical, carregam uma força semântica muito forte, capaz de grande sugestão poética, dada, exatamente, a sua "opacidade". Genette aponta, além dos efeitos fônicos (em Língua Francesa), os efeitos gráficos. Neste romance, seria interessante considerar ainda esse aspecto, uma vez que o espaço em branco também é significativo.

Assim, observa-se que a grafia "*Nuit*", no topo de algumas seqüências, prepara de alguma forma o leitor para o clima da ação ou inação que se desenrolará a seguir. Por exemplo, quando o narrador diz: "*Nuit. C'est fait*" (p.106), apreende-se toda uma carga sensual que provém da noite.

[135] cf. GENETTE, Gérard. Le jour, la nuit. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969, p.114.

Da mesma forma, na seqüência 27, que se inicia: "*La plage. La nuit*" (p.138); mais que indicação de tempo, a "noite" intensifica a escuridão e envolve a praia. Às vezes, a palavra noite aparece acompanhada de um adjetivo para reforçar-lhe a escuridão, servindo para tanto a aliteração característica e muito usada, porém sempre nova: "*nuit noire*" (p.73). A seqüência dos ditongos [wi] [wa] parece também "abrir", ampliar a noite e aumentar ainda mais sua escuridão.

Verifica-se, pois, como nos explica Genette, um "*élargissement cosmique du ciel nocturne*" [136] que se une à imensidão espacial e acaba por engrandecer a cena. Da escuridão noturna se destacará a fumaça e o vermelho do incêndio contemplado ao longe, pelos personagens: "*A travers la fumée noire jaillissent les premières flammes, le ciel rougit*" (p.139). A insistência do elemento noturno poderia contribuir para a sugestão de um aprofundamento interior e psicológico, entretanto, a par do laconismo dessas expressões, paradoxalmente, parecem desmentir essa intenção e assim, intensificar as trevas e apontar para o vazio da existência, para "*sa profondeur abyssale à la fois vie et mort*".[137]

Xavière Gauthier comenta com a autora que "*L 'Amour – c'est le noir et le blanc, comme le positif et le négatif d'un film*".[138] A insistência das indicações de noite e dia alternadas revelaria, pois, a própria condição humana à qual não se pode fugir: a sucessão dos dias e das noites, a irreversibilidade do passar do tempo e a monotonia da vida que é sempre a mesma, dia após dia.

Por outro lado, a representação do espaço neste romance é, como explica a própria autora "*Une sorte de retour aux éléments de la nature. Le sable, la mer [...] ce qui restera après"*.[139] O tratamento dispensado a esses elementos, como foi visto, permitiria supor que ela quereria sobretudo enfatizar a imensidão que envolve o ser humano. A contínua contemplação do mar, do céu, as grandes extensões de areia projetam os personagens para uma possibilidade de viver o infinito, ao mesmo tempo que se constituirá o refúgio de sua solidão. Como explica Bachelard:

---

[136] Idem,ibidem, p.108.
[137] Idem, ibidem, p.121.
[138] DURAS, M., GAUTHIER, X. *Parleuses*, p.12.
[139] Idem, ibidem., p.63.

> *Par l'immensité les deux espaces – de l'intimité et du monde – deviennent consonnants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent.* [140]

Perante esses espaços imensos o homem recolhe-se em sua pequenez e percebe a incongruência do materialismo que o cerca.

À semelhança dessa paisagem desértica, ressalta-se de um lado uma visão apocalíptica do mundo: como em S.Thala, onde "*tout est dévasté*" (p.30) e de outro lado, corresponderia ao vazio interior; como diz o poeta : "*[...] le désert dans le désert. Je n'avais plus d'âme*".[141] Assim, os personagens reduzem-se a verdadeiros zumbis.

A inutilidade de qualquer ação leva o ser humano à total inatividade. Conforme explica a própria autora:

> *Cette passivité, cette immense force des fous se S.Thala, ce refus organique... il ne peut s'exercer que dans la vie. Il se tue à un certain ordre des choses [...] à ce qui est proposé. [...] dans notre milieu il n'y a que des gens qui sont morts...au reste.* [142]

Assim, a inação seria uma reação ao sistema, à sociedade materialista e injusta. Ante a complexidade da vida nas grandes cidades, ante a impossibilidade de vida em comunidade, o que resta é esse espaço desértico, que corresponde ao vazio interior, à incomunicabilidade, à falta de horizontes e de novas possibilidades materiais e humanas.

> *En ce temps où les formes d'annéantissements prennent des dimensions planétaires, le désert, fin et moyen de la civilisation, désigne cette figure tragique que la modernité substitue à la reflexion métaphysique sur le néant. Le désert gagne, en lui nous lisons la menace absolue, la puissance du négatif, le symbole du travail mortifère des temps modernes jusqu'à son terme apocalyptique.*[143]

A imensidão do mar envolve o romance de maneira mais intensa. Como foi visto acima, ora se apresenta calmo, ora se ergue bravio anunciando a tempestade. De qualquer maneira, além de se oferecer como matéria de um devaneio passivo, voltado ao mundo exterior e ao mundo interior, como "*gouffre*", espelho do estado psicológico dos personagens, dir-se-ia também que aponta para as águas maternais, obsessão da autora. A Mulher grávida

---

[140] BACHELARD, *Poétique de l'espace*. p.184.
[141] BOSCO, Henri. *Hyacinthe*, p.33. apud BACHELARD. *Poétique de l'espace*. p.186.
[142] DURAS, M., GAUTHIER,X. *Parleuses*, p.123.
[143] LIPOVETSKY, Gilles. *L'Ère du Vide*. Paris : Gallimard, 1983, p.50.

certamente espelha-se nesse mar e reflete sobre sua condição – passado e presente – filha e mãe. Destino precípuo da mulher.

Além dos elementos espaciais, água e terra (no caso, a areia), a autora utiliza outros dois elementos fundamentais do Cosmos: o fogo e o ar (o céu, a bruma). Desta forma, ela focalizaria não uma história, mas a existência humana.

Mas, se de um lado o espaço focalizado poderia levar a uma interpretação extremamente pessimista, consoante uma estética pós-moderna, de outro lado, dir-se-ia que no final do romance, o texto aponta para uma renovação: após um profundo sono, a Mulher despertará e aos poucos descobrirá um novo mundo. Semelhante à descrição do Gênesis em que Deus separa o firmamento da terra; as águas da terra; a luz das trevas etc, o Prisioneiro profere um discurso profético: "*[...] elle recommencera à me voir. A distinguer le sable de la mer, puis la mer de la lumière, puis son corps de mon corps*" (p.143). Prevê, portanto, um recomeço, um novo mundo, a redescoberta de cada elemento da natureza, de cada individualidade e da própria Mulher.

A história deste romance começa com a luz: "*L'histoire. Elle commence. Elle a commencé avant la marche au bord de la mer, le cri, le geste, le mouvement de la mer, le mouvement de la lumière"* (p.13). E no final, a aurora que desponta anuncia o início de um novo dia, de um novo tempo. Talvez a "aurora exterior" (p.143) possa iluminar uma aurora interior, um novo "*ravissement*" de Lol.

Assim, a ambigüidade da narrativa de Marguerite Duras deixa-a em aberto. Contrária às posições taxativas e autoritárias, a autora proporia essa ambivalência, quase uma possibilidade de redenção pelo amor.

> *Mais je peux partir de l'amour de la mer, de l'ocean, de l'amour fou de la mer. Cet amour émane de quelqu'un. Il en passe par la mer, mais il va évidemment plus loin. (p.48) Quand j'écris sur la tempête, sur le soleil, sur la pluie, le beau temps, sur les zones fluviales de la mer, je suis complètement dans l'amour. Mais ce n'est pas conscient. C'est après coup seulement que je le sais.*[144]

[144] FAUCHER, Françoise. Émission "Femmes d'aujourd'hui" Radio-Canada. Interview du 11 avril 1981. LAMY, Suzanne e ROY, Andre (org). *Marguerite Duras à Montreal*. Montréal : Spirale Solin, 1981, p.48.

2. A palavra sob o véu do silêncio

> "*Je ne sais que crier. Et qu'ils le sachent au moins qu'on peut crier d'amour" (India Song, 1973).*

Na segunda parte de nosso trabalho, serão examinadas, detidamente, as principais características da escrita de Marguerite Duras. A importância da palavra, o manejo aparentemente simples e espontâneo fazem de seu estilo uma realização ímpar na Literatura Francesa.

Sua maneira de dizer, de contar, muitas vezes, encaminha-se na escrita, para um fluxo indeterminado e até caótico que chega a romper com a norma sintática; as palavras aglutinam-se e sucedem-se de forma a surpreender o leitor, dada a organização em que se apresentam. Freqüentemente, substitui-se a palavra direta e clara por expressões às vezes ininteligíveis, lacunares, onde a sintaxe ou o sentido é subvertido ou ambíguo (esgarçado). Deste modo, a autora transporta o leitor a longínquos continentes da Língua.

Em outros momentos, a palavra que não se encontra, que não consegue expressar o sentimento ou que não se pronuncia dá lugar a um grito, às lágrimas, a corpos adormecidos ou enterrados na areia: é a somatização do silêncio.

Mais que o interesse ou a originalidade das histórias de Marguerite Duras, subjuga-nos sua palavra, sua escrita claudicante e sedutora.

Em entrevista, ela explica sua "técnica" narrativa:

> *Je vous ai dit qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi, et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce de moment-là jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse, ni lenteur, laisser tout, dans l'état de l'apparition.*[1]

Portanto ela atribuiria esses « desvios » à espontaneidade de seu gesto criador.

Ao examinar os efeitos da utilização de elementos « acessórios », desnecessários, como faz Robbe-Grillet em *Les Gommes*, Barthes, afirma que se instaura na narrativa uma significação ímpar a ser investigada:

[1] DURAS, Marguerite. *Emily L.* Paris : Minuit, 1987, p.153

> *Tout roman est un organisme intélligible d´une infinie sensibilité : le moindre point d´opacité, la moindre résistence (muette) au désir qui anime et importe toute lecture, constitue un « étonnement » qui se reverse sur l´ensemble de l´oeuvre. [...] dans une sorte de silence de la signification.*[2]

Assim, tanto o excesso de detalhes, como descrições « injustificadas », repetições de palavras ou cenas, ou ao contrário, desvios sintáticos ou omissões de informações com respeito à história, desorientam o leitor, distanciam-no dos personagens e da história.

As lacunas que inundam os textos de Duras concorrem para seu hermetismo e por outro lado, incitam o leitor a querer desvendá-los. Ao mesmo tempo, essas características conduzem a adivinhar a angústia e o significado da indefinição da expressão, a própria indefinição do ser, da existência.

Christianne Mackwards reflete sobre o sentido dessa característica da escrita de Duras e lembra que na mitologia grega, Eco era a ninfa, vítima de Eros, castigada por Hera ao "quase silêncio da repetição". Rejeitada posteriormente por Narciso, ela se joga contra um rochedo e se petrifica também, sobrando só sua voz.[3] De maneira semelhante, a voz da autora ecoa suas repetições ao longo de suas narrativas e constrói assim, uma escrita do silêncio, mas silêncio de segundo grau (uma vez que apresenta a autora extensa obra).

A própria autora reconhece essa tendência: "*Je suis, peut-être, une chambre d'échos!*"[4]

Nessa escrita singular, enigmática, encerra-se o significado a ser construído pelo leitor.

O comentário de Michel David tenta explicar esses "silêncios", esses "brancos":

> *Le texte durassien se ferme alors sur ses absences créées, sur son trou, central, support de l'oeuvre. Il y aurait alors un choix à faire: en partager la surprise, l'incongru, l'intimité (la trame, le fils même tenu du récit, le héros, le thème) ou plutôt "l'extimité" comme dit J. Lacan (c'est à dire, son incompréhensible, le latent...).* [5]

---

[2] BARTHES, Roland. Essais critiques. p.200, apud GENETTE, Gérard. Silences de Flaubert. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966, p.240.
[3] cf. MACKWARDS, Christianne. Structures du silence /du délire: Marguerite Duras /Helène Cixous. Paris : Seuil, *Poétique*, 35, Septembre1978, p.315.
[4] DURAS, M, GAUTHIER, X, *Les Parleuses.* p.218.
[5] DAVID, Michel. Op.cit., p.52.

Considerando algumas teorias lacanianas, os textos objetos do presente estudo serão examinados em busca do significado produzido pela escuta do significante, de suas combinações, de seus segredos, de seus mistérios.

2.1. O início de uma nova escrita

Marguerite Duras reconhece que, desde *Moderato Cantabile*, em 1958, sua escrita apresenta uma grande mudança. Declara em entrevista, que após o rompimento de uma relação amorosa, atravessou um período muito difícil. Considera que os romances escritos até então são mais diretos, com histórias lineares, de fácil entendimento. Desse momento em diante, dará vazão a algo "mais forte que ela", algo que se consolidará como uma nova fase, "*le tournant, le virage"* em sua obra.

Ela reconhece, pois, ter "decantado, purificado" sua escrita.[6]

Assim, os diálogos são muitas vezes ambivalentes, sobretudo porque a intriga se desenvolve em espelho, relacionando-se com o crime que acontece no primeiro capítulo.

Ao analisar os "silêncios" e repetições em *Le Ravissement de Lol V. Stein* e *Vice-Consul*, Robert Ricatte menciona que há palavras que retornam de longe em longe, ao longo do romance, e que ficam ecoando na mente do leitor de modo a indicar um significado mais abrangente do próprio romance. Em *Moderato Cantabile*, publicado oito anos antes daqueles romances, já se verificam esses recursos.

2.1.1. Dizer e calar

Ao longo da diegese, nos diálogos entre Anne e Chauvin, repetem-se frases que ecoam e revelam, aos poucos, o segredo íntimo da protagonista. Pouco a pouco, vê-se crescer uma relação adúltera, sua intensidade e o medo dessa mulher.

Além de repetições aparentemente injustificadas, aparecem hesitações, silêncios que substituem as palavras por um lamento, um pranto. Algumas inversões ou interrupções sintáticas, ou segmentos "sem sentido", desligados da intriga, já anunciam o famoso "lapso",

[6] DURAS, Marguerite. GAUTHIER, Xavière. *Les Parleuses*, p.60.

o branco, o "*trou*" que marcará definitivamente sua escrita a partir de *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

Examinando essas ocorrências nesse romance, aprofundar-se-á a construção de seu significado.

Em *Moderato Cantabile*, verifica-se também um enxugamento na escrita de Duras. Predominam os diálogos, em sua maioria "descarnados". São os diálogos magros, anêmicos, que não se desenvolvem:

> *_Comme j'aime le vin, je ne savais pas.*
> *_ Maintenant, parlez-moi.*
> *_Ah, laisse-moi, supplia Anne Desbaredes*
> *_ Nous avons sans doute si peu de temps (p.80).*

Por outro lado, as repetições inundam a diegese exigindo uma interpretação. Desde o primeiro encontro com Chauvin, mostra-se a indecisão existencial de Anne: "*Je ne sais pas ce que je veux*" (p.17). Repetidas vezes o narrador reforça essa hesitação perante a *vida e ainda a estende às pessoas de um modo geral:*

> *Anne Desbaredes resta un long moment dans un silence stupéfié à regarder le quai, comme si elle ne parvenait pas à savoir ce qu'il lui fallait faire d'elle même. (p. 30).*
> *Les gens ne savait que faire d´eux mêmes (p.81)*
> *[...] certains soirs je ne sais quoi faire de moi (p.81)*

Portanto, em lugar de uma dissertação sobre o sentido da vida, da existência, permanece ecoando na diegese essa repetição, às vezes um pouco modificada. Propõe-se, assim, uma profunda reflexão, aliada à intriga.

Anne e Chauvin trocam, seguidamente, informações sobre o passeio com o filho; é a repetição que nos faz suspeitar seu verdadeiro significado:

> *_Oui, tous les jours je promène mon enfant [...] D´habitude je vais dans les squares ou au bord de la mer. [...].(p.29)*
>
> *_Il y a longtemps que vous le promenez. [...]. (p.29)*
>
> *_Je veux dire qu´il y a longtemps que vous le promenez dans les squares ou au bord de la mer, repri-t-il* (p.30 - começo da página).
> *_ Je vous disais qu´il y avait longtemps que vous promeniez cet enfant dans les squares ou au bord de la mer* (p.30 – fim da página).

Ao mesmo tempo, propõe-se uma reflexão sobre o desempenho da missão maternal de Anne, sua dedicação, seu carinho, mas também revela o anseio de realizar seu próprio desejo: encontrar novo interesse em sua vida, um novo amor, que será o tema da intriga.

Em outros momentos, a anáfora intensifica a ação: "*Il l'embrassait, l'embrassait*" (p. 33); ou enfatiza a situação de solidão do indivíduo: "*Un client entra desoeuvré, seul, seul et commanda également du vin*" (p.108).

A menção de Chauvin ao isolamento da residência de Anne ("*Cette maison était donc très isolée [...]*" (p.86) é reforçada pelo menino ao final do capítulo: *" _La nuit, c'est loin les maisons, dit-il"* (p.89).

As insistentes referências ao gesto de Anne mostram suas tentativas e sua dificuldade, impossibilidade de arrumar a "desordem" de seus cabelos, sua mente, sua vida:

> *Elle remit ses cheveux d´un désordre profond [...] (p.87).*
> *Elle lève une dernière fois la main dans le désordre blond de ses cheveux (p.102).*

Na terceira vez, torna-se mais forte; o adjetivo "*réel*" que se acrescenta aponta para sua desordem interior: "*Anne Desbaredes passera légèrement la main dans le désordre blond et réel de ses cheveux"* (p.103).

Respondendo às intervenções das visitas sobre o seu mal-estar, Anne repete duas vezes as mesmas justificativas: *"_J'ai l'habitude de ces fleurs, non, ce n'est rien"* (p.99 e p.100). A insistência dos palpites dos convidados, mostra que essas pessoas querem interferir na vida de Anne; interessam-se em seu bem-estar somente para descobrir o que ela esconde, confirmar suas suspeitas. Evidencia-se, assim, o egoísmo, a superficialidade e até a maldade do ambiente burguês. É a desmistificação da "educação", da cortesia burguesa.

O advérbio "*autrement*" aparece três vezes no romance e parece somar seus diferentes sentidos encaminhando-se rumo a uma abrangência maior. Em relação à mulher assassinada, Anne indaga a causa desse relacionamento louco: "*[...] vous croyez qu'il est possible d'en arriver... là... autrement que... par désespoir ?*" (p.28).

Com outro sentido, o mesmo advérbio permite entrever o desenrolar do relacionamento dos dois: "*Puis le temps est venu où il crut qu'il ne pourrait plus la toucher autrement...*" (p.88).

No final do romance, apresenta o mesmo sentido, porém, modificado por outro advérbio; emprenha-se de um sentid mais radical indicando a impossibilidade de prosseguir a relação sem que se satisfaça o desejo sexual: "*Leurs mains étaient si froides [...] afin que ce fût fait, dans la seule intention que ce le fût, plus autrement, ce n'était plus possible*" (p.110).

Essa repetição, embora espaçada, de certa forma conduz o leitor a desvendar uma somatória de significados que reunirá, nessa última cena, o "desespero" do início do romance à impossibilidade da relação. Assim, o desespero que levou aquela mulher à morte é comparável ao tédio do casamento de Anne que enveredou para o relacionamento impossível entre Anne e Chauvin. Esse advérbio nos leva até a imaginar a única vivência possível para a relação: vivê-la "*autrement*", na morte.

Ao ter que despedir-se de Chauvin pela segunda vez, ciente dos obstáculos para continuar um relacionamento, Anne, suspira, geme; falta-lhe a coragem para enfrentar a volta ao lar: "*Anne Desbaredes gémit. Une plainte presque licencieuse, douce, sortit de cette femme*" (p.33).

No silêncio que se segue, o leitor adivinha a extensão do drama de Anne: *"Anne Desbaredes se tut encore longtemps. Lui ne paraissait pas s'apercevoir de sa présence"* (p.34).

Em outros momentos, incapaz de falar, apenas balbucia, porque as palavras seriam insuficientes para revelar sua desesperança: "*Puis elle se mit à gemir doucement une plainte impatiente – la radio la couvrit – et elle ne fut perceptible qu'à lui seul*" (p.110).

Na cena em casa de Anne, o narrador entremeia a presença de um homem na praia, em frente ou próximo à casa. Colocada em meio à narração do jantar, e em seguida a um período descritivo, a frase parece deslocada e invertida a sintaxe: "*Il n'est pas impossible que cet homme ait froid*" (p. 98). Talvez se esperasse uma oração impessoal, mas afirmativa; a negação causa um impacto que corresponde à surpresa e importância da presença do homem lá fora, na praia, bem como acentua o contraste entre sua situação marginal e o festim dentro da casa. Nessa negação fica implícita, sobretudo, a barreira social: transpô-la é a real impossibilidade.

Quando Anne fala sobre a cidade, parece descontrolar-se e falar de roldão, sem pontuação, frases desconexas, mas carregadas de significado se as separamos. Por um lado, exprimem um grande desejo de liberdade ("*je m´en irai d'ici*"), porém, de outro lado, transmitem a ameaça de morte nas metáforas dos pássaros esgoelados e mortos na praia. A

personificação das árvores que gritam referir-se-ia às mulheres que gritam, assim como as gaivotas – aves marinhas: "*[...] une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a de vent ici il y en a toujours [...] je m'en irai d'ici [...]*" (p.59).

No primeiro encontro, no início do relacionamento, soa a sirene da Fundição exatamente no momento em que Chauvin menciona a identidade do marido de Anne (p.31). Na hora de encerrar o expediente, ouve-se o toque da sirene como se fosse um aviso ao casal: a censura da sociedade está prestes a chegar (p.109). No último encontro, uma vez mais, o toque da sirene anunciará – impreterivelmente - o final do relacionamento entre os dois (p.112).

O oitavo e último capítulo, surpreendentemente, inicia-se com uma extensa descrição sobre o tempo e ocupa dois longos parágrafos. Já na segunda frase, observa-se a subjetividade dessa descrição que, continuando de forma mais e mais abstrata, mas que, sutilmente, parece referir-se à intriga:

> *Le beau temps durait encore. Sa durée avait dépasseé toutes les espérances. On en parlait maintenant avec le sourire, comme on l'eût fait d'un temps mensonger qui eût caché derrière sa pérennité quelque irrégularité qui bientôt se laisserait voir et rassurerait sur le cours habituel des saisons de l'anée* (p.105).

Ora, o relacionamento entre Anne e Chauvin perdurara uma semana, ultrapassando as expectativas. Mas onde se lê "*espérances*", leia-se desesperanças – só o que resta para Anne. O "tempo mentiroso" não poderia esconder para sempre a situação "irregular" de ambos e eles teriam que acabar por "tranqüilizar-se" no "curso habitual das estações do ano", isto é, adaptar-se ao curso normal de suas vidas.

