



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

JULIO AIED PASSOS

A fissura e a lembrança em *L'amant*, de Marguerite Duras

FLORIANÓPOLIS

2020

Julio Aied Passos

A fissura e a lembrança em *L'amant*, de Marguerite Duras

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela.

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Passos, Julio Aied

A fissura e a lembrança em L'amant, de Marguerite Duras
/ Julio Aied Passos ; orientador, Carlos Eduardo Schmidt
Capela, 2020.

108 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Marguerite Duras. 3. Tempo e memória.
4. Psicanálise. 5. Filosofia. I. Capela, Carlos Eduardo
Schmidt. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Julio Aied Passos

A fissura e a lembrança em *L'amant*, de Marguerite Duras

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Luiz Felipe Guimarães Soares, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Artur de Vargas Giorgi, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) George Luiz França, Dr.(a)
Colégio de Aplicação – UFSC

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Prof. Marcio Markendorf, Dr.
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2020.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Carlos Capela, primeiramente por ter aceitado tanto o projeto quanto a mim, como orientando, de braços abertos, assim como pelas disciplinas ministradas e por toda contribuição e estímulo que tornaram este trabalho possível;

Ao professore Luiz Felipe Soares pelas aulas oferecidas, desde a graduação em cinema até a pós-graduação em literatura, como também pelas conversas do dia a dia e as sugestões oferecidas na banca de qualificação, assim como pela leitura e avaliação atenciosa da dissertação na banca de defesa;

Aos professores George Luiz França e Artur de Vargas pela leitura e sugestões oferecidas durante a banca de defesa, assim como ao professor Jair Tadeu, pelos conselhos dados na banca de qualificação;

Aos meus pais Beatriz e Aderson, assim como aos meus irmãos Carla e Bruno, por todo o amor, carinho e apoio oferecidos neste caminho que sigo, sem o qual ele seria impossível;

Aos meus amigos Marcelo e Lenon, por todas as conversas travadas desde muitos anos, como também aos “queridaços” de Araraquara, Augusto, Beatriz, Diego, Elder e Juliana, que mesmo distantes se fazem presentes.

RESUMO

L'amant, de Marguerite Duras, é marcado por um tom retrospectivo, caracterizado pelo relato, por parte da narradora, de suas lembranças. Neste sentido, Duras afirma em uma entrevista que o romance é como um álbum de fotografias, é uma compilação de comentários sobre fotos, ou seja, são anotações sobre o seu passado. No percurso narrativo várias imagens aparecem do fluxo da memória da protagonista, principalmente a relação amorosa entre ela jovem e seu amante. É durante a primeira relação sexual entre eles que a garota experimenta o gozo, experimenta o estado de êxtase, vislumbra o desconhecido, como escreve Bataille em *A experiência interior*. Partindo do pressuposto de que os relatos da voz narrativa surgem de um desejo por reviver este momento, debruço-me, nessa dissertação, sobre os aspectos da memória e do tempo, utilizando-me, principalmente, do pensamento bergsoniano em que o presente é sempre acompanhado do passado, das lembranças na *durée*, e a cada instante que passa ele se acumula na memória. O presente é um tempo efêmero, do devir. Além disso exploro a noção de desejo e do gozo, em especial sob a ótica lacaniana, em que o desejo nunca se sacia, pois o gozo nunca é realmente atingido. Todos estes aspectos possuem em comum a fugacidade, por esta razão eles mantêm a narradora em movimento, na busca de apreendê-los, fato que confere à narrativa sua fluidez.

Palavras-chave: Marguerite Duras; memória; tempo; desejo; literatura.

ABSTRACT

L'amant by Marguerite Duras is marked by a retrospective tone, in which is featured the report of the narrator's remembrances. Following that way, Duras states at an interview that the romance is like a photo album, it is a compilation of photo's commentaries, in other words, they are notes about the narrator's past. At the narrative's course many images emerge from the protagonist's memory, mostly the love relationship between her younger self and her lover. It is during the first sexual relation they had that the girl experiences the orgasm, she experiences the state of ecstasy, she had a glimpse at the unknown, as Bataille writes in *Inner experience*. Based on the assumption that the narrator's reports come from a desire to revive that moment, I put my attention, on that dissertation, at both memory's and the time's aspects, using mostly Bergson's thinking in which the present is always in the company of the past, that is, of the remembrances at the *durée*, and from every moment that comes to past it gathers in the memory. The present is the ephemeral time, it is the becoming's time. Beyond that, I explore both the notion of the desire and of the orgasm, mostly from Lacan's perspective, in which the desire is never fulfilled and the orgasm is never really reached. Everyone of those aspects hold in common the fugacity and for that they keep the narrator in movement at the quest to grasp them, and that fact gives to the narrative its fluidity.

Keywords: Marguerite Duras; memory; time; desire; literature.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1. <i>Apresentação: A travessia do rio</i> | 7 |
| 2. O rio..... | 17 |
| 3. O olhar que parte | 31 |
| 4. O mar incomparável | 48 |
| 5. O rosto dividido..... | 66 |
| 6. A lembrança e o esquecimento..... | 85 |
| 7. O mar incomparável e interminável | 100 |
| Referências | 106 |

Apresentação

A travessia do rio.

“Muito cedo na minha vida ficou tarde demais”¹. Em poucas linhas de *L'amant* me deparo com esta frase significativa. Nela já está explícito o problema principal do romance: a questão do tempo. Com apenas esta única frase a narrativa já indica sua natureza: entre o cedo e o tarde, entre o passado e o futuro. Sou introduzido subitamente ao romance, já com palavras de rememoração, com o que é uma das questões principais suscitadas pelo romance. O tempo emerge de suas páginas.

Quando Bataille, em seu *método de meditação*, escreve que “todo problema, em certo sentido, é um problema de *emprego do tempo*”², ele ajuda a iluminar o problema principal da narrativa: o que fazer aqui e agora? Este é o tempo em geral, que abrange em um conjunto todos os que estão separados pelas palavras “passado”, “presente” e “futuro”. Estes três termos em simultaneidade são dados na narração, na escrita, na oralidade. Estão impressos no rosto da narradora: “Entre dezoito e vinte e cinco meu rosto tomou uma direção imprevista. Aos dezoito anos envelheci.”³ Este rosto dilacerado aponta sempre para tempos heterogêneos, e move-se simultaneamente entre eles. É claro que toda e qualquer narrativa possui um problema temporal, como aponta Ricoeur, no início de suas reflexões em *Tempo e narrativa*, a partir das aporias de Agostinho sobre o tempo, ao dizer que a narração “implica memória, e previsão implica espera.”⁴ Esta afirmação traz à tona a dificuldade enfrentada pela voz narrativa do romance, sempre entre-tempos, e é nesta condição que o romance é tecido.

A narradora é colocada no centro de um turbilhão temporal de imagens que apresentam-se a ela de forma a serem montadas das mais variadas maneiras. Mas ela também se coloca neste emaranhado. Ela não é mera espectadora da dança das imagens,

¹ DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 7. “Très vite dans ma vie il a été trop tard.” DURAS, Marguerite. **L'amant**. Les Éditions de Minuit, 1984. p. 9. Utilizo sempre, neste trabalho, a presente tradução, e quaisquer modificações nesta serão explicitadas em nota. Em seguida é referenciado o original em francês.

² BATAILLE, Georges. **A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica, vol. I**. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 223. Grifo do autor.

³ DURAS, Marguerite. *Ibidem*. p. 7. “Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli.” *Ibid*. p. 9.

⁴ RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (tomo I)**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994. p. 27.

ela dança junto delas. Ela é tanto sujeito quanto objeto, agente e paciente. Ou seja, ela tanto evoca imagens para chocarem quanto é evocada por outras imagens que a chocam, como em um sistema planetário em que o astro com maior força gravitacional atrai outro com menor força. Neste caso as forças gravitacionais são mutáveis, pois a cada instante as imagens modificam suas potências de serem evocadoras e evocadas. Este sistema imagético não possui uma hierarquia fixa, modificando-se a cada instante imensurável. Todas as imagens participam juntas deste estado de devir permanente, no qual se misturam.

Há porém uma imagem recorrente, que não para de repetir de formas variadas, a do rio Mekong, que a protagonista atravessa em uma pequena balsa para as proporções monumentais deste rio que “carrega tudo, palhoças, florestas, restos de incêndios, aves mortas, cães mortos, tigres, búfalos, afogados, homens afogados, armadilhas, ilhas de jacintos-d'água aglutinadas, tudo é levado para o Pacífico.”⁵ Dentre os despojos carregados encontra-se a balsa, flutuando junto deles, formando um conjunto. Neste rio tudo se encontra na mesma disposição, como escrito acima, sem hierarquias, seres mortos e seres ainda vivos com a mesma potência de ação, de choques ainda por vir destas imagens todas que atravessam o rio.

Neste mesmo sentido há a imagem da mãe da protagonista, que também volta a se repetir durante a narrativa. Esta imagem, de certa forma, age com uma força tão potente quanto à do oceano Pacífico que atrai os despojos do rio Mekong. As duas imagens se apresentam como percursos e destinos às quais não escapam as outras imagens presentes na narrativa, com o rio atuando como passagem. Portanto é possível uma simples analogia entre a mãe (*la mère*) e o mar (*la mer*) que, apesar da grafia diferente, soam da mesma forma na língua francesa.

Derrida, em *A diferença*, usa do mesmo procedimento para estabelecer a *différance*, conceito que se difere da palavra *différence* pela grafia, porém soam idênticos ao ouvidos. Ou seja a diferença entre dois fonemas é inaudível: “o inaudível abre à apreensão os dois fonemas presentes, tal como eles se apresentam. [...] A diferença que faz emergir os fonemas e os dá a entender, em todos os sentidos dessa

⁵ DURAS, Marguerite. *Ibidem*. pp. 26-7. “Il emmène tout ce qui vient, des paillotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles des jacinthes d'eau agglutinées, tout va vers le Pacifique” *Ibidem*. p. 30.

palavra, permanece, em si, inaudível.”⁶ De acordo com Derrida, as diferenças estão contidas no sistema da língua, elas jogam tanto na língua como na fala, e também nas trocas entre ambas, ao mesmo tempo que são efeitos da linguagem. É nesse jogo da *différence* que Derrida estipula a *différance*, que “será, portanto, o movimento de jogo que “produz”, por meio do que não é simplesmente uma atividade, estas diferenças, estes efeitos de diferença.”⁷

Trazendo a *différance* ao romance, a narradora utiliza este jogo de linguagem ao se referir ao mar e à mãe e, durante a narrativa, ela apresenta a diferença central entre ambos: enquanto o mar surge em um vislumbre da protagonista no momento de seu orgasmo, a mãe aparece como a arquinimiga das forças do oceano, do prazer da jovem. Em certos momentos a imagem da mãe é evocada pelo carinho ou mesmo pena da narradora e, em outros momentos ela simplesmente invade o fluxo das outras imagens, como uma forte onda que arrebatava parte da faixa de areia de uma praia, ou mesmo invadindo terras e destruindo plantações. A mãe possui o mesmo poder do mar, surge de forma análoga, e ao mesmo tempo luta contra ele.

Ao mesmo tempo há a imagem do amante, que age de forma semelhante à da mãe e à do mar. É por esta imagem que a narradora busca. E mais que isso, busca essa imagem do amante junto da protagonista, a narradora aos quinze anos e meio. É possível notar um conflito entre as imagens do amante e as imagens da mãe, que a cada momento lutam por um protagonismo no fluxo. Como uma dança em que a narradora é obrigada a trocar de par com a vencedora de cada rodada.

O romance é organizado analogamente a esta travessia do rio. Há um conjunto mutável de imagens que o atravessam, dispostas em várias combinações, e que desembocam no mar, juntando-se a mais imagens, aumentando, por assim dizer, a coleção de imagens. É como Bergson define, em *Matéria e memória*, a matéria que para ele institui

um conjunto de “imagens”. E por imagens entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém é

⁶ DERRIDA, Jacques. **A diferença**. In: **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Revisão técnica de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991. p. 36.

⁷ *Ibidem*. p. 43.

menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”.⁸

Desta forma, a imagem bergsoniana se dissocia dos pensamentos idealista e realista. As imagens são para ele seres passivos e ativos, e nessa relação ambígua o universo se constitui, ou seja, nas mais variadas montagens de relações que instauram um conjunto a cada instante. Entre essas relações, que ocorrem na superfície das imagens no sistema, algo se exprime, algo que não altera em nada o interior delas mas que é considerado um atributo, ao invés de uma qualidade. São acontecimentos, resultados que emergem dessa relação, como escreve Deleuze em *Lógica do sentido*, e produzem “um efeito não classificável entre os seres.”⁹

Tal pensamento provém dos estoicos, que caracterizam os corpos como causas entre si, entre outros corpos, seres, como expõe Bréhier: “a afirmação de que tudo é corpo quer dizer unicamente que a causa, tal como a definimos, é um corpo, e o que sofre a ação dessa causa também é um corpo.”¹⁰ Algo de análogo caracteriza a concepção bergsoniana das imagens, cujos efeitos de superfície resultam das causas que elas, enquanto incorporais, mutuamente compartilham. Os incorporais, definidos como não seres, são o que ao mesmo tempo se exprimem entre as causas e, também, permitem que as relações aconteçam. Operam como mediadores entre os corpos, e têm também sua origem nesse entremeio, ou seja, são origem e resultado. A matéria, aqui, é tida como uma mistura de imagens, uma mistura de causas, tal o rio Mekong no romance, que carrega em sua correnteza todos os heterogêneos fragmentos da matéria. Daqui extrai-se um princípio de montagem que a narradora exerce no decorrer do romance, que pode ser definido por essa mistura heterogênea de imagens que partilham o plano narrativo, e que se ligam pelos incorporais que entremeiam suas superfícies. Mas também é possível extrair um outro princípio de montagem que, sem se confrontar ao outro, caminha junto dele: seria a montagem de fragmentos de tempo.

⁸ BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves. – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006. pp. 1-2. Notadamente há aqui um pensamento importante da filosofia bergsoniana, o pensamento do “entre”. Sua definição de imagem está entre duas definições heterogêneas, sem negá-las, mas assimilando-as em um conjunto equilibrado entre seus extremos.

⁹ DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas. – 5ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015. p.6

¹⁰ BRÉHIER, Émile. **A teoria dos incorporais no estoicismo antigo**. Tradução de Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel Filho; transliteração e tradução do grego de Luiz Otávio de Figueiredo Mantovaneli. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 23.

Como dito antes, o principal problema do romance é o tempo. Isto porque o romance é constituído de memórias da narradora, já desde o início com o rosto consumado pela devastação que lhe surgiu na juventude (rosto devastado que indica o rosto jovial). Ela se relaciona com as imagens vindas do passado, que fazem parte desta mistura no presente, o tempo da ação. Há portanto um anacronismo das imagens no romance: elas se atualizam e se encontram no mesmo plano das imagens presentes, ou seja, todas elas podem chocar-se, pressupondo assim a simultaneidade dos tempos. Mas como a natureza do tempo é fragmentário, o presente é um instante efêmero, que a cada momento aponta para outros sentidos. Posto ele se bifurcar em passado e futuro, as imagens estão sempre simultaneamente escorrendo, perdendo-se para serem pouco depois encontradas, porém diferidas.

A narrativa acontece entre a melancolia de um tempo perdido e a angústia de uma relação porvir que a cada instante chega, para no instante seguinte se perder. Resulta algo como um jogo de esconde-esconde movido pelo desejo, pelo fluxo do rio que deixa algo escorrer e, ao mesmo tempo, possibilita outros encontros entre a perda e a esperança. É o que a narradora mesma observa em seu rosto já devastado e ainda jovem, emblema de um tempo que escorre, atraindo o envelhecimento e se acumulando contemporaneamente. Portanto é possível observar a montagem de fragmentos de tempo nesta imagem. O rosto da protagonista liga o tempo e a matéria, junta os dois princípios de montagem um ao outro.

**

Marguerite Duras, em uma entrevista a Rosely Forgues, em 1986, quando questionada sobre uma definição de um “estilo Duras” responde que “talvez seja a linguagem falada, o estilo oral.”¹¹ Apesar dessa afirmação, noto em outra resposta sua, nessa mesma entrevista, um estilo mais recorrente: o fragmentário. Forgues observa o uso recorrente de frases curtas e pergunta se elas surgem assim direto, ou são trabalhadas para tal resultado. Duras responde que surgem desse modo, mesmo que haja um trabalho do texto depois. Afirma: “às vezes eu vou colocando palavras e ligo numa frase depois.”¹² É dessa forma que o romance *L'amant* se porta, como uma montagem

¹¹ Entrevista publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, sob o título de **As palavras faladas de Marguerite Duras**, em 6 de dezembro de 1986. Encontrada através do link: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9708&keyword=Duras%2CMarguerite&anchor=4135976&origem=busca&pd=99a84873a86162e3df174fde2624918f>

¹² *Ibidem*.

de palavras e de frases curtas, ou seja, uma montagem de fragmentos que formam um conjunto. Também é notável o uso do discurso indireto livre, que por vezes confunde tanto a fala quanto o pensamento dos personagens com o que diz a narradora, o que forma uma montagem horizontal de discursos. Como no exemplo a seguir:

Ela o observa. Pergunta quem ele é. Diz que acaba de voltar de Paris, onde estudava, mora também em Sadec, perto do rio, na grande casa com terraços e balaustradas de cerâmica azul. Pergunta qual a sua nacionalidade. ele responde que é chinês, sua família veio do Norte da China, de Fu-Chuen. Permite-me levá-la até sua casa, em Saigon? Ela concorda. O homem manda o motorista retirar do ônibus a bagagem da moça e passá-la para a limusine preta.¹³

A passagem citada concerne ao primeiro diálogo travado entre a protagonista e seu futuro amante. A mudança de discurso é clara, antes referindo cada diálogo a um dos personagens envolvidos conjugando os verbos na terceira pessoa (“[ela] pergunta”; “[ele] diz”, etc.), e subitamente há a conjugação em primeira pessoa na fala do chinês (“Permite-me levá-la”). Além disso, em determinados momentos, a voz narrativa se aproxima e narra a partir do ponto de vista do amante, como na seguinte passagem: “Ele a observa. Com os olhos fechados, observa-a ainda. Respira o rosto dela.”¹⁴ Para logo em seguida voltar ao ponto de vista da protagonista, dessa vez em primeira pessoa: “Eu observava o que ele fazia comigo, como se servia de mim e jamais imaginei que isso fosse possível, estava além de minhas esperanças e ia ao encontro da sina do meu corpo.”¹⁵ Há, portanto, um jogo entre pontos de vista, assim como o jogo entre discursos.

Há uma forte presença da fala e do diálogo nos filmes realizados por Duras, como *Agatha et les lectures illimitées*, de 1981, ou *La femme du Gange*, de 1974. O primeiro combina imagens filmadas com a conversa em voz off entre os dois

¹³ DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 38. “Elle le regarde. Elle lui demande qui il est. Il dit qu’il revient de Paris où il a fait ses études, qu’il habite Sadec lui aussi, justement sur le fleuve, la grande maison avec les grandes terrasses aux balustrades de céramique bleue. Elle lui demande ce qu’il est. Il dit qu’il est chinois, que sa famille vient de la Chine du Nord, de Fou-Chouen. Voulez-vous me permettre de vous remener chez vous à Saigon ? Elle est d’accord. Il dit au chauffeur de prendre les bagages de la jeune fille dans le car et de les mettre dans l’auto noire.” Ibidem. p. 42.

¹⁴ Ibidem. p. 108. “Il la regarde. Les yeux fermés il la regarde encore. Il respire son visage.” Ibidem. p. 117.

¹⁵ Ibidem. p. 109. “Je regardais ce qu’il faisait de moi, comme il se servait de moi et je n’avais jamais pensé qu’on pouvait le faire de sorte, il allait au-delà de mon espérance et conformément à la destinée de mon corps.” Ibidem. p. 117.

personagens, irmão e irmã. Apesar de as cenas da película não enfocarem o momento da conversa, as imagens filmadas e o diálogo se encontram em conformidade na montagem pois, por se tratar de dois personagens, um homem e uma mulher, que aparecem na tela, é presumível que o diálogo ocorra entre os protagonistas em cena, e também na mesma localização, no hotel onde as ações filmadas acontecem. Mas é possível observar que há uma discordância temporal entre as falas de cada um e as ações filmadas pelo fato de não se mostrar, em cena alguma, os dois dialogando. Há troca de olhares nas encenações, mas não de palavras. Portanto supõe-se que os diálogos ocorrem nos momentos em que a câmera está desligada, e a montagem entra para sobrepor e conectar as filmagens com as gravações de áudio.¹⁶

Já o segundo, apesar de fazer a mesma combinação entre imagem filmada e diálogo fora da imagem projetada na tela, um se desprende do outro de maneira mais acintosa pelo fato de que as duas mulheres que conversam por trás da cena não serem nenhuma das personagens que aparecem projetadas. Como a narradora expõe no início do filme, ele se divide em dois filmes: “Paralelamente ao filme que se desenvolve na imagem, desenvolve-se um filme puramente vocal, desacompanhado de imagem.”¹⁷ Assim a narradora explica no início do filme, com tela preta e somente essa voz, a desconexão dos dois filmes que dividem uma mesma tela.

Apesar deste desprendimento entre o visual e o sonoro eles se ligam pela montagem, e fazem de dois um só filme. Caso também de outro longa-metragem seu, *Le camion*, de 1977, que trata de dois personagens, diretora e ator, discutindo sobre o roteiro que esta quer filmar com ele. Enquanto eles lêem o roteiro e constroem as cenas do filme, planos do caminhão e da estrada são apresentados intercalando a encenação dos atores. Ou seja, enquanto aquele primeiro filme acontece, um segundo surge e irrompe na tela, sendo ele o esqueleto do filme escrito no roteiro. São fragmentos que se relacionam dentro de um mesmo filme.

No caso da narrativa de *L'amant* ocorre um procedimento similar. Aquilo que nos filmes opera através de uma disjunção conjuntiva entre o visível e o audível é colocado em ação, no romance, através da fragmentação entre parágrafos. Isso é notável na persistente quebra de parágrafos com espaços *em branco* entre alguns deles, como

¹⁶ Esta opção, de não encenar o diálogo, também adiciona à ação um aspecto de conversa telepática.

¹⁷ Texto narrado por Marguerite Duras no início de *La femme du Gange*, filme de 1974. Tradução minha. Original: “Parallèlement au film que se déroule en image, se déroule un film purement vocale non accompagné d'image.”

também nas frases curtas e nas diferentes épocas da vida da protagonista. A narradora brinca com esses pedaços escritos, ou mesmo com blocos narrativos que surgem um após o outro, como uma ação em cadeia. Cada intervalo entre um escrito e outro, entre uma lembrança e outra, é o que torna possível o próximo parágrafo e a próxima lembrança.

O intervalo atua como um fluido que liga cada ação no romance, ações de cada personagem como da narradora também. Como observa Leyla Perrone-Moisés no posfácio publicado na edição brasileira de *L'amant*, em 2012: “Já tem sido observada a importância da água na obra durasiana: origem da vida, poder de destruição. O rio Mekong à margem do qual ela nasceu, o oceano Pacífico que arruinou as esperanças da mãe.”¹⁸ É de uma forma semelhante que a narrativa se desenrola, como se as ações se passassem num meio aquoso onde se encontra a narradora e os despojos que o mar carrega. Tanto a protagonista quanto a narradora estão em movimento incessante entre esses fragmentos, e deles o romance é constituído. Narradora e protagonista participam junto dos outros fragmentos desse fluxo contínuo, elas mesmas atuando de maneira fluida. A narradora, então, faz uma coleção de despojos, e assim se apresenta o romance, uma disposição de fragmentos em um conjunto montado, exaltando o duplo poder da água, de destruição e origem da vida, ou criação a partir da devastação.

É também importante destacar que a voz narrativa no romance assume três perspectivas. Uma delas se dá a partir de relatos da narradora sobre fatos passados, em que ela se coloca como centro, o que traz um efeito confessional ao romance, que pode ser observado logo no início da narrativa. Na passagem em questão a narradora se encontra com um homem que remete à juventude dela, e a forma com que ela envelheceu, o que a faz refletir sobre tal transformação: “penso frequentemente nessa imagem que só eu ainda vejo e sobre a qual jamais falei a alguém.”¹⁹ O tom confessional da narrativa é explícito nesse trecho, e dita o teor do romance todo, voltado sempre para as lembranças.

A segunda surge a partir de uma disjunção entre ela, voz, e a personagem da garota de quinze anos, sendo essa garota a própria narradora no passado. Essa divisão se torna clara em momentos da narrativa em que a narradora por vezes designa a

¹⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A imagem absoluta**. in: DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012. p. 113.

¹⁹ DURAS, Marguerite. *Ibidem*. p. 7. “Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n’ai jamais parlé.” *Ibidem*. p. 9.

personagem da jovem pelo pronome *je* (eu), como quando ela começa a narrar, pela segunda vez, o momento em que a jovem atravessa o rio Mekong: “a travessia do rio. Quando volto para Saigon, estou viajando, especialmente quando tomo o ônibus. E nessa manhã tomei o ônibus em Sadec, onde minha mãe é diretora da escola para moças.”²⁰ Essa perspectiva converge com a primeira, da narradora se colocando como protagonista central, o que causa um efeito no romance que Andréa Correa Paraiso, em *Marguerite Duras e os possíveis da escritura*, chama de *efeito autobiográfico*.

Em outros momentos a voz narrativa irá se referir à jovem por *elle* (ela), como pode ser destacado em outra passagem, ainda acerca da travessia do rio: “a menina com chapéu de feltro está sozinha no convés da balsa, debruçada sobre a amurada, à luz amarelada do rio.”²¹ Ou seja, nesse instante a voz narrativa se dissocia da protagonista e passa a olhá-la de um ponto externo, fator esse que quebra o efeito confessional e autobiográfico, mas que também cria um efeito poético em que a narradora olha a si mesma a partir do presente, e pratica a disjunção entre ela no passado e ela agora no ato de narrar. Portanto há momentos no romance em que a personagem da jovem é confundida com a narradora, tal como esta rememora a si mesma no passado, e outros momentos em que há um distanciamento entre elas, o que traz a sensação tanto de que protagonista e narradora não são as mesmas, quanto de uma diferença temporal, ou seja, a voz que conta o romance observa uma imagem de seu passado como uma terceira pessoa. O terceiro aspecto se caracteriza por uma metalinguagem, em que a narradora/personagem reflete sobre a escrita a partir da própria escrita, acrescentando observações, acerca da história, que surgem no momento em que narra, fato este que também indica o entrelaçamento entre passado e presente.

Não pretendo traçar, em momento algum, semelhanças entre a vida de Duras com os fatos narrados em *L'amant* no sentido de comprovar a veracidade dos acontecimentos, nem de relacionar a obra com a vida da autora. Apesar de já ter sido escrito brevemente sobre o efeito autobiográfico do romance, o texto analisa esse traço puramente como um sentido narrativo que está ligado à narradora e não à autora. Portanto, na análise, o romance não será tratado como uma autobiografia de Duras.

