

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM – PPGEL
DEPARTAMENTO DE LETRAS

**O CICLO INDIANO DE MARGUERITE DURAS À LUZ DA COMPARAÇÃO
DIFERENCIAL: A RECONFIGURAÇÃO DE UM PERSONAGEM**

ODÁRA RAQUEL KUNKLER

NATAL
2014

ODÁRA RAQUEL KUNKLER

**O CICLO INDIANO DE MARGUERITE DURAS À LUZ DA COMPARAÇÃO
DIFERENCIAL: A RECONFIGURAÇÃO DE UM PERSONAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada.
Orientador: Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa.

NATAL
2014

ODÁRA RAQUEL KUNKLER

**O CICLO INDIANO DE MARGUERITE DURAS À LUZ DA COMPARAÇÃO
DIFERENCIAL: A RECONFIGURAÇÃO DE UM PERSONAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada.
Orientador: Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa.

Aprovada em :

BANCA EXAMINADORA :

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Presidente)

Prof. Dr. Jordi Carmona Hurtado
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

Prof. Dr. Márcio Renato Pinheiro da Silva
Universidade do Rio Grande do Norte (UFRN)

Dedico este trabalho a todos aqueles que participaram na sua realizaçãõ.

Agradeço

Aos meus pais e ao meu irmão por tudo.

À Márcio Venício Barbosa pelos livros, críticas e orientação.

À Fagner França pela grande ajuda no começo.

À Rebeka Carozza pela leitura sincera.

À Francisco Santiago Jr. e Cyro Roberto pelas conversas e encaminhamentos.

À Antonio Medeiros Jr. pelas conversas frutíferas.

À Eduardo Pellejero pela leitura cuidadosa e apontamentos importantes na qualificação.

À Orlando Brandão pela revisão minuciosa do texto.

Aos professores que compuseram a banca de arguição.

Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.

(Manoel de Barros, *O livro das ignorâncias*)

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar a reconfiguração de um personagem em dois romances e em um texto dramático da escritora francesa Marguerite Duras, que fazem parte do conhecido ciclo indiano. São eles: *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le vice-consul* (1965) e *India Song* (1975). Adotando a perspectiva da comparação diferencial como abordagem literária, proposta por Ute Heidmann (2008, 2010, 2013), professora-doutora da Universidade de Lausanne (Suíça), este trabalho busca estudar o personagem Anne-Marie Stretter presente nestas três obras. Procura compreender de que modo se produz a reescrita do personagem a partir de três eixos de análise: as modalidades de enunciação, considerando a análise e a comparação da obra literária como evento enunciativo, partindo do conceito de cena de enunciação proposto por Dominique Maingueneau (2010); as modalidades de inscrição genérica, estreitamente ligadas às modalidades enunciativas, com fundamentação teórica em Todorov (1980) e Heidmann (2013); e as modalidades de dialogismo intertextual e interdiscursivo, enxergando na relação dialógica novos e diferentes efeitos de sentido. Para a compreensão destas partimos de Bakhtin (2010), Kristeva (1974), Todorov (1981) e a ideia de dialogismo e intertextualidade, para chegarmos à ideia de interdiscurso proposta por Heidmann (2010 e 2013). Através deste estudo podemos observar em uma mesma autora diferentes maneiras de se construir um personagem, cada qual com suas especificidades e complexidades, diversificados em seus gêneros e espaços discursivos. O interesse da comparação diferencial neste estudo, ao identificar um traço comum entre as três obras, é trazer à tona suas diferenças epistemológicas e suas novas propostas de sentido.

Palavras-chave : personagem, comparação diferencial, Marguerite Duras, análise do discurso.

RÉSUMÉ

La présente recherche a pour objectif d'analyser la reconfiguration d'un personnage dans deux romans et dans un texte dramatique de l'écrivaine française Marguerite Duras, qui font partie du Cycle indien. Ils sont : *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le vice-consul* (1965) et *India Song* (1975). Adoptant la perspective de la Comparaison Différentielle comme approche littéraire, proposée par Ute Heidmann (2008, 2010, 2012), professeur-docteur de l'Université de Lausanne (Suisse), ce travail cherche à étudier le personnage Anne-Marie Stretter présent dans ces trois œuvres. On cherche à comprendre de quelle manière se produit la réécriture du personnage à partir de trois axes d'analyse : les modalités de l'énonciation, en considérant l'analyse et la comparaison de l'œuvre littéraire comme un événement énonciatif, partant du concept de la scène d'énonciation, proposé par Dominique Maingueneau (2010) ; les modalités d'inscription générique, étroitement liées aux modalités énonciatives, avec un fondement théorique en Todorov (1980) et Heidmann (2012) ; et les modalités de dialogisme intertextuel et interdiscursif, considérant dans la relation dialogique des nouveaux et différentes propositions de sens. Pour la compréhension de cela nous partons de Bakhtine (2010), Kristeva (1974), Todorov (1981) et de l'idée de dialogisme et intertextualité, pour arriver à l'idée d'interdiscours proposée par Heidmann (2010, 2012). À partir de cette étude, nous pouvons observer dans l'œuvre d'un même auteur différentes manières de construction d'un personnage, chacun avec ses spécificités et complexités, variant dans le genre et les espaces discursifs. L'intérêt de la comparaison différentielle dans cette étude, partant d'un trait commun entre les trois œuvres, est de rendre visible les différences épistémologiques et les nouvelles propositions de sens.

Mots-clés : personnage, Comparaison Différentielle, Marguerite Duras, Analyse du Discours.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 MARGUERITE DURAS: VIDA E OBRA.....	16
2 DEFININDO OS EIXOS: POR UMA COMPARAÇÃO DIFERENCIAL.....	22
3 CENA DE ENUNCIÇÃO.....	28
4 A GENERICIDADE: GÊNEROS EM MOVIMENTO	52
5 DA INTERTEXTUALIDADE À INTERDISCURSIVIDADE.....	67
6 CONCLUSÃO.....	96
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

A ideia dessa pesquisa começou quando frequentei uma disciplina optativa de literatura comparada durante a graduação de Licenciatura em Letras – Língua e Literaturas francesas. A disciplina propunha uma teoria bastante recente chamada Comparação Diferencial, liderada pela professora doutora Ute Heidmann da Universidade de Lausanne, na Suíça. Além da disciplina, outra motivação foi o contato presencial com a autora, que vinha anualmente à UFRN por meio do Colóquio Internacional da Análise Textual dos Discursos (ATD) para dar algumas palestras e desenvolver esta teoria.

A proposta me pareceu bastante diferente daquilo que ouvira durante todo o curso, o que despertou a curiosidade. Ampliando as leituras e análises, fui me convencendo de que a abordagem comparativa diferencial unida à análise do discurso, era algo muito interessante de trabalhar dentro do leque de propostas de estudo literário que vira até então.

O professor que ministrava a disciplina é o mesmo que me orienta, Márcio Venício Barbosa, e foi quem me auxiliou a dar os primeiros passos nessa perspectiva de estudo. Para começarmos a entender o assunto, lemos alguns artigos teóricos de Ute Heidmann, Jean-Michel Adam, Dominique Maingueneau, Ruth Amossy, Daniel-Henri Pageaux e Jean Bessière, que versavam sobre os novos caminhos da literatura comparada.

A primeira comparação que fizemos com auxílio dessa teoria foi com mito de Orféu. Recorremos aos textos de Virgílio, Vinícius de Moraes e aos filmes de Marcel Camus e Carlos Diegues. Analisamos a reescritura do mito em diferentes culturas, épocas e gêneros. Uma característica que me chamou a atenção foi a ideia de não haver hierarquia entre os textos comparados. De início, não conseguia entender como Virgílio não fora influência para Vinícius de Moraes e todos os outros que vieram depois. Aos poucos fui me convencendo de que a visão da comparação diferencial tirava o ranço da ideia de texto matriz e seus derivados, para propor o diálogo entre esses textos, como se Carlos Diegues estivesse dando uma resposta a Vinícius de Moraes, conversando com ele, e propondo um novo sentido para o mito.

A segunda comparação seria um pouco diferente: comparar a reescritura dentro da obra de um mesmo autor que, no caso, foi a escritora francesa Marguerite Duras. Devorei o

primeiro romance, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1997)¹. E ele me arrebatou. Era diferente de tudo que eu já havia lido. Durante a graduação, li escritores do século XIX como Victor Hugo, Baudelaire, Flaubert, assim como, alguns livros de Jean-Paul Sartre e peças de teatro do século XX. Apesar das outras leituras, quando me deparei com o texto de Duras fiquei confusa. Houve também o desafio em saber onde iria dar aquela comparação que fugia um pouco da proposta inicial de Ute Heidemann. Infelizmente, ou felizmente, não tivemos tempo de concluir a atividade de comparação, aliás, nem começamos, pois o final do ano de 2010 estava próximo. E fiquei com a promessa de ler os outros dois livros propostos.

A possibilidade de comparação ficou pulsando em minha cabeça durante muitos meses. Tive outras experiências estéticas, li grandes escritores durante a graduação, tentei enveredar por outros caminhos, mas em vão: quando a possibilidade de prestar o concurso para o mestrado se apresentou, acabei propondo o mesmo tema da disciplina, o qual não consegui esquecer. Na época minha única leitura era *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1997). Não sabia praticamente nada sobre a vida e a obra da autora. Comecei a pesquisar e vi que o abismo por mim imaginado era bem mais raso do que a realidade.

Minha atração por ela talvez seja a mesma do ímã, como opostos que se atraem. Duras é politizada, ativista, ousada, intrínseca. Com o tempo fui descobrindo pontos interessantes que pudessem me conectar a essa autora, e o fato de sentir-me estrangeira onde quer que estivesse poderia ser um.

A obra de Marguerite Duras – narrativa, teatro, cinema – tem sido abordada pela psicanálise, pelos estudos da autoficção e da autobiografia, em teses e dissertações que tratam desses e de outros temas. Além disso, há outros trabalhos a respeito desses e de outros temas, como, por exemplo, o da tradução. Encontramos também teóricos e escritores contemporâneos a ela que escreveram alguma coisa sobre sua obra, como Maurice Blanchot e Jacques Lacan. Citaremos alguns desses trabalhos que encontramos ao fazermos nossa pesquisa para saber se haveria espaço para a abordagem proposta por este estudo.

Jacques Lacan, contemporâneo de Duras, escreveu uma homenagem² a ela por ter escrito *Ravissement de Lol V. Stein*, que foi publicada pela primeira vez nos *Cahiers Renaud-*

1 Todas as referências em francês dos livros *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le vice-consul* (1965) e *India Song* (1976) foram tiradas da coleção das obras de Duras: *Romans, cinéma, théâtre, un parcours* (1943-1993), publicada em 1997.

2 Apareceu em *les Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 1965, n° 52, pp. 7-15, e depois em *Marguerite Duras*, Paris, Albatros, 1975, pp. 7-15.

Barrault, por Gallimard em 1965. Nessa homenagem, ele admira a pertinência da história de Lol, personagem do romance *Ravissement de Lol V. Stein*, em como Duras foi capaz de escrever, sem saber (ele acredita), aquilo que ele ensinava: a psicanálise. Para Lacan, a história pode ser lida quase como um estudo de caso de patologia mental.

Encontramos o artigo de Julia Kristeva, “A doença da dor”, escrito em 1987, capítulo do livro *Sol Negro: melancolia e depressão*, no qual Kristeva combina os títulos de dois romances da autora, *La maladie de la mort* e *La douleur*, explorando temas como a doença, a morte e a dor.

Bernard Sarrut escreveu *Marguerite à contre-jour* em 2006, livro-homenagem que conta a história de uma relação estreita e privilegiada de mais de vinte anos entre Marguerite Duras e o autor. É um testemunho que fala de cinema, e mais precisamente do cinema de Duras. São lembranças, acompanhadas de fotografias, com as quais ele vai traçando o retrato da escritora. Internacionalmente, isso é apenas um minúsculo apanhado do que já foi escrito sobre a ela. No Brasil, temos teses de doutorado que abraçam a obra da autora especialmente pela psicanálise e pela sua maneira particular de escrever, além disso, há também alguns trabalhos voltados para a tradução. Veja a seguir, quatro teses a respeito da obra de Duras.

A primeira é a tese de doutorado *Marguerite Duras – o texto e sua travessia*, defendida em 1986 na Universidade Federal do Rio de Janeiro por Celina Moreira de Mello, tenta definir o que seria a escrita corrente de Duras, um corpo a corpo com a escrita em busca de música. Para tanto, ela recorre à análise textual e à análise da narrativa e Roland Barthes. Tivemos acesso apenas a uma parte do texto, publicado em 1989 em Curitiba sob o nome “A escritura corrente de Marguerite Duras”.

A segunda é a tese de Cleonice Paes Barreto Mourão, *A voz feminina na ruptura da cadeia simbólica: estudo da escrita de Marguerite Duras*, defendida em 1991, na Universidade Federal de Minas Gerais. Encontramos também o artigo “Memória de um corpo de menina”, apresentado durante o doutorado em Letras para a disciplina “Memorialismo e autobiografia”, recebido para publicação em 1988, no qual Mourão estuda *L'Amant* como a pré-história da escrita de Duras. Nesse artigo, ela traz à tona aspectos biográficos que explicariam o fazer artístico de sua obra: a figura da mãe, a experiência do erotismo e a vida na colônia.

A terceira tese é a de Paulo de Andrade, defendida em 2005 na Universidade Federal de Minas Gerais, ele estuda a escrita de Duras. Partindo de duas palavras recorrentes na obra de Duras: o amor e a escrita, Andrade submete o livro *Amour* à experiência de tradução. Além da tradução, ele analisa a obra da autora à luz de Blanchot e Lacan.

A quarta tese de doutorado foi defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e na Université de Paris III – Sorbonne-Nouvelle, em 2008, por Adriana Santos Corêa com o título de *A recepção da obra de Clarice Lispector na França e da obra de Marguerite Duras no Brasil: uma leitura de imaginários*. Nesse trabalho, a autora entrecruza a recepção da obra de Clarice Lispector na França e de Marguerite Duras no Brasil, centrada na análise do deslocamento entre duas instituições literárias culturalmente distintas, centrada nos princípios teóricos da Estética da Recepção e da Teoria do Efeito Estético, e ainda naqueles que concernem a imagem/imaginário e a tradução. O recorte da pesquisa é *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela* de Lispector, *L'Amant* e *Le ravisement de Lol V. Stein* de Duras.

Além dessas teses, há também a dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2009, por Dannielle Rezende Starling, *A PALAVRA-BURACO: Bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras*. Essa pesquisa trata de três obras da autora relacionadas à escritura feminina e ao vazio que ela proporciona ao ser traçada por Duras, em uma abordagem psicanalítica, são elas: *Le Ravisement de Lol V. Stein*, *Écrire* e *Amour*.

Ao pesquisarmos esses trabalhos, percebemos que o caminho que queremos tomar foge um pouco a isso tudo que já foi estudado, ao escolhermos a perspectiva da comparação diferencial como teoria metodológica. Preocupamo-nos com a particularidade da escrita de Duras, por isso, colocamos as obras frente a frente num diálogo horizontal, buscando certas diferenças a partir de uma ou mais características comuns aos textos. Tomamos como corpus literário o ciclo indiano³, escolhendo as obras: *Le Ravisement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* e *India Song*. Dentro desse corpus, estudaremos apenas um personagem.

Na revista *Magazine Littéraire* (1990), em seu primeiro número dedicado a Duras, podemos observar como Danielle Bajomée⁴ vê a escrita de Duras. Temos que concordar com

3 O “ciclo da Índia” (1964-1976) é um período em que Duras se aventura em uma nova maneira de escrever (romances, peças de teatro, roteiros de cinema), conta a errância da mulher e certos personagens, como Anne-Marie Stretter, são recorrentes.

4 Professora de literatura francesa contemporânea da Universidade de Liège. Publicou o livro *Duras ou la Douleur* (1989).

Danielle no seguinte aspecto: o uso das palavras “tudo”, “nada”, “buraco”, “paixão”, “loucura”, “abandono”, “deslumbramento”, “lágrimas”, “dor”, “morrer” perpassam sua obra como um léxico primitivo e fundamental. Observamos também que a reiteração não se restringe somente às palavras, pois podemos perceber também a presença dos mesmos personagens, situações, sentimentos e lugares em uma coleção de obras.

Trazendo o foco para o período que compreende os anos de 1964 a 1976 personagens e lugares ressurgirão em diferentes suportes da obra da autora. No presente trabalho buscamos estudar como esse traço se apresenta com o personagem Anne-Marie Stretter, que teve sua primeira aparição no primeiro romance do ciclo. Ao escolher a comparação diferencial como suporte teórico-metodológico, vislumbramos a possibilidade de fazer algo diferente, mas a ideia de que isso poderia dar em nada sempre nos acompanhou.

Quando Heidmann propõe o estudo das reescrituras dos mitos gregos, ela pensa em diferentes civilizações que escolheram determinado mito específico para retratar de alguma forma questões humanas intimamente ligadas ao seu contexto temporal, cultural e linguístico, pretendendo diferentes propostas de sentido. No texto *Pierre Menard, autor do Quixote* (1939), Jorge Luis Borges demonstra isso de maneira perspicaz⁵. Não podemos perceber uma relação direta com relação ao nosso tema, pois a autora é a mesma e o ciclo indiano⁶ está inserido no mesmo contexto em um espaço temporal de aproximadamente dez anos, que vai de 1964 a 1976. Para que a análise ganhe consistência, criamos três eixos de análise. O primeiro é o da cenografia, conceito proposto por Dominique Maingueneau, que reflete dentro e fora da obra. Outro eixo aqui proposto é o da genericidade, que se interessa particularmente pelos gêneros literários em movimento. Por último temos o eixo da interdiscursividade, considerando que não existe texto matriz, mas sim diálogos entre as obras que criam novas propostas de sentido. No nosso caso, as duas primeiras obras são consideradas romances e o terceiro é um texto dramático que dá origem ao filme homônimo. O fio condutor dessa análise é a reescritura do personagem Anne-Marie Stretter.

5 Ele propõe “a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. [...] Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce *A Imitação de Cristo*, não é uma suficiente renovação desses ténues avisos espirituais?”.

6 Todas as referências em francês dos livros *Le ravissement de Lol V. Stein*, *Le vice-consul* et *India Song* foram tiradas da obra: DURAS, Marguerite. *Romans, cinéma, théâtre, un parcours* – 1943-1993. Paris: Gallimard, 1997. Collection Quarto.

Nossa hipótese é de que as três obras aqui estudadas dialogam entre si; além de termos um personagem que se repete, temos também a região e alguns temas que perpassam as três obras; faremos uso das semelhanças apenas para conectar as obras, acreditando que cada qual possui suas características próprias revelando algo de seu tempo e de sua fundação. Perguntamo-nos: o fato de termos personagens que se repetem nas três obras é suficiente para acreditarmos numa trilogia? Ou a recorrência aos personagens é uma reescritura em busca de novas propostas de sentido?

Diversos estudos e biografias, como a de Laure Adler, apontam que Marguerite Duras conta muitas de suas histórias a partir de sua infância e juventude. O que ficou marcado foi: a Indochina, os brancos na colônia, a pobreza, a violência, sua mãe, seus irmãos, o clima úmido e quente. Partiremos disso, acreditando encontrar um fio que una todas essas partes, mas que, ao mesmo tempo, mostre o quanto elas são distintas.

Anne-Marie Stretter aparece nas três obras aqui escolhidas de diferentes maneiras: no primeiro romance, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, publicado em 1964, ela surge rapidamente, não nos é apresentada, simplesmente aparece e leva com ela a sanidade de Lol V. Stein; já no segundo, *Le Vice-consul*, publicado em 1965, ela é apresentada de maneira mais explícita, seria como uma história presente, na qual ela faz parte de um grupo social e com ele interage; na terceira obra, o texto dramático *India Song*, publicado em 1976, temos o seu fantasma, fala-se do que se passou, nela ecoam vozes que nos contam a história de um tempo remoto. Diante dessas diferenças de apresentação da personagem, gostaríamos de responder ao final desse estudo, a seguinte indagação: ao reescrever a personagem Anne-Marie Stretter, Duras tentava novas propostas de sentido?

No primeiro capítulo, contaremos a história da autora e exporemos sua bibliografia, não de forma detalhada, guardando aquilo que possa ser mais interessante para contribuir de maneira perspicaz para a nossa análise. No segundo capítulo, faremos uma pequena exposição sobre a comparação diferencial, definindo assim nossos eixos e justificando nossa análise. No terceiro capítulo, estudaremos a cena de enunciação das três obras, mostrando de que maneira cada obra se justifica; no quarto capítulo, falaremos sobre a genericidade, estudando a transposição do personagem do romance para o texto dramático e também sua corporificação nas telas do cinema; e no quinto capítulo, traremos a ideia de interdiscursividade entre as obras, sempre focalizando nas passagens em que o personagem Anne-Marie Stretter participa.

1 MARGUERITE DURAS: VIDA E OBRA

Filha de pais franceses que viveram na colônia, Marguerite Donnadiou, mais tarde chamada Duras, cresceu e passou sua juventude na Indochina (de 1914 a 1931). A vida não foi doce. Perdeu o pai muito cedo e a mãe assumiu as rédeas da família. Contudo, esta mãe de criação, que talvez seja inspiração para a criação da personagem mãe, que aparece em *Le Barrage contre le Pacifique* (1950) e em *L'Amant* (1984), entre outras obras da autora, é, também na vida real, uma mulher inexperiente nos negócios, levando a família a passar por diversas dificuldades das quais nunca se restabelece. Além disso, ela tem um irmão mais velho, viciado em jogos e ópio, que rouba a mãe e é violento com ela e o outro irmão. Sendo, entretanto, esse filho que a mãe mais ama e respeita. Infância e juventude difíceis e infelizes, marcadas pela violência e penúria.

A partir de 1929, ela estuda no Liceu Francês de Saigon e mora em uma pensão. Nessa época, encontra aquele que será conhecido em seus romances como o amante chinês, assim como aquela que a inspirará na construção do personagem recorrente do “ciclo indiano” (de *Le Ravissement de Lol V. Stein*, de 1964, à *India Song*, de 1976): Anne-Maria Stretter. Em 1933, ela deixa definitivamente a Indochina, a mãe e o irmão para continuar seus estudos em Paris. Sua infância e juventude constituem um dos campos mais profícuos de sua obra: a mãe, os irmãos, a natureza, a violência, a Indochina e o mundo das colônias.

Em Paris, inscreve-se na universidade de direito e segue paralelamente aulas de matemática especial. Duras leva uma vida intensa, faz seu primeiro círculo de amigos, a maioria militantes antifascistas, mas não se envolve na agitação política. Em 1935, sai do curso de direito para se dedicar durante seis meses ao Exército da Salvação, em prol dos desfavorecidos. No final desse ano, conhece Jean Lagrolet. Eles têm a mesma paixão pela literatura e desejam mutuamente tornarem-se escritores. Com ele, Duras descobre a literatura americana, da qual alguns estudos acreditam⁷ ter ela recebido influência para escrever suas obras. Inscreve-se também na Escola de Ciências Políticas, tem ótimos resultados e trabalha muito. Nesse período, conhece Georges Beauchamp e Robert Antelme que eram também

7 Segundo Jean-Luc Vicent (2005), no livro *Un barrage contre le Pacifique* (2005), a crítica contemporânea traz a tona, desde a publicação de *Un barrage contre le Pacifique*, o parentesco elogioso da jovem escritora com alguns de seus predecessores americanos, em particular John Steinbeck (1902-1968) e Erskine Caldwell (1903-1987).

estudantes, vindo a deixar Lagrolet para se casar com Antelme em 1939. É o começo da Segunda Guerra Mundial.

De 1940 a 1964, sugere a biografia escrita por Jean-Luc Vincent, esse é o período de consolidação da sua escrita diante dos leitores e da crítica literária. Nesse período, ela vive na rua Saint-Benoît com Antelme e tem seus dois primeiros textos publicados são *Les impudents* (1943) e *La vie tranquille* (1944). É também o começo de seu engajamento no bloco da resistência como membro do Partido Comunista francês. Duras e seu marido trabalham juntos: ela no Comitê de Organização do Livro, escolhendo e distribuindo entre as editoras os livros a serem publicados, ele no Ministério da Informação. Ela conhece Dionys Mascolo, que trabalha para a editora Gallimard e que será seu amante, pai de seu filho e amigo fiel de seu marido. Em 1944 Antelme é preso e enviado para um campo de concentração. Ele volta um ano depois, beirando a morte. Sobre esse período, Duras escreverá *La douleur* muitos anos depois, em 1985.

Ativa no Partido Comunista Francês (PCF), o apartamento da rua Saint-Benoît se torna refúgio, lar da resistência, lugar de trocas, aberto sobre o mundo. Divorcia-se de Antelme em 1946 e deixa o partido em 1949. Escreve seu terceiro romance em 1950, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), que se torna um grande sucesso e por pouco não ganha o prêmio Goncourt. Ela conta no livro *La vie matérielle* (1987) que em Paris ela se sente mal.

A Trouville, je supporte la vie. A Paris, non. Je dois le dire, non, à cause de ces espaces menaçants, ces rues ouvertes et puis ces gens qui sonnent chez moi, qui arrivent de loin, d'Allemagne, souvent d'Allemagne en effet, et qui sonnent, et qui viennent pour m'avoir vue. (p. 123)⁸

Por ser uma cidade próxima do mar e da natureza, talvez lembre essa infância distante, “Ici [Trouville] nous sommes plongés dans le même paysage” (p. 123)⁹. Na Indochina, ela fazia parte dos brancos, e havia uma barreira imaginária que a separava dos nativos, como água e óleo, que apesar de estarem no mesmo recipiente não se misturam. Porém, desde cedo, nunca escondeu o seu jeito impetuoso e curioso de ser e vemos isso contado no livro *L'Amant* (1984).

8 “Em Trouville, eu tolero a vida. Em Paris, não. Eu devo dizê-lo, não por causa desses espaços ameaçadores, essas ruas abertas e, por fim, essas pessoas que tocam a campainha da minha casa, que chegam de longe, da Alemanha por exemplo, e que tocam a campainha, e que vêm para me ver” (tradução nossa).

9 “Aqui nós estamos mergulhados na mesma paisagem” (tradução nossa).

Nesse momento, ela menina se envolve com um chinês rico. Ele, mais velho, apaixonou-se pela menina, enquanto ela pensa que está com ele por interesses materiais; e apenas quando já não tem mais jeito, quando está no barco que parte para a França, ela se dá conta de que o ama intensamente. Um amor impossível. Eles não poderiam ficar juntos, a família dele não aceitaria. Na colônia, brancos e nativos ficam separados pelo rio.

Apesar de ter nascido nessa terra, continua estrangeira, exotizada por uma questão de descendência e de cor de pele. Quando volta à França, apesar de francesa, nasceu na colônia e traz consigo as marcas do idioma e da cultura que sorveu durante a infância e experimentou na juventude. Esse contato com a natureza da colônia e a necessidade do campo fazem com que ela, com os direitos recebidos com a venda da obra *Un barrage contre le Pacifique* (1950), compre uma casa em Neauphle-le-Château e um apartamento de frente para o mar em Trouville. Esses serão lugares-chave para a sua escritura.

Sempre ativa politicamente, ela entra no combate dos intelectuais contra o colonialismo virulento durante a guerra da Argélia. Os anos de 1950 a 1964 são anos de intensa criação e de independência de pensamento e moral cada vez maiores. Ao mesmo tempo em que escreve artigos para jornais, ela continua seu trabalho de escritora e afirma-se com uma escrita original que foge cada vez mais do conceito de narrativa tradicional - a qual coloca o drama, a ação, no coração da escrita -, abrindo espaço para a forma dialogada, fazendo importante uso do diálogo e uma dramatização da narrativa próxima às vezes do teatro. A publicação de *Moderato Cantabile*, em 1958, marca uma primeira reviravolta importante: ela conta a história de amor de uma mulher casada com um antigo empregado da empresa da qual seu marido é diretor e, indiretamente, num outro plano, a história apaixonante de outro casal que termina com o assassinato de uma mulher casada pelo seu próprio amante. De acordo com o estudo feito por Jean-Luc Vincent (2005) sobre a obra da autora, com esse romance Duras oferece uma narrativa que mistura paradoxalmente distância e mergulho no coração de uma loucura potencial, a loucura de uma jovem burguesa sufocada pelo meio sociocultural onde vive. Ao escrever o cenário para o filme de Alain Resnais, em 1960, *Hiroshima mon amour*, fica clara a singularidade de sua escritura e o lugar em primeiro plano que ela ocupa na vanguarda artística.

Esses anos são repletos de farras noturnas, de dependência sexual com o escritor Gérard Jarlot, da entrada no alcoolismo, que a acompanhará durante toda a vida, de perdas e

de depressão. Ela redige, em 1963, *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), que, segundo a crítica, é um dos romances da autora mais acabado e inovador, e que abre um novo período de criação. Com esse reflexo da vida desregrada em sua obra, Duras começa um novo ciclo de escrita, o “ciclo indiano”. Nesse ciclo, apresenta-se uma aventura, de agora em diante, em terra desconhecida, tanto na sua forma, escapando a toda categorização de gênero, quanto no seu assunto. Duras descreve nesta narrativa a errância de uma mulher que, por amor, beira a loucura quando vê seu noivo partir com outra, Anne-Marie Stretter, num baile em T-Beach. Em *Le vice-cônsul* (1965), segue o caminho então aberto pelo primeiro romance do ciclo. Duras se afasta dos lugares reais, dos problemas da construção romanesca para produzir seus textos, ora narrativos, ora dramáticos, ora cinematográficos.