Assim, o narrador fala do tempo, mas na verdade, estabelece uma relação com Anne, o momento feliz, mas impossível, que ela vivera. Por isso mesmo ele chega a explicitar a personificação desse tempo:

> *Ce jour-là [...] la bonté de ce temps fut telle pour la saison, bien entendu, que lorsque le ciel ne se recouvrait pas trop de nuages, lorsque les éclaircies duraient un peu, on aurait pu le croire encore meilleur, encore plus avancé qu'il n'était, plus proche encore de l'été. Les nuages étaient si lentes à recouvrir le soleil, si lentes à le faire en effet, que cette journée était presque plus belle encore que celle qui l'avait précédé [...]* (p.105-106).

Assim, já em *Moderato Cantabile*, se observam essas repetições de palavras ou expressões ao longo do romance de forma a se tornarem significativas. Verificam-se também,

alguns trechos que, por sua estranheza, tornam-se mais importantes à medida que aprofundam o significado do romance. Como diz Lacan, é onde o texto "falha" que se encontra o "real".

2.1.2. Dizer e olhar

Os olhares também substituem situações ou sentimentos inexprimíveis; o narrador refere-se ao amor maternal e à dedicação de Anne a seu filho: "*Anne Desbaresdes baissa la tête, ses yeux se fermèrent dans le douloureux sourire d'un enfantement sans fin*" (p.17). Em outros momentos, as intenções dos personagens são sugeridas por sua maneira de olhar; a curiosidade mórbida da "*patronne*" é expressa por seu olhar inquiridor: "*Elle lorgna l'homme `a la dérobé*" (p.38).

Na sala de aula de Mlle. Giraud, o menino tenta refugiar-se do suplício dos exercícios de piano, buscando a imensidão da paisagem:

> *L´enfant tourna un peu la tête vers la fenêtre. Il resta ainsi, de biais, à regarder la moire, sur le mur, du soleil réfleté par la mer. Seule sa mère pouvait voir ses yeux (p.67).*

A aliteração aproxima as palavras e ressalta o lirismo; aprofunda a relação entre elas e esclarece seu significado: *moire, mur, mer, mère*. O reflexo que o menino contempla na parede é o reflexo do mar e da mãe ao mesmo tempo. A parede é sua limitação e o mar, iluminado pelos raios solares, representa a mãe, seu verdadeiro sol e porto seguro, bem supremo. É por ela, por amor a ela que ele tocará as escalas: "*Une, puis deux gammes en sol majeur s'élevèrent dans l'amour de sa mère*" (p.70).

Na descrição do menino, ressaltam-se seus olhos, já observados pela "*patronne*" e agora pelo narrador. Sua subjetividade deixa adivinhar o encantamento do ponto de vista materno: *"Ses yeux étaient à peu près de la couleur du ciel, ce soir-là, à cette chose près qu´il y dansait l´or de ses cheveux"* (p.67).

A compreensão e cumplicidade da criança em relação à angústia de sua mãe e seu relacionamento com esse desconhecido não chegam a ser verbalizadas, mas se revelam através de seu olhar: *"L'enfant, subrepticement, glissa un regard vers cette femme tant à plaindre et qui riait"* (p. 71).

A emoção e intensidade do sentimento de Chauvin ao falar com Anne, também se exprime através do olhar; a lacuna que se apresenta na diegese (ausência de oração principal no período), denuncia o desejo de comunicar-se com ela e suspende a frase, suspende o tempo, instalando um "branco" na escrita: "*Les yeux de cet homme qui lui parlait et qui la regardait aussi, dans le même temps*" (p.29). É o início da sedução, sedução pelo olhar.

No cais, lugar de partida, contempla o mar imenso; traduz-se seu desejo de deixar tudo, conhecer o mundo, buscar a complementação de seu vazio:

> *Anne Desbaredes resta un long moment dans un silence stupéfié à regarder le quai, comme si elle ne parvenait pas à savoir ce qu'il lui fallait faire d'elle même (p.30).*

Ao "inventar" a história do crime, Chauvin ressalta o olhar de reconhecimento, ou melhor, de desconhecimento do homem em relação à mulher, passado algum tempo. Segue-se uma série de adjetivos contraditórios que conduzem quase a um *non-sens* responsável pelo rompimento da relação que culmina no assassinato:

> *_Puis le temps est venu où quand il la regardait, parfois, il ne la voyait plus comme il l´avait jusque-là vue. Elle cessait d´être belle, laide, jeune, vieille, comparable à quiconque, même à elle-même (p.86).*

Assim, o olhar desencantado do homem transforma a mulher, faz com que ela perca suas características ("[...] bela, feia [...]"), anula-a totalmente. O olhar do outro confere a dimensão ao sujeito, daí sua importância para a auto-estima do indivíduo. Rejeitada pelo homem, a mulher estava já morta espiritualmente, por isso foi, de fato, por ele assassinada.

No derradeiro encontro, Anne está ciente de que esse relacionamento terá que acabar. Ao retirar suas mãos de junto das de Chauvin, seu olhar traduz seu desejo prestes a ser reprimido: "*Elle [...] regarda longuement celle de Chauvin toujours là, posée qui tremblait*" (p.109).

Logo em seguida, ante o fim inexorável, observa-se a tristeza de Anne no vazio de seu olhar, de sua vida, de sua alma: "*Anne Desbaredes leva vers Chauvin un regard absent. Sa voix se fit mince, presque enfantine*" (p.111). Ambos encaminham-se para um silêncio

fúnebre (“*une voix de sourd*”) que culmina no toque das mãos frias, os lábios cinza e a palidez de Anne.

Portanto neste romance, a autora dá início a uma escrita que privilegia o poético em detrimento da informação, das análises psicológicas ou da própria história. Esta, em muitos momentos, se cala para dar lugar à poesia ou aos personagens cujos sentimentos falam mais alto. Entretanto, sendo profundos e dolorosos, tornam-se freqüentemente inexprimíveis. Surgem, por isso, os olhares significativos, as lacunas ou ainda as inversões sintáticas.

Verifica-se, pois, uma mudança na escrita de Marguerite Duras de forma a abandonar definitivamente a linearidade e enveredar para uma fragmentação do texto. A impossibilidade de expressão, a somatização do silêncio através de gritos, lamentos, gemidos, olhares alia-se à hesitação da palavra e encaminha a escrita durassiana em direção ao silêncio.

Nos romances seguintes, essa escrita vai-se tornando mais e mais hermética e exigirá do leitor uma participação maior para a construção do significado.

2. 2 A palavra e o olhar sobre Calcutá

No romance Le Vice-Consul, a escrita de Duras intensifica-se em direção aos “brancos”, às lacunas, ao indizível. Essa “renúncia à enunciação”, como classifica Christine Mackwards, instaura uma estranheza que, muitas vezes, confunde o leitor em relação aos personagens ou à própria história.

Os diálogos anêmicos, “*décharnés*”, em geral, nada acrescentam à intriga, e só às vezes, revelam facetas dos personagens, sua hesitação, sua indecisão, sua dor.

O silêncio torna-se significativo, poético, no dizer de Mallarmé : “*[...] silence significatif qu’il n’est pas moins beau de composer, que les vers*”.[7]

Em seu estudo sobre *Le Vice-Consul* e *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Robert Ricatte chama a atenção para as repetições e os silêncios do narrador*: “Les répons, les répliques créent une circularité obsédante qui saute aux yeux, pris de dérision qui encadre l’objet dramatique du roman*” (p.8).

[7] Apud MAKWARD., Op. cit., p.318

As repetições seriam, pois, uma forma de insistir sobre a importância de alguma assertiva ou signo. As expressões ou as palavras ecoam como um pano de fundo, de base, para o significado do romance. Dir-se-ia que algumas dessas repetições quase estabelecem um fio condutor para a compreensão da história.

2. 2.1 Dizer e calar

Já na primeira página do romance tem-se a menção ao "*point de l'horizon*", que se repete dois parágrafos abaixo:

> *Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce quon connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile [...] (p.9).*
> *Il faut apprendre que le point de l'horizon qui vous porterait à le rejoindre n'est sans doute pas le plus hostile, même si on le juge ainsi, mais que c'est le point qu'on ne penserait à juger du tout qui l'est (p.9).*
> *Tête baissé, elle rejoint le point le plus hostile de l'horizon, tête baissé [...] (p.10).*

Na página inicial, seria esse "ponto do horizonte", certamente, o indício da imensa trajetória a ser executada pela mendiga; o adjetivo "hostil" anuncia as adversidades – materiais e espirituais - que ela enfrentará nesse percurso. Este signo marcará todo o romance – mesmo a narrativa principal – uma vez que, tanto Anne Marie como o Vice-Cônsul, estão constantemente em busca desse mesmo "ponto do horizonte". Na verdade, trata-se da felicidade ou da realização a que todos almejamos.

No início do romance, indica-se a extensão do périplo da mendiga pela repetição do verbo: "*Elle marche, elle marche*" (p.10). Seu passo desorientado, vacilante fará ressoar no texto o peso de sua tragédia. A essa caminhada, sempre indicada pelo verbo "*marcher*", acrescentam-se seu sono e sua fome. A fraqueza a faz dormir, e a repetição anuncia o sono definitivo:

> ***La faim** est devenue très grande, l'étrangété de la montagne n'a pas beaucoup d'importance, elle fait **dormir**. **La faim** la prend à la montagne, elle commece **à dormir**. Elle dort. Elle se lève. Elle marche, parfois vers les montagnes comme elle marcherait vers le nord. Elle **dor**t.*
> *Elle cherche à manger. Elle **dort** [...]* (p.13).

Mais adiante, ela própria se autodefine: "*Elle dort: je suis quelqu'un qui dort*" (p.18).

Em um só parágrafo, três vezes a palavra “fome”, resumirá a intensidade do martírio sofrido pela mendiga – a fome biológica e espiritual:

> *Le regard vers les bambous noyés on ne sent plus rien, **la faim** a gagné à son tour par quelque puissance qui la noie [...] on dirait que **la faim** trouve sa nourriture là. Mais elle rêve, **la faim**, un temps très court, très vite elle revient et écrase (p.19).*

Essa palavra marcará o romance de Peter Morgan e imprimirá essa condição à protagonista de tal modo que o leitor a pressentirá mesmo onde ela não estiver. Ao longo de sua peregrinação, o abandono do corpo e da alma. Em Calcutá, entretanto, ela poderá saciar sua fome material com as sobras das recepções da Embaixada ou do Hotel *Prince of Wales*; a fome espiritual estará superada por sua demência.

Após a entrega do filho à mulher branca, Peter Morgan informa que a Mendiga intensificará sua caminhada, sem o peso às costas, sem a outra preocupação; anuncia-se a determinação da protagonista; com a repetição do verbo, o narrador parece convencer-se a si próprio da caminhada a ser feita: *“[...] alors elle commence à avancer. Cette fois, oui, elle avance”* (p.68).

Na cena em que se imagina reencontrando-se com sua família, a Mendiga – em discurso indireto livre - repete três vezes, em um só parágrafo, o verbo “*rentrer*” indicando o imenso desejo de rever sua mãe. Por duas vezes ela pensa que sua mãe a teria convidado a ir para casa, mas finalmente, termina sua ilusão, pois ela teria ouvido o último “veredito”, a interdição à reaproximação familiar: “*Nous devons rentrer sans toi*” (p.29).

A autoridade e a violência maternas chocam o leitor no início do romance por ocasião da explusão da moça de sua casa. A mãe condena a própria filha ao degredo, à miséria, à morte pelo crime de trazer um filho em seu ventre.

Em sua revolta, os impropérios dirigidos à mãe pela mendiga, em discurso indireto livre, são tão contundentes dentro do contexto, que passam a ressoar ao longo de todo o romance: “*[...] dans ta stupéfaction, tu oublieras de me tuer, sale femme, **cause de tout** [...] (p.25).*

Após ter entregado a criança à mulher branca, sem a filha, completamente só, a Mendiga desejará pela última vez falar com sua mãe, a única que a ouviria, entenderia sua solidão, seu despojamento, seu aniquilamento... A voz moça se alterna com a do narrador em discurso indireto livre e acentua-se ainda mais a tragédia da mendiga; instala-se um paradoxo. Se por um lado é a mãe a “origem de seus males”, por outro lado, nela reside seu “puro

amor"; choca-se, pois, com aquele aposto que, por sua contundência, já vinha ecoando a brutalidade materna desde o início do romance. Desmistifica-se, assim, a sagrada imagem materna.

Entretanto esse "amor puro", ambiguamente, poderia ressaltar o instinto da mendiga em relação à criança, que a fará lutar para salvar-lhe a vida, apesar do "revés do destino": "*À la vieille mère de Tonlé-Sap, origine, **cause de tous les maux**, de sa destinée de travers, son amour pur*" (p.67).

"A luz crepuscular" torna-se o pano de fundo de muitas cenas, seja da narrativa encaixada, seja da narrativa principal:

> *Il est sept heures du matin. **La lumière est crépusculaire** (p.29).*
> *A Calcutta aujourd'hui, il est sept heures du matin, **la lumière est crépusculaire,** un hymalaya de nuages immobiles recouvrent le Népal (p.31).*
> *Que dans **la lumière crépusculaire** de la mousson d'été [...] (p.115).*

Assim, logo em seguida, repete-se a expressão, em cenário um pouco diverso. De forma insistente e inusitada neste romance, o narrador indica o horário em que se passa a ação; refere-se, pois, à luz da aurora. Situando-se Calcutá em uma região tropical, imagina-se que a essa hora, o sol já deve ter nascido; mesmo durante o inverno, já não seria mais "aurora". Ressalta-se a estação das monções, quando sopram o vento quente e úmido, aumentando o calor desde cedo. Mas a repetição da "*lumière crépusculaire*" obriga o leitor, em um pacto ficcional, a entender que é dada a ênfase às inúmeras gamas de cor que se descortinam no momento do nascer do sol: o espetáculo da aurora tropical.

Em outras passagens, o narrador refere-se à luz crepuscular do final do dia: "*Avec cette lumière crépusculaire les choses doivent s'achever et d'autres recommencer*" (p.25). A esse colorido, em meio à desgraça da mendiga, acrescenta-se uma mensagem de esperança, de renovação, que, entretanto não se realiza.

Para o narrador, essa luz é uma das características da cidade, da Índia: "*[...] ceci qui est Calcutta ou Lahore, palmes, lèpre et lumière crépusculaire*" (p.32).

O amanhecer, como o entardecer indicam, pois, a importância do colorido da Índia, e sobretudo, a preponderância do sol e do calor como fator climático e determinante da disposição das pessoas.

Por outro lado, sendo o crepúsculo, tradicionalmente, momento de encontros amorosos, talvez queira o autor, aqui, desmistificar esses encontros; ressaltaria, ao contrário, o

peso da solidão, tema principal deste romance. Iniciando o período com o horário – início da manhã - talvez aponte para a perspectiva de mais um dia de tristeza, de isolamento.

Em um mesmo parágrafo, encontra-se outra indicação de lugar que se repete duas vezes; na página seguinte, encontra-se novamente o mesmo período, quase palavra a palavra:

> ***À l'ombre d'un buisson creux, sur le sable**, **dans son sac encore trempé, sa tête chauve à l'ombre d'un buisson, elle dort** (p.29).*
> ***À l'ombre d'un buisson creux** en face de la résidence, **sur le sable** mêlé d'asphalte, **dans son sac encore trempé, sa tête chauve dans l'ombre d'un buisson, elle dort** (p.31).*

Tendo mudado o nível narrativo, o narrador enfatiza a presença da mendiga nesse novo espaço, Calcutá; repete o local onde ela se abriga em dois capítulos seguidos. Entretanto, coloca-a discretamente escondida sob a moita. Essa ambivalência será, de certa forma, a característica da narrativa daí em diante: embora escondida, ela estará sempre por perto dos demais personagens opondo sua miséria nativa à indiferença do branco colonizador.

No primeiro parágrafo do romance, na narrativa encaixada, tem-se a descrição da paisagem de onde parte a Mendiga rumo ao desconhecido:

> *[...] diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste **étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens** on ne voit pas pourquoi* (p. 9).

Ora, esta descrição refere-se ao Cambodja, lugar onde nascera a mendiga. No final do romance, na narrativa principal, essa descrição se repetirá *ipsis litteris* e corresponderá ao caminho percorrido por Anne-Marie e seus amigos, na Índia, entre Calcutá e o Delta do Ganges. Dir-se-ia que a uma descrição realista sobrepõe-se a melodia, o eco daquela primeira paisagem, unindo as narrativas e o percurso das duas protagonistas: "*Immense étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens*" (p.175).

A paisagem ao longo do caminho até o Delta também se assemelha aos caminhos percorridos pela mendiga, as grandes extensões de arrozais, em meio a tantos outros indigentes, em sua maioria mulheres, abandonadas como ela:

> *Ils roulent sur **les rizières, les rizièrse** du Delta [...]* (p.175).
> *Mille sur les talus, ils transportent, posent, repartent les mains vides, gens autour de l'eau **des rizières, rizières** aux arêtes droites, dix mille partout, cent mille, partout, en grains serrés sur les talus ils marchent, procession continue, sans fin* (p.176).

Esse "*doublon lexical*" – "*les rizières, les rizières*", como denomina Robert Ricatte, parece estender ainda mais essas plantações, as extensões imensas, projeção do vazio da Mendiga e de Anne-Marie.

Battambang é a palavra mágica (*le mot mana*) da mendiga; à saída da feira, um homem dirige-se a ela perguntando-lhe de onde viera; surpresa, porque culpada – havia roubado um peixe – ela profere o nome de sua cidade e nota sua sonoridade. Passa a utilizá-la depois de perceber que ninguém mais a compreendia uma vez que só falava o cambodjiano.

Em sua solidão, será o canto de seu país natal que a acalmará: "*Battambang, chant perçant des enfants perchés sur les bufles [...]"* (p.52).

Ao conseguir entregar a criança à mulher branca, comemora com um canto de alegria de sua infância: "*Chant joyeux de Battambang qui dit que le buffle mangera l'herbe mais qu'à son tour l'herbe mangera le buffle lorsque l'heure sonnera"* (p.58).

Ante as perguntas desta mulher, que a mendiga intui serem sobre a criança e a possibilidade de ser-lhe esta devolvida, ela invoca sua palavra mágica: "*Battambang la protégera, elle ne dira rien d'autres que ce mot dans lequel elle est enfermée, sa maison fermée*" (p.62). Assim, ininteligível a todos, ela será sua proteção: palavra da terra natal, em que se encerrará.

Ao final do romance, profere-a novamente e assusta Charles Rossett que, curioso, ultrapassa a grade de proteção do Hotel. Para o mal, para o bem, torna-se palavra mágica: servirá de "*berceuse*" à Anne-Marie e de contraponto aos gritos do Vice-Cônsul .

As diversas menções à bicicleta de Anne-Marie, sempre parada e caída junto à quadra de tênis, mostram o poder de sedução dessa mulher em relação ao Vice-Cônsul. Charles Rosset observa-o aproximar-se da bicicleta e demorar-se um momento perto dela. Ao saber que todos os dias ele repete o mesmo ritual, fica intrigado (p.37 e p.49). Ao conversar com ele sobre a Embaixatriz, o Vice-Cônsul deixa transparecer a fascinação que tem por ela, seu desejo reprimido.

Aquele objeto passa a ser o símbolo de sua incompetência para lidar com as mulheres; reforçando essa faceta de sua personalidade, comenta sobre isso com o diretor do Clube local (*Cercle*) e em seguida, pergunta: "*Par quelle voie se prend une femme*?" (p.80).

Assim, as repetidas referências a esse objeto, propõem a reflexão sobre a incapacidade do Vice-Cônsul. Por outro lado, sugere-se a existência de algum segredo entre ele e Anne-Marie; o fetichismo substitui sua relação impossível e doentia.

Como este, outros fatos ficam sem esclarecimento no romance: a doença de Anne-Marie ao chegar à Índia e sua ligação com o Vice-Cônsul.

Além disso, há passagens em que o discurso parece não fazer sentido; por exemplo, o momento em que a mendiga parece ter uma alucinação causada pela fome e ou pelo desejo de rever a mãe:

> *Elle veut **le riz chaud**, elle veut, dit les deux mots: riz chaud. Rien ne vient. Elle ramasse une poignée de poussière et la met dans sa bouche. Elle se réveille une seconde fois. Elle ne se souvient pas avoir mis ça dans sa bouche, elle regarde le noir de la nuit, elle ne comprend pas, elle a presque été **du riz chaud**, la poussière (p.22).*

A fome é imensa, a miséria, extrema: comer terra, poeira, pó; "tu és pó e em pó te hás de tornar..." é a condição do homem de total despojamento;[8] a falta de alimento, a falta da mãe; a falta. Anuncia-se então o final fúnebre, seu aniquilamento total, ela própria tornada pó.

Quando o narrador tenta explicar a organização na cidade de Calcutá em relação à comida, observa-se uma aparente incongruência:

> *À Calcutta, non, à aucun moment à Calcutta la nourriture ne se confond avec la poussière, les choses sont triées avec précision, l'esprit n'est plus là pour le faire, autre chose trie pour lui qui se présente* (p.22).

Instala-se aí uma ironia porque o leitor está ciente da miséria dessa cidade e no romance, aparecerão os milhares de indigentes e leprosos, companheiros da mendiga. Um anacoluto deixa entrever a voz da autora (*"les choses sont triées avec précision, l'esprit n'est plus là pour le faire"*); na verdade, nada na Índia pode apresentar-se com "precisão", dado o exército de miseráveis, a pobreza etc; o "espírito" não estaria lá para fazer triagem, estatísticas; outra "coisa" faria esse serviço. Portanto além da ironia, verifica-se uma ambigüidade porque talvez se acene, aqui, para uma força espiritual que sabemos, acredita-se que exista na Índia.[9] Por outro lado, ironicamente, essa "coisa" poderia corresponder à colonização branca com sua burocracia estatística; ou ainda, poderia referir-se a alguma outra força, mais poderosa e inexplicável que a espiritual... "a coisa"... Sabe-se que para Lacan, a

[8] *Bíblia Sagrada*. Gênesis, 3, 19. São Paulo : Paulinas, 1955, 9ed., p.22.

[9] Sabe-se que a cultura e religião desse país é muito antiga e que se baseou sobretudo, no livro dos Vedas desde 1500aC., o mais antigo documento de Literatura sacra da Humanidade. A Índia cultiva até hoje um misticismo milenar. Grande parte da população segue a religião Budista, regida por princípios filosóficos muito rígidos e um rígido moralismo.

"coisa" corresponde à perda da mãe, à separação definitiva e dolorosa da mãe e ao incesto: forças que regem nossa vida psíquica.[10]

Nada é definitivo nas palavras de Duras, tudo é apenas sugerido, cabe ao leitor a interpretação.

Intensifica-se neste romance a impossibilidade de exprimir-se o sentimento ou o extremo sofrimento material. Às vezes a emoção embargará a voz e os olhos se encherão de lágrimas; outras vezes, os personagens, incapazes de encontrar a palavra correspondente à dor dilacerante, gritarão para expressarem o "*innommable*".

Assim, a mendiga grita de fome: "*la jeune fille est sous la faim trop grande pour elle, elle croit que la vague va être trop forte, elle crie*" (p.19); também um grito vital indicará que sua filha ainda estava com vida (p.53).