²⁰ Ibidem. p. 13. “C’est la traversée du fleuve. Quand je rentre à Saigon, je suis en voyage, surtout quand je prends le car. Et ce matin-là j’ai pris le car à Sadec où ma mère dirige l’école des filles.” Ibidem. pp. 15-16.

²¹ Ibidem. p. 26. “La petite au chapeau de feutre est dans la lumière limoneuse du fleuve, seule sur le pont du bac, accoudée au bastingage.” Ibidem. p. 29.

Alguns fatos e comentários de Duras sobre a obra surgirão, mas com intuito de fortalecerem alguns pontos do fio argumentativo.

O texto toma como fio condutor para a análise de *L'amant* os aspectos de escrita e montagem do romance, em que o desejo assume papel central, como também a relação que se estabelece entre cada passagem e cada personagem apresentados na narrativa. Da mesma maneira exploro as características temporal e reminiscente que são, como será exposto ao logo do trabalho, os aspectos mais proeminentes no romance. Em um terceiro momento, unio as análises sobre a escrita e a montagem à análise sobre o tempo e a memória, para assim concluir de que forma a lembrança e o relato se apresentam de maneira intrínseca na narrativa de *L'amant*, e como, também, esse fato acrescenta ao romance um sentido de interminável. Para tal, utilizo como suporte as reflexões de autores com textos críticos sobre a obra e sobre Duras, como Foucault e Cixous, Andréa Correa Paraiso, Catherine Malabou, Marie-Magdaleine Chirol, entre outros. Assim como os pensamentos sobre o corpo de Nancy, Deleuze e dos estoicos, apresentado por Émile Bréhier, como também Lacan e a psicanálise para traçar como tais relações se ligam ao desejo da protagonista. Para refletir sobre o tempo e a memória, e como eles se relacionam no romance, utilizo como aportes teóricos as reflexões de Bergson, como também as de Ricoeur em *Tempo e narrativa*, além de Freud e Deleuze para ajudarem a analisar os aspectos de repetição e reescritura que surgem no romance.

É neste caminho incessante que o estudo se move, pegando carona na balsa vietnamita, e atravessando o tempo. A passagem não é isenta de imagens que surgem como relâmpagos, que podem agir por vontade ou evocadas pela atenção. Neste imenso e intenso rio, o voluntário e o involuntário nadam juntos a braçadas largas. O texto é uma reunião, uma série de reflexões abordando o romance *L'amant*.

O rio

Há uma imagem que é repetida constantemente durante todo o romance: a da balsa atravessando o rio Mekong. Nesta balsa encontra-se a narradora, então jovem, com quinze anos e meio. Notadamente, Marguerite Duras, em uma entrevista para o filme *Marguerite Duras: Worn out with desire to write*, descreve *L'amant* como “um álbum de fotografias. É um comentário de todas as fotos que tenho.”²² Dessa forma o romance adquire um aspecto de compilação de comentários sobre fotografias, isto é, ele se forma a partir do confronto da narradora com imagens. É possível observar essa natureza do romance em algumas passagens, como quando a narradora descreve uma fotografia de seu filho:

Está na Califórnia com suas amigas Erika e Elisabeth Lennard. É tão magro, magro demais, parece também um ugandês branco. Acho seu sorriso arrogante, um pouco zombeteiro. Quis parecer um jovem vagabundo. Agrada-lhe ser assim, pobre, com jeito de pobre, a magreza desajeitada da juventude.²³

Logo em seguida descreve uma fotografia tirada em família, sua mãe no centro, a protagonista e os dois irmãos em volta. A descrição passa tanto por fatos impressos na imagem como por outros que lhe surgem ao observar a foto: “Lembro-me do seu porte desgracioso, dos lábios que não sorriam, do modo como esperava que tirassem logo a foto. Pelos traços cansados, uma certa desordem de postura, a sonolência do olhar, sei que fazia calor, que ela estava extenuada, que se aborrecia.”²⁴ A partir da expressão facial da mãe, e do modo que os filhos estão vestidos, a narradora relata fatos de fora da fotografia, como o desespero da mãe: “Tive a sorte de ter uma mãe desesperada de um desespero tão puro que até mesmo a felicidade de viver, por mais viva que fosse, às

²² Tradução minha. Original: “un album de photographie. C’est un commentaire de tout les photos que j’ai.” Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TPivOEKzd8k>. 5min. 15seg.

²³ DURAS, Marguerite. *Ibidem*. p. 18. “Il est en Californie avec ses amies Erika et Elisabeth Lennard. Il est maigre, tellement, on dirait un Ougandais blanc lui aussi. Je lui ai trouvé un sourire arrogant, un peu l’air de se moquer. Ils se veut donner une image déjêtée de jeune vagabond. Il se plaît ainsi, pauvre, avec cette mine de pauvre, cette dégaine de jeune maigre.” *Ibidem*. p. 20.

²⁴ *Ibidem*. “Je reconnais bien comme elle se tient mal, comme elle ne sourit pas, comme elle attend que la photo soit finie. À ses traits tirés, à un certain désordre de sa tenue, à la somnolence de son regard, je sais qu’il fait chaud, qu’elle est exténuée, qu’elle s’ennuie.” *Ibidem*. p. 21.

vezes não podia afastá-lo totalmente.”²⁵ Apesar das crianças perceberem, à época da foto, o desânimo que levaria ao desespero a partir da “atitude, exatamente, que assumia, de repente, de não querer mais nos dar banho, nos vestir, nem mesmo nos alimentar”²⁶, a narradora ignora os fatos concretos e faz suposições que surgem da foto, sem estarem impressas nela, anos depois de ser batida: “Seria a morte de meu pai, já presente, ou a morte do dia? O questionamento daquele casamento? Do marido? Dos filhos? Ou a dúvida mais generalizada de tudo aquilo?”²⁷

As fotografias de família tomam uma posição central na infância da protagonista, fato que se deve à sua mãe decretar por vezes a ida ao fotógrafo: “Minha mãe manda-nos fotografar para poder nos ver, ver se crescemos normalmente. [...] Ela compara as fotografias, fala do crescimento de cada um de nós. Ninguém responde.”²⁸ Depois de tiradas e devidamente observadas, as fotografias são guardadas, retiradas somente para novas comparações e para serem exibidas a outros membros da família. Claramente a mãe da protagonista gosta de observar a passagem do tempo que se expõe nos rostos e corpos que continuam o movimento incessante do envelhecimento. Voltarei a este tema mais à frente.

Apesar da importância dada às fotografias, e à semelhança arquitetural do romance com um álbum de fotos, aquela imagem que não cessa de se repetir, que se destaca das outras durante a narrativa, não é uma fotografia, fato que a narradora lamenta, pois ela poderia muito bem ter sido tirada, “mas não o foi. Quem teria essa idéia? A fotografia só seria tirada se fosse possível prever a importância desse acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio.”²⁹ A imagem assume sua importância exatamente por ser evanescente, ela é levada pelo fluxo do rio. Nesse caso ela comenta sobre uma lembrança que lhe surge, e que apesar de não ser uma foto surge-lhe tão nitidamente como tal. Duras diz ainda, em outra entrevista, dessa vez para

²⁵ Ibidem. p. 19. “J’ai eu cette chance d’avoir une mère désespérée d’un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n’arrivait pas à l’en distraire tout à fait.” Ibidem p. 21.

²⁶ Ibidem. p. 18-19. “cette façon, justement, qu’elle avait, tout à coup, de ne plus pouvoir nous laver, de ne plus nous habiller, et parfois même de ne plus nous nourrir.” Ibidem. p. 21.

²⁷ Ibidem. p. 19. “Était-ce la mort de mon père déjà présente, ou celles du jour ? La mise en doute de ce mariage ? de ce mari ? de ces enfants ? ou celle plus générale du tout de cet avoir ?” Ibidem. p. 22.

²⁸ Ibidem. p. 103. “Ma mère nous fait photographier pour pouvoir nous voir, voir si nous grandissons normalement. [...] Elle compare les photos entre elles, elle parle de la croissance de chacun. Personne ne lui réponde.” Ibidem. p. 111.

²⁹ Ibidem. p. 14. “Mais elle ne l’a pas été. Qui aurait pu penser à ça ? Elle n’aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l’importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve.” Ibidem. p. 16.

o programa televisivo *Apostrophes*, que o nome anterior do romance era *La photographie absolue*³⁰. Neste caso, a fotografia absoluta é esta imagem descrita pela narradora, a fotografia nunca tirada da travessia do rio Mekong, e que se repete durante o romance.

Como se levada pelo fluir do rio, essa imagem vai diferindo ao longo do romance, ao mesmo tempo que se articula com as outras que vão surgindo ao seu redor. Somos colocados entre as mais heterogêneas imagens de um passado que relacionam-se entre si, pouco importando a relação cronológica entre elas. Há no romance um paradoxo relacional: ao mesmo tempo que há uma imagem central da narradora, que atua como um “centro gravitacional”, evocando imagens e acontecimentos ao seu alcance, há também a ausência de centro, como se todas as imagens fizessem papel de “centros gravitacionais”, revezando entre elas o protagonismo, dessa forma participando em conjunto da narrativa, que assim se fragmenta.

A centralidade da voz narrativa se dá através de sua expressão sobre os acontecimentos, pois é com seu relato que o leitor tem contato. Um relato tortuoso, como o caminho feito por alguém que procura desesperadamente algo sem saber por onde começar. Muita coisa é apresentada nessa busca e uma coleção de acontecimentos é feita, como uma tapeçaria tecida com diferentes retalhos. Muitas imagens são dispostas nessas relações, como os objetos que são carregados pelo rio Mekong, juntamente àquela fotografia absoluta, a imagem da balsa onde a jovem narradora está, e também seu amante, apesar de ainda não o ser, pois é, inicialmente, apenas mais um entre os passageiros à bordo. O acontecimento por vir, que é colocado com importância central, está eternamente presente na imagem da balsa e do rio. O eterno devir-amante em que tanto a protagonista quanto o chinês da limusine estão é como o fluxo das imagens carregadas pelo rio. Um acontecimento virtual, com toda a potência de vir a ser atual.

Como já disse de passagem, o romance é dividido por passagens que se encontram separadas por espaços em branco nas páginas do livro, o que acaba por formar blocos narrativos separados por bordas. É assim que Jiří Šrámek observa, em *La fonction des répétitions dans la composition de L'amant de Marguerite Duras*: “No nível estrutural da superfície, a disposição tipográfica divide o romance em uma série de segmentos narrativos de diferentes tamanhos (144 no total) que não correspondem nem

³⁰ Entrevista completa disponível aqui: <https://vimeo.com/99919603>.

a capítulos, nem a parágrafos.”³¹ Também a partir desta constatação é possível traçar uma semelhança entre os segmentos narrativos com fotografias: tais segmentos se comportam de forma análoga a fotos dispostas com certo espaçamento e bordas entre elas, como cada bloco narrativo, dentro de um álbum. Ao todo são 144 segmentos, como aponta Šrámek, que se comportam como 144 fotos. Portanto a comparação do romance a um álbum de fotografias é muito rica, pois este se mostra como uma coleção fragmentária de acontecimentos e momentos vividos pela protagonista recuperados pela voz narrativa, que ao narrá-los narra a si mesma, seja na posição de sujeito, seja na de objeto do relato.

Toda a narrativa do romance acontece a partir do fluxo ininterrupto de imagens e de acontecimentos. A cada momento uma imagem pode saltar do rio dando um golpe nas páginas escritas, que corresponde a cada um dos golpes sofridos também pela narradora. Essas imagens seguem em movimento no fluxo, o que permite suas aparições e desaparecimentos súbitas. O álbum-romance possui uma ordem permutável de imagens, e mantém-se em movimento.

Em entrevista com Foucault, em 1975, Hélène Cixous comenta outra obra de Duras, *Moderato Cantabile*. Para ela, Duras cria uma “arte da pobreza”, pois:

pouco a pouco, há um tal trabalho de abandono das riquezas, dos monumentos, à medida que se avança em sua obra, e acredito que ela está consciente disso, ou seja, que ela desnuda cada vez mais, coloca cada vez menos cenário, mobiliário, objetos, e então fica de tal forma pobre que no final alguma coisa se insere, fica, e depois junta, reúne tudo o que não quer morrer.³²

Neste abandono das riquezas alguns objetos se inserem, como que chamando a atenção para uma impossibilidade de abandono total deles; alguns não se deixam abandonar. Cixous ainda afirma que o espaço do livro, que é “ao mesmo tempo o deserto, que é areia, que é praia, que é vida desintegrada, nos leva a alguma coisa muito pequena que, ao mesmo tempo, é enormemente valorizada, que é assim produzida em

³¹ Tradução minha. “Au niveau de la structure de surface, la disposition typographique divise le roman en une série de segments narratifs de longueur différente (au total 144) qui ne correspondent ni aux chapitres ni aux paragraphes.” ŠRÁMEK, Jiří. **La fonction des répétitions dans la composition de L’amant de Marguerite Duras**. In: **Études romanes de Brno**. vol. 29. 1999, p. 9.

³² FOUCAULT, Michel. *Sobre Marguerite Duras*. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. – 2ª ed. — Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 (Ditos e escritos III). p. 357.

corpo ou em carne de maneira fulgurante.”³³ Assim surge a “arte da pobreza”, este deserto produzido pelo abandono sobrevém a uma sorte de entrega, por parte da narradora, a qualquer imagem que lhe surge, o que fica bem claro em *L’amant* por pelo menos dois pontos. Primeiro: a narradora se entrega às mínimas imagens esquecidas e que ninguém, além dela, julgou que valeria a pena terem sido fotografadas, para fazê-las sobreviver de alguma forma. O segundo ponto é evidenciado na pobreza das personagens, como por exemplo na foto em que a narradora descreve seu filho, e associa essa foto com aquela cena de que ela mesma participara e que não foi retratada³⁴: “Quinze anos e meio. O corpo é franzino, quase mirrado, seios ainda de criança, pintada de rosa-pálido e vermelho.”³⁵ A magreza do filho é comparada ao corpo mirrado da jovem, e ao vestido que ela usa na balsa, que antes pertencia a sua mãe, e agora lhe pertence, “bastante surrado, quase transparente”³⁶, compondo dessa forma a cena.

Como analisa Marie-Magdeleine Chirol em *Ruine, dégradation et effacement dans L’amant de Marguerite Duras*³⁷, é possível observar a ruína e a degradação na narrativa em vários elementos, inclusive no vestuário das personagens. Ela observa esse fato não só nas descrições do modo da protagonista se vestir, como em outros personagens também, por exemplo, seu filho na foto há pouco descrita. E também na descrição que a narradora faz de Betty Fernandes, personagem que ela conhece ao se mudar para Paris: “Ela é bela, bela por isso. Veste-se com antigos trapos da Europa, restos de brocados, velhos costumes fora de moda, velhas cortinas, velhos bens, velhos fragmentos, velhos farrapos da alta costura.”³⁸ Assim a narradora traz para o tecido do romance os farrapos e os restos encontrados no percurso narrativo.

Tais elementos corroboram a relação entre o espaço de *L’amant* e a travessia do rio, pois esta imagem perpassa todo o livro e o fluxo constante, tanto da paisagem

³³ Ibidem.

³⁴ Após descrever a foto de seu filho, ela diz: “Essa fotografia é a que mais se parece com a que não foi tirada da moça da balsa.” DURAS, Marguerite. Ibid. p. 18. “C’est cette photographie qui est au plus près de celle qui n’a pas été faite de la jeune fille du bac.” Ibidem. p. 20.

³⁵ Ibidem. p. 25. “Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif, des seins d’enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge.” Ibidem. p. 28.

³⁶ Ibidem. p. 15. “elle est usée, presque transparente.” Ibidem. p. 18.

³⁷ CHIROL, Marie-Magdeleine. **Ruine, dégradation et effacement dans *L’amant* de Marguerite Duras.** In: *The French Review*. Vol. 68, No. 2, December 1994. pp. 261-273.

³⁸ DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 74. “Elle est belle, belle de cette incidence. Elle est vêtue de vieilles nippes de l’Europe, du reste des brocats, des vieux tailleurs démodés, des vieux rideaux, des vieux fonds, des vieux morceaux, des vieilles loques de haute couture.” Ibidem. pp. 80-81.

quanto da água, possibilita a convivência e a conjugação de imagens e de acontecimentos heterogêneos, de cada farrapo e fragmento que possam surgir, trazidos pela força do rio. No caso do deserto, dito por Cixous, uma tempestade de areia se assemelharia ao espaço do livro, com as imagens dispostas como grãos de areia em tal tempestade e, como dito antes, a narradora é também engolida pela tempestade enquanto está nesta empreitada. Essa tormenta imagética proporciona os mais diversos choques no conjunto. É o que pode ser observado na passagem em que é descrita a primeira relação entre a protagonista e o amante, no apartamento dele:

A cama está separada pelas venezianas, pela cortina de algodão. Nenhum material resistente nos separa das outras pessoas. Quanto a elas, ignoram nossa existência. Percebemos alguma coisa de suas vidas, o total das suas vozes, dos seus movimentos, como uma sirene que lançasse um clamor entrecortado, triste, sem eco.³⁹

No caso dessa passagem há uma separação superficial entre as personagens e as imagens que surgem no decorrer do romance. Todas elas partilham de um meio comum, comparável a um meio caótico, mesmo que haja ignorância da existência de outros que dividem esse meio, como as pessoas nas ruas que não percebem os amantes. A cidade fora do quarto entra neste com os amantes, divide o mesmo espaço com seus sons, suas luzes e sombras, seus cheiros e movimentos, e dessa mesma forma os amantes saem para a cidade, percebendo o que esta lhes envia. A cidade e o quarto, os amantes e os transeuntes se interpenetram, e diversas relações surgem ou podem surgir neste espaço comum. Retomarei a relação de penetrabilidade que esta cena sugere no capítulo seguinte.

**

É possível refletir sobre tais relações colocadas no romance, que se dão heterogeneamente, a partir da concepção de imagem exposta por Bergson, em *Matéria e memória*, principalmente no primeiro capítulo da obra.⁴⁰ A imagem aqui não está situada nem no pensamento puramente idealista, que classifica a imagem como representação, nem do realista, que a classifica como o que somente suscita a

³⁹ Ibidem. pp. 46-47. “Le lit est séparé de la ville par ces persiennes à claire-voie, ce store de coton. Aucun matériau dur ne nous sépare des autres gens. Eux, ils ignorent notre existence. Nous, nous percevons quelque chose de la leur, le total de leurs voix, de leurs mouvements, comme une sirène qui lancerait un clameur brisée, triste, sans écho.” Ibidem. p. 51.

⁴⁰ BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006. pp. 11-81.

representação. A imagem é tudo o que constitui a matéria, ou seja, a matéria é um conjunto de imagens. “Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando fecho.”⁴¹ Assim as imagens são tudo o que podemos ou não perceber, elas são percebidas e potentes de gerar percepções a outras imagens.

Bergson define, então, dois sistemas imagéticos: o primeiro é constituído pelo universo, conjunto de imagens que agem e reagem entre elas segundo uma “lei natural”. Neste sistema cada imagem possui poder igual de ação e reação, elas são “governadas em suas relações mútuas por leis imutáveis, onde os efeitos permanecem proporcionais às suas causas, e cuja característica é não haver centro, todas as imagens desenvolvem-se em um mesmo plano que se prolonga indefinidamente.”⁴² É um conjunto sem uma imagem central fixa à qual as outras são submetidas.

O segundo sistema admite a percepção de imagens a partir de uma, entre elas, privilegiada do universo. É um sistema “em que estas mesmas imagens (que constituem o universo) estão relacionadas a uma única entre elas, escalonando-se ao redor dela em planos diferentes e transfigurando-se em seu conjunto a partir de ligeiras modificações desta imagem central.”⁴³ São centros perceptivos, que percebem sua própria imagem, como percebem as outras do conjunto. Sob essas imagens “regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio.”⁴⁴

É possível observar, com o suporte de Bergson, estes dois sistemas de imagens em *L'amant*. Há uma união desses dois sistemas pois há uma centralidade da imagem da narradora em diversos momentos, como se todas as imagens estivessem subordinadas às suas ações, e a cada ação tomada a voz narrativa gira o caleidoscópio, modificando os movimentos e as relações das imagens. Por outro lado, simultaneamente, essa centralidade é abolida, ela é levada, por exemplo, pelo motor da balsa, pela vontade do rio, pela vontade de sua mãe de retornar à França, o que força sua despedida do amante. Além disso, a união fica mais clara ainda na narrativa que ela tece. Como, por exemplo, numa breve passagem sobre a sua viagem forçada para a França, em que outra cena assume o controle subitamente:

⁴¹ Ibidem. p. 11.

⁴² Ibidem. p. 22.

⁴³ ibidem.

⁴⁴ Ibidem. p. 20.

Fizemos escala em Calcutá. Uma pane no motor do navio de passageiros. Visitamos a cidade para passar tempo. Partiremos na noite seguinte.

Quinze anos e meio. O fato é rapidamente divulgado no posto de Sadec. O próprio modo de vestir revela a desonra.⁴⁵

A mudança de foco na narrativa é dada como um golpe e surge dessa forma, apenas com um espaçamento entre os parágrafos no papel. Essa alteração coloca à tona a não-linearidade cronológica do romance, mostrando o anacronismo da narrativa.⁴⁶ Enquanto a narradora relata um momento que sucede na viagem, sendo esta a imagem que está submetida à sua ação no momento, uma outra surge e toma o posto da anterior. Esta que surge é justamente aquela que remete à cena na qual a narradora lamenta não ter sido fotografada. Como ela diz anteriormente, pelo “fato de não ter existido ela [a imagem] deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser seu próprio autor.”⁴⁷ Além de surgir como um relâmpago, tal imagem dá lugar a outra, que se refere a tempos após o primeiro encontro entre os amantes. A passagem em questão descreve como a relação entre a protagonista e o chinês é vista pela sociedade, uma desonra. Portanto essa lembrança que pega a narradora com força, e que a faz interromper uma linha narrativa e tomar outra, assume o papel central, mas logo em seguida a narradora reassume esse papel, tomando o leme e levando a narrativa para outras imagens e outros acontecimentos, que também podem assumir o controle central, como a imagem da mãe, e a imagem do amante.

Essa união dos sistemas imagéticos assume uma extrema importância no tecido narrativo. A narradora se expõe às imagens do universo, ela mergulha sem remorsos do que pode acontecer em meio a tantas delas, abdicando do poder único e compartilhando-o a cada momento, o que destaca que não existe a soberania de uma só imagem. A união é importante também para o pensamento bergsoniano, que afirma ser ela impossível tanto ao pensamento realista quanto ao idealista, pois enquanto o primeiro não conceberia um sistema de imagens sem centro, associando-se a um segundo sistema

⁴⁵ DURAS, Marguerite. *Ibidem*. p. 97. “Nous sommes en escale à Calcutta. Une panne du paquebot de ligne. Nous visitons la ville pour passer le temps. Nous repartons le lendemain soir. Quinze ans et demi. La chose se sait très vite dans le poste de Sadec. Rien que cette tenue dirait le déshonneur.” *Ibidem*. pp. 104-105.

⁴⁶ Voltaremos a esse aspecto no capítulo V.

⁴⁷ *Ibidem*. p. 14. “C’est à ce manque d’avoir été faite qu’elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d’en être justement l’auteur.” *Ibidem*. p. 17.

com uma imagem central, o segundo, o idealista, não conceberia o oposto, um sistema com imagem central associando-se a outro sem centro.⁴⁸

Chega-se, a partir da união desses pensamentos supostamente opostos, a um postulado refutado por Bergson: “*a percepção tem interesse especulativo; ela é conhecimento puro.*”⁴⁹ A percepção bergsoniana é definida pelas ações possíveis, virtuais, dos centros perceptivos e, por esse motivo, eles são definidos como *centros de indeterminação*. Então, por esta característica, estes centros podem escolher o que fazer com certa imagem que se apresenta, ou com uma série de imagens que eles percebem. Importante ter em vista que as outras imagens também podem agir sobre este centro de indeterminação, seu privilégio está em escolher a forma de agir frente ao que lhe atinge. Ou seja, o centro de indeterminação está vinculado a essas outras imagens, e pertence ao mesmo universo.

Bergson faz uso da Biologia para expor uma diferença entre os centros de indeterminação, sendo ela de grau e não de natureza. É feita uma distinção entre sistemas nervosos simples e sistemas mais complexos. Em seres vivos com sistema mais simples, como por exemplo a ameba, que percebe somente uma imagem externa a partir do toque, o poder de ação é menor quanto às imagens externas. Já um organismo com sistema nervoso mais complexo, como o ser humano, por exemplo, em que esse sistema é dividido em várias partes com uma certa autonomia entre si, como a visão, o olfato, o paladar, que permitem perceber objetos a uma distância maior que pelo tato somente, o poder de ação possível com relação a outras imagens é maior, sua indeterminação é maior que a dos outros seres com sistemas mais simples. O sistema nervoso está, então, orientado para a ação, e não para conhecimento puro.⁵⁰

A essa concepção de percepção é necessário unir a idéia de afecção que, de acordo com Bergson, com relação ao primeiro possui uma diferença de natureza pois, como já exposto, a percepção mede o poder refletivo do centro de indeterminação, a ação na superfície da imagem, mas ele “não é um ponto matemático: é um corpo, exposto, como todos os corpos da natureza, às ações das causas exteriores que ameaçam desagregá-lo”, de maneira que esse corpo “não se limita a refletir a ação de fora; ele

⁴⁸ Segundo Bergson seria preciso evocar algum *deus ex machina* “para engendrar a percepção” no primeiro caso, e, no segundo, para restabelecer a ordem nas imagens. BERGSON, Henri. Ibidem. p. 23.

⁴⁹ Ibidem. p. 24. Grifo original.

⁵⁰ Ibidem. p. 27.

luta, e absorve assim algo dessa ação. Aí estaria a origem da afecção.”⁵¹ Ou seja, enquanto a percepção mede uma ação virtual externa, a afecção é a sensação interna de uma ação atual no exterior, num ponto qualquer do corpo. Aqui Bergson utiliza como exemplo a dor, que é uma sensação atual de uma ação sofrida no exterior do corpo, portanto a afecção mede a sua potência absorviva: são as sensações vindas do exterior, da percepção, prolongando-se ao interior. Dessa forma se afirma que a afecção surge a partir do exterior, da percepção, o que faz da superfície do corpo, limite comum do exterior e do interior, “a única extensão que é ao mesmo tempo percebida e sentida.”⁵²

A indeterminação, o poder de ação possível ou nascente, vem a partir de estímulos que a imagem percebe e sente no exterior. Tomando meu corpo como centro, não é ele que torna possível a existência das imagens, mas, fazendo parte da matéria com todas as imagens que a compõem, meu corpo apenas percebe-as, sente os estímulos e, a partir disso, pode agir em resposta a elas. Projetando tais ideias sobre o romance, é possível perceber como a narrativa de *L'amant* é tecida: a partir do momento em que ela é constituída pela narradora, temos contato com as imagens que se apresentam a ela de forma quase independentes à sua vontade. Digo quase independentes pois não é possível desvincular uma imagem da outra no universo do romance, não há autonomia total de nenhuma delas, caso contrário elas estariam todas isoladas, o que não permitiria as relações entre elas, e, com isso, as ações estariam eliminadas. Apesar do romance ser fragmentado em blocos narrativos, estes se ligam pela protagonista/narradora, que assume o papel de constante da equação.