Marguerite Duras arrebatada na linguagem de suas obras, com histórias aparentemente banais, parecendo *romans de gare*. Contudo, por trás daquela história simples tem um mundo escondido pela linguagem, um mundo obscuro que nos põe diante de um abismo sobre o qual queremos nos debruçar. Seu lado político tem uma força que a faz questionar a realidade da sociedade na qual vivia, ela acaba passando isso para as suas obras. Por trás da história do amante, por exemplo, existe uma crítica social muito forte.

Em todos os livros ela demonstra uma barreira, uma divisão: pobres/ricos, brancos/nativos, fome/fartura; é paradoxal a ideia de um baile onde franceses bebem, comem e dançam, enquanto milhares morrem de fome. Mas é o que acontece. Podemos ver esse questionamento impresso nas páginas de *Le vice-consul* (1965), onde Duras tem coragem de dizer, de forma quase poética, os males do mundo, para quem sabe, despertar o interesse e a conscientização do homem, ou simplesmente para gritar sua indignação, como o vice-cônsul que atira cegamente sobre a praça de Shalimar. Atira em quê? Esse tiro cego, pode ser interpretado como um tiro na fome, nos milhões de pessoas que morrem, na lepra, na injustiça. A mendiga, por exemplo, ainda no mesmo romance, apesar de ter a história mais infeliz e triste de todas é contraditoriamente a mais bela, contada com devoção, um encontro mágico de palavras, do ser humano com a natureza. A biografia de Laure Adler sobre Duras conta que, quando criança, encontrou uma mendiga com uma criança, que gritava loucamente na rua. Ela diz que sua mãe pegou a criança dessa mendiga, e esse é um dos seus fantasmas mais antigos.

Os eventos de maio de 1968¹⁰ fazem com que Duras se engaje novamente na política.

10 “1968, sob o impulso dos estudantes parisienses, a França se agita subitamente durante um mês. Cansados de uma sociedade autoritária e paternalista, os jovens denunciam o capitalismo, a austeridade moral gaulista,

Ela acredita, como já havia começado a apontar em seus textos, na revolução, no fim da burguesia estabelecida. A partir de 1970, sua escrita torna-se quase que exclusivamente cinematográfica. Realiza, entre outros roteiros, *India Song* (1975). Seus longas-metragens possuem uma escrita tão exigente quanto a de seus livros, são também “incoerentes” trabalhando com frequência no deslocamento entre som e imagem, fala e ação. Por esse motivo é que poderíamos chamar de cinema experimental, outros de cinema de arte. Esses anos são ainda marcados por estados de depressão cada vez mais violentos, por uma dependência cada vez maior do álcool, por experimentos artísticos cada vez mais radicais. Neste período, Marguerite torna-se Duras: uma artista controversa, adulada por uns, odiada por outros.

Em 1982, a autora está no fundo do poço, mergulhada no álcool, e seus amigos acreditam que ela não conseguirá mais reverter a situação. Seu encontro em 1980 com Yann Andrea, seu último companheiro, e aquele que a acompanhará até o final da vida, não a cura de seu vício. É na maior dificuldade e com a lucidez cada vez mais escassa que ela escreve *Savannah Bay* e começa *La maladie de la mort*, os dois publicados em 1982. Beirando a morte, a escritora acaba aceitando a cura pela desintoxicação, mas, para a surpresa de todos, ela sobrevive e termina de escrever *La maladie de la mort*. Agarra-se então a um novo projeto: retornar aos anos da Indochina. Escreve *L'Amant*, livro publicado em 1984, com o qual ela ganha o prêmio Goncourt. Antes dela ganhar esse prêmio, Duras não estava vendendo muitos livros, estava com dificuldade de se relacionar com as pessoas, pois seus pontos de vista incomodavam. Depois de receber esse prêmio, ela renasce, como a fênix, de suas próprias cinzas.

as detenções de seus camaradas, tudo isso apoiando a liberdade sexual, mais direitos para a mulher, tudo com, por vezes, o Pequeno Livro vermelho nas mãos. Primeiro desamparados por esses « esquerdistas » que cobrem os muros parisienses de slogans libertários, trabalhadores e sindicatos assumem em menos de quinze dias. A França fica paralisada e o regime ameaçado. O país conhece de alguma forma seu último episódio de insurreição.

A Quinta República guarda muito tempo na memória os eventos de maio de 68, percebidos como o catalisador de mudanças profundas da sociedade francesa. Se o poder sai temporariamente fortalecido pelas eleições legislativas de 1968, De Gaulle é levado a partir um ano mais tarde. Quanto aos trabalhadores, eles obtiveram resultados nítidos com os acordos de Grenelle. Os estudantes, origem do movimento, obtiveram uma reforma universitária. Na realidade, a ação deles permitiu com que a França saísse de um impasse pela via da modernização. De fato, ideias e compromissos surgem : luta pelos direitos das mulheres, modificação de valores morais, sociais e políticos dominantes. Uma sociedade nova eclode. Entre as mudanças que ela trará nos anos seguintes, lembra-se, por exemplo, da liberalização seguida do desmantelamento do ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française) em 1974, da lei sobre a IVG (interrupção voluntária da gravidez) em 1975, da liberalização do regime, da influência decrescente da Igreja cristã.” Disponível em: <http://www.linternaute.com/histoire/mai_68/2055/a/1/1/2/>, acesso 16/10/2013 (tradução nossa)

No fim de sua vida e de sua obra percebe-se uma tranquilidade e um acabamento cada vez maior, apesar de sempre assombrada pelo fantasma do álcool. Nas palavras de Jean-Luc Vincent, em seu último texto *C'est tout* (1995), torna-se uma senhora que continua a escrever numa mistura de narcisismo e provocação. Marguerite Duras morre em fevereiro de 1996.

2 DEFININDO OS EIXOS: POR UMA COMPARAÇÃO DIFERENCIAL

A comparação diferencial propõe o estudo das diferenças no contexto da literatura comparada. Ao estudarmos, por exemplo, os contos de fadas ou os mitos, ou até mesmo os contos tradicionais, sabemos que eles atravessam a história da humanidade sofrendo alterações diretamente ligadas ao seu entorno. O Ulisses da Odisseia não é o mesmo Ulisses de James Joyce. O Chapeuzinho Vermelho de Perrault é diferente do dos irmãos Grimm. E que diferenças são essas se o tema ou o nome é o mesmo?

A comparação diferencial acredita que as diferenças estão relacionadas à cultura, à língua, à história, às condições de publicação, ao público leitor e ao escritor. Por isso, o sentido que cada obra propõe é distinto. A interpretação que daremos a cada história será única, pelo simples fato de elas estarem atreladas de maneira indissociável ao seu tempo, espaço, às suas condições de surgimento e de sua recepção.

No artigo intitulado “Comparatismo e análise de discursos: a comparação diferencial como método”, Ute Heidmann defende primeiramente que a literatura comparada deve ser uma metodologia de pesquisa literária, e aponta que desde os anos 1980, comparatistas como Earl Miner e Pierre V. Zima começaram a prestar a devida atenção aos problemas metodológicos da disciplina. “Os trabalhos desses autores ilustram de forma convincente a importância epistemológica da comparação para o trabalho interdisciplinar e os problemas interculturais.” (HEIDMANN, 2010, p. 62). Assim como esses autores, ela propõe um olhar que parte do texto e que vai além dele. Ela defende

o retorno do comparatismo literário aos *textos* e, mais especificamente, à dimensão *linguagreira* e *discursiva* dos textos. Pois os procedimentos complexos da realização na *língua*, no *texto* e no *discurso* que Moretti¹¹ e outros generalistas *da* literatura e *da* cultura acreditam poder negligenciar, são essenciais e constitutivos dos efeitos de sentido produzidos *pelas* literaturas e *pelas* culturas. (HEIDMANN, 2010, p.63).

Em oposição ao “distant reading” de Moretti (2001), acreditamos juntamente com Heidmann, não poder nos distanciar da língua, pois nela habitamos, no sentido em que ela se transforma junto com a sociedade e o ser humano; ela se molda, como um ser vivo,

11 Em *Hypothèses sur la littérature mondiale* (2001), Franco Moretti, defende o “distant reading”, afirmando que basta lermos o que foi escrito sobre uma obra, sem precisar de fato lê-la.

encontrando novas formas de construção do mundo. Deixando de lado a obra, perderíamos o que há de mais rico e o que finalmente define o objetivo da pesquisa: buscar características de sua construção e as possíveis interpretações para o nosso aqui e agora. A escolha por uma comparação diferencial nos leva à construção de eixos de análise suficientemente complexos que nos permitem considerar ao mesmo tempo o traço comum e as diferenças fundamentais dos fenômenos a serem comparados.

Ela nos apresenta logo em seguida os “princípios epistemológicos e metodológicos da comparação”. O procedimento que ela assume é aquele que enxerga as diferenças nos textos comparados, relacionando-as ao traço comum identificado. A comparação diferencial sugere que a pergunta seja: em que são diferentes com relação ao traço comum observado. Ao abandonar a comparação *universalizante* faz-se o exame das diferenças languageiras, culturais e literárias.

Para construir os comparáveis, Heidmann afirma que não podemos esquecer que no campo da investigação “todas as noções e unidades de análise e todas as identidades são construções de objeto” (2010, p. 66). Cita P. Zima que, fazendo referência à Kant, diz que é impossível a qualquer teoria ou concepção apreender o objeto em si.

A definição de um gênero, de um período em história literária, de qualquer unidade de análise linguística ou discursiva é uma construção de objeto, da qual temos por tarefa, no discurso científico, explicitar as razões de ser e os pressupostos. (HEIDMANN, 2010, p. 66).

Ute Heidmann (2010) propõe uma comparação não-hierárquica, descartando assim a ideia de influência ou dependência. Ela requer como exigência epistemológica a construção de um eixo horizontal que coloque os textos comparados num mesmo plano, observando a diferenciação não avaliativa de suas manifestações discursivas. Como Dominique Maingueneau (2009), Heidmann (2010) observa a noção de discurso como uma forma particular de apreender a língua. Heidmann, em seus estudos colaborativos com Jean-Michel Adam (2010), desenvolveram o ponto de vista sobre o discurso com uma focalização nas noções de *textualidade* e *transtextualidade*.

Resultado de realizações discursivas, a textualidade é concebida como uma dinâmica de relações textuais, intertextuais e plurilíngues e não como uma estrutura fechada e estática. Ela é estudada tanto sob o ângulo das forças

coesivas que conferem a um texto uma certa unidade, quanto sob o ângulo das forças da transtextualidade e da interdiscursividade que ligam dialogicamente um texto a outros textos. Como produto singular de uma interação sociodiscursiva, um texto é o traço escrito e material da atividade de uma instância enunciativa social e historicamente determinada. Em sua diversidade temporal e geográfica, os discursos refletem a pluralidade e a complexidade das práticas sociais inscrevendo-se nas línguas, em culturas e em gêneros diferentes. (HEIDMANN, 2010, p. 69).

Em vez de comparar separadamente texto e contexto, Heidmann afirma que somos levados a comparar as formas pelas quais os textos criam relações com seus contextos discursivos e socioculturais respectivos (suas *dinâmicas discursivas*). No modelo (trans)textual distinguimos diversas dinâmicas discursivas, que levam o nome de *genericidade*.

Heidmann focaliza em seguida duas dimensões que considera importantes para a comparação intercultural e interlinguística: a *genericidade* e o *dialogismo textual*. Esse método de análise comparativa aproxima os textos pela sua dinâmica na língua, no texto e no discurso. Nessas duas dimensões, focaremos a comparação intercultural e interlinguística que pode existir representada dentro das histórias aqui estudadas, visto que elas são representadas na Colônia francesa, separando colonos e colonizados por uma barreira cultural, linguística e existencial. Podemos observar esse tipo de relação dentro do romance *Le vice-consul* (1965) da maneira mais explícita, enquanto que nos outros dois livros a relação é implícita. A escolha da autora por essa temática se deu certamente por motivos pessoais, mas também históricos e sociais que estavam ocorrendo no momento de emergência das obras.

Heidmann finaliza o artigo afirmando que, na perspectiva por ela proposta, além da tradução entre uma língua e outra, uma característica geral dos textos literários é que são sempre respostas a outros textos. Nesse sentido, comparar é, para ela, *fazer dialogar*. Em pesquisas focadas na tradução, Heidmann estuda obras como os contos de Perrault, dos irmãos Grimm, suas traduções e outras histórias, chamando a atenção para a importância histórica, social, linguística e dialógica que remetem à reescritura de contos ou temas.

Outro foco de suas pesquisas são os mitos e suas reescrituras. Contudo, neste estudo, queremos verificar a possibilidade de uma análise comparativa diferencial dentro da obra de um mesmo autor. Duras, em toda a sua vasta obra, recupera personagens de sua vida e de sua imaginação, e também de livros anteriores, ensaios, esboços e os reescreve em gêneros

diversos. Essa é uma característica de sua obra, esse reescrever sem parada, sempre tentando melhorar ou criar novos efeitos de sentido, novas perspectivas, novas maneiras de contar ou, quem sabe, chegar ao impossível da perfeição.

Em artigo recente, “A comparação diferencial como abordagem literária”¹², Ute Heidmann define três critérios de análise. O primeiro, *modalidades de enunciação*, propõe-nos considerar a análise e a comparação da obra literária como evento enunciativo, ligado significativamente ao contexto de enunciação no momento de sua emergência.

Antes de analisar aquilo que é dito no enunciado literário (o que avança na intriga, nos motivos e temas, etc.), convém, nessa óptica, examinar a maneira pela qual o sujeito enunciador o apresenta. Em que espaço e em que tempo ele situa sua enunciação e seu enunciado? Qual é a “cena de fala” que ele constrói para dizer ou fazer dizer? O que ele instala nessa cena? [...] Essas modalidades enunciativas do dizer são frequentemente assinaladas nos peritextos (prefácios, frontispícios, epístolas, posfácios, ilustrações, etc.) e narrativas-padrão, que pedem para serem comparadas e analisadas, em primeiro lugar, por causa de suas funções estratégicas importantes. É nesses lugares que se encontram os índices da cenografia e das cenas de fala significativas. (HEIDMANN, 2012, p. 8).

Ela afirma que a análise comparativa e diferencial desses peritextos e cenografias são particularmente interessantes, pois permitem descobrir estratégias discursivas e efeitos de sentido que permanecem muitas vezes despercebidos quando focamos apenas no dito sem levar em consideração *la mise en scène*. Onde Duras colocou a história? Em que espaço e em que tempo está situada a enunciação? Por que Duras escolhe a colônia, a mousson, os dez anos, os nomes das cidades, a peregrinação, a embaixada na colônia? Acredito que essas questões devem ser analisadas diretamente dentro da obra. Não é sempre em peritextos que encontramos essas indicações, ainda mais se tratando da Duras. Pode ser no próprio texto. Apesar de que existe a importância do espaço-temporal no qual o texto foi produzido, uma enunciação que contrói seus efeitos de sentido liga-se de forma significativa a seu próprio contexto sociocultural e linguístico.

As *modalidades enunciativas* estão estreitamente ligadas ao segundo critério de análise, as modalidades de inscrição genérica, no qual Heidmann (2012) propõe: “conceber como ‘a inscrição’ dos enunciados na configuração dos gêneros praticados na sua comunidade

12 HEIDMANN, Ute. A comparação diferencial como abordagem literária. Trad. Márcio Venício Barbosa, 2012.

discursiva ou, aliás, familiares ao escritor”; partindo do pressuposto de que cada língua, cultura e época elabora sua própria configuração de gêneros. No nosso caso, temos a autora Marguerite Duras, com sua maneira particular de apreender seu discurso e estética dentro do gênero, conquistando gradativamente um gênero próprio.

O terceiro critério de análise são as *modalidades de dialogismo intertextual e interdiscursivo*, no qual

a escolha do dispositivo enunciativo e genérico, esse dialogismo intertextual e, mais geralmente, interdiscursivo me parece de uma importância crucial para a criação dos efeitos de sentido na escrita literária. [...]. Proponho conceber a relação intertextual ainda mais especificamente como uma *resposta* a uma proposta de sentido de um texto ou de um discurso anterior, em vez de concebê-la, como se faz frequentemente, como um “empréstimo”, uma “imitação” ou uma “influência” sofrida. (HEIDMANN, 2012).

Essa noção de resposta intertextual e interdiscursiva nos leva a acreditar nos textos e intertextos engajados em uma relação dialógica criando novos e diferentes efeitos de sentido. Heidmann ao defender o que é literário para ela, num prolongamento das reflexões de Humboldt, Meschonnic (1999), Todorov (1978, 1981), Weinrich, Zima (2005), Maingueneau (2009) e Miner (1990), diz que é heurísticamente mais eficaz analisar e comparar composições languageiras com relação as suas funções do que com relação as suas propriedades. Em outras palavras, melhor observar como o texto literário, através da língua, cria efeitos de sentido do que observar apenas as suas características linguísticas. Entender o que faz ao invés de se preocupar com o que é.

Nessa perspectiva, os planos de comparação que me empenho em construir são, essencialmente, destinados a explorar as ligações altamente significativas entre o dizer e o dito, entre o texto e seu contexto enunciativo. Em outras palavras, trata-se, para mim, de analisar e de comparar as maneiras significativamente diferentes pelas quais os escritores ligam seus enunciados a contextos enunciativos e socioculturais dados, assim como suas maneiras, também elas significativamente diferenciadas, de ligar aquilo que eles dizem às modalidades de seu dizer. (HEIDMANN, 2012, p. 7).

Não que essa seja a única maneira de ver o fato literário, mas é a metodologia da comparação diferencial que Ute Heidmann propõe, que pretendemos nos fundamentar para a análise do recorte da obra de Marguerite Duras. Para tanto, tomaremos emprestados conceitos

da análise do discurso voltados para a literatura propostos por Dominique Maingueneau em seu *Discurso Literário* (2009), focando essencialmente no que diz respeito à cena de enunciação. Recorremos também à *Os gêneros do discurso* (1980) de Tzvetan Todorov, relacionando-o ao eixo da genericidade, que pode ser entendida como o gênero literário em movimento. Observaremos as três obras nos próximos capítulos, partindo do geral para o particular, buscando as diferenças entre elas e tendo como fio condutor o personagem Anne-Marie Stretter. Para tanto, faremos alusão a outras teorias que fazem parte do material teórico necessário para dar conta dos três eixos aqui propostos.

3 CENA DE ENUNCIÇÃO

Existem estudos comparativos literários, que fazem o movimento de fora para dentro de uma obra, ou seja, tentando justificá-la a partir de seu contexto social e histórico. Outro caminho possível é aquele que acredita na imanência do texto: foca-se apenas no texto, ignorando qualquer relação que possa existir com o seu contexto. Entretanto, partindo do ponto de vista da enunciação, tomaremos um caminho que acredita na força do texto fortemente atrelado a seu contexto através de diversas marcas que tentaremos mostrar no decorrer deste estudo. Partiremos do texto, acreditando que a obra literária se justifica através de sua cena de enunciação. Mas afinal, o que vem a ser a cena de enunciação?

Como todo enunciado, a obra literária implica uma situação de enunciação. Mas qual é a situação de enunciação de uma obra? Seria possível responder que são as circunstâncias de sua produção, sua situação de comunicação: ela foi escrita durante certo(s) período(s). Essa é uma resposta insuficiente, pois convém apreender as obras não em sua gênese, mas como dispositivos de comunicação. (MAINGUENEAU, 2010, p. 250)

Como já foi dito acima, não basta nos preocuparmos com o lugar e o tempo nos quais a obra foi escrita. A cena de enunciação vai além: ela também dá importância à maneira emprestada pelo autor para comunicar com um possível leitor. A partir desse ponto de vista, acreditamos que a obra literária comunica as ideias de um autor, considerando seus possíveis leitores imaginados enquanto escrevia a sua obra; ele quer que o leitor participe da construção daquela história. Em *La vie matérielle* (1987), Duras conta que os leitores de sua obra vão visitá-la, simplesmente para vê-la e falar com ela. Ela diz : “[...] *Ces gens-là c'est vous, vous que j'aime et pour qui j'écris. C'est vous qui me faites peur et c'est vous qui êtes terrifiants autant quelques fois que des malfaiteurs*” (p. 124)¹³. Somos levados a acreditar que o texto apresenta pistas para a interpretação de situações enunciativas, que estabelecem com o leitor uma forma de comunicação e que engendram o mundo evocado pelo texto. As escolhas feitas e trazidas para o interior do discurso podem apresentar a posição daquele que enuncia.

Maingueneau chama a atenção para o equívoco que seria compreender a “situação de enunciação” como uma situação descritível, como entorno físico e social dos interlocutores. Ele lembra que na teoria linguística de A. Culioli, que dá sequência aos estudos de

13 “Estas pessoas são vocês, vocês que eu amo e para quem eu escrevo. São vocês que me dão medo e são vocês que são aterrorizantes tanto algumas vezes como malfeitores.” (tradução nossa)

Benveniste, a situação de enunciação é o sistema em que são definidas as posições do enunciador, do co-enunciador e da não-pessoa; sistema que está na base da identificação dos dêiticos espaciais e dos temporais. Podemos dizer que se trata de uma teoria que confere um papel importante à categoria de gênero de discurso, tomada para descrever a multiplicidade de enunciados em uma sociedade. Dessa forma, levamos em conta não apenas os lugares em que se produzem e circulam os textos, mas também as expectativas do público, a antecipação dessas expectativas pelo autor do texto, a finalidade e organização textual etc.

Mainueneau propõe organizar a cena de enunciação em três dimensões. A primeira é a “cena englobante”, que entendemos como o “tipo de discurso”. Para exemplificar, ele nos fala sobre um panfleto que recebemos na rua: devemos ser capazes de identificar a qual discurso ele se refere para podermos nos colocar na cena englobante adequada para interpretá-lo e saber também de que modo ele interpela o seu leitor. Essa cena, contudo, não é suficiente para especificar as atividades verbais em que estão envolvidos os sujeitos. Logo, ele nos propõe a cena genérica, ou seja, acreditando que a obra deve ser enunciada por meio de um gênero do discurso que determina certas condições/circunstâncias de enunciação: quais são os participantes, o lugar e o momento necessários para realizar esse gênero? Por quais circuitos ele passa? Que normas presidem seu consumo?

As duas cenas, a englobante e a genérica, definem o quadro estável no interior do qual os enunciados ganham sentido. Em muitos casos, são essas duas dimensões que compõem a cena de enunciação. No caso da literatura, outra cena deve intervir: a cenografia. Ela não é imposta pelo tipo ou gênero de discurso, mas pelo próprio discurso; “a cena na qual o leitor vê atribuído a si um lugar é uma cena narrativa construída pelo texto” (MAINGUENEAU, 2009, p. 252). Maingueneau (2009) acredita que a obra literária se legitima através daquilo que diz, justificando tacitamente a cenografia que ela impõe desde o início,

Porque toda obra, por sua própria apresentação, pretende instituir a situação que a torna pertinente. [...] Logo, a cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso” (p. 253).

A escolha não é indiferente, pois o discurso se desenrola a partir de uma cenografia específica que pretende ser eficaz instituindo a própria cena de enunciação que o legitima. É

por meio de sua própria enunciação que o discurso poderá legitimar a cenografia que impõe. Dito de outra maneira, a cenografia é, ao mesmo tempo, origem e produto do discurso.

Existem diversos tipos de marcas para caracterizar uma cenografia, como, por exemplo, as marcas textuais e as paratextuais, a escolha de gênero e um título, nos casos simples, de obras sustentadas por apenas uma cenografia. Existem outros tipos de marcas que tentam validar a cenografia, a marca que nos interessa mais é a de cenografia delegada, especificamente o fenômeno da narração intradieética, na qual o narrador delega sua função a um personagem da narrativa.

Afinal, recordemos, a cenografia tem função *integradora*. « Integrar » não significa definir uma configuração estável. Isso é particularmente evidente quando não há uma hierarquia clara entre as cenografias mostradas de uma obra, mas uma tensão entre duas cenografias colocadas no mesmo plano. Essa diferença é comparável à que distingue o discurso indireto (em que o discurso que relata e o discurso relatado são claramente hierarquizados) do discurso indireto livre (em que as duas fontes enunciativas se mesclam). [...] A cenografia da obra que resulta dessa combinação instável não é representável: ela só se oferece através do movimento da leitura. (MAINGUENEAU, 2009, p. 260-261)

Nos dois romances aqui estudados, Duras procura legitimar sua história a partir da narração intradieética, delegando a função de narrador a um personagem. Isso é bem explícito em *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) e na história da mendiga de *Le vice-consul* (1965). Além disso, as duas histórias estão repletas de discursos indiretos livres, mesclando as ideias do narrador e dos personagens. No texto dramático, *India Song*, isso acontece, mas, evidentemente, não da mesma forma, por se tratar de um gênero distinto do romance. Portanto, nesse caso, não podemos falar de narração intradieética, em contrapartida, as vozes indefinidas confundem a “narrativa” das imagens com suas memórias e desejos; temos duas colunas praticamente idênticas em relação, uma de didascálias¹⁴ e outra dos diálogos. Duras não se preocupa apenas com as palavras, mas também com as imagens, sua história é um dançar de imagens e de vozes aparentemente desconexas.

Além desta preocupação com a construção das obras de forma imagética e intradieética, devemos considerar a obra e as condições de seu surgimento, onde o vivido e o

14 Na Grécia Antiga, didascálias era um conjunto de instruções ou indicações que os autores dramáticos davam aos atores que lhes representavam as obras. São indicações cênicas de como determinadas ação, cena, fala e espaço devem ser feitos em uma peça de teatro.

escrito se cruzam.

[...] Para não decair em simples procedimento, a cenografia da obra deve, portanto, corresponder ao mundo que ela torna possível: não há cenografia profética se o não-texto não oferece uma descrição marcante do justo perseguido. Além disso, a cenografia deve estar ativa e diretamente vinculada à configuração histórica na qual aparece. Os tipos de cenografias mobilizadas dizem obliquamente como as obras definem sua relação com a sociedade e como se pode, no âmbito dessa sociedade, legitimar o exercício da fala literária. (MAINGUENEAU, 2009, p. 264).

Se Duras escolheu escrever para o mundo a partir de relatos de franceses na Colônia, não foi por acaso. Diferente do ciclo da Indochina, no qual ela conta histórias de fundo com traços autobiográfico, no ciclo da Índia ela expõe a realidade das colônias, o “mundo dos brancos”, os bailes, o descaso com o povo que os cerca, tudo isso aparece por trás de um vai e vem de histórias de amor e traição, de fofocas e de superficialidades. No livro *Le vice-consul* (1965), isso fica bem explícito, no qual a história da mendiga choca e entristece, demonstrando que esse é um caso entre milhares, enquanto as pessoas da embaixada tomam champanhe e dançam.

3.1 CENOGRAFIA EM *LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN* (1964)

Como Anne-Marie Stretter é nosso elemento integrador, vamos observar sobretudo as passagens nas quais ela aparece. No primeiro romance, *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), ela, tal qual furacão, tem uma aparição repentina e devastadora, mostrando-se apenas na cena do baile em T. Beach. A cena começa e termina quando a orquestra silencia, “une danse se terminait” (p. 743)¹⁵. Entre uma música e outra, entra Anne-Marie Stretter com sua filha.

Assim como o corpo humano se arrepia ao contato do ar gelado, o baile se prontifica. A energia é outra, renovada. E as palavras do texto parecem nos trazer os ventos da mudança. Michael Richardson, o noivo de Lol V. Stein, repara nas duas mulheres e parece lembrar-se delas: “— Elles étaient ce matin à la plage” (p. 743)¹⁶. Lol é tomada pela imobilidade diante

15 “Terminava uma dança” (DURAS, 1986, p. 9; todas as traduções referentes ao *Ravissement de Lol V. Stein*, são da versão brasileira sob o título *Deslumbramento*, com tradução de Ana Maria Falcão, 2 ed., editora Noca Fronteira, 1986).

16 “— Estavam esta manhã na praia” (DURAS, 1986, p. 10)

do avanço daquelas mulheres, principalmente a mãe, que transpirava sensualidade, “Telle qu’elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré” (p. 743)¹⁷. Diante dessa visão, não sabemos de onde surgem borbulhantes perguntas, se na cabeça dos personagens, do narrador ou do leitor:

Qui est-elle? On le sut plus tard : Anne-Marie Stretter. Était-elle belle? Quel était son âge? Qu’avait-elle connu, que les autres avaient ignoré? Par quelle voie mystérieuse était-elle parvenue à ce qui se présentait comme un pessimisme gai, éclatant, une souriante indolence de la légèreté d’une nuance, d’une cendre? [...] Avait-elle regardé Michael Richardson en passant? L’avait-elle balayé de ce non-regard qu’elle promenait sur le bal? [...] S’étaient-ils reconnus lorsqu’elle était passée près de lui? (DURAS, 1964, p. 743-744)¹⁸

Quem conta a história é Jacques Hold, personagem que vai ser mais adiante o amante de Tatiana (amiga que ficou ao lado de Lol durante o baile) e também de Lol. Ele conta a história a partir do momento em que conhece Lol e se apaixona. No começo, não fica claro, mas com o avanço da leitura entendemos gradativamente o desenrolar dos fatos e a cenografia vai se justificando. É como disse Maingueneau, esse tipo de cenografia só é representável a partir do “movimento da leitura”. Ele não estava no baile, seu relato baseia-se no que foi contado, na memória de todos e na sua imaginação. Duras transfere a responsabilidade do narrador para um personagem criando uma atmosfera de inquietação e curiosidade. A autora nos faz participar do processo de criação do personagem com essas inquietações. Na medida em que a história é narrada, o leitor vai respondendo a essas indagações/lacunas propositais e criando um personagem. Participamos do processo de criação, pois ela nos proporciona a possibilidade de imaginar e de tirar nossas próprias conclusões. Dessa forma, estamos inseridos na obra e com a leitura vamos criando nosso espaço de interpretação. Segundo Maingueneau (2010),

17 “[...] Da mesma maneira que aparecia dali por diante, morreria, com o corpo desejado.” (DURAS, 1986, p. 10)

18 “Quem era? Soube-se mais tarde: Anne-Marie Stretter. Era bonita? Quantos anos tinha? O que havia acontecido, ela, que os outros tinham ignorado? Por que caminho misterioso havia chegado ao que se apresentava como um pessimismo alegre, radioso, uma sorridente indolência da leveza de uma nuance, de uma cinza? Parecia que uma audácia impregnada de si mesma, por si só, a fazia manter-se de pé. Mas como era graciosa, do mesmo modo que ela. O passo de caminhar no prado as levava juntas onde quer que fossem. Onde? Nada mais podia acontecer a essa mulher, pensou Tatiana, mais nada, nada. A não ser seu fim, pensava ela.” (DURAS, 1986, p. 10-11).