A mulher branca que aceita cuidar da criança, gritara com a mendiga tentando comunicar-se; perante aquele ser esquálido, prestes a morrer em suas mãos, talvez com algum laivo de esperança, ela substitui os gritos de desespero por lágrimas: "*La dame ne crie plus. La dame pleure. Qu'elle pleure*" (p.66).

O embaixador comenta com Charles Rossett o estranho comportamento do Vice-Cônsul em Lahore, antes de o leitor tomar conhecimento do seu crime; seus gritos durante a noite, poderiam ser indícios de um distúrbio grave : "*On a d'abord cru qu'il était un farceur, un maniaque du révolver et puis il a commencé à crier la nuit*" (p.41).

Na recepção, após dançar com Anne-Marie e a seu conselho, ele expressa seu inconformismo por não poder ficar com o grupo e nem poder relacionar-se mais intensamente com Anne-Marie. Ainda dentro do salão, ele grita várias vezes escandalizando os presentes. Então, é levado para fora por Peter Morgan e já na rua, continua a gritar desesperadamente.

A cena grotesca impressiona principalmente Charles Rossett que a retém como "*image de la folie*". Finalmente seus gritos são substituídos por um canto: "*Ils écoutent, ce ne sont pas des cris c'est un chant de femme, ça vient du boulevard*" (p.151). É a Mendiga que sobrepõe sua miséria à daquele homem, tão só quanto ela.

De fome, de desespero, gritam todos os abandonados da cidade: "*A bien écouter, tout crie doucement mais de l'autre côté du Gange*" (p.151).

Quando as dores se unem, se confundem em uma multidão, os gritos, ironicamente, parecem transformar-se e ecoar "docemente". Mais adiante, repete-se esse

[10] cf. LACAN, Jacques. Das Ding. *Le Séminaire VII: L'éthique de la Psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, p.65.

advérbio, ressaltando a indiferença; em meio à vida farta dos brancos colonizadores, o torpor da cidade ergue-se como cenário contrastante: "*De nouveau crie doucement Calcutta*" (p.158).

A melancolia de Anne-Marie é reprimida em seu silêncio e em suas lágrimas conforme se comenta: "*Son ciel, ce sont les larmes*" (p.171). Charles Rossett é o mais sensível dentre os amigos e percebe que aí se esconde o segredo dessa mulher, seu "insuportável bem-estar". Esse pranto é discreto, lírico e quase enfeita seu rosto desgastado:

> *[...] Ce sont des larmes. Elles sortent de ses yeux et roulent sur ses joues, très petites, brillantes. [...] C'est fini, les larmes sont maintenant séchées. Elle s'est légèrement tournée vers la fenêtre, Charles Rossett ne la voit pas. Il ne cherche pas à la voir, on dirait que l'ivresse gagne, que l'odeur d'une femme qui pleure, se répand* (p.196).

Sua tristeza se espalha como um perfume... e aos poucos vai-se intensificando até uma passividade que prefigura a morte: "*Elle est plate, légère, elle a la rectitude simple d'une morte. Elle a les yeux fermés, mais elle ne dort pas, c'est le contraire*" (p.197).

Assim, a diegese é freqüentemente interrompida por gritos, lágrimas e cantos em lugar da palavra. São "silêncios" cujos significados competirá ao leitor desvendar.

Quando nem o grito, nem as lágrimas se mostram suficientes para exprimir o indizível, o próprio narrador exclama sua impotência; seja na narrativa encaixada, seja na narrativa principal.

A propósito do Vice-Cônsul que observa a bicicleta da Embaixatriz em atitude estranha, e ante o silêncio ou a omissão da cidade, ou da sociedade, o narrador exclama: "*À qui dire cela impossible à dire?*" (p.50). Quase como censurado, o narrador não se permite maiores explicações ou conjecturas sobre o fato, um relacionamento perverso, inominável; não haveria palavras para exprimi-lo.

Em relação à narrativa encaixada, o narrador Peter Morgan preocupa-se em expressar a loucura e a miséria extrema da mendiga:

> *Peter Morgan se trouverait sans cela, à cours de paroles, pour rendre compte de la folie de la mendiante de Calcutta. [...] Quoi dire à la place de ce qu'elle n'aurait pas dit? De ce qu'elle ne dira pas? De ce qu'elle ignore avoir eu lieu? À la place de ce qui a disparu de toute mémoire?* (p.73).

O tema deste romance é delicado; é difícil descrever as sensações da mulher grávida, ainda mais para um homem, é quase impossível; a situação de penúria extrema dessa mulher dificulta ainda mais essa tarefa. Nesta enxurrada de perguntas, o narrador da narrativa principal conta a dificuldade do outro que é a sua mesma, que é a da própria autora "*en abyme*". É a reflexão sobre a escrita; a dificuldade de falar sobre certos temas, abordar o feminino.

2.2.2 Dizer e olhar

"O olhar é a mediação que traz o mundo à alma e a alma ao mundo".[11]

Em *Le Vice-Consul,* para narrar ou descrever certas situações e sentimentos dos personagens, muitas vezes, substitui-se a palavra pelo olhar. De certo modo, são formas de silêncio, pois o leitor é chamado a adivinhar ou interpretar o significado daquele olhar.

Há vários tipos e formas de olhar. Em Francês, *regarder* vem de *Re + garder/ veiller, prendre garde*; assim: contemplar, considerar, examinar, observar, perscrutar;
"*regarder partout*" seria procurar;
Regarder avec insistance seria *fixer*; outras expressões a serem consideradas:
regarder en face, dans les blanc des yeux; *être regardé – jugé, pris* ;
regarder à – considérer attentivement.[12]

Em Português, uma das formas de "olhar" são a "admiração" que leva à "*mirabilia*", isto é à "maravilha", ao encantamento. Há também a "contemplação" que contém um significado religioso: "*com+templum*".[13]

Na Língua Inglesa, distinguem-se: *to look at,* de *to stare* ; o primeiro é olhar para ver; o segundo é "olhar fixamente". Este último carrega um sentido psicológico e poético que se abre para inúmeras interpretações.

Neste romance, utiliza-se o olhar para expressar sentimentos, para conhecer ou dar-se a conhecer, tanto poderá apresentar o sentido primeiro – ver - como o sentido de contemplar ou até de desejar. O olhar está "implantado na sensibilidade, na sexualidade".[14]

---

[11] BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. *Olhar.* São Paulo : Cia das Letras, 1990, p.77
[12] REY- DEBOVE, Josette, REY, Alain. *Le Nouveau Petit Robert.* Paris: Dictinnaires Le Robert, 2002, p.2215.
[13] Idem, ibidem, p.70.
[14] BOSI. Op. cit., p.77

O Vice-Cônsul e Anne-Marie são apresentados através do olhar de alguém; ao contemplar a cidade, do balcão de sua casa, o Vice-Cônsul revela características que denunciarão algo do mistério que o envolve:

> *Le Vice-Consul à Lahore regarde Calcutta, les fumées [...] celle qui dort. Il quitte le balcon, [...], se rase dans la chaleur déjà grande, regarde ses tempes qui grisonnent. Il s'est rasé, [...], retourne une nouvelle fois sur le balcon de sa résidence, regarde une nouvelle fois la pierre et les palmes, les arroseuses, la femme qui dort, les aglommérats de lépreux sur la rive, les pélérins, ceci qui est Calcutta ou Lahore, palmes lèpre, et lumière crépusculaire (p.32).*

Mirando-se ao espelho, ele descobre suas têmporas grisalhas, sua mocidade que se esvai, portanto mostra-se seu narcisismo; o espelho torna-se, pois, signo da revelação de sua identidade, do ato terrível que ele praticou. O seu olhar sobre a cidade traduz seu desprezo por essa terra miserável. Mas ao mesmo tempo, ele é "olhado" pelo narrador onisciente. Como ensina Merlau-Ponty: "somos seres olhados no espetáculo do mundo".[15] Essa apresentação já denuncia seu crime, sua visão de mundo, seu desejo de matar e de morrer. Sua maneira de encarar os leprosos e indigentes permitiria até supor o desejo recôndito de cometer mais um crime.

Para os amigos de Anne-Marie, é o olhar que caracteriza o Vice-Cônsul: é um homem que tem um "*regard mort*", "*difficile à supporter*" (p.140). Pelo crime cometido, o leitor imagina o semblante desse homem derrotado, desesperado, rejeitado por todos.

Ao observá-lo dançando com a mulher do Cônsul da Espanha, na recepção da Embaixada, o grupo de convidados presente emite julgamentos: "*On dit: Regardez le Vice-Consul qui danse, elle, elle ne pouvait pas, la pauvre refuser...[...]*" (p.111).

Quando finalmente ele dança com Anne-Marie, também é observado atentamente pelo grupo: "*Alors toute l'Inde blanche les regardent*" (p.121).

Anne-Marie aparece, pela primeira vez, vista por Charles Rossett. De seu balcão, ele a vê dirigir-se a Chardenagor em companhia de um inglês. Ressalta-se desde já, esse comportamento um tanto leviano que se confirmará ao longo do romance: "*La Lancia noire prend de la vitesse et disparaît. Ainsi ce qu'on raconte sur elle est sans doute vrai*" (p.48).

Na recepção da Embaixada todos a olham, miram, admiram, com uma ponta de despeito, de inveja, de maledicência: "*On dit [...] on voit [...]* "(p.109-110). Naquela noite, ela

---

[15] apud LACAN, Jacques. A esquize do olho e do olhar. *O Seminário XI : Os Quatro Conceitos fundamentais da Psicanálise*. 2ed, Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p.76.

parece um tanto intimidada, por isso examina o ambiente para bem desempenhar seu papel de anfitriã: "*[...] elle regarde autour d'elle*" (p.92). Mas esse olhar não consegue ser tão minucioso quanto deveria; na verdade, seu pensamento está longe; para esconder seu "olhar de exilada", o narrador faz uma digressão que revela sua alma dividida entre o dever e o prazer:

> *Elle regarde autour d'elle. Dans un boulevard retiligne au nom d'un conquérant quand passe la Légion en chantant, [...], elle regarderait, de l'estrade officielle, de ce même regard d'exilée de ce soir. Un homme parmi les autres le remarque (p.92).*

Percebe-se a vida dupla, forçada, cheia de obrigações a que se submete Anne-Marie. Seu olhar alterna-se entre o exterior da "estrada oficial" e o seu interior vazio e tedioso. Alvo da curiosidade e admiração dos presentes, e considerando-se que "os olhos são o espelho d'alma", ela se revela a alguém.

Na narrativa especular, o entendimento entre a mendiga e a mulher branca que talvez aceite ficar com a criança se dá através do olhar de súplica:

> *Il y a dans les yeux de la petite fille blanche une résolution qui grandit à chaque pas. La jeune fille, tout en marchant, regarde la petite fille qui, elle ne regarde que le dos de sa mère. [...] La dame [...]. Elle l'ouvre [...] se retourne, regarde sa propre enfant longuement, pèse le pour le contre, regarde seulement le regard de son enfant et cède. (p.56-57)*

Portanto é um jogo de olhares que termina pela doação/aceitação da criança. Neste trecho verifica-se um tipo de olhar penetrante, que Sartre analisa em *L'Être et le Néant*.[16] Para ele, o olhar é perceptual ou expressivo e neste caso, ele penetra no ser olhado, ferindo-o em sua liberdade, tornando-o objeto. A "*jeune fille*" projeta sobre a "*fille blanche*" um olhar tão intenso, tão súplice que parece "enfeitiçá-la" e assim, consegue que a "*dame blanche*" receba sua filha.

O sonho da mendiga não é reencontrar a mãe, mas revê-la. Ela não sonha em conversar com ela, falar-lhe; seu sonho seria apenas: "*La revoir et repartir dans la mousson*" (p.26); "*Revoir la femme la plus méchante*" (p.67). Assim, ver, rever consiste na apropriação do objeto "a", neste caso, a mãe, sua falta. Seria, pois, ver, contatar o próprio objeto A – o objeto cuja separação, inaceitável desde o nascimento, reforçara a "falta" a partir da

[16] SARTRE, JP. *L'être et le néant*. Apud BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. *Olhar*. São Paulo : Cia das Letras, 1990, p.82.

expulsão.[17] Em seu delírio, ela cria a imagem da cena, a representação de seu encontro com a mãe, mesmo sob o risco de morrer (ser morta) (p.27). E essa representação, esse desejo só desaparecerá quando a mendiga perder a razão.

A imagem vista é captada e gravada em nossa memória. Muitas vezes, a pessoa se compraz em lembrar-se dessa imagem. Charles Rossett revê a cena em que Anne-Marie chorou e gostaria de desvendar seu segredo: "*Il lui semble se souvenir que dans l'exil du regard de l'Ambassatice, depuis le commencement de la nuit il y avait des larmes qui attendait le matin*" (p.164).

Essa personificação das lágrimas revela sua importância como signo da tristeza de Anne-Marie, e por envolvê-la desta forma, elas passam de conteúdo a continente. Com grande lirismo, o narrador expõe o traço melancólico do caráter da protagonista.

A relação entre Anne-Marie e Charles Rossett também se baseia sobretudo no olhar. Imbuído de desejo sexual, o olhar pode valer por um intercurso como indica nitidamente a metáfora:

> *Il sourit.*
> *Elle relève la tête et sourit aussi. Un seul regard et les portes de la blanche Calcutta doucement cèdent* (p.107).

No final do romance, na impossibilidade de possuí-la, Charles Rossett contempla-a, quase como um ato religioso (con-templum), verifica-se a realização do desejo pelo olhar:

> *Charles Rossett regarde longuement Anne-Marie [...] jusqu'à la défaire, jusqu'à la voir assise à se taire avec les trous de ses yeux dans son cadavre au milieu de Venise, Venise de laquelle elle est partie [...] instruite de l'existence de la douleur* (p.191).

Percebe-se aí a admiração e o respeito, mas também o desejo sexual ainda não satisfeito. O olhar é também um meio de dar-se a conhecer, "dar-se a ver" como diz Lacan; assim, Anne-Marie – objeto do olhar – mostra-se a Charles Rossett que, em seu devaneio, imagina despi-la material e espiritualmente (p.203). A carência espiritual dessa mulher revela-se através dos "buracos de seus olhos", de tão fundos, mostram quase um cadáver.

[17] LACAN, J. A esquize do olhar., p.76.

Portanto, através de seus olhos, anuncia-se sua morte, única resposta para essa dor, esse vazio, cujo motivo o leitor não chega a conhecer; para um amor que não se realiza.

Ao dançar com ela na recepção, Charles Rossett percebe que existe algum mistério em torno dela; seu olhar espreita, vigia, parece querer penetrar sua alma, invadi-la:

> *Il la voit ailleurs tout à coup, différente, attrapée au vol puis épinglée pendant qu'elle danse. [...] Que dissimule cette ombre qui accompagne la lumière dans laquelle apparaît toujours Anne-Marie Stretter? (p.109).*

Portanto Charles Rossett perceberia algo do segredo dessa "borboleta" no momento em que conseguisse pegá-la. Em seu olhar, existe uma sombra, "uma mancha" que a envolve, que perturba seu esplendor e não permite que se atinja o âmago de sua alma. Ao mesmo tempo que ela "atrai, ela afasta, ela rejeita".

No final do romance, Michael Richard e Charles Rossett "olham" Anne-Marie. O primeiro parece ter sido seu amante anteriormente e este, recém-chegado a Calcutá, está encantado com a Embaixatriz. No Hotel *Prince of Wales*, após velarem seu sono como sentinelas, ambos a contemplam com carinho, com devoção: "*Ils la regardent*" (p.198). Eles "guardam"[18] Anna Maria Guardi (seu nome de solteira). Dormindo, ela se expõe, "se dá a ver", se exibe. Assim, forma-se o triângulo tão caro à autora, que aparece em quase todos os seus romances, principalmente em *L'Amour*.

Através da janela, vê-se a tempestade com sua fúria, talvez o espelho da ebulição de sua alma (p.198).

Verificam-se, pois, constantes menções, aos olhos, aos olhares como reveladores da alma dos personagens, ou mesmo à força do olhar que vale mais que palavras.

O jogo de olhares repete-se entre os vários pares, entre grupos, emitindo energias diversas: seja vontade de conhecer o outro, enquanto este se mostrar; seja para expressar um desejo sexual; seja para suplicar.

Os personagens procuram conhecer ou formar julgamentos sobre os outros a partir do olhar. Entretanto, freqüentemente, o olhar é reduzido "a uma função puntiforme evanescente" que não permite ao sujeito chegar a um "saber", a um conhecimento do outro além da aparência; mesmo porque, sabemos que é impossível penetrar no âmago da pessoa.[19] Assim, ninguém consegue desvendar os segredos do Vice-Cônsul, nem os de Ane-Marie.

---

[18] "guardare" em italiano é "olhar".

[19] cf. LACAN. A esquize do olho e do olhar,..... p.77.

Por outro lado, muitos dos personagens se entre-olham a partir da "falta" de cada um; procuram no outro sua complementação. É o olhar suplicante do Vice-Cônsul para Anne-Marie: *"Il ne voit rien, il s'incline [...]. Il rélève la tête, la regarde, ne voit rien qu'elle, elle seule, ne voit pas l'expression navré de l'abandon"* (p.142).

Para Charles Rossett, dá-se a erotização do olhar em que o objeto é o objeto "a" (Anne-Marie), ou seja, seu olhar expressa primeiro um desejo de conhecer e depois o desejo de possuir.

Sabe-se que através do olhar, "alguma coisa escapa, escorrega", por isso, Anne-Marie, a princípio "acolhedora" em relação ao Vice-Cônsul, depois se afasta completamente dele; talvez tenha ela percebido, de perto, os laivos de sua loucura.

Inversamente, a simpatia por Charles Rossett parece intensificar-se ao longo do romance; dir-se-ia que aos poucos, Anne-Marie levantatia "as grades", os portais de Calcutá.

Entretanto, no final, Anne-Marie não vai até a praia, nem "olha" o mar, como o leitor poderia esperar após o parágrafo anterior em que o narrador situaria a ação: "*On voit dans la mer, au long des plages [...]*" (p.199); mas ela apenas se deita na alameda em atitude extremamente passiva e "*reste là*" (p.200). Tudo indica que talvez ela "olhe" o mar embora o narrador não elucide esse pormenor. O olhar "fixo" é uma espécie de hipnose e o objeto "olhado" exerce uma atração sobre aquele que olha. Mas é só no dia seguinte que ela entrará no mar, cedendo a esse desejo. E novamente é Charle Rossett quem a "vê" e de certo, a "contempla":

> *Charles Rossett voit: il n'y a personne ni dans la villa ni dans le parc, elle nage, se maintient au-dessus de l'eau, noyée à chaque vague, endormie peut-être ou pleurant dans la mer (p.201).*

Portanto esse silêncio, a omissão do narrador a respeito do objeto do olhar de Anne-Marie obriga o leitor a "construir" a história. O leitor pode supor um desejo de suicídio, mas nada é sugerido. Este acontecerá em *India Song*, texto de filme e de teatro, cuja intriga é praticamente a repetição de *Le Vice-Consul*, mas é sutilmente mencionado: "*Elle a dû rester là longtemps, jusqu'au jour – et puis elle a dû prendre l'allée... (Arrêt) C'est sur la plage qu'on a trouvé le peignoir"*[20].

[20] DURAS, Marguerite. *Índia Song*. Paris : Gallimard, 1973, p.145

Assim, mais e mais verifica-se a escrita lacunar e evanescente de Duras, com seus cenários fluidos, personagens mudos, passivos, encaminhando-se para uma outra modalidade de escrita: um silêncio "eloqüente".

2. 3. O *Ravissement* da escrita e do silêncio

Em *Le ravissement de Lol V.Stein*, a escrita durassiana propõe ao leitor um enigma que corresponde ao mistério da protagonista. Além da fragmentação do romance, sua estrutura de vaivém, bem como as digressões freqüentes do narrador contribuem para dispersar a atenção do leitor e dificultar a construção do significado.

Encontram-se também neste romance lacunas, "brancos", em meio ao que se poderia denominar capítulos uma vez que apresentam uma unidade de ação ou de lugar. A própria Marguerite explica : "*[...] c'est des blancs qui apparaissent, peut-être sous le coup d'un rejet violent de la syntaxe [...]*".[21] Xavière Gauthier lembra que esta seria também uma forma de ruptura na cadeia simbólica; corresponderia a uma "tomada de fôlego", quase como se a pessoa (a escritora) estivesse bloqueada, oprimida.

Além desses brancos, o silêncio se instala à medida que suprime a palavra através do grito, do pranto ou do olhar. Assim, também eles passam a ser significativos.

2.3.1. Dizer e calar

Robert Ricatte, em seu ensaio sobre este romance, chama a atenção para algumas características da escrita de Duras como as abreviações e as inúmeras repetições – de palavras, de expressões, de cenas - que aí se encontram.

Em primeiro lugar, esse crítico aponta o uso de abreviações, principalmente para os nomes de cidades, que sabemos são fictícias: S.Thala, U.Bridge e T.Beach. Os personagens possuem nomes completos, mas somente duas vezes o de Lol aparece sem abreviação de prenome: Lola Valérie (p.33 e p.131); em várias oportunidades, aparece seu cognome – Lol – seguido da abreviação do segundo nome e do sobrenome: Lol V. Stein. Lacan perguntaria

[21] DURAS, M., GUATHIER,X. *Parleuses*, p.12.

qual o significado dessa amputação; seria a "tesoura", a censura materna?[22] De qualquer maneira, nos pareceria desnecessária a insistência do narrador em referir-se à Lol quase sempre por seu nome e sobrenome.

Madeleine Borgomano explica que talvez tenha a autora insistido nesse nome, pela "consonância" do alemão em contraste com o prenome espanhol – Lola – e com o nome inglês de Michael Richardson. Por outro lado, combinaria com o nome de Tatiana Karl, seu "duplo textual". A própria autora declara a origem judaica desse nome. Borgomano observa que, ao contrário de outras heroínas durassianas, Lol conserva o "nome do pai", e não adota o do marido, Bedford como rezava a tradição no Ocidente, pelo menos até a década de 60, 70.[23] Se lembrarmos as condições de seu casamento ("*sans avoir voulu*" p.31.), seria este um sinal de que, no fundo, ela não se sentia casada.

Assim, se as abreviações constituem uma forma de omissão, de silêncio, as repetições apresentam outra função dentro da narrativa.

As repetições mais importantes de cenas são os três relatos do baile (p.15; p.46; p.155); e os cinco relatos do campo de centeio (p.62; p.115; p.120; p.131; p.191). Elas contribuem para a fragmentação da narrativa, mas por outro lado, ressaltam sua importância consolidando-se como "pilares" deste romance Mais que um simples eco, um *leitmotiv* ou uma reiteração, verifica-se, nessas repetições, um efeito de espelhamento que contribui efetivamente para a construção do significado.[24]

Em ambos os casos, o narrador conta a cena na primeira vez e depois, ela é recontada por um personagem. Assim, o leitor pode apreender outros pontos de vista sobre o mesmo fato.