Entende-se assim que as imagens são exteriores umas em relação às outras, e as ações e os estímulos são sempre externos às imagens, elas acontecem no limite de cada uma delas, em suas superfícies. Há um ótimo exemplo dado por Bergson:

Irei agora, sem tocar nas outras imagens, modificar ligeiramente aquela que chamo meu corpo. Nessa imagem, secciono em pensamento todos os nervos aferentes do sistema cérebro-espinhal. Que irá acontecer? Alguns golpes de bisturi terão cortado alguns feixes de fibras: o resto do universo, e mesmo o

⁵¹ Ibidem. pp. 57-58.

⁵² Ibidem. p. 59. Mais a frente : “é preciso levar em conta que nosso corpo não é um ponto matemático no espaço, que suas ações virtuais se complicam e se impregnam de ações reais, ou, em outras palavras, que não há percepção sem afecção. A afecção é portanto o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem.” p. 60.

resto de meu corpo, permanecerão o que eram. A mudança operada é portanto insignificante. De fato, “minha percepção” inteira desaparece.⁵³

Ora, uma imagem não ser percebida não implica em sua não existência. Se uma imagem, que tem por natureza ser um centro de ação e reação, não age sobre meu corpo, isso significa somente que ela não está agindo, e nem recebe a ação do meu corpo. Esse é um ponto do centro de indeterminação, dentre todas as ações possíveis, tal imagem pode escolher a não-ação, que é também uma possibilidade nascente.

Para os seres com o sistema nervoso mais complexo o cérebro funciona como uma central telefônica. Sua função é de comunicar os estímulos recebidos na extremidade exterior do corpo, ou fazê-los aguardar, podendo decidir qual ação será tomada. Assim, o cérebro tem por função ora “conduzir o movimento recolhido a um órgão de reação escolhido, ora de abrir a esse movimento a totalidade das vias motoras para que aí desenhe todas as reações que ele pode gerar e para que analise a si mesmo ao se dispersar.”⁵⁴ O cérebro analisa os movimentos de ações recebidas na superfície do corpo e seleciona os movimentos ativos que o corpo exercerá. A ação do corpo será a partir de sua superfície, por isso o cérebro é visto aqui somente como um centro de comunicação entre os pontos mais distantes do sistema nervoso.

Portanto o cérebro é uma imagem que faz parte do conjunto, que é a matéria, sendo absurdo, a partir dessa teoria, postular que é do nosso cérebro que as imagens que percebemos têm origem, colocando-o no papel de continente. Nós apenas participamos desse sistema. Com a percepção e o cérebro, é possível selecionarmos ações, mas também selecionarmos imagens. É neste sentido que a narradora atua, ou seja, as imagens que dispõe no romance estão lá por uma seleção por parte dela, que assume neste momento um papel central, girando o caleidoscópio e modificando as relações de imagens, como antes realçado.

Note-se aqui que as imagens em *L'amant* não têm origem na narradora, elas são exteriores a ela, fazem parte do universo do romance tanto quanto ela. A voz narrativa se entrega a este universo. Portanto não é possível dizer que o romance é interior à ela. Por este motivo a comparação entre *L'amant* e um álbum de fotografias se faz tão rica. Ora, o álbum não passa de uma coleção de fotografias, organizado de várias formas possíveis, e que em algum sentido mantém uma relação entre cada uma dessas imagens.

⁵³ Ibidem. p. 16.

⁵⁴ Ibidem. p. 27.

A montagem desse álbum-romance acontece exatamente pela potência de ação e de afecção de cada imagem e de cada acontecimento, e principalmente pela potência da narradora, que deseja desde cedo escrever. Tal desejo é visto com maus olhos pela mãe que é contra, “não é coisa meritória, não é trabalho, é uma brincadeira – ela me dirá mais tarde: uma idéia de criança.”⁵⁵ Aqui o que a mãe entende por brincadeira é considerada negativamente. Aparentemente, segundo a voz narrativa, ela não entende a potência positiva da brincadeira de criança que, a partir dessa passagem fica clara, é o que constituiu esse romance. A montagem feita pela narradora é como o caleidoscópio girado que forma um conjunto novo de imagens, ou mesmo como a protagonista monta sua vestimenta no dia da travessia do Mekong, aquele vestido surrado de sua mãe, como ela relata:

Uso-o com um cinto de couro, talvez de um dos meus irmãos. Não me lembro dos sapatos que usei naquele ano, apenas de alguns vestidos. Quase sempre estou de sandálias de lona, os pés à vontade [...] Naquele dia devia estar com aquele famoso par de saltos altos de *lamé* dourado. [...] O que há de inusitado naquele dia é o chapéu de homem em sua cabeça, com abas caídas, de feltro cor-de-rosa com uma larga fita preta.⁵⁶

Todas essa peças heterogêneas, que deixam clara a miséria (a arte da pobreza que explica Cixous), misturadas no corpo da jovem formam uma imagem peculiar, ainda mais pela narrativa se passar no fim dos anos 1920 e começo dos 1930, e numa colônia francesa, a Indochina, longe dos centros europeus. Pode parecer uma brincadeira inocente, o que agrada a mãe da jovem que “não só admite essa palhaçada, essa inconveniência, ela com sua aparência de viúva, vestida de cinzento como uma religiosa secularizada, como também essa inconveniência lhe agrada.”⁵⁷ A mãe se satisfaz com a maneira de se vestir da filha exatamente por achar uma palhaçada, algo de criança e que, por ser dessa forma que ela enxerga a filha, um dia a moça se livrará desse vestuário, não irá mais brincar, não será escritora mas estudará matemática. A esperança da mãe é que a jovem se torne um ponto fixo no universo, mas o que ela não

⁵⁵ DURAS, Marguerite. *Ibidem*. p. 26. “n’est pas méritant, ce n’est pas du travail, c’est une blague – elle me dira plus tard : une idée d’enfant.” *Ibidem*. p. 29.

⁵⁶ *Ibidem*. pp. 15-16. “J’ai mis une ceinture de cuir à taille, peut-être une ceinture de mes frères. Je ne me souviens pas des chaussures que je portais ces années-là mais seulement de certaines robes. La plupart du temps je suis pieds nus en sandales de toile. [...] Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. [...] Ce qu’il y a ce jour-là c’est que la petite porte sur la tête un chapeau d’homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir.” *Ibidem*. pp. 18-19.

⁵⁷ *Ibidem*. p. 29. “Non seulement elle admet cette pitrerie, cette inconvenance, elle rangée comme une veuve, vêtue de grisaille comme une défroquée, mais cette inconvenance lui plaît.” *ibidem*. p. 32.

entende é que nem os estudos avançados em matemática, nem mesmo a vida adulta, significam a sua fixação eterna. Portanto emerge um traço de semelhança entre o modo que a jovem se veste com a composição do romance pela voz narrativa.

Ao contrário da mãe, o chinês, futuro amante da garota, enxerga a potência que já está no corpo da jovem. A maneira como ela se veste no dia da balsa é o que lhe chama a atenção primeiro. Ele “diz que o chapéu lhe fica bem, muito bem mesmo, que é... original... um chapéu de homem, por que não? Ela é tão bonita, tudo lhe é permitido.”⁵⁸ A partir daqui ele é atraído para uma aproximação que irá desencadear a relação sexual entre os dois, e que ligará outros acontecimentos narrados no romance, criação que mantém o movimento da moça. É através da superfície de seu corpo, ponto de mistura entre percepção externa e afecção interna, que a narradora permanece em movimento, e transformação, com as imagens do universo. O movimento montador não cessa, o álbum-romance se mantém fluido e também fatura a narradora.

Além deste aspecto, a passagem citada logo acima carrega consigo uma relação entre a lembrança e o esquecimento que acometem a narradora no momento de descrever a cena. Apesar de descrever todas as peças que a moça veste, a voz narrativa demonstra não se lembrar de tudo, esquecendo quais eram os sapatos que calçava naquele dia, e então supõe que fossem os sapatos de *lamé* dourado. A partir desta dedução a cena é construída. A narradora acrescenta detalhes que lhe fogem da memória. Portanto o tecido narrativo é cerzido na mistura do passado e do presente, os sapatos se tornam aqui peças que se inserem na lembrança da protagonista.

Andréa Correa Paraiso observa que há em *L'amant* “inúmeros exemplos do verbo *se souvenir*, bem como expressões que remetem ao ato de recordar-se.”⁵⁹ Este é um motivo, entre outros, do efeito que Paraiso chama de *efeito autobiográfico* no romance causado pela condição memorialista e confessional da voz narrativa. É o que sucede na passagem anterior, que no caso utiliza o verbo *se souvenir* no negativo, *je ne me souviens pas* (eu não me lembro). A narrativa é guiada pela memória numa tentativa da narradora de reconstituir o passado e revivê-lo. É o que ocorre no romance, “o passado é resgatado pela memória, e essa memória do passado é recriada, reinventada pela imaginação. Desse modo, mais do que *recordar*, mais do que *reviver*, *narrar* é

⁵⁸ Ibidem. p. 38. “ Il lui dit que le chapeau lui va bien, très bien même, que c’est... original... un chapeau d’homme, pourquoi pas ? elle est si jolie, elle peut tout se permettre.” Ibidem. p. 42.

⁵⁹ PARAISO, Andréa Correa. Ibid. p. 83.

reinventar.”⁶⁰ A imagem da jovem na balsa apresenta o aspecto de uma imagem que não cessa de ser criada, está sempre em transformação, assim como o romance.

Tal movimento rememorativo surge, como escreve Paraiso, de um desejo por parte da narradora de reviver momentos de seu passado. Portanto na passagem abordada extraem-se dois aspectos que perpassam o romance: o movimento montador de cenas exercido pela protagonista/narradora, e a importância da memória na tentativa de resgatar acontecimentos passados. Tal movimento de busca colabora para a constituição da narrativa.

É pertinente fazer, em primeiro lugar, uma análise de como as relações entre a protagonista e os outros personagens, também entre ela e os acontecimentos que sofre, resultam em tal desejo rememorativo e, concomitantemente, na narrativa. Em seguida farei o aprofundamento da relação travada entre a narradora e sua memória, assim como tal relação influencia e recebe interferência da escrita.⁶¹

⁶⁰ Ibidem. p. 93.

⁶¹ Cf. Capítulos IV e V.

O olhar que parte

A narradora faz do seu universo um playground, ou um palco onde ela representa suas “palhaçadas”, como diz sua mãe, ou mesmo uma mesa de jogos em que cada partida por ela jogada leva a uma nova. As imagens que surgem nesse universo carregam consigo a potência de novas relações, e é a partir do que surge destas que o romance é montado. A protagonista monta o romance de forma similar ao modo como a jovem prepara seu vestuário, o que faz dela já uma escritora mesmo antes de escrever, pois o procedimento já está presente, é o devir-escritora subindo à superfície.

Há similaridades entre a narradora e o personagem Carlitos, criado por Chaplin, principalmente em *Modern Times*, semelhanças que também se projetam sobre a personagem da moça por ela narrada. Carlitos trabalha numa linha de montagem, e a tecnologia sobrepasa a importância das pessoas, os padrões reservando a seus empregados papéis cada vez menos afetivos e mais automáticos, quase que transformando-os em pontos matemáticos puros. Quem aperta parafuso apenas aperta parafuso, e no ritmo da esteira da máquina, como propõe a linha de montagem fordista.

Ora, Carlitos surge como personagem ativo contra esse sistema automatizante, causando o atraso do trabalho e atrapalhando o operário que trabalha ao lado. O que há de belo na conhecida cena em que ele entra na máquina e aperta suas engrenagens resulta da liberdade de movimentos e de ações que Carlitos exerce como um brincalhão que modifica todo o sistema. Ele assim escapa à automatização do ser, demonstra toda a potência de um corpo ativo. Não é à toa que ele acaba se tornando o líder de uma greve e, conseqüentemente, é preso num manicômio, um local onde supostamente se corrigem os sujeitos, mas que pode ser visto como o lugar onde se isola o sujeito do resto do universo.

O atributo de brincalhão de Carlitos, que o aproxima da jovem de *L'amant*, e mesmo de revolucionário, é apresentado na tela diversas vezes, não só na cena citada mas também na cena em que ele canta no bar onde começara a trabalhar. Sua canção é uma improvisação de palavras e sons, que parecem surgir à sua frente:

Se bella giu satora
Je notre so cafore
Je notre si cavore

Je la tu la ti la twah

La spinash o la bouchon
Cigaretto portobello
Si rakish spaghaletto
Ti la tu la ti la twah

Senora pilasina
Voulez-vous le taximeter?
Le zionta su la seata
Tua la tu la tu la wa

Sa montia si n'amora
La sontia so gravora
La zontcha con sora
Je la possa ti la twah

Je notre so lamina
Je notre so cosine
Je le se tro savita
Je la tossa vi la twah

Se motra so la sonta
Chi vossa l'otra volta
Li zoscha si catonta
Tra la la la la la

Le deu le ceu pawnbroka
Li deu c'est peu how mucha
Li ze comtess e croota
Ponka wa la ponka wa.⁶²

A canção é composta de palavras que remetem a sonoridades e ao léxico de línguas diferentes. Não passa de uma brincadeira exercida por Carlitos, como a anterior, praticada no interior da máquina, ou seja, uma brincadeira com toda a potência de configurar e de reconfigurar a matéria, o que torna o personagem um exemplo da indeterminação, para empregar o termo utilizado por Bergson, dos seres no universo. No final do filme ele se mantém em movimento errante, ele não pertence ao mundo estático, assim como Moleca, que parte com ele.⁶³

⁶² CARLOS, Cássio Starling; GUIMARÃES, Pedro Maciel. **Tempos modernos**. 1. ed. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2012. (Coleção Folha Charles Chaplin; v. 3). pp. 55-56.

⁶³ As partidas nos finais dos filmes de Chaplin, como nesse filme ou em *Circus*, exprimem o movimento de eterna mudança e de não pertencimento ao estado fixo de Carlitos. Diferentemente de *Modern Times*, o final de *Circus* mostra na tela um Carlitos abandonado pelo circo em que trabalhou durante um período curto. Ora, apesar de ser itinerante, o circo é um conjunto fechado na matéria, e Carlitos

A montagem da canção de Carlitos e sua atividade no interior da máquina expressam tanto seu procedimento como sua errância no mundo, similarmente à jovem de *L'amant*, que se mantém no fluxo das imagens, o que possibilita selecioná-las e organizá-las narrativamente. Ela, assim como ele, nunca se deixa fixar, possibilitando com isso o contínuo fluxo imagético.

Essa condição da jovem fica clara, entre outros momentos, na passagem em que é descrita novamente a cena da balsa em que, ao lado do ônibus em que ela embarca, há uma limusine, onde “está um homem muito elegante que me observa. Não é branco. Usa roupa europeia, o terno de tussor claro dos banqueiros de Saigon. Olha para mim.”⁶⁴ A garota, vestindo aquele arranjo de farrapos, uma combinação heterogênea de peças de roupa, desperta a atenção do chinês rico da limusine, atraindo-o para uma estranha relação: a jovem branca, mirrada, vestindo roupas quase transparentes de tão gastas, vivendo à beira da pobreza, com o homem da limusine, pertencente “àquela minoria financeira de origem chinesa, dona de todos os prédios populares da colônia”⁶⁵, vestido de modo condizente à sua condição social, além de mais velho.

O olhar do chinês já é uma ação incitada pela jovem, que está acostumada a isso, pois “todos olham os brancos das colônias e também as brancas de doze anos. Há três anos que os brancos também olham para mim na rua e os amigos de minha mãe me convidam gentilmente para lanchar com eles enquanto suas mulheres jogam tênis no Clube Esportivo.”⁶⁶ Há um incitamento que envolve a jovem e os homens mais velhos, é um estímulo que mantém tanto ela quanto eles em movimento. Este estímulo entre as imagens mantém o romance acontecendo, e mantém a narradora em movimento. É o que ocorre com o chinês quando decide descer do automóvel. Ele passa da primeira ação do olhar para uma efetivação do contato com ela:

necessita de toda a abertura possível, portanto não pertence ao circo que limitaria seus movimentos e ações com as imagens do universo. Ele pertence à heterogeneidade do mundo onde, paradoxalmente, não há pertencimento.

⁶⁴ DURAS, Marguerite. *Ibidem*. p. 22. “il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saigon. Il me regarde.” *Ibidem*. p. 25.

⁶⁵ *Ibidem*. p. 39. “Il est de cette minorité financière d'origine chinoise qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie.” *Ibidem*. p. 43.

⁶⁶ *Ibidem*. p. 22. “On regarde les blanches aux colonies, et les petites filles blanches de douze ans aussi. Depuis trois ans les blancs aussi me regardent dans les rues et les amis de ma mère me demandent gentiment de venir goûter chez eux à l'heure où leurs femmes jouent au tennis au Club Sportif.” *Ibidem*. p. 25.

Aproxima-se dela lentamente. Percebe-se que está intimidado. Não sorri logo no começo. Oferece um cigarro. Sua mão treme. Há a diferença de raça, ele não é branco, precisa sobrepujar esse fato, por isso treme. Ela diz que não fuma, agradece. Não diz mais nada, não diz que a deixe em paz. Então o medo diminui.⁶⁷

Há uma série de ações que ocorrem na cena, como se cada uma delas exigisse uma reação, ou melhor dizendo, como se cada imagem exigisse reverberações das outras imagens que a circundam. Esse movimento entre os personagens supõe uma fissura em cada um. Nesta passagem, apesar de toda a coragem do homem para sair do carro e se aproximar da jovem, a tremedeira vinda de toda uma profundidade do sujeito irrompe na superfície, e deixa à mostra o paradoxo de sua atitude: é todo o amedrontamento do corajoso, ou mesmo todo o encorajamento do medroso que é colocado em questão, é como uma imagem refletida que convive simultaneamente com este reflexo. O amedrontado entra em dormência após algumas palavras trocadas com a garota, dando lugar ao corajoso. Mas esse adormecimento é leve, e o medroso volta a se mostrar, como a narradora descreve momentos antes do ato sexual: a jovem “está muito atenta ao exterior do ambiente, à luz, ao ruído da cidade que envolve o quarto. Ele está trêmulo. Olha para ela como se esperasse que ela falasse, mas a moça não fala.”⁶⁸

O amante se torna um personagem fissurado, da mesma forma que a jovem que “aos quinze anos tinha o rosto do prazer e não conhecia o prazer. Os traços do prazer eram muito acentuados. Até minha mãe devia vê-los. Meus irmãos os viam.”⁶⁹ Aqui o prazer se faz aparente no não-prazer, no momento em que aquele ainda não surgiu, ainda não foi sentido. Apesar disso ele surge no rosto da garota antecipadamente, o deleite transparece em sua falta, e chama a atenção de quem está em volta, o que torna o olhar dos outros a atração principal para o rosto que, por sua vez, os incita. Como observa a narradora: “Não era preciso estimular o desejo. Ele estava naquela que o provocava, ou então não existia. Já estava presente desde o primeiro olhar ou não

⁶⁷ Ibidem. p. 37. “Il vient vers elle lentement. C’est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d’abord. Tout d’abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble. Il y a cette différence de race, il n’est pas blanc, il doit la surmonter, c’est pourquoi il tremble. Elle lui dit qu’elle ne fume pas, non merci. Elle ne dit rien d’autre, elle ne lui dit pas laissez-moi tranquille. Alors il a moins peur.” Ibidem. p. 41.

⁶⁸ Ibidem. p. 42. Tradução modificada. “Elle est très attentive à l’extérieur des choses, à la lumière, au vacarme de la ville dans laquelle la chambre est immergée. Lui, il tremble. Il la regarde tout d’abord comme s’il attendait qu’elle parle, mais elle ne parle pas.” Ibidem. p. 46.

⁶⁹ Ibidem. p. 13. “J’avais à quinze ans et demi le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient.” Ibidem. p. 15.

existira nunca.”⁷⁰ Então o desejo surge entre um personagem e outro, através de uma relação qualquer, através do olhar.

Como descreve a voz narrativa, a garota já percebe a ação desejante em seu corpo: “vejo nos olhos, tudo já está nos olhos. Quero escrever.”⁷¹ Portanto ela relaciona esse desejo do corpo, do prazer, com a vontade de escrever. Ambos estão presentes na moça, mesmo antes de se efetuarem e, como ela indica, um decorre do outro. A cena em que ocorre o primeiro encontro entre os futuros amantes é central nesta relação dos desejos e da fissura.

**

É possível refletir sobre essa passagem com base no que Lacan diz sobre o olhar, relacionando-o à esquizofrenia do sujeito, e seu privilégio na função do desejo. A esquizofrenia do sujeito nada mais é do que sua divisão no estágio do espelho, em que se forma o *eu*, “é a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem”⁷² É neste processo que o *eu* surge na criança, que se identifica no outro, nesta outra imagem que surge diante de si. Neste processo há uma cisão do ser, que se percebe agora como *eu* e como aquele outro do espelho, um Outro como imagem inversa. Resulta desse jogo seu entendimento de que ele também é um dos outros sujeitos com quem se deparava.

O estágio do espelho estabelece “uma relação do organismo com sua realidade – ou, como se costuma dizer, do *Innenwelt* com o *Umwelt*.”⁷³ Ou seja, o indivíduo existe como sujeito em sua cisão entre o mundo interior, onde ele se liga a si mesmo, e o mundo exterior, onde ele se liga à imagem do outro em que ele se reconhece. O sujeito barrado $\$$, como Lacan o conceitua, se identifica numa figura sua refletida no Outro, lugar do inconsciente. E é a partir dessa imagem que o sujeito se apresenta ao mundo, ou mesmo se doa a ele.

Freud escreve algo similar em sua *Introdução ao narcisismo*: “o indivíduo tem de fato uma dupla existência, como fim em si mesma e como elo de uma corrente, à

⁷⁰ Ibidem. p. 24. “Il n’y avait pas à attirer le désir. Il était dans celle qui le provoquait ou il n’existait pas. Il était déjà là dès le premier regard ou bien il n’avait jamais existé.” Ibidem. p. 27.

⁷¹ Ibidem. p. 25. “je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire.” Ibidem. pp. 28.

⁷² LACAN, Jacques. **O estágio do espelho como formador na função do eu.** In: **Escritos.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 97.

⁷³ Ibidem. p. 100.

qual serve contra – ou, de todo modo, sem – a sua vontade.”⁷⁴ Freud expõe essa dupla existência do indivíduo para dar conta da separação entre a *libido do Eu* e a *libido de objeto*, que se separam exatamente no momento da formação do Eu.⁷⁵

Para Lacan é desta forma fraturada que o sujeito se coloca no mundo, o que quer dizer que o sujeito é fissurado por natureza, e assim nasce o desejo. Para falar sobre o desejo, Lacan conceitua o objeto *a*, que é a parte perdida do sujeito quando da sua cisão e, na relação que este trava com o Outro, que se constitui como resto.⁷⁶ O objeto *a* tem por natureza se fazer presente em sua ausência, como ele diz nos seminários sobre a angústia: “o objeto liga-se à sua falta necessária ali onde o sujeito se constitui no lugar do Outro, isto é, o mais longe possível, além até do que pode aparecer no retorno do recalcado.”⁷⁷

De acordo com Lacan, esse objeto assume várias formas, que se relacionam com o modo sob o qual o sujeito apreende o desejo do Outro. Primeiramente ele explica como o objeto se insere na função oral do sujeito, em que a criança, em relação ao seio da mãe, assume que ele lhe pertence, até perceber, ao se afastar dele, que este seio é parte aparente da mãe. Ou seja, a função do objeto oral “só pode ser compreendida se o objeto que se separa do sujeito introduz-se, nesse momento, na demanda do Outro, no apelo em direção à mãe, e desenha esse além onde, sob um véu, está o desejo da mãe.”⁷⁸ Portanto o objeto *a* lacaniano encontra-se no domínio do Outro.

Uma outra condição do objeto é o anal, no qual o sujeito se oferece ao Outro. Como explica Lacan: “a criança, ao soltar as fezes, concede-as ao que aparece pela primeira vez como dominando a demanda do Outro, ou seja, seu desejo, que ainda permanece ambíguo.”⁷⁹ Nesse nível o sujeito se doa a tal exigência, e ao mesmo tempo há o desejo de retenção desta parte cedida, e que culmina na hiância da castração no

⁷⁴ FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**. In: **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914 – 1916)**. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 20.

⁷⁵ É a partir daqui que Freud introduzirá o conceito de narcisismo. O sujeito narcisista investe toda a sua libido de objeto no seu Eu, não há equilíbrio entre os investimentos, há então um investimento libidinal duplo ao Eu, que gera a falta de interesse aos objetos externos.

⁷⁶ LACAN, Jacques. **Seminário, livro 10: a angústia**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão final Angelina Harari e preparação de texto André Telles; tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 128.

⁷⁷ Ibidem. p. 121.

⁷⁸ LACAN, Jacques. **Introdução aos Nomes-do-Pai**. In: **Nomes-do-Pai**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 66.

⁷⁹ Ibidem. p. 67.

nível genital, a falha central que separa o desejo do gozo. A partir desse intervalo, Lacan pontua a função do *a* no nível da pulsão escópica, em que sua essência se realiza na medida em que o sujeito é cativo da função do desejo.

Na pulsão escópica o sujeito participa, juntamente de outros sujeitos fraturados, do mundo, onde todos se entreolham e são observados. Este mundo é definido por Lacan como o mundo do espetáculo, que “nos aparece como *onvoyeur*.”⁸⁰ Na experiência da contemplação surge uma satisfação do sujeito em se saber olhado, mas esse olhar ao mesmo tempo não lhe é mostrado. O mundo, neste sentido, é o que tudo espia sem mostrar esta sua atividade, ele não é exibicionista, “ele não provoca o nosso olhar. Quando começa a provocá-lo, então começa também o sentimento de estranheza.”⁸¹ É aqui que o sujeito se torna vítima de uma ilusão, onde o que ele realmente vê não é o objeto *a*, mas a imagem especular que o complementa, *(i)a*, ele vê-se vendo-se em seu reflexo no Outro. Assim “o sujeito é arrebatado pelo espetáculo, regozija-se, esbalda-se. [...] Ele acredita desejar porque se vê desejado e não vê que o que o Outro quer lhe arrancar é o olhar.”⁸²

No romance, a relação que a narradora descreve do desejo presente em seu corpo jovem se insere nesse tema descrito acima. Dentro do espetáculo do mundo a garota se arrebatada por crer-se desejada, e acaba caindo nesta armadilha. O mesmo ocorre com o chinês. Portanto um vê no outro o desejo próprio, enxerga refletida uma imagem de si olhando de volta, e acabam mergulhando nesta tentação, como faz Narciso.