Em todos os casos, a cena na qual o leitor vê atribuído a si um lugar é uma cena narrativa construída pelo texto, uma 'cenografia'. O leitor se vê assim apanhado numa espécie de armadilha, porque o texto lhe chega em primeiro lugar por meio de sua cenografia, não de sua cena englobante e de sua cena genérica, relegadas ao segundo plano, mas que na verdade constituem o quadro dessa enunciação. É essa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está 'na obra' e a constitui, que são validados os estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (*topografia*) e o tempo (*cronografia*) a partir dos quais a enunciação se desenvolve (p. 252).

A história se passa provavelmente na Índia Ocidental, região de domínio inglês. Os nomes das cidades S. Tahla, U. Bridge, T. Beach nos fazem pensar nisso. Não sabemos exatamente em que época se passa a história, não há precisão temporal. Sabemos apenas que a narrativa se estende por dez anos. O primeiro livro, *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), trabalha sobretudo aspectos psicológicos; a doença de Lol se desenvolve depois de ser abandonada por seu noivo. Ao escrever o livro, Duras tinha provavelmente contato com psicanalistas da época e com as ideias da psicanálise. Depois de Freud, a ideia de um inconsciente mudou a maneira de pensar e ver o ser humano. Através da biografia de Laure Adler, descobrimos também que Jacques Lacan frequentava o apartamento da rua Saint Benoît.

A maneira como Marguerite Duras vai colocando as palavras no papel e fazendo com que a dança se desenrole de forma incerta, a escrita nos passa esse desconforto e o leitor é levado a se colocar no lugar de um ou mais personagens. O sofrimento em Lol parece ralo, “*la souffrance n’avait pas trouvé en elle où se glisser, qu’elle avait oublié les vieilles algèbres des peines d’amour*” (p.745)¹⁹. E a noite passa sem que percebamos. Mas é como se tivessem, o casal e Lol, envelhecido centenas de anos, afirma Tatiana; essa idade nos loucos adormecida. Essa velhice precoce pode fazer referência ao encontro com o destino, aquele momento que não se pode deixar passar, no qual não agimos racionalmente e sim por instinto de sobrevivência.

A orquestra parou de tocar, eles não perceberam. O tempo continuava suspenso. Dançavam no vazio. Corpos interligados por uma força incompreensível e extremamente forte que nos mantém em estado de espera. A linguagem trabalha para isso. Só percebemos que o baile acabou quando os músicos passam diante deles, em fila indiana, “*leurs violons,*

19 “[...] o sofrimento não havia encontrado nela onde se expandir, que ela tinha esquecido a velha álgebra de amor.” (DURAS, 1986, p. 13).

enfermés dans des boîtes funebres” (p. 746)²⁰. As caixas fúnebres que carregam a voz calada. Uma quebra se anuncia.

Nessa cena, todos estão interligados de forma perfeita. Tudo acontece como deveria acontecer. “*Michael Richardson se passa la main sur le front, cherche dans la salle quelque signe d'éternité. Le sourire de Lol V. Stein, en était un, mais il ne le vit pas*” (p. 746)²¹. Não sabiam como sair dali, da noite. Estavam eles, como o tempo, suspensos no ar.

Naturalmente, um corpo externo entra na dança trazendo de volta o tic-tac da vida, os dados rolam na mesa, a sorte havia sido lançada. A mãe de Lol pergunta o que eles haviam feito de sua criança. Quando ela avista a filha no fundo da sala, atrás das plantas, uma modulação doce e lamentosa invade a sala vazia. Somente no momento em que a mãe a tocou foi que Lol compreendeu, sem saber exatamente qual, mas que um fim se desenhava. O lamento monótono no ar cessa e ela grita pela primeira vez.

O casal procura portas imaginárias para sair dali. Ao encontrarem a boa direção, seguem para lá. Lol continua a gritar sem parar: “*il n'était pas tard, l'heure d'été trompait*” (1964, p. 747)²². Suplica para que acreditem nela. É o crescendo do desespero. Eles continuam a andar, lentamente. Ela corre até a porta para fechá-la, não consegue. Eles passam por ela, os olhos baixos. Anne-Marie Stretter desce primeiro, depois Michael Richardson. Lol os acompanha com olhar e quando não os vê mais, desmaia.

A escrita é como uma música. As palavras dançam com eles naquele salão. E quando a música termina com o nascer do sol, Lol escurece sabendo que nunca mais os veria, nunca. São ao todo nove versões completas do romance, para chegar a uma versão definitiva, que permitem reconstituir a gênese de um dos personagens cardinais de sua obra: Lol V. Stein. Segundo Laure Adler (1988), Marguerite Duras sempre deixa uma parte sua nas mulheres que inventa. Em *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964), é o terror de sua experiência sexual da adolescência. No começo da redação de *Ravisement*, ela suspende sua história de amor com

20 “[...] com os violinos guardados em caixas fúnebres.” (DURAS, 1986, p. 14).

21 “Michael Richardson passou a mão na testa, procurou no salão algum sinal de eternidade. O sorriso de Lol V. Stein, então, era um deles, mas não o viu.” (DURAS, 1986, p. 14).

22 “[...] não era tarde, a hora de verão enganava.” (DURAS, 1986, p. 15)

Gérard Jarlot e se fecha em casa com Lol em busca da palavra que pararia os eventos em curso.

Por trás do mundo das aparências existe outro mundo, aquele que apenas as palavras podem atingir. Adler afirma que “*L’écriture joue le rôle d’une caméra qui entre dans l’épaisseur de l’être. [...] Le ravissement de Lol V. Stein, s’il est un des textes les plus risqués de Duras, s’avère être aussi un livre de recherche sur l’écriture.*” (1998, p. 584)²³. Para ela, Marguerite Duras, por meio do personagem principal dessa história, busca a palavra, que ela designa palavra-ausência, palavra-buraco. Como sair da noite é o tema da história de Lol. Ela está sempre um pouco deslocada da realidade, buscando essa palavra que poderia parar o irreparável. Seria o escritor capaz de reduzir a distância entre o sentimento de ser e as palavras? Duras acredita que o escritor tem por missão encontrar essa palavra que Lol não encontrou; se não, inventá-la (ADLER, 1998).

Depois de receber o reconhecimento de Maurice Blanchot, Jacques Lacan no seu texto elogioso sobre *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), aventura-se em dizer que Duras é uma decodificadora da sublimação, aquela que sabe, por meio da escrita se conectar diretamente ao inconsciente. Duras, muito tempo depois, no livro-documentário *Écrire*, afirma:

J’étais abasourdie par Lacan. Et cette phrase de lui: “Elle ne doit pas savoir qu’elle écrit ce qu’elle écrit. Parce qu’elle se perdrait. Et ça serait la catastrophe.” C’est devenu pour moi, cette phrase, comme une sorte de d’identité de principe, d’un “droit de dire” totalement ignoré des femmes. (1993, p. 20)²⁴

É o que ela diz: se encontrar no buraco, no fundo do poço, numa solidão quase total e descobrir que somente a escrita pode salvar. Ela terminou o livro ao sair da sua primeira cura de desintoxicação alcoólica. E para quem escrevera antes todos os seus livros bebendo, encontrou-se de repente face a face com ela mesma. Este romance será o último momento de entendimento e de colaboração entre Duras e Jarlot, com o qual ela mantinha uma relação. Ela estava muito infeliz ao aceitar suas aventuras e derrotada pela tortura do ciúmes. No que toca

23 A escritura tem o papel de uma câmera que entra na espessura do ser. [...] *Le ravissement de Lol V. Stein*, se ele é um dos textos mais arriscados da autora, revela-se também como um livro de busca sobre a escritura. (tradução nossa)

24 “Eu fiquei estarrecida por Lacan. E esta frase dele: ‘Ela não deve saber que ela escreve o que ela escreve. Porque ela se perderia. E isso seria a catástrofe.’ Tornou-se para mim, essa frase, como uma espécie de identidade de princípio, de um ‘direito de dizer’ totalmente ignorado pelas mulheres.” (tradução nossa)

a recepção da obra na época de sua publicação, podemos constatar algumas opiniões divergentes:

À l'âge du twist, de Freud et du whisky, avouer qu'on apprécie peu un livre de Marguerite Duras, c'est proclamer son crétinisme. Nous sommes encore quelques crétins, avec Marcel Aymé, Roger Ikor, qui préférons l'intelligence à la démence, la lucidité à l'éthylisme, la maîtrise de soi au ravissement pathologique. (DUCASSE apud ALDER, 1998, p. 589)²⁵

Essas palavras foram publicadas no jornal *Le Provençal*. Duras irrita, incomoda. Seus inimigos pensam que sua escrita engloba enormes banalidades, trabalho repetitivo, habilidade linguística, ginástica laboriosa. Enquanto que seus defensores retrucam: genial! Claude Roy e Claude Mauriac demonstram ser inabaláveis companheiros a cada novo livro publicado, e escrevem que aquele é o mais belo. *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) tem uma tiragem de 5 mil exemplares e será reimpresso. Em um ano, 9 282 exemplares serão vendidos.

3.2 CENOGRAFIA EM *LE VICE-CONSUL* (1965)

Em *Le vice-consul* (1965), temos duas, senão três cenografias que acontecem num mesmo plano. Duas delas se confundem, enquanto a outra surge de forma aleatória, mas se justifica, como veremos mais adiante. Se partirmos do título do livro, poderíamos pensar que o personagem principal desta história é o vice-cônsul. Contudo, não nos parece. Ele divide “a cena” com dois outros personagens que têm a mesma ou até maior importância dentro do mundo criado por Duras. Por sinal, esses dois personagens são mulheres, uma embaixatriz e uma mendiga. O vice-cônsul tem seu papel fundamental, pois a história se dá exatamente na época em que ele é transferido para Calcutá, onde esses dois personagens se encontram. Ele é insignificante para Anne-Marie Stretter e assustador para os outros frequentadores da embaixada. Talvez se ele não tivesse ido ao baile da embaixada, a convite de Anne-Marie Stretter, contar essa história não faria sentido, em contrapartida a vida da embaixatriz e da

25 “Na idade do twist, de Freud e do whisky, confessar que apreciamos pouco um livro de Marguerite Duras é proclamar seu cretinismo. Somos ainda alguns cretinos, com Marcel Aymé, Roger Ikor, que preferimos a inteligência à demência, a lucidez ao etilismo, o domínio de si ao deslumbramento patológico.” (tradução nossa)

mendiga continuariam da mesma forma, sem mudanças. Queremos dizer que ele não afetou as duas em nada. Quem é esse vice-cônsul?

Il y a cinq semaines que Jean-Marc de H. est arrivé dans une ville du bord du Gange qui sera ici capitale des Indes et nommée Calcutta, dont le chiffre des habitants reste le même, cinq millions, ainsi que celui, inconnu, des morts de faim qui vient d'entrer aujourd'hui dans la lumière crépusculaire de la mousson d'été.

Il vient de Lahore où il est resté un an et demi en qualité de vice-consul et d'où il a été déplacé à la suite d'incidents qui ont été estimés pénibles par les autorités diplomatiques de Calcutta. (p. 863, grifos nossos)²⁶

Esse primeiro contato com o vice-cônsul é bastante curioso. Nele temos todos os dados temporais e espaciais necessários para justificar a história. O “*ici*” pode ser considerado um dêitico espacial que confere à autora a possibilidade de escolher a capital da Índia em sua história. Por que faz isso? Por que não Nova Delhi ou Bombaim? O período escolhido é o da “*mousson d'été*”, ou seja, a atmosfera do livro é a monção de verão. O calor é imenso, quase insuportável para os brancos. Esse período vai de junho a novembro Calcutá. Considerando que a história se passa no começo da monção, logo, sabemos que estamos em junho. Esses dados são importantes para entendermos a atmosfera do livro, cujo mundo criado mostra as particularidades da existência dos brancos na colônia.

A vida aparentemente tranquila se desestabiliza com a chegada do vice-cônsul. Mais uma vez, a história gira em torno de um baile. A embaixatriz convidou o vice-cônsul para o baile “*Venez*” (p. 862)²⁷. Os outros convivas estão horrorizados. Têm medo dele, do que ele fez em Lahore. O baile é o momento em que todos se encontram e Anne-Marie Stretter abre o mesmo em uma dança com seu marido. As pessoas bebem, comem, dançam e falam muito. Estão curiosas. Todos os olhares estão voltados para ela e para o vice-cônsul. Enquanto isso, a mendiga espera o fim da festa para conseguir, junto dos leprosos, os restos de comida que são oferecidos pela embaixatriz, como pode ser visto no trecho a seguir: “*Sous le lampadaire,*

26 “Faz cinco semanas que Jean-Marc de H. chegou a uma cidade à beira do Ganges que será capital das Índias, e chamada Calcutá, cujo número de habitantes permanece o mesmo, cinco milhões, assim como o número, desconhecido, de mortos de fome, número que acaba de entrar hoje à luz crepuscular da monção de estio.

Vem de Lahore, onde permaneceu um ano e meio na qualidade de vice-cônsul e de onde foi afastado em consequência de incidentes considerados penosos pelas autoridades diplomáticas de Calcutá.” (DURAS, 1982, 28; algumas das traduções referentes a *Le vice-consul*, são da versão brasileira sob o título *O vice-cônsul*, com tradução de Fernando Py, Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1986).

27 “Venha” (DURAS, 1986, p. 26).

grattant sa tête chauve, elle, maigreur de Calcutta pendant cette nuit grasse, elle est assise entre les fous, elle est là, la tête vide, le cœur mort, elle attend toujours la nourriture.” (p. 928)²⁸. A fartura e a fome, brancos e nativos, e no meio deles o vice-cônsul, que fez algo que, a nosso ver, mostra que ele não aceita os fatos. A forma pela qual ele age é bem estranha, mas como resolver o problema da fome, da miséria, da injustiça? Em entrevista, Duras dirá que o vice-cônsul atirava com um revólver de seu balcão sobre tudo isso.

A história da mendiga começa no Camboja, com a “*jeune fille*” expulsa de casa aos quinze anos por estar grávida. Ela caminha em busca de se perder. O primeiro parágrafo do livro nos diz o seguinte:

*Elle marche, écrit Peter Morgan.
Comment ne pas revenir ? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras.
Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée,
se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, 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.* (DURAS, 1997, p. 849)²⁹

Na primeira linha, vemos de imediato que alguém dentro da história escreve sobre ela, a “*jeune fille*”. O personagem Peter Morgan é um amigo de Anne-Marie Stretter. Temos aqui, mais uma vez, o personagem contando a história. Podemos observar um diálogo, duas vozes, uma da menina e a outra voz não há como identificar. Se nos projetarmos em *India Song* (1976), lá, podemos observar duas vozes femininas que relembram a história. Terão elas emergido aqui, neste trecho, pela primeira vez? Em comentário sobre esse parágrafo, Paulo de Andrade (2005) nos diz que a autora estaria aí fazendo referência ao ato de escrever, pois, para ela, escrever seria isto: perder-se. Como já citamos acima, a passagem do livro-documentário *Écrire* (1976) no qual ela faz referência ao comentário de Lacan³⁰, Andrade afirma que aquele “direito de dizer” para Duras significa que ao ignorar o que se escreve pode-se aceitar sinceramente o risco de perder-se.

28 “Sob o poste de luz, esfregando a cabeça calva, ela, magreza de Calcutá durante essa noite gorda, está sentada entre os loucos, está aí, a cabeça vazia, o coração morto, espera sempre a comida.” (DURAS, 1986, p. 120).

29 “Ela caminha, escreve Peter Morgan.

Como não voltar? É preciso perder-se. Não sei. Vais saber. Gostaria de uma indicação para me perder. É preciso não ter segunda intenção, dispor-se a não mais reconhecer coisa alguma do que se conhece, dirigir seus passos ao ponto mais hostil do horizonte, uma espécie de extensão imensa de pântanos que mil escarpas cortam em todos os sentidos não se sabe por quê” (DURAS, 1986, p. 7).

30 Na página 29 desse estudo

Assim como a menina caminha sem saber para onde, Duras escreve sem conhecer sua história. Esta se constrói a cada palavra que pode ser apagada e reescrita, traçando um caminho até então desconhecido. A escrita se constitui no ato. Escrever é sempre um risco de se perder. O mesmo acontece com os personagens. Ela ainda não sabia do amor do vice-cônsul por Anne-Marie Stretter.

Quand j'ai parlé pour la première fois de cet amour entre Anne-Marie Stretter, l'ambassadrice de France à Lahore, et le vice-consul, j'ai eu le sentiment d'avoir détruit le livre, de l'avoir sorti de l'attente. Mais non, non seulement ça a tenu, mais ça a été le contraire. (DURAS, 1993, p. 35)³¹.

Paulo Andrade (2005) afirma ainda que a escrita e o perder-se estão intimamente ligados na obra de Duras. Ele atenta para o fato de que esse perder-se é a loucura da perda de uma “certa razão”, a loucura da escrita não é a loucura do sujeito, mas ela a comporta como risco necessário. Escrever, para Duras (1993) é o desconhecido, “[...] *avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité.*” (p. 52)³².

Esse é o estado da menina expulsa de casa pela mãe durante boa parte do romance: ela caminha perdida, busca a planície dos Pássaros, lugar que seu pai indicou, mas depois quer ir para o norte, apesar de todos dizerem para ela ir no sentido contrário. Como ela, Duras se perde em sua escrita, segue caminhos misteriosos e obscuros, deixando os personagens e as histórias virem a ela, sem saber ao certo o que busca, apenas escreve e reescreve. Quando a mendiga para de buscar, ela está louca, louca de fome, de tristeza. Por ter acabado tudo o que tinha, ela não se perde mais, esgotou-se. E assim finda um livro. Algum tempo depois ela retoma a história, seus personagens, tenta trabalhar novas perspectivas. Veremos um exemplo disso mais a frente com *India Song* (1976), que foi escrito aproximadamente dez anos depois.

Nesse romance, apesar de não sabemos ao certo quem é Peter Morgan, a história vai se construindo na medida em que avançamos. Não sabemos se ele escreve uma história fantasiosa ou observa e conta. Quando chegamos ao terceiro capítulo, há um primeiro esclarecimento: ele observa os hábitos da mendiga, a segue e escreve sobre ela.

31 “Quando falei pela primeira vez desse amor entre Anne-Marie Stretter, a embaixatriz da França em Lahore, e o vice-cônsul, eu tive o sentimento de ter destruído o livro, de o ter tirado da espera. Mas não, não apenas ele se manteve, mas aconteceu o contrário.”(tradução nossa).

32 “[...] antes de escrever não se sabe nada daquilo que se vai escrever. E em toda lucidez.” (tradução nossa)

Elle est là, devant la résidence de l'ex-vice consul de France à Lahore. À l'ombre d'un buisson creux, sur le sable, dans son sac encore trempé, sa tête chauve à l'ombre du buisson, elle dort. Peter Morgan sait qu'elle a chassé et nagé une partie de la nuit dans le Gange, qu'elle a abordé les promeneurs et qu'elle a chanté, c'est ainsi qu'elle passe ses nuits. Peter Morgan l'a suivie dans Calcutta. C'est ce qu'il sait.

Tout à côté de son corps endormi il y a des lépreux. (DURAS, 1997, p. 860,)³³

Quem é esse segundo narrador que conta a história da embaixada? Este, que assume toda a história quando não é a da mendiga, e fala como se estivesse presente, mas não é onisciente? Para nós, é como se ele fosse uma câmera panorâmica, que nos proporciona uma visão geral. Apresenta-nos os acontecimentos da embaixada francesa em Calcutá e mostra-nos alguns personagens. Contudo, não sabe o que pensam, apenas tenta imaginar, assim como nós leitores. A sua narração também está repleta de discursos indiretos livres. Colocamos-nos cada vez mais dentro dessas duas histórias e vamos encontrando com elas nossos próprios caminhos.

Até chegar em Calcutá, a mendiga caminha dez anos. Nesse momento, a história da mendiga, contado por Peter Morgan, se cruza com a de Anne-Marie Stretter, esposa do embaixador da França em Calcutá, que está há dezessete anos na Ásia e leva uma vida cercada pelos muros brancos da branca Calcutá. Anne-Marie Stretter leva uma vida tranquila e misteriosa. Entre criar suas filhas e cultivar seus amantes, ela joga tênis e lê. Não sabemos o que lê, apenas sabemos que o faz. Recebe cada novo membro da embaixada e confere-lhe a atenção devida. Nas festas, eles são “obrigados” a dançar com ela, se a ela isso convier. Charles Rossett, o último a chegar no baile, não tem saída. Ela também dança com o vice-cônsul diante do estupor de todos, como pode ser visto a seguir: “Anne-Marie Stretter se trouve ainsi devant le vice-consul qui s'incline. Ils sont partis sur la piste, elle et l'homme de Lahore. Alors toute l'Inde blanche les regarde.” (p. 913)³⁴. Depois começa uma sequência de “on”, mostrando que todos ali presentes e nós mesmos estamos atentos ao que será dito entre aqueles dois seres. A princípio eles não dizem nada:

33 “Ela está ali, diante da residência do ex-vice-cônsul da França em Lahore. À sombra de um silvado vazio, na areia, em seu saco ainda encharcado, a cabeça calva à sombra da moita, ela dorme. Peter Morgan sabe que ela caçou e nadou uma parte da noite no Ganges, que abordou os passantes e que cantou, é assim que passa as noites. Peter Morgan seguiu-a em Calcutá. É o que sabe.

Ao lado de seu corpo adormecido há os dos leprosos.” (DURAS, 1986, p. 23)

34 “Anne-Marie Stretter acha-se desse modo diante do vice-cônsul, que se inclina. Saíram pela pista, ela e o homem de Lahore.

Então, toda a Índia branca os contempla.” (DURAS, 1986, p. 97)

*On entend. Ils se taisent.
 On entend. Ils se taisent encore. On regarde moins.
 Elle transpire légèrement, moiteur rafraîchie par le vent tiède qui remuent les ventilateurs sans quoi le Blanc à Calcutta fuirait. On dit : Regardez quelle audace. On dit : Non seulement elle danse avec le vice-consul de Lahore, mais elle va même lui parler. On dit : Le dernier venu à Calcutta ce n'est pas le vice-consul de Lahore, non, c'est ce grand jeune homme blond aux yeux verts clairs et tristes, Charles Rossett, vous le voyez là, près du buffet, qui les regarde danser... il a beaucoup dansé avec elle déjà, lui, c'est lui, je le jurerais, le prochain qui ira se joindre aux autres dans la villa du delta. Regardez-le, on dirait qu'il craint quelque chose... non... il ne les regarde plus, ce n'est rien, rien, il ne se passera rien, rien. (DURAS, 1965, p. 913)³⁵*

Podemos perceber que, em francês, o pronome “on” tem diversos sentidos, como aponta a *Grammaire du sens et de l'expression* de Patrick Charraudau (1992). O primeiro deles remete a um *terceiro único* cuja identidade não é determinada de forma precisa, “Alguém tocou a campainha” (“*On a sonné*”), “Alguém ligou” (“*On a téléphoné*”). É o efeito do anonimato. Dependendo do contexto, esse terceiro sentido pode ser compreendido como uma parte de um todo: “Na cidade dele, acredita-se em bruxas” (“*Dans son village, on croit aux sorciers*”), “Durante a reunião, quiseram nos forçar a escolher...” (“*Au cours de la réunion, on a voulu nous pousser à choisir...*”).

Contudo, segundo Patrick Charraudau (1992), com frequência o contexto não basta para livrar a ambiguidade; não se sabe se “on” remete às pessoas (“*les gens*”) ou à pessoas (“*des gens*”). O primeiro caso dos dois exemplos precedentes, remete ao rumor público: “diz-se” (“*on dit*”), “conta-se” (“*on raconte*”). Num segundo momento, “on” remete a todo mundo, um *terceiro coletivo* que engloba uma totalidade; é o efeito da generalização que encontramos nas máximas, nos ditados, nos provérbios entre outros tipos de frases que trazem em si um valor de verdade geral. “Respeitemos nossos pais” (“*On doit respecter ses parents*”), “Sempre precisamos de ervilhas em casa” (“*On a souvent besoin de petits pois chez soi*” –

35 “Escuta-se. Eles se calam. / Escuta-se. Eles se calam ainda. Olha-se menos. / Ela transpira ligeiramente, umidade refrescada pelo vento morno que movimenta os ventiladores sem os quais o Branco em Calcutá fugiria. Diz-se: Olhem que audácia. Diz-se : Ela não só dança com o vice-cônsul de Lahore, mas ela vai ainda lhe falar. Diz-se: O último a chegar em Calcutá não é o vice-cônsul de Lahore, não, é este homem grande e loiro de olhos verde-claros e tristes, Charles Rossett, vocês o vêem ali, perto do bufê, que os assiste dançar... ele já dançou muito com ela, ele, é ele, eu o juraria, o próximo que irá se juntar aos outros na mansão do delta. Olhem-no, poderia-se dizer que ele receia alguma coisa... não... ele não os olha mais, não é nada, nada, não acontecerá nada, nada.” (tradução nossa).

publicidade). Nesse contexto, o locutor encontra-se implicado nesse “on”, a menos que ele procure se destacar. No terceiro caso, “on” remete a nós (“nous”), normalmente na oralidade, mas que na escrita ganha seus efeitos de sentido entre os escritores contemporâneos. Portanto, “on”, nesse caso, remete a um *locutor múltiplo*: “Você vem? Vamos ao cinema.” (“*Tu viens, on va au cinéma.*”), “Ele e eu, vamos cantar a dois” (“*Lui et moi, on va chanter en duo*”).

Observando essas possibilidades de interpretação, a que se aproxima mais do trecho que apresentamos de Duras é a primeira: o “on” impreciso, que traz a carga do anonimato, afinal, não sabemos ao certo quem são. Poderíamos até arriscar em dizer que ele carrega em si o burburinho de um rumor, de uma fofoca. Se observarmos a passagem acima citada de Duras, perceberemos na sua apresentação visual uma barreira, o “on” de um lado e o casal que dança do outro: “*On entend. Ils se taisent. / On entend. Ils se taisent encore.*”. Pode-se pensar em um duelo entre o casal desconcertante e o resto do baile. A ideia de barreira está muito presente na obra de Marguerite Duras, a começar pelo seu famoso livro *Un barrage contre le Pacifique* (1950), no qual ela conta a história, de fundo autobiográfico, de uma mãe de família que tenta bloquear as águas do Pacífico que invadem suas terras e sua plantação de arroz. Nessa obra, uma mulher luta contra um oceano, contra a natureza. É de se esperar que perca. Podemos assim sugerir que a briga entre “on” e eles é grande, mas é uma briga mesquinha, não tem a grandeza do mar. O medo que sentem é diverso, medo do desconhecido e não da força. Sabem que o vice-cônsul fez alguma coisa de terrível em Lahore, mas não sabem o que. Mesmo assim têm medo, deixam-se levar pelo que foi dito. Fato: temos um casal peculiar que dança. A depressiva das Índias, que se entrega a todo novo funcionário que chega, e um vice-cônsul enlouquecido pela injustiça do mundo. A união desses dois na pista de dança é como uma bomba para aquela sociedade superficial e mediocre.

Vale ressaltar que em todos os textos aqui estudados o baile é o lugar onde as vidas se transformam, onde acontecem as reviravoltas do destino. O baile é o lugar onde as pessoas deixam de ser, de existir individualmente. É no baile que se perde e que a vida se transforma.

Ela, Anne-Marie Stretter, é a primeira a falar do calor. “*On le sait bien, nous, elle parle de la chaleur d'abord. [...] Mais à lui parlera-t-elle de la mousson d'été, de cette île des bouches du Gange où jamais il n'ira ? On ne saura pas.*” (p. 913)³⁶. Diferente dos presentes na festa, a conversa entre os dois é contada para o leitor.