[22] LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo *Arrebatamento de Lol V. Stein.*: *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989, p.123.
[23] cf. BORGOMANO, Madeleine. *Le Ravissement de Lol V.Stein de Marguerite Duras.* ....., p.27.

Entretanto outras cenas são contadas duas vezes pelo próprio narrador. É a dança de Lol e Tatiana no pátio do colégio (p.11 e p.85) e os dados da identidade de Lol (p.11e p.102). Acredita-se que na primeira, o narrador repete o fato para explicar a dimensão dessa amizade; quanto à primeira versão da identidade de Lol seria informativa e a segunda, mostraria que a real busca de identidade não depende da família, filiação, posição social etc; ao contrário, proporia o autor uma desmistificação desses valores burgueses em favor da individualidade.

As impressões de Tatiana sobre a estranha personalidade de Lol e sobre o noivado, expostas no início do romance, são retomadas *ipsis litteris* por ocasião da visita de Lol a sua casa:

> ***Lorsque le bruit avait couru de ses fiançailles*** *de LolV.Stein, Tatiana, elle, n'avait cru qu'à moitié à cette nouvelle : qui Lol aurait-elle bien pu découvrir* ***qui aurait retenu son attention entière****? [...] Lol ne faisait-elle pas une fin de son coeur inachevé?(p.13)*
>
> *Tatiana, elle, ne croit pas à la seule vertu de ce bal dans la folie de Lol. V.Stein [...]. Au collège, dit-elle, il manquait quelque chose à Lol [...]*
> ***Lorsque le bruit avait couru de ses fiançailles*** *avec Michel Richardson,.Tatiana, elle, n'avait cru qu'à moitié à cette nouvelle qui aurait pu trouver Lol,* ***qui aurait retenu son attention entièr****e?[...] Qui aurait conquis son coeur inachevé?* (e p.80).

Assim, vê-se que o conceito de Tatiana sobre Lol continua o mesmo, ainda mais aguçado com o passar do tempo. A cristalização das impressões abre caminho para a formação dos preconceitos e para a não aceitação do outro.

As repetições das cenas têm, pois, conforme foi visto, funções determinadas, ampliando a interpretação.

Além das cenas que se repetem, há palavras e expressões que ressoam no romance e estabelecem quase um fio condutor, encaminhando o leitor para desvendar o significado.

Desde o início do romance, apresenta-se a frágil personalidade de Lol :

> *[...] il manquait quelque chose à Lol pour être –* ***elle dit : là*** *(p.12).*
> ***[...] que c'était peut-être en effet le coeur de Lol V. Stein qui n'était pas*** *– elle dit: là****. (p.13).***
> *Je crois qu'elle devait trouver là dans la monotonie de la pluie,* ***cet ailleurs****, uniforme, fade et sublime, plus adorable à son âme qu'aucun autre moment de sa vie présente,* ***cet ailleurs*** *qu'elle cherchait depuis son retour à S. Thala. (p.44).*

---

[24] Na primeira parte do trabalho examinamos detalhadamente esse efeito de espelhamento entre as cenas do baile e do campo de centeio e suas repetições.

Assim, a repetição de palavras confere um ritmo à frase e imprime um eco à narrativa que ressoará para o leitor contribuindo para a compreensão dessa estranha personalidade. Lol é aquela que está apenas de corpo presente, mas seu pensamento, sua alma está "*ailleurs*", "*là*", naquela noite, naquele baile...

A passividade de Lol é também fruto de seu caráter meigo, doce, inúmeras vezes repetido ao longo do texto:

> *Gloire de **douceur**, mais aussi d'indifférence [...]* (p.12).
> *Au collège elle était une merveille de **douceur** et d'indifférence [...]* (p.80).
> *Docile, elle rebroussa chemin comme lui* (p.27).
> *Toujours **docil**e, elle le suivit chez lui* (p.29).

Completando, o narrador explicita esse perfil segundo o ponto de vista de seu marido:

> *[...] Lola Valérie, cette calme présence à ses côtés, cette dormeuse debout, cet effacement continuel [...] de cette virtualité constante et silencieuse qu'il nommait sa **douceu**r, **la douceur** de sa femme* (p.33).

Também uma anáfora enfatiza que o narrador não consegue separar o momento da criação, da escrita, do seu envolvimento com Lol: "***C'était impossible de le savoir**, **c'est impossible de savoir** quand, par conséquent commence mon histoire de Lol V. Stein*" (p.16).

Neste trecho, a repetição do final do baile reforça a assertiva do narrador quanto a sua importância. A anáfora no final do período acentua o eco [ur] e parece, com isso, prolongar a separação do casal, a dor de Lol, até a eternidade:

> *[...] dans les multiples aspects du bal de T. Beach, **c'est la fin** qui retient Lol. **C'est** l'instant précis de **sa fin**, quand l'aurore arrive avec une brutalité inouïe et la sépare du couple qui formait Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, pour **toujours, toujours*** (p.46).

"*Les doublons lexicaux*", ou repetição de palavras iguais, seguidas, servem, portanto, para ressaltar um ritmo mais melodioso da frase ou para enfatizar a assertiva em questão; muitas vezes, propiciam maior aproximação entre narrador e leitor, um tom mais coloquial, até confidencial.

No baile, a descrição de Anne-Marie é enfatizada por uma "*doublure*" que introduz e acentua uma impressão depreciadora: "*L'ossature admirable de son corps et de*

son visage se devinait. ***Telle*** *qu'elle apparaissait,* ***telle****, desormais, elle mourait, avec son corps désiré"* (p.17).

Em casa de Lol, observando-a e à Tatiana, o narrador medita sobre seus próprios sentimentos: "*Je dois avoir un peu de fièvre. Tout me quitte, ma vie, ma vie*" (p.154). Ao terminar o período com essa repetição, o narrador deixa em suspenso a frase e assim transmite a ansiedade, a indefinição do que sente no momento.

No final do romance, a repetição, acrescentada da rima e da aliteração, privilegia a melodia; sugere o "andamento", o movimento da maré baixa e o "*ralentissement*" da história e da própria escrita, em detrimento do sentido e até da determinação do sujeito: "*Le soleil, la mer, elle* ***baisse***, ***baisse***, ***laisse*** *derrière elle des marécages bleus de ciel*" (p.182).

Assim, vê-se que também esses "*doublons lexicaux*", conforme designa Ricatte, influenciam o ritmo e o significado da frase, ora atenuando, ora acentuando.

Há orações que são interrompidas sem motivo claro. São proferidas por Lol e poder-se-ia dizer que traduzem sua hesitação em relação ao mundo, fruto de seu isolamento, de sua deficiência.

Quando Lol menciona que fora a T.Beach só, Jacques Hold insiste em saber por quê; o "branco", a interrupção final da frase indicaria a timidez, a hesitação de Lol: "*Je croyais que* " (p.153).

A caminho de T. Beach, em sua conversa, aparece nova interrupção, provavelmente porque Lol menciona Tatiana e não consegue expressar tudo o que esta representa para ela: " *_Quand vous regardez Tatiana sans la voir [...]. Peut-être qu'il ne faudrait plus que je vous vois ensemble sauf "* (p.175). O narrador, porém, atribui esse lapso ao balanço do trem.

A emoção da decisão de ficar uma noite em T.Beach também a impede de completar seu pensamento: "*Je vais téléphoner à mon mari. Ce n'est quand même pas suffisant que je sois à T. Beach pour qu'il*" (p.185).

Esse "brancos" na cadeia sintática e as frases inacabadas, interrompidas são explicadas na teoria Lacaniana como um "tropeço": uma brecha para o inconsciente que se quer mostrar.

Assim, pouco a pouco, Lol parece perder o controle sobre suas emoções, sobre como externá-las.

Sendo o baile a cena-chave deste romance, veremos que Duras aí utiliza alguns recursos que marcarão não somente este romance, mas sua obra. É a partir de *Le Ravissement de Lol V.Stein* que, efetivamente, como diz Ricatte, os personagens se expressam através de "*des cris et des larmes au lieu de la parole*".[25] Essas seriam formas de "somatização da palavra", outras formas de "silêncio", de supressão da palavra.

Quando Lol percebe que terminara o baile e que Michael Richardson ficaria com aquela mulher desconhecida, ela nada consegue dizer, apenas "*[...] une modulation plaintive et tendre envahit la salle vide*" (p.21).

Sua mãe adentra o salão gritando e proferindo injúrias, descontrolada. Finalmente, Lol pára de chorar, mas "grita pela primeira vez". E quando ela acompanha com o olhar o casal que desce as escadas, recomeçam seus gritos desvairados, compulsivos: "*Lol avait crié sans discontinuer des choses sensées*" (p.22).

Ora, quase todo grito é insensato, é desesperado, indica descontrole; logo, não poderia haver "sensatez" nessas palavras. Mas Lol referia-se ao tempo: "*[...] il n'était pas tard, l'heure d'été trompait*". (p.22) É a esperança de que não tivesse ainda terminado o baile... além disso, pode-se ler um segundo sentido: que não seria tarde para continuar o baile, a relação, o que ela via... e quem enganava não era o verão, mas o noivo que a abandonara... o raiar do dia indicaria o final de seu relacionamento.

Portanto o sentido dessas palavras, que ela repetirá compulsivamente, ainda durante algumas semanas, já indica a dimensão desse trauma. Tem início a depressão de Lol. A depressão, o luto criam uma mancha que não permite a clara visão da situação, das circunstâncias. Segundo Julia Kristeva, a depressão pode levar à afasia total e até à morte.[26]

A par de sua passividade, sua total impotência ante o ocorrido expressará seu desespero do vazio ("*rien à penser*"), da falta; o grito será, pois, a exteriorização possível desse vazio que não pode ser descrito:

> *Elle s'ennuyait à crier. Et elle criait en effet qu'elle n'avait rien à penser tandis qu'elle attendait, réclamait avec l'impatience d'un enfant, un remède immédiat à ce manque* (p.23).

[25] RICATTE, Op. cit., p.5.
[26] cf. KRISTEVA, Julia. *Soleil Noir*., p.23.

Aos poucos, instala-se o silêncio total, a passividade, a renúncia a qualquer comunicação com o mundo exterior: "*Elle cessa même petit à petit de parler*" (p.23).

O encontro de Lol com Jean Bedford acontece de modo estranho e não deixa dúvidas sobre a frágil recuperação da protagonista e a maneira superficial com que trataram e encerraram sua crise. Assim, a descrição de Lol – "*sa chevelure en désordre*" (p.26), a sua despreocupação em passear sozinha, à noite, deixando-se acompanhar por um desconhecido e indo a sua casa, revelam seu desligamento da realidade, sua precária saúde mental. Tanto que ele chega a pensar em "*folie*", mas conclui que era apenas brincadeira daquela moça ainda tão jovem (p.26).

A ironia se instala na maneira de o narrador apresentar o casamento como solução natural, conseqüência desse encontro fortuito, primeiro remédio "*à ce manque*" de Lol.

O narrador anuncia que Jean Bedford propõe casamento "*sans l'avoir revue*" (p.30), e na página seguinte, ele resume o episódio: "*Ainsi, Lol fut mariée sans avoir voulu [...]*" (p.31); essa assonância (*revue/voulu*), aponta para uma ironia que vem denunciar a incoerência da mãe aqui representando a sociedade. A solução fora "contra-vontade", mas conveniente. A incongruência aumenta ainda mais, ao ressaltar o narrador que, aos olhos de alguns, o "*remplacement de Michael Richardson*" seria condenável (um crime), portanto o casamento contra-vontade conserva Lol na condição de abandonada. A retórica utilizada pelo narrador é tão contundente que parece interromper o curso da história e desmentir a tranqüilidade que ela aparentava viver:

> *Ainsi, Lol fut mariée sans avoir voulu, de la façon qui lui convenait, sans passer par la sauvagerie d'un choix, sans avoir à plagier le crime qu'aurait été aux yeux de quelques uns, le remplacement par un être unique du partant de T. Beach et surtout sans avoir trahi l'abandon exemplaire dans lequel il l'avait laissée* (p.30).

O comentário ao final do capítulo reforça a ironia; trata-se da opinião, a intrusão do narrador, destacado em parágrafo separado, abaixo da narrativa concluindo o capítulo. A escolha do casamento, seja, da vida, do destino da mulher lhe é poupada, livraram-na da "*sauvagerie d'un choix*", ora "pouparam-na" da liberdade de escolha, na verdade, não lhe permitiram escolher. Portanto um casamento "conveniente" contribuiu para aumentar o estado de introversão e latência da protagonista.

Mesmo depois de seu casamento, quando pensavam que Lol estivesse já curada, a ferida não estava ainda cicatrizada. Lol continuava a sentir o vazio daquela noite,

"*l'anéntissement de velours*" provocado pelo que não acontecera com ela, mas com Anne-Marie Stretter. Por isso, "*Lol attend vainement qu'il la reprenne, de son corps infirme de l'autre elle crie, elle attend en vain, elle crie en vain*" (p.50).

Às vezes Lol falava algo, mas "*Elle ne parla que pour dire que c'était impossible d'exprimer combien était ennuyeux, long, long d'être Lol V.Stein*" (p 24). O adjetivo – "*long*" - indicativo de tempo, passa a exprimir intensidade justamente por sua repetição e assim, percebe-se a extensão do tédio de Lol, de sua dor que deseja a morte.

Quando se encontram no salão de chá da estação, Jacques Hold e Lol já percebem a afeição nascente; entretanto, ele lhe declara que lhe seria impossível afastar-se de Tatiana. Imediatamente os olhos de Lol enchem-se de lágrimas:

> *Elle réprime une souffrance très grande dans laquelle elle ne sombre pas, qu'elle maintient, au contraire, de toutes ses forces [...]. L'instant se termine. Les larmes de Lol sont ravalées, retournant au flot contenu des larmes de son corps* (p.132).

Na volta de T. Beach, quando finalmente se aproxima de Jacques Hold, em seu contentamento, Lol não consegue expressá-lo; chora de alegria, lágrimas misturadas ao riso... mas um riso estranho, começo da loucura: "*Par vagues successives, sans répit, ses yeux se remplissent de larmes, elle rit au travers, je ne connais pas ce rire*" (p.185).

Também Tatiana não consegue dar vazão a toda sua decepção ante a traição de Jacques Hold; exige dele uma confissão, mas é inútil; ameaça-o com um grito e finalmente chora copiosamente:

> *Elle pleure. Les larmes coulent encore, de loin, de derrière les larmes, attendues comme toutes les larmes, enfin arrivées, et, il me semble m'en souvenir, Tatiana paraissait ne pas en être mécontente, s'en trouver rajeunie* (p.164).

Quando não é o desespero que bloqueia ou dificulta a expressão, mas a própria seriedade ou indefinição do tema, verifica-se um "escorregar" na sintaxe ou um lapso na cadeia sintática.

A dificuldade de exprimir, definir um sofrimento e ainda mais sem uma causa concreta, aparente, leva o narrador a confundir a regência do verbo, trocando a preposição "de" pela conjunção "que". Se se tratasse, por exemplo, de uma doença, uma morte, algo mais palpável, visível, talvez fosse mais fácil encontrar a palavra adequada: "*Mais qu'est-ce à dire (d') qu'une souffrance sans sujet?*" (p.23).

Ao narrar a passagem em que Lol segue Jacques Hold até o *Hôtel du Bois*, o narrador parece perder o fio de seu pensamento porque se vê sob os olhos de Lol e deixa-se invadir pelo seu ponto de vista:

> *Il fouinait des robes, croyait Lol, respirait bien, là, dans la foule, avant ce rendez-vous dont il avait déjà l'avant goût sous la main, prenant, imaginant avoir pendant quelques secondes, puis rejetant les femmes, en deuil de toutes, de chacune, d'une seule, de celle-là qui n'existait pas encore mais qui aurait pu lui faire manquer à la dernière minute celle-ci entre mille qui allait arriver, arriver vers Lol V. Stein et que Lol V. Stein attendait avec lui* (p.57).

As palavras parecem surgir espontaneamente, aos borbotões, seguindo um ritmo que mais parece conduzido pela rima (os gerúndios), que pelo próprio sentido lógico. Ao final do período, abandona-se a pontuação e as duas anáforas enfatizarão e denunciarão a presença e as intenções de Lol. Anuncia-se a "ameaça de Lol" ao relacionamento daquele homem com sua amante, ainda desconhecida para Lol e para o leitor. Confundem-se, de certa maneira, *celle-là* com *celle-ci*, ou seja, Lol com Tatiana; através da cadeia sintática já perpassa até o tema principal do romance: a identificação entre as duas amigas.

Ao explicar que o tipo de relacionamento entre Tatiana e o amante (que até então, ainda não se identificara) seria de insensibilidade e indiferença, o narrador parece imiscuir-se na narrativa de maneira subjetiva. A enumeração exagerada novamente aponta uma digressão que acaba por igualar a indiferença à loucura:

> *On peut pactiser avec eux. Par des voies contraires ils sont arrivés au même résultat que Lol V. Stein, eux, à force de faire, de dire, d'essayer, de se tromper, de s'en aller et de revenir, de mentir, de perdre, de gagner, d'avancer de revenir encore, et elle, Lol, à force de rien* (p.60).

Na casa de Lol, após o teatro, no meio da conversa, Jacques Hold pergunta como era Michael Richardson, entretanto ninguém lhe responde. Um olhar mudo, porém cúmplice, porque conhecedor da verdade, esconde a palavra, o indescritível, o momento inominável:

> *Elles ne sont pas surprises, se regardent sans fin, sans fin, décident de l'impossibilité de raconter, de rendre compte de ces instants, de cette nuit dont elle connaissent, seules, la véritable épaisseur, dont elles ont vu tomber les heures, une à une jusqu'à la dernière qui trouva l'amour changé de mains, de nom, d'erreur* (p.101).

No final do romance, porém, no trem de volta de T. Beach, Lol fala a Jacques Hold sobre seu ex-noivo com naturalidade, pois se encontrava mais segura em relação a Jacques Hold.

No *Hôtel du Bois*, à espera de Tatiana, Jacques Hold vai à janela e percebe a sombra cinza deitada no campo de centeio. Então ele experimenta uma sensação muito forte; seu relato, feito aos jorros, mostra a dificuldade em definir sua emoção, seu desejo de gritar, de exprimir o indefinível:

> *Lorsque je suis allé à la fenêtre [...] et que j'ai cru voir à mi-distance, une forme grise, une femme, dont la blondeur cendrée à travers les tiges du seigle ne pouvait pas me tromper, j'ai éprouvé, cependant que je m'attendais à tout, une émotion très violente dont je n'ai pas su tout de suite la vraie nature, entre le doute et l'épouvante, l'horreur et la joie, la tentation de crier gare, de secourir, de repousser pour toujours ou de me prendre pour toujours, pour toute Lol V.Stein, d'amour (p.120).*

Dir-se-ia que esse descontrole do discurso é subjetivo e exprime a intensidade de seu sentimento em relação à Lol. Parece, pois, que o Narrador, seduzido por Lol deixa-se levar pela palavra, pelo sentimento que até então tentava controlar; a narrativa parece suplantar a história.

Como resume Robert Ricatte: "*on en vient à se plaindre du mot qui vous résiste*".[27]

Em seu colóquio atrás da estação, antes de irem a T.Beach, Jacques Hold e Lol trocam confidências amorosas, mas ela não encontra palavras para contar-lhe o que sofrera:

[27] RICATTE, op.cit.,p.4

> *_ [...] je veux dire que vous n'imaginez pas jusqu'où on peut aller dans l'absence d'amour.*
> *_ Dites-moi un mot pour le dire.*
> *_ Je ne connais pas (p.138).*

Em diversos momentos, neste romance, o narrador alude à dificuldade para expressar um sentimento ou uma determinada situação. A busca da palavra exata deixa ouvir a voz da autora quando ela parece ultrapassar a história e atingir outros níveis de narração. Trata-se de uma brusca interrupção na narrativa e uma reflexão sobre a escrita e o silêncio, "*le mot-trou*"; somente uma escrita "esburacada", espontânea, poderá, talvez, traduzir as catástrofes como as guerras ou a extensão do abandono, da solidão, da morte – as dores humanas:

> *[...] Ç'aurait été un mot absence, un mot-trou creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. [...] c'est aussi le chien mort sur la plage en plein midi, ce trou de chair. [...], oh! qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants le long des horizons amoncelés, et parmi eux ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie [...] le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein* (p.48).

Se por um lado essa procura da palavra exata impõe a hesitação, a reticência ou um "*mugissement*", um lamento, por outro lado, as palavras aparecem de roldão, quase como em um fluxo de consciência, sem um nexo aparente. Esses "*trous*" poderiam corresponder às falhas na memória de Lol. Mas o leitor percebe algo mais... Lacan explicaria que elas viriam do real. Palavras vindas do lapso, diretamente do inconsciente e mostrando o real:

> Tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela. Freud fica siderado por esses fenômenos, e é neles que vai procurar o inconsciente. Ali, alguma coisa quer se realizar – algo que parece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade. O que se produz nessa hiância, no sentido pleno do termo produzir-se, se apresenta um achado. [28]

Portanto a partir deste romance, a escrita de Marguerite Duras mostra características que vão além da espontaneidade, além da ordem sintática, além da linguagem.

2.3. 2. Dizer e olhar

Em *Le Ravissement de Lol V.Stein*, mais e mais, o olhar começa a ocupar um lugar fundamental na narração. A tragédia da cena do baile revela-se sobretudo pelo olhar. A cena do campo de centeio, momento do "*ravissement*" de Lol, é uma cena muda, sem diálogos, centrada exclusivamente na visão da protagonista. O jogo de sedução entre Lol e Jacques Hold também se desenvolve mais através de olhares que por palavras.

Neste romance, os olhares apresentam-se "erotizados", "prenhes" de sua carga sexual. O olhar se esforça para tocar, possuir o objeto. Considerando-se a cena do campo de centeio, pensa-se imediatamente em "voyeurismo" que consiste contentar-se em Ver, satisfazer-se em contemplar o objeto. Mas Lol não vê o que está na janela, ela imagina a cena. Seria a rememoração da "cena primitiva", mas sobretudo, a rememoração da sua perda, da cena do baile, causa de seu abandono.

Ora, "o olhar é a mediação que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma".[29] Neste romance, vê-se que em lugar das palavras, a expressão do olhar, as repetições do verbo "*regarder*" indicam diferentes estados de espírito dos personagens – desejo sexual, curiosidade, contemplação, admiração – trata-se, pois, de uma forma silenciosa de escrita a que deve estar atento o leitor.

No baile, Lol observa atentamente Michael Richardson. Talvez por curiosidade, ver até onde ele chegaria... mas também poderia indicar um masoquismo. Entretanto, ao mesmo tempo ela parecia nada sofrer: "*Cette vision et cette certitude ne parurent pas s'accompagnner chez Lol de souffrance*" (p.17). Mas este é um julgamento do narrador. Assim, desde o início do romance, ele direciona o leitor e começa o seu relato tendencioso e pouco confiável.