Ainda sobre o objeto *a*, Lacan diz que ao invés de estar *à frente* do desejo, coloca-se *atrás* dele⁸³, isto é, o objeto *a* é apenas causa do desejo, e não é visado pela intencionalidade desejante. De acordo com Lacan, o sujeito dá importância à sua própria esquizo através do objeto que a determina.⁸⁴ Dessa forma, ao relacionar o objeto *a* ao campo do visível, Lacan estipula que ele é o próprio olhar⁸⁵, e uma vez que

o sujeito tenta acomodar-se a esse olhar [do mundo], ele se torna, esse olhar, esse objeto punctiforme, esse ponto de ser evanescente, com o qual o sujeito confunde o seu próprio desfalecimento. Também, de todos os objetos nos

⁸⁰ LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11 : os quatro conceitos fundamentais da psicanálise 1964**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 78.

⁸¹ Ibidem.

⁸² LACAN, Jacques. **Introdução aos Nomes-do-Pai. In: Nomes-do-Pai**. p. 69.

⁸³ LACAN, Jacques. **Seminário, livro 10: a angústia**. p. 115.

⁸⁴ LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11 : os quatro conceitos fundamentais da psicanálise 1964**. p. 86.

⁸⁵ Ibidem. p. 106.

quais o sujeito pode reconhecer a dependência em que está no registro do desejo, o olhar se especifica como inapreensível.⁸⁶

Tanto o olhar quanto o objeto *a* apresentam a condição de se furtarem ao compreensível, há sempre o estranhamento no olhar do Outro, assim como o objeto, também, se mostra enigmático. Portanto o desejo se mostra sempre como inesgotável, e o objeto *a*, como sua causa, nunca é reintegrado ao sujeito que o cedeu ao Outro. Isto mantém o sujeito fraturado.

Assim, conversando com Lacan, entendo uma fissura que ocorre nos personagens, na passagem citada acima de *L'amant*, tanto no homem, que olha de seu carro a jovem, quanto dela, que se percebe olhada. Além disso, a divisão da protagonista fica evidente na variação de pronomes pessoais com que a narradora se refere a ela, entre o *eu (je)* e o *ela (elle)*. Esta alternância ocorre de um episódio ao outro, por vezes sem ter alguma explicação. Como na passagem em que é descrita a chegada da protagonista tarde da noite, após um encontro com o chinês: “Ele *a* leva até o pensionato na limusine preta. Para um pouco antes da entrada para não ser visto. É noite. *Ela desce, corre*, não se volta para olhá-lo.”⁸⁷ Neste caso a garota é referida como uma terceira, mas, pouco depois, a referência se modifica. No dia seguinte a sua chegada tarde da noite, a supervisora do pensionato a diz que precisa informar sua mãe: “*Fui* ver a supervisora de plantão, uma jovem também mestiça que gosta muito de Hélène e de *mim*.”⁸⁸ Portanto, mesmo no momento em que a narrativa acontece, a jovem surge sempre cindida, não surge como uma pessoa unificada. Ao narrar, a voz narrativa se olha em um espelho, reconhece-se como um *eu*, no entanto se percebe como um *ela*. A voz brinca com a divisão subjetiva e temporal. Retornarei mais a frente neste ponto.

Outro elemento que é evidenciado é a ação movida pelo desejo. Aliás é em decorrência desse olhar desejante que os dois se tornam amantes, mesmo antes de o serem. No caso o olhar se mostra como um acontecimento que parte ao meio os dois

⁸⁶ Ibidem. p. 86.

⁸⁷ DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 77. Grifo meu. “Il l’accompagne à la pension dans la limousine noire. Il s’arrête un peu avant l’entrée pour qu’on ne le vois pas. C’est la nuit Elle descend, elle court, elle ne se retourne pas sur lui.” Ibidem. p. 83.

⁸⁸ Ibidem. p. 78. Grifo meu. “Je suis allé voir la surveillante de service, c’est une jeune femme métisse elle aussi qui nous regarde beaucoup Hélène et moi.” Ibidem. p. 84.

personagens, como se atingidos por um raio⁸⁹ e, a partir dessa fissura que eles sofrem, as ações surgem da vontade de colar essa parte que se desprende, de modo a que possam recompor sua plenitude. Tal tentativa surge através do sexo, como se, unindo os dois corpos, o objeto que falta em cada um pudesse ser reintegrado. Esta é a ilusão em que os amantes mergulham.

Tal ambição é fracassada. Lacan explica que o gozo e o desejo estão separados por uma falha central. Ele formula que o orgasmo é em si mesmo angústia, o que quer dizer que ele não sacia o desejo, pois “o gozo, enquanto sexual, é fálico, quer dizer, ele não se relaciona ao Outro como tal.”⁹⁰ O orgasmo é marcado pela falha central do sujeito, de onde o Outro demanda continuamente o gozo. É como o paradoxo de Zenão, exemplo tomado por Lacan, onde Aquiles nunca alcança a tartaruga.⁹¹

**

Retornando ao romance, após a jovem e o chinês travarem o primeiro contato através do olhar, e enfim conversarem, ele oferece à garota uma carona em sua limusine, e ela aceita, não precisando mais continuar o trajeto no ônibus. “Ela entra no carro preto. A porta se fecha. Sente subitamente uma angústia até então apenas pressentida, uma fadiga, a luz apagando-se levemente no rio. Ruídos que se tornam quase inaudíveis, o nevoeiro cobrindo tudo.”⁹² Há uma transformação nos dois personagens, através deste nevoeiro eles se tornam amantes. O nevoeiro circunda as personagens, surgindo da mesma forma que o rio que carrega a balsa e os outros objetos ao oceano. Aqui também há uma proximidade da descrição da cena no quarto do amante, em que o ambiente é invadido pela cidade. Com base no pressuposto de que o acontecimento no carro precede o do quarto, a névoa que invade tudo se apresenta como uma previsão do acontecimento central no qual a jovem se envolveria, a sua primeira relação sexual. A neblina opera ao modo das nuvens que precedem a chuva, ou seja, o

⁸⁹ Há uma sequência do filme *The Godfather*, de Francis Ford Coppola, em que Michael Corleone caminha pelo campo da Sicília com dois guarda-costas e amigos, quando se deparam com um grupo de mulheres e crianças. É aqui que Michael vê Appolonia pela primeira vez, e seu olhar para ela expressa o seu estado atônito, ele a admira neste momento mas fica paralisado. E então Fabrizio, um de seus companheiros, observando a expressão de Michael, diz: “Acho que foi atingido por um raio.”

⁹⁰ LACAN, Jacques. **Seminário, livro 20. mais, ainda.** Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 16.

⁹¹ *Ibidem.* p. 15.

⁹² DURAS, Marguerite. *Ibidem.* p. 39. “Elle entre dans l’auto noire. La portière se referme. Une détresse à peine ressentie se produit tout à coup, une fatigue, la lumière sur le fleuve qui se ternit, mais à peine. Une surdit   tr  s l  g  re aussi un brouillard, partout.” *Ibidem.* p. 43.

que virá a ser fluido e carregará as personagens e a narrativa, liberando seus movimentos.

Nesta passagem a garota se expõe pela primeira vez ao chinês. O nevoeiro que surge no automóvel é como uma espiada dos personagens ao prazer, antes de nele mergulharem. Na adaptação cinematográfica homônima da obra, realizada por Jean-Jacques Annaud em 1992, o diretor coloca em cena a preliminar da relação sexual. No caso, o chinês, com a mão por baixo do vestido, masturba a jovem dentro da limusine durante o percurso entre as docas e o pensionato, onde a garota permanece durante o ano letivo. A protagonista vislumbra o prazer, que se concretizará, em parte, depois da relação sexual, que levará os dois amantes a se encontrarem continuamente, sempre na busca de saciar o desejo. Portanto Annaud utiliza a masturbação da protagonista como uma alternativa, na narrativa filmica, para a neblina que surge no romance.

O nevoeiro adiciona um aspecto paradoxal no episódio. Através dele é possível visualizar vultos, ele não cobre totalmente a visão, mas ao mesmo tempo esconde os traços de qualquer objeto que circunda, o que reverbera nos ruídos que se tornam quase inaudíveis e na luz que vai se apagando mas não se apaga completamente, ou seja, esta passagem possui descrições de atividades ainda não consumadas mas em vias de serem. Assim o nevoeiro surge como a rachadura inicial da protagonista. Considerando o olhar como atividade que inicia a fissura da protagonista, a ação no automóvel é o prelúdio da cisão completa, surgida de sua condição posterior ao sexo. Além disso, é também ele, o nevoeiro, que, de certa forma, conecta os corpos e permite que eles circulem e se toquem.

Nancy, em *Corpus*, escreve que “um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos, todo um *corpus* de imagens lançadas de corpo em corpo, cores, sombras locais, fragmentos, grãos.”⁹³ Para Nancy, o corpo é o que está a mostra aos outros, é a abertura no limite ao mundo. Ou seja, os corpos são existência endereçada ao fora, o ato da existência. “O corpo não é nem substância, nem fenômeno, nem carne, nem significação. É o ser-excrito.”⁹⁴ Portanto o corpo é o ser que se mostra ao exterior, é o ser-exposto. Nancy ainda cria o termo *expeausition*, junção das palavras francesas *exposition* (exposição) e *peau* (pele), exatamente para especificar que a exposição ocorre na fronteira entre o interior e o exterior, na pele, local em que o corpo sente (interno) o

⁹³ NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000. p. 118.

⁹⁴ Ibidem. p. 20. Ex-crito: se inscreve no exterior, *ex + escrito*.

toque (externo).⁹⁵ Dessa forma a exposição não é de uma única superfície, ela supõe várias extensões que se apresentam umas às outras.

Por consequência Nancy chega a conceituar o *mundus corpus*, que é “o mundo como povoamento proliferante dos lugares (do) corpo.”⁹⁶ Ou seja, é o lugar das extensões e de suas partilhas de existências e de resistências. É neste *mundus* que os corpos se tocam e, para Nancy, eles gozam por este toque que provoca sentidos:

O corpo fruído estende-se em todos os sentidos, fazendo sentido de todos ao mesmo tempo e de nenhum. O corpo fruído é como o puro signo-de-si, só que não é signo nem si. O próprio fruir é *corpus* de zonas, de massa, espessuras extensas, aréolas oferecidas, tato desdobrado em todos os sentidos que não comunicam entre si.⁹⁷

O corpo não é nem anterior nem posterior aos sentidos, é o ter-lugar do sentido em absoluto, que por sua vez é o extenso, o compartilhado. Ou seja, os sentidos são repartidos.

Em vista deste aporte é possível, retornando ao romance, ver na neblina que surge no automóvel o gozar dos corpos. Desta atividade surgem os sentidos que permitem aos amantes o contato entre si, e também a partilha do gozar. Portanto, unindo a cena do automóvel na adaptação cinematográfica com a do romance, o nevoeiro que cobre o espaço surge com o orgasmo da garota no toque do homem. É ele também que se precipitará no gozo, sexual, mútuo dos dois amantes no apartamento.

A narradora se mantém movida pelo desejo do gozo. É notável a importância que a voz narrativa concentra na personagem da mendiga, uma figura errática que perpassa algumas passagens do romance, e que causa tanto medo quanto identificação na protagonista. A jovem encontra a Dama ou a louca de Vinlong, como ela a nomeia, aos oito anos em uma cena aterrorizante. Enquanto ela volta para casa, durante a noite, falta luz e a avenida mergulha na escuridão, então a criança corre por causa do medo que a treva lhe causa. Nesse momento a protagonista percebe que não está a sós, mas é perseguida pela louca:

⁹⁵ “Se o ser, como sujeito, tem por essência a autopoção, aqui a autopoção é ela própria, enquanto tal, por essência e por estrutura, a exposição. *Auto* = *ex* = corpo. O corpo é o ser-exposto do ser.” Ibidem. p. 34.

⁹⁶ Ibidem. p. 39.

⁹⁷ Ibidem. p. 116.

[Ela] está descalça, corre atrás de mim para me pegar. [...] Pela primeira vez ouço sua voz, ela fala de noite, durante o dia ela dorme, e quase sempre na avenida, na frente do jardim. Ela corre gritando uma língua que não conheço. Sinto tanto medo que não consigo gritar por socorro. [...] A lembrança é de um pavor central. Dizer que esse medo está além da minha compreensão, de minhas forças, é dizer pouco. O que podemos afirmar é a lembrança da certeza do ser total, ou seja, que se a mulher me tocar, mesmo de leve, com a mão, passarei a um estado pior do que a morte, ao estado de loucura.⁹⁸

É evidente o pavor que a jovem sofre perante a figura da Dama. Porém, além disso, ela é acometida por outro temor, o de ser tocada pela loucura da mendiga, que surge como o desconhecido, expresso na língua falada pela mulher. Apesar de seu medo, a narradora acaba por se assemelhar com ela, comparando-se com ela e se identificando em suas ações, principalmente por terem em comum o amor proibido, pois, enquanto a protagonista se relaciona com o chinês mais velho e de outra classe social, a mendiga, apesar de casada, entrega-se a um jovem e mantém com ele uma relação extraconjugal, o que ocasiona uma breve separação da mulher com o marido quando este é transferido para Vinhlong. Como expõe a narradora: a Dama “vinha de Savannakhet. O marido designado para Vinhlong. Não foi vista em Vinhlong durante um ano. Por causa de um jovem, administrador adjunto em Savannkhet. Não podiam mais se amar, então ele se matou com um tiro de revólver.”⁹⁹ Após essa tragédia ela parte para Vinhlong, para junto de seu marido, mas as notícias do caso amoroso, assim como do suicídio de seu amante, a seguem, fato que a deixa à margem da sociedade, ela se torna motivo de reprovação. Ou seja, sua loucura provém desta segregação, e a protagonista teme que o mesmo lhe aconteça.

O medo que a narradora possui da loucura surge de seu sentimento de culpa por ter se entregue ao chinês. Tal ressentimento provém de um preconceito pelos chineses

⁹⁸ DURAS, Marguerite. Ibid. pp. 92-3. “elle est pieds nus, elle court après moi pour me rattraper. [...] Pour la première fois je l’entends, elle parle la nuit, le jour elle dort, et souvent là dans cette avenue, devant le jardin. Elle court en criant dans une langue que je ne connais pas. La peur est telle que je ne peux pas appeler. [...] Le souvenir est celui d’une peur centrale. Dire que cette peur dépasse mon entendement, ma force, c’est peu dire. Ce que l’on peut avancer, c’est le souvenir de cette certitude de ‘lêtre tout entier, à savoir que si la femme me touche, même légèrement, de la main, je passerai à mon tour dans un étgat bien pire que celui de la mort, l’état de la folie.” Ibidem. p. 100.

⁹⁹ Ibidem. p. 97. “Elle venait de Savannakhet. Son mari nommé à Vinhlong. Pendant un an on ne l’avait pas vue à Vinhlong. À cause de ce jeune homme, administrateur-adjoint à Savannakhet. Ils ne pouvaient plus s’aimer. Alors il s’était tué d’un coup de revolver.” Ibidem. p. 105.

que ela carrega, uma visão colonialista, que se destaca na seguinte passagem em que, logo após a primeira relação sexual com o amante, eles saem do apartamento:

Na rua a multidão movimentava-se em todas as direções, lenta ou rápida, abrindo caminho, sarnenta como cães abandonados, cega como mendigos, uma multidão da China [...]. Fomos a um daqueles restaurantes chineses que ocupam um prédio inteiro, enormes como uma loja de departamentos, um quartel, abertos para a cidade com balcões e terraços. O ruído que emana desses prédios é inconcebível na Europa, as ordens gritadas pelos que servem, repetidas aos gritos nas cozinhas. Ninguém fala nesses restaurantes.¹⁰⁰

Ela compara os chineses a tudo o que é visto como baixo, com a desordem e o ruído que não são aceitos pela cultura européia. Nesta descrição eles surgem como os bárbaros eram vistos pelos romanos, à parte da “civilização”. A narradora os vê a partir de um eurocentrismo. É aí que se encontra o remorso da protagonista, ela se entrega a um bárbaro, é tocada por um daqueles “mendigos cegos” da multidão, é isso o que deseja, ou seja, ela se entrega e é, por sua vez, tomada pela mesma loucura da Dama de Vinhlong.

Em outro trecho da narrativa, após ter mantido a relação com o amante por um tempo, e poucos meses antes de sua partida da Indochina, a voz descreve como a protagonista é arrebatada por uma loucura em plena razão ao não reconhecer, por um momento, sua mãe a seu lado:

Seus traços e seu olhar tinham uma aura de juventude, de felicidade reprimida por um pudor que devia ser-lhe habitual. Ela estava linda. Dô estava a seu lado. Dô parecia não ter percebido. O pânico não provinha do que acabei de descrever, de sua expressão, do ar de felicidade, da beleza, mas do fato de estar sentada no mesmo lugar onde estava minha mãe quando foi feita a substituição, do fato de saber que não havia outra pessoa ali a não ser ela mesma, e que justamente essa identidade insubstituível tinha desaparecido e eu não podia de modo algum trazê-la de volta, fazer com que

¹⁰⁰ Ibidem. pp. 52-53. “Sur la trottoir, la cohue, elle va dans tous les sens, lente ou vive, elle se fraye des passages, elle est galeuse comme les chiens abandonnés, elle est aveugle comme les mendiants, c’est une foule de la Chine [...]. Nous allons dans un de ces restaurants chinois à étages, ils occupent des immeubles entiers, ils sont grands comme des grands magasins, des casernes, ils sont ouverts sur la ville par des balcons, des terrasses. Le bruit qui vient de ces immeubles est inconcevable en Europe, c’est celui des commandes hurlées par les serveurs et de même reprises et hurlées par les cuisines. Personne ne parle dans ces restaurants.” Ibidem. pp. 57-58.

começasse a voltar. Não havia nada que pudesse preencher aquela imagem. Enlouqueci com pleno domínio da razão.¹⁰¹

Surge na protagonista, por um breve instante, a percepção da felicidade reprimida na mãe, de uma outra personalidade latente cheia de contentamento, de prazer, não fosse a repressão de tais sentimentos. E com esta visão a protagonista é tomada pelo pânico, a loucura lhe golpeia em plena razão, e a voz descreve: “tempo de chorar. Chorei. Um choro fraco, um pedido de socorro para que se partisse aquele gelo no qual toda a cena se imobilizava mortalmente. Minha mãe voltou.”¹⁰² Há uma resistência à insanidade por parte da jovem, e o acesso de loucura se precipita em lágrimas que limpam sua percepção, e aquela outra mulher dá lugar à sua mãe novamente.

Porém, a narradora não escapa à insânia, uma vez por ela tocada, e passa a confundir-se com a louca de Vinhlong, e a vê-la por todo lugar que passa: “Povoei a cidade toda com aquela mendiga da avenida. Todas as mendigas das cidades, dos arrozais, das estradas que circundavam o Sião, os caminhos ao longo da margem do Mekong, eu os povoei com ela, com meu medo. Ela vinha de toda parte.”¹⁰³ Além disso, a voz narrativa sugere que ambas possuam a solidão em comum, solidão que surge de seus corpos. “Ambas condenadas ao descrédito pela natureza dos corpos que têm, acariciados por amantes, beijados por seus lábios, entregues à infâmia de um prazer que leva à morte, dizem elas, àquela morte misteriosa dos amantes sem amor.”¹⁰⁴ As duas possuem o corpo fissurado e devastado pelo prazer, elas partilham a mesma condição. Chirol afirma que é exatamente através do prazer que a jovem e a mendiga se confundem: “ela se confunde com a dama de Vinhlong quanto ao seu desejo de

¹⁰¹ Ibidem. pp. 93-94. “Il y avait en elle une jeunesse des traits, du regard. un bonheur qu’elle réprimait en raison d’une pudeur dont elle devait être coutumière. Elle était belle. Dô était à côté d’elle. Dô Paraissait ne s’être aperçue de rien. L’épouvante ne tenait pas à ce que je dis d’elle, de ses traits, de son air de bonheur, de sa beauté, elle venait de ce qu’elle était assise là même où était assise ma mère lorsque la substitution s’était produite, que je savais que personne d’autre n’était là à sa place qu’elle-même, mais que justement cette identité qui n’était remplaçable par aucune autre avait disparçu et que j’étais sans aucun moyen de faire qu’elle revienne, qu’elle commence à revenir. Rien ne se proposait plus habiter l’image. Je suis devenue folle en pleine raison.” Ibidem. pp. 101-102.

¹⁰² Ibidem. p. 94. “Le temps de crier. J’ai crié. Un cri faible, un appel à l’aide pour que craque cette glace dans laquelle se figeait motellement toute la scène. Ma mère s’est retournée.” Ibidem. p. 102

¹⁰³ Ibidem. “J’ai pouplé toute la ville de cette mendicante de l’avenue. Toutes les mendianges des villes, des rizières, celles des pistes qui bordaient le Siam, celles des rives du Mékong, je l’en ai peuplé elle qui m’avait fait peur. Elle est venue de partout.” p. 102.

¹⁰⁴ Ibidem. p. 99. “Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu’elles ont, caressé par des amants, baisé par leurs bouches, livrées à l’infamie d’une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour.” Ibidem. p. 107.

jouissance; ela se torna louca “em plena razão” como a mãe ou a louca de Vinhlong.”¹⁰⁵ Ou seja, a partir do prazer sexual surge o desejo pelo prazer, e este transfigura a jovem para sempre, assemelhando-a à Dama em sua condição errante e desamparada pela sociedade.

Chirol observa uma estética da ruína presente na escrita de *L’amant*. Para a autora a ruína é a constante perda, por exemplo do tempo, ou mesmo do corpo intocado e do prazer, e esta ausência permite que a narração aconteça: “Somente a ausência, a separação definitiva dos corpos como totalidade perdida (seja da jovem garota, seja do amante, a Indochina ou todos os outros corpos), autoriza que se faça a escrita.”¹⁰⁶ É a partir da ruína, como também da ausência de totalidade, que se constrói a narrativa, e esta acompanha o movimento devastador daquela, fato que não permite a completude nem das personagens, nem da escrita. Como consequência, o texto assume a forma fragmentária¹⁰⁷, como cacos dispostos um ao lado do outro sem serem propriamente colados, somente apresentados em série.

Assim como a Dama, figura arruinada pelo confronto entre o prazer e a vida socialmente aceita, a protagonista assume a condição nômade, que se projeta e se mostra narrativa do romance. Como aponta Maria Cristina Vianna Kuntz, o que irá sustentar a jovem protagonista perante a solidão é o desejo, que se traduzirá na escrita.¹⁰⁸ Ela permanecerá continuamente na perseguição de satisfazer o desejo. A narradora relaciona o desejo de escrever com aquele desejo que já está presente desde o primeiro olhar, como ela escreve antes, e que “era a percepção imediata de um relacionamento de sexualidade ou não era nada. Na verdade soube isso antes do

¹⁰⁵ Tradução minha. “Elle se confond à la dame de Vinhlong quant à son désir de jouissance; elle devient folle “en pleine raison” comme la mère ou la folle de Vinhlong.” CHIROL, Marie-Magdeleine. Ibid. p. 266. Chirol observa também outras comparações e identificações, feitas pela voz narrativa, entre a jovem protagonista e outros personagens: o seu rosto é comparado ao do irmão mais velho; o corpo ao do irmão mais novo; o gosto por observar as ruas vazias, como Betty Fernandez e Marie-Claude Carpenter; além do desejo pelo gozo, assim como a louca de Vinhlong.

¹⁰⁶ Tradução minha. “Seule l’absence, la séparation définitive avec les corps comme totalité perdue (celui de la jeune fille, celui de l’amant, l’Indochine ou tous les autres corps), autorise l’écrit à se faire.” Ibidem. p. 267.

¹⁰⁷ “Escritura deslocada, fissurada, por sua errância sem centro algum, suas narrativas em abismo e nua/nuas, suas retenções e seus colapsos de palavras.” Tradução minha. “Ecriture disloquée, fissurée, de par son errance sans centre aucun, ses mises en abîme et mises à nu/aux nues, ses retenues et écroulements de mots.” Ibidem. p. 269.

¹⁰⁸ KUNTZ, Maria Cristina Vianna. **Marguerite Duras e o desejo de escrever em O AMANTE. In: XV abralic: experiências literárias textualidades contemporâneas.** pp. 4567-4578.

experimento.”¹⁰⁹ Ambos os desejos estão presentes na jovem mesmo antes de se efetuarem: o desejo pelo orgasmo antes dele, que ela chama de *l’experiment*; o desejo pela escrita antes de escrever.

Em outra passagem no romance, acerca da primeira relação dos amantes, a comparação entre a garota, a Dama e a multidão chinesa ganha força, dessa vez pelo que a narradora relata do tratamento recebido pelo amante:

Ele me chama de puta, de nojenta, diz que sou seu único amor, e é isso que deve dizer e é isso o que se diz quando não se controlam as palavras, quando se deixa que o corpo faça, que procure e encontre e possua o que deseja, e então tudo é bom, não há sujeira, a sujeira está encoberta, tudo é levado pela torrente, pela força do desejo.¹¹⁰

A jovem se sente suja, digna das palavras do amante, por ter se entregue a ele, porém, simultaneamente, a sujeira é levada pela torrente do desejo. Esta passagem apresenta o tom paradoxal da relação da jovem com seu próprio desejo: fonte de desgraça, da *folie* e, ao mesmo tempo, de redenção. A purificação vem das palavras que acompanham e são carregadas pelo fluxo do desejo insaciável.

É a partir da fissura das personagens que suas atividades no romance mantêm o sistema imagético em movimento, e cada ação entre elas aponta para um novo sentido e para uma outra imagem, através da qual uma nova ação surge. É similar ao processo de escrita, como dito antes, de se colocar uma palavra e depois ligar numa frase, como Duras descreve, algo também semelhante ao que faz Carlitos dentro da máquina, ou mesmo na composição da canção, juntando letras, palavras e sons. Duras afirma, em *Écrire*, que pode-se falar de uma doença do escrito. De acordo com ela “há uma loucura

¹⁰⁹ DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 24. “Il était l’intelligence immédiate du rapport de sexualité ou bien il n’éétait rien. Cela, de même, je l’ai su avant *l’experiment*.” ibidem. p. 27. Na edição brasileira utilizada foi feita a escolha de mudar o significado da palavra “*l’experiment*”, que seria “experimento”, para a palavra “experiência”, que seria em francês “*l’experience*”. Decidi traduzir “ao pé da letra” pois o significante “experimento” traz uma conotação científica, de experimento científico, que atribui um caráter curioso e interessante à cena, é como se a narradora encarasse o sexo exatamente como um experimento científico, como o choque de partículas que podem criar a fissura do núcleo de um átomo na bomba atômica.