36 “Sabemos bem que ela fala do calor primeiro. [...] Mas a ele, falará a respeito da monção de estio, dessa ilha das bocas do Ganges aonde ele jamais irá? Não será possível saber.” (DURAS, 1986, p. 98)

Depois de falar trivialidades, Anne-Marie Stretter, assim como todos nós, quer saber o que aconteceu em Lahore. É ele quem começa a falar, espontaneamente. Mas ele não conta. Diz que ninguém entenderia. Pede para ela se esforçar e tentar entender, visualizar a praça de Shalimar. Eles procuram uma palavra. Seria a mesma que o define em seu dossiê, “impossível”? Mas ele não sabe, procura com ela a palavra que não existe. Eles se calam por um tempo e antes da dança terminar ele pergunta:

— *Vous croyez qu'il y a quelque chose que nous pouvons faire pour moi tous les deux ?*
Alors elle est très sûre.
 — *Non, il n'y a rien. Vous n'avez besoin de rien.*
 — *Je vous crois.*
La danse se termine. (DURAS, 1965, p. 917)³⁷

É interessante observar como as grandes conversas ou acontecimentos se passam na dança, durante o rodopiar dos corpos pelo salão. A construção de algo novo nesse, como no romance *Le ravissement de Lol V. Stein*, acontece no baile enquanto se dança. É o único momento em que Anne-Marie Stretter está à disposição, se podemos chamar assim, em que ela partilha sua presença. Nos outros momentos, ou ela está ausente ou apenas de corpo presente. Os encontros com seus amantes não são descritos, resta-nos imaginar.

Ao final do baile, o embaixador em pessoa convida Charles Rossett a acompanhar a comitiva da esposa ao delta, mas não convida o vice-cônsul. Charles Rossett pergunta a Anne-Marie Stretter quem é o vice-cônsul e ela diz: “— *Oh! un homme mort...*” (p. 917)³⁸.

— *Mme Stretter donne envie de vivre, vous ne trouvez pas? Demande le vice-consul. – Charles Rossett ne bronche pas, ne répond pas. – Vous serez reçu et sauvé du crime, inutile de nier, ajoute le vice-consul, j'ai tout entendu.*
Il rit. (p. 922)³⁹

37 “— Acha que há alguma coisa que possamos fazer por mim, nós dois?

Então ela estava certa.

— Não há nada. O senhor não necessita de nada.

— Creio na senhora.

A dança termina.” (DURAS, 1986, p. 103).

38 “Oh, um homem morto...” (DURAS, 1986, p. 104)

39 “— A sra. Stretter dá vontade de viver, não acha? – pergunta o vice-cônsul. – Charles Rossett não diz palavra, não responde. – O senhor será recebido e salvo do crime, inútil negar – acrescentou o vice-cônsul – eu ouvi tudo.

Riu.” (DURAS, 1986, p. 111)

Marguerite Duras gosta de brincar com essas contradições, não só no nível das palavras, mas também dos sentimentos, das ideias, das questões sociais. Para ela, ele está morto; mas, por outro lado, Anne dá vontade de viver a ele. Esse texto é todo cortado pelo paradoxo. Um homem que nunca amou e que agora se pergunta “— *Vous croyez que l'amour est une idée qu'on se fait ?*” (p. 942)⁴⁰. Ele diz que sente alguma coisa por ela, que não vai mais a Bombaim: “[...] *Si je [le vice-cônsul] vous parle avec cette insistance, c'est que c'est la première fois de ma vie qu'une femme m'inspire de l'amour.*” (p. 942)⁴¹. Enquanto Anne-Marie Stretter já o tem por morto, o vice-cônsul acredita que a ama. Um amor rejeitado, impossível, platônico. E Charles Rossett tem um papel de intermediário, está sempre questionando a maneira como o vice-cônsul é tratado.

Le vice-consul supplie.

— *Une fois. Un soir. Une seule fois, gardez-moi auprès de vous.*

— *Ce n'est pas possible, dit Peter Morgan, excusez-nous, le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent.* (p. 927)⁴²

Charles Rossett quer que os sentimentos do vice-cônsul sejam respeitados, mas independente disto deixa-se levar pelos encantos de Anne-Marie Stretter e vai para as ilhas. Lá, os amigos conversam sobre as Índias e é quase no final do livro que encontramos talvez uma ligação entre as duas histórias, da mendiga e de Anne-Marie Stretter, que até então se resumia à comida; quando Anne-Marie Stretter escuta a canção da mendiga, diz : “— *Je dois me tromper, ce n'est pas possible, nous sommes à des milliers de kilomètres de l'Indochine ici... Comment aurait-elle fait?*” (p. 932)⁴³. Elas vêm da mesma região? Ela reconhece uma música de sua juventude? Sabemos que ela viveu alguma coisa na Indochina e seu atual marido a tirou de lá. O simples fato de ela reconhecer a música a torna mais humana? Ela sofre a sua maneira. Apesar de ter aparentemente tudo, um estado de abatimento profundo muitas vezes a domina.

40 “— Acha que o amor é uma ideia que a gente mete na cabeça?” (DURAS, 1986, p. 140)

41 “— [...] Se lhe falo disso com insistência, é que é a primeira vez em minha vida que uma mulher me inspira amor.” (DURAS, 1986, p. 139)

42 “O vice-cônsul implora.

— Uma só vez. Uma noite. Uma vezinha deixem-me ficar junto com vocês.

— Não é possível – diz Peter Morgan – desculpe-nos, a pessoa que o senhor é só nos interessa quando ausente.” (DURAS, 1986, p. 118)

43 “— Devo estar enganada, não é possível, estamos a milhares de quilômetros da Indochina aqui... Como será que ela fez?” (DURAS, 1986, p. 126)

— *Savez-vous, dit George Crawn, que Peter Morgan fait un livre à partir de ce chant de Savannakhet ?*

Peter Morgan rit enfin.

— *Je m'exalte sur la douleur aux Indes. Nous le faisons tous plus ou moins, non ? On ne peut parler de cette douleur que si on assure sa respiration en nous... Je prends des notes imaginaires sur cette femme. (p. 933)*⁴⁴

Nesta fala temos justificada toda a história da mendiga. Ele escreve a partir de notas imaginárias a história daquela que ele segue e observa do lado de fora das grades da embaixada. Ela, entretanto, parece feliz apesar de sua existência se resumir a procurar ou caçar o que comer e onde dormir. Ela demorou para tornar-se louca. Primeiro veio a fome. E eles riem do fato que “— *Les suicides d'Européens pendant la famine qui jamais ne les touche, pourtant, c'est curieux.*” (p. 935)⁴⁵.

Tudo começou quando

*La vente d'une enfant a été raconté à Peter Morgan par Anne-Marie Stretter. Anne-Marie Stretter a assisté a cette vente il y a dix-sept ans, vers Savannakhet, Laos. La mendicante, toujours d'après Anne-Marie Stretter, doit parler la langue de Savannakhet. Les dates ne coïncident pas. La mendicante est trop jeune pour être celle qu'à vue Anne-Marie Stretter. Cependant Peter Morgan a fait du récit d'Anne-Marie Stretter un épisode de la vie de la mendicante. (p. 884, grifo nosso)*⁴⁶

A partir deste momento “*la jeune fille*” tornou-se “*la mendicante*”; acho que no momento em que aceitou seu destino, que parou de buscar, submeteu-se a essa condição. O nome de Anne-Marie Stretter é repetido cinco vezes nesse pequeno parágrafo. O fato de ter presenciado a venda de uma criança e das datas não baterem mostra talvez que esse tipo de prática era bem recorrente na região. As duas histórias se cruzam e são imortalizadas graças a pena do jovem escritor, Peter Morgan.

44 “Fique sabendo – interveio George Crawn – que Peter Morgan escreve um livro a partir deste canto de Savannakhet.

Peter Morgan ri por fim.

— Exalta-me a dor nas Índias. Nós todos a provocamos mais ou menos, não? Não se pode falar desta dor sem assegurar sua respiração em nós... Tomei apontamentos fictícios sobre essa mulher.” (DURAS, 1986, p. 126)

45 “— Esses suicidas europeus durante a fome que nunca os afeta; entretanto, é curioso.” (DURAS, 1986, p. 130)

46 “A venda de uma criança foi contada a Peter Morgan por Anne-Marie Stretter. Ela assistiu a essa venda há dezessete anos, perto de Savannakhet, no Laos. A mendiga, segundo Anne-Marie Stretter, deve falar o idioma de Savannakhet. As datas não coincidem. A mendiga é jovem demais para ser a que foi vista por Anne-Marie Stretter. No entanto, Peter Morgan faz do relato dela um episódio da vida da mendiga.” (DURAS, 1986, p. 57)

Esse escritor que quer depurar as mazelas do mundo sanando a sua ignorância faz referência à própria autora que via na escrita uma forma de curar os seus males, de exorcizar sua infância e sua juventude na colônia. Escrevendo *Le barrage contre le Pacifique* (1950) ou *L'Amant* (1984), por exemplo, ela conseguiu exorcizar, segundo ela mesma, tudo o que viveu durante a infância e a juventude na Indochina com sua mãe e seus irmãos. A escrita para Duras é uma necessidade, sem a qual não conseguiria viver, afirma.

Uma mendiga que enlouquece de fome e de dor vivendo de restos e peixes do Ganges; uma embaixatriz depressiva que se contenta a devorar homens e dar festas em sua magreza descomunal; e um vice-cônsul que atira de seu balcão sobre pessoas e animais que sofrem das injustiças sociais decorrentes de um mundo desigual e injusto. Através desses personagens a autora, acreditamos, fazia uma crítica à sociedade na qual vivia, ao observar os problemas políticos de uma França colonialista em declínio e os colonizados deixados à míngua depois de décadas de colonização.

Nessa época, Duras já publicava livros a mais de uma década pela editora Gallimard. Os primeiros, é bem verdade, demoraram a ser aceitos pelos editores. Contudo, depois do sucesso de *Hiroshima, mon amour* (1959)⁴⁷ e de *Un barrage contre le Pacifique* (1950)⁴⁸, ela encontraria menos dificuldade em escrever o que queria e ver aquilo publicado. Esse último texto foi encomendado por Peter Hall, para o teatro. A presença de uma mulher a obseda. Ela a encontrou na infância, no começo da noite, no limite do bairro branco de Sadec. Duras já fixou esse personagem em *Un barrage contre le Pacifique* (1950). Ela se fecha em Neuphle le Château e diz trabalhar das cinco da manhã até às onze da noite. A ideia desse livro veio antes do *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964). Os esboços caminharam juntos. Contudo, o personagem Lol se destacou e a mendiga teve que esperar sua hora.

Esse texto sofrerá diversas metamorfoses e será reconstruído diversas vezes. Graças a uma encomenda que Duras, esse livro de duas histórias vai em direção ao livro iniciático, por falta de dinheiro, aceita. Dentro de uma grande pesquisa sobre pessoas tocadas pela psicopatia, os laboratórios Anphor propuseram a Marin Karmitz⁴⁹ realizar, em colaboração com escritores, filmes de meia hora, sendo o primeiro sobre o alcoolismo. Pensando nisso, Karmitz chama Duras para participar. Apesar da história ter que acontecer na França, Duras

47 Filme franco-japonês dirigido por Alain Resnais, com roteiro de Marguerite Duras.

48 Romance com o qual Duras quase ganhou o prêmio Goncourt.

49 Diretor de cinema, produtor e distribuidor cinematográfico.

vai transformando aos poucos a encomenda. Segundo Adler (1998), ela descreve admiravelmente a impregnação física e sensual do álcool no corpo do homem, o vice-cônsul em Calcutá, cidade esta que simboliza para ela a lassitude de ser. Ela, para escrever melhor esse cenário, volta a beber. Os personagens lhe fogem. Ela bebe e eles retornam. O resultado dessa pesquisa interior é *Nuit noire Calcutta* (1964), precedendo do romance *Le vice-consul* (1965). Ela acompanha as filmagens e interessa-se pela direção. Adler afirma que a filmagem desse filme foi o que desencadeou o seu desejo em tornar-se cineasta.

Nesse filme, descobre-se um método que Duras usará e abusará mais tarde em seus filmes: o deslocamento entre o comentário e as imagens. Observamos isso em *India Song* (1976), filme que será produzido mais ou menos dez anos depois dessa primeira experiência cinematográfica.

Sobre *Le vice-consul*, Laure Adler comenta: “[...] Elle disait du Vice-consul qu'il était le premier livre de sa vie, le plus difficile, le plus risqué car il énonçait l'amplitude du malheur sans jamais évoquer les événements visibles qui l'avaient provoqué” (p. 607)⁵⁰. Poderíamos nos perguntar como é possível transformar o intolerável em motivo de escrita. Entretanto, poderíamos olhar por outro ângulo e perguntarmo-nos se é necessário haver um motivo para escrita, e, se havendo um motivo, não se trataria exatamente de escrever o intolerável. Pensa-se aqui na escrita não como catarse, mas no inesperado das razões de escrever: escrevemos o mundo à medida em que nos vamos misturando às sensações, sejam elas toleráveis ou não. Se a história da mendiga é a mais triste, é também a mais bela do ponto de vista estético. Em sua característica particular em fazer uso de oximoros⁵¹, Duras transforma a história dessa em sua metáfora concreta.

Ora, o tamanho dessa tristeza ou desgraça, que não é aparentemente visível através da leitura, pode certamente ser inferido diante do cruzamento de dados históricos, sociais e pessoais da autora. Duras sempre foi uma mulher política, envolveu-se com o partido comunista durante alguns anos, contudo, sua maneira livre de ser e ver o mundo não a manteve por muito tempo nesse partido. Por outro lado, não parou de lutar pelos mais fracos. Deixou os estudos logo que chegou à França para ajudar, durante seis meses, na *Armée du*

50 “Ela dizia do *Vice-cônsul* que ele era o primeiro livro da sua vida, o mais difícil, o mais arriscado, pois ele anunciava a vastidão da tristeza sem nunca evocar os eventos que a haviam provocado.” (tradução nossa)

51 “figura em que se combinam palavras de sentido oposto que parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão (p.ex.: obscura claridade, música silenciosa); paradoxismo.” (Dicionário Houaiss).

*Salut*⁵², servindo comida, procurando aquecer as pessoas necessitadas, de modo geral, ajudando-as. Foram seis meses mergulhada na miséria ordinária que ela comentará raramente, mas que contribuíram para politizá-la.

Depois disso, veio a Segunda Guerra, na qual ela se juntou àqueles que exigiam um tratamento digno para os prisioneiros de guerra. Seu marido, Antelme, foi levado para um campo de concentração e só voltou depois de um ano, quase morto. Assinou o “Manifesto dos 121” a favor da Argélia (1960). Depois veio Maio de 68, no qual estudantes e afins foram às ruas para exigir mudanças na educação. Participou desses e de outros eventos políticos dos quais ela sempre quis fazer parte realizando as tarefas mais difíceis. A participação ativa nesses momentos políticos e sociais podem ter influenciado, de alguma maneira, na escolha dos lugares, das situações e na construção dos personagens das histórias escritas por Duras.

Quando ela conta a história do vice-cônsul e da mendiga, combinadas à história da embaixada francesa em Calcutá, fica muito difícil não enxergar uma crítica ao sistema colonial e ao tratamento dado aos colonizados. A separação pelas grades e muros brancos. As ilhas. O calor. Tudo isso revela uma separação intransponível e triste. A fome e as doenças pululam e ninguém faz nada, exceto Anne-Marie Stretter, que serve os restos em bacias para os leprosos que vivem em volta da embaixada durante o período de maior calor e o vice-cônsul que atira nos miseráveis, acabando de uma vez por todas com a desgraça existencial daqueles seres.

3.3 CENOGRAFIA EM *INDIA SONG* (1976)

Nas observações gerais de abertura do texto dramático, Duras adianta que os nomes das cidades, dos rios, dos Estados, dos mares da Índia têm antes de tudo um sentido musical, partindo do princípio de que as palavras são musicais, sonoras. Tudo é falso: as referências geográfica, física, humana, política. Os personagens dessa história foram deslocados do livro *Le Vice-consul* (1965) e projetados em novas regiões narrativas. Não adianta querermos fazê-los retornar ao livro precedente e ler, em *India Song*, uma adaptação cinematográfica ou teatral do *Vice-consul*, “*Même si un épisode de ce livre est ici repris dans sa quasi-totalité,*

52 Organização humanitária reconhecida como utilidade pública desde 1931 e presente no mundo inteiro. Para mais informações: <http://www.armeedusalut.fr/>

son enchaînement au nouveau récit en change la lecture, la vision.” (p. 1209)⁵³. Nesse pequeno período, é como se ela já estivesse fazendo a comparação diferencial. A sua afirmação só confirma ainda mais aquilo que tentamos defender com essa pesquisa: a utilização do mesmo lugar, dos mesmos personagens e até mesmo de partes idênticas de cenas mostram uma nova proposta de sentido pelo fato de estar inserida numa outra cenografia e não simplesmente a continuação de uma história.

Ela afirma ainda nas observações gerais do livro que *India Song* (1976) é uma consequência de *La femme du Gange* (1974), e que se não o tivesse escrito, *India Song* (1976) também não seria escrito. E mais, se *India Song* (1976) revela uma região ainda não explorada do *vice-consul*, isso não teria sido razão suficiente para escrevê-lo. O que aconteceu foi a descoberta, em *La femme du Gange* (1974), da exploração das falas exteriores ao relato. O que possibilitou, afirma a autora, colocar a narração no esquecimento para deixar à disposição de outras memórias, além da memória do autor, “*mémoires qui se souviendraient pareillement de n'importe quelle autre histoire d'amour. Mémoires déformantes, créatives.*” (p. 1209)⁵⁴. Essas memórias podem ser as vozes que lembram os acontecimentos da história daquelas vidas; memórias nossas, leitores e espectadores, e que podemos, talvez, ligar aquilo a nossa memória pessoal; ou ainda uma memória coletiva, de um tempo e de um espaço no qual aquela história aconteceu entre tantas parecidas.

Na descrição das cenas, percebemos que de alguma forma ela quer brincar com nossos sentidos: deseja que escutemos as imagens e ouçamos os sons. Na explicação da abertura, Duras diz: “*Le noir commence à se dissiper. Tandis que très lentement le noir se dissipe, voici, tout à coup, des voix.*” (p. 1213)⁵⁵. Enquanto a escuridão se dissipa, achamos que vamos ver alguma coisa, contudo, ouvimos, ouvimos vozes sem feição. Num outro trecho das didascálias, ainda no primeiro ato: “[...] *Tous regardent le bruit de la pluie*” (p. 1220)⁵⁶, todos olham o barulho da chuva. Se no senso comum vemos a chuva cair e ouvimos o seu barulho, como olhar o barulho da chuva? Vemos ela cair sobre um telhado, e escutamos seu barulho sonoro e límpido, vemos o barulho dela cair sobra a cidade alagada, ou sobre as águas

53 “Mesmo se um episódio deste livro é aqui retomado na sua quase totalidade, seu encadeamento ao novo relato muda a leitura, a visão.” (as traduções referentes à *India Song* são nossas.)

54 “Memórias que *se lembrariam* igualmente de qualquer outra história de amor. Memórias não-lineares, criativas.”

55 “A escuridão começa a se dissipar. Enquanto que muito lentamente a escuridão se dissipa, de repente, vozes.” (Tradução nossa).

56 “Todos olham o barulho da chuva” (Tradução nossa).

do rio aumentando assim o seu volume. “[...] *La chaleur est couleur qui rouille. [...]*” (p. 1303)⁵⁷, e como ver a cor do calor? Se o calor tem cor de ferrugem, pensamos no vermelho do fogo, ou nas larvas de um vulcão, ou até mesmo no sol em fim de tarde.

Ela instrui desde o início da peça que, ao piano, seja tocada uma ária composta entre as Primeira e Segunda Guerras Mundiais, chamada, justamente de *India Song* (1976). Essa ária deve ser tocada inteira e deve ocupar dessa forma o tempo, sempre longo, pois é preciso, acredita Duras, que os espectadores e o leitor sejam transportados para dentro da história, deixando assim seu lugar comum. A música e os sons ganham um lugar privilegiado nas histórias de Duras. Nesse texto, podemos observar isso de forma bem gritante.

Por se tratar de um texto dramático, inicialmente escrito para o teatro, mas que se tornou também filme, existe um leque de variações da compreensão e da interpretação. Se, como leitores, imaginamos cada cena, personagem, entonação das vozes, cenário etc. no filme ou na peça de teatro temos tudo relativamente pronto, pois a parte física e performática são oferecidas pelo diretor e pelos atores do espetáculo. Faremos uma divisão na interpretação em: texto dramático e filme, acreditando que conseguiremos aprofundar ainda mais a comparação diferencial da mesma obra no sentido da mudança de um meio para outro.

No primeiro ato, temos as vozes, as duas femininas, que contam um pouco da história de Anne-Marie Stretter e sua própria vida. Ouvimos as vozes. Com relação ao que está sendo contado, as imagens do filme estão desconexas. Descobrimos que Anne-Marie Stretter está morta. No segundo ato, vemos repetido o mesmo baile de *Le vice-consul* (1965). O lugar é o mesmo do primeiro ato, a embaixada francesa, contudo agora temos um outro ângulo, agora com barulho e uma música quase inaudível. As pessoas dançam e conversam. Nenhuma conversa tem lugar na cena. Nunca os atores em cena falam. A luz é clara e viva. Somente os soluços do vice-cônsul serão vistos e escutados. É o ato mais longo da peça. Nesse ato, ela sugere que o alcoólatra é como ninguém, nada. Isso porque o presidente do clube é o único que conversa com o vice-cônsul e está sempre bêbado. O álcool traz a carga da impessoalidade à obra, tão presente nesse texto específico, e, de uma forma mais leve, nos outros dois analisados nesse estudo.

No terceiro ato, surgem duas novas vozes, agora masculinas. Continuamos no mesmo local, contudo eles são apenas cinco, na obscuridade. É como no livro *Le vice-consul* (1965),

57 “O calor é cor que enferruja” (Tradução nossa).

depois do baile ficam os amigos de Anne-Marie com ela. É quando a noite de fato começa. O que liga as duas vozes é a fascinação pela história dos “amantes do Ganges” e a de Anne-Marie Stretter.

No quarto ato, estamos no hotel *Prince of Wales*, local escolhido por eles para ficar em uma das ilhas do delta do Ganges. Os eventos sonoros chegam um depois do outro: o vento, o ruído do mar, as sirenes dos barcos, o piar dos pássaros, a música de discoteca. Continuamos a ouvir as vozes masculinas, 3 e 4. É válido lembrar que a música *India Song* é ouvida durante todo o texto. Ela é o tempo. Temos também alguns personagens que falam, George Crown e o Convidado de Stretter. Eles falam da mendiga, dos brancos na Colônia, os mesmos assuntos conversados no livro anterior, *Le vice-consul* (1965).

No quinto ato, voltamos para a residência. A luz está diferente, parece vir de fora, é azulada, lunar. Os ventiladores continuam a girar, lentamente. O parque desapareceu, o jardim do *Prince of Wales* também. Agora temos um espaço nu, vazio. O vazio circunda tudo, sem fundo, sem fim. O barulho do mar é sonoro. Anne-Marie Stretter está vestida com um penhoar preto e curto, pés no chão. Os cabelos desfeitos, ela se une aos convidados na penumbra, enquanto eles olham o mar. As quatro vozes falam, se confundem, conversam? A história deixa acreditar que ela se jogou no mar, nua, em uma praia onde uma grade impedia os tubarões de entrar. A última coisa que se encontra dela é o penhoar, na areia da praia. O ventilador para.

4 A GENERICIDADE: GÊNEROS EM MOVIMENTO

A escolha de um gênero é algo que, segundo Todorov (1980) e Heidmann (2010, 2012), pode nos revelar elementos importantes para a interpretação de uma obra. No livro *Os gêneros do discurso* (1980), Todorov propõe uma teoria do gênero. Seguindo o pensamento de Maurice Blanchot, em *Le livre à venir* (1959), Todorov (1980) afirma que não existe nenhum intermediário entre a obra particular e a literatura inteira, tratada por ele como gênero derradeiro, porque “[...] a evolução da literatura moderna consiste precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura” (p. 43). No entanto, pode haver algo com o que se preocupar: o privilégio do agora. Se cada interpretação da história se faz a partir do momento presente, ele questiona se a ilusão egocêntrica teria algo a ver com isso.

Ele acredita que cada obra é um gênero em si. O fato de ela “desobedecer” a seu gênero mais próximo demonstra, simplesmente, uma transgressão à regra. Considerando que para existir uma transgressão é preciso que haja uma lei para transgredir, Todorov afirma que “a norma não se torna visível – não vive – senão graças às suas transgressões.” (1980, p. 44-45).

Ainda mais: para ser uma exceção, a obra pressupõe necessariamente uma regra; mas, além disso, assim que reconhecida em seu estatuto excepcional, essa obra torna-se, por sua vez, uma regra, graças ao sucesso de livraria e à atenção dos críticos. (TODOROV, 1980, p. 45)

Podemos observar isso com o período do Nouveau Roman⁵⁸, no qual diversos escritores tentaram mudar o rumo do romance, respirar novos ares. E eles foram reconhecidos. Duras é considerada parte desse movimento, apesar de nunca ter gostado dessa etiqueta. A conselho de Robbe-Grillet, então editor das Editions Minuit, Duras escreve o romance *Moderato Cantabile* (1958) de forma menos “tradicional”, suprimindo algumas

58 “Termo aplicado a um conjunto de romances franceses publicados no pós-guerra (depois de 1945), de autoria de Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Simon. O termo é sobretudo da responsabilidade dos jornalistas, que tiveram que encontrar uma designação acessível respeitante à renovação romanesca ocorrida no panorama da literatura francesa da década de 50. Mas, de facto, não existem afinidades claras entre as várias produções literárias; o que existiu foi uma confluência dessas produções numa editora, *Éditions de Minuit* e uma vontade de renovar o romance, rejeitando a maioria das suas características tradicionais. Por vezes, estes romances lembram o anti romance e têm como antecessores Kafka, Louis Ferdinand Céline, William Faulkner, Samuel Beckett e Albert Camus.” E-Dicionário de termos literários, disponível em : <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=75&Itemid=2>, consultado em 13/02/2014.

ingenuidades sentimentais (ADLER, 1998). A partir daí, Duras vai tentar escrever de forma cada vez mais asséptica, evitando os excessos, a seu ver, desnecessários da linguagem.

Voltando à origem dos gêneros, junto a Todorov, perguntamos: de onde vêm os gêneros? E ele responde: da transformação de um ou de vários gêneros antigos (por inversão, deslocamento ou combinação). Mas isso não é suficiente para a nossa análise, e nem para Todorov (1980). O que importa nessa discussão é como nasce um gênero. Existiria na linguagem formas que, embora pronunciem os gêneros, ainda não o são? E se houver, como aconteceria a passagem de um gênero para outro? Mas antes de nos perguntarmos de onde vem um gênero e qual a sua origem, precisamos entender o que é um gênero.

Podemos pensar que os gêneros são classes de textos. Todorov (1980) nos leva a crer que existe um problema nessa definição. Se os gêneros são classes e o literário é textual, Todorov (1980) acredita que precisemos explicar melhor esses conceitos. Falemos primeiro do texto. Para ele, o texto pode ser imaginado como uma sequência de frases. Contudo, esse seria um engano. Todorov (1980) considera o texto como sinônimo de discurso. Esquecemos muitas vezes que no campo da atividade do conhecimento, o ponto de vista do observador redefine e recorta o objeto. Não é diferente com a linguagem:

[...] esquece-se que o ponto de vista do linguista desenha, no âmago da matéria da linguagem, um objeto que lhe é próprio; objeto que não será mais o mesmo se mudarmos de ponto de vista, mesmo que a matéria permaneça a mesma (TODOROV, 1980, p. 46).

Ele dá o exemplo da frase, que é uma combinação de palavras e não uma enunciação concreta. A mesma frase mudará o sentido de acordo com a maneira em que for enunciada, dependendo das circunstâncias. Então, podemos supor que um discurso não é simplesmente feito de frases, mas de frases enunciadas.

Ora, a interpretação é determinada, por um lado, pela frase que se enuncia, e por outro, por sua própria enunciação. Esta enunciação inclui um locutor que enuncia, um alocutário a quem ele dirige, um tempo e um lugar, um discurso que precede e que se segue; enfim, um contexto de enunciação. Ainda em

outros termos, um discurso é sempre e necessariamente um *ato de fala*⁵⁹. (TODOROV, 1980, p. 46-47, grifo nosso)

Todorov demonstra que os gêneros podem ser descritos sob dois pontos de vista diferentes: o da observação empírica e o da análise abstrata. Ele acredita que em cada sociedade institucionaliza-se a recorrência de certas propriedades discursivas, sendo os textos produzidos e percebidos em relação à norma que essa codificação constitui: “Um gênero, literário ou não, nada mais é do que essa codificação de propriedades discursivas.” (TODOROV, 1980, p. 48). Essas propriedades dependem dos seguintes aspectos: semântico, sintático, pragmático, verbal. A diferença entre um ato de fala e outro, e também entre um discurso e outro, pode encontrar-se em qualquer um desses níveis do discurso: “É porque os gêneros existem como instituição, que funcionam como 'horizontes de expectativa' para os leitores, como 'modelos de escritura' para os autores.” (TODOROV, 1980, p. 49). Olhando pelo prisma da institucionalização, Todorov (1980) afirma que os gêneros comunicam com a sociedade em que ocorrem, e, como qualquer instituição, eles evidenciam os aspectos constitutivos da sociedade a que pertencem.