Foi através do olhar que ela observou, captou e guardou este fato em sua memória: "*Lol le regardait, le regardait changer*" (p.17). Lol fica estática numa contemplação muda, só interrompida pela chegada da mãe, quando finalmente grita e perde os sentidos.

---

[28] LACAN. Jacques. O inconsciente freudiano e o nosso. *Seminário XI*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1996 p.30.
[29] BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. *Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p.70.

Em seu processo de sedução, Lol utiliza sobretudo seu olhar, mas quase como um "faro" – "*Lol flaire*". Assim, é ela que vislumbra de longe, Jean Bedford e o segue. Movida por sua "falta", seu vazio, Lol prossegue em seu jogo e acaba "fisgando" ou se deixa fisgar.

Dez anos depois, é ela que vê o casal em frente a sua casa, observa-os, segue-os com o olhar, como que fascinada. Mas nessa primeira vez, ela não consegue distinguir muito bem a moça. Dias depois, ela reconhece Jacques Hold à saída de um cinema.

Em frente ao *Hôtel du Bois*, quando finalmente vislumbra Tatiana, reconhece a ex-colega. Assim, o casal "deu-se a ver" a Lol; daí nasce seu desejo. Na verdade, algo "escorregou", escapou nesse olhar; houve aí uma "fenda" que impulsionará Lol a uma ação. Então, a partir de tudo o que vira, traça o seu plano de ação.

Lacan explica que é o objeto que atrai o olhar, oferece-se, dá-se a ver e constitui uma "confrontação com a morte e com o gozo".[30] Atraída pela mancha luminosa da janela, permanece imóvel "contemplando" a cena invisível.

Esses olhares de Lol, portanto, são movidos pelo desejo, mas também são atraídos pelos objetos, em ambos os casos, eram casais que se afastavam: Anne-Marie roubando-lhe o noivo e Jacques Hold e Tatiana seguindo em direção desconhecida.

Na visita a Tatiana, os olhares são reveladores desde o início. Quando Lol se aproxima da dona da casa e dos dois homens presentes, prontamente ela reconhece o amante da amiga. De imediato, seu olhar o denuncia ao narrador: *"J'étais le seul à savoir, à cause de ce regard immense, famélique qu'elle avait eu pour moi en embrassant Tatiana qu'il y avait une raison précise à sa présence ici"* (p.78).

Logo, ele percebe em seu olhar o desejo imenso que ela irradia, determinada que estava em seu propósito. Sua situação de abandonada era já conhecida por todos; então ela "se dará a ver", a conhecer, daquele baile em diante, sua família, sua casa, seus afazeres, sua vida: "*On doit voir Lol V. Stein*" (p.72).

O ardor de seu olhar envolve Jacques Hold que, finalmente, ela conhece face a face:

> *[...] l'homme que Lol cherche dans plein le feu de son regard* (p.73).
> *[...] Le lendemain est là. Tatiana habillée d'une peau d'or embaume l'ambre, maintenant, le présent, le seul présent, qui tournoie, tournoie dans la poussière et*

[30] LOIGNON, SYLVIE. *Le regard dans l'oeuvre de Marguerite Duras.* Paris : L'Harmattan, 2001, p.15.

> *qui se pose enfin dans le cri, le doux cri, aux ailes brisées, dont* ***la fêlure*** *n'est perceptible qu'à Lol V.Stein* (p.74).

A partir deste olhar, Lol percebe que no relacionamento entre aquele homem e Tatiana havia algo frágil, uma "fenda", uma "*fêlure*". Ora, Lacan explica que o inconsciente possui uma "fenda" pela qual algo passa, se mostra rapidamente, vem à tona.[31] Assim, o presente "rodopia", cai por terra (na poeira) e se coloca no grito que, neste caso, será aquele grito mais instintivo - nas "asas" de uma Lol esvoaçante.[32]

Esse olhar é plenamente correspondido e ela percebe. A descrição subjetiva revela, pois, extremo lirismo:

> *Elle me regarda, comme je le désirais. Ce regard qui lui échappa détourna le cours de sa pensée. [...] Ses yeux sont véloutés comme seuls les yeux sombres le sont, or les siens sont d'eau morte et de vase mêlées, rien n'y passe en ce moment qu'une douceur ensommeillée (p.83).*

Ao final da visita, ao cair da tarde, Jacques Hold aproveita-se do lusco-fusco e contempla Lol fixamente:

> *Tatiana comme chaque jour a laissé s'installer la demi-pénombre du crépuscule et je peux regarder Lol longtemps, assez longtemps avant qu'elle ne s'en aille, pour ne plus jamais l'oublier (p.85).*

Quando se olha fixamente um objeto, aos poucos cria-se um poder sobre ele, é a fascinação, a hipnose: o sujeito acaba por apoderar-se do outro. É o que pretende Jacques Hold: apossar-se da imagem de Lol para guardá-la para sempre.

Mas ele logo se rende ao mistério de Lol, ao seu olhar penetrante: "*Sa vue seule m'effondre*" (p 130).

Ao se despedirem, Lol diz que desejaria "rever" Tatiana, isto é, reencontrá-la. Mais que isso, "rever" será "reviver" a cena primitiva e a cena do baile, a cena do "desvestir" de Anne-Marie.

Um diálogo cheio de ambigüidades encerra a visita:

> *_ On verra bien, on verra où ça nous mènera, je me sens si bien avec toi.*
> *_ On verra, dit joyeusement Tatiana.*

---

[31] cf. LACAN, Jacques. Do sujeito da certeza. *Seminário XI*, 2ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1996, p.35.
[32] LACAN, Jacques. Homenagem a MD.....p.123.

_Tu sais qu'on peut cesser de me voir, je le comprends.
_Je sais, dit Tatiana (p.86).

Assim, anuncia-se ambiguamente, a ameaça da sedução de Jacques Hold por Lol e a inclusão desta entre os dois amantes ampliando a relação para um triângulo.

Nessa visita, Lol conta as amenidades, seu casamento, sua mudança, seus filhos. Mas Tatiana quer saber de seu estado mental "de sua loucura". Contudo Lol "*n'avait rien à dire à Tatiana, rien à raconter*". Ou seja, sobre o problema principal, permaneceria o silêncio.

Em casa de Lol, após o teatro, Jacque Hold observa atentamente o diálogo e o carinho entre as duas amigas. Ela acaricia os cabelos de Tatiana, levantando o olhar – "opaco e doce" – em sua direção; entretanto ele recai sobre o narrador: "*Ce regard qui était pour Tatiana retombe sur moi*" (p.91). Esta será uma das chaves do romance. Essa relação triangular que não deve se desfazer porque Lol se relacionará com Jacques Hold através da amiga.

Em seguida, suas vozes se confundem e do lado de fora, ele olha as duas, observa-as, vigia-as (guarda-as do Italiano - "*guardare*"). Assim o triângulo vai rodando, mudando os focos – olhar(es) e olhado(s). Mais adiante, ele as observa "emolduradas" pela porta-janela; então será como se ele, Jacques Hold, assistisse a um filme, uma cena de confidências, lembrando outra parte do "filme" de amor a que Lol assistira no campo de centeio.

No jantar de Lol, Tatiana desconfia da amiga em relação a seu amante. Insistentemente, procura em seu olhar algum indício, alguma pista.

No *Hôtel du Bois*, Jacques Hold "descobre" a "forma cinza" em meio ao verde centeio. Nessa contemplação inversa, chega ao clímax sua emoção. Ele acredita que Lol sabe que ele a avistou no campo. Então eles teriam trocado olhares: "*Nous nous sommes regardés* [...]" (p.122). Assim, se estabeleceria uma cumplicidade. Por isso dá-se, neste momento, uma troca de energia muito grande, profunda, que acarretará uma mudança de comportamento de Jacques Hold em relação à Tatiana. Ele se relacionará com ela como se fosse com Lol, como se ela estivesse ali no quarto, como de fato estava em sua mente.

Ao mostrar à Tatiana a vista da janela, ela apenas olha e diz que "*Il n'y a rien à voir [...]*" (p.123). Instala-se então uma ironia, porque na realidade, é justamente o contrário: há tudo para ver, para saber; mas ela não quer ver, não quer confirmar sua suspeita, é a dúvida da resistência.

Por outro lado, esse "nada" é ambivalente porque se refere à Lol que está lá no meio do campo. Lol "nadificada", aniquilada; Lol, porém, é "tudo" porque ela desequilibrou a relação entre Tatiana e Jacques Hold.

O narrador percebe a união dos três também através do olhar de Lol:

> *Il devait y avoir une heure que nous étions là tous les trois, qu'elle nous avait vus tour à tour aparaître dans l'encadrement de la fenêtre, ce miroir qui ne reflétait rien et devant lequel elle devait délicieusement ressentir l'éviction souhaitée de sa personne* (p.124).

Ao relatar à Lol seu encontro com Tatiana, Jacques Hold enfatiza o poder de seu olhar que acaba por transformar a identidade de Tatiana, seu corpo, esconder sua cabeça sob o lençol, substitui-la por Lol:

> *Tatiana enlève ses vêtements et Jacques Hold la regarde, regarde [...]. Il la regarde longuement cependant ces clarières d'un blanc qui se nuance [...] soit du bistre solaire. Il la regarde jusqu'à perdre de vue l'identité de chaque forme, de toutes les formes et même du corps entier* (p.134).

Madeleine Borgomano compara esse olhar "*ébloui*" de Jacques Hold ao olhar devorador de Lol no campo de centeio "*dévorant un spectacle inexistant, invisible*" (p.63).[33]

À chegada a T. Beach, Lol e Jacques Hold contemplam a paisagem quase como se se tratasse de um lugar sagrado. Ambos se preparam para "rever sua memória": "*Elle revoit sa mémoire-ci pour la dernière fois*" (p.175). Portanto é através do olhar que se espera o reconhecimento, a catarse daquele seu trauma. A primeira paisagem que se descortina é o mar, a praia extensa e no centro da cidade, a "mancha" branca do imenso edifício do Cassino. Lacan diz que a mancha atrai o olhar e aí se deve procurar o fulcro do trauma.[34] Assim, o imenso edifício era a "mancha" branca na memória de Lol.

[33] BORGOMANO, Madeleine. *Le Ravissement*... p.99.

Vê-se, pois, a importância do olhar neste romance. Na relação entre Lol e Jacques Hold percebe-se que no momento em que ela vislumbrou o casal em frente a sua residência, houve uma "hiância"; desde aquela visão, algo muda dentro dela. A partir do olhar de Jacques Hold, dir-se-ia que ela se "institui como sujeito".

Entretanto não consegue reconstruir o momento do baile, sua perda. Seu consolo será contemplar o mar em seu incansável e inútil movimento; a imensidão, céu e mar apontam para o vazio onde se aconchega o coração de Lol: "*La mort des marécages emplit Lol d'une tristesse abominable, elle attend, la prévoit, la voit. Elle la reconnaît*" (p.186).

Ainda a cena final do romance é outra "contemplação" de Lol perante o requadro da janela iluminada. A luz novamente atraindo seu olhar, seu ser, oferecendo o nada para ser visto. Mais uma vez ela nada vê, imagina e se delicia: o prazer do nada; a confrontação com o vazio, com a morte.

[34] cf. LACAN, Jacques. A esquize do olhar. Seminário XI. p. 75.

2. 4. Os silêncios de L'Amour

Em *L'Amour*, considerado "um prolongamento de *Le Ravissement de Lol V. Stein* Duras chega ao clímax da rarefação da escrita.

O hermetismo de *L'Amour* consiste sobretudo na fragmentação do texto e nos diálogos secos e elípticos dos personagens-fantasmas. A intriga quase inexistente em um cenário apocalíptico poderia até dissuadir o leitor de aproximar-se do romance.

As indicações que o relacionam a um anterior – *Le Ravissement de Lol V. Stein* – pouco facilitam a compreensão do leitor.

O texto caracteriza-se por sua escrita lacunar e reticente que parece "*tourner en rond*" e não levar a lugar algum. Já foi visto que não há divisão em capítulos, apenas seqüências irregulares, indicadas conforme a marcação temporal ou separadas por espaços em branco. A ação se reduz a "*un réseau de lenteur*" (p.9) e o leitor se perde no vaivém dos personagens.

Na verdade, a estranheza deste romance assusta o leitor. Como explica Jean Pierrot, tem-se a sensação de "*pénétrer dans un univers inconnu et différent, où les lois naturelles sont perturbées, et dans lesquelles la logique psychologique habituelle ne fonctionne plus*".[35]

É justamente a rarefação da escrita, o vazio, o não-dito, os brancos, as lacunas e a própria ausência de ação que dão lugar ao poético. A escrita quase caótica atinge o limite do inteligível.

Maria Cecilia de Moraes Pinto denuncia "[...] um impassse na prosa rarefeita de *L'Amour*".[36] Entretanto, é desta forma que Marguerite Duras seduz o leitor e o incita a descobrir o mistério escondido sob a densidade de sua palavra.

Nesta parte de nosso trabalho, pretendemos desvendar um pouco desse silêncio a fim de mostrar alguns aspectos enigmáticos dessa escrita bem como a magia desse romance.

---

[35] PIERROT, Jean. Le cycle de Lol V. Stein. *Marguerite Duras*. Paris : José Corti, 1986, p. 237.
[36] PINTO, Maria Cecilia de Moraes. Marguerite Duras e a pós-modernidade. HEISE,Eloá (org.). *Facetas da pós-modernidade*. Caderno 2. São Paulo : Universidade de São Paulo, 1996, p.80.

2.4.1. Dizer e calar

Enquanto que em *Le Ravissemente de Lol V. Stein* e em *Le Vice-Consul* encontram-se abreviações nos nomes de cidades e de alguns personagens, neste romance, o silêncio se intensifica porque nenhum personagem tem nome. O narrador os distingue por uma convenção com o leitor: o Viajante que "*est revenu*", o Prisioneiro/Louco que olha e caminha. As três mulheres são denominadas simplesmente - "*Femmes*" - o que gera uma ambigüidade em alguns momentos. Não se distinguem por qualificativo, mas pela situação em que se encontram: a primeira está grávida; a segunda será abandonada pelo Viajante e a terceira se autodenomina "*la morte de S.Tahla*" (p.83).

A economia na escrita parece, pois, chegar ao seu clímax. Observam-se as interrupções, o "vazio do discurso", através dos diálogos monossilábicos ou sem sentido; verifica-se também a "somatização do discurso", isto é, os gritos e as lágrimas que constituem o recurso de quem não consegue exprimir-se em palavras.

Outra forma de disfarçar o silêncio, são os diálogos "anêmicos" que, conforme aponta Susan Sontag, caracterizam os romances modernos.[37] As perguntas e respostas monossilábicas ou sem sentido denunciam a incomunicabilidade que reina nesse final de século.

Os diálogos são também parcos e pouco acrescentam a esta resumida fábula. As explicações são raras e lacônicas conservando o leitor em quase total ignorância:

> *_J'ai faim. J'attends un enfant.*
> *Quand elle le dit son regard grandit et s'éteint tout aussitôt - elle répète –*
> *_ Un enfant.*
> *_ Toujours?*
> *_Oui.*
> *_ De qui?*
> *Elle ne sait pas.*
> *_ Je ne sais pas* (p.35).

Muitas vezes, aumentando ainda mais a ambigüidade, confundem-se os interlocutores:

---

[37] SONTAG, Susan. A estética do silêncio. *A vontade radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p.11-40.

Ils marchent encore. Le voyageur demande:
_Elle a oublié?
_Rien.
_Perdu?
_Brûlé. Mais c'est là repandu.
Il montre avec négligence l'enchaînement de la matière noire (p.54).

Assim, não fica claro quem está falando; o leitor precisa muitas vezes retcomeçar a leitura para identificar o emissor.

Respostas como "*c'est ça*", ou monossílabos como "*oui*", "*non*", "*rien*", repetem-se ao longo de todo o romance e pouco acrescentam ao andamento da narrativa.

O silêncio invade a narração e verbalizado pelo narrador, cria espaços:

Le silence commence par un espacement des départs de bateaux. Il dit:
_ Le silence commence par un espacement de temps (p.50).

O Viajante, depois de anunciar aos filhos que não mais voltaria, o silêncio é a reposta de sua estupefação, ou de sua decepção "*La nouvelle est reçu dans le silence*" (p.96).

As lacunas ou "*blancs*" intensificam-se neste romance de tal modo que servem para separar cenas de maneira que Jean-Pierrot se baseou nesses intervalos para dividir o romance em vinte e oito seqüências. Mas mesmo dentro dessas divisões, verificam-se ainda espaços em branco, aparentemente sem justificativa. Há marcas de "silêncio" tipográfico dentro de um mesmo período:

[...] Toujours bat le pas de l'homme qui marche, il ne s'est pas arrêté, il n'a pas ralenti,mais elle, elle a relе´vé legèrement son bras [...] elle est restée ainsiquelques secondes, et lui, le prisionnier, ce geste, il l'a vu: il a tourné la tête dans la direction de la femme. (p.63).

A autora "tenta" explicá-los em uma entrevista: *"[...] C'est des blancs qui apparaissent, peut-être sous le coup d'un rejet violent de la syntaxe, oui je pense, oui, je reconnais quelque chose là"*. [38]

Em contrapartida a essa rarefação de informações e reticências, verificam-se neste romance, os ecos, as repetições tanto de cenas, quanto léxicas. A retomada dos personagens de outros romances, com outra roupagem, também instala um "eco" dessas histórias. Mais

[38] Parleuses, p.12

que isso, instala-se no texto um espaço do leitor, para o seu trabalho de construção do significado.

Em *L'Amour*, vê-se, amiúde, a repetição de palavras em um mesmo parágrafo, como " *Les yeux bleus se fixent, revoient. Revoient le danger [...]*" (p. 41). Algumas expressões repetem-se de longe em longe, de forma a se responderem ou insistirem em sua significação.

Desde a página 45, ouve-se um "lamento de criança" ("*plainte d'enfant*"); poderia ser o choro da criança que estaria nascendo, mas, se trata da Mulher; a repetição dessa palavra por mais duas vezes e a explicitação de sua natureza – "lamento de cólera contra Deus" - instaura uma tristeza no texto porque o leitor começa a condoer-se da Mulher, de seu estado, de sua lamúria em surdina, quase imperceptível: só o Viajante percebe; talvez o outro (o Prisioneiro) possa já ter-se acostumado (p.48).

Na página 47, a repetição da palavra "*plainte*" intensifica seu sentido e traduz a angústia do Viajante: "*La plainte appelle. La plainte crie. [...] La plainte appelle encore*" (p.47). E retorna nas páginas seguintes: *"[...] La plainte d'animal rêvant se fait plus douce [...] la plainte de l'enfant la colère du coeur. [...] Toujours la plainte coléreuse de l'enfant"* (p.48-49). Desta forma, a anáfora substitui uma longa explicação de um estado psicológico e cria uma orquestração de ecos que dá lugar ao lirismo; ao mesmo tempo, confunde-se o lamento da mulher com o da criança, ou seria da mulher por causa dela uma vez que expressa a "cólera do coração"; a impossibilidade de criá-la... Neste sentido se remete o texto à figura da Mendiga de *Le Vice-Consul;* é a "*autotextualité"* que instala o diálogo na narrativa estendendo a abrangência do romance e entrelaçando o sentido da obra toda.

A "cólera contra Deus" apontaria para o abandono, a miséria do ser humano; oferecem-se, pois, inúmeras possibilidades.

A repetição e variação dos epítetos relativos ao mar – "*l'engouffrement de la mer"* (p. 46), *"le gouffre de sel"* (p.8), *"l'engouffrement de sel"* (p. 48*), "l'abîme de sel*" (p.67) revelam o sentido que a autora quer conferir ao mar: sorvedouro, turbilhão. A cada menção, parece que o mar se aprofunda, bem como o desespero dos personagens, todos "*au bord du gouffre*".[39]

Portanto a repetição desse epíteto – *gouffre* - intensifica a infelicidade e desespero dos personagens, denuncia a própria condição humana, sempre à beira do abismo.

[39] O significado desses sintagmas foram explicitados acima, no item 1. 2.4 "A deambulação ao longo da praia".

Outras expressões que se repetem são também de natureza simbólica que poderiam designar o mar como: "*[...] masse de* ***l'enchaînement continu*** *commence à s'éclairer de lumières éléctriques*" (p.28), ou "***l'enchaînement continu****, matière noire*" (p.55); mais adiante, modificada relacionar-se à fumaça dos navios: "***l'enchaînement continu*** *émerge des pétroles*" (p.33); "*dans* ***l'enchaînement continu*** *le rongement reprend son cours*" (p.136); ou com outro significado - "*l'****enchaînemen****t de chair*" (p.38) - que poderia referir-se aos trabalhadores a caminho de casa ("*mes populations de S.Thala*"); ou ainda "***l'enchaînement continu*** *de l'espace*" (p.107 e 107) que designaria o espaço como um todo, terra, céu e mar, toda a imensidão da terra.

Assim, uma palavra forte apontando para diversos significados, ecoando ao longo do romance, construindo sua significância. Poder-se-ia até pensar na fragmentação deste texto cujo "encadeamento" o leitor tenta estabelecer: o movimento cadenciado, encadeado, contínuo do mar, a massa de corpos, de gente, nesse mundo (*espace*) que não pára nunca.

Outra expressão - "*rongement incessant*" – repete-se quatro vezes e acaba ecoando através de suas consoantes carregadas ([r] vibrante; [j] palatal sonoro, suavizadas pelas sibilantes [s]), bem como da nasalização das vogais; portanto parece que o eco se torna mais importante e significativo que o sentido denotativo da palavra: "*rongement*" é a ação de "roer", ou em um segundo sentido, "destruir pouco a pouco, solapar, atormentar"; mistura-se, assim, uma ação com o seu onomatopaico.[40]

E a repetição acentua a sonoridade da palavra que passa a indicar tanto o incessante ruído do mar quanto o barulho da cidade (pp.22, 23, 27, 136): "*C'est un rongement incessant, très sourd, d'une étendue ilimitée"* (p.22).

Da denotação de destruição, prossegue, por extensão, o sentido de "ruído" que se repete ao final da seqüência: "*Puis on n'entend plus rien que le rongement dans la matière noire*" (p.23). Tanto que mais adiante precede o silêncio: "*[...] le rongement reprend, le silence*" (p.40).

Mais adiante, transforma-se em "canto longínquo" que ecoaria o canto da população de S.Thala. Esse canto, porém, introduz funéreas conotações:

[40] REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert., 2002. p.2320.

> *Le rongement incessant, là-bas recommence. [...] Il devient un chant. C'est un chant lointain [...] C'est une marche [...]. Une danse lente, de bals morts, de fêtes sanglantes* (pp.38-39).

Portanto, esse barulho ("*rongement*") passa a reportar-se à constante presença da morte. Esta vai invadindo a narrativa através desse "ruído" que, pela onomatopéia parece confundir-se com o "rugido" (em Francês seria "*mugissements*") do mar.