¹¹⁰ Ibidem. p. 48. “Il me traite de putain, de dégueulasse, il me dit que je suis son seul amour, et c’est ça qu’il doit dire et c’est ça qu’on dit quand on laisse le dire se faire, quand on laisse le corps faire et chercher et trouver et prendre ce qu’il veut, et là tout est bon, il n’y a pas de déchet, les déchets sont recouverts, tout va dans le torrent, dans la force du désir.” Ibidem. p. 53.

da escrita que existe por si própria, uma loucura de escrever furiosa.”¹¹¹ Sob essa ótica, fora preciso que a jovem sofresse o toque da Dama, e fosse exposta à loucura e ao seu medo para, assim, tornar-se escritora, pois é da correnteza do desejo que as palavras efluem. Portanto é da cisão da protagonista, do toque da *folie*, de sua entrega a essa loucura, e de seu subsequente deslocamento louco, entre os fragmentos e personagens que compõem o romance, que a sua escrita errática emerge.¹¹²

¹¹¹ DURAS, Marguerite. **Escrever**. In: **Escrever**. Tradução de Vanda Anastácio. Lisboa: DIFEL, 1994. p. 55. “Il y a une folie d’écrire qui est en soi-même, une folie d’écrire furieuse.” DURAS, Marguerite. **Écrire**. In: **Écrire**. Éditions Gallimard, 1993. p. 52.

¹¹² Andrea Correa Paraiso faz uma bela análise sobre como a escrita de Duras se reflete em várias obras, e se manifesta em sua versatilidade de criar com categorias e em linguagens permeáveis, apesar de diferentes, como peças de teatro, roteiros cinematográficos, romances, etc. Essa permeabilidade aparece em cada uma de suas obras. Paraiso analisa como o romance *Un barrage contre le Pacifique* se divide em cenas, assim como a peça teatral *L’Éden cinéma* “não é cinema, não é romance, nem rigorosamente teatro; mas tudo isso a um só tempo.” PARAISSO, Andrea Correa. *Ibidem*. pp. 54. Da mesma maneira se comporta o romance *L’amant de la Chine du Nord*, que pode ser entendido como “possibilidade de realização fílmica de *L’amant*, recriação romanesco-cinematográfica, reescritura que passeia entre meios de expressão.” *Ibidem*. pp. 65-66.

O mar incomparável

É o momento de estabelecer a forma na qual o romance é montado pela voz narrativa, e colocar em evidência o elo entre sua escrita e o desejo. Como afirmado anteriormente, o que a narradora de *L'amant* faz é agir e se abandonar às ações dos corpos que contacta, e dessa forma se cindir. Nessa relação ela monta a narrativa na seleção de imagens-corpos à sua disposição. O romance, o espaço do livro, assemelha-se ao rio Mekong, que carrega e que mistura tudo. Ou seja, onde encontram-se tantas imagens com ações nascentes e dormentes, inclusive a garota de quinze anos e meio. Este meio fluido torna possível as relações entre todas elas.

Deixe-me contar de novo, tenho quinze anos e meio.

Uma balsa cruza o Mekong.

A imagem permanece durante toda a travessia do rio.

Tenho quinze anos e meio, não há estações naquele país, vivemos uma única estação, quente, monótona, estamos na longa zona tórrida da Terra, sem primavera, sem renovação.¹¹³

A imagem permanece inalterada em seu interior. Aqui todas as imagens que flutuam, ou que são arrastadas pela correnteza, conservam-se na suposta monotonia das estações, ao menos à percepção da narradora que, ao se mudar para a França, acostuma-se com as estações bem definidas do clima temperado em comparação com as estações do clima tropical. No entanto, o que ela deixa de perceber ao redor, momentaneamente, é exatamente a transformação que o ambiente lhe proporciona, como, por exemplo, o crescimento acelerado e a morte das plantas na selva da Indochina.¹¹⁴ Paradoxalmente a

¹¹³ DURAS, Marguerite. Ibidem. pp. 8-9. "Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.

C'est le passage d'un bac sur le Mékong.

L'image dure pendant toute le traversée du pleuve.

J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone, nous sommes dans dans la longue zone chaude de la terre, pas de printemps, pas de renouveau." Ibidem. pp. 10-11.

¹¹⁴ Em *Wildest Indochina*, uma série televisiva documental, produzida para a *Animal Planet*, dedicada à vida selvagem da região, há um episódio que se concentra no Vietnã, e aborda a importância do bambu para a conservação da vida selvagem. Em decorrência de seu crescimento acelerado, em média um metro por dia, as florestas (as plantas da região, em sua maioria, dependem do bambu para poderem se proliferar, tanto pela sombra quanto pelo afogamento do solo, ambos proporcionados pelo bambu) e os animais se recuperaram, e continuam neste restabelecimento, após as destruições causadas durante os bombardeios de napalm pelo exército dos Estados Unidos na guerra do Vietnã. VIETNAM (Temporada 1, ep. 1). *Wildest Indochina* [seriado]. Reino Unido: Megallan TV, 2014.

narradora, apesar de relatar a monotonia, também percebe tais transformações, que surgem carregadas pelo rio, como a voz narrativa relata mais a frente no romance (o resto de incêndios, os animais e os troncos mortos). Ao mesmo tempo que há a permanência, uma aparente estagnação, há a transformação que conserva o ambiente, há o movimento, tanto da correnteza, como do que ela carrega. Elas estão permanentemente no espaço líquido deste universo, que facilita seus deslocamentos. Ora, é através dos movimentos que as imagens tocam umas nas outras, permitindo as relações e as fissuras decorrentes. Dessa forma, a cada instante o conjunto se altera.

O romance é carregado de episódios em que se narra alguma travessia, seja a do rio Mekong, seja a do oceano com destino à França, este com todas suas divisões, “o mar da China, o mar Vermelho, o oceano Índico, o canal de Suez”¹¹⁵, mesmo assim, apesar das partições, ainda era o oceano, “o mais distante, o mais vasto, tocava o pólo Sul, o mais longo percurso entre escalas, entre Ceilão e a Somália.”¹¹⁶ Aqui pouco importa se viaja-se à bordo de um grande navio, ou se se está numa pequena balsa, ou mesmo se são restos de incêndios, aves mortas, desbocadas pelos diversos rios que deságuam em seus domínios; todas as imagens-corpos se unem nessa mistura aquosa que mantém, também, seus movimentos e suas relações. São nesses deslocamentos que a narrativa acontece, no entre-lugar da partida e do destino, no meio sem fim da mistura que é o romance, o universo.¹¹⁷ As imagens mantêm-se em errância.

Volto à cena do quarto onde estão os amantes. Ele é invadido pelo som da cidade, algo que as venezianas e as cortinas finas não podem evitar. Apesar de estarem em um local confinado, este não é perfeito pois os amantes acabam se relacionando com outras tantas imagens-corpos que preferiam não encontrar. Esta intromissão da cidade no cômodo do apartamento alude bem ao acontecimento central da passagem descrita: a primeira relação sexual entre os amantes. A jovem expõe seu corpo à penetração, e então o quarto também é penetrado. O quarto é um conjunto que não se fecha em si mesmo: as luzes, os cheiros, os sons exteriores, a cidade, invadem o quarto, assim como os fluídos corporais se inserem e se misturam nos corpos no momento da relação amorosa. Tal invasão no apartamento destrói a ilusão de isolamento dos amantes, que

¹¹⁵ Ibidem. p. 122. “la mer de Chine, la mer Rouge, l’océan Indien, le canal de Suez.” Ibidem. p. 131.

¹¹⁶ Ibidem. “le plus loin, le plus vaste, il touchait le pôle Sud, le plus long entre les escalas, entre Ceylan et la Somalie.” Ibidem. p. 131.

¹¹⁷ Claro que, ao mesmo tempo que o romance se porta como um conjunto de imagens, não se pode deixar de lado a sua corporeidade, sendo ele uma imagem dentre outras, contendo assim um universo interno.

estão sempre submetidos a contatos nascentes. Há portanto uma fluidificação do ambiente, o que permite a relação dos amantes com o que chega de fora, através de frestas e fissuras.¹¹⁸

É o que ocorre também na limusine, onde o espaço é preenchido pela névoa, que nada mais é que um fluido em estado gasoso. O nevoeiro antecipa a fluidificação do ambiente no coito.

**

O conceito de incorporais, proposto pelos estoicos, ajuda a iluminar uma reflexão sobre as relações entre as personagens que ocorrem no romance, e mesmo as ações da narradora que o monta. Como explica Bréhier, em *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*, o incorporal é o que não pode nem agir e nem padecer, o que o faz diferir por natureza dos seres ativos do universo, chamados pelos estoicos de corpos ou de causas.¹¹⁹ Faz-se necessária a conceituação dos corpos para entender melhor os incorporais.

Os estoicos classificavam os seres existentes a partir de propriedades e forças internas de corpos, sendo eles ativos e passivos por essência, isto é, são causas entre si. Eles tomam emprestado exemplos dos seres vivos para conceituar o corpo, para explicar a ocorrência das causas. Se os seres-vivos são definidos pela força interna, como explica Sexto Empírico, “a semente de um gérmen, o desenvolvimento de uma planta, a vida e a morte, o governo do mundo, o devir e a corrupção, a geração do semelhante pelo semelhante”¹²⁰ são fatos que justificam a existência de seres-vivos. Para os estoicos os outros seres possuem forças internas tais quais os vivos, que retêm o corpo em uma “unidade”: alma nos animais, *héxis* nos minerais e natureza nas plantas. Essa “força” está ligada ao ser que ela constitui, “ela determina a forma exterior do ser, seus limites, não ao modo do escultor que faz uma estátua, mas como um gérmen que se desenvolve até certo ponto do espaço, e somente até este ponto, as suas capacidades latentes.”¹²¹

¹¹⁸ Assim como o romance não se fecha em si mesmo, como é possível observar pelos espaços entre parágrafos e nas frases curtas que fazem com que ele seja fragmentado.

¹¹⁹ BRÉHIER, Émile. *Ibidem*. p. 24.

¹²⁰ *Ibidem*. p. 21.

¹²¹ *Ibidem*. p. 22. Há portanto um retorno, por parte dos estoicos, a um dinamismo, já que eles concebem as causas do universo a partir de uma analogia com as forças vitais. Esse dinamismo vem em resposta ao pensamento mecanicista da vida, como o de Platão e Aristóteles. Aqui é possível fazer uma aproximação entre o pensamento estoico e o bergsoniano, por ambos tratarem tanto os corpos como as imagens com forças internas de ação umas com e contra as outras.

Importante pontuar que os corpos agem dentro de um limite próprio, formado por uma espécie de fronteira entre eles e o exterior. Eles agem a partir de seus limites, de suas periferias, com sua força interna, nos limites e periferias de outros corpos, de outras causas. Nesse pensamento estoico todo ser é corpo, o que “quer dizer unicamente que a causa, tal como nós definimos, é um corpo, e o que sofre a ação dessa causa também é corpo.”¹²² Sendo o corpo estoico ativo e passivo simultaneamente, sua definição aproxima-se, vale repetir, do conceito de imagem bergsoniana. Os estoicos, então, “admitiam uma mistura dos corpos que se penetravam em sua intimidade e tomavam uma extensão comum.”¹²³ É nessa mistura que as ações ocorrem. Pensando a partir da percepção bergsoniana, é nessa mistura que as imagens-corpos medem as ações nascentes, pois aquela propicia o choque entre estas. A mistura estoica pode ser definida similarmente ao universo bergsoniano, como um conjunto de imagens-corpos.

Há uma certa “materialidade” nesse pensamento, pois tanto um corpo humano, por exemplo, é corpo (causa), quanto a alma, os pensamentos e as palavras, são seres causais. Tudo o que age no sensível de outros corpos é um corpo, conceito semelhante ao de Nancy, como visto há pouco. Posso agir ou sofrer ações de palavras proferidas, por exemplo, ou então selecionar os vocábulos, ou mesmo letras, para formar um discurso. São seres ativos nos quais

se encontram as qualidades dos corpos; estas são os sopros (*pneúmata*) nos quais a ação se mostra por seus efeitos. Inicialmente, existem as primeiras qualidades que pertencem aos elementos, o calor, o frio, o seco o úmido, depois as qualidades sensíveis, como as cores e os sons.¹²⁴

O incorporeal tem por natureza não agir e nem padecer, daí diferir dos corpos que são os únicos seres reais para os estoicos. Segundo eles, o incorporeal está no limite da ação do corpo, diferentemente de sua formação interior dada pela determinação de um germen. Como no exemplo dos seres vivos, sua “forma exterior não constitui uma parte de sua essência; ela é subordinada como um resultado da ação interna que se estende no espaço, e esta não é determinada pela condição de preencher seus limites.”¹²⁵ A ação externa dos corpos faz surgir então os atributos. Um atributo “não é um ser, mas uma

¹²² Ibidem. p. 23.

¹²³ Ibidem. p. 32.

¹²⁴ Ibidem. p. 31.

¹²⁵ Ibidem. p. 33.

maneira de ser, o que os estoicos denominam, na sua classificação de categorias, um *πῶς ἔχον* (hábito).”¹²⁶

Portanto os incorporais são caracterizados como efeitos de superfície e designados como exprimíveis. Os estoicos expressam esse incorporal através de verbos, pois estes indicam atos e não propriedades. São qualidades que podem ser passageiras ou estáveis, um estado do ser.¹²⁷ É possível dizer que os corpos são e os incorporais estão, constituindo estes os atributos que permitem aos corpos estarem no mundo, exercendo e sofrendo inúmeras ações. São os incorporais que circundam os corpos na mistura.

Bréhier faz uso de um belo exemplo para reconstituir esse pensamento de atributo do corpo: “quando a navalha corta a carne, o primeiro corpo produz sobre o segundo não uma propriedade nova, mas um atributo novo, o de ser cortado.”¹²⁸ Ou seja, ele não define nenhuma qualidade real do ser, ele designa o que surge através da ação que acontece na superfície dos corpos, por isso é expresso pelo verbo. Há uma abolição da cópula “é” por designar um ser, então no caso do exemplo acima, a navalha *corta* a carne, e a carne *está cortada*. A ação da navalha não muda o ser e sim o seu estado. Nesse sentido admite-se como proposições verdadeiras aquelas nas quais o verbo é ligado ao sujeito, para ao menos tentar dar conta do exprimível. Esses atributos são passageiros, mesmo os mais duráveis expiram.¹²⁹

É assim que Deleuze, em *Lógica do sentido*, escreve sobre o acontecimento e o sentido, utilizando do conceito estoico dos incorporais: “Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente.”¹³⁰ Deleuze traça uma relação essencial entre os acontecimentos-efeitos e a

¹²⁶ Ibidem. p. 32.

¹²⁷ Ibidem. p. 28.

¹²⁸ Ibidem. p. 32.

¹²⁹ Outro exemplo dado por Bréhier é da ação entre a árvore e cor verde: “Não se deve dizer, pensavam eles: “a árvore é verde”, mas “a árvore verdeja”. (...) Quando se negligencia a cópula é e se exprime o sujeito por um verbo, no qual o epíteto atributo não está posto em evidência, o atributo, todo ele reduzido ao verbo, então não exprime mais um conceito (objeto ou classe de objetos), mas somente um fato ou um acontecimento.” No exemplo acima a cor verde é um atributo da planta, causado pela interação entre suas células e a luz do sol. É o que se expele de incorporal da relação entre esses corpos. Mas este atributo verdejante da planta pode ser também avermelhante, dependendo da espécie, da ação das células da folha, e da estação do ano, fatores que alteram os atributos superficiais do vegetal, ou mesmo de quem o olha, que pode expressar tais atributos de variadas formas. Ibidem. p. 45.

¹³⁰ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. p. 5. O sentido é também um efeito da ação dos corpos, o que o difere de natureza, juntamente dos acontecimentos, dos corpos. p. 97.

linguagem, ou mesmo a possibilidade dela: “é próprio aos acontecimentos o fato de serem expressos ou exprimíveis, enunciados ou enunciáveis por meio de proposições pelo menos possíveis.”¹³¹ Ele distingue três relações na proposição: a designação, que é a relação entre a proposição a um estado de coisas exteriores, operando pela associação de palavras com as imagens que deve representar; a manifestação, que é a relação da proposição ao sujeito que se exprime, apresentando-se como o enunciado dos desejos que correspondem à proposição; e a significação, que é a relação da palavra com conceitos universais.

A essas relações Deleuze adiciona uma quarta dimensão, o sentido, “o *expresso da proposição*, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, o acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição.”¹³² Ele é resultado puro das ações corporais, como também da linguagem, que “aparece e atua na superfície, pelo menos se soubermos convenientemente, de maneira a formar letras de poeira ou como o vapor sobre o vidro em que o dedo pode escrever.”¹³³

O sentido está tanto na sua própria gênese como no seu fim, mas este término é uma nova geração. “O sentido está sempre pressuposto desde que o eu começa a falar; eu não poderia começar sem essa pressuposição.”¹³⁴ Portanto ele está antes da proposição ser formulada, ele instiga sua elaboração e uma vez que esta o foi um sentido é exprimido, apontando para outro, e depois para outro, sempre pairando nas superfícies incorporais, e chamando quem fala para segui-lo, pois a linguagem não consegue abordá-lo e nem fixá-lo.

A partir tanto deste conceito de sentido quanto daquele sugerido por Nancy, exposto há pouco, é possível encarar a forma na qual a narrativa de *L'amant* acontece. É na busca através da linguagem que a voz narrativa tenta abordar e reconstituir suas experiências. As superfícies, tomadas como locais de interação, são valorizadas. Retornando à passagem do automóvel, a névoa assume um papel tanto de exprimível como de expressão do acontecimento. A função de montadora da narradora surge dessa busca e da seleção de eventos que proporcionam outros, exatamente pela condição do sentido, resultado puro, de indicar novos. Portanto a narrativa é o resultado do confronto entre a protagonista e suas experiências.

¹³¹ Ibidem. p. 13.

¹³² Grifo original. Ibidem. p. 20.

¹³³ Ibidem. p. 136.

¹³⁴ Ibidem. p. 30.

É possível trazer novamente a definição que Duras dá do romance: comentários sobre fotografias. Esses comentários são expressões sobre o que o embate entre a narradora e as fotos suscitam. Mas é possível, e ainda mais rico, trazer uma cena central do romance, que diz respeito ao acontecimento que traz a fissura, se não maior, mais significativa na jovem. Trata-se de seu relato sobre a primeira relação sexual com seu amante:

Ele geme, chora. Dominado por um amor abominável.

E chorando ele realiza o ato. A princípio, a dor. E depois a dor se transforma, é arrancada lentamente, transportada para o prazer, abraçada ao prazer.

O mar, sem forma, simplesmente incomparável.¹³⁵

Este episódio transforma de maneira acintosa a jovem, mais do que o olhar do chinês. A dor que precede o prazer se mescla ao nevoeiro que, precipitando-se nas lágrimas do amante, antecede o mar. É possível pensar nesse mar que, num estado extático, surge para a narradora como aquele oceano Pacífico citado anteriormente, destino de todos os despojos carregados pelo rio Mekong, que também carrega a balsa. Como ela escreve logo em seguida, “lá na balsa, antes da hora, a imagem teria participado desse momento.”¹³⁶ O mar que surge à moça é a totalidade das imagens no universo, no caso a balsa participa do acontecimento no quarto, como todos aqueles espólios carregados pelo rio. A descrição feita do oceano diz muito tanto sobre a experiência do orgasmo quanto sobre o papel que o mar exerce na narrativa. A experiência que acomete a protagonista não tem forma e é incomparável, e um imenso oceano surge como seu equivalente exatamente por possuir a mesma condição. No momento do orgasmo o que surge é, de fato, a totalidade das experiências, algo inapreensível e incompleto (como visto há pouco sobre o gozo), que simultaneamente permite o tráfego da narradora e, conseqüentemente, a criação do romance.

O oceano é uma expressão que surge na procura, por parte da voz narrativa, de abordar através da linguagem o orgasmo da protagonista. É possível entender essa relação entre o orgasmo e a imagem do mar com ajuda do que Bataille escreve em *A experiência interior*. De acordo com o autor, a experiência é a viagem ao extremo do

¹³⁵ DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 44. “Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable. Et pleurant il le fait. D’abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle.

La mer, sans forme, simplement incomparable.” Ibidem. p. 48.

¹³⁶ Ibidem. “Déjà, sur le bac, avant son heure, l’image aurait participé de cet instant.” Ibidem. p. 48.

possível da pessoa, seu limite último¹³⁷, são “os estados de êxtase, de arrebatamento ou ao menos de emoção meditada.”¹³⁸ Para Bataille a condição extática tem fim nela mesma, isto é, a busca pelo deslumbramento não tem o objetivo de acessar outra coisa além dele, como por exemplo a experiência mística, que ele critica exatamente pela procura de algo específico: “as pressuposições dogmáticas deram limites indevidos à experiência: aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido.”¹³⁹

O êxtase está além do conhecimento humano, ultrapassa o saber. Portanto a experiência interior está no território do não-saber. “A experiência é a colocação em questão (à prova), na febre e na angústia, daquilo que um homem sabe do fato de ser.” E se algo for apreendido dessa febre se “poderá dizer apenas: o que vi escapa ao entendimento, e Deus, o absoluto e o fundo dos mundos não são nada se não são categorias do entendimento.”¹⁴⁰ Ou seja, não há imagens, nem símbolos, nem mesmo palavras, que abordem suficientemente o êxtase. Por este motivo, para se atingir estado de deslumbramento é preciso deixar de lado o saber, desnudado totalmente do conhecido e viver de “experiência sensível e não de explicação lógica.”¹⁴¹

Toda a tentativa de apreender a experiência, seja ela divina (na imagem de Deus), seja poética, é falha, pois “as palavras, as imagens dissolvidas, estão carregadas de emoções já sentidas, fixadas a objetos que as ligam ao conhecido.”¹⁴² Qualquer forma de relato acerca do êxtase utiliza do conhecido, daquilo que já é sabido para figurar o desconhecido, por este motivo ele fracassa¹⁴³, o não-saber sempre escapa ao conhecido. Bataille afirma que o não-saber é antes de tudo angústia: “na angústia aparece a nudez, que extasia. Mas o próprio êxtase (a nudez, a comunicação) se furta se a angústia se furta. Assim, o êxtase só permanece possível na angústia do êxtase, no fato de que não pode ser satisfação, *saber apreendido*.”¹⁴⁴ Portanto, a cada instante que se diz saber do êxtase, este se esconde e retorna para os domínios do desconhecido. O arrebatamento permanece assim enquanto não for finalizado, antes de se tornar conhecido.

¹³⁷ BATAILLE, Georges. Ibid. p. 37.

¹³⁸ Ibidem. p. 33.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem. p. 34.

¹⁴¹ Ibidem. p. 65.

¹⁴² Ibidem. p. 35.

¹⁴³ “Fracasso, escreva o que escrever, pelo fato de que deveria ligar à precisão do sentido a riqueza infinita – insensata – dos possíveis.” Ibidem. p. 71.

¹⁴⁴ Ibidem. p. 86. Grifo original.

No romance, é possível ler a descrição do mar, feita pela voz narrativa, tendo em vista a concepção bataillana de experiência interior. O orgasmo não passa de um estado extático sofrido pela jovem protagonista e, quando a narradora pretende descrever o ocorrido, é comparado ao oceano disforme e incomparável. Apesar de ser uma expressão nos domínios do conhecimento, essas qualidades atribuídas ao mar são muito significativas, pois demonstram uma imagem inconcebível e infinita. Não há limites de formas que o disforme pode assumir, o oceano possui todas, por esse motivo não pode ser comparado a um objeto familiar.

Além disso é feita uma relação entre o mar, o sexo e a morte. Primeiramente, junto do prazer sexual vem o sangue da jovem, da ferida que surge da sua primeira penetração, ou seja, é o resultado que surge no acontecimento, é o sinal de que algo muda. A jovem pede ao amante que repita o ato sexual, “e ele o fizera. Fizera-o em meio à untuosidade do sangue. E isso na verdade foi como morrer. E foi como morrer disso.”¹⁴⁵ Ela vislumbra a morte, limite último e extremo da experiência humana, ao mesmo tempo que surge o mar.

Em outro momento, na viagem da garota à França, ela se lembra de uma história que ouvira sobre um jovem que comete suicídio jogando-se ao mar. Em seguida, na narrativa, a moça se dirige ao convés do navio e, enquanto começa a soar uma valsa de Chopin, vislumbra o oceano

como se fosse também se matar, jogar-se por sua vez ao mar e depois ela chorou porque se lembrou daquele homem de Cholen e subitamente não tinha certeza de não tê-lo amado com um amor que não havia percebido porque se perdera na história como a água na areia e que só agora encontrava, no momento em que a música era lançada através do mar.¹⁴⁶

A protagonista então percebe, refletido na superfície do oceano, o amor que sentia pelo chinês. Ela se encontra frente à frente com o desconhecido novamente, com o disforme.

**

¹⁴⁵ DURAS, Marguerite. *Ibidem*. p. 49. “Il avait fait. Il l’avait fait dans l’onctuosité du sang. Et cela en effet avait été à mourir. Et cela a été à en mourir.” *Ibidem* p. 53.

¹⁴⁶ *Ibidem*. pp. 123-124. “Et la jeune fille s’était dressée comme pour aller à son tour se tuer, se jeter à son tour dans la mer et après elle avait pleuré parce qu’elle avait pens’s à cet homme de Cholen et elle n’avait pas été sûre tout à coup de ne pas l’avoir aimé d’un amour qu’elle n’avait pas vu parce qu’il s’était perdu dans l’histoire comme l’eau dans le sable et qu’elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer.” *Ibidem*. p. 133.

Duras, em *Écrire*, elabora uma concepção do escrever: “a escrita é o desconhecido. Antes de escrever não sabemos nada acerca do que vamos escrever. *Com toda a lucidez.*”¹⁴⁷ Assim a escrita trava uma forte relação com o incógnito. Sem este não haveria propósito para ela.¹⁴⁸ Duras ainda classifica o escrever como tentativa de “saber aquilo que escreveríamos se escrevêssemos – só o sabemos depois – antes, é a interrogação mais perigosa que nos podemos fazer. Mas é também a mais corrente.”¹⁴⁹ O escrito é o que arrebatava, como qualquer experiência, e ele chega surpreendendo a voz narrativa como uma grande onda que parte a rocha em grãos de areia.