Ele acredita que uma sociedade escolhe e codifica os atos de fala que correspondem melhor à sua ideologia, daí a existência de certos gêneros numa sociedade e sua ausência em outra. Ele separa ainda duas realidades: a realidade histórica, que abraça a história literária, seus movimentos e correntes; e a realidade discursiva, que são os modos, registros, estilos ou mesmo formas, maneiras etc., e não podemos fixá-los num único momento do tempo, pois são sempre possíveis. Todorov (1980) acredita que “O gênero é o lugar de encontro da poética geral e da história literária fatural; [...]” (p. 50). É nesse cruzamento que devemos analisar as obras.

Quão longe está o romance do ato de fala que é contar uma história? Sabemos que o romance é um gênero em que alguém conta algo, entretanto a distância entre eles é grande. E quais são as transformações que sofrem certos atos de fala para produzir determinados gêneros literários? Somos levados a crer que todo gênero é um ato de fala, porém nem todo

59 “Admite-se, geralmente, que a publicação, em 1962, da obra de Austin, *How to do things whit words* constitui o verdadeiro ato de nascimento dessa teoria. O título da obra enuncia claramente a hipótese de partida: 'dizer' é, sem dúvida, transmitir ao outro certas informações sobre o objeto de que se fala, mas também é 'fazer', isto é, tentar agir sobre o interlocutor e mesmo sobre o mundo circundante. Em vez de opor, como se fazia frequentemente, a fala à ação, propõe-se que a própria fala é uma forma e um meio de ação.” (CHARAUDEAU, MAINGUENEAU, 2008, p. 72). As teorias de Austin serão retomadas e sistematizadas por Searle em *Speachs Acts* (1969).

ato de fala é um gênero. Todorov (1980) explica que o romance, gênero complexo, tem seu nascimento provavelmente de um infinito encaixe de atos de fala. Além do contrato ficcional (codificação de uma propriedade pragmática), temos a alternância de elementos descritivos coordenados a elementos narrativos; a isso se acrescentam coerções concernentes ao aspecto verbal do texto (discurso do narrador, discurso dos personagens) e seu aspecto semântico.

Com esse breve estudo sobre a origem dos gêneros, Todorov (1980) demonstra que através de um leve deslocamento da perspectiva até então dada ao estudo dos gêneros podemos perceber que “não existe abismo entre a literatura e o que não é literatura, que os gêneros literários têm por origem, simplesmente, o discurso humano.” (p. 58).

Ute Heidmann (2012), partindo dessa ideia, acredita que as modalidades enunciativas estão estreitamente ligadas a este segundo critério de análise, as modalidades de inscrição genérica, no qual ela propõe “conceber como ‘a inscrição’ dos enunciados na configuração dos gêneros praticados na sua comunidade discursiva ou, aliás, familiares ao escritor” (p. 8). Partindo do pressuposto de que cada língua, cultura e época elabora sua própria configuração de gêneros, ela diz que:

[...] Proponho nesse livro designar por *(re)configuração de gênero* a transformação de uma cena de enunciação que é interposta como característica de um gênero. Uma obra reconfigura uma tal cena de enunciação pela invenção de um outro dispositivo cenográfico para se demarcar e para « melhor impor uma nova forma de dizer » (Maingueneau 2004: 43). (HEIDMANN, 2010, p. 73).

Assim, entendemos que um texto não pertence a um gênero, mas é colocado em relação, tanto na produção quanto na recepção, com um ou com diversos gêneros. De acordo com a pesquisa de Heidmann (2010), uma concepção dinâmica da genericidade permite à análise comparativa considerar melhor o funcionamento complexo e diferente de cada texto.

Ao nos depararmos com as obras em questão de Marguerite Duras, damos-nos conta que ela mistura diversas linguagens em seus textos: um pouco de romance, um pouco de poesia e um pouco de cinema. As frases são simples, no entanto, permitem com que dois ou mais planos sejam inferidos em volta de seu relato. Laure Adler (1998), uma das biógrafas da autora, diz que Marguerite Duras, em seus romances, não conta histórias, o texto todo é um esboço de história suspensa ao estilo e à atração dos personagens entre eles. Os personagens são marionetes e ela constrói a história a partir do que poderia acontecer com eles. Com mais

frequência uma atmosfera e raramente uma ação. Fica-se sempre na beirada, no limite, no abismo. Tudo poderia acontecer, mas nada acontece. Ela dispõe de uma engrenagem inicial indispensável à constituição de um universo, mas a espera e o apagamento são seus dois grandes temas de predileção. Quando começou a escrever *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), Duras sabia, desde o princípio, que esse romance a levaria por caminhos bem distantes do romance tradicional, das regras habituais da psicologia, a levaria para longe do senso comum. Laure Adler (1998), que teve acesso aos arquivos no IMEC⁶⁰, conta que foram ao todo nove versões desse texto, além das múltiplas anotações que testemunham o intenso trabalho e também a travessia mental que teve que realizar para chegar ao fim dessa prova de verdade que ela se autoinfligiu. Por meio das nove versões Adler (1998) pôde observar a gênese de um dos personagens cardinais da obra de Duras: Lol V. Stein.

Além das características estéticas, a construção de um gênero pode ser política e socio-histórica. Em *Le vice-consul* (1965), Duras escreve duas histórias num só livro. Para ela, a aposta era sustentá-las juntas. As duas histórias, da mendiga e do vice-cônsul, não têm nada em comum, exceto a unidade de espaço e tempo. A personagem da mendiga constrói o livro. Em entrevista na rádio quando lançava o livro, Duras afirma que sem ela *Le vice-consul* (1965) não existiria.

Lui riche, décadent, bouffi de tout. Elle pauvre, détruite, enflée par la misère. À l'opposé l'un de l'autre. Ne se rencontrent jamais. Et pourtant si proches dans le malheur d'exister. Le fait qu'ils soient dans une inexistence d'un lieu identique même que quelques secondes, c'est le livre que je veux faire (DURAS apud ADLER, 1998, p. 608)⁶¹.

É a escrita de uma história dentro da outra e ambas devem se sustentar. Mais uma vez, ela coloca opostos que se chocam, pois, apesar de os dois personagens não se encontrarem nunca, ambos têm uma ligação obsessiva por Anne-Marie Stretter: ela, a mendiga, busca em Stretter o alimento, ele, o amor. Além dessa necessidade comum, ambos vivem o absurdo daquela realidade nas Índias, cada qual do seu lado. Ele, o vice-cônsul, não pode mais ver tanta miséria; e ela, a mendiga, já faz parte dela. Ambos inexistem naquele lugar mesmo que

60 *Institut Mémoires de l'édition contemporaine* (Instituto Memórias da edição contemporânea). Para mais informações: <<http://www.imec-archives.com/>>.

61 “Ele rico, decadente, inchado de tudo. Ela pobre, destruída, inflada pela miséria. Um oposto ao outro. Nunca se encontram nunca. E entretanto tão próximos na infelicidade de existir. O fato de estarem em uma inexistência de um lugar idêntico mesmo que por alguns segundos, é o livro que quero fazer.” (tradução nossa).

seja por alguns segundos. O mundo que ela romanceia talvez a cerque naquele momento de solidão e trabalho intenso.

4.1 DE UM GÊNERO A OUTRO

No ensaio *A personagem no teatro* (2011), Décio de Almeida Prado disserta sobre as semelhanças e diferenças que existem entre o romance e a peça de teatro. Para ele, ambos se parecem no sentido em que narram uma história, alguma coisa que aconteceu em algum lugar, em algum tempo, com algumas pessoas. No entanto, a diferença nasce para que possamos distinguir os dois gêneros literários. Para esse autor, o personagem vai ser o divisor. No romance, para Prado (2011), o personagem é um elemento entre vários, mesmo que seja o principal. Enquanto que no teatro, nada existe a não ser por meio do personagem, pois ele conclui, que o teatro é ação e romance é narração. Nas palavras do autor: “A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador.” (PRADO, 2011, p. 85).

Quando Duras começa a escrever para o cinema e para o teatro ela consegue adaptar sua escrita de maneira hábil. Ela passa de um meio a outro sem grandes dificuldades e se envolve inteiramente com cada realidade que adentra. Ela não se contentava apenas em escrever os textos, mas ia também aos ensaios, participava das gravações, estava sempre presente, observando sua linguagem ganhar vida. Segundo a biógrafa Adler:

Duras a toujours nié toute différence entre théâtre et écriture. Le théâtre est venu vers elle. Elle en a accepté les principes, les angoisses et les joies. Elle ne pourra plus se passer de l'atmosphère des répétitions, de ce calme soudain et de cette angoisse sourde de l'après-midi des couturières, de l'excitation le soir des générales. Elle aime l'odeur du bois des planches, la lourdeur des rideaux de scène, cette lumière, la servante, toujours allumée dans la salle. Très vite elle s'intéresse à la direction des acteurs. Elle sait les faire bouger et leur apprend sa langue si particulière, cassée, brisée, pauvre, répétitive, qui s'apparente souvent à une longue plainte. 'Écoutez la musique sous les mots', leur dit-elle. (ADLER, 1998, p. 594-595)⁶².

62 “Duras sempre negou qualquer diferença entre teatro e escrita. O teatro veio a ela. Ela aceitou os princípios, as angústias e as alegrias. Ela não poderá mais ficar sem a atmosfera dos ensaios, dessa calma repentina e dessa angústia surda da tarde das costureiras, da excitação na noite dos ensaios gerais. Ela gosta do odor da madeira do assoalho, o peso das cortinas de palco, a luz de segurança, sempre acesa na sala. Rapidamente ela se interessa na direção dos atores. Ela sabe fazê-los movimentar-se e ensina-lhes a sua língua tão particular, quebrada, fragmentada, pobre, repetitiva, que se parece frequentemente a um longo lamento.” (tradução nossa).

Se para Duras não existe diferença entre escrita e teatro, para nós, a mudança de um para o outro acarreta algumas diferenças de transposição e deslocamento de ideias e de sentido. Mesmo ela dirigindo os atores, participando dos ensaios, tentando controlar o seu dizer, acreditamos, como Décio de Almeida Prado (2011), que a obra literária é um prolongamento do autor, expressão daquilo que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal, mas não é ele. Nesse sentido, o personagem constitui um paradoxo, pois nascido da imaginação do escritor só começa a viver quando liberto de qualquer tutela, quando escolhe o seu próprio destino. No romance ele fica a cargo do leitor e no teatro do diretor, principalmente, do ator que lhe dará vida a partir de sua interpretação.

[...] o espantoso de toda criação dramática – em oposição à lírica – é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem. Em tal direção o teatro vai ainda mais longe do que o romance porque, no palco, a personagem está só, tendo cortado de vez o fio narrativo que a deveria prender ao autor. O dramaturgo não está longe de se assemelhar ao Deus concebido por Newton: o seu papel se extinguiria para todos os efeitos no ato da criação. Qualquer interferência sua posterior seria em princípio um escândalo tão grande quanto é o milagre em relação às leis naturais. Mas poucos autores se contentam com semelhante exclusão: o próprio impulso que os levou a escrever a peça leva-os também a expor e a defender os seus pontos de vista. Daí essa luta surda entre autor e personagem, cada qual procurando ganhar terreno a expensas do outro. (PRADO, 2011, p. 100-101).

No romance, os personagens se constroem na imaginação do leitor. Duras nos deixa bastante livres para imaginarmos cenas e personagens, pois a sua escrita que não se fecha em detalhes e pormenores. *Le vice-consul* (1965) começa assim: “Ela caminha”; essa frase nos possibilita uma infinidade de imagens possíveis. Contudo, quando ela via suas peças encenadas e, principalmente, seus roteiros ou livros dirigidos para o cinema por outros, sempre ficava insatisfeita, afirmando que eles não haviam entendido nada. Ela, apesar de acreditar que depois de escrito o livro não pertencia mais ao autor, criticava ferozmente as leituras e *mises en scène* de seus livros. A adaptação de seu romance *L'Amant* (1984) para o cinema por Jean-Jacques Annaud não agradou em nada a autora que escreveu *L'Amant de la Chine du Nord* para mostrar como o filme deveria ter sido feito.

Além dessa ruptura entre personagem e autor, cabe aqui pensarmos na transposição do romance para o texto dramático, texto esse que será provavelmente encenado. Se no texto literário, como é o caso do romance e do poema, o leitor cria o universo da obra na sua imaginação, atribuindo-lhe qualidades iconográficas, e esse tipo de leitura prescinde de ser compartilhada com o outro, no teatro os personagens aparecem em cena. Segundo Ingrid Dormien Koudela, em *Texto e jogo*:

A diferença entre texto literário e texto teatral reside na relação criada com o espectador e/ou participante da ação dramática. As ações e imagens emergem fisicamente na construção do texto teatral, enquanto que no texto literário elas permanecem interiorizadas na mente do leitor. (1999, p. 105).

Essa relação mais íntima que temos com o romance torna-se partilhada no teatro. O fato de trazer para o teatro essa história ultrapassa o ambiente individual para o coletivo. Agora são muitas pessoas assistindo a mesma peça, partilhando do ponto de vista do diretor e dos atores sobre aquele texto. Duras não se importava se suas peças eram monótonas, e fazia de seus roteiros um verdadeiro campo de pesquisa sobre a escrita. Ela vai experimentando novas formas de fazer, fugindo dos moldes e buscando seu próprio caminho sem se importar com a crítica. Em suas obras vemos sempre refletido um questionamento sobre o ato de escrever. A escrita, é, no fundo, o personagem principal de suas obras.

Há uma diferença ainda de quando lê-se o texto dramático e assiste-se a peça, pois no texto dramático, como já foi dito anteriormente, temos o texto principal, que são os diálogos e o texto secundário (as didascálias), por assim dizer, que são as indicações do autor para o diretor e os atores. Esse segundo texto desaparece quando a peça é encenada, os espectadores não têm acesso direto a ele, exceto por meio das expressões, dos gestos, do cenário etc.. Roman Ingarden, em *As funções da linguagem no teatro* (2006), afirma que:

[...] O teatro constitui todavia um caso-limite da obra literária, na medida em que ele utiliza além da linguagem, um outro meio de representação: os quadros visuais fornecidos e concretizados pelos atores e 'decorações', nos quais aparecem os objetos, as pessoas, bem como suas ações. (p. 151-152)

Mesmo que a autora não se importe com o que vai dizer a crítica, ela se importa em ter a sua obra lida ou assistida, caso contrário, não escreveria. Existe um público específico que

vai ler o livro e assistir a peça? Que público é esse? O que gostaria de contar para eles? Ao compararmos o texto dramático de *India Song* (1976) e com o filme homônimo, percebemos uma mudança de olhar. No primeiro, imaginamos aquela mulher, Anne-Marie Stretter, que já nos dois primeiros livros assombrava nossa imaginação. A história, no texto dramático, faz com que o leitor crie uma atmosfera para aqueles personagens. Essa criação é auxiliada pelas didascálias, e, cada pessoa que leu o texto, imaginou de uma maneira própria, íntima, pessoal. Já no segundo, ou seja, no filme, Anne-Marie Stretter ganha corpo e rosto, o salão de baile nos é apresentado, e, rapidamente, vemos os personagens materializados.

Com pouquíssimos recursos, Duras dirigiu o filme. Para ela, fazer um filme não deveria custar muito. Não era necessário ir muito longe para conseguir reproduzir de alguma forma a atmosfera da história. Segundo Adler (1998):

“[...] *L'essentiel, si l'on veut être fidèle, c'est de conserver le ton.*” [Duras] *Le ton, elle le trouva tout de suite. Le ton pour Hiroshima. Sans aller au Japon, sans se documenter, sans travail particulier, elle disait qu'il y avait des moments dans la vie où pour créer il fallait être dans le non-travail.* (ADLER, 1998, p. 510-511)⁶³

India Song (1975) foi gravado em uma casa antiga na França. Ela aproveitava do clima e de como a natureza ia se apresentando durante as filmagens. Para ela, não havia necessidade de ir ao lugar representado, um trecho específico do rio Sena por exemplo, poderia ser o Mékong. Os atores trabalhavam praticamente de graça e viviam todos juntos dela, como em uma comunidade. Normalmente, fascinados e prontos a seguir sua direção.

O que temos no filme é uma leitura da história de *India Song* (1976). Um exemplo disso é o fato de algumas coisas não serem ditas no texto, como, por exemplo, na primeira cena, vemos Anne-Marie Stretter deitada no chão com um seio a mostra. Um seio leitoso e pequeno, pelo qual a câmera passa lentamente. Ela está no chão junto a dois homens. No filme, Anne-Marie Stretter tem rosto, expressão. Na leitura somos nós leitores quem lhe emprestamos um rosto e uma expressão. Portanto, há uma mudança de enunciação, pois um conjunto de frases que lemos são enunciadas a partir de nossa interpretação (e podem ser

63 “O essencial, se queremos ser fiéis, é de conservar o tom’ [Duras] O tom, ela o encontro rapidamente. O tom para Hiroshima, meu amor. Sem ir ao Japão, sem documentar-se, sem um trabalho particular, ela dizia que havia momentos na vida que para criar era preciso estar no não-trabalho.” (tradução nossa).

muitas!), enquanto que no filme a enunciação é uma só, a das vozes que narram a história daqueles corpos.

4.2 A CENA DO BAILE EM *LE VICE-CONSUL* (1965) E EM *INDIA SONG* (1976)

Se pensarmos na reescritura da cena do baile de *Le vice-consul* (1965) para o texto dramático *India Song* (1976), a perspectiva muda. Gostaríamos de compreender o porquê dessa escolha de reescritura de uma cena inteira, repetindo até mesmo alguns diálogos. No romance ela aparece como anfitriã. Todos ali presentes estão por demais preocupados com o vice-cônsul e com a interação dela com ele. No texto dramático, temos mais informações sobre o cenário, a música que está tocando, questões de ruído e de iluminação.

Em *Le vice-consul* (1965), os capítulos que falam do baile são construídos em volta de diálogos. Provavelmente, esse é o motivo pelo qual eles sejam retomados com facilidade para escrever o texto dramático *India Song* (1976). Alguns diálogos são copiados, idênticos. O que não significa que tenham o mesmo sentido. No romance, temos um narrador que nos conta como a ação se desenvolve enquanto que no texto dramático temos simples explicações nas didascálias; já no filme temos tudo apresentado, temos um texto em performance. Há muitos diálogos que se repetem e em algumas partes é a mesma frase dita, só que por outro personagem.

Para citar alguns exemplos, escolhemos o trecho em que o vice-cônsul dança com Anne-Marie Stretter e todos os olhares estão voltados para eles. Nesse momento, eles conversam primeiro sobre o tempo, e, em seguida, ela quer saber o que aconteceu em Lahore. Depois, ele diz que quer ficar com ela depois da recepção. Em *Le vice-consul* (1965), ele sugere “*Je vais faire comme s'il était possible de rester avec vous ce soir ici, [...]*” (p. 925)⁶⁴, enquanto que em *India Song* (1976) ele afirma “*Je voudrais rester avec vous une fois.*” (p. 1288)⁶⁵. No primeiro, ele sabe que não tem nenhuma chance, enquanto que no outro a intensidade é maior, pois ele afirma, diz o que quer. Nas duas histórias, a resposta de Anne-Marie Stretter é a mesma “*Vous n'avez aucune chance*” (1964, p.925) e (1965, p. 1289)⁶⁶. Em

64 “Vou fazer como se fosse possível ficar com você esta noite aqui, [...]” (tradução nossa).

65 “Gostaria de ficar com você um vez” (tradução nossa).

66 “Você não tem nenhuma chance”(tradução nossa).

Le vice-consul (1976), ele questiona “*Aucune?*”⁶⁷; e ela responde “*Aucune. Vous pouvez quand même faire comme si vous en aviez une./ — Que vont-ils faire?/ — Vous chasser.*” (p. 925)⁶⁸. No romance, ele demora para compreender que ele não tem chance de ficar com ela e seus amigos depois da recepção. Em *India Song* (1976), é ele quem deduz “— *Ils me chasseraient.*” (p. 1289)⁶⁹. Ele sabe que não tem chance, pois ele é, como sugere Anne-Marie Stretter, igual a Lahore, um lugar que é preciso esquecer. Se eles tem algo em comum, não fica claro. Sabemos do amor do vice-cônsul por Anne-Marie Stretter, existindo uma cumplicidade entre eles. Ela sugere que ele finja que tem alguma chance de ficar entre eles, fala para ele gritar pelas ruas, deixando os outros desconfortáveis. Em *India Song* (1976), o mesmo acontece, mas a cumplicidade dessa vez é mais explícita. O vice-cônsul, quando convida a embaixatriz para dançar, afirma que não precisava disso para conhecê-la, como podemos ver a seguir:

V. CONSUL. — *Il est tout à fait inutile qu'on aille plus loin vous et moi. (Rire bref, terrible) Nous n'avons rien à nous dire. Nous sommes les mêmes. A.M.S. — Je crois ce que vous venez de dire.*
 V. CONSUL. — *Les histoires d'amour vous les vivez avec d'autres. Nous n'avons pas besoin de ça.* (p. 1288).⁷⁰

É como se eles se perguntassem: “nós somos os mesmos, nos conhecemos, de que forma?” No íntimo, ele a ama de forma platônica, vê nela o seu espelho, seu reflexo. Vivem naquele mundo, longe da pátria, mas de que forma se parecem e também se diferenciam dos outros que ali estão? Existe uma diferença como uma barreira que os separa de todos. Ambos se identificam com o que os cerca, o lugar onde estão instalados é privilegiado do ponto de vista do conforto, contudo parece ser bem desconfortável do ponto de vista humano. Esse lado desconfortável se justifica, pois enquanto eles ali estão a fazer cerimônia, milhares de pessoas morrem de fome a sua volta. Apesar dessa aliança improvável, o vice-cônsul é o único que não pode ir com ela para as ilhas.

67 “Nenhuma?” (tradução nossa).

68 “Nenhuma. Você pode assim mesmo fazer como se tivesse./ — O que eles vão fazer?/ — Expulsá-lo” (tradução nossa).

69 “Eles me expulsariam” (tradução nossa).

70 “V. CONSUL. — É completamente inútil que a gente vá mais longe você e eu. (*Riso breve, terrível*) Nós não temos nada a nos dizer. Nós somos os mesmos.

A.M.S. — Eu creio no que você acabou de dizer.

V. CONSUL. — As histórias de amor você as vive com outros. Não precisamos disto.” (tradução nossa)

Por que isso é impossível? Ao se rebelar em Lahore atirando sobre a praça de Shalimar, foi excluído de toda a sociedade. Ele é estranho, foge aos padrões. Contudo, temos também uma variação de vontade entre os dois personagens. Enquanto o vice-cônsul quer ficar perto de Anne-Marie Stretter, esta o quer bem longe de Calcutá. E ainda, acredita que isso mudará somente depois que ele estiver morto. Ou seja, ela não pode tê-lo perto por alguma razão. Ao pedir para ficar com o grupo seletos depois da recepção, o vice-cônsul se vê expulso. Se em *Le vice-consul* (1965) é o escritor/narrador quem diz “*Ce n'est pas possible, dit Peter Morgan, excusez-nous, le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent.*” (p. 927)⁷¹, em *India Song* (1976), a voz isolada de um homem se dirige ao vice-cônsul para dizer a mesma coisa: “— *Excusez-nous, mais le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent.*” (p. 1291)⁷². Em seguida, ele é levado até a porta, a princípio resiste, mas depois se deixa levar. No romance *Le vice-consul* (1965), uma pessoa se lembra que ele assoviava *Indiana's Song*, era tudo que ele sabia sobre as Índias. O personagem que só interessa quando está longe para que possam falar sobre ele sem vê-lo. Sua presença é considerada como desagradável. O vice-cônsul é aquilo que não se quer ver, pois desperta a atenção para algo até então confortavelmente ignorado. Esse é o sentimento que a miséria desperta também. Se no romance sabemos exatamente quem disse essa frase, no texto dramático pode ser qualquer um, pois as vozes não são apresentadas.

Ele promete então gritar. Gritar um amor. E se no romance é Anne-Marie Stretter quem diz: “— *Pendant une demi-heure ils seront mal à l'aise. Puis ils parleront des Indes.*” (p. 926)⁷³, em *India Song* (1976) é o vice-cônsul que afirma: “— *Pendant une demi-heure, je sais, ils seront mal à l'aise. Et puis, ils recommenceront à parler.*” (p. 1290)⁷⁴. Quando ele diz que sabe o que vai acontecer, podemos pensar que isso se dê pelo fato de a história de *India Song* (1976) ser uma lembrança do romance *Le vice-consul* (1965), e que o vice-cônsul participa do ato de rememorar a história junto com as outras vozes. Ele é o único que é visto falando durante as cenas do filme enquanto todas as outras vozes estão deslocada das imagens.

71 “Não é possível, diz Peter Morgan, desculpe-nos, o personagem que você é só nos interessa quando você está ausente.” (tradução nossa).

72 “Desculpe-nos, mas o personagem que você é só nos interessa quando você está ausente.” (tradução nossa).

73 “Durante meia hora eles ficarão desconfortáveis. E então falarão das Índias.” (tradução nossa).

74 “Durante meia hora, eu sei, eles ficarão desconfortáveis. E então, voltarão a falar.” (tradução nossa).

4.3 DIFERENÇAS ENTRE PERSONAGEM DE ROMANCE, DE TEATRO E DE CINEMA

A palavra no filme, quando escapou às limitações do seu emprego objetivo em diálogos de cena, alcançou horizontes estéticos muito mais amplos do que a simples narrativa. Segundo Salles Gomer (2011): “[...] O filme tornou-se campo aberto para o franco exercício de uma literatura falada, como o demonstrou a declamação poética de *Hiroshima, Mon Amour*, declamação de eminente relevo na constituição e expressão da protagonista central.” (p. 109-110).

Enquanto a personagem de romance é feita exclusivamente de palavras escritas, no cinema, mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de um personagem, como é o caso nos filmes de Margurite Duras, a materialização deste fica condicionada a um contexto visual. Além disso, nos filmes, e em regra generalíssima, os personagens são encarnados em pessoas. O que retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores, enquanto que a definição física completa imposta pelo cinema reduz a liberdade do espectador a quase nada.

Ao olharmos para o teatro e para o cinema, percebemos algumas diferenças com relação ao personagem quando encarnado nesses meios:

[...] Vamos pois afirmar que no filme evoluem personagens romanescas encarnadas em pessoas ou, se o preferirmos, personagens de espetáculo teatral que possuem mobilidade e desenvoltura como se estivessem num romance. (SALLES GOMES, 2011, p. 112).

Tanto no cinema quanto no teatro, os personagens são encarnados em pessoas, em atores. Porém, a articulação que se produz entre o público e os personagens encarnados é bastante diferente.

Salles Gomes (2011) afirma que no cinema a intimidade que criamos com o personagem é maior do que no teatro. Neste último, a relação se estabelece a partir de um distanciamento que não se altera fundamentalmente, pois vemos o personagem da cabeça aos pés. Diferente do que ocorre na realidade, onde vemos ora o conjunto do corpo, ora só a cabeça, os olhos, a boca, dependendo do posicionamento que temos com relação à pessoa

observada. Como no cinema. Talvez venha daí a maior facilidade de identificação com o personagem cinematográfico.

Nesse ponto de vista, contrariando o que foi dito antes, podemos afirmar que a conexão que se forja entre o espectador e o personagem de teatro é mais forte do que com o do cinema. Salles Gomes (2011) justifica essa mudança de ponto de vista afirmando que no filme reina “a aflitiva tranquilidade das coisas definitivamente organizadas.” (p. 113). No teatro não é assim. Cada dia é diferente, basta conversar com um ator ou atriz para saber disso: “[...] É que dentro das convenções impostas e aceitas palpitam as virtualidades de um inesperado verdadeiro, que a realidade possui e o cinema ignora”. (p. 113).

Aprofundando a reflexão podemos ser levados a cavar um abismo entre o personagem de teatro e o do cinema, da mesma forma que existe uma enorme diferença entre este último e o personagem de romance. Não podemos evitar dizer que existe entre o texto literário teatral e a sua encenação uma distinção. Um personagem teatral ganha estrutura através das palavras escritas dos diálogos das peças. Diretor e atores o interpretam de maneira particular, e no intervalo entre uma interpretação e outra, o personagem permanece com sua existência literária. No cinema, normalmente, a situação é outra. As indicações a respeito de personagens constituem apenas uma fase preliminar de trabalho. A personagem só começa a viver, independente de suas raízes na realidade ou em ficções preexistentes, quando encarnada num ator. E aí está talvez a maior ambiguidade do personagem cinematográfico: se encarnado por um ator desconhecido, ele fica sendo o personagem. Porém, normalmente o que acontece é que o personagem seja encarnado por um ator conhecido, que nos é familiar. Salles Gomes (2011) gostaria de admitir, com isso, que

[...] no teatro o ator passa e o personagem permanece, ao passo que no cinema sucede exatamente o inverso. [...] Aliás, não é totalmente exato afirmar que no cinema a personagem passa e o ator fica. O que persiste não é propriamente o ator ou a atriz, mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanção dramática. (p. 114-115).

Poderíamos contradizer totalmente a afirmação, citando apenas um exemplo: Madame Bovary. O personagem já foi interpretado por diversas atrizes famosas, mas quem permanece é o personagem nascido da história Gustave Flaubert. O que Salles Gomes (2011) afirma é

que o cinema não pretende, ao escolher personagens, ter exclusividade, prefere pegar os que encontra prontos, elaborados por séculos de literatura e de teatro. Para Salles Gomes (2011), “[...] O cinema se adapta mal ao critério de individualismo e originalidade que se tornou norma para a literatura. Para ele, tudo ocorre como se as personagens criadas pela imaginação humana pertencessem ao domínio público.” (p. 115).