A expressão "*l'avidité de connaissance*" se repete referindo-se ao desejo das crianças de conhecer os motivos do abandono ou da volta do Viajante (p.96 e 97); a insistência, porém, extrapola o contexto e se estende à avidez de conhecer a causa de outros abandonos, como o de Lol no outro romance, ou neste, pelo possível suicídio do Viajante. Refere-se, pois, à avidez, o desejo do ser humano de saber a razão profunda dos acontecimentos, das atitudes próprias e dos outros, principalmente quando nos atingem diretamente. Esse desejo de conhecer, de saber é também a mola primeira que leva à escritura.

Por outro lado, em sentido mais amplo, explica Danielle Bajomé a respeito da obra durassiana, essa voracidade seria fruto de uma carência profunda,

> *[...] calquée sur le registre du maternel et qui n'est (ne sont) à entendre que comme avidité extrême à la recherche d'un objet qui viendrait remplir le vide intérieur.*[41]

Destacam-se ainda algumas palavras que, por sua repetição, ultrapassam seu significado próprio e parecem contribuir no nível da metaficção. Descrevendo a escuridão da cidade: "*Ils contournent S. Thala, semble-t-il, ils ne pénètrent pas dans l'épaisseur*" (p.20); *Ils contournent, ils évitent, ils ne pénètrent pas dans l'épaisseur de pierre*" (p.32); o caminho em que desaparece a Mulher prestes a dar à luz: "*Plus rien. Que l'épaisseur innombrable, endormie*" (p.73); a escuridão que envolve o rosto da Mulher: "*Il voit mal son visage tendu vers l'épaisseur*" (p.107); e a escuridão antes do incêndio: "*[...] il remonte vers la ville de S. Thala, et cette fois il se perd dans son épaisseur*" (p.138). Mais adiante, é o espaço que se amplia e se une à espessura do tempo: "*[...] l'épaisseur du temps"* (p.107). Inversamente, o tempo liga-se ao espaço indicando a última viagem de ambos em direção à cidade que agora parece "encantar-se" com a espessura que a envolve:

[41] BAJOMÉ, Danielle. *Duras ou la douleur*. Bruxelles : De Boeck, 1989, p.17.

> *Derrière les parcs, l'épaisseur insaisissable, S. Thala dressée*" (p.42);
> *[...] elle vient vers le voyageur qui l'attend pour l'accompagner dans son dernier voyage à travers l'épaisseur de S.Thala* (p.110).

A polissemia atribuída à "espessura" estende-se ainda às construções da cidade, mas também ao seu mistério, que é o mistério da Mulher. Provavelmente queira a autora considerar também a "espessura" negra do texto, no sentido de sua densidade. Desta forma, a própria reconheceria seu hermetismo ou a sombra que impregna sua escrita.

A insistência sobre quadriláteros ou retângulos de luz iluminam o texto focalizando a importância ou o lirismo de determinadas cenas; por exemplo o momento do encontro entre a mulher e o Viajante, após este ter-lhe revelado a decisão de abandoná-la: "*La femme traverse le rectangle de lumière qui sépare l'homme des enfants [...]*" (p.97).

Em um determinado momento, a descrição "tropeça"; parece perder o controle e "dispara" em um polissíndeto quase sem sentido:

> *Des glaces parallèles occupent les murs.*
> *Elles réflètent les piliers du centre du hall, leurs ombres massives multipliés, les plantes vertes, les murs blancs, les piliers, les plantes, les piliers, les murs, les piliers, les murs, et puis lui, le voyageur qui vient de passer (p.56).*

Essa repetição desordenada de elementos poderia traduzir uma vertigem do Viajante que atravessava uma fase difícil ou seria o narrador que "tropeçaria", hesitando em terminar seu pensamento?! Lacan afirma que é no tropeço que a palavra "fisga", que se revela o problema, o nó. Essa descrição poderia mostrar o profundo envolvimento do Viajante no fatídico baile em que abandonara Lol.

Às vezes, há passagens que parecem desconectadas do contexto e obrigam o leitor a repetir a leitura do trecho, para descobrir-lhe o sentido:

> *_Ils mangent.*
> *Elle ne sait pas préciement. Elle dit:*
> *_ Ou ils rentrent – elle ajoute – ou ils dorment, ou rien (p.27).*
> .....
> *Le voyageur pronnonce certains mots.*
> *_Dehors, internement volontaire (p.54).*

Ocorre também a elipse de sujeito:

> *_ Il y a de la lumière, là.*
> *Reste rivé au sable.*
> *Elle montre [...] (p.104)*

Ou:

> *Elle n'est plus contre le mur. Partie vers la rivière.*
> *Nuit. C'est fait. (p.106)*

Portanto, verifica-se uma economia, um enxugamento até da cadeia sintática que instaura uma outra ordem na Língua. Christiane Mackwards considera tratar-se de um "*Refus de l'énonciation et donc du silence du moi féminin (qui) prennent diverses formes dans le texte*". [42]

Para Alain Vircondelet, a abundância do uso de anáforas nos romances da autora poderiam ainda ter a função de "*confirmer ce qu'on a entrevu – l'insaisissable*".[43] Portanto, a copiosa utilização de repetições contribui, efetivamente, para unificar idéias esparsas no romance e evitar definitivamente um estilo racional e argumentativo. Privilegia-se, assim, a poesia e a efetiva participação do leitor uma vez que essas repetições semeiam ecos que parecem conduzir o fio narrativo tentando evitar que ele se perca na fragmentação do texto e na lentidão da ação.

A impossibilidade de exprimir-se leva os personagens a recorrerem ao grito ou às lágrimas. Logo no início do romance, o Viajante grita, talvez para exprimir o desespero, a solidão que, entretanto, o leitor apenas adivinhará :

> *Et puis il y a un cri:*
> *l'homme qui regardait ferme les yeux à son tour sous le coup d'une tentative qui l'emporte, le soulève, soulève son visage vers le ciel, son visage se révulse et il crie (p.12)*

Em resposta, outro grito, de origem ignorada:

> *Un cri. On a crié vers la digue.*
> *Le cri a été proféré et on l'a entendu dans l'espace tout entier, occupé ou vide (p.12).*

[42] MACKWARD, p.316.
[43] VIRCONDELET, Alain. Marguerite Duras condamnée à écrire. VIRCONDELET, Alain. *Rencontres de Cérisy*. Paris: Écriture, 1993, p.282.

Mais adiante, as gaivotas responderão com seus gritos estridentes e famintos: "*[...] monte le bruit, les cris. Les cris de faim. Ce sont les mouettes de la mer*" (p.13). A repetição desses gritos chegam a atordoar o leitor (pp.67, 68).

No primeiro diálogo com o Viajante, a Mulher comenta: "*_ Vous avez entendu on a crié*" (p.15).

Unindo os gritos humanos aos das gaivotas, comparando-os ao instinto voraz do animal, a autora parece evidenciar o aspecto urgente, dilacerante do sofrimento humano.

Também a mulher que será abandonada com suas crianças, não consegue enfrentar o inexorável, lutar contra o injustificável, apenas grita ante a situação desesperadora e inexplicada (p.89). Perante os filhos que ficam mudos, atônitos e imóveis frente à resolução do pai, ela se descontrola novamente:

> *La femme crie:*
> *_Partons de cet endroit je ne peux plus (p.99).*
> *[...] Elle prend peur, elle crie:*
> *_J'ai peur, venez. (p.100).*

Ao considerar que está próxima sua decisão de morrer, o Viajante grita após repetir duas vezes:

> *_ Je suis en train de mourrir.*
> *Il a poussé une sorte de cri. La phrase reste extérieure. [...] (p.61).*

Já no final do romance, sem qualquer explicação, deitado junto à Mulher (Lol), ele grita em meio ao silêncio: "*Le silence de S.Thala est sonore cette nuit, il crie, il craque [...]*" (p.138). Certamente, a indecisão do suicídio ou do amor o oprimem, ou qualquer sentimento amargo que possa ter.

O grito corta e enaltece o silêncio.

O desespero toma conta da cidade, através dos gritos não identificados que a invadem: "*[...] ils parlent à mi-voix des cris qu'on entend ces temps-ci dans S. Thala, des incendies multipliés*" (106).

Portanto, desta forma, mostra-se o desespero não só dos personagens, mas também da população. Na verdade, parece estender-se a toda humanidade: é o grito eterno do sofrimento próprio da condição humana. *L'Amour* estaria, pois, apontando para uma estética pós-moderna que focaliza as catástrofes, guerras e demais incontroláveis desastres.

Em outros momentos, ante a ineficiência, o desgaste das palavras, a impossibilidade de exprimir-se dará lugar às lágrimas que traduzirão a grande emoção; o corpo busca, assim, outro meio de expressão:

> *_ Vous pleurez pourquoi?*
> *_ Je pleure ? (p.39) [...]*
> *Elle montre le voyageur, elle dit :*
> *_ Il pleure.*
> *Les yeux bleus à leur tour se remplissent de larmes. Le sourire reste fixe. Il explique: _La musique de S.Thala fait pleurer. (p.40).*

Em sua solidão, chora a Mulher:

> *Elle est contre le mur [...]. Ses yeux sont presque fermées. Des larmes coulent sur son visage. [...] .*
> *La mer est lointaine à travers les paupièrs, entrouvertes. [...] Les larmes coulent de ses yeux (p.101).*

Mais adiante, a Mulher emociona-se não com o incêndio, mas com a totalidade:

> *_ Sur quoi pleurez-vous?*
> *_ Sur l'ensemble. [...]*
> *_Vous pleurez sur l'incendie?*
> *_ Non, sur l'ensemble (p.103).*

A "totalidade" ou o "conjunto" são palavras vagas, que deixam em aberto o acúmulo de sofrimentos ou de emoções da vida, das tristezas da alma e do corpo, enfim, da condição humana. Monique Pithon esclarece que essas expressões apontariam para o desejo "infinito" da escritora.[44] Seu desejo de ultrapassar os limites, abranger a totalidade do mundo, os sofrimentos e catástrofes que fazem parte do cotidiano de nossas vidas.

Mas não é somente a Mulher que chora; também o Viajante ao rever o lugar do baile se emociona: "*Des sanglots sortent de lui*" (p.131).

Cria-se, pois, uma escritura fluida, difusa, onde é quase impossível seguir o fio da narrativa, apreender o seu significado. Christiane Mackward observa que :

---

[44] PITHON, Monique.Poétique de l'osmose. VIRCONDELET, Alain. *Marguerite Duras: Rencontres de Cérisy*., p.102

> ***L'Amour*** *est une brève emergence de parole comme tout texte mais plus que les autres […] la narration est trouée de verbes absents, de phrases nominales, de blancs typographiques [...] .*[45]

Por um lado, esse silêncio corresponderia à recusa ao *modus vivendi* ocidental, ao excesso de comunicação, à ineficiência das palavras, à impossível comunhão amorosa. Mas essa aparente passividade feminina transforma-se em um "silêncio militante", em resposta à grande desilusão de 68 – fruto de "*l'imbécillité théorique de l´homme*", conforme declara a própria Marguerite Duras em uma entrevista.[46]

Já o título do romance nos induz a um engodo. *L'Amour* não é a apologia do sentimento amoroso, mas revela, sobretudo, a ambigüidade e indefinibilidade desse sentimento.

Em nenhum momento se fala explicitamente de Amor. Os diálogos entre o Viajante e a Mulher, não incluem palavras amorosas. Em lugar destas, o narrador registra alguns gestos carinhosos:

> *Elle touche la main, l'effleure avec précaution, douceur [...] (p.28);*
> *Elle lève la main, touche le visage, [...], touche la peau (p. 37);*
> *Elle vient docile[...] laisse faire (p.115).*
> *Il s'allonge près d'elle [...] s'appuie sur sa main (p.123).*
> *Elle retourne vers le creux de son bras, contre son coeur (p. 140).*

Na pergunta da esposa ao marido sobre o motivo da separação, adivinha-se a inexistência de amor; ou a impossibilidade desse sentimento permanece no ar : não há resposta.

A palavra "*Amour*" é mencionada uma única vez e de maneira ambígua, pois sequer fica explícito se o emissor é o Viajante ou se é a Mulher:

> *[...] Elle respire. Le sable bouge, il s'écoule d'elle. Il en reprend, il recommence. Le sable s'écoule encore. Il le verse encore. Il s'arrête.*
> *_ Amour.*
> *Les yeux s'ouvrent [...] ils retournent au noir. (p.125)*

Ao longo do romance, o narrador interrompe a narração e observa a dificuldade de expressão ou a hesitação dos personagens: "*elle ne bouge pas attentive au déroulement de sa*

[45] MACKWARD, op. cit. p.317.
[46] Interview dans *La Création Étouffée* de S. HORER et J. SOCQUET, 1973, p.178, apud Christiane Mackward, op.cit., p.317.

propre parole" (p.62); mais adiante: *"La marche du fou bat le temps de sa parole"* (p.63); os passos do Louco lembram os passos da Mendiga*: 'Elle marche et la phrase avec elle*." E nos remete à declaração de Duras que só os loucos escrevem completamente. Mais adiante o próprio personagem declara sua incapacidade de expressar a emoção de relembrar: "*Je ne sais pas le mot pour dire ça*" (p.65). Assim, a reflexão sobre a escrita perpassa toda sua obra.

Dir-se-ia, pois, que a autora, neste romance, atinge o máximo de seu silêncio e paradoxalmente, o clímax de sua preocupação com a escrita em si, com a possibilidade ou impossibilidade de expressão conforme se depreende ainda em outro comentário do narrador:

> *La phrase reste ouverte*
> *Les paroles résonnent, s'éteignent (p.137).*

2.4.2 Dizer e Olhar

Em ***L'Amour*** o olhar que é uma forma de silêncio toma o lugar da palavra desde o início do romance. A ação mesma se resume em olhar; olhar e caminhar conforme indica o "*incipit*":

> *Un homme.*
> *Il est debout, il regarde la plage, la mer.*
> *[...] Ses yeux sont clairs.*
> *Il ne bouge pas. Il regarde* (p.7).

Em *Le regard dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, Sylvie Loignon analisa a forte relação entre os romances e os filmes da autora.

> *Le cinéma met en abyme dans l'univers durassien le rôle de l'image dans l'imaginaire, sur une modalité passionnelle. Le cinéma permettrait de mettre à nu ce que le fantasme, et son objet par excellence, le regard lui-même, cache du réel; ce qui derrière tout écran, dans le réel a à voir avec la Chose.*[47]

No presente trabalho, não se pretende entrar nos meandros da psicanálise, muito menos da semiótica, mas apenas ressaltar a função do olhar enquanto substituto ou reforçador da palavra durassiana.

---

[47] LOIGNON, Sylvie. *Le regard dans l'Oeuvre de Marguerite Duras*: Circulez, y'a rien à voir. Paris:L'Harmattan, 2001, p.19.

Tendo Marguerite Duras filmado *Hiroshima, mon amour* em 1960, *Une aussi longue distance* em 1961, com Gérard Jarlot, *La Musica* em 1966 e *Détruire dit-elle* em 1969, pode-se perceber a nítida influência de técnicas cinematográficas neste romance, conforme mostra a constante presença e mudança da luz.

Logo no início do romance, uma luz inunda o texto e prepara a ação, como em um palco:

> *La lumière change d'intensité, elle change (p.14).*
> *Elle blanchit, elle se change, change. Il dit:*
> *_ La lumière change [...].*
> *La lumière change encore (p.15).*

Essas inúmeras repetições não se justificam estilisticamente e passam a indicar a mudança de luz como se fosse um roteiro cinematográfico.

Mais adiante, o narrador explica minuciosamente sua natureza e ela se espalha por toda a cena, por toda a página; percebe-se um "crescendo" nessa iluminação semelhante à caminhada do viajante:

> *La progression de sa marche est régulière.*
> *Comme le changement de la lumière.*
> *Accident.*
> *Encore la lumière: c'est la lumière. Elle change [...]Elle grandit, elle illumine, puis elle reste ainsi illuminante , égale. Le voyageur dit:*
> *_La lumière. [...](p.16).*
> .....
> *La lumière s'est arrêtée. [...]*
> *Lumière arrêtée, illuminante (p.18.).*

No final do romance, em três páginas seguidas, tem-se a expressão: "*quadrilatère de lumière*" (pp.102-103,105); sintagma que, ao repetir-se quatro vezes, inunda de luz a cena do diálogo entre o Viajante e a Mulher, ampliando-a. Deste modo, essa invasão de luz constitui praticamente um conjunto de holofotes. Os detalhes, de maior ou menor intensidade, ligam-se aos olhares dos personagens, de forma a atrai-los ou melhor focalizá-los em cena.

Assim, vê-se a importância do olhar neste romance, principalmente em substituição ao diálogo ou como fator de aproximação e reconhecimento das pessoas e do mundo.

Os três personagens alternarão seus olhares, em geral formando triângulos que se formam e se transformam: ora são os dois homens que olham a Mulher, ora é o casal (Mulher e Viajante) que olha o Prisioneiro.

Danielle Bajomé chama a atenção para a insistência dessas formas geométricas que corresponderiam a uma busca de formas perfeitas: um "espaço euclidiano", um "espaço iconográfico puro", de limites definidos, que se destacasse da realidade justamente apelando para um ultrapassar de fronteiras, para uma transgressão.[48]

No início do romance, a Mulher será apresentada de olhos fechados. Nas primeiras cenas, ela é observada, olhada, mas em sua atitude passiva, de nada se apercebe. Após um longo sono, ela desperta e lentamente vislumbra o Viajante: "*Elle ouvre les yeux. Elle le voit, elle le regarde*" (p.14). Ao lhe perguntarem o que fazia ali, ela responde: "*Je regarde*". Como estaria ela olhando se dormia? Talvez, mesmo dormindo, ela sonhava e "via" o mundo. Em *Le Ravissement de Lol V. Stein,* Lol era a "*dormeuse debout*"; agora ela será uma "*dormeuse*", nem sempre "*debout*", porque se apresentará muitas vezes, numa atitude ainda mais passiva, deitada na praia ou junto ao "muro". Na depressão, segundo Freud, deitar é procurar o seio materno; dormir é morrer, ou querer morrer.[49]

O narrador também se anuncia como observador: "*[...] on le voit, on l'entend*" (p.10). Mas logo no início do romance, após a apresentação dos três personagens, tudo pára, como se fosse uma cena estática de cinema, uma "pausa": "*Personne ne regarde, personne n'est vu*" (p.11).

A utilização do olhar para indicar a comunicação entre os personagens acentua a imobilidade da ação, o silêncio da narrativa e a passividade da Mulher.

O Louco é apresentado por seu "olhar ausente":

> *Ses yeux sont bleus, d'une tansparence frappante. L'absence de son regard est absolue. [...] Le regard bleu est d'une fixité engloutissante* (p.16-17).

[48] BAJOMÉ, Danielle. Duras e le désir d'éternité. VIRCONDELET, Alain. *Marguerite Duras: Rencontre de Cérisy*, Paris:Écriture, 1993, p.265.
[49] KRISTEVA, Julio. *Soleil Noir*., 1987.

Portanto desde o começo, enfatiza-se seu olhar anormal que depois justificará seu cognome conforme ele próprio se apresenta: "*Je suis fou"* (p.31). Ironicamente, apesar de Louco, é ele que acompanha e controla todos os movimentos da Mulher e do Viajante. Ele até vai ao hotel do Viajante e se interessa por seu passado.

Como os demais, ele também contempla o cenário, o mar: "*[...] Le regard bleu surveille le ciel, la mer, tout mouvement dans une attention équivalente*" (p.31).

Mais do que às pessoas, ele parece ligar-se à natureza. Quando a luz "estanca", no início do romance, ele prevê que algo poderá acontecer; é o barulho do mar que inacreditavelmente cessa; seria a imaginação de seu ponto de vista insano:

> *_Quelque chose va arriver ce n'est pas possible.*
> *Silence : avec la lumière le bruit s'est arrêté aussi, celui de la mer (p.18).*

Assim, apesar de, ou justamente porque é louco, ele revela uma sensibilidade extraordinária. Entretanto surpreenderá o fato de ser ele o autor do incêndio final da cidade, seu único ato de loucura.

Juntamente com o Viajante, ele observa a Mulher dormindo, no início, no meio e no final do romance. O Prisioneiro/ Louco sabe tudo sobre ela: os filhos, onde os faz, onde os tem, seu destino, tudo. Sua função é "guardar" a Mulher. Na Língua Italiana "*guardare*" é olhar, portanto é o que ele fará: de longe, ele estará sempre vigiando-a. Poder-se-ia considerar uma menção à situação de submissão ou de dependência da mulher em relação ao homem.

Depois de falar da Mulher, de seu comportamento ao Viajante ("*Objet du désir absolu [...] elle est à qui veut d'elle*"), o Prisioneiro também a olha com desejo: "*Il la regarde comme un instant avant il regardait la mer, avec une passion insensée*" (p.51). Contudo, ele não se envolve, não estabelece um relacionamento. Conserva sempre um olhar distante, como se fora um "espetáculo"; limita-se apenas a observar e comentar com o Viajante.

Este é o homem que olha: "*L'homme qui regarde se trouve entre cette femme et l'homme qui marche au bord de la mer*" (p.8). Portanto é esta sua principal característica.

Entretanto receberá o cognome de Viajante "*[...] à cause de la lenteur de ses pas, l'égarement de son regard*" (p.14). Portanto se distingue do outro justamente pelo tipo de olhar.

No Café, ele e a Mulher observam o ambiente, mas ela o faz de maneira distraída enquanto ele procura olhar também o exterior, perscrutando os acontecimentos, como se

quisesse compreender um "*au-delà*", um além das aparências: "*Il cherche à voir au-delà de l'endroit enfermé, au delà des vitres*" (p.36). Neste momento de sua crise, talvez ele procurasse as causas de sua situação conflituosa.

Em outro momento, de longe, o Viajante a contempla e parece deliciar-se com sua visão:

> *Elle passe, devant l'hôtel.*
> *Le Voyageur est sur le balcon, il la voit passer sur le chemin de planches, son ombre se détache sur la mer (p.73).*

Em uma das vezes em que ela dorme, ambos a observam, mas ela parece morta: "*Elle dort, les yeux ouverts*" (p.52). É uma prolepse do final do romance.

Ao longo de todo o romance, o mar exercerá a grande "atração" sobre a Mulher: "*Elle se retourne vers la mer*" (p.15). Esse olhar fixo "nas formas puras é o método que conduz ao resgate das alma ameaçada pela desagregação do corpo".[50] Por outro lado, essa obsessão poderia denunciar o desejo do encontro com o Outro, a união com as águas maternais.

Aos poucos, estabelece-se entre ela e o Viajante uma relação pelo olhar: "*[...] ils se regardent, ils se regardent, ils attendent*" (p.31).

Nota-se um jogo de sedução; ela aprenderá a buscar outro "objeto" para seu olhar; apesar de incomodada com o mal-estar próprio da gravidez, passa a olhar o Viajante com especial atenção:

> *_J'attend un enfant, j'ai envie de vomir.*
> *_ Ne regardez pas, regardez vers moi.*
> *Elle se tourne vers lui (p.23, 24).*

Mas também o Viajante contemplará o mar: "*Il regard ce qu'elle veut éviter de voir, la mer*" (p.23). Juntos admirarão a imensidão das águas:

> *_Regardez, regardez. Ici, regardez.*
> *[...] le mélange des forces des eaux, la remontée brutale du sel vers le sommeil (p.47).*

[50] BOSI. O olhar, p.70.