A partir de um evento, como a relação sexual, que fissa a jovem, ela se relaciona com o desconhecido, o oceano, e a escrita surge como a busca de apreendê-lo. Portanto o mar cumpre uma função paradoxal: ele traz tanto a destruição como a possibilidade de criação. A destruição vem como as ondas criadas por uma tormenta tropical que, de forma dolorosa e prazerosa na relação sexual, parte a garota em pedaços, e estilhaça a sua superfície. A criação surge exatamente de todos esses fragmentos que o mar carrega, que flutuam em sua superfície ou flutuam em seu interior fluido, e a narradora, em sua condição de fragmento à deriva, compõe o romance. A narrativa surge, então, da busca por repetir o estado em que a protagonista se encontra no momento do coito, repetir o momento desta fratura e rever o mar.¹⁵⁰

Neste aspecto, há uma vontade da narradora de retornar ao estado pré-fissura sexual para tornar a senti-la. Tal empenho é evidenciado nas descrições feitas de Hélène Lagonelle, sua colega de pensionato, a quem ela se diz sentir extenuada de desejo que surge a partir de uma constatação: “Quanto a Hélène Lagonelle, não sabe ainda o que eu já sei. Ela tem, no entanto, dezessete anos. É como se eu adivinhasse, ela jamais saberá o que eu sei.”¹⁵¹ O que ela já sabe, ou ao menos diz saber, e Hélène desconhece é o prazer, ou seja, ela ainda não sofreu a fissura que a protagonista sofrera, não sentiu o

¹⁴⁷ DURAS, Marguerite. **Escrever**. In: **Escrever**. Tradução de Vanda Anastácio. Lisboa: DIFEL, 1994. p. 55. “L’écriture c’est linconnu. Avant d’écrire on ne sait rien de ce qu’on va écrire. Et en toute lucidité.” DURAS, Marguerite. **Écrire**. In: **Écrire**. Éditions Gallimard, 1993. p. 52. Grifo meu.

¹⁴⁸ “Se soubéssemos alguma coisa do que vamos escrever, antes de o fazer, antes de escrever, nunca escreveríamos. Não valeria a pena.” Ibidem. “Si on savait quelque chose de ce qu’on va écrire, avant de le faire, avant d’écrire, on n’écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine.” Ibidem. p. 53.

¹⁴⁹ Ibidem. p. 56. “savoir ce qu’on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu’après – avant, c’est la question la plus dangereuse que l’on puisse se poser. Mas c’est la plus courant aussi.” Ibidem. p. 53.

¹⁵⁰ Retornarei a esta reflexão no capítulo VI.

¹⁵¹ DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 81. “Hélène Lagonelle, elle, elle ne sait pas encore ce que je sais. Elle, Elle a pourtant dix-sept ans. C’est comme si je le devinais, elle ne saura jamais ce que je sais.” Ibidem. p. 88.

gozo. É esse corpo “completo”, ou “inocente”, como escreve a voz narrativa, que suscita um desejo sexual na moça, de sentir o corpo íntegro de Hélène. Desse desejo surge um outro: a narradora quer que Hélène sofra da mesma fissura, para vislumbrar o orgasmo, o mar incomparável.

Mas, curiosamente, a narradora compara o orgasmo à morte, ela diz que foi como morrer. Então sua busca se dá de forma paradoxal: de um lado ela busca um estado anterior ao *experiment*, anterior à morte; de outro ela busca exatamente este acontecimento, por se assemelhar à morte. Isso fica claro em seu desejo de entregar Hélène a seu amante:

Gostaria de dar Hélène Lagonelle àquele homem que faz isso em mim, para que ele o fizesse nela. Tudo na minha frente, fazendo o que eu mandasse, que se entregasse lá onde me entrego. Seria por meio do corpo de Hélène Lagonelle que o prazer chegaria até o meu, só assim definitivo.

O bastante para morrer.¹⁵²

Seu desejo é revisitar o momento em que experimenta o orgasmo, que vislumbra a morte e o mar, mas a partir de um corpo que não o seu mas o de outra, o corpo de Hélène. Inclusive a maneira com que a voz narrativa descreve o corpo de Hélène sugere tal aspiração:

Sinto-me enfraquecida pela beleza do corpo de Hélène reclinado ao lado do meu. É um corpo sublime, livre sob o vestido, ao alcance da mão. Os seios são belos como jamais vi. Nunca os toquei. Ela é impudica, Hélène Lagonelle, não se dá conta disso, anda completamente nua pelos dormitórios. O que há de mais belo entre as dádivas de Deus é o corpo de Hélène Lagonelle, *incomparável*, o equilíbrio entre a altura e o modo como o corpo traz aqueles seios, à sua frente, como se fossem coisas à parte.¹⁵³

¹⁵² Ibidem. pp. 81-82. “Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu’il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu’elle le fasse selon mon désir, qu’elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps d’Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m’arriverait de lui, alors définitive.

De quoi en mourir.” Ibidem. p. 89.

¹⁵³ Grifo meu. Ibidem. p. 79. “Je suis exténuée par la beauté du corps d’Hélène Lagonelle allongée contre le mien. Ce corps est sublime, libre sous la robe, à portée de la main. Les seins sont comme je n’en ai jamais vus. Je ne les ai jamais touchés. Elle est impudique, Hélène Lagonelle, elle ne se rend pas compte, elle se promène toute nue dans les dortoirs. Ce qu’il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu, c’est ce corps d’Hélène Lagonelle, *incomparable*, cet équilibre entre la stature et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées.” Ibidem. p. 86.

Há uma proximidade do corpo de Hélène com o oceano pois ambos são descritos como incomparáveis pela narradora, e este fato esgota as forças da protagonista, possivelmente até a morte. Portanto, a partir dessa associação entre Hélène e o oceano, entendo que uma maneira que narradora pode revisitar o mar, pode experimentar novamente o orgasmo, é através do corpo de sua amiga, pois somente ele possui a mesma perfeição incomparável. Ela deseja mergulhar neste corpo, gozar dele, para vislumbrar o mar novamente. O destaque aos seios como parte separada do corpo indica também a pulsão oral, como visto há pouco. A protagonista quer tomar-lhe os seios para si, como a criança o faz com a mãe na descrição psicanalítica, só assim ela se tornará completa. O que a voz narrativa coloca a mostra nessas passagens é o desejo, por parte da jovem protagonista, em repetir uma experiência prazerosa a qualquer custo, nem que precise sacrificar o corpo de Hélène.

Isso possibilita identificar na narradora, a partir de uma leitura freudiana, a relação entre uma compulsão à repetição e um impulso de conservação. Freud escreve, em *Além do princípio do prazer*, que este instinto de conservação do vivente é uma tendência de restauração a um estado anterior “que esse ser vivo teve de abandonar por influência de perturbadoras forças externas.”¹⁵⁴ A repetição aqui é vista como uma tentativa de restaurar um tempo anterior a algum acontecimento que, de acordo com Freud, seria desprazeroso.

No entanto a narradora sente prazer no ato sexual, o que permite extrair que sua compulsão em repetir a imagem da jovem no presente é uma tentativa de restaurar um estado anterior à fissura, quando a garota ainda é “inteira”, sem divisão ou cisão, uma condição em que os desejos encontram-se ainda latentes em seu corpo. Ou seja, é uma vontade de retornar ao estado estático que antecede o extático, este último que coloca a protagonista em movimento no oceano. É assim que pode ser encontrada na narrativa a pulsão de morte freudiana, que é a pulsão de repetir um estado anterior mesmo da vida, isto é, um retorno ao inanimado: “o objetivo de toda vida é a morte, e, retrospectivamente, que o inanimado existia antes que o vivente.”¹⁵⁵ É nesse sentido que há uma convergência na repetição da narradora com a pulsão de morte.

¹⁵⁴ FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. In: **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917 – 1920)**. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 202.

¹⁵⁵ Ibidem. p. 204. Grifo original.

O desejo que a protagonista cultiva com relação ao corpo de Hélène evidencia essa vontade de retorno. Ao mesmo tempo, há aspiração de observar o prazer de Hélène, de observar o desconhecido da experiência novamente. Portanto uma dupla vontade de morte é exposta: a morte inanimada e a morte como experiência última do não-saber, que ela vislumbrou no orgasmo. Como a narradora escreve na passagem citada acima, somente no prazer de Hélène o seu próprio seria findado, pois ela percebe que através de seu corpo não é possível esgotá-lo. A repetição do ato só alimenta o desejo por mais, não chega àquela sensação da primeira vez, e sim a outras.

A escrita surge como alternativa para tentar reviver a experiência, fato que aproxima o escrever do gozar, pois ambos sugerem o desconhecido. Porém a repetição surge sempre com a diferença que distancia a primeira relação sexual de seu relato. É como questiona Deleuze, em *Diferença e repetição*: “o paradoxo da repetição não estará no fato de que não se pode falar em repetição a não ser pela diferença ou mudança que ela introduz no espírito que a contempla?”¹⁵⁶ Ou seja, diferença é causada naquele que observa a repetição. A repetição é diferencial.

Na narrativa, a desigualdade que separa e, ao mesmo tempo, conecta a experiência do orgasmo daquela da escrita surge principalmente pela mudança temporal. A partir dessa distinção inerente à reiteração, a narradora tece o romance. Deleuze escreve que esse é o papel de quem contempla a repetição, por ser dessa forma que algo novo se cria:

só produzimos alguma coisa de novo com a condição de repetir uma vez do modo que constitui o passado e outra vez no presente da metamorfose. E o que é produzido, o absolutamente novo, é, por sua vez, apenas repetição, a terceira repetição, desta vez por excesso, a repetição do futuro como eterno retorno.¹⁵⁷

Portanto é na escrita, seguindo o desejo de maneira errática, que a narradora revive de novas maneiras acontecimentos passados. Ou seja, a diferença permite que a narrativa seja criada no presente através das repetições, e indique o futuro. Jiří Šrámek observa que a recorrência de termos¹⁵⁸, ou mesmo de episódios no decorrer do romance,

¹⁵⁶ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado – 2. ed. – Rio de Janeiro: Graal, 2006. p. 112.

¹⁵⁷ Ibidem. p. 138.

¹⁵⁸ Adriana Santos Corrêa estuda, em *L'amant de Marguerite Duras: possibilidades de leituras outras ou da(s) leitura(s) potencializada(s)*, como a repetição por justaposição lexical aproxima a escrita da fala em

confere à narrativa o aspecto cíclico e elíptico¹⁵⁹, o que evidencia tanto o caráter temporal do romance quanto a busca efetuada pela narradora, fato observável nas repetidas descrições da travessia do rio.

A relação da narrativa com o tempo é notável. Retornando ao episódio em que o orgasmo é descrito, a jovem se encontra na condição paradoxal do mar, de destruição e de criação, que a arrasta para o devir. Como é descrito mais à frente no romance, horas depois da relação: “Saímos do apartamento. Torno a pôr o chapéu de homem com a fita preta, os sapatos dourados, o batom escuro, o vestido de seda. *Envelheci*. Percebo isso subitamente. Ele vê, diz: você está cansada.”¹⁶⁰ O envelhecimento surge como uma onda inesperada na garota. Como ressalta Celina Moreira de Mello, este instante “faz daquela menina de tranças uma mulher, confirma a “face do gozo” e marca, definitivamente, como um ponto de não-retorno, que algo se rompeu e se consumou.”¹⁶¹ Este episódio transforma de maneira vertiginosa a moça, fazendo-a seguir um caminho anteriormente apenas latente: é a trilha demandada pelo desejo.

Portanto, tendo em vista que o ato sexual causa uma nova cisão nos dois amantes, ele causa o devir mais marcante na garota que se percebe envelhecida, e a torna fissurada no desejo. É notável que uma outra imagem surja no quarto, junto à imagem do mar no momento do orgasmo: é a imagem da mãe da protagonista, que aparece de repente atravessando o quarto:

A imagem da mulher com meias cerzidas atravessou o quarto. Aparece afinal como criança. Os filhos já sabiam. A filha, ainda não. Nunca falaram da mãe, daquilo que sabiam e que os separava dela, daquele conhecimento decisivo, último, da infância da mãe.

língua vietnamita, o que confere ao romance um traço estilístico. A autora utiliza a passagem como exemplo : “*Ce que je veux paraître je le parais, belle aussi si c’est ce que l’on veut que je sois, belle, ou jolie, jolie par exemple pour la famille, pour la famille, pas plus, tout ce que l’on veut de moi je peux devenir.*”(DURAS, Marguerite. *L’amant*. p. 25. E explica: “por ser, na sua maior parte, uma língua monossilábica, o vietnamita emprega esse tipo de repetição para prolongar a presença do significante e, desse modo, atingir o efeito desejado.” CORRÊA, Adriana Santos. **Marguerite Duras: possibilidades de leituras outras ou da(s) leitura(s) potencializada(s)**. In: **Cerrados v. 22, n.36: Potencialidades da literatura de expressão francesa: entre decadência e renovação**. Brasília, 2013. p. 214.

¹⁵⁹ ŠRÁMEK, Jiří. Ibidem. p. 18.

¹⁶⁰ DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 52. Grifo meu. “Nous sommes sortis de la garçonnière. J’ai remis le chapeau d’homme au ruban noir, les souliers d’or, le rouge sombres des lèvres, la robe de soie. J’ai vielli. Je le sais tout à coup. Il le voit, il dit : tu es fatiguée.” p. 57.

¹⁶¹ MELLO, Maria Celina de. **O texto de Marguerite Duras**. In: **Fragmentos: Revista de Língua e Literatura estrangeiras**. v. 4, n. 1. Florianópolis, 1993. p. 100

A mãe não conheceu o prazer.¹⁶²

Para a narradora, o fato dela surgir como criança no momento em que a protagonista envelhece é sinônimo de que ela não conheceu o prazer¹⁶³, não houve a mesma cisão que teve a jovem ao fazer amor com seu amante. A imagem da mãe que vem à moça é a de alguém que não teve, em momento algum, o prazer que ela mesma obteve. A mãe nunca vislumbrou o mar (como também não se permite) da mesma forma que a jovem, naquele apartamento com o chinês. Essa associação é feita pela narradora: como a mãe, que não permite que a filha seja escritora, vê como um erro o desejo desta, poderia algum dia ter se maravilhado com a visão do mar incomparável, o reduto de todas as imagens? O que surge no momento de prazer da jovem é o não-prazer da mãe, como imagem castradora e que permanece fixa em sua superfície: ao contrário da jovem que envelhece, a mãe surge criança ainda. O prazer surge como a cisão que mantém o devir da protagonista e, para a moça, a mãe não possui devir, já que nunca conheceu o prazer, o mar. A mãe (*la mère*) quer barrar o mar (*la mer*), da mesma maneira com que ela tenta impedir o oceano Pacífico de seu movimento para proteger as terras em que cultivava arroz. Ela fracassa na empreitada, e acaba perdendo a propriedade: “As terras da planície estão definitivamente perdidas, os empregados cultivam as partes do alto, deixamos para eles o arroz com casca, permanecem lá sem receber salário, moram nas palhoças que minha mãe mandou construir.”¹⁶⁴

A luta da mãe contra o prazer também é nítida em um diálogo entre ela e a protagonista. Após a jovem receber um anel com diamante do chinês, a mãe trava um conversa sobre seu futuro, e como ela não poderia se casa na colônia, então indaga a jovem sobre seu relacionamento com o homem:

¹⁶² DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 44. “L’image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre. Elle apparaît enfin comme l’enfant. Les fils savent déjà. La fille, pas encore. Ils ne parleront jamais de la mère ensemble, de cette connaissance décisive, dernière, celle de l’enfance de la mère./ La mère n’a pas connu la jouissance.” Ibidem. p. 49.

¹⁶³ Após a narradora relatar que o desejo já existe no corpo de quem o provoca, ele reflete sobre sua amiga: “apenas Hélène Lagonelle escapava à lei do erro. Retardava-se na infância.” Ibidem. p. 24. “Seule Hélène Lagonelle échappait à la loi de l’erreur. Attardée dans l’enfance.” Ibidem. p. 27. Ou seja, retardar-se na infância é um sinônimo para o não-prazer.

¹⁶⁴ Ibidem. p. 31. “Les terres du bas sont définitivement perdues, les domestiques cultivent les parcelles du haut, on leur laisse le paddy, ils restent là sans salaire, ils profitent des bonnes paillotes que ma mère a fait construire.” Ibidem. pp. 34-35. Esta passagem da narrativa também faz referência a outro romance de Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, em que a mãe da protagonista gasta suas economias comprando terras para cultivar arroz mas, pela influência da maré, elas são invadidas por água salgada, arruinando a plantação.

Ela pergunta ainda: você o vê apenas pelo dinheiro? Hesito e depois digo que é só pelo dinheiro. Minha mãe olha para mim por algum tempo, não acredita em mim. Ela diz: eu não era como você, tinha mais dificuldade para os estudos e era muito compenetrada, fui assim durante muito tempo, até tarde demais, perdi gosto pelo prazer.¹⁶⁵

Segundo a narradora sua mãe lhe confessa não gostar do prazer, ela não o deseja. Isso basta para a protagonista enxergar em sua mãe o não-prazer, que surge na figura da criança no quarto, ou seja, a mãe da jovem não segue o fluxo do desejo e luta contra ele. Portanto a mãe cultiva somente inimizade em relação ao mar, tentando impedir suas forças. Dessa forma seu filho mais velho surge como um agente bloqueador, como relata a narradora, o chinês deixa de ser seu amante em presença de seu irmão mais velho: “não cessa de existir, mas nada mais significa para mim. Torna-se letra morta. Meu desejo obedece ao do meu irmão mais velho, ele rejeita meu amante. [...] Meu amante é anulado em seu corpo fraco, justamente naquela fraqueza que me enche de prazer.”¹⁶⁶ É clara a ação castradora do irmão, apenas em sua presença que intimida a protagonista, cortando o fluxo de desejo que ela sente pelo chinês que, por sua vez, torna-se impotente diante do irmão da moça, e a indaga se ele fez algo para ser tratado dessa forma, no que ela lhe responde:

Digo que a violência de meu irmão mais velho, fria, insultuosa, acompanha tudo o que nos acontece, tudo o que temos passado na vida. Seu primeiro movimento é matar, aniquilar a vida, dispor dela, desprezar, perseguir, fazer sofrer. Digo-lhe que não tenha medo. Não corre nenhum perigo. Porque a única pessoa que assusta o irmão mais velho, na frente de quem curiosamente ele se intimida, sou eu.¹⁶⁷

Apesar de toda a violência da atitude do irmão, que corta o prazer, é exatamente a garota que o intimida, com a expressão de deleite que surge em seu rosto extenuado. O

¹⁶⁵ Ibidem. p. 102. “Elle me demande encore : c’est seulement pour l’argent que tu le vois ? J’hésite et puis je dis que c’est seulement pour l’argent. Elle me regarde encore longtemps, elle ne me crois pas. Elle dit : je ne te ressemblais pas, j’ai eu plus de mal que toi pour les études et moi j’étais très sérieuse, je l’ai été trop longtemps, trop tard, j’ai perdu le goût de mon plaisir.” Ibidem. p. 110.

¹⁶⁶ Ibidem. p. 59. “Il ne cesse pas d’exister mais il ne m’est plus rien. Il devient un endroit brûlé. Mon désir obéit à mon frère aîné, il rejette mon amant. [...] Mon amant est nié dans justement son corps faible, dans cette faiblesse qui me transporte de jouissance.” Ibidem. pp. 64-65.

¹⁶⁷ Ibidem. pp. 60-61. “Je lui dis que cette violence de mon frère aîné, froide, insultante, elle accompagne tout ce qui nous arrive, tout ce qui vient à nous. Son premier mouvement c’est de tuer, de rayer da vie, de disposer de la vie, de mépriser, de chasser, de faire souffrir. Je lui dis de ne pas avoir peur. Qu’il ne risque rien, lui. Parce que la seule personne que craint le frère aîné, devant qui curieusement il s’intimide, c’est moi.” Ibidem. p. 66.

gozo rompe a barreira do irmão, assim como o mar destrói a barragem construída pela mãe.¹⁶⁸

Retornando à cena do quarto, estabelece-se uma relação entre a percepção que a garota tem de seu envelhecimento e a expressão do prazer, que a jovem já possui aos quinze anos, antes mesmo de vislumbrá-lo, como exposto anteriormente. Como a narradora descreve: “tudo começou assim em minha vida, com esse rosto visionário, extenuado, as olheiras antecipando-se ao tempo, ao *experimento*.”¹⁶⁹ O prazer e o envelhecimento já participam da protagonista antes mesmo de acontecerem, isto é, ela já está ligada a esses atributos previamente às ações que virão a ocasioná-los. O rosto da jovem indica a fissura por vir, como se de uma fissura outra nova surgisse. É neste sentido que o devir da jovem emerge em seu rosto: “Vejo agora que muito jovem ainda, com dezoito anos, com quinze anos, eu tinha esse rosto, premonitório daquele que adquiri em seguida com o álcool na meia-idade da minha vida. [...] Este rosto de álcool, eu o adquiri antes do álcool.”¹⁷⁰ O acontecimento por vir, que atribuirá ao rosto da garota o aspecto tanto de envelhecimento quanto de prazer, está estritamente ligado à sua fissura, da mesma forma que o olhar, e também o desejo.

Exatamente por este aspecto o acontecimento se associa ao devir da protagonista: é o ato sexual que a faz sentir o prazer e o envelhecimento, é o prazer como atributo evanescente e o devir-envelhecer que surgem subitamente. Para Deleuze, assim como para a protagonista em *L'amant*, não há como desvencilhar o acontecimento do puro devir. No caso o puro devir da jovem, o devir-velha, evidencia tal impossibilidade. É como Deleuze escreve sobre a personagem Alice, de Lewis Carroll: “quando digo “Alice cresce”, quer dizer que ela se torna maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora.”¹⁷¹ Como os atributos incorporais, os acontecimentos, são expressos pelo verbo na proposição, o “crescer” de Alice é um acontecimento análogo ao “envelhecer” da jovem, que, então, ao mesmo tempo que envelhece torna-se mais jovem.

¹⁶⁸ Retomarei a ação conjunta da mãe com o irmão mais velho contra o prazer da protagonista mais à frente. Cf. pp. 67-68.

¹⁶⁹ Ibidem. p. 13. “Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'*experiment*.” p. 15. Grifo original e tradução modificada vide nota 109, página 40.

¹⁷⁰ Ibidem. “Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. [...] Ce visage de l'alcool m'aest venu avant l'alcool.” Ibidem.

¹⁷¹ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. p. 1.

O acontecimento é um atributo incorpóreo, uma quase-causa às causas (corpos) e, por esse motivo, ele “não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera.”¹⁷² O devir-velha da jovem é um acontecimento que surge do sexo com o amante. Este envelhecimento, ou mesmo o prazer, aguarda a protagonista, e ao mesmo tempo cria um paradoxo nela: o seu rosto visionário que indica o prazer antes de conhecê-lo, como visto mais acima. É a presença do atributo que antecipa a ação que o faz vir à superfície. Esse acontecimento espera sua efetuação, é uma rachadura na expectativa de um golpe, de uma onda do mar, por exemplo, para partir de vez. É um atributo por vir, que se fará presente.¹⁷³ Existe no rosto da jovem uma fissura que aponta para tempos heterogêneos e simultâneos: o passado e o futuro.

Portanto, o caminho que tomarei a seguir terá em consideração a relação temporal no romance. Primeiramente será explorada a condição da protagonista no entre-tempos. Posteriormente será abordada a narrativa como uma busca, por parte da narradora, de reconstituir o evento que causa a sua maior fissura como forma de reviver o êxtase através da lembrança.

¹⁷² Ibidem. p. 152.

¹⁷³ Como no exemplo dado por Deleuze, utilizando Bousquet: “A ferida que ele traz profundamente no seu corpo, ele a apreende na sua verdade eterna como acontecimento puro, no entanto, e tanto mais que. Assim como os acontecimentos se efetuem em nós, e esperam-nos e nos aspiram, eles nos fazem sinal: “Minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la.”” Ibidem. p. 151.

O rosto dividido

O vínculo travado entre a narrativa de *L'amant* e o tempo é inescapável. Como visto há pouco, existe uma ligação temporal que se dá pelo devir da jovem, seja o devir-velha ou mesmo o devir-narradora. Junta-se ao devir um outro vínculo, que surge do aspecto rememorativo do romance, o que fortalece a relação da obra com o tempo. Estas duas condições trabalham juntos no arranjo temporal, o que corrobora o comentário de Duras, que encara o romance como formado por anedotas criadas a partir de fotografias, que podem ser entendidas como “imagens do passado”. Também pela passagem do romance em que ela subitamente envelhece, ou mesmo o comentário da narradora sobre a presença tanto do prazer quanto da destruição no rosto da jovem causado pelo álcool, antes mesmo deles acontecerem, indicam a articulação entre tempo e narrativa. Para ela contribuem de um lado os comentários sobre lembranças, e, de outro, o puro devir da moça.

Há uma passagem, logo no início da narrativa, em que são evidentes essas duas formas com que o tempo é textualizado. A narradora conta sobre uma investida do tempo em seu rosto, aos dezoito anos, e como esse acontecimento o faz tomar uma direção imprevista:

Esse envelhecimento foi brutal. Eu o vi apossar-se dos meus traços um a um, alterar a relação que havia entre eles, aumentando o tamanho dos olhos, fazendo mais triste o olhar, mais definida a boca, marcando a testa com rugas profundas.¹⁷⁴

O que a narradora observa aqui é o puro devir estampado em sua face, modificando o seu semblante e se apossando dos traços. Nota-se que o rosto envelhece subitamente, isto é, o envelhecimento surge de chofre, tal como ocorrera na cena em que ela o percebe após ter alcançado o prazer sexual, como já visto anteriormente. Há aqui, portanto, um segundo momento de envelhecimento, uma segunda fissura que subitamente golpeia a protagonista.

¹⁷⁴ DURAS, Marguerite. *Ibidem*. p. 8. “Ce vieillissement a été brutal. Je l’ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu’il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes.” *Ibidem*. p. 10.

Catherine Malabou, em *Ontologia do acidente*, faz uma bela análise que pode ser proveitosa para refletir sobre a percepção da narradora com respeito ao seu envelhecimento. É nos termos de um acidente que a jovem torna-se velha cedo. Um acidente como esse, de acordo com Malabou, “precipita o sujeito no eclipse radical de sua juventude e rouba-a dele condenando-o a seguir um caminho não traçado, imprevisto, engajando-o na aventura de uma metamorfose súbita e trágica, que o arranca de sua juventude no coração dessa mesma juventude.”¹⁷⁵ O rosto envelhecido, ou mesmo destruído, como expõe a voz narrativa, nada mais é do que a transformação que surge como atributo em um acidente, ou mesmo acontecimento. Malabou, na sequência, apresenta duas concepções do devir-velho. A primeira consiste no envelhecimento natural, um devir progressivo do sujeito. A segunda define o envelhecimento não só em termos de progressão, mas também como acontecimento. Dessa forma não bastaria um simples devir-velho progressivo, “haveria sempre, em toda velhice, mesmo a mais tranquila, uma dimensão acidental, catastrófica.”¹⁷⁶ Essa condição catastrófica da velhice está presente na garota tanto nessa passagem, do rosto envelhecido aos dezoito anos, quanto na passagem após o orgasmo.