O último problema por ele suscitado é da vitalidade do personagem de cinema, relacionando-o ao personagem de romance e de teatro cujo registro permanece em letras, enquanto que o personagem cinematográfico, registrado em película nos impõe, segundo ele, ao gosto geral do tempo em que foi filmado. Ele acredita que não temos como saber se o personagem de cinema adquirirá a permanência de um personagem literário. Como esse artigo de Salles (2011) foi escrito em 1964, podemos ter um pouco mais de certeza quanto a permanência desse personagem. Com o mundo digital, temos acesso a quase tudo o que já foi filmado; podemos conseguir filmes do começo do século passado num piscar de olhos e sem sair de casa. Personagens, como o de Carlitos, povoam nosso imaginário até os dias de hoje. Verdade que um personagem de cinema, ao assistirmos um filme, por mais que seja marcante, passa menos tempo conosco do que um personagem de romance com o qual partilhamos horas de leitura. Para nós, fica difícil afirmar se o personagem de Anne-Marie Stretter ficará em nossas mentes por causa das histórias que lemos ou do filme que assistimos.

No nosso estudo particular, podemos pensar na transposição desse personagem para diferentes gêneros e meios como uma maneira de tentar diferentes experiências estéticas. Por ser um entre tantos personagens que povoavam a imaginação da autora, Anne-Marie Stretter se viu materializada de diversas formas: uma rápida e importante aparição em um romance, seguida por um maior desenvolvimento no segundo romance, depois colocada em um texto dramático e definida por vozes, e, finalmente, exposta visualmente na cena teatral (para quem teve a chance de assistir) e nas telas do cinema.

Poderíamos nos perguntar: Por que colocar o mesmo personagem em diferentes meios e gêneros? Anne-Marie Stretter, apesar de ser reescrita não ficou menos complexa, nem para nós, nem para a autora. Ela foi ganhando consistência e enigma com o passar das obras. Ela se desprende da autora e encontra-se no leitor ou espectador, porém ela não fica de todo clara e será sempre um mistério, como se fosse de carne e osso.

5 DA INTERTEXTUALIDADE À INTERDISCURSIVIDADE

A primeira vez em que se ouviu o termo intertextualidade foi com Julia Kristeva, em dois artigos publicados na revista *Tel Quel*. Esse termo foi retomado depois no livro de 1969, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. O primeiro artigo é de 1966, intitulado “*Le mot, le dialogue, le roman*”⁷⁵, e contém a primeira aparição da palavra; no segundo, *Le texte clos* (1967)⁷⁶, ela afina a definição (SAMOYAUULT, 2004). Foi através da análise e da difusão da obra de Mikhail Bakhtin na França que ela difundiu a noção e sua definição:

[...] o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtine, além disso, os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas esta falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: *todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto*. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1974, p. 63-64, grifo nosso)

A palavra carrega seus significados, seus usos, seus empregos e os transporta para o texto que se apropria deles, e os transforma ao contato com outras palavras ou enunciados. Muitos teóricos da revista *Tel Quel* retomaram a ideia de interdiscursividade numa obra coletiva, *Téorie d'ensemble*, e ela foi reformulada por Philippe Sollers em 1971: “*Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur.*” (SOLLERS apud SAMOYAUULT, 2004, p. 10)⁷⁷.

Nos anos 1960, viu-se nascer diversas ferramentas destinadas a fundar um discurso literário sobre uma linguagem própria e específica. Termos como estrutura, estruturalismo, produção textual entre outras, apoiados na nova definição de texto, visavam criar uma ciência do literário para tornar-lo um campo autônomo, dissociando-o de campos aos quais ele se ligava antes (história, sociologia, psicologia etc.). Acreditava-se na imanência do texto, como

75 “A palavra, o diálogo, o romance” (tradução nossa).

76 “O texto fechado” (tradução nossa).

77 Todo texto se situa na junção de diversos textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade. (tradução nossa).

foi dito no início desse trabalho; ele, independente de seu contexto. Nascida nesse contexto, a intertextualidade era a princípio compreendida como uma noção linguística e abstrata.

A ideia que Kristeva emprestou de Bakhtin foi: “*Dans tout texte le mot introduit un dialogue avec d'autres textes*” (SAMOYAULT, 2004, p. 10)⁷⁸. Bakhtin nunca utilizou o termo intertextualidade nem intertexto, entretanto, seus estudos sobre o romance (*Questões de Literatura e de Estética e Problemas da poética de Dostoiévski*), que datam dos anos 1920, introduzem a ideia de uma multiplicidade de discursos sustentada pelas palavras. O que acontece: trabalha-se sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discurso que cada um põe em diálogo. Para Bakhtin (2010), o romance é um sistema de linguagens que se iluminam respectivamente, dialogando. Vejamos um exemplo em que Bakhtin trata de um romance de Dostoiévski, e que, por sua vez, funda o romance polifônico:

Dostoiévski não trabalha com imagens objetivas de pessoas, não procura discursos objetivos para as *personagens* (características e típicas), não procura palavras expressivas, diretas e conclusivas do autor ; procura, acima de tudo, palavras *para o herói* muito ricas de significado e como que independentes do autor, que não expressem o caráter (ou a tipicidade) do herói nem sua posição em dadas circunstâncias vitais, mas a sua posição ideativa (ideológica) definitiva no mundo, a cosmovisão, procurando *para o autor e enquanto autor* palavras e situações temáticas, provocantes, excitantes, interrogativas e veiculadoras do diálogo. (BAKHTIN, 2010, p. 45-46).

A polifonia é onde todas as vozes ressoam de forma equivalente, ou seja, os enunciados dos personagens dialogam com os do narrador e escutamos esse diálogo nas palavras, lugar dinâmico onde se efetua essa troca. Um pouco mais adiante, ele complementa:

[...] *O romance polifônico é inteiramente dialógico*. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (BAKHTIN, 2010, p. 47).

Bakhtin (2010) afirma que, para Dostoiévski, o diálogo começa quando inicia a consciência. Ute Heidmann (2012), propõe, nesse terceiro plano comparativo, o dialogismo

78 “Em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos” (tradução nossa).

intertextual e interdiscursivo dos enunciados literários, que foi destacado por Todorov em um estudo sobre Bakhtin: *Michaïl Bakhtine: le principe dialogique* (1981). Logo na introdução ele resume:

Le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tous les cas le plus ignoré, est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle. Il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. Intentionnellement ou non chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours, et Bakhtine se trouve ainsi amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture : la culture est composée de discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer. (p. 8)⁷⁹

Chegamos aqui ao último eixo que pretendemos estudar neste trabalho: a escolha de um dispositivo enunciativo, combinado com um dispositivo genérico, completa o que podemos chamar de dialogismo intertextual. Essas escolhas que resultam num diálogo são de extrema importância, podendo nos revelar a criação dos efeitos de sentido na escrita literária. Para Ute Heidmann (2012), pensar em dialogismo intertextual (termo mais dinâmico do que o de intertextualidade) é compreender a relação intertextual como uma resposta a uma proposta de sentido de um texto ou discurso anterior, nas palavras da autora: “[...] a noção de 'resposta intertextual ou interdiscursiva' permite considerar textos e intertextos como engajados em uma relação dialógica criadora de efeitos de sentido novos e diferentes.” (p. 10). Essa noção também permite repensar a relação intertextual muito mais que um indicador de fonte ou de filiação, pois, no diálogo intertextual, muito mais do que retomar ou desenvolver o sentido indicado que o texto antigo estaria modulando, o novo texto “*desloca, condensa ou inverte* na maioria das vezes os motivos e sequências observados nas obras antigas, criando assim, em

79 O caráter mais importante do enunciado, ou em todo caso mais ignorado, é seu dialogismo, isto é, sua dimensão intertextual. Não existe mais, desde Adão, objetos inominados, nem palavras que já não tivessem servido. Intencionalmente ou não, cada discurso entra em diálogo com os discursos anteriores mantidos sobre o mesmo objeto, assim como com os discursos por vir, dos quais ele pressente e previne as reações. A voz individual não pode se fazer ouvir senão se integra no coração complexo das outras vozes já presentes. Isso é verdadeiro não apenas na literatura, mas também em todo discurso, e Bakhtin se encontra assim levado a esboçar uma nova interpretação da cultura: a cultura é composta de discursos que retêm a memória coletiva (os lugares comuns e os estereótipos, bem como as palavras excepcionais), discursos com relação aos quais cada sujeito é obrigado a se situar. (Tradução inédita de Márcio Venício Barbosa).

resposta aos textos antigos, significações diferentes e novas.” (p. 11). Heidmann propõe a análise desses diferentes procedimentos intertextuais, operados nas escritas modernas dos textos antigos, representando Orfeu e Medéia no estudo *Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ?* (2008).

5.1 TEMAS QUE SE REPETEM: DIÁLOGO?

Na nossa análise observamos alguns temas que se repetem, entre eles temos: o tempo de dez anos, o caminhar como cura, a loucura, Anne-Marie Stretter, a palavra ausente. Podemos aqui falar primeiramente sobre os dois romances: o que aparece de maneira mais explícita é a loucura, gerada, provavelmente, pelo abandono. É justamente esse abandono que faz a história se desenvolver. São dez anos.

5.1.1 E na loucura nos encontramos

O título do primeiro livro traduzido ao pé da letra seria “O arrebatamento de Lol V. Stein”. É a frase-título em torno da qual o livro girará. Diante desse título, perguntamo-nos: quem é Lol V. Stein e o que a arrebatou? Lol V. Stein é a protagonista desse romance. Nossa hipótese é de que toda a narração gira em torno de um minuto, minuto no qual o mundo é suspenso, quando a luz do dia começa a clarear a sala de baile de T. Beach. Com o fim daquela noite, acaba também a relação de Lol com seu noivo e ela o vê com outra mulher. O narrador acredita que “[...] *C'est l'instant précis de sa fin, quand l'aurore arrive avec une brutalité inouïe et la sépare du couple que formaient Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, pour toujours, toujours.*” (p. 761)⁸⁰.

Voltemos um pouco. A história começa nos apresentando os personagens principais da narrativa, para logo em seguida colocar as cartas na mesa: o rumo da vida de todos vai mudar na noite do baile. O *ravissement* não gira em torno do baile em si, mas deste minuto preciso em que a luz do dia começa a entrar no salão e o baile termina. “*Ils s'étaient contemplés,*

80 “[...] É o instante preciso de seu fim, quando a aurora chega com uma brutalidade espantosa e a separa do casal que formavam Michael Richardson e Anne-Marie Stretter, para sempre, sempre.” (DURAS, 1986, p. 34).

longuement, ne sachant que faire, comment sortir de la nuit.” (p.746)⁸¹. Aquela noite deveria eternizar-se do ponto de vista de Lol, pois, aparentemente, ela não queria ver-se apartada daqueles dois. Ela reconstrói aquele minuto final sem descanso. Acha que deveria ter feito algo para impedir essa separação? O que poderia ter dito? Nos pensamentos de Lol o minuto se eterniza, é cíclico e presente, cotidiano, para sempre.

A cena do baile é mostrada por Duras de diversos pontos de vistas, como se houvessem câmeras e a cada instante a imagem de uma delas nos proporcionasse a visão do amor que nascia ali debaixo de nossos narizes, a mudança que ocorria com Richardson, *“Elle guettait l'événement, couvait son immensité, sa précision d'horlogerie. Si elle avait été l'agent même non seulement de sa venue mais de son succès, Lol n'aurait pas été plus fascinée.”* (p. 744-745)⁸². Cada personagem, assim como os outros que ali estão referidos como *todos*, é uma câmera que capta a mudança. Richardson busca um sinal de eternidade, o sorriso de Lol era um, mas ele não viu. E quando viu, já era tarde para voltar.

Quando Anne-Marie Stretter leva consigo Michael Richardson, ela acaba despertando ou criando, não se sabe ao certo, a crise de Lol, que se dividiu em três estados. O primeiro estado foi a cólera, seguida da prostração, sendo aparentemente superadas pelo último estado a resignação. Depois de algum tempo, ela resolve sair à noite para andar e conhece seu marido, Jean Bedford. Ela se casa sem querer, sem ter que escolher, simplesmente aceita seu destino. Os recém-casados se mudam para U. Bridge e lá passam *dez anos*. Eles têm três filhos. Quando a mãe de Lol morre, eles voltam para S. Tahla, para a casa onde nascera. Neste momento, começa a segunda parte do romance. Essa volta trará lembranças e desenvolverá ainda mais a doença de Lol.

Ela cuida do jardim, que estava abandonado, contrata uma governanta e fica com tempo livre. Adquire *o hábito de caminhar*: *“Ces promenades lui devinrent très vite indispensables comme tout chez elle l'était devenu jusque-là : la ponctualité, l'ordre, le sommeil.”* (p. 755)⁸³. Um belo dia ela vê um casal passar na frente de sua casa. Ela se esconde. Vê que são amantes. Começa a seguir o homem em suas caminhadas e descobre que

81 “Tinham-se contemplado em silêncio, longamente, não sabendo o que fazer, como sair da noite.” (DURAS, 1986, p. 14).

82 “[...] Ela espreitava o ocorrido, incubava sua imensidão, sua precisão de relógio. Se ela tivesse sido o próprio agente não somente de sua vinda mas também de seu sucesso, Lol não teria ficado mais fascinada.” (DURAS, 1986, p. 12).

83 “Esses passeios rapidamente se tornaram indispensáveis para ela como tudo em sua casa se tornara até então: a pontualidade, a ordem, o sono.” (DURAS, 1986, p. 26).

ele vai ao mesmo hotel na saída da cidade onde ela fora com Richardson pela primeira vez. É lá que os amantes se encontram. Ela reconhece sua amiga Tatiana, a do baile, que se encontra com aquele que a fazia lembrar Richardson.

A visão dos amantes desperta em Lol a lembrança do baile. O narrador-personagem explica sua escolha no que diz respeito à construção de sua narrativa, a escolha das situações, da sua escritura:

Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. [...] c'est toujours à partir d'hypothèses non gratuites et qui ont déjà, à mon avis, reçu un début de confirmation, que je le fais. (p.756)⁸⁴

A história é sempre contada a partir do ponto de vista de um personagem, de alguém que participou da história ou a está inventando; é como se Jacques Hold tivesse juntado os depoimentos de todos para construir essa narrativa, inventando certos trechos para dar coesão aos fatos, como um livro-reportagem ficcional. Nos buracos da história narrada pelos outros ele prefere escolher os melhores caminhos para a sua estimada Lol V. Stein.

Segundo o depoimento da governanta, ela começou suas caminhadas um pouco depois da visão dos amantes. Ela começa a segui-los e quando se dá conta de que a mulher é Tatiana Karl, ela faz de tudo para reencontrá-la. Daí nasce *novamente* o triângulo amoroso. Jacques Hold se apaixona por Lol, mas Lol não quer que ele deixe Tatiana. Ela gosta de deitar-se no campo de trigo e ver as sombras se amarem pela janela do hotel, da mesma forma que olhou o casal que dançava naquele antigo verão.

Em contrapartida, a história da mendiga é completamente diferente. Temos uma menina que é expulsa de casa pela mãe por estar grávida aos 15 anos. Uma criança que carrega dentro de si outra. Sua história também é contada por um narrador-personagem, Peter Morgan, que ouviu uma história de Anne-Marie Stretter e imagina o que pode ter acontecido com a menina. A história começa assim:

84 “Aplanar o terreno, escavá-lo, abrir sepulturas onde Lol se finge de morta, parece-me mais justo, já que se faz necessário inventar os elos que me faltam na história de Lol V. Stein, do que erguer montanhas, edificar obstáculos, acidentes. E acredito, por conhecer essa mulher, que ela teria preferido que eu suprisse dessa maneira a escassez dos fatos de sua vida. Aliás, é sempre a partir de hipóteses não-gratuitas e que, em minha opinião, já receberam um princípio de confirmação que o faço.” (DURAS, 1986, p. 27)

*Elle marche, écrit Peter Morgan.
Comment ne pas revenir ? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras.
Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée,
se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, 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. 849)⁸⁵.*

Essa abertura do romance nos mostra um discurso polifônico, são duas vozes que conversam em discurso indireto livre, talvez as mesmas vozes de *India Song*? Ela caminha enquanto sua barriga cresce. Ela passa fome, quase morre disso, e em seguida deixa os homens entrarem nela em troca de algum dinheiro e comida. Anda pelas feiras a mendigar restos de comida junto com os cães. Quando a criança nasce, ela a oferece nas feiras, quer que alguém a adote, pois sabe não ser capaz de levá-la consigo; Mesmo sem saber se a menina vai conseguir sobreviver, pois ela não tinha leite, a mendiga consegue que uma branca adote a menina. Depois, ela caminha durante *dez anos* até chegar a Calcutá, onde já não passará mais fome. Esse caminhar a leva a loucura. Ela fica muito sozinha; antes conversava com a filha, antes falava, mas como ninguém mais fala sua língua, ela se cala e se fecha em uma só palavra e em um só canto. Quando chega a Calcutá, está careca e estéril. Fica nos entornos da Embaixada Francesa, onde os restos são oferecidos aos mendigos e aos leprosos. Ela também nada no Ganges e pesca durante a noite. Durante o dia ela dorme.

São duas maneiras diferentes para se chegar a uma loucura e vivê-la. Loucura essa que se revela de formas diferentes nas duas personagens: a primeira tem uma vida comum, enlouquecendo ela mesma e continua a viver participando da sociedade a sua volta; a segunda, enlouquece por falta de alimentos e de pessoas com quem falar. Ela sobrevive, simplesmente. É como se na mendiga o espírito estivesse ausente. O instinto de sobrevivência a mantém viva, apenas o corpo existe e ela faz o que pode para mantê-lo vivo. Enquanto isso, Lol tem o espírito que precisa ser mantido por meio da visão dos amantes naquele hotel fora da cidade. Ela precisa alimentar seu espírito daquilo para sobreviver.

Podemos observar, nesse primeiro tema, um dialogismo intertextual. Quando a autora traz a loucura novamente para outra história, ela quer de alguma forma explorar a importância

85 “Ela caminha, escreve Peter Morgan.

Como não voltar ? É preciso perder-se. Não sei. Vais saber. Gostaria de uma indicação para me perder. É preciso não ter segunda intenção, dispor-se a não mais reconhecer coisa alguma do que se conhece, dirigir seus passos ao ponto mais hostil do horizonte, uma espécie de extensão imensa de pântanos que mil escarpas cortam em todos os sentidos não se sabe por quê.” (DURAS, 1982, p. 7)

do tema para sua vida. Além disso, ela destaca, nesse diálogo entre os dois romances, duas maneiras de enlouquecer e perceber a loucura. Trazendo a tona esse assunto, ela revela discussões bem presentes no momento de criação das obras. Vamos chamar a primeira loucura de burguesa, enquanto que a segunda é a loucura popular. Para a primeira temos um olhar de julgamento, enquanto que a segunda é simplesmente ignorada. Outro ponto interessante é que as duas loucuras são contadas por narradores-personagens que observam e criam em volta dos dois seres em questão. Sobre esse assunto podemos destacar um diálogo em outro nível, no nível da construção, cuja cenografia se assemelha ao munir-se da narração intradieética, concedendo a responsabilidade dos fatos narrados ao personagem. Pensando nisso, podemos deduzir que essa é uma estratégia para aproximar o tema à realidade, na qual, ao observarmos pessoas loucas, olhamos e julgamos sem sequer precisar conhecê-las. Assim é contada a história da mendiga é contada, a partir de um olhar observador e imaginativo. A história de Lol, porém, é contada com amor e cuidado, por aquele que veio a conhecê-la muito tempo depois da noite do baile.

Se existe reescritura de cenografia e de tema, não quer dizer justamente que as histórias tenham sido escritas a partir de uma “receita de bolo”. Fazendo uso da mesma estratégia discursiva, a autora nos revela outra maneira de olhar para o mundo: depois de uma história com ênfase na patologia psicológica, ela nos revela uma narrativa rica de imagens sobre a loucura desenvolvida pelo sistema. É esse o sistema que ela acusa pela sua indiferença circunstancial.

5.1.2 Caminhar impreciso

O caminhar pode ser outro ponto de partida, e podemos observar a mesma relação dialógica e de cenografia, demonstrando a partir desse ponto comum, suas diferenças. Lol caminha para se lembrar, encontrar-se, para reviver aquele minuto⁸⁶; a mendiga caminha para se perder, para se esquecer: ainda não é a loucura, é a fome. O abandono, desencadeia nas duas personagens, a loucura e cada qual caminha: uma para se perder e a outra para se encontrar. A mãe da menina prefere que ela morra a voltar para casa:

86 Esse caminhar nos faz pensar na “cura pela fala” desenvolvida por Breuer e Freud em seus estudos sobre a histeria. Para conhecer, leia “O caso de Anne O.” (1987).

[...] Dans le sommeil, la mère, une crique à la main, la regarde : Demain au lever du soleil, va-t'en, vieille enfant enceinte qui vieillira sans mari, mon devoir est envers les survivants [comme si elle était déjà morte] qui un jour, eux, nous quitteront... va-t'en loin... en aucun cas tu ne dois revenir... aucun... va-t'en très loin, si loin qu'il me soit impossible d'avoir de l'endroit où tu seras la moindre imagination... prosternez-vous devant votre mère et va-t'en. (p. 850)⁸⁷.

É como se ela já estivesse morta. Com isso, a menina sai de casa rumo ao impossível. Até tenta voltar para casa, mas chega num lugar, acha que é sua casa, mas na verdade é outro lugar. Nunca mais encontra o caminho de casa e, por isso, decide perder-se mais ainda. Em *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), Lol é trocada por outra, deixada para sempre, no baile e na vida, pelo seu noivo.

Ils commencèrent à bouger, à marcher vers le murs, cherchant des portes imaginaires. [...] Ils avaient finalement trouvé la direction de la véritable porte et ils avaient commencé à se diriger très lentement dans ce sens. [...] Les yeux baissés, ils passèrent devant elle. Anne-Marie Stretter commença à descendre, et puis, lui, Michael Richardson. Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie. (p. 747)⁸⁸

O primeiro abandono, da menina pela mãe, é físico, é de subsistência; enquanto que o de Lol fica num plano psicológico. O primeiro envia para a morte e o segundo para a loucura. É importante observarmos a construção de personagens próximos em sua loucura, porém de realidades e vidas tão diferentes. A união delas acontece por meio do contato indireto com Anne-Marie Stretter, que para a menina dá comida, e da noiva tira o amor. Quando Duras faz isso e narra as duas histórias ao mesmo tempo, ela, provavelmente, está fazendo uma crítica à realidade de seu tempo, de sua vida, do ser humano. Ela passa de um problema pessoal, íntimo, de uma decepção amorosa para o abandono de um filho pela mãe. Propondo esse

87 “Em meio ao sono, a mãe, com um cacete na mão, olha-a: Amanhã, ao nascer do sol, vai-te daqui, solteirona grávida que envelhecerá sem marido, meu dever é para com os sobreviventes que um dia hão de deixarnos... vai-te para longe... em caso nenhum debes voltar... nenhum... vai-te para bem longe, tão longe que eu não possa fazer a menor ideia do lugar em que estiveres... ajoelha-te diante de tua mãe e vai embora.” (VC, p. 8)

88 “Eles começaram a movimentar-se, a caminhar em direção às paredes, procurando portas imaginárias. [...] Finalmente tinham encontrado a direção da verdadeira porta e começaram a caminhar muito devagar naquele sentido. [...] De olhos baixos, os dois passaram diante dela. Anne-Marie Stretter começou a descer, e depois, ele, Michael Richardson. Lol seguiu-os com os olhos pelos jardins. Quando não mais os viu, caiu no chão, desmaiada.” (DURAS, 1986, p. 15)

deslocamento entre as duas histórias, percebemos que autora tentou extrapolar a relação entre amor e abandono, mostrando como num prisma pelo menos duas de suas possibilidades. Mais uma vez temos um diálogo entre os dois romances, contudo, da primeira história a segunda podemos vislumbrar um abismo, que pode ser atravessado por meio da loucura de cada uma, dentro das quais a palavra tem um papel primordial.

Observemos: em *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) temos a palavra ausente, sem a qual nada dizemos diante do mundo. Acatamos e enlouquecemos, assim como Lol V. Stein:

[...] *faute d'un mot. J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. 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. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. [...]* (p.762)⁸⁹.

Essa falta da palavra, palavra que provavelmente não existe, essa incansável busca de Lol por uma palavra que não existe durante suas caminhadas, seria a palavra-ausência, a palavra-buraco, a qual está enterrada todas as palavras. Mas, se existisse teria soado imensa, sem fim e teria mantido presentes todos aqueles que partiram, convencendo-os do impossível. Essa palavra poderia ser traduzida como a palavra de Deus, talvez, porque afinal “[...] *Elle n'est pas Dieu, elle n'est personne.*” (p.761)⁹⁰. Ela revê a cena incansavelmente, quer que ela se repita e, depois de ver os amantes dez anos depois, está novamente presa a essa triangulação.

L'homme de T. Beach n'a plus qu'une tâche à accomplir, toujours la même dans l'univers de Lol : Michael Richardson, chaque après-midi, commence à dévêtir une autre femme que Lol et lorsque d'autres seins apparaissent, blancs, sous le fourreau noir, il en reste là ; ébloui, un Dieu lassé par cette

89 “[...] na falta de uma palavra. Gosto de acreditar, como gosto dela, que se Lol está silenciosa na vida é porque acreditou, no espaço de um relâmpago, que essa palavra podia existir. Na falta de sua existência, ela se cala. Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não seria possível pronunciar-la, mas seria possível fazê-la ressoar. Imensa, sem fim, um gongo vazio, teria retido os que queriam partir, os teria convencido do impossível, os teria ensurdecido a qualquer outro vocábulo que não ele mesmo, de uma só vez os teria nomeado, o futuro e o instante. [...]” (DURAS, 1986, p. 35)

90 “Ela não é Deus, não é ninguém.” (DURAS, 1986, p. 34).

mise à nu, sa tâche unique, et Lol attend vainement qu'il la reprenne, de son corps infirme de l'autre elle crie, elle attend en vain, elle crie en vain.

Puis un jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu. (p.763)⁹¹.

A sua loucura é essa de caminhar em busca dos amantes e imaginar ainda o seu noivo. Ela espera que, de alguma maneira, seu noivo volte, mas, na medida em que o tempo passa, ela o vê com outras mulheres e que não ela. Então, Lol grita como gritou na primeira noite e revive esse minuto ininterruptamente. Ela volta um dia para o cassino onde ocorreu o baile para ver se lá encontra alguma resposta. Porém, tudo está vazio, assim como a palavra. Por isso, ela volta para sua vida dividida entre sua família e suas caminhadas nas quais, com o conhecimento de seu amante, observa Tatiana e ele amarem-se do campo de trigo, deitada, olhando para o firmamento e ali dorme.

Ao contrário de Lol, cuja palavra não existe, a mendiga só tem uma palavra na qual se fecha e protege: *“Battambang. [...] Battambang la protégera, elle ne dira rien d'autre que ce mot dans lequel elle est enfermée, sa maison fermée.”* (p. 878, grifo nosso)⁹². Battambang remete a boas lembranças, sua cidade natal, com grandes búfalos e repleta de arroz quente que a mãe lhe dava. À memória da mãe a imagem é aniquilada de um golpe. Ao final do livro, a mendiga cantará uma canção a partir da qual Anne-Marie Stretter reconhecerá de onde ela vem. A mendiga encontra a palavra, mas do que vale a mesma se ninguém escuta? Fazendo essa transferência, temos duas faces da mesma moeda: a palavra que não existe e a palavra que não é escutada. Esse é um ponto importante para Duras que experimenta durante toda a sua vida a palavra, o elemento mais importante de sua obra.

91 “O homem de T. Beach só tem uma tarefa a cumprir, sempre a mesma no universo de Lol: Michael Richardson, todas as tardes, começa a despir uma outra mulher que não é Lol e quando outros seios aparecem, brancos, sob o vestido preto, permanece lá, ofuscado, um Deus cansado por esse gesto de tirar a roupa, sua tarefa única, e Lol espera em vão que ele a retome, com seu corpo doente da outra ela grita, espera em vão, grita em vão.

Então, um dia esse corpo doente se mexe no ventre de Deus.” (DURAS, 1986, p. 37)

92 “[...] Battambang. [...] Battambang a protégera, ela não dirá outra coisa que não essa palavra na qual se encerrou, sua casa fechada.” (DURAS, 1982, p. 49).

5.1.3 Crítica social

Em *Le Vice-consul* (1965), temos o vice-cônsul da França em Lahore transferido para Calcutá depois de ter atirado de sua varanda sobre o jardim de Shalimar. Por que atirava? Em que atirava? O vice-cônsul em sua deposição diz:

je revendique la responsabilité entière de ces faits. [...] Je suis prêt à aller où on voudra. Je ne demande ni de rester à Lahore ni d'en partir. Je ne peux pas m'expliquer ni sur ce que j'ai fait à Lahore ni sur le pourquoi de ce refus. Aucune instance extérieure et non plus celles de notre administration ne pourrait je crois s'intéresser vraiment à ce que je dirais. Qu'elle ne voie pas dans ce refus une méfiance ou un dédain à l'égard de qui que ce soit. Simplement je me borne ici à constater l'impossibilité où je suis de rendre compte de façon compréhensible de ce qui s'est passé à Lahore. J'ajoute n'avoir agi à Lahore dans l'ivresse comme certains ont pu le prétendre. (p. 865)⁹³.