Poderia ser esta a base para o relacionamento que parece nascer entre eles e se manifesta até por gestos carinhosos, seguido de olhares:

> *Elle voit qu'il est à côté d'elle - c'est le voyageur, l'homme de l'hôtel. Elle lève la main, touche le visage qu'elle regarde, la main reste posée, tandis qu'elle regarde, elle est tiède, elle touche la peau avec douceur tandis que la voix éclate sans écho aucun (p.37).*

O olhar implica um desejo de posse: ela começaria a desejá-lo uma vez que o segue algumas vezes e se alegra ou apazigua quando ele se aproxima.

Depois que ela percebe no Viajante a intenção de suicidar-se, mostra repetidas vezes a vontade de unir-se a ele em sua "viagem": "*Je suis venue vous voir pour ce voyage*" (p.61, 62, 107). Instala-se uma ambigüidade porque essa viagem pode referir-se a ida à S. Thala (para relembrar o baile) ou à viagem definitiva, a morte. Assim, ela passa a compartilhar seu segredo: "*Vous êtes venu à S.Thala pour moi. [...] Vous êtes venu pour vous tuer*" (p.63).

À medida que ela lhe conta a respeito de sua vida antes da doença, ele começa a mirá-la, admirá-la com tal ardor que ela percebe:

> *Arrêté devant elle il la regarde.*
> *Elle doit voir quelque chose de la violence du regard. Elle cherche la destination de cette violence, elle s'etonne, elle demande:*
> *_ Qu'est-ce que c'est?*
> *_Je vous regarde (p.115).*

Entretanto em alguns momentos ela nada vê; estariam seus olhos cegos pela paixão?

> *[...] Le voyageur est sur le chemin de planches.*
> *Elle ne le voit pas. Elle ne voit rien (p.67).*

Mais adiante, ela começa a mostrar seu encantamento:

> *Elle est toujours allongée, dans le soleil. Elle a les yeux ouverts. Elle regarde venir le voyageur. Son regard est doux comme sa voix (p.132).*

Ambos caminham em direção a S.Thala; ela, com os olhos "semi-cerrados"; é a viagem planejada. O caminho da memória é sempre longo e parece não chegar jamais:

> *La direction est longue droite. On ne voit pas la fin.*
> *Elle marche les yeux à moitié fermés, elle évite la suffrance que lui provoque la lumière. Elle ne lui parle pas. Elle marche (p.118).*

Esta caminhada novamente lembra a caminhada da Mendiga em *Le Vice-Consul* : "*Elle marche et la phrase avec elle*" (VC). Entretanto como se vê, neste romance, acirrou-se o silêncio da escrita, pois, à semelhança da Mendiga, "ela não fala", apenas caminha cegamente. Mas sabe-se que os "cegos enxergam o inconsciente"; dir-se-ia que a escrita de Duras parece brotar de seu inconsciente e atingir o nosso. Xavière Gauthier comenta com a autora o "mal-estar" dos leitores de seus livros, justamente porque talvez se sintam atingidos por suas histórias, mais ainda por sua palavra.[51]

É a rarefação da escrita que se verifica mais e mais rumo ao silêncio total, em direção à S.Thala "deserta", em direção à morte.

Portanto é sobretudo através do olhar que se revela a ação e o ânimo ou o desânimo, a passividade desta Mulher. Ela parece renascer sob o olhar do Viajante. Com ele contempla o mar e depois, o incêndio da cidade. A palavra "contemplar" (*com* + *templum* – Lat.) traz em sua etimologia um significado religioso. Torna-se, pois, quase um ritual dos dois homens unidos, face à natureza ou face ao espetáculo de luz; de destruição sim, mas considerando-se a simbologia do fogo, dir-se-ia que ambos se renovariam em suas forças vitais.

No final do romance ela dormirá novamente, observada pelos dois homens que anunciam quase um renascimento, no despontar da aurora, sob o clarão do incêndio ao longe:

> *Pendant un instant elle sera aveuglée. Puis elle recommencera à me voir. À distinguer le sable de la mer, puis la mer de la lumière [...]* (p.142).

[51] DURAS, M. GAUTHIER, X. *Les Parleuses.* p.61.

Vimos, pois, neste romance, o clímax de uma escrita lacunar e rarefeita.

O despojamento da palavra combina com os personagens "*desassortis*", despersonalizados, quase autômatos, ou zumbis, "descarnados" como seus diálogos. O silêncio revela um "mundo em ruínas"; mundo de incomunicabilidade, de desencontro, onde não há mais lugar para o amor.

Os gritos da animais e de pessoas se confundem quando a palavra já não pode mais expressar o sentimento, a dor. As repetições, as lacunas (*les trous*), o pranto substituem a verborragia ou o raciocínio lógico de uma retórica que já não funcionava. É a retórica do silêncio; é a melancolia que se instala definitivamente no texto durassiano. Por outro lado, a cena final, de emocionante poeticidade, revelaria que : "*La communion se soustitue à la communication*".[52]

Ao longo do romance, o narrador interrompe a narração e observa a dificuldade de expressão ou a hesitação dos personagens: "*elle ne bouge pas attentive au déroulement de sa propre parole"* (p.62); mais adiante: *"La marche du fou bat le temps de sa parole"* (p.63); ou o próprio personagem declara sua incapacidade de expressar-se: "*Je ne sais pas le mot pour dire ça*" (p.65).

Dir-se-ia, portanto, que a autora, neste romance, atinge o máximo de seu silêncio e paradoxalmente, o clímax de sua preocupação com a escrita em si, com a possibilidade ou impossibilidade de expressão conforme se depreende ainda em outro comentário do narrador:

> *La phrase reste ouverte*
> *Les paroles résonnent, s'éteignent (p.137).*

É o resumo do romance : uma vida sonhada, impossível de se definir, de se viver. O silêncio substitui a palavra incapaz, insuficiente, até a destruição total, como diz Laure Adler, destruição da palavra, destruição do Amor.[53]

[52] BAJOMÉ, Danielle. *Duras ou La Douleur*, p.31.
[53] ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998, p. 647.

Nesta **Segunda parte** de nosso trabalho, percorremos a trajetória da escrita da autora desde o momento em que se verifica **o início de sua mudança**: o privilégio da escrita em detrimento da intriga. A partir *Moderato Cantabile*, começam a aparecer substituições da palavra por lágrimas, gritos, ou olhares, ou seja, "a somatização da palavra".

A autora reconhece essa mudança e declara seu desejo de prosseguir nesse caminho:

> *Je veux parler d'un art où la beauté est dans l'effroi, la paix dans le tumulte, la douceur dans le furieux; et qui, tel l'echo des gammes de Moderato Cantabile, est l'exercice d'une éternelle et pure mélancolie.*[54]

Em *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), intensificam-se as lacunas (*les blancs, les trous*) correspondendo aos "esquecimentos", aos "buracos", as "falhas" da memória da protagonista: **É o *"ravissement"* da escrita e do silêncio**.

Esses silêncios entremeando a escrita lacunar proliferam-se em *Le Vice-Consul* (1965) através das lágrimas de Anne-Marie, dos gritos do Vice-Cônsul e principalmente, da mudez da Mendiga. É a "**palavra e o olhar sobre Calcutá".**

Chega, pois, ao paroxismo em *L'Amour*, quase comprometendo o significado do romance.

Encaminhado-se rumo ao silêncio "total", dir-se-ia que a palavra durassiana nada quer afirmar, apenas sugerir: o mistério do relacionamento humano, sua impossibilidade, as inevitáveis e dilacerantes separações, a fome de comunicação.

Certamente, ela reconhece, como Adorno, que a arte precisaria mudar, nada mais é igual depois de Aschwitz.

Susan Sontag, também explica a tendência da arte moderna ao enxugamento, a uma anti-arte, ao silêncio. Hoje, se por um lado há palavras demais, informações demais, explicações em abundância, por outro lado, elas se mostram ineficientes, insuficientes para exprimir a profundidade ou a extensão, a grandeza do sentimento humano.

---

[54] DANTEC, Denise. Le malheur merveilleux. VIRCONDELET, Alain. *Marguerite Duras. Rencontre de Cérisy.* Paris :Ecriture, p.217.

Com Xavier Gauthier, Marguerite critica a verborragia inútil, principalmente a masculina, que não soluciona os problemas do mundo; ao contrário, continuam planejando guerras, mostrando completo desdém pela vida humana; enfim, muita "lógica", mas nenhuma sensibilidade.

A escritura silenciosa é uma forma de passividade, mas de protesto passivo contra um mundo absurdo. É o outro lado da reação violenta do Vice-Cônsul ante a miséria e a desgraça humanas. Duras acredita que ela – a passividade - pode possuir uma "força colossal".[55]

Após este romance, Marguerite se afastará quase dez anos da Literatura, dedicando-se ao teatro e ao cinema. Procurará, pois, outra linguagem para comunicar seu inconformismo.

Se considerarmos o esplendoroso final do romance, não poderemos, de modo algum, afirmar, como muitos, que a escrita de Duras se dirija para o aniquilamento, como é o caso da obra de Beckett; certamente concordaremos com Christiane Mackward que afirma ser esta a maneira de a autora privilegiar sobretudo o poético:

> *Grande dentellière du roman d'aujourd'hui, Duras fait passer le silence du recueillement et de l'écoute: refus de la vie telle qu'elle se présente, mais toujours vie, et chance d'une autre vie qui n'est pas celle de monothéismes occidentaux. La chance de vie rêvée par Duras commence par le silence d'après la destruction: mort des lépreux, [...], incendie de S.Thala pour l'advenue de "Thalassa", descente au fond de la haine dans Square, de l'ivresse dans Moderato Cantabile.* [56]

[55] DURAS, M. , GAUTHIER,X. *Les Parleuses*, p.110.
[56] MACKWARD, Op.cit., p.317.

Conclusão

Tendo examinado os diversos percursos das protagonistas dos quatro romances escolhidos para objeto de nosso estudo, acreditamos ter acompanhado as trajetórias da mulher e da escrita e assim partilhar do "*malheur merveilleux*" da escritora: seu desejo infinito.

Ante sua extensa obra, que abrange vários gêneros – romances, peças teatrais, cenários cinematográficos e crônicas – foram escolhidos como objetos de exame: *Moderato Cantabile* que inicia a fase de uma nova escrita e os romances do Ciclo da Índia ou Ciclo de Lol : *Le Ravissement de Lol V.Stein*, *Le Vice-Consul* e *L'Amour*.

As narrativas especulares em *Moderato Cantabile* e *Le Vice-Consul* revelaram os aspectos da mulher: mãe e amante; a figura da mendiga ilustrou o extremo do instinto maternal, da miséria e da loucura. As protagonistas de *Le Ravissement de Lol V.Stein* e *L'Amour* mostram outras facetas do feminino, outros níveis de distúrbios psíquicos, conseqüências de traumas e frustrações, de um profundo vazio existencial.

A impossibilidade de realizar seu desejo, seu sonho de amor, ou simplesmente a dificuldade em comunicar-se, relacionar-se, ou de obter um lugar digno na sociedade leva a mulher a uma inação, uma melancolia, retratadas nessas personagens.

Anne Desbaredes não vê perspectivas para sua vida superficial de burguesa, em que só o filho concentra todos os interesses de sua vida. Anne-Marie sente semelhante frustração, embora cortejada por vários admiradores; longe de sua terra, onde teria abandonado uma carreira promissora, sente-se exilada e alheia ao mundo de recepções e luxo da Embaixada.

Lol, traumatizada pelo abandono do noivo, parecia adaptar-se à rotina do lar. Numa aparente recuperação de sua saúde mental, e após o episódio do *ravissement*, sai em busca da revivescência de seu trauma e da reconstrução da memória. Entretanto, nada conseguirá e voltará ao torpor pós-trauma no campo de centeio.

As estruturas *en abyme* desvendam as projeções entre as personagens e desta forma, aprofundam ainda mais esses aspectos, além de propor uma reflexão sobre a escrita.

Em *Moderato Cantabile*, é o casal que tenta reconstituir a história do crime e a narrativa se transforma no processo da escrita. Anne Desbaredes revela-se em razão da moça morta no início do romance. A par da intriga, apresentam-se as duas faces da mulher: a mãe e

a amante através da projeção da história de Anne no crime passional que inaugura o romance. Amor e morte confundem-se e revelam-se os anseios recônditos da alma feminina e ao mesmo tempo, a preocupação da escritora com os processos criativos.

Em *Le Vice-Consul*, vimos que o narrador intradiegético reflete sobre a escrita e a protagonista descreve um périplo imenso e inimaginável ilustrando o percurso e os percalços da vida da mulher e da escrita. As protagonistas das duas narrativas (encaixada e principal) - a Mendiga e a Embaixatriz - contrapõem-se quanto ao nível social, quanto aos objetivos de vida etc, mas aproximam-se e espelham-se em sua natureza de mulher. Face às duas mulheres, o crime abominável do Vice-Cônsul denuncia a violência e a loucura do mundo e por outro lado, a solidão do ser humano, suas aspirações eternamente insatisfeitas. Por outro lado, patenteia-se a discrepância entre a miséria local e a colonização branca. É justamente a estrutura de *mise en abyme* que aprofunda todos esses aspectos da intriga e sobretudo, a reflexão sobre o mundo e sobre a escrita.

Formando uma figura triangular, como figura geométrica perfeita, a autora intensifica a significância dessa projeção que ao mesmo tempo corresponde ao mítico delta do Ganges, onde se encontram, no final do romance, as duas mulheres.

Em *Le Ravissement de Lol V. Stein* e em *L'Amour*, a narrativa especular é de outra natureza; trata-se do que Dällenbach chamou de "*autotexte*" ou processo "*autarcique*" de narração. Este processo narrativo estabelece relações entre obras do mesmo autor ou entre cenas dentro de uma mesma obra provocando retroação e espelhamento entre elas.

Em *Le Ravissement de Lol V. Stein* a fragmentação do texto corresponde à fragmentação da personalidade da protagonista e a "*autotextualité*" propicia a retroação das cenas do baile e do campo de centeio; deste modo, aprofunda-se a projeção entre as duas amigas, bem como a abordagem do "mistério" de Lol, mistério da mulher. Elas trazem da adolescência uma vivência de intimidade. De natureza diametralmente oposta à amiga, Lol almejará de Tatiana a sensualidade, o charme, o "*savoir faire"*. Entretanto, não podendo ser a outra, não consegue ser ela mesma e por isso, continuará impassível no campo de centeio contemplando o abandono de seu baile inacabado.

Em *L'Amour*, a transmigração dos personagens mostrará um triângulo que se forma e se transforma. Sua "*autotextualité*" apresenta além do esfacelamento do texto, o aprofundamento no tempo e no espaço; o romance permanece em constante reflexão com o romance anterior e só assim constrói seu significado.

A mulher surge animalizada, procriando e abandonando os filhos, numa repetição do ato da Mendiga. A relação da mulher com o Viajante é inconsistente e parece estar submetida de alguma forma ao Louco. Nada se esclarece neste romance, há apenas sugestões; emerge somente a poesia. O significado se constrói e se destrói como um caleidoscópio; "*Détruire, dit-elle*",[57] é o eco que se ouve ao longo do romance. A significância se oferece ao leitor.

Os espaços desses romances foram estudados porque se mostram de extrema importância para a estrutura e compreensão dos mesmos. Acham-se ligados diretamente às intrigas e aos personagens de cada narrativa.

Em *Moderato Cantabile,* os dois espaços delimitam o percurso da protagonista. Face à vida fechada e restrita de burguesa, a saída de casa, do lar lhe proporcionaria a Anne contato com um outro mundo, do outro lado da cidade. A casa de Anne e o Café no porto tornam-se símbolos de uma busca de identidade e realização da mulher.

Em *Le Vice-Consul*, o périplo de aproximadamente quatro mil quilômetros descrito pela Mendiga acentua o significado mítico do romance; ao mesmo tempo, insere-o na realidade uma vez que consiste em um trajeto verificável correspondendo a cidades e lugares que se encontram nos mapas. Em contraposição, a cidade de Calcutá, espaço da intriga principal, neste romance, é a capital da Índia. Neste caso, a história se afastaria da realidade; por outro lado, Calcutá é a capital da miséria e da lepra, características que são verdadeiras, sobejamente conhecidas; o clima causticante é responsável pelo mal-estar e inadaptação dos colonos brancos. Assim, trata-se aqui de uma cidade-símbolo: semelhante às grandes capitais do mundo, ela concentra a riqueza e a pobreza, a opressão, a injustiça.

A Índia se reveste ainda de uma aura mítica em consonância com a história da Mendiga. Terra de mistérios, de sabedoria e tradições milenares, constitui para muitos um Eldorado. O exotismo, a cor local e o calor influenciam nas condições de vida dos personagens. Entretanto, os brancos sentem-se isolados, exilados nesse fim de mundo. Frutos da solidão, o tédio e o vazio, germinarão no coração do homem.

O espaço de *Le Ravissement de Lol V. Stein* é totalmente fictício, desligado do mundo real. Não há nenhum traço que aponte um lugar de realidade verificável. S.Thala não apresenta nenhuma particularidade, destacam-se, porém, as caminhadas de Lol pela cidade: tornam-se o percurso de sua reintegração à vida social. Em sua viagem à cidade litorânea de

[57] *Détruire, dit-elle* é o título de um romance e filme de Duras publicado em 1969.

T. Beach, tentativa de sua rememoração, descortina-se uma paisagem marítima que lembra as extensas praias da Normandia, onde foi escrito o romance; entretanto a autora confessa ter-se inspirado nas praias de sua infância. Entre os ambientes fechados, destaca-se o salão de baile onde se deu o abandono de Lol. Abrindo e fechando o romance, ele se mostra essencial na reconstituição do mistério da protagonista que jamais conseguirá apagá-lo de sua memória.

O espaço de *L'Amour* também é importante porque se coaduna com o despojamento da narrativa e se revela fundamental para atingir o significado do romance. A contínua movimentação dos personagens ao longo da praia é semelhante ao movimento ininterrupto do mar, das marés que sobem e descem deixando a descoberto uma imensa extensão de areia. Esse vazio enorme, espaço praticamente desértico, combina com a "secura" dos personagens. Abrangendo terra (areia), mar e céu – o cosmos - lança uma aura mítica em seu significado. A tridimensionalidade já significa em si a perfeição, a completude, a perfeita relação. Seria "um espaço iconográfico puro",[58] apontando para o infinito em acordo com o final do romance que anuncia uma renovação, um renascimento.

A sucessão de dias e noites e a tempestade referem-se a um tempo indefinido, à vida desses personagens sem norte, sem rumo na vida, praticamente abandonados às portas de uma cidade que acaba por arder em chamas.

Portanto o estudo desses dois tópicos abre caminhos para uma interpretação da mundividência e da escrita de Marguerite Duras, bem como ilustra o percurso da mulher em sua obra.

Após a análise dos quatro romances sob dois aspectos ficcionais, na segunda parte de nosso trabalho, examinamos a escrita durassiana. A repetição de palavras, freqüentemente proferidas sem razão aparente ou colocadas, às vezes, como estranhas ao contexto, e por outro lado, a "somatização da palavra" apontam para um novo modo de expressão: **A palavra sob o véu do silêncio.**

Verificou-se que a partir de *Moderato Cantabile,* efetivamente, uma nova voz se anunciou: um novo modo de escrever que fugia ao tradicional pela fragmentação e pelos silêncios, os gritos e as lágrimas que começaram a aparecer em seus romances: "**O início de uma nova escrita**".

Buscando "novos pontos no horizonte", em *Le Vice-Consul,* a autora prossegue seu percurso na escrita que acompanhamos em "**A palavra e o olhar sobre Calcutá**".

Fruto de um "medo estarrecedor", é em *Le Ravissement de Lol V. Stein* que a escrita lacunar se intensifica e instala os "buracos" (*trous*) que, conforme Madeleine Borgomano corresponderiam a uma escrita feminina: "**O encantamento da escrita e do silêncio**".

Finalmente em *L'Amour*, a escrita de Duras torna-se mais e mais rarefeita; os "brancos" invadem definitivamente o texto quase "esmagando" as palavras das páginas, em consonância com a história informe e fugidia; assim foram examinados "**Os silêncios de *L'Amour***".

Seguimos, pois, os percursos das protagonistas desses romances, suas aflições e êxtases nos diferentes cenários da infância da autora, a Indochina natal, as Índias imaginadas ou "impossíveis"; as imensas praias, o "mundo em ruínas". A escrita foi-se tornando rarefeita consoante esses espaços de miséria, de solidão, de angústia; os gritos de desespero e de amores reprimidos confundem-se com os gritos que advêm de toda a humanidade rumo a um silêncio de morte. São as guerras, os massacres, os abandonos, os sofrimentos próprios da condição humana.

Entretanto esses romances, ao mesmo tempo que apontam para um hermetismo, propõem ao leitor um desafio: decifrá-los será a "*jouissance*". Ele tem diante de si o enigma da esfinge: "decifra-me ou devoro-te". E a aventura dessa decifração será a aventura da leitura em que será o leitor o "arrebatado". [59]

Transposta a "soleira da opacidade",[60] o leitor terá a cabeça escavada (*trouée*), ou raspada como a da Mendiga (que perdeu todo seu cabelo) postando-se a uma atitude de escuta à palavra de Duras. Entretanto, em um mundo em que a mulher, em geral, não tem voz, ante a verborragia masculina, mais e mais a autora se cala e instaura em seus romances um vazio que corresponde ao vazio da mulher, a falta (sua diferença).

---

[58] DURAND, Gilbert, apud BAJOMÉ, Danielle. Le désir d'éternité. *Marguerite Duras: Rencontres de Cerisy*. Paris: Écriture, 1993, p.263

[59] LACAN, J.Homenagem à Marguerite...p.123

[60] DURAS, M., PORTE, M. *Les Lieux...*, p.101

O leitor adentra o mundo da poesia – a *poiesis* – que toca fundo o coração humano. Assim, como ensina Barthes, não é preciso "compreender" a escrita de "*jouissance*", porque o prazer é infindável, renovável a cada leitura.

Através dos mistérios das personagens de Duras, penetra-se nos meandros do mundo feminino; não da mulher "*coquette*", superficial, mulher-objeto que se prostitui a um torvelinho de consumo ou de sexo, mas à mãe, a amante, a "feiticeira", enfim a mulher que procura seu lugar no mundo, sua identidade.

Nesses romances, vimos que à mulher se oferece apenas um espaço de servidão e medo, e é por isso que ela se cala nesse mundo masculino. Anne Desbaredes, a Mendiga, Anne-Marie e Lol, encerradas no vício ou na loucura, traçam sua trajetória de busca ou de esquecimento.

O silêncio é uma resposta que tem uma força "colossal" constituindo-se em "força política de denúncia" contra os discursos prolixos e inúteis que justificam e ao mesmo tempo incitam às guerras e à exploração do homem e da mulher.[61]

A palavra poética parece despertar a mulher de sua letargia, de sua exploração, de seu aniquilamento.