Primeiramente há aquela cisão do prazer que surge do experimento, que se relaciona à percepção do envelhecimento. Mas junto deste prazer vem a sensação de morte, como já dito há pouco. É após essa sensação que a protagonista percebe pela primeira vez o devir-velha, isto é, o acontecimento instantâneo similar à morte que a envelhece. Como comenta Malabou, “o envelhecimento seria então como a morte: o instantâneo tornaria indecível o limite entre o natural e o acidental.”¹⁷⁷

Com base nas proposições de Malabou considero, no caso da moça protagonista tal como vista pela narradora, a presença de duas velhices superpostas: esta primeira que surge súbita e instantaneamente; e uma segunda, a velhice biológica, “aquela do devir, indo menos rápido do que a outra e nunca chegando a alcançá-la, agindo sobre um mal já feito, uma velhice do pós-“arremetida do tempo”, do pós-instantâneo.”¹⁷⁸ Observa-se que a velhice surgida da arremetida temporal se apresenta ao menos duas vezes na

¹⁷⁵ MALABOU, Catherine. **Ontologia do acidente**. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2014. p. 47.

¹⁷⁶ Ibidem. p. 37.

¹⁷⁷ Ibidem. p. 37.

¹⁷⁸ Ibidem. p. 48.

protagonista: no ato sexual e aos dezoito anos. O acontecimento não é único, porém plural: um novo acidente pode sempre acrescentar um novo atributo à protagonista.

Nessa passagem em que a narradora descreve a transformação em seu rosto, é também relevante o modo como ela se portou, quando jovem, diante deste golpe temporal: “Não tive medo e observei esse envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria dedicado a uma leitura.”¹⁷⁹ É possível relacionar a atitude dela frente à mutação de seu semblante à constituição do romance. De sua leitura do rosto se envelhecendo, e de sua destruição instantânea que aparentemente não segue o curso progressivo do envelhecer, emerge a escrita, desde essa fissura que atua como passagem, ligando o passado e o futuro em um mesmo tempo.

É neste aspecto que a adaptação cinematográfica do romance, realizada por Jean-Jacques Annaud, acerta na sequência inicial do filme. Ela começa com filmagens em macro de cabelos brancos, da pele enrugada, e também de uma caneta em movimento, supostamente escrevendo no papel o texto do romance. Então aparece um cigarro sendo consumido pelas chamas, e a câmera acompanha o movimento ascendente da fumaça, até encontrar a foto de uma jovem no porta-retrato. A exemplo da pele enrugada e dos cabelos brancos mostrados anteriormente, também a voz da narradora soa envelhecida, assumindo a rouquidão adquirida dos anos de consumo de tabaco. Enquanto a jovem na fotografia encara o espectador com a fumaça do cigarro subindo entre os dois, fato que traz novamente a passagem no romance em que o nevoeiro toma conta do carro onde estão os amantes, essa voz afirma:

NARRATOR

Very early in my life, it was too late. At eighteen, it was already too late. At eighteen I aged. This aging was brutal.¹⁸⁰

A voz envelhecida e o rosto jovial são colocados em contato nesta cena, apesar da existência de um nítido deslocamento cronológico que poderia manter os dois em desconexão. Surge a partir daqui dois aspectos do romance: a presença da velhice no rosto da jovem, isto é, a fissura que surge nela, o rosto partido no tempo, e a presença de

¹⁷⁹ DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 8. “Au contraire d’en être effrayée j’ai vu s’opérer ce vieillissement de mon visage avec l’intérêt que j’aurais pris par exemple au déroulement d’une lecture.” Ibidem. p. 10. A falta de medo da narradora em observar a transformação de seu rosto a distancia de Dorian Gray, personagem de Oscar Wilde, que prefere deixar as transformações confinadas ao seu retrato, sem permitir com que elas se apresentem ao rosto. Não à toa, ele esconde a tela para ninguém observar seu devir. No caso de *L’amant*, a narradora deixa seu rosto à mostra.

¹⁸⁰ São as mesmas frases do romance antes citadas, traduzidas ao inglês, idioma em que o filme é falado.

imagens do passado no presente, ou seja, as lembranças da narradora quando moça num momento em que ela já é idosa.

A narrativa surge da relação entre os tempos, o passado, o presente e o futuro, que se torna aparente na condição paradoxal da protagonista ser percebida tanto como jovem quanto como idosa. Além disso *L'amant* é uma tentativa, por parte da narradora, de retomar acontecimentos passados de sua vida. Mas o que ela faz de fato não é reviver o vivido, e sim produzir novos acontecimentos através da lembrança. Ela está sempre imersa entre essas imagens que se fazem simultâneas no presente da narradora. Portanto é dessa maneira que ela se encontra enquanto escreve: ao mesmo tempo que vive num presente ela está virada simultaneamente para o passado e para o futuro, como uma espécie de Janus.

Neste entre-tempos a narradora irá sempre agir com as imagens que surgem à sua frente, principalmente com as lembranças, que lhe aparecem como os escombros carregados pelo rio. As recordações então se fazem presentes, não estão enclausuradas num suposto passado puro, uma virtualidade inativa e impassível. Há uma mistura entre o presente, o passado e o futuro.

A condição rememorativa de *L'amant*, e que repercute na descrição de Duras de seu romance como um álbum fotográfico, é perceptível em diversas passagens, principalmente quando a narradora observa a jovem que um dia foi, que se transformou nesta que agora narra, convidando os leitores para também fazê-lo:

Na balsa, olhem para mim, tenho ainda os cabelos compridos. Quinze anos e meio. Já uso maquilagem. Passo creme Tokalon no rosto, tento esconder as sardas na parte superior das maçãs do rosto, sob os olhos. Sobre o creme Tokalon passo pó natural, da marca Houbigan. É o pó que minha mãe usa quando vai às reuniões da Administração Geral. Naquele dia, também estou de batom, escuro, cor de cereja. Não sei como o consegui, talvez Hélène Lagonelle o tenha roubado da mãe para mim, não sei. Não tenho perfume, na casa de minha mãe só há água de colônia e sabão Palmolive.¹⁸¹

¹⁸¹ Tradução modificada. Ibidem. p. 21. " Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée. Je mets de la crème Tokalon, j'essaye de cacher les taches de rousseur que j'ai sur le haut des joues, sous les yeux. Pardessus la crème Tokalon je mets de la poudre couleur chair, marque Houbigan. Cette poudre est à ma mère qui en met pour aller aux soirées de l'Administration générale. Ce jour-là j'ai aussi du rouge à lèvres rouge sombre comme alors, cerise. Je ne sais pas comment je me le suis procuré, c'est peut-être Hélène Lagonelle qui l'a volé à sa mère pour moi, je ne sais plus. Je n'ai pas de parfum, chez ma mère c'est l'eau de Cologne et le savon Palmolive." Ibidem. p. 24.

O episódio indica que a narradora encara de frente o seu passado, e o número de detalhes que descreve mostra quão nítidos esses detalhes lhe surgem. Essa relação entre ela idosa e a jovem que foi pressupõe aquela cisão da protagonista no tempo, já que a percepção, o olhar, é retrospectivo. O presente ao mesmo tempo presentifica o passado e o mantém distante, isto é, apesar de se tratar da mesma personagem ambas não são a mesma pessoa, pois estão imersas em distintas coordenadas espaço-temporais. A cada acidente, a cada relação da moça com as diversas imagens-corpos que a circundam, novos atributos lhe surgem, o que constantemente a transforma. Apesar da diferença entre elas, a narradora se percebe na jovem e se projeta nela. Portanto esse episódio sugere as relações travadas entre a narradora e suas lembranças que supõem um entrelaçamento dos fios que provêm do passado com aqueles que tecem o presente.

Notadamente este relato se debruça na protagonista que se encontra sobre o rio Mekong, e do fluxo deste rio a lembrança se embaralha com o presente. Tal fato é comparável ao filme *Hiroshima mon amour*, de 1959, que conta com roteiro de Duras e direção de Alain Resnais. A presença de dois rios assume um protagonismo dentro da narrativa: o rio Loire, em Nevers, onde, à sua margem, a protagonista jovem, uma atriz francesa, se encontra regularmente com seu amante alemão durante a ocupação nazista na França; e o rio Ota, em Hiroshima, que corre ao fundo do bar durante a sequência em que a protagonista, agora adulta, narra, ao seu amante japonês, a sua paixão e seus encontros com o alemão. Nesta cena os dois rios parecem se misturar não só temporalmente, pois é à beira do Ota que a protagonista narra sua juventude, seu passado ao largo do rio Loire, como também os personagens se entrelaçam, pois em certos momentos eles assumem outra personalidade: o amante japonês, ao se referir ao alemão, diz *moi*, assim como a atriz se refere ao alemão por *toi*, mesmo que dirigindo a fala ao japonês; e a atriz que assume o papel de si mesma jovem, utilizando o pronome *je* e a conjugação no presente. Ou seja, um rio se junta ao outro, e na confluência tanto o passado e o presente se emaranham na narrativa quanto os personagens de Hiroshima e de Nevers se confundem.

Neste sentido as sequências inicial e final do filme são exemplares. A primeira sequência projeta os dois corpos dos protagonistas abraçados fortemente, supostamente no momento da relação amorosa, enlaçando-se quase que até a fusão dos dois. Os corpos estão cobertos de areia que, depois de alguns cortes na montagem, assumem um brilho, como que simulando a transpiração, a liquefação do corpos. Já na cena final

apresenta um diálogo entre os dois amantes, e pela primeira vez o nome deles surge: ela se chama Nevers, e ele Hiroshima. Portanto a narrativa do filme é toda sobre o encontro entre Nevers, o passado, e Hiroshima, o presente, e seu entrelaçamento, como fica claro pelo início com os corpos, e na cena do bar em que os rios se unem. O paralelo entre este filme e *L'amant* surge desta união dos rios, que se portam como o fluxo do tempo que tece o passado e o presente.

**

É possível recorrer a Bergson, novamente, para ajudar a iluminar essa leitura. Ele escreve em *Matéria e memória*, após conceituar a percepção, que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Identidade infinita dos dois sentidos.”¹⁸² Isto é, não há maneiras de separar de fato o presente do passado, já que ele está sempre impregnado de lembranças, de percepções passadas.

Bergson introduz assim o conceito de *duração*, com o passado acompanhando o presente, para dar conta da natureza do tempo e da conservação do passado. É de extrema importância distinguir o tempo do espaço, geralmente confundidos pelo pensamento comum, que se limita a explicar a passagem do tempo como um processo mensurável e divisível, algo característico da matéria. No caso bergsoniano não é o tempo que passa, mas nós, como imagens, que passamos por ele, ou seja, o tempo dura ao invés de passar. Ao contrário dos seres, que estão, ele é.¹⁸³

Em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, Bergson introduz o conceito de duração opondo-o ao espaço. Geralmente se tem uma ilusão da duração comparando-a com o espaço, ou com movimentos sucessivos no espaço, como no exemplo que Bergson dá dos ponteiros do relógio:

Quando sigo com os olhos, no mostrador do relógio, o movimento da agulha que corresponde às oscilações do pendulo, não meço a duração, como parece acreditar-se; limito-me a contar simultaneidades, o que é muito diferente. Fora de mim, no espaço, existe somente uma posição única da agulha e

¹⁸² BERGSON, Henri. *Ibidem*. p. 30.

¹⁸³ De acordo com Bréhier, os estoicos consideravam o tempo um incorporal. Como escreve, a partir de uma leitura de Crisipo: “os estoicos fizeram uma observação profunda, que, partindo da gramática, deveria ter mais do que um alcance gramatical: é que o tempo se aplicava diretamente aos verbos, isto é, aos predicados que designavam para eles os acontecimentos incorporais. O tempo não tem nenhum contato com o ser verdadeiro das coisas.” BRÉHIER, Émile. *Ibidem*. p. 103. Para os estoicos o tempo surge com os incorporais, no expresso dos estados do ser.

pêndulo, porque das posições passadas nada fica. Dentro de mim, prossegue-se um processo de organização ou de penetração mútua dos factos de consciência, que constitui a verdadeira duração.¹⁸⁴

A duração é mais uma grandeza de intensidade¹⁸⁵ do que de quantidade e, geralmente, o erro de tentar medi-la decorre da substituição da primeira pela segunda, com o que se cai no espaço, os saltos dos ponteiros do relógio tomando o lugar do imaterial. É em razão de podermos perceber o movimento dos ponteiros no presente que Bergson ressalta que em nós, internamente, há sucessão sem exterioridade recíproca, enquanto que fora há exterioridade recíproca sem sucessão, “pois a oscilação presente é radicalmente distinta da oscilação anterior que já não existe; mas ausência de sucessão, já que a sucessão só existe para um espectador consciente que se lembra do passado e justapõe as duas oscilações ou os seus símbolos num espaço auxiliar.”¹⁸⁶ É então graças à duração e à lembrança que tomamos consciência da sucessão dos movimentos efetuado por qualquer matéria no espaço.

Para expor como espaço e tempo se ligam, Bergson primeiro separa radicalmente o espaço e a duração, e chega a um espaço sem duração, onde tudo acontece no instante e não dura, não se conserva de forma nenhuma, sendo esse, para Bergson, o espaço real. Já a duração real é constituída de momentos heterogêneos que “se interpenetram, podendo cada momento aproximar-se de um estado do mundo exterior que é dele contemporâneo e separar outros momentos por efeito dessa aproximação.”¹⁸⁷ Dessas duas realidades, colocadas em comparação, Bergson observa um traço de união, um conceito que une os dois termos, o de simultaneidade, que é uma “representação simbólica da duração, tirada do espaço.”¹⁸⁸

Bergson distingue então dois elementos no movimento. O primeiro é o espaço percorrido e o ato de percorrer, uma quantidade homogênea; o segundo são as posições que sucedem do movimento e a síntese destas posições, uma qualidade ou mesmo uma intensidade. Como ocorre com a simultaneidade, esses dois movimentos coexistem, proporcionando uma mistura entre a sensação intensiva e a representação extensiva, com o que é sugerida uma coexistência do passado e do presente, em cada ato por vir.

¹⁸⁴ BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediato da consciência**. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70. 2008. p. 77.

¹⁸⁵ Ibidem. p. 76.

¹⁸⁶ Ibidem. pp. 77-78.

¹⁸⁷ Ibidem. p. 78.

¹⁸⁸ Ibidem.

Uma excelente leitura poética dessa co-existência ou co-implicação entre o sentir intensivo e o representar extensivo é fornecida por Carlos Drummond de Andrade, em *Duração*.¹⁸⁹ A escolha do título não poderia ser mais oportuna, pois em alguns versos o conceito bergsoniano parece emergir da superfície da página:

O tempo era bom? Não era.
O tempo é, para sempre.
A hera da antiga era
roreja incansavelmente.

Aconteceu há mil anos?
Continua acontecendo.
Nos mais desbotados panos
estou me lendo e relendo.

Tudo morto, na distância
que vai de alguém a si mesmo?
Vive tudo, mas sem ânsia
de estar amando e estar preso.

Pois tudo enfim se liberta
de ferros forjados no ar.
A alma sorri, já bem perto
da raiz mesma do ser.

No poema o tempo dura, ele continua no fluxo interminável. Mil anos é uma divisão, mas os mil anos não são distâncias, são intensidades, mil anos no tempo é algo simultâneo deste presente no qual tudo vive e no qual tudo continua vivendo. É a hera que se esparrama, que bifurca-se em galhos e se prende nas superfícies.

Essa concepção de duração, em *L'amant*, está presente naquela passagem em que a narradora observa, com o mesmo interesse que dedica a uma leitura, o envelhecimento tomar conta de seu rosto. Ora, é a partir do devir de seu rosto que ela percebe o fluxo do tempo, como se a cada instante intenso o seu rosto sofresse um golpe, uma arremetida do tempo, da mesma forma que os ponteiros do relógio saltam. É dessa mesma maneira que a mãe da jovem observa e compara as fotografias de seus filhos, como na passagem já citada.¹⁹⁰ Apesar disso, o movimento presente no rosto da narradora mostra de fato o puro devir-velha em expressão constante, em movimento

¹⁸⁹ ANDRADE, Carlos Drummond. *Duração*. In: *As impurezas do branco*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p. 33.

¹⁹⁰ Cf. pp. 11-12.

continuo a cada arremetida do tempo. A comparação feita pela mãe, entre fotografias, por sua vez expressa uma divisão de instantes no espaço. Por este motivo o rosto da protagonista comporta, simultaneamente, o passado, o presente e o futuro. Ele expressa o fluir do tempo, comportando-se como uma eterna passagem.

Como a voz narrativa afirma: “tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, sulcos na pele. Não é um rosto desfeito, como acontece com pessoas de traços delicados, o contorno é o mesmo mas a matéria foi destruída. Tenho um rosto destruído.”¹⁹¹ Este rosto destruído é aquele já indicado pelo jovial, cujo contorno se mantém, mas sua superfície é alterada por rugas, pela destruição. Essa destruição atua como uma materialização da fissura na protagonista, tanto daquela que surge no orgasmo quanto da fissura temporal presente em cada instante. É a partir desse rosto fissurado que tem início a narrativa. Em outras palavras, a narrativa surge da fissura.

Há uma outra passagem que sugere o entrançamento entre o passado e o presente. Tal cena aparece no momento em que a voz narrativa se refere à relação complicada que travava com sua mãe e seu irmão mais velho, após a morte de seu irmão mais jovem, por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Com este falecimento a narradora, que na época já vive na França, deixa de se interessar pelos outros dois familiares e reflete sobre seus sentimentos existentes antes do ocorrido: “hoje já não os amo. Não sei mesmo se os amei. Eu os abandonei.”¹⁹² Aqui ela claramente coloca seus sentimentos atuais, que surgem de um ressentimento que tem em relação ao irmão mais velho, causa de horror, e com a mãe após o falecimento do irmão que mais amava, como ela escreve: “com a morte de meu irmão mais novo ela [a mãe] morreu para mim. Bem como meu irmão mais velho. Não consegui vencer o horror que me inspiraram subitamente.”¹⁹³ Portanto esse horror acaba impregnando até suas lembranças, adicionando novos atributos a essas imagens. A narradora segue nesse sentido e associa o tempo da guerra ao irmão mais velho:

Vejo a guerra exatamente como ele era, espalhando-se por toda a parte, penetrando em tudo, roubando, aprisionando, estando em tudo, misturada,

¹⁹¹ DURAS, Marguerite. *Ibidem*. p. 8. “J’ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau casée. Il ne s’est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J’ai un visage détruit.” *Ibidem*. p. 10.

¹⁹² *Ibidem*. p. 33. “Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés.” *Ibidem*. p. 37.

¹⁹³ *Ibidem*. “Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère. De même que mon frère aîné. Je n’ai pas surmonté l’horreur qu’ils m’ont inspirée tout à coup.” *Ibidem*. p. 36.

confundindo-se com tudo, presente no corpo, no pensamento, na vigília, no sono, o tempo todo, às voltas com a paixão embriagante de ocupar o território adorável da criança, do corpo mais fraco, dos povos vencidos, isso porque o mal está lá, às portas, contra a pele.¹⁹⁴

Essa associação condiz com toda a relação que este irmão tem tanto com a jovem como com o irmão mais novo. Ele “sofre por não poder praticar o mal livremente, por não ter o domínio do mal, não apenas aqui, mas em toda a parte.”¹⁹⁵ É assim que a narradora relaciona as lembranças que concernem ao irmão, alguém dominador e fonte de mal, assim como expresso pela morte do desejo que a jovem sente pelo amante quando ambos estão na presença do irmão. É assim que ele se porta, também, nas passagens sobre as crises de loucura da mãe que, geradas pelo medo de que a filha fique alheia da sociedade por conta de sua relação com o chinês, culminam em agressões: “minha mãe atira-se contra mim, tranca-me no quarto, espanca-me com os punhos fechados, esbofeteia-me, tira minha roupa, aproxima-se de mim, apalpa meu corpo, examina minha roupa de baixo, diz que sente o perfume do homem chinês.”¹⁹⁶ O irmão mais velho surge nesse momento, e, em apoio à mãe “diz que ela tem razão em bater na menina, sua voz é macia, íntima, acariciante, diz que precisam saber a verdade, custe o que custar, precisam saber para impedir que a menina se perca,”¹⁹⁷ enquanto seu irmão mais novo é o único que apoia a protagonista, sentindo medo do que possa vir a acontecer: “tem medo que me matem, tem medo, sempre medo daquele desconhecido, de nosso irmão mais velho.”¹⁹⁸ Portanto toda essa relação de violência, de poder e de medo que o irmão mais velho e a mãe impõem desemboca no sentimento gerado pela guerra na narradora. Então as imagens de tempos heterogêneos se interpenetram e se confundem, e a morte do irmão mais novo chega em decorrência de toda essa atmosfera temporal.

¹⁹⁴ Ibidem. pp. 69-70. “Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner, partout être là, à tout mélangée, mêlée, présente dans le corps, dans le pensée, dans la veille, dans le sommeil, tout le temps, en proie à la passion saoulante d’occuper le territoire adorable du corps de l’enfant, du corps des moins forts, des peuples vaincus, cela parce que le mal est là, aux portes, contre la peau.” Ibidem. p. 76.

¹⁹⁵ Ibidem. p. 66. “Le frère aîné souffre de ne pas faire librement le mal, de ne pas régenter le mal, pas seulement ici mais partout ailleurs.” Ibidem. p. 72.

¹⁹⁶ Ibidem. p. 65. “Ma mère se jette sur moi, elle m’enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s’approche de moi, elle sent mon corps, mon ligne, elle dit qu’elle trouve le parfum de l’homme chinois.” Ibidem. p. 71.

¹⁹⁷ Ibidem. “Il lui dit qu’elle a raison de battre l’enfant, sa voix est feutrée, intime, caressante, il lui dit qu’il leur faut savoir la vérité, à n’importe quel prix, il leur faut savoir pour empêcher quecette petite fille ne se perde.” Ibidem. p. 71.

¹⁹⁸ Ibidem. “Il a peur, il a toujours peur de cet inconnu, notre frère aîné.” Ibidem. p. 71.

Toda essa influência de tempos na narrativa sugere sua mistura. O passado se introduzindo no presente, e o presente se insinuando nos fatos passados. O presente como tempo da ação se identifica como fratura permanente, que se apoia entre o passado e o futuro. É como escreve Deleuze, em *Lógica do sentido*, sobre o tempo de Cronos e o tempo de Aion, o tempo de Cronos supondo a existência somente do presente no tempo: “passado, presente e futuro não são três dimensões do tempo; só o presente preenche o tempo. É o mesmo que dizer que o que é futuro ou passado com relação a um presente (de uma certa extensão e duração) faz parte de um presente mais vasto, de maior extensão ou duração.”¹⁹⁹ O presente é o tempo das misturas corporais, sendo este presente de Cronos aproximado de um corpo, de uma causa, e o passado e o futuro o que resta do presente profundo. O tempo de Cronos é infinito sem ser ilimitado, pois conforme Deleuze “pertence ao (seu) presente delimitar, ser o limite ou a medida da ação dos corpos, ainda que fosse o maior dos corpos ou a unidade de todas as causas (Cosmos).”²⁰⁰ E infinito também por ser “circular no sentido de que engloba todo o presente, ele recomeça e mede um novo período cósmico após o precedente.”²⁰¹ Cronos não admite o devir do tempo, colocando o presente como eternamente presente, como se o ato bastasse por si só e nada escapasse dele. Ele absorve o futuro e o passado em sua espessura.

Já o tempo de Aion supõe a insistência do passado e do futuro em detrimento da espessura englobadora do presente extenso, “em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada momento o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo.”²⁰² O presente dessa forma é um instante em eterno devir, em devir-passado e devir-futuro, sempre escapando ao tempo totalizante. Ainda é o tempo da ação, “é o presente da operação pura e não da incorporação,”²⁰³ é o tempo sem espessura, que não é mais preenchido de corpos, mas sim dos efeitos de superfície, de atributos efêmeros. É mais o tempo do humano que de Deus, já que os dois “se opõem por sua leitura do tempo. O que os homens captam como passado ou futuro, o deus o vive no eterno presente.”²⁰⁴ O deus aqui é Cronos com o presente divino e inteiro, com o passado e o

¹⁹⁹ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. p. 167.

²⁰⁰ Ibidem. p. 168.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Ibidem. p. 169.

²⁰³ Ibidem. p. 173.

²⁰⁴ Ibidem. p. 153.

futuro como dimensões relativas a segmentos do presente. Ao contrário, o presente do humano é o mais instantâneo, aquele que não cessa de se dividir em passado-futuro. Nele, como no presente de Aion, se estabelece um presente superficial: “eis que surge um passado-futuro ilimitado que se reflete em um presente vazio não tendo mais espessura que o espelho.”²⁰⁵

Neste presente a mistura do universo, o conjunto de imagens atuantes, entre elas as imagens-corpos, acontece. Todas essas imagens são atores, fazendo do presente seu palco de representações. Ou seja, o universo é uma peça de teatro com atores que não terminam seus atos, já que os papéis sempre se renovam. Tais ações entram em um paradoxo, que Deleuze chamará de paradoxo do comediante, pois o que esses atores representam é sempre ainda futuro e já passado, “ele permanece no instante, para desempenhar alguma coisa que não para de se adiantar e de se atrasar, de esperar e de relembrar.”²⁰⁶

**

Com base nas reflexões de Deleuze, e nas passagens abordadas, observo que a narrativa supõe esta mistura temporal. Pelo fato de a protagonista enquanto narradora permanecer nessa fratura do tempo, em que o presente se subdivide eternamente em passado e futuro, nota-se que a narração dela escorre, da fissura. É no presente como instante fugidio que a protagonista permanece enquanto narradora, sempre entre o passado e o futuro, num fluxo ininterrupto que mantém a narrativa em movimento. É como se a jovem e a voz narrativa estivessem sempre em partida, numa errância sem fim, que se faz necessária na subdivisão do tempo, e que mantém a fissura sempre aberta:

As partidas. Sempre as mesmas partidas. Sempre as primeiras partidas por mar. A separação da terra era sempre feita com dor e até mesmo com desespero, mas isso nunca impedia os homens de partirem, os judeus, os homens de pensamento e os autênticos viajantes da única viagem por mar.²⁰⁷

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 118. “Les départs. C’est toujours les mêmes départs. C’est toujours les premiers séparts sur les mers. La séparation d’avec la terre s’était toujours faite dans la douleur et le même désespoir, mais ça n’avait jamais empêché les hommes de partir, les juifs, les hommes de la pensée et les purs voyageurs du seul voyage sur la mer.” Ibidem. p. 127.

Nessa passagem o mar é central novamente, como meio de partida e movimento, e também de ligação e separação de terras, ou mesmo de divisão. Ele opera como o agente que mantém a fenda do tempo e da protagonista sempre aberta, e dela a narrativa flui aos modos do sangue numa ferida que jamais cicatriza. A essas características do mar une-se uma outra já introduzida, a de detentor de todas as imagens. Antes de chegar ao mar, a narradora permanece no rio que é o caminho de acesso ao mar, um outro meio fluido que mantém a protagonista em movimento ao mesmo tempo que carrega diversas imagens em sua correnteza.