O vice-cônsul é transferido de Lahore, como já citamos anteriormente, porque atirava de seu balcão. Pierre Dumayet (1966), em entrevista, pergunta em que ou quem ele atirava, e Duras responde: em Lahore, contra o jardim de Shalimar, onde ficavam leprosos e cachorros; atirava sobre a desgraça, no fato de ela existir. Em Calcutá, ele atira na fome, nos quatro milhões de crianças que vão morrer, na dor. O personagem crê que nenhuma instância exterior ou administrativa acharia importante a maneira como ele pretende resolver o problema, eliminando simplesmente os elementos, libertando-os com a morte.

Em *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), existe a ideia de inércia social em relação às desgraças. No trecho da obra citado anteriormente, sobre a ausência de uma palavra o parágrafo se completa da seguinte maneira:

[...] Manquant ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. Au décrochez-moi-ça de quelles aventures parallèles à celle de Lol V. Stein étouffés dans l'oeuf, piétinés et des massacres, oh ! Qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants le long des horizons, amoncélés et parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a

93 “Reclamo a inteira responsabilidade por tais fatos. [...] Estou pronto para ir aonde quiserem. Não peço nem para ficar em Lahore nem para partir. Não posso me explicar nem sobre o que fiz em Lahore nem sobre as causas desta recusa. Nenhuma instância externa e não mais aquelas de nossa administração poderia, acho, interessar-se verdadeiramente pelo que eu diria. Que ela veja nessa recusa uma desconfiança ou um desdém contra pessoa alguma. Simplesmente limito-me aqui a constatar a impossibilidade que tenho de prestar contas, de modo compreensível, do que se passou em Lahore.” (DURAS, 1982, p. 31-32)

jamais servi, de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulent la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein. (p. 762)⁹⁴

A palavra com algum efeito no mundo não existe. Mesmo assim acredita-se que se pode encontrá-la. Buscamos-la junto com Lol e Marguerite Duras. A palavra ausente, colocada pela autora, junta à desgraça de Lol e outras mazelas paralelas, massacres, eventos sangrentos. Com isso, sugere-se uma crítica à inércia com a qual lidamos com esses acontecimentos do mundo, da vida. Se Lol não soube o que dizer no momento em que se viu apartada do casal, o que dizer diante do mundo em que vivemos? A palavra do escritor é aquela que através de suas imagens nos mostra um mundo imaginado e fictício. A resposta que o vice-cônsul encontra para isso é dar tiros aleatórios de seu balcão e contra sua imagem no espelho.

Dentro desse mundo imaginado, existe uma carga de realidade, a do autor, que está confundida nas linhas fictícias. Marguerite Duras escolhe um personagem para narrar a sua história. Concede a ele esse papel primordial de contar, isentando-se da responsabilidade daquilo que é dito. Duras reescreve suas histórias e a importância da palavra para a autora vem à tona. Ela abandona enredos, histórias e preocupa-se inteiramente pela musicalidade de cada palavra. Para ela, é a primeira coisa que importa. Alain Vircondelet (2014), que foi o primeiro biógrafo de Duras e também o primeiro a escrever um estudo acadêmico sobre ela nos anos 1970, conta em um de seus ensaios: *“Elle a l'art d'arranger chaque instant en moment unique. L'écriture est partout pour que les mots se déclinent et enchantent, pour que se poursuive le grand livre ouvert et pourtant secret, encore indéchiffrable...”* (p. 36)⁹⁵. Ele diz ainda que ela sempre evocava o jogo das palavras entre elas como um mistério obscuro que as desorienta e as limita, fazendo referência à poesia. Acreditamos que isso pode se aplicar perfeitamente aos seus livros nos quais, principalmente depois de *Moderato Cantabile* (1958), a palavra ganhou um lugar privilegiado.

94 “[...] Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto na praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne. Como foram encontradas as outras? No bricabraque de algumas aventuras paralelas à de Lol V. Stein, esmagadas na origem, pisadas, e massacres, ah como os há! quantos inacabamentos sangrentos ao longo dos horizontes, amontoados, e entre eles essa palavra que não existe e que no entanto está aí: espera você a uma volta da linguagem, desafia-o, nunca adiantou erguê-la, fazê-la surgir fora de seu reino perfurado de todos os lados, através do qual se escoam o mar, a areia, a eternidade do baile no cinema de Lol V. Stein.” (DURAS, 1986, p. 35)

95 “Ela tem a arte de arrumar cada instante em um momento único. A escrita está em toda parte para que as palavras se enunciam e encantam, para que continue o grande livro aberto e entretanto secreto, ainda indecifrável...” (tradução nossa).

Em *Le vice-consul* (1965), uma pessoa reage sem usar as palavras, fazendo algo, que pode parecer abominável à primeira vista, mas muito pior é a passividade de todo um grupo ao olhar para desgraça e nada fazer, nada dizer. Com essa segunda história, ela nos coloca em xeque diante de um mundo hostil e desprezível, uma sociedade cheia de “glamour” rodeada de mortos-vivos.

Duras retoma alguns desses elementos no texto de *India Song* (1976), deslocando-os para outra realidade, meio indefinida, onde vozes dissociadas das imagens contam a história e lembram episódios da vida que os levou até ali. Segundo Laure Adler,

[...] Cette reprise d'un texte ancien, cette manière de le suspendre et de le remettre sur le métier, témoigne du côté cuisinière de l'écriture qui a Marguerite Duras : chez elle pas de reste mais des accommodements divers, des récréations, des compositions différentes, variables jusqu'à la disparition des matériaux d'origine. (1998, p. 573)⁹⁶

Recriando, acomodando, reescrevendo ela vai experimentando diversas facetas de temas e de personagens. Escolhemos falar também nesse estudo sobre a reescritura do personagem Anne-Marie Stretter, que em cada história surge em seu mistério e as histórias dependem dela. Partimos de um aparecimento fugaz dessa personagem num baile de verão, em seguida, a encontramos numa embaixada francesa na Índia dividindo a história com uma mendiga e o vice-cônsul de Lahore, para terminarmos em um salão fantasmagórico onde ela é o assunto principal. Observaremos assim, as diferenças que conferem a esse personagem novas propostas de sentido a partir dos eixos de análise acima estudados e propostos pela Comparação Diferencial, que são: a cenografia, a genericidade e a interdiscursividade.

5.2 RECONFIGURAÇÃO DE UM PERSONAGEM: ANNE-MARIE STRETTER

Levando em conta que o personagem aparece nas três obras, entendemos que a autora sente certa obsessão pelo mesmo e de diversas maneiras o insere em diferentes histórias, mas sem nunca mostrá-lo inteiramente. Não há uma sequência e sim diferentes universos

96 “[...] Essa retomada de um texto antigo, essa maneira de suspendê-lo e de continuar a trabalhá-lo, testemunha o lado cozinheira da escrita que tem Marguerite Duras : com ela, nada de restos mas conciliações diversas, recriações, composições diferentes, variáveis até o desaparecimento dos materiais de origem.” (tradução nossa)

inventados para que esse personagem exista e revele-se na linguagem, pela linguagem. Duras experimenta. Se seus primeiros romances ainda tinham um enredo tradicional, conservando o lugar da narração, da descrição e dos personagens. A partir de *Un barrage contre le Pacifique* (1950), a evocação da miragem colonial suplanta a pintura das relações de colonizador e colonizados para dar nascimento a uma atmosfera irreal que contradiz o realismo do detalhe. Na coleção *XX^e Siècle: grands auteurs français* (1973), Duras está justamente inserida no capítulo *Le roman depuis 1940* e no subcapítulo *Expériences*. Essa tendência revela um “romance diferente”, talvez uma consequência da *estética da diferença* experimentada pelo surrealismo nos anos 1920. Nos anos 1960, a crise do humanismo revela uma crise aguda da linguagem humana. É certo que essa crise afeta particularmente o romance e a escritura romanesca:

[...] la recherche expérimentale d'une différence plus ou moins radicale se fonde sur le renversement du rapport entre la substance romanesque – action et personnages – et le langage qui l'exprime, à tel point que la notion même d'expression se trouve mise en cause. Le langage n'est plus chargé d'exprimer une matière événementielle ou psychologique ; il tend à être à lui-même sa propre fin, en vue d'une 'production' qui ne se réfère à aucune réalité. (p. 651)⁹⁷

O fato da linguagem estar em primeiro lugar não leva necessariamente à abolição do personagem e da intriga. A linguagem tem como primeira consequência torná-los arbitrários, como objetos construídos simplesmente pelas palavras e, portanto, suscetíveis a variações imagináveis. Segundo a coleção *XX^e Siècle: grands auteurs français* (1973), Marguerite Duras explora a linguagem, para dela extrair uma ambiguidade onírica. Os personagens são normalmente sombras ou fantasmas e os acontecimentos não têm tanta importância. Dessa forma, enquanto o romance tradicional constrói um universo fictício ou autêntico, o “romance diferente”, ao contrário, chega-se à não realização pela escrita das aparências do real.

A experiência de reescrever seus temas e personagens confirmam nossa expectativa quanto a novas propostas de sentido exploradas por Marguerite Duras através da linguagem.

97 “[...] a busca experimental de uma diferença mais ou menos radical se funda na inversão da relação entre a substância romanesca – ação e personagens – e a linguagem que a exprime, a tal ponto que a própria noção de expressão se encontra comprometida. A linguagem não está mais encarregada de expressar uma matéria de eventos ou psicológica; ela tende ser ela mesma seu próprio fim, em vista de uma ‘produção’ que se refere a nenhuma realidade.” (tradução nossa).

Ao colocar Anne-Marie Stretter nas três obras aqui estudadas, poderemos observar sem mais demora como isso acontece.

5.2.1 Anne-Marie Stretter em *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964)

O livro começa com o baile e o encontro de uma mulher, Anne-Marie Stretter. Duras conta, em uma entrevista, que a paixão foi imediata entre Michael Richardson (noivo de Lol) e Anne-Marie Stretter. Lol assistiu ao nascimento desse amor tão plenamente que esqueceu-se de si; não percebeu que não era mais amada. *“C'est admirable de pouvoir voir son propre amour s'éprendre d'une autre, et en être émerveillée, qu'elle en a été marquée pour la vie. Voilà.”* (DURAS, 1999, p. 13)⁹⁸. Para a autora, *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964) é um romance da *dé-personne*, da *im-personnalité*, que para ela é um estado do qual muitas pessoas se aproximam, mas que é raro que se instale completamente; em Lol está totalmente instalado. Ela vive em uma realidade paralela para qual, acredita-se, foi empurrada de maneira abrupta na noite do baile. Anne-Marie Stretter entra no baile acompanhada de sua filha.

*[...] Elles étaient grandes toutes les deux, baties de la même manière. Mais si la jeune fille s'accommodait gauchement encore de cette taille haute, de cette charpente un peu dure, sa mère, elle portait ces inconvénients comme les emblèmes d'une obscure négation de la nature. Son élégance, et dans le repos, et dans le mouvement, raconte Tatiana, inquiétait. (p. 743)*⁹⁹.

Nessa descrição, podemos observar que as duas mulheres são descritas como algo construído devido ao verbo *“bâtir”* que significa construir. Como se o corpo fosse uma construção, uma casa, onde elas se acomodam, vivem. A ideia de construção do personagem está aí implícita, como uma casa que se constrói para o autor colocar dentro seus questionamentos.

Duras gosta de trabalhar a narrativa com uma perspectiva de câmeras (ADLER, 1998), e a cada instante assistimos a cena se desenvolver de diferentes ângulos. Cada ângulo é um

98 « É admirável poder ver seu amor se apaixonar por outra, e maravilhar-se, fato que a marcou para sempre. » (tradução nossa)

99 [...] Ambas eram esguias, moldadas da mesma forma. Mas se a jovem ainda era desajeitada com aquela estatura alta, com aquele arcabouço um pouco duro, sua mãe, essa, exibia estes pontos fracos como os emblemas de uma obscura negação da natureza. Sua elegância, no repouso e no movimento, conta Tatiana, inquietava. (DURAS, 1986, p. 10)

personagem que nos revela por meio do narrador e de seus pontos de vista. Essa entrada triunfal, entre uma música e outra vira todos os olhares para as duas mulheres. Às vezes é Tatiana, outras é Lol, também Richardson e os outros que ali estão. No momento da entrada é como se o tempo tivesse parado.

Lol, frappée d'immobilité, avait regardé s'avancer, comme lui [Michael Richardson], cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort. Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelaît clairement Tatiana, d'une robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée. Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle l'était à son souhait, irrévocablement. L'ossature admirable de son corps et de son visage se devinait. Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourait, avec son corps désiré. Qui était-elle? On le sut plus tard: Anne-Marie Stretter. Était-elle belle? Quel était son âge? Qu'avait-elle connu, elle, que les autres avaient ignoré? Par quelle voie mystérieuse était-elle parvenue à ce qui se présentait comme un pessimisme gai, éclatant, une souriante indolence de la légèreté d'une nouance, d'une cendre? Une audace pénétrée d'elle-même, semblait-il, seule, la faisait tenir debout. Mais, comme celle-ci était gracieuse, de même façon qu'elle. Leur marche de prairie à toutes deux menait de pair où qu'elles allaient. Où? Rien ne pouvait plus arriver à cette femme, pensa Tatiana, plus rien, rien. Que sa fin, pensait-elle. (p. 744)¹⁰⁰.

É de forma ambígua que o personagem nos é apresentado: Anne-Marie Stretter parece ser de uma magreza quase doentia, porém é graciosa. As perguntas que ficam sem resposta nesse romance evidenciam a construção do personagem. O leitor, nesse contexto, participa dessa construção. O baile é o único momento em que ela aparece, porém, como furacão, revolve a situação aparentemente tranquila e feliz de Lol V. Stein. Ela arrebatou seu noivo pelo simples fato de ter aparecido no baile naquela noite.

De antemão, ao observarmos a maneira pela qual o personagem é descrito, percebemos um antagonismo evidente. O uso da antítese é bem presente no trecho descritivo

¹⁰⁰ Lol, momentaneamente imobilizada, tinha visto avançar, como ele, aquela graça abandonada, encurvada, de um pássaro morto. Era magra. Devia ter sido sempre assim. Havia coberto aquela magreza, lembrava-se claramente Tatiana, com um vestido preto bastante decotado, com duas sobre-saias de tulle igualmente pretas. Ela se queria assim feita e vestida, e estava a seu gosto, irrevogavelmente. Adivinhava-se a ossatura admirável de seu corpo e de seu rosto. Da mesma maneira que apareceria dali por diante, morreria, com o corpo desejado. Quem era? Soube-se mais tarde: Anne-Marie Stretter. Era bonita? Quantos anos tinha? O que havia conhecido, ela, que os outros tinham ignorado? Por que caminho misterioso havia chegado ao que se apresentava como um pessimismo alegre, radioso, uma sorridente indolência da leveza de uma nuança, de uma cinza? Parecia que uma audácia impregnada de si mesma, por si só, a fazia manter-se de pé. Mas como esta era graciosa, do mesmo modo que ela. O passo de caminhar no prado as levava juntas onde quer que fossem. Onde? Nada mais podia acontecer a essa mulher, pensou Tatiana, mais nada, nada. A não ser seu fim, pensava ela. (DURAS, 1986, p. 10-11).

apresentado anteriormente. Não estamos diante de uma simples antítese de palavras, mas de ideias. O que nos revela a passagem “*grâce abandonnée, ployante, d’oiseau mort*”? A palavra “graça” vem com duas acepções possíveis: a primeira pode ser entendida como um favor, uma dádiva; favor este, abandonado, curvado, de passarinho morto; a segunda diz respeito à graciosidade, elegância, esta também abandonada, curvada, de passarinho morto. Quem poderia olhar com afeto, ao invés de pena, um passarinho gracioso morto na palma da mão? Vemos em seguida uma outra oposição de ideias que nos constrange: ela era “*maigre*” e no entanto olhamos “*son corps désiré*”. Em francês, a constituição física “*maigre*” remete a doença; um corpo sem gordura, esquelético. É o seu modo de ser que a torna desejada, o seu mistério, talvez. Em “*Une audace pénétrée d’elle-même, semblait-il, seule, la faisait tenir debout*”, a audácia profunda é o que parece mantê-la em pé; a imagem que temos é de uma mulher que está perto de seu fim, que não sabemos como consegue ficar em pé, pois não entendemos o que a sustenta. É por meio do olhar de Tatiana ficamos a espera de um milagre: “*Rien ne pouvait plus arriver à cette femme, [...]. Que sa fin, [...].*”, se nada mais pode acontecer-lhe a não ser o seu fim, damo-nos conta que é essa pessoa, aparentemente fraca e indefesa quem enfeitiça o noivo de Lol.

Nesse romance, o uso de ideias que se opõem pode nos levar a imaginar duas coisas: primeiro que Anne-Marie Stretter é um personagem ambíguo, misterioso, intrigante; e segundo, que ela é a antagonista de Lol V. Stein (e de todas as mulheres?), daí o uso de palavras que antagônicas, que trabalham em campos semânticos tão distintos. Ela surge no romance para anular Lol e seu relacionamento com Richardson. Observamos mais adiante, quando Lol se torna *voyeur*, que ela sente a necessidade de reviver aquela noite para todo o sempre, presa no feitiço dessa criatura ambígua e misteriosa.

Entendemos que a construção do personagem em *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964) traz um peso, uma história que gostaríamos de conhecer. Afinal, quem é essa mulher? Talvez nem Duras saberia responder essa pergunta pelo fato de que sentimos que ela vai construindo o personagem enquanto escreve, de forma que ele, nesse romance, veio apenas para roubar o noivo de Lol e ser o desencadeador de toda a história. Falamos aqui em construção de personagem, na busca incessante de colocar uma palavra depois da outra para escrever uma obra.

Estamos no ano 1964, período em que a obra foi escrita. A guerra do Vietnã continua. Os Estados Unidos já tomaram a frente e os franceses voltaram para casa, com um déficit de soldados vergonhoso. No ano seguinte, ela publica *Le vice-consul*, trazendo novamente Anne Marie Stretter para sua experiência de criação, dividindo de maneira equilibrada a cena com outros dois personagens cuja importância também é evidente. Falar um pouco sobre a composição desses outros dois personagens é importante para a compreensão da nova inserção dos mesmos no texto dramático que virá em seguida.

5.2.2 Anne-Marie Stretter em *Le vice-consul* (1965)

Le vice-consul (1965) começa com a mendiga, “*Elle marche*” (“Ela caminha”). A menina de quinze anos foi expulsa de casa pela mãe porque estava grávida. Ela procura uma indicação para se perder. A sua história é contada concomitantemente à história do meio europeu instalado na embaixada francesa de Calcutá. A embaixatriz é Anne-Marie Stretter, que chama a atenção dos olhares e desejos masculinos. Nessa história, temos dois polos antagônicos: a peregrinação da mendiga e a vida na embaixada. O vice-cônsul que dá o nome ao livro tem uma história misteriosa, foi transferido de Lahore para Calcutá. As pessoas têm medo dele, pois em seu arquivo diz: “Ele é impossível”. Esse vice-cônsul foi transferido porque atirava com um revólver de seu balcão, na noite.

Anne-Marie Stretter, muito gentil e querendo tratar a todos da mesma maneira, convida o vice-cônsul uma noite para uma recepção na embaixada. Todos ficam estupefatos, pois ninguém tem coragem de falar com ele, por ser sinistro. É com ela que o vice-cônsul descobre o amor. Um amor impossível e platônico. Porém, esse amor é um pacto, segundo a autora, pois eles têm em comum o horror das Índias.

Nesse segundo romance, temos a personagem amplamente apresentada. Sabemos que seu atual marido a tomou de outro perto de Savannakhet, no Laos. Eles estão na Ásia há 17 anos. Ela continua sendo um personagem misterioso para nós e para os outros personagens, ela inspira curiosidade: “[...] *On dit: À Calcutta on ne sait pas encontre aujourd'hui si elle était reléguée au fond de la honte ou de la douleur à Savannakhet lorsqu'il l'a trouvée. Non,*

on n'a jamais su" (p. 901)¹⁰¹. Para nós leitores, ela está mais clara, no sentido em que ouvimos sua história de um narrador que escuta e vê mais do que os personagens. Não percebemos nesse romance a ideia de câmeras que observam silenciosas o andar de Anne-Marie Stretter. Agora, são os diálogos dos personagens que perguntam e que a constroem juntamente com esse narrador. Quando entramos na história da embaixada, vemos tudo de cima, de forma ampla. Conhecemos algumas de suas atividades, seus amantes, seus hábitos. Contudo, não se sabe o que ela pensa e supõe-se o que sente.

O vice-cônsul, conversando com o diretor do Círculo, pergunta sobre Anne-Marie Stretter: “— *On dit qu'elle est triste parfois, directeur, c'est vrai? — Oui.*” (p.889)¹⁰². Vamos descobrindo mais sobre ela através das declarações de personagens normalmente indefinidos ou do narrador, como pode ser visto no trecho a seguir:

Anne-Marie Stretter va dans les dépendances, elle répète que les restes doivent être donnés aux affamés de Calcutta, elle dit que la bassine d'eau fraîche doit être mise aussi désormais chaque jour devant la grille des cuisines à côté des restes parce que la mousson d'été commence et qu'ils doivent boire. (p. 864)¹⁰³.

Ela se preocupa com os leprosos e mendigos que ficam na borda do Ganges, que vivem em volta da embaixada, lhes oferece água e restos de comida. Ao citar essa característica nos sentimos mais próximos daquela que ajuda os mais necessitados.

— *Parlez-moi de Mme Stretter.*

— *Irréprochable, et bonne, bien entendu vous en trouverez toujours pour dire... Et charitable. Elle a même des gestes que les autres, avant elle, n'avaient pas. Passez derrière les cuisines de l'ambassade, vous verrez l'eau fraîche pour les mendiants, elle n'oublie pas, elle y pense, elle, chaque jour avant le tennis.* (p. 901)¹⁰⁴.

101 “[...] Dizem: Em Calcutá, ainda não se sabe hoje em dia se ela estava, na realidade, desonrada ou se era dor o que sofria em Savannakhet, quando ele a encontrou, não, nunca se soube.” (DURAS, 1982, p. 78).

102 “— Dizem que ela é muito triste, às vezes. Diretor, é verdade? — Sim.” (DURAS, 1982, p.64).

103 Anne-Marie Stretter vai à cozinha, repete que os restos devem ser dados aos famintos de Calcutá, diz que uma bacia de água fresca deve ser também colocada, de agora em diante, todos os dias no portão da cozinha ao lado dos restos porquanto está principiando a monção de estio e eles devem beber. (DURAS, 1982, p. 29).

104 — Fala-me da sra. Stretter.

— Irrepreensível e bondosa; bem entendido, você sempre terá ocasião de dizê-lo... É caridosa. Tem mesmo rasgos que outros, antes dela, não tinham. Passe pelas cozinhas da Embaixada e verá água fresca para os mendigos, ela não esquece nada, ela pensa nisso, ela, todos os dias antes do tênis. (DURAS, 1982, p. 79).

Confirmação e repetição. Além do narrador, um personagem confirma que ela de fato ajuda os mendigos e leprosos, preocupando-se em lhes dar comida e água, principalmente, nessa época do ano. Mas não é isso que atrai, que suscita admiração. Se no primeiro romance ela aparece e leva o homem de outra, nesse ela ajuda os desfavorecidos e continua a chamar a atenção de todos pela sua sensualidade. São pelo menos três que orbitam a sua volta, além de outro que acaba de chegar a Calcutá e que acabará enfeitiçado também.

— *Je la vois passer tous les matins quand elle va au tennis; c'est beau, des jambes de femme, ici, plantées dans cette horreur.* (p. 902)¹⁰⁵.

O diretor do clube é quem diz isso. Ao vê-la passar, pernas torneadas a mostra em direção à quadra de tênis, os ânimos se inflamam, contrastando com o que temos do lado de fora dos muros da embaixada. Mais uma vez surge essa ideia de muros, barreiras, barragem. De um lado temos as pernas de mulher, e do outro temos esse horror, referência aos mendigos, à fome, à triste realidade de milhares de vidas que estão do outro lado das grades, à mendiga careca e louca. As pernas plantadas nos fazem pensar que ali está por obrigação e não por vontade. O verbo “*planter*” em português seria plantar, no sentido de “colocar”, “fixar intencionalmente”. Não foi um acidente. Parece bonito, para o diretor do clube, pernas femininas contrastando com a careca da mendiga faminta. Objeto de desejo e distração.

Quando ela se pronuncia, conseguimos observar certa audácia que a faz viver naquele meio, suportar a vida nas Índias. É sensual e sabe disso. Nos bailes, apesar de casada, todos os homens devem convidá-la para dançar. Seu marido é liberal e muito mais velho do que ela. Ele aprova o fato de ela ter outros homens. Ao ver um recém chegado na embaixada, ela se atira: “*Anne-Marie Stretter s'approche du buffet où se trouve maintenant seul Charles Rosset. Elle lui sourit aimablement. Voici: Il ne peut pas ne pas l'inviter à danser.*” (p. 905)¹⁰⁶. Isso nos lembra o baile de T. Beach, mas aqui não há amor, é um rito social. Ela tem o poder de encantar, como a deusa Bastit, “*Elle relève la tête et sourit aussi. Un seul regard et les portes*

105 — Vejo-a passar quase todas as manhãs quando vai para o tênis; é linda, pernas de mulher, aqui, plantadas neste horror. (DURAS, 1982, 80).

106 “Anne-Marie Stretter se aproxima do bufê onde agora Charles Rossett está sozinho. Sorri-lhe com toda amabilidade. Eis aí: ele não pode deixar de convidá-la para dançar.” (DURAS, 1982, p. 84)

de la blanche Calcutta doucement cèdent” (p. 905)¹⁰⁷. Mais adiante, o vice-cônsul conversando com Charles Rosset lhe diz rindo:

— *Certaines femmes rendent fou d'espoir, vous ne trouvez pas?
Il regarde vers Anne-Marie Stretter qui, une coupe de champagne à la main,
écoute distraitement quelqu'un.*

— *Celles qui ont l'air de dormir dans les eaux de la bonté sans
discrimination... celles vers qui vont toutes les vagues de toutes les douleurs,
ces femmes accueillantes.* (p. 912, grifo nosso)¹⁰⁸.

O vice-cônsul pergunta a Charles Rosset se ele acha que algumas mulheres enlouquecem de esperança. Que mulheres são essas? Aquelas que parecem carentes, bondosas, vítimas da vida, mulheres aparentemente frágeis. Essas são acolhedoras e enchem de esperança. Estaria a autora insinuando que a suposta fragilidade feminina é o que atrai o homem?

O vice-cônsul finalmente encontra Anne-Marie Stretter livre e a convida para dançar. Todos comentam. Os dois conversam sobre o clima, a lepra. Ele pede para que ela tente entender o que aconteceu em Lahore “— *C'est très difficile de l'apercevoir tout à fait – elle sourit –, je suis une femme... Ce que je vois seulement c'est une possibilité dans le sommeil.*” (p. 916)¹⁰⁹, esquiva-se, dando uma imagem da mulher frágil e desentendida, ambígua. Nesse romance, ela está mais a mostra do que em *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), no qual ficamos como Lol a tentar sobreviver àquele *ravissement*. Em *India Song* (1976), enxergamos Stretter e, por meio da escrita e dos diálogos, percebemos essa personagem mais presente do que nunca.

107 “Ela ergue a cabeça e sorri também. Um só olhar e as portas da branca Calcutá docemente cedem.” (DURAS, 1982, p. 85).

108 — Algumas mulheres fazem perder a cabeça, não acha?

Olha na direção de Anne-Marie Stretter que, taça de champanha na mão, ouve alguém, distraída.

— Essas que parecem dormir nas águas da bondade indiscriminada... essas para as quais concorrem as ondas de todas as dores, essas mulheres acolhedoras. (tradução nossa).

109 “Ela sorri. — Sou uma mulher... O que vejo é apenas uma possibilidade no sono.” (DURAS, 1982, p. 102).

5.2.3 Anne-Marie Stretter em *India Song* (1976)

Em entrevista a uma jornalista da revista *Lettres françaises*, Duras conta que Anne-Marie Stretter foi inspirada em uma mulher fascinante que conheceu na juventude, na Indochina, de nome Élisabeth Striedter. Viviane Forrestier, que foi a voz do personagem no filme *India Song* (1975), escreve sobre suas impressões durante a gravação em artigo publicado no *Magazine Littéraire* intitulado *L'exactitude de l'excès*. Ela conta que uma noite Duras lhe falou sobre o personagem: “*Elle est dans le passé, elle a cette grâce*” (apud FORRESTIER, 1990, p. 44)¹¹⁰. A graça do personagem é estar no passado, mas qual passado? O de Duras ou o do ciclo indiano? Forrestier percebe Anne-Marie Stretter como a criatura de Duras, que mostrava-se mágica, enigmática e autônoma, que de certa forma lhe escapava e continuava a fasciná-la.