Nesse sentido, Duras se coloca ao lado de "feministas" como Luce Irigary, Helène Cixous, Simone de Beauvoir. Ela, porém, nega "pertencer" a esse grupo ou a qualquer outro uma vez que detesta rótulos. Mas reconhece que sua obra, centrada no feminino, poderia contribuir para uma maior lucidez da mulher.[62]

Só uma mulher poderia, com tal contundência, narrar a gravidez da Mendiga ou o "*ravissement*" de Lol. É, pois, a palavra da mulher, ainda que disfarçada por narradores masculinos (Jacques Hold, Peter Morgan), que consegue desta maneira, abordar o feminino. Sua palavra inesgotável e "*intenable*" é que fascina e seduz.

Descrevendo uma trajetória tão extensa quanto à da Mendiga, provindo do "Sol Nascente", (da Indochina) rumo ao Ocidente, Marguerite, "*la petite anamite*" (como lhe chamava sua mãe), tenta adaptar-se (como Anne-Marie em Calcutá) ao novo clima, novos costumes, nova cidade, nova vida.

---

[61] DURAS, M., GAUTHIER, X. *Parleuses*, p.110
[62] Idem, ibidem, p.149

A errância de suas personagens reflete, de certa forma, sua própria errância. Finalmente, ela encontra o caminho da escrita. Ao adentrar o universo feminino, parte de sua própria "falta", rumo ao infinito.

Os espaços de seus romances visam à imensidão dos campos (*lês rizières, le champ mde seigle),* ou mar ilimitado. Reverberam em seu íntimo, as águas do Pacífico para onde escoa o caudaloso Mékong. Suas personagens permanecem extáticas, contemplando o mar infinito em um desejo fusional.

Da mesma forma, as narrativas *en abyme* anunciam o infinito da escritura. Uma história que jamais acaba, onde uma história puxa outra. Sherazade assim o faz para evitar a morte. Marguerite Duras, em seus cinqüenta anos de atividade literária, apresenta uma obra monumental, de rara fecundidade; muitos de seus livros são reescrituras, no desejo de prolongar suas histórias, "*la fin sans fin*"[63]. Neste trabalho, mostramos que embora ela quisesse contar a "*douleur de Calcutá*", do mundo, da mulher, suas histórias vão-se esgarçando, escapando de suas mãos como "*l'eau dans la main"* (RLVS, p.13).

Por isso ela reconhece que: "*Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire"*.[64]

Sua maneira de contar é, pois, diferente, mais e mais encaminhado-se para o silêncio: "*Les choses terribles ou non terribles, intimidantes ou insolites...il faut, ou les taire, ou puiser dans le silence la force de les dire: ce qui, sans doute, est écrire*".[65]

Escrever seria, pois, dar vazão a uma força que brota do seu íntimo, uma força catártica vinda de sua "*ombre interne*" :

> *Dans mon ombre interne où la fomentation du moi par moi se fait, dans ma région écrite, je lis qu'il s'est passé cela. Si je suis un professionnel, je prends le stylo et la feuille de papier et j'opère la conversion de la conversion. Qu'est-ce que je fais ce faisant? Je tente de traduire l'ilisible en passant par le vehicule d'un langage indifférencié, égalitaire. Je me prive donc de l'intégrité de l'ombre interne, qui, en moi, balance la vie vécue..* [66]

---

[63] "*[...] la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V.Stein. "* (RLVS), p.184.
[64] DURAS, Marguerite. *La Vie Matérielle.* Paris: P.O.L., p.35
[65] apud ARMEL, Aliette. La Force Magique de l'Ombre Interne. VIRCONDELET, Alain (org.). *Marguerite Duras : Rencontres de Cerisy.* Paris: Écriture, 1993, p.15
[66] DURAS, M., GAUTHIER, X. *Les Parleuses.* p.50.

Alain Vircondelet ressalta a busca incessante e consciente da autora, a partir da "*douleur*", do sofrimento, próprio da condição humana, uma peregrinação onde ela é sempre "*étrangère*", rumo a um "*au-delà*", à Terra Prometida .[67]

A extensa obra de Marguerite Duras confirma sua obsessão de escrever. Vemo-la em seus romances a refletir sobre o mundo, a mulher, o ser humano.

Como a mendiga *« elle marche et la phrase avec elle »* conduzindo-nos a um *ravissement* de sua palavra, de seu canto, seu encantamento de « *sorcière* ».

Trajetória da mulher : desejo infinito

[67] cf. VIRCONDELET, Alain. *Marguerite Duras- Rencontres de Cerisy*. Paris, 1994, Ed. Ecriture, p. 282.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Marguerite Duras:

Moderato Cantabile. Paris: Minuit, 1958.

Le Ravissement de Lol V. Stein. Paris : Gallimard 1964.

Le Vice-Consul. Paris : Gallimard, 1965.

L'Amour. Paris : Gallimard, 1971.

Les Impudents. Paris : Gallimard, 1992, (Plon, 1943).

Un Barrage contre le Pacifique. Paris : Gallimard, 1950

Le Marin de Gibraltar. Paris : Gallimard, 1952.

Les Petits Chevaux de Tarquinia. Paris : Gallimard, 1953.

Dix heures-et-demie du soir d'été. Paris : Gallimard, 1960.

Hiroshima, mon amour. Paris : Gallimard, 1960.

Détruire, dit-elle. Paris : Gallimard, 1969.

La vie Tranquille. Paris : Gallimard, 1972

India Song. Paris : Gallimard, 1973

Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange. Paris : Gallimard, 1973.

L'Eden Cinéma. Paris : Gallimard, 1977.

Navire Night. Paris : Gallimard, 1978.

L'Homme assis dans le couloir. Paris : Minuit, 1980

L'Été 80. Paris : Gallimard, 1980

Savanah Bay. Paris : Minuit, 1982

La maladie de la mort. Paris : Minuit, 1982

L'Homme Atlantique. Paris : Minuit, 1982

Des Journées entières sous les arbres. Paris : Gallimard, 1982.

La Douleur. Paris : P.O.L., 1984

L'Amant. Paris : Minuit, 1984.

Les Yeux Bleus Cheveux Noirs. Paris : Minuit,1986

La Pute de La Côte Normande. Paris : Minuit ,1986.

Emily L. Paris : Gallimard, 1987.

La Vie Matérielle. Paris : Gallimard, 1987.

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

La Pluie d'Été. Paris : Gallimard, 1992.

Yann Andréa Steiner. Paris : Gallimard, 1992.

Écrire. Paris : Gallimard, 1993.

La Mer Écrite. Paris: Marval, 1996.

C'est Tout. Paris: Minuit, 1999.

DURAS, Marguerite – *Dits à la Télévision. Entretiens avec Pierre Dumayet*. Paris:Atelier /E.P.E.L., 1964.

.....*et PORTE,* Michelle. *Les Lieux de Marguerite Duras. Paris:Minuit, 1977.*

.....*et GAUTHIER, Xavière*. *Les Parleuses. Paris : Minuit, 1974.*

Obras sobre Marguerite Duras : vida e obra

ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998.

ANDRÉ, Marie-Odile. *Moderato Cantabile* de *Marguerite Duras*. Paris : Hatier.

ANDRÉA, Yann. *M.D*. Paris: Minuit, 1983.

.....*Cet-Amour-là.* Paris: Pauvert, 1999

ARMEL, Aliette. *Marguerite Duras.* Paris: Christian Pirot, 1998 .

BAJOMÉ, Danielle. *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1997.

..... *Duras ou la douleur*. Bruxelles : De Boeck Université, 1989.

BARBÉRIS, Dominique. *Moderato Cantabile/ L'Amant*. Paris: Nathan, 1992

BLOT-LABARRÈRE. *Marguerite Duras.* Paris : Seuil, 1992.

BORGOMANO, Madeleine. *Duras : Une Lecture des Fantasmes.* Paris : Cistre, 1987

DAVID, Michel. *Marguerite Duras : Une Écriture de Jouissance.* Paris: Desclée de Brower, 1996.

LAMY, Suzanne, ROY, André et alii. *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal: Spirale/ Solin, 1984.

LEBELLEY, Frédérique. *Duras ou le poids d'une plume.* Paris: Grasset, 1994.

LOIGNON, Sylvie. *Le regard dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Paris: L'Hartmann, 2001.

MARINI, Marcelle. *Territoires du Féminin*. Paris: Minuit, 1977

NOUGUEZ, Dominique. *Marguerite.*Paris : Flammarion, 2001

PAGÈS-PINDON, Joëlle. *Marguerite Duras*. Paris : Ellipses, 2001.

PARAISO, Andréa Correa. *Marguerite Duras e os Possíveis da Escritura : a incansável busca.* São Paulo : UNESP, 2001.

PIERROT, Jean. Le cycle de Lol V. Stein. *Marguerite Duras*. Paris: José Corti, 1986.

VIRCONDELET, Alain. Condamnée à écrire. VIRCONDELET, Alain et alii - *Marguerite Duras – Rencontre de Cerisy-La Salle*. Paris: Écriture, p.273- 288, 1993.

.....*Duras.* Paris : Bourin, 1991.

.....*Pour Duras.* Paris : Calmann-Lévy, 1995

.....*Marguerite Duras ou le temps de détruire.* Paris: Seghers, 1972.

.....*Marguerite Duras et l'emergence du Chant.* Paris: La Renaissance du Livre, 2000

Artigos sobre Marguerite Duras

BORGOMANO, Madeleine. L'Histoire de la mendiante indienne: une cellule génératrice de l'Ouevre de Marguerite Duras. *Poétique.* 48 : 179-193, Paris: Seuil, 1981.

.....Une écriture féminine? A propos de Marguerite Duras. *Littérature,* Paris: Larousse, 53 : 59-67, fév. 1984

CALLE-GRUBER, Mireille. Pourquoi n'a-t-on peur de Marguerite Duras? *Littérature : communiquer, représenter*. Paris : Larousse, 63:104-119.

CHALONGE, Florence. Énonciation narrative et spatialité: à propos du cycle indien de Marguerite Duras. *Poétique.* Paris: Seuil, 95 : 325- 346, Séptembre 1993.

.....Une quête de l'origine? Identité et parcours spatial dans *Le Vice Consul* de Marguerite Duras. *Littérature.* Paris : Larousse, 88 p.33-43, Décembre 92.

FÉDIDA, Pierre. L'Absence. *Connaissance de L'Inconscient.* Paris: Gallimard, 1978

GOULET, Alain. La mort dans *L'Amant*. VIRCONDELET, Alain (org.). *Marguerite Duras. Rencontre de Cérisy-La Salle*. Paris: Écriture,1993.

KRISTEVA, Julia. La Maladie de la Douleur. *Soleil Noir: Dépression et Mélancolie.* Paris: Gallimard, 1987.

MAKWARD, Christiane. Structures du silence / du délire: Marguerite Duras / Hélène Cixous. *Poétique* 35 : 315- 325, Paris : Seuil Septembre 1978.

LESSANA, Marie-Magdaleine. La Raison de Lol. Dits à la Télévision. Paris : Atelier /E.P.E.L., 1964.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo *Arrebatamento de Lol V. Stein*. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989

LAURIN, Danielle, FREY, Pascale. L'impossible vérité sur Marguerite Duras. *Lire*, Juin, 1998.

MAMBRINO, Jean. Marguerite Duras. *Le Chant Profond*. Paris : José Corti, 1985.

MERTENS, Pierre. Pour en finir avec Marguerite Duras. *L'agent double*. Brussels : Complexe, 1989.

PINTO, Maria Cecilia de Moraes. Marguerite Duras e a pós-modernidade. HEISE, Eloá (org). *Facetas da pós-modernidade*. Caderno 2. São Paulo : Universidade de São Paulo, 1996, p.79-83.

.....A reescritura biográfica na obra de Marguerite Duras. HEISE, Eloá (org). *Facetas da pós-modernidade*. Caderno 2. São Paulo : Universidade de São Paulo, 1996, p.221-226.

.....As Índias possíveis e impossíveis: Marguerite Duras e o Oriente. HEISE, Eloá (org). *Facetas da pós-modernidade*. Caderno 2. São Paulo : Universidade de São Paulo, 1996, p.155-159.

RICATTE, Robert. Silences et Échos chez Marguerite Duras. *Littérature*, 102 : 3-13, Mai 1996.

SEYLAZ, Jean-Luc. *Les Romans de Duras*. Paris: Archives de Lettres Modernes, 47, 1963

Obras sobre Teoria da Literatura:

BARTHES, Roland. *Le dégrée zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972

.....*Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

BOOTH, Wayne**.** *A retórica da Ficção*. Lisboa : Arcádia, 1980.

BOURNEFF, Roland, OUELLET, Réal**.** O *Universo do Romace.* Coimbra :Almedina, 1976

BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1964.

CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo : Perspectiva, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte : UFMG/Humanitas, 1999.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris : Seuil, 1977

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo : Ática, 1985.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo : Perspectiva, 1971.

FOREST, Phillippe. *Le roman, le Je*. Nantes: Pleins Feux, 2001.

FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. Middlessex, England: Pengouin Books, 1976.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.

..... *Figures II*, Paris: Seuil, 1966.

.....*Palimpsestes: La Littérature au second degrée*. Paris: Gallimard, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative*: *The Metaficional Paradox.* New York : Methuen, 1984.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da Ficção.* Trad. Otávio Mendes Cajado, São Paulo: Ed. Cultrix-Edusp, 1976.

MASSAUD, Moisés. *A Criação Literária*. 8ed. São Paulo : Melhoramentos., 1977

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo : Ática 1988.

SCHOLES, Robert, KELLOG, Robert; *A Natureza da Narrativa*. São Paulo : Mc Grow-Hill, 1977.

PHILIPPE, Gilles. *Le Roman: Des théories aux analyses*. Paris : Seuil, 1996.

POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo : Cultrix, 1974

DUGAST- PORTES, Francine. *Le nouveau roman*. Paris: Nathan, 2001

RICARDOU, Jean. *Nouveaux problèmes du roman*.Paris : Seuil, 1978.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le Roman au XXème Siècle.* Paris: Pierre Belfond, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, s/d.

Artigos sobre Teoria Literária

BARTHES, Roland. Dix raisosns d'écrire. *Oeuvres Complètes*. V.III, Paris : Seuil, 2002, p.100-101

.....L'effet de réel. *Communications,* no.11, mars, 1968. *Oeuvres Complètes,* Paris : Seuil, 2002, p.25-32.

..... La mort de l'auteur. *Oeuvres Complètes*. v.III, Paris : Seuil, 2002, p.40-45.

BENJAMIN, Walter. Le conteur. *Oeuvres*. Trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000, v.III, p.114-151.

BLANCHOT, Maurice. La solitude essentielle. *L'espace littéraire.* Paris : Gallimard. 1955

.....L'oeuvre et l'espace de la mort. *L'espace littéraire.* Paris : Gallimard. 1955

BOURASSA, Lucie. De L'espace au temps, du voir à la voix. *Poétique.* 91 : 345-357, Paris: Seuil, Septembre 1992.

BUTOR. Michel. L'espace du Roman. *Essais sur le Roman.* Paris: Gallimard, 1960.

.....Philosophies de l'ameublement. *Essais sur le Roman.* Paris: Gallimard, 1960

.....La critique et l'invention. *Repertoire III.* Paris: Minuit, 1975, p.7-20.

CHÂTEAUVERT, Jean. Narrer et ne pas narrer. *Poétique.* 93 : 91-111, Paris: Seuil, Fev. 1993.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexte et autotexte. *Poétique.* 27 : 282 - 296, Paris: Seuil, 1976

ECO, Humberto. Sobre os espelhos. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GENETTE, Gérard. Les Silences de Flaubert. *Figures I.* Paris: Seuil, 1972

HAMON, Philippe. O que é uma descrição. *Categorias Narrativas*. Lisboa: Arcádia.1976.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. *Intertextualidades. Poética 27*, Coimbra:Almedina, 1979.

SLAMA, Béatrice. De la "Littérature féminine" à "l'écrire-femme" : Différence et institution. *Littérature*. Paris : Larousse, 44:51-71, Déc.1981.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. *A vontade radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo : Cia das Letras, 1987.

WEISSBERGER, Jean. L'Espace Romanesque: essai de définition. *L'Espace Romanesque*. Lausanne: L'Âge de L'Homme, 1978.

Bibliografia Geral

ARISTOTE. *Poétique*. Paris: Livre de Poche, 1990.

ALZON, Claude. *Femme mythifiée, femme mystifiée*. Paris: PUF,1978.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal. Oeuvres Complètes.* Paris: l'Intélgrale, 1968.

BOTERO, Jean et alii. *Amor e sexualidade no Ocidente*. Revista *L'Histoire*. Trad . Ana Maria Capovilla et alii. Porto Alegre: LPM, 1992.

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves*. Paris: José Corti, 1942

.....*Psychanalyse du Feu.* Paris: Gallimard, 1949.

.....*La Terre et la rêverie du Repos.* Paris: José Corti, 1963

.....*Poétique de L'espace.* Paris: Quadrige/PUF, 1957

.....*L'Air et les Songes.* Paris: José Corti, 1942

.....*La Terre et la Rêverie de la Volonté*. José Corti, 1948

CHALUB, Samira (org.). Pós-moderno. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DELUMEAU, Jean. *La peur en Occident*. Paris: Fayard, 1978.

FELDSTEIN, Richard, FINK, Bruce e JAANUS, Maire (org.). *Para ler o Seminário 11 de Lacan.* Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro : Zahar, 1997.

FREUD, Sigmund. *Artigos sobre Metapsicologia*. Trad. Themira de Oliveira Brito et alii. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

.....*Inibições, sintomas e angústias*. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

.....*Psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro : Imago, 1987.

.....*Além do Princípio do Prazer*. Rio de Janeiro : Imago,1998.

.....*Três Ensaios sobre a teoria da Sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

.....*Cinco Lições de Psicanálise; Contribuições à Psicologia do Amor*. Rio de Janeiro : Imago, 1997.

HUTCHEON, Linda. *A Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

KHEL, Maria Rita. *A mínima diferença*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous mêmes.* Paris : Seuil, 1988.

..... *Soleil Noir: Dépression et Mélancolie.* Paris : Gallimard, 1987.

LACAN, Jacques, *Seminário XI – Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro : Zahar, 2ed, 1996.

LIPOVETSKI, Gilles. *L'ère du vide*. Paris: Gallimard, 1983.

NASIO. J.D. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Paris : Payot, s/d.

PICÓ, Josep. (org.) Modernidad y Postmodernidad. Madrid : Alianza, 1988.

PINO, Carlos Castilla del. *Quatro Ensayos sobre la mujer*. Madrid: Alianza, 1971.

VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL- NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga.* São Paulo : Perspectiva, 1995

BÍBLIA SAGRADA. 9ed. São Paulo : Paulinas, 1955.

Artigos

CLAUDE, Francis, GONTIER, Fernade. La condition féminine. *Les écrits de Simone de Bouvoir.* Paris : Gallimard, 1979.p.401-412.

.....Situation de la femme aujourd'hui. *Les écrits de Simone de Bouvoir*. Paris : Gallimard, 1979, p.423- 437.

FOUCAULT, Michel. *"Stultifera Navis"*. Les Insensés. *Histoires de la Folie à l'Âge Classique*. Paris : Gallimard, 1972.

FREUD, Sigmund. O Estranho. *Uma Criança é Espancada/ Sobre o ensino da Psicanálise nas Universidades e Outros Trabalhos.* Rio de Janeiro : Imago, 1976.

LACAN, Jacques. Le stade du miroir. *Écrits I.* Paris : Seuil, 1966.

.....La chose freudienne. *Écrits I.* Paris : Seuil, 1966

.....Fonction et champ de la parole et du langage. *Écrits I.* Paris : Seuil, 1966

.....Das Ding. *Séminaire VII. L'Éthique de la Psychanalyse.* Paris : Seuil, 1986.

RICHARD, Jean-Pierre. Profondeur de Baudelaire. *Poésie en Profondeur*. Paris : Seuil, 1955.

RYBALKA, Michel. Le Postmoderne et la Littérature. Conférence pronnoncée à Washington University, St Louis, Fév.1991.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. *A vontade radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo : Cia das Letras, p.11-40, 1987.

VARGA, Kibédi. Le Récit Postmoderne. *Littérature*. Paris: Larousse, 77 : 3-22, Fév.1990.

SLAMA, Béatrice. De La "Littérature Féminine" à "L'écrire Fémme": Différence et Instiurion. *Littérature.*, 44:51 – 71, Décembre 1981.

Dicionários e Enciclopédias:

Enciclopédia BARSA. v.4, São Paulo : Barsa Consultoria, 2001.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos.* 9ed., São Paulo : José Olympio, 1982.

DEBOVE-REY, Juliette, REY, Alain. *Le Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2002.

DUBOIS, Jean, LAGAGNE, René et alii. *DFC. Dictionnaire du Français Contemporain.* Paris : Larousse, 1971.

KAUFFMAN, Pierre. *Dicionário Enciclopédia de Psicanálise: O Legado de Freud a Lacan.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LAPLANCHE, Pontalis, JB. *Vocabulaire de Psychanalyse.* 6ed. Paris : PUF, 1978.

ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Teses:

CORRÊA, Adriana dos Santos. *La Quête de la Voix dans L'Oeuvre de Marguerite Duras: Moderato Cantabile, L'Amant et Écrire.* Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000, (mestrado).

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *A Deriva do Olhar: Uma Leitura da Memória em Marguerite Duras*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1991, (doutorado).

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

1. A MULHER: o espelho, a trajetória 1

1.1. A narrativa especular como fundamento dos romances *Moderato Cantabile*, *Le Vice-Consul*, *Le Ravissement de Lol V.Stein* e *L'Amour*. 2

1.1.1. A mãe e a amante em *Moderato Cantabile* 4

1.1.2. A Mendiga e a amante em *Le Vice-Consul* 13

1.1.3. As amigas – as amantes em *Le Ravissement de Lol V.Stein* 32

1.1.4. "*la fin sans fin de Lol*" : a transmigração dos personagens em *L'Amour* 48

1.2. "*Les lieux de Marguerite Duras*" 59

1.2.1. Do outro lado da cidade 62

1.2.2. O percurso da Mendiga e de Anne-Marie 67

1.2.3. A travessia da memória 76

1.2.4. A deambulação ao longo da praia 95

2. A PALAVRA SOB O VÉU DO SILÊNCIO 107

2.1.O início de uma nova escrita 109

2.1.1 Dizer e calar 109

2.2.2.Dizer e olhar 114

2.2 .A palavra, o olhar sobre Calcutá 116

2.2.1 Dizer e calar 117

2.2.2 Dizer e olhar 125

2.3 O "*ravissement*" da escrita e do silêncio 131

2.3.1. Dizer e calar 131

2.3.2. Dizer e olhar 142

2.4 Os silêncios de *L'Amour*. 148
2.4. 1. Dizer e calar 149
2.4. 2. Dizer e olhar 159

Conclusão 169
Bibliografia 177