5.2.3.1 Texto dramático

Com *India Song* (1976), caminhamos para uma nova realidade, uma nova construção. Estamos diante de uma peça em cinco atos. Há uma mudança de gênero no qual o personagem será inserido e isso acarreta diversas mudanças de criação e recepção. Pensamos o texto dramático normalmente como didascálias e diálogos. Mais diálogos. No entanto, estamos diante de um texto diferente, onde as didascálias são equivalentes aos diálogos. O mais interessante é que são como duas atividades independentes. As didascálias são as imagens e os diálogos, as vozes. Em nota, Marguerite Duras diz:

India Song c'est peut-être, oui, la mise en échec de toute reconstitution. S'il y a réussite d'India Song, il ne peut s'agir que de la mise en oeuvre d'un projet d'échec. Aboutissement qui me remplit d'espoir. Ce qui peut être nommé tragique ici, je crois, ce n'est pas la teneur de l'histoire racontée, ni le genre auquel elle se rapporte dans la classification habituelle, c'est aussi le contraire : c'est ce à partir de quoi cette histoire se raconte qui peut être dit tragique, c'est-à-dire la mise en présence corrélative et de la destruction de cette histoire par la mort et l'oubli, e de cet amour cependant que détruite elle continue à prodiguer. Comme si la seule mémoire de cette histoire était cet amour-là qui coule de source d'un corps exsangue, criblé de trous. Le terrain de cette histoire, c'est cette contradiction, ce déchirement. La mise en

¹¹⁰ “Ela está no passado, ela tem essa graça.” (tradução nossa).

scène de cette histoire, la seule possible, c'est celle du va-et-vient incessant de notre désespoir entre cet amour et son corps : l'empêchement même à toute narration. (DURAS, 1976, p. 1207)¹¹¹.

Logo de início Duras dá a entender que quer bagunçar com nossos sentidos. Percebemos em certos trechos que a autora quer que escutemos as imagens e vejamos os sons. Ela joga com isso ao colocar imagens de pessoas que não falam e de vozes que não tem forma física. Ao todo são quatro vozes que narram a história: duas femininas e duas masculinas. As femininas começam a história, *VOIX 1* e *VOIX 2*. A primeira voz parece conhecer melhor a história de Anne-Marie Stretter e a conta para a segunda que parece apaixonada pela primeira. Como sabemos que a história é Anne-Marie Stretter? Quem leu os dois primeiros romances aqui estudados, acredita se tratar dela, pois a história se repete, começando pelo baile de T. Beach, do primeiro romance *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), do seu encontro com Richardson. “*Que d'amour, ce bal... Que de désir...*” (p. 1215)¹¹² diz a *VOIX 1*. Então, vem a revelação: “*Après sa mort, il est parti des Indes...*” (p. 1216)¹¹³ e, ao falar na sua morte, observamos nas didascálias que essa voz é baixa, combinando com a morte do lugar. Após essa revelação, ainda nas didascálias temos a observação de que “*La femme habillée de noir, qui est devant nous, est donc morte.*” (p. 1216)¹¹⁴. Um pouco mais a frente, a *VOIX 2* dolorosamente “*Aux îles. (Hésitations.) Trouvée morte. Une nuit*” (p. 1217)¹¹⁵. Quando dizemos “encontrada morta” pensamos logo em suicídio.

As didascálias anunciam a retomada de *India Song*, lenta e distante. O movimento começa exatamente com a primeira nota da música. Então, Anne-Marie Stretter e o homem que está perto dela começam a se mexer, saindo assim do seu estado de mortos; e dançam. Isso dá à *VOIX 1* a oportunidade de lembrar da história na embaixada francesa na Índia. O que nos remete à história do segundo romance *Le vice-consul* (1965). E por incrível que pareça,

111 *India Song* é talvez, sim, o fracasso de toda reconstituição. Se houver sucesso de *India Song*, ele pode ser apenas a concretização de um projeto fracassado. Resultado que me enche de esperança. O que pode ser nomeado trágico aqui, eu acredito, não é o teor da história contada, nem o gênero ao qual ela se relaciona na classificação habitual, é também o contrário : é aquilo a partir do que essa história se conta que pode ser dito trágico, ou seja, é a reunião correlativa e da destruição dessa história pela morte e pelo esquecimento, e desse amor entretanto que destruída ela continua a proporcionar. Como se a única memória dessa história fosse este amor que corre da fonte de um corpo exangue, esburacado. O terreno dessa história, é essa contradição, esse dilaceramento. A encenação dessa história, a única possível, é esta do vai-e-vem incessante do nosso desespero entre esse amor e o seu corpo : obstáculo a toda narração. (tradução nossa).

112 “Só de amor, esse baile... Só de desejo...” (Tradução nossa).

113 “Depois de sua morte, ele foi embora das Índias” (Tradução nossa).

114 “A mulher vestida de preto, que está diante de nós, está então morta.” (Tradução nossa).

115 “Nas ilhas. (Hesitação) Encontrada morta. Uma noite” (tradução nossa).

voz e imagem se encontram, anuncia a didascália “*Ils dansent. C'est DIT. Comme si la chose n'était pas sûre. Et afin que coïncident l'image et les 'voix', qu'elle se TOUCHENT*” (p. 1218)¹¹⁶. VOIX 2: “Ils dansent.” (p. 1218). Elas aproximam-se na dança até que dois se tornam um, assim como a imagem e o som. É na dança onde acontece a comunhão dos seres. Imagem e voz se encontram para logo em seguida se deslocarem novamente. O silêncio acompanha a imobilidade dos dois. A primeira voz chora. “VOIX 2 – *Sur quoi pleurez-vous?*” (p. 1219)¹¹⁷. Silêncio. Não há mais música. Longe, um rumor, que passa e volta, ainda no silêncio cercado pelo barulho. Eles estão imóveis. “*Sur le couple scellé: VOIX 2 – JE VOUS AIME JUSQU'À NE PLUS VOIR NE PLUS ENTENDRE MOURIR...*” (p. 1219)¹¹⁸. Ela ama a VOIX 1, ou seria referente ao casal que se ama até a morte? A música *India Song* recomeça, vem de longe, o casal se solta e ganha vida.

Estamos em Calcutá. O casal olha para o parque. Um outro homem que está sentado olha também. O barulho de Calcutá cessa. Espera. Está quase noite. O barulho da chuva, um barulho fresco. Contudo, a chuva é apenas ouvida. “*Comme s'il pleuvait partout ailleurs mais pas dans ce parc rayé de la vie. Tous regardent le bruit de la pluie.*” (p. 1220)¹¹⁹. Percebe-se que estamos numa região singular, entre a vida e a morte. Poderíamos chamar de memória viva. Um espaço onde aqueles que já morreram escutam a lembrança de sua história narrada por vozes sem rosto. O parque representa esse espaço no qual as pessoas apenas esperam enquanto ainda estão presos a sua própria memória.

Esta peça começou a ser escrita em 1974 e o filme teve sua estreia em 1976. A guerra do Vietnã estava para acabar, deixando nesses longos anos a antiga região da Indochina destruída, com sua população dizimada e o povo desiludido. Se o problema era o comunismo, acabar com os soldados do Ho Chi Minh, isso não aconteceu. Foram mais de vinte anos de guerra para nada. Apenas destruição e sofrimento. Resta olhar para trás e aprender. A memória não se desfaz, ela tece os caminhos do futuro, rumo ao progresso. Na França, o maio de 1968 estava para trás também, foi um movimento que trouxe muitas mudanças e no qual Duras teve uma participação bastante ativa. Uma frase bem típica dessa época foi: “É proibido

116 “Eles dançam. Está DITO. Como se a coisa não estivesse segura E a fim que coincidam a imagem e as 'vozes', que elas se TOQUEM” (Tradução nossa).

117 “Do que você está chorando?” (Tradução nossa).

118 “Do casal selado: VOIX 2 – EU TE AMO ATÉ NÃO MAIS VER NÃO MAIS OUVIR MORRER...” (Tradução nossa).

119 “Como se chovesse por toda parte mas não nesse parque riscado da vida. Todos olham o barulho da chuva.” (Tradução nossa).

proibir”. Se não for dela, pelo menos revela o espírito de uma época em defesa de seus interesses e direitos, que estavam em sintonia com os interesses da maioria.

Em *India Song* (1976), fica claro que Anne-Marie está morta. E o que acontece nesse lugar contado pelas vozes traz memórias tanto do romance *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964), assim como de *Le vice-consul* (1965), são trechos que retornam para mostrar aspectos de sua vida e a mulher que foi. A reescritura dessa história, da mulher de Calcutá, mostra-a como ser frágil, mortal. Olhando para trás descobrimos que foi encontrada morta numa curva do Ganges. Ela não existe mais, mas isso não é importante, pois está presente na memória. A reescritura desse personagem mais uma vez mostra a necessidade de Duras em reescrevê-lo, potencializando o seu mistério. Se nos romances os amantes estão tentando conquistá-la, atraindo sua atenção e cultivando sua companhia, na peça de teatro vivem como ela numa imobilidade instável, como tivessem morrido com ela.

O segundo capítulo é praticamente a mesma cena descrita no romance *Le vice-consul* (1965). Mudamos o eixo de visão. Quem faz a narração dessa vez são as vozes dos personagens que estão no baile. No entanto, as vozes continuam desconexas das imagens. Se falam, não estão em cena e quando aparecem não falam. A única exceção a essa regra são os soluços do vice-cônsul que serão vistos e ouvidos. Anne-Marie Stretter veste o mesmo vestido do baile de S. Tahla. Duras informa: “*On devrait avoir le sentiment d'une lecture, mais rapportée, c'est-à-dire: DÉJÀ JOUÉE. C'est ce que nous appelons: 'voix de lecture intérieur'*” (p. 1247)¹²⁰. Observamos no texto as indicações e criamos nossas expectativas quanto à história.

5.2.3.2 O filme

As primeiras imagens do filme mostram Anne-Marie Stretter e seus homens. As duas primeiras vozes são da mendiga, personagem sempre presente por ser a inocência e a desgraça sobrevivente do mundo, segundo Dyonis Mascolo¹²¹, e uma outra que não sabemos

120 “Deve-se ter o sentimento de uma leitura, mas citada, ou seja, JÁ INTERPRETADA. É o que chamamos de: 'voz de leitura interior’” (tradução nossa).

121 Leitor da editora Gallimard durante a ocupação, onde ele conhece Marguerite Duras, tornando-se amante da mesma e faz amizade com Robert Antelme, marido dela. Com eles cria o “grupo da rua Saint-Benoît”. Ele adere à Resistência na equipe comandada por François Mitterand. Na Liberação, ele participa da repatriação à Paris com Edgar Morin de Robert Antelme, que agonizava em Dachau, como conta Duras na sua narrativa

exatamente quem é. Ela conta a história do noivado de Lol V. Stein e Richardson, o baile de T. Beach, quando Anne-Marie Stretter chega por último. Lentamente, as imagens mostram o interior de uma casa. Tudo é lento: o movimento da câmera, das personagens, uma sensação de não-tempo. Aparece a mulher, com um homem bem perto dela. A voz anuncia: Anne-Marie Stretter.

Voix 2: APRÈS SA MORT, il est parti des Indes...

Voix 2: Sa tombe est au cimetière anglais...

Voix 1: ... morte là-bas?

*Voix 2: Aux îles. (Hésitation) Trouvée morte. Une nuit.*¹²²

As vozes cessam e entra a música tema do filme: *India Song*, composta por Carlos d'Aléssio. Ela é lenta e monótona, porém bela, acompanhando o girar lento e monótono do ventilador. Tudo é muito lento: os personagens se movem como se estivessem na lua, as câmeras se aproximam e se afastam lentamente. As vozes continuam a contar a história daquele amor e daquela embaixada, da lepra e sua própria história. Sem ordem ou sequência, como flashes ou fragmentos desconexos de acontecimentos que já foram.

Há uma cena na qual Anne-Marie Stretter e quatro homens estão presentes. Ela está sentada em um divã, um pouco alongada e encostada em um dos homens sentado ao lado dela. Atrás dela, temos um homem em pé. Do lado direito, outro em pé, outro agachado e apoiado na perna de Anne-Marie Stretter. Enquanto as vozes falam, essa cena permanece estática durante longos minutos. Eles se movem um pouco, mas nada que modifique o sentido daquela cena que mais parece uma pose para foto do que de fato um filme. A ação está na narração e não nas imagens.

5.2.4 Considerações

La Douleur (1985). Ele e Duras têm um filho, Jean. O casal se separa em 1956.

¹²² Voz 2: DEPOIS DE SUA MORTE, ele foi embora da Índia...

Voz 2: Seu túmulo é no cemitério inglês...

Voz 1: ... morta lá?

Voz 2: Nas ilhas. (*Hesitação*) Encontrada morta. Uma noite. (tradução nossa)

O jogo de câmeras que tínhamos no primeiro romance, não existe no filme. Temos apenas uma câmera estática, com personagens estáticos e o que movimenta a história são as vozes. Duras reverte o sentido, o lugar comum, jogando com nossa percepção a cada momento. Ela foge daquilo que está explícito, criando novos efeitos percebidos de maneira um tanto incômoda, fazendo-nos procurar o implícito. Não há zona de conforto para apreciar a obra de Marguerite Duras. Para ela, não existe nem leitor nem espectador preguiçoso, temos que trabalhar também. Somos fustigados por suas palavras e suas imagens, que levam a lugar nenhum. O importante está no processo e não no resultado.

Em cada um dos textos estudados pudemos observar um vazio que envolve o personagem. Vazio que pode ser traduzido por solidão, loucura e amor. Essas são palavras que se repetem e reinserem-se na obra de Marguerite Duras. A cenografia é particular a cada obra, revelando elementos de sua fundação. A história de Lol se sobressaiu a do vice-cônsul no processo de criação, provavelmente, por isso foi publicada primeiro. A elaboração de *Le vice-consul* (ano) começou primeiro, dois anos antes, a partir de uma encomenda e teve sua publicação um ano depois de *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964). Dez anos depois, também a partir de uma encomenda, nasce *India Song* (1976), colocando mais uma vez Anne-Marie Stretter no jogo. A reconfiguração do personagem para o texto dramático modifica a construção e a recepção do mesmo. Essa transposição do personagem para um gênero diferente, acarreta nas variações evidentes e anteriormente demonstradas. O fato do personagem ser contado por vozes em *off* retira a ideia das câmeras, vislumbradas no primeiro romance. Não vemos mais, ouvimos. O jogo de câmeras é suplantado pelos diálogos e pelo narrador desconhecido no segundo romance.

Um discurso, segundo Maingueneau, são frases enunciadas. Nos romances, somos nós leitores “as vozes” que desenham os personagens e a história. Enquanto que no texto dramático, Anne-Marie Stretter está bem delineada, circundada pelas vozes e pelas coordenadas da autora nas didascálias. Em cena e no cinema, são os atores e os elementos cênicos que enunciam, e, ao fazê-lo, Duras impõe uma forma de ver o personagem e sua história, criando o que poderia ser uma interpretação: a da autora, e, nem por isso, a única possível.

Trabalhar com essas diferentes formas de construção demonstram as possibilidades da escritura literária e a vontade de Duras em experimentar diversos gêneros e meios de

divulgação de seus trabalhos. Através do personagem Anne-Marie Stretter vislumbramos a experiência de uma autora francesa consagrada no século XX, o mistério do personagem pode se traduzir como o mistério da escritura para Duras. Um laboratório experimental, no qual as palavras ganham o papel principal de suas histórias. O estudo de novas propostas de sentido para um personagem, como Anne-Marie Stretter, aponta-nos para uma afinidade com a Comparação Diferencial, para uma análise de obras de um só autor que reescreve personagens e temas.

6 CONCLUSÃO

Experimentar nos parece a palavra mais adequada para falarmos de Marguerite Duras neste momento. Observamos nessas três obras: *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964), *Le vice-consul* (1965) e *India Song* (1976), uma experiência de escritura inovadora e instigante. Escrever e reescrever o ciclo indiano nos parece cada vez mais uma obsessão sem tamanho, vontade imensa de inserir seus personagens em diversos meios e gêneros textuais, explorando-os, em resposta à assombrosa visita deles nossa imaginação e sonhos. Marguerite Duras reescreve lugares e personagens de maneira hábil e sonora. Seu texto não conta apenas uma história, traz à tona a musicalidade das palavras, enche nossos olhos e ouvidos com aquilo que não queremos ver nem ouvir. Seguimos a leitura e assistimos ao filme, curiosos em saber onde vamos chegar. No final das contas não chegamos a lugar nenhum. As histórias ficam suspensas, como um grito ensurdecido que para a cidade às seis horas da tarde. Silêncio.

Na verdade, chegamos sim, num lugar diferente daqueles onde estamos acostumados a chegar. Temos que nos livrar dos moldes pré-concebidos, das estruturas estabelecidas, das “verdades” universais. O encontro com sua obra é um mergulho no abismo, leitura de margem. Voamos pelas páginas, sorvendo cada palavra como se fosse a última. As imagens que elas, as palavras, vão construindo com sua riqueza de figuras são impressionantes. A autora brinca com nossa loucura controlada, com nosso estar na vida, dando normalmente um belo tapa na cara de quem quiser levar.

Pelo que pudemos ler e pesquisar, Duras não se importava muito com a opinião. Para ela, depois de alguma experiência e algumas publicações, tornou-se uma escritora conhecida e insuportável. Escrevia o que queria, fazia seus filmes e peças a sua moda. Qual o problema se eles são monótonos? O que importa se a crítica não gostar? “Eu sou Marguerite Duras”, afirmava. Ao final da vida, ela se referia a si mesma na terceira pessoa, falava como escrevia seus romances: frases curtas e desconexas em tom monocórdio.

Nesse ciclo, há outros, como o da Indochina, percebemos uma de suas principais características e foi ela entre outras que nos fez escolher esse corpus: a reescritura. Acreditamos ser pertinente para os estudos da obra, observar essa vontade de reescrever lugares, palavras, estados de espírito e personagens a partir da perspectiva da Comparação

Diferencial. Nosso objetivo principal foi tentar entender de que maneira a reescritura poderia trazer novas propostas de sentido para sua obra. O fato do ciclo ter durado dez anos nos remete, de alguma maneira, à “Odisseia” de Homero. Tanto o caminhar da mendiga de *Le vice-consul* (1965), quanto o tempo entre o baile e a volta da história dos amantes de Lol, e o tempo que Duras levou para encerrar seu ciclo indiano, foram dez anos. Uma odisséia cheia de agruras e perigos para chegar em casa e encontrar ainda uma grande batalha a travar, para recuperar o que é seu: seu espaço, sua sanidade, seu amor ou sua loucura.

Partimos de um estudo biográfico e bibliográfico da autora para nos situarmos contextualmente. Percebemos sua relação próxima com grandes escritores e pensadores de sua época, seu envolvimento nos grandes momentos históricos de guerra e movimentos sociais. Nascida na colônia da Indochina, era estrangeira lá por ser filha de franceses, assim como na França por ter nascido na colônia, logo, encontrou seu lugar na escrita. Ela, além de escritora foi jornalista, e era considerada como uma artista a frente de seu tempo. O sentimento que despertou na crítica era, ou de grande admiração, ou de repulsa extrema. Ela dividia as opiniões e parece que não se importava com isso.

Para analisar a obra, escolhemos a Comparação Diferencial como teoria-metodológica, pois essa abordagem nos pareceu interessante e desafiadora diante do corpus a ser analisado. Seguindo o caminho proposto por Ute Heidmann (2005, 2008, 2010, 2012), dividimos a análise em três eixos, trabalhando os dispositivos enunciativos, genéricos e interdiscursivos. A proposta dessa teoria-metodológica é de que não existe texto matriz, acreditando dessa forma que os textos, ou melhor dizendo os discursos, dialogam. Partimos então do discurso de cada obra, considerando um tema ou personagem que se repete, para observar não o que têm em comum, mas sim as suas diferenças, evidenciando novas propostas de sentido. Pudemos observar, dessa forma, o personagem Anne-Marie Stretter, o tema da loucura, a importância da palavra e uma possível crítica social como elementos que foram inseridos e reescritos nas três obras, de forma tal, que revelaram um novo sentido em cada texto.

Ao escolhermos a Comparação Diferencial como teoria-metodológica, fomos levados a explorar conceitos da teoria literária para dar condições propícias à análise desse corpus tão desejado. O primeiro eixo revelou-nos todo um mundo em volta daquilo que fora contado. A moldura literária e genérica imposta, não prendeu de forma alguma a escritura vibrante das histórias. Os mundos ali revelados, remeteram-nos a elementos ligados à vida da autora, e

também ao momento histórico no qual eles surgiram. Se uma obra nasce em um momento preciso, de alguma forma eles estão ligados, defende Dominique Maingueneau (2009). Se nos primeiros romances falava-se de loucura e miséria, em *India Song* (1976) fala-se de fantasmas e morte, variando o gênero e os meios, pelos quais temas e personagens se repetem. É a experiência da linguagem literária dentro de um universo que podemos chamar de *Durassia*. São labirintos de liberdade interpretativa e frases curtas, que nos permitem imaginar e participar do trabalho de construção dessas e de outras histórias.

Os dispositivos enunciativos foram estudados a partir da proposta de Dominique Maingueneau, em seu *Discurso Literário* (2009), no que se refere à cena de enunciação. Com base nessa teoria, pudemos observar a cenografia de cada obra, buscando elementos textuais, contextuais e paratextuais. Nessa perspectiva, acredita-se que uma obra deve ser analisada a partir desses elementos combinados. Não existe imanência do texto, pois ele é sempre o resultado de um dizer em um momento e lugar específicos, para um determinado público, considerando também a política editorial.

Para o estudo dos dispositivos genéricos, recorremos a *Os gêneros do discurso* (1981) de Todorov e a ideia de Ute Heidmann de genericidade (2010), pensando esta última como gênero em movimento. Isso implica uma compreensão de que os gêneros se transformam conforme a sociedade e a época em que são escolhidos para compor uma obra. Olhando por esse lado, podemos nos perguntar por que, em algumas épocas, determinados gêneros se manifestam, enquanto que em outras não. Pudemos observar na escritura das três obras de Duras que, com relação ao seu tempo, ela foi criando um gênero próprio. O pós-Segunda Guerra Mundial foi um momento rico de novas experiências estéticas, e querer fazer diferente foi o caminho escolhido por alguns. O movimento do *Nouveau Roman*, ao qual ela se viu associada sem querer, tinha essa vontade de fazer diferente do que vinha sendo escrito até então. Duras ganha firmeza em seu estilo e vai se impondo a cada livro que escreve, definindo assim um gênero próprio para suas histórias. Definimos como romance, texto dramático e filme; contudo ela esquia os padrões estabelecidos no que diz respeito à estrutura.

Enfim, o último eixo de análise se constrói a partir do conceito de Julia Kristeva (1974) sobre a intertextualidade, que nasceu dos estudos de Bahktin, chegando efetivamente no que Heidmann (2008, 2010) e Adam (2010) nomearam a interdiscursividade. Vamos além da ideia de que os textos dialogam, pensando em discursos que comunicam, falam entre si.

Todo texto é um discurso e, para eles, está inserido no interdiscurso, dialogando com outros discursos. Dessa forma, observamos que os temas e os personagens que se repetem, mostram-nos esse diálogo ao serem reinsertidos nas diferentes obras aqui estudadas. Frases também são repetidas, de uma história para a outra, e então concluímos que o fato de elas se repetirem, tal qual, não significa que estejam dizendo a mesma coisa, pois estão inseridas em dispositivos enunciativos e genérico distinto do anterior. Nasce, então, o diálogo entre elas.

Concluímos, nesse estudo, que analisar a obra de um mesmo autor à luz da Comparação Diferencial é possível. Demonstramos, ao estudarmos a inserção do personagem em outros gêneros e meios, a possibilidade de uma nova proposta de sentido. Inserir Anne-Marie Stretter numa embaixada francesa em Calcutá, para em seguida colocá-la em cena, e depois nas telas do cinema é, no mínimo, uma experiência de criação na qual a autora tenta fazer funcionar os elementos de sua narrativa. Ela escolhe temas e personagens, experimenta colocá-lo em diversas situações narrativas.

A pesquisa aponta para a observação de outros personagens e lugares trazidos à tona pela autora ao longo da vida. No mesmo caminho da reescritura de mitos e de contos em diferentes épocas, o estudo revela aspectos importantes de fundação da obra de Marguerite Duras, mostrando que escritura e vida estão intrinsecamente conectadas. Marguerite Duras dá a mão a quem quiser pegar, e segue rumo ao desconhecido. Enquanto escrevia, dizia a autora, as histórias iam surgindo, personagens se afirmavam uns mais do que os outros, e conseguimos observar que seus textos dialogam. Pode soar repetitivo, mas as frases reaparecem em diversos textos, palavras recorrentes e lugares insistentes. A mistura de solidão, álcool e escritura constrói em volta de Duras barreiras imaginárias, dentro das quais elas se encontra “tête-à-tête” com seus demônios, ou melhor, com seus personagens. Existem relatos da época em que vivia com Yann Andréa, de que ela esbarrava durante a noite com os personagens de suas histórias dentro de seu apartamento. Ela os via e mostrava, apontando com o dedo para Andréa, assustada. Duras passou por diversas curas de desintoxicação, mas acabou sempre caindo de novo no vício. A bebida ajudava-a a escrever, e sem a mesma parecia mais difícil. Esse hábito começou muito cedo, quando chegou na França. Se a bebida a ajudou a construir suas histórias e seus personagens, a memória também foi uma grande aliada.

De sua infância e juventude, Duras sugou tudo que pode. A partir dessas memórias, ela reescreveu sem cansaço as histórias de sua vida, adaptando-as à diversos meios, gêneros e relatos, como pudemos ver brevemente nesse estudo ao escolhermos um personagem e alguns temas, entre tantos, que se repetem e são reinsertidos e reescritos num movimento angustiante e necessário. Reescrever, assim faz Marguerite Duras, em busca de desvendar a sua maior incógnita e sua maior companheira: a escritura.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard, 1998. Coll. Biographies.
- ANDRADE, Paulo. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*. Belo Horizonte, 2005. 283 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- ARMEL, Alette. “J’ai vécu le réel comme un mythe”. *Magazine Littéraire*. N° 278, p. 18-24. Junho 1990.
- AUDIBERT, Raoul; LEMAITRE, Henri; VAN DER ELST, Thérèse. *XX^e Siècle: grands auteurs français*. Coll. Littéraire Lagarde & Michard. Paris : Bordas, 1973.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5^a ed. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2010.
- BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo : Leya, 2010, p. 300.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l’expression*. Paris: Hachette, 1992.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. KOMESU, Fabiana (coord. Trad.). 2^a ed. 3^a. Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.
- CORRÊA, Adriana Santos. *A recepção da obra de Clarice Lispector na França e da obra de Marguerite Duras no Brasil: uma leitura de imaginários*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Université Paris III – Sorbonne-Nouvelle, 2008. 225f.
- DURAS, Marguerite. *Romans, cinéma, théâtre, un parcours – 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997. Collection Quarto.
- _____. *La vie matérielle*. Paris: POL, 1987.
- _____. *Dits à la télévision: entretiens avec Pierre Dumayet*. Paris: E.P.E.L, 1999.
- _____. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.
- _____. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1950.
- _____. *La douleur*. Paris : POL, 1985.
- _____. *L’amant*. Paris : Minuit, 1984.
- _____. *O amante*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O vice-cônsul*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. *O Deslumbramento*. Trad. Ana Maria Falcão. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREUD, S. *Casos clínicos*: Caso 1 – Srta. Anna O. (1893-1895) (Breuer e Freud) Parte II. In: FREUD, Sigmund. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. II, p.57-78.

FORRESTIER, Viviane. L'exactitude de l'excès. In: *Magazine Littéraire*. N° 278, p. 44-45. Junho 1990.

HEIDMANN, Ute. *Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ?*. Lausanne, 2008.

_____. *Comparatismo e análise de discursos : a comparação diferencial como método*. In : ADAM, Michel, HEIDMANN, Ute, MAINGUENEAU, Dominique ; RODRIGUEZ, Maria das Graças, NETO, João Gomes, PASSEGGI, Luis (orgs.). *Análises textuais e discursivas : metodologias e aplicações*. São Paulo : Cortez, 2010.

_____. *La comparaison différentielle comme approche littéraire*. In: *Nouveaux regards sur le texte littéraire*. Reims: Épure / Éditions et presses universitaires de Reims, 2013.

_____. *A comparação diferencial como abordagem literária*. Trad. Márcio Venício Barbosa, 2012¹²³.

INDIA SONG. Direção de Marguerite Duras. Produção de Simon Damiani e André Valio-Cavaglione. Sunchild Production e Les Films Armorial, 1975.

INGARDEN, Roman. *As funções da linguagem no teatro*. In: *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva (Debates, 138), 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva (Debates, 271), 1999.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica: introdução à semiálise*. Trad. Lúcia H. França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *A doença da dor: Duras*. In: KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.199- 231.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.

¹²³Tradução proposta para o I Colóquio de Comparação Diferencial ocorrido na UFRN em 2012 (inédita).

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 1999.

MINER, Earl. *Comparative Poetics*. An intercultural essay on theories of literature. Pinceton : Princeton University Press, 1990.

MORETTI, Franco. "Hypothèses sur la littérature mondiale", *Études de Lettres*, 2001-2, 2001 p. 9-24.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *A personagem cinematográfica*. In: CANDIDO, Antonio; ALMEIDA PRADO, Décio de; SALLES GOMES, Paulo Emílio; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. 12 ed. São Paulo : Perspectiva, 2011.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Nathan/HER, 2004.

SARRUT, Bernard. *Marguerite à contre-jour*. Editions Complicités, 2005. Collection Privée.

STARLING, Dannielle Rezende. *A palavra-buraco : Bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2009. 104 f.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martinso Fontes, 1980.

_____. *Les genres du discours*. Paris : Seuil, 1978.

_____. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981. Coll. Poétique.

ZIMA, Peter V., «Le concept de théorie en sciences humaines. La théorie comme discours et sociolecte », in : J.-M. Adam et U. Heidmann (dir.), *Sciences des textes et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne, Etudes de Lettres, No 1-2, 2005, et Genève, Slatkine, 2005, p. 21-33.