O meio aquoso, com o seu fluxo, se comporta analogamente ao presente instantâneo, com a narradora permanecendo neste curso, onde tanto ela quanto as relações com as outras imagens se fazem presentes e ausentes, a cada instante um e outro, por ser esta a natureza do presente, sempre fugidio. É como Guimarães Rosa descreve o rio, no conto *A terceira margem do rio*: “o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo.”²⁰⁸ No caso do conto, o pai do protagonista se mantém no fluxo perpétuo do rio, por isso ele sempre se faz ausente, apesar de presente também, assim como a protagonista, enquanto narradora, se comporta no correr do romance, no qual, por sua vez, as imagens são levadas e trazidas por fluxos. Apesar de a narradora permanecer fixa na correnteza do rio, a cada novo presente ela se transforma, assim como o fluxo do rio não é sempre o mesmo. Tanto ela quanto o rio se encontram em eterno devir.

É nesse tempo sempre fugidio que as ações ocorrem. Esse tempo em que a protagonista recebe atributos é o tempo do acontecimento, e os atributos incorporais não param de surgir. Isso fica bem claro também na passagem em que a garota se percebe observada pelo amante, enquanto ambos estão na cama, e a voz narrativa assume o ponto de vista do chinês, e afirma: ele “distingue cada vez com menor clareza os contornos daquele corpo, diferente dos outros, ainda sem forma definitiva, a todo momento se formando ainda, não apenas onde ele podia ver, mas em outros lugares também, para além da vista.”²⁰⁹ Neste trecho a narradora parte do ponto de vista do amante, fato que já vinha se aproximando no segmento narrativo anterior: “o amante de

²⁰⁸ ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio*. In: *Primeiras estórias*. 16. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 71.

²⁰⁹ DURAS, Marguerite. *Ibidem*. p. 108. “Il discerne de moins en moins clairement les limites de ce corps, celui-ci n’est pas comme les autres, il n’est pas fini, dans la chambre il grandit encore, il est encore sans formes arrêtées, à tout instant en train de se faire, il n’est pas seulement là où il le voit, il est ailleurs aussi, il s’étend au-delà de la vu.” *Ibidem*. p. 117.

Cholen perdia-se no prazer da adolescência da menina branca. Esse prazer que desfrutava todas as noites tomava todo o seu tempo, toda a sua vida.”²¹⁰ Então a narrativa passa ao ponto de vista do amante, para depois retornar à primeira pessoa da narradora, descrevendo sua percepção das ações do homem: “Eu observava o que ele fazia comigo, como se servia de mim e jamais imaginei que isso fosse possível, estava além de minhas esperanças e ia ao encontro da sina do meu corpo. Assim me transformei em sua filha. Ele havia se tornado outra coisa também para mim.”²¹¹ A voz narrativa joga aqui com os diferentes pontos de vista, alternando entre um relato do que ela percebe de si no passado, através do que ela supõe da percepção do amante, assim como o que ela entende, no presente, da atitude do homem no passado.

Além disso ela também projeta seu sentimento de culpa com relação ao vínculo amoroso que trava com o homem. Há uma associação, por parte da narradora, entre o tabu do amor incestuoso, um amor proibido, com o fato dela ser tão mais nova que o homem, a ponto de se perceber transformando em sua filha. Esta passagem sugere a culpa que ela sente de ter se entregado ao amante, de ter abraçado a loucura da Dama de Vinhlong, mas, apesar desse ressentimento, ela não abandona este amor, esta possibilidade de prazer e de êxtase:

[Ele] abraçaria sua filha do mesmo modo. Brinca com o corpo da filha, faz com que se vire, cobre-lhe de beijos o rosto, a boca, os olhos. E ela, ela continua a se abandonar, seguindo a direção exata determinada por ele no começo do jogo. E , subitamente, é ela quem suplica, não diz o quê, e ele, ele lhe diz que se cale, grita que não a quer mais, que não quer mais se aproveitar dela, e novamente ficam presos um ao outro, encadeados um ao outro em seu pânico, e então o pânico se desfaz outra vez, cedem a ele uma vez mais, entre lágrimas, desespero, felicidade.²¹²

²¹⁰ Ibidem. p. 108. “L’amant de Cholen s’est fait à l’adolescence de la petite blanche jusqu’à s’y perdre. La jouissance qu’il prend à elle chaque soir a engagé son temps, sa vie.” Ibidem. p. 116.

²¹¹ Ibidem. p. 109. “Je regarderais ce qu’il faisait de moi, comme il se servait de moi et je n’avais jamais pensé qu’on pouvait le faire de la sorte, il allait au-delà de mon espérance et con formément à la destinée de mon corps. Ainsi j’étais devenue son enfant. Il était devenu autre chose aussi pour moi.” Ibidem. p. 117.

²¹² Ibidem. p. 110. “Il prendrait son enfant de même. Il joue avec le corps de son enfant, il le retourne, il s’en recouvre le visage, la bouche, les yeux. Et elle, elle continue à s’abandonner dans la direction exacte qu’il a prise quand il a commencé à jouer. Et d’un seul coup c’est elle qui supplie, elle ne dit pas de quoi, et lui, lui crie de se taire, il crie qu’il ne veut plus d’elle, qu’il ne veut plus houer d’elle, et les voicide nouveau pris entre eux, verrouillés entre eux dans l’épouvante, et voici que cette épouvante se défait encore, qu’ils lui cèdent encore, dans les larmes, le désespoir, le bonheur.” Ibidem. p. 119.

Retornando ao que a narradora projeta de si na percepção do amante (o corpo sem forma definitiva), é exatamente o seu corpo em eterno devir (assim como o amante se torna outra coisa para ela, para além de amante), a todo e a cada momento se metamorfoseando sem chegar a um estado definitivo, como se a jovem estivesse sempre envolta por aquele nevoeiro, que antes invadia a limusine, e que, de forma gradual, modificava a sua aparência. Portanto os estados da protagonista assumem um aspecto evanescente, conferido pela mesma natureza do presente. O corpo da jovem continua se formando para além da vista do amante. Como diz a voz narrativa, tal transformação leva o corpo da garota “na direção do jogo, da morte, ele é flexível, abre-se todo para o prazer como se já fosse grande, adulto, não tem malícia, é de uma inteligência assustadora.”²¹³ Ele se abre e se expõe ao mundo. O que essas duas passagens evidenciam, tanto a descrição da partida pelo mar quanto esta última, é o movimento da protagonista em direção ao por vir. Ela segue o fluxo temporal em direção à sua destruição e transmutação. Tal movimento a transformará em narradora, estado presente virtualmente na moça que expressa seu desejo de escrever, que confessa. Ao assumir o papel de escritora todos os seus papéis passados acompanham-na simultaneamente. Para a garota assumir um novo atributo o antigo deve evanescer, ou ir em direção à sua destruição e morrer, de modo que a morte não deixa de se fazer presente, assim como as lembranças, sobre as quais a narradora se debruça no romance.

A narrativa então surge, além do fluxo temporal, de uma tentativa de apreender o que dele irrompe. Analiso essa forma narrativa tendo como apoio o que escreve Ricoeur, em *Tempo e narrativa*. Ele parte das aporias de Santo Agostinho sobre o tempo, e da *Poética* de Aristóteles, para relacionar a experiência humana do tempo à narrativa. Escreve que esta é possível exatamente pela relação imprescindível que trava com o tempo, e estabelece que

existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: *que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.*²¹⁴

²¹³ Ibidem. pp. 108-109. “vers le jeu, la mort, il est souple, il part tout entier dans la jouissance comme s’il était grand, en âge, il est sans malice, d’une intelligence effrayante.” Ibidem. p. 117.

²¹⁴ RICOEUR, Paul. Ibid. p. 85. Grifo original.

Portanto, no caso de *L'amant*, a atividade da voz narrativa é articular o tempo com sua própria experiência temporal. O romance nasce da experiência que acomete a narradora ao observar a ação do tempo, como explicitado na descrição feita da protagonista observando seu rosto envelhecendo. Ricoeur entende que a narração implica a recordação de eventos passados, que por sua vez se constituem como imagens presentificadas.²¹⁵

Para estabelecer a maneira na qual a narrativa se constitui com o tempo, Ricoeur traça, a partir de Aristóteles, o par mimese-muthos, o que significa que mimese não é simplesmente a imitação ou a cópia de algo. Ricoeur assume que a representação “é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga (muthos).”²¹⁶ Ou seja, a mimese deve ser entendida como uma atividade criadora, não como uma representação duplicadora “mas o corte que abre o espaço de ficção. O artesão de palavras não produz coisas, mas somente quase-coisas, inventa o como-se.”²¹⁷ Para abordar essa atividade mimética, Ricoeur estabelece uma tríplice mimese. É através da relação entre os três modos miméticos que ele concebe a mediação entre narrativa e tempo.

A mimese I é definida como a pré-compreensão do que “ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária.”²¹⁸ Ricoeur considera que três traços são anteriores à compreensão narrativa, prefigurando-a: a estrutura, ou semântica, que significa que para uma história ser compreendida é preciso ao mesmo tempo entender a linguagem e a tradição cultural em que procede a tipologia da intriga. O simbólico, que confere uma primeira legibilidade da ação através de um sistema de símbolos. O terceiro traço concerne aos caracteres temporais pois, como ele afirma, a compreensão de uma ação não é limitada a uma familiaridade com a trama conceitual, e de suas mediações simbólicas, mas também de um reconhecimento das estruturas temporais exigidas pela narração.²¹⁹

²¹⁵ Ibidem. p. 27.

²¹⁶ Ibidem. p. 60.

²¹⁷ Ibidem. p. 76.

²¹⁸ Ibidem. p. 101.

²¹⁹ Ibidem. p. 95.

Em seguida Ricoeur define a mimese II como a configuração da narrativa, onde se inicia o mundo do *como-se*, isto é, é nela que a tessitura da intriga é feita. Sua função é de mediar a prefiguração à refiguração da ação, que constitui a mimese III, em que a narrativa se restitui no tempo do agir e do padecer. Esta terceira mimese é definida como a ligação entre o mundo do texto e o do leitor ou ouvinte. Ou seja, a intersecção “do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica.”²²⁰

Retornando à segunda mimese, ela é intermediária por três motivos: primeiramente o enredo faz mediação entre acontecimentos individuais e uma história considerada como um todo. É possível dizer que ele extrai uma história *de* uma pluralidade de incidentes, ou então que transforma os acontecimentos *em* uma história. “As duas relações recíprocas expressas pelo *de* e pelo *em* caracterizam a intriga como mediação entre acontecimentos e história narrada.”²²¹

O segundo motivo é dado pelo fato de que ela promove a composição e a mediação de fatores tão heterogêneos quanto agentes, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados, entre outros. Dessa forma “a narrativa faz aparecer numa ordem sintagmática todos os componentes suscetíveis de figurar no quadro paradigmático estabelecido pela semântica da ação.”²²² Essa transição entre paradigmático e sintagmático que compõe a própria passagem de mimese I para a II é a operação que passa a prefiguração para a configuração.

A terceira razão, e que é a mais importante para esta análise de *L'amant*, vem de seus caracteres temporais, em que há duas dimensões: uma cronológica, que constitui a dimensão episódica da narrativa, caracterizando a história formada por acontecimentos. Esta dimensão episódica pressupõe a sucessão de acontecimentos, e segue uma ordem irreversível do tempo, e é a coisa *narrada*. A outra é não-cronológica, que é a dimensão configurante, na qual a intriga transforma os acontecimentos em história.²²³ Ela transforma, em primeiro lugar, a sucessão dos acontecimentos numa reunião total deles. Este é o ato de narrar, que se debruça sobre a coisa narrada.²²⁴

²²⁰ Ibidem. p. 110.

²²¹ Ibidem. p. 103. Grifo original.

²²² Ibidem.

²²³ Ibidem. p. 104.

²²⁴ “É no ato de presentificar que se distinguem o ato de “narrar” e a coisa “narrada”. Distinção fenomenológica, pois, que faz com que todo narrar seja um narrar alguma coisa (erzählen von), que não

O tempo narrativo faz a mediação entre as duas dimensões, no que Ricoeur o chama, utilizando-se de Genette, de *jogo com o tempo*, no qual o que está em jogo é a vivência temporal que a narrativa mira.²²⁵ O que é narrado é a temporalidade da vida, não ela em si, mas uma representação criativa dela, que surge da presentificação de experiências vividas.

As formulações de Ricoeur ajudam a estabelecer a condição da voz narrativa de *L'amant*. Como visto neste capítulo, a simultaneidade entre passado e presente possibilita que a narradora relate os acontecimentos passados, e ao mesmo tempo crie a partir deles. A reação da protagonista ante o devir de seu rosto, dedicando a mesma atenção que doa a uma leitura, coloca em evidência o jogo com o tempo em que ela entra: dessa leitura surge a escrita. Ela faz o mesmo com suas experiências passadas, manuseando-as e, então, monta o romance através de imagens de sua vida. A configuração do romance supõem a presentificação de acontecimentos passados. Portanto a memória assume um protagonismo, ela se vincula intrinsecamente com a narrativa.

Há uma passagem muito significativa, que fortalece a relação da escrita com a lembrança: “A história da minha vida não existe. Ela não existe. Jamais tem um centro. Nem caminho, nem trilha. Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém.”²²⁶ A história da vida da protagonista não existe antes de ser narrada, só é criada com a escrita. Assim observa Andrea Correa Paraiso: “A história da vida não existe? A escritura da vida existe. O tempo vivido é retomado pelo imaginário.”²²⁷ Enquanto houver memória, haverá escrita.

O trabalho da narradora é o de conciliar os tempos na escrita. Porém, ao invés de tentar organizar suas lembranças numa ordem cronológica, a voz constrói a narrativa acompanhando os fluxos da memória que lhe atinge, e também mergulhando na profundidade da memória. Aqui se encontra a beleza da narrativa de *L'amant*. Não basta somente unir os tempos, as lembranças ao presente, mas também reconfigurá-las, e o

é em si narrativa.” RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa. volume 2: a configuração do tempo na narrativa de ficção**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 131.

²²⁵ Ibidem. pp. 136-137.

²²⁶ DURAS, Marguerite. Ibid. p. 12. “L’histoire de ma vie n’existe pas. Ça n’existe pas. il n’y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a des vastes endroits où l’on fait croire qu’il y avait quelqu’un, ce n’est pas vrai il n’y avait personne.” Ibidem. p. 14.

²²⁷ PARAISSO, Andréa Correa. Ibid. p. 92.

trabalho poético da voz narrativa se encontra no embaralhamento anacrônico e fragmentário. Ou seja, a narrativa não se resume somente na reconfiguração do passado com o presente, ela se constitui a partir de um jogo com os tempos, efetuado pela narradora que brinca com a evanescência do presente.

Enquanto a narradora se lembra dos fatos passados, durante o percurso narrativo, ela não enxerga um caminho claro, não há vereda alguma aberta para ser seguida, no que ela é levada a explorar suas recordações e traçar uma estrada própria. O anacronismo dos acontecimentos narrados, como a mudança repentina do foco, também contribuem para o romance assumir a condição de fluxo rememorativo. Cada bifurcação temporal possibilita a reconfiguração narrativa.

A lembrança e o esquecimento

É o momento de aprofundar o tema da lembrança no romance, como indicado anteriormente. *L'amant* se apresenta como uma coleção de lembranças, a partir das quais a narradora desenvolve o romance. Ela está sempre imersa entre as imagens do passado que irrompem no presente. Vale relembrar que Duras define o romance como um álbum de fotografias comentado. As fotografias podem ser consideradas como recortes materiais do tempo, recortes de instantes que se fixam na prata a partir da luz. Dessa forma cada foto se define como imagem do passado vista no presente, ou seja, a narradora monta essas imagens para estabelecer a narrativa. Claro que os instantes não são divisíveis, eles se prolongam num movimento contínuo, característica do eterno devir do tempo expresso no rosto da narradora, e é dessa forma que as lembranças surgem a ela: apesar de serem imagens de momentos passados, elas não são puras, elas se impregnam do presente em que estão, e se tornam imagens diferentes.²²⁸

A narrativa resulta do manuseio que a narradora faz de suas recordações. Vale retomar uma passagem já explorada aqui²²⁹ em que a voz narrativa descreve a jovem nos mínimos detalhes, os cabelos compridos, a maquiagem, como que observando-a de frente e, ao mesmo tempo, chamando o leitor para que a observe também: “olhem para mim!” O romance introduz um convite feito pela narradora para os leitores a acompanharem em sua travessia entre as memórias, e também olharem para a narradora quando jovem. Não é possível, portanto, ler o romance sem ter em mente o seu vínculo com a memória.

É importante, nesse sentido, retornarmos à conversa entre Foucault e Cixous sobre Duras. A partir do comentário de Cixous sobre *Moderato cantabile*, de uma “arte da pobreza”, Foucault observa que, principalmente na obra literária de Duras, essa arte

²²⁸ Para pensar com o processo fotográfico, é como se no momento da revelação do filme as informações da tabela padrão das soluções químicas não fossem utilizadas. Alterando o tempo de imersão do filme no revelador, ou mesmo sua temperatura, a imagem da prata sensibilizada também se altera, aumentando contraste e tamanho dos grão de prata. Também é possível alterar a imagem na ampliação da fotografia: tempos diferentes de exposição à luz que transpassa o filme no papel fotográfico criam diferentes imagens daquela gravada no filme negativo, e mesmo na fotografia digital tais manipulações podem ser feitas através de programas de edição de imagens.

²²⁹ Cf. pp. 22-23.

poderia se chamar “a memória sem lembrança”. Para Foucault, o discurso de Duras está na

dimensão da memória, de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança, que não passa de uma espécie de bruma, remetendo perpetuamente à memória, uma memória sobre a memória, e cada memória apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente.²³⁰

Essa observação de Foucault acerca de uma memória purificada, supostamente sem lembranças, está presente em *Moderato cantabile*. Logo no início do romance o assassinato de uma mulher, cometido por seu companheiro, acontece, em um café, abaixo do apartamento onde está a protagonista, Anne Desbaresdes, acompanhando a aula de piano de seu filho. Ao descer e ver a cena do crime ela sente que deve ir sempre ao café. Em suas visitas conhece um homem, Chauvin, que começa a lhe contar a história do assassinato, ou ao menos a imaginar a vida do casal. No desenrolar da narrativa, após vários encontros entre Anne e Chauvin, a história e os personagens do crime passam a se confundir com os dois²³¹, o que faz com que ambos passem a viver esse passado, sem a recordação dele ter acontecido, até porque essa memória seria de outras pessoas e não deles. Aqui a memória engole as lembranças de suas vidas e os faz viver uma outra vida, que possivelmente se repetirá no assassinato. Ou melhor, o passado se torna presente sem que os personagens do presente percebam esse passado como tal.

No caso de *Moderato cantabile* as observações de Foucault são certas. No entanto não são diretamente aplicáveis à *L'amant*. A princípio, seria possível pensar *L'amant* como um romance que trata puramente do passado, isso pelo fato de a narradora contar sempre acontecimentos de tempos anteriores. Tal situação faria com que o romance encenasse essa memória purificada, um passado puro sem ligação com o presente. Mas este não é caso, pois apesar de seu apelo ao passado a narrativa mantém um elo entre os tempos, através, por exemplo e como visto antes, pelo devir da protagonista. Como visto há pouco os acontecimentos passados se reconfiguram no presente.

O vínculo com a memória surge logo no início da narrativa. A protagonista, já velha, descreve o encontro que tem com um homem que diz conhecê-la há muito tempo.

²³⁰ FOUCAULT, Michel. Ibidem. p. 357.

²³¹ Análogo ao que acontece em *Hiroshima mon amour*, como já abordado. Cf. pp. 64-65.

Apesar de todos comentarem sobre sua beleza na juventude, o homem afirma: “para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, que eu gostava menos de seu rosto de moça do que desse de hoje, devastado.”²³² A partir deste episódio a narradora inicia o seu percurso narrativo, como uma tentativa de revisitar a jovem que ainda não possui o rosto devastado, e então chega àquela cena de seu rosto envelhecendo subitamente aos dezoito anos. Esta imagem permanece virtual e, ao mesmo tempo, possui a potência de surgir e se tornar atual, como a narradora anota sobre a imagem que “está sempre lá no mesmo silêncio, maravilhosa. É entre todas a que me faz gostar de mim, na qual me reconheço, a que me encanta.”²³³ Portanto, é no rosto devastado pelo arremate do tempo que a protagonista se reconhece, tanto como a jovem de quinze anos quanto como a mulher de idade avançada. É na fissura do tempo, no devir do presente, que ela se reconhece entre todas as formas e estados que já assumiu.

Após este relato, a voz narrativa se concentra na jovem, com quinze anos e meio, que se encontra na balsa. A descrição desse episódio, que se repete várias vezes durante a narrativa, carrega outros consigo, mantendo o fluxo do romance. Essa lembrança é evocada de forma abrupta pela primeira vez no romance, logo após a descrição do rosto destruído: “deixe-me contar de novo, tenho quinze anos e meio.”²³⁴ Aqui se apresentam, seguidamente, duas cenas importantes: a primeira é do momento em que ela vê o envelhecimento a golpear brutalmente, aos dezoito anos. A segunda é da moça na balsa, em que ela conhece o chinês e que antecede o outro envelhecimento que surge pós-ato sexual, chamado pela narradora de *l’experiment*.

Andréa Correa Paraiso observa que o rosto devastado da protagonista é o ponto de partida do romance: “A situação na qual o homem alude ao semblante da narradora faz com que ela reflita sobre esse semblante e sobre sua vida, leva-a a pensar em como se deu esse envelhecimento.”²³⁵ Esta menção anima a voz narrativa a refletir sobre seu passado para além deste episódio, evocando recordações de momentos anteriores à destruição do rosto. O romance assume o aspecto de relato confessional e retrospectivo

²³² DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 7. “pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j’aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté.” Ibidem. p. 9.

²³³ Ibidem. “Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C’est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m’enchanté.” Ibidem. p. 9.

²³⁴ Ibidem. pp. 8. “Que je vous dise encore, j’ai quinze ans et demi.” Ibidem. p. 10.

²³⁵ PARAIISO, Andréa Correa. Ibid. p. 82.

que causa, como denomina Paraiso, um efeito autobiográfico.²³⁶ Além de surgir pelo tom rememorativo, este aspecto é notável também a partir da identificação da voz narrativa com a protagonista e a abundância do pronome *je*, isto é, do relato em primeira pessoa. Paraiso evidencia que logo no início do romance nos deparamos com um *eu* que inaugura a narrativa: “Certo dia, *eu já era idosa*, um homem se aproximou de mim no saguão de um lugar público.”²³⁷ Portanto há uma narradora “que diz *eu* e que começa por se apresentar, por meio de uma fala reportada, uma espécie de retrato seu.”²³⁸

²³⁶ “A narrativa retrospectiva, o tom confessional, o caráter de busca das origens e a presença de episódios ditos autobiográficos foram alguns traços que fizeram com que grande parte do público recebesse *L’amant* como uma autobiografia.” (Ibidem. p. 70.). No entanto, apesar deste caminho indicado, que relaciona o romance a uma autobiografia da autora, seguirei a trilha tomada por Paraiso, que analisa este aspecto como um efeito de sentido produzido pela escritura. Para tal, a autora segue a definição que Philippe Lejeune faz de autobiografia. Segundo Lejeune, além dos aspectos já citados, o *pacto autobiográfico* reside na “afirmação, no texto, dessa identidade autor-narrador-personagem, remetendo ao nome do autor na capa.” (Ibidem. p. 71.). Todos esses elementos podem ser burlados, como por exemplo o narrador enganar o leitor, tanto se afirmando ser o autor quando não é, ou afirmando ser outro. Como o próprio Lejeune reflete anos mais tarde de publicar *O pacto autobiográfico* e se retrata de sua definição, assumindo que o autor que se diz “eu” pode ser um outro: “quando escrevo, de fato, compartilho dos desejos e ilusões dos autobiógrafos e não estou de forma alguma pronto a renunciar a isso. Digo bem alto: “Eu é um outro”, e bem baixino talvez acrescente: “mas é uma pena.”” LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico (bis)**. In: **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. – 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 79. De fato, assumo aqui a posição de que o artifício utilizado pela voz narrativa surge como um efeito literário. Mesmo que o romance retrate eventos passados da autora, ela é uma outra, ela sofre o devir com o tempo, assim como os fatos narrados, que surgem como lembranças dos acontecimentos e são, posteriormente, transformados em escrita. Ou seja, passam pelo filtro tanto da memória quanto da escritora. Além disso, como expõe Coccia em *O mito da biografia*, partindo de sua análise da carta enviada por Freud em resposta a vontade de Arnold Zwiag se tornar seu biógrafo, no que Freud afirma que quem se torna biógrafo à mentira, ao segredo e à hipocrisia: “se toda a biografia é uma mentira, está claro que sobre a biografia não podem circular mais que fábulas. E de fato, o saber que se acumulou sobre o gênero biográfico no Ocidente parece ser o fruto de uma estranha e curiosa mentira, ainda que seja uma mentira muito especial que estamos acostumados a chamar de mito.” COCCIA, Emanuelle. **O mito da biografia, ou sobre a impossibilidade da teologia política**. In: **Outra Travessia: revista de literatura nº 14**. Tradução de Jorge Wolff. Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2012. p. 10. Ou seja, a biografia partilha a mentira do mito, ela está exposta às mentiras e aos segredos daquele que a escreve. A narradora de *L’amant* mesma afirma já ter escrito sobre esses fatos de sua vida, ao menos alguma parte de sua juventude: “O que faço aqui agora é diferente e parecido. Antes, falei dos períodos claros, dos que estavam esclarecidos. Aqui falo dos períodos secretos dessa mesma juventude, das coisa que oculte sobre certos fatos.” DURAS, Marguerite. Ibid. p. 12. “Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j’ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains efouissements que j’aurais opérés sur certains faits.” Ibidem. p. 14. Ou seja, antes ela omitiu fatos de sua vida que agora ela esclarece, mas ao mesmo tempo engana o leitor, não há garantias de que a voz narrativa não esteja escondendo algo aqui, e ela brinca com esse fato, da mesma forma como brinca no uso da primeira e da terceira pessoa. A narradora assume que o eu é um outro.

²³⁷ DURAS, Marguerite. Ibid. p. 7. Grifo do autor e tradução modificada. “Un jour, j’étais âgée déjà, dans le hall d’un lieu public, un homme est venu vers moi.” Ibidem. p. 9.

²³⁸ PARAISSO, Andréa Correa. Ibid. pp. 72-3.

Paraiso sugere que a narrativa de *L'amant* ocorre na tentativa de um indivíduo resgatar sua juventude, dos tempos em que seu rosto ainda não sofrera a guinada rumo à devastação. Para a estudiosa, o romance é apresentado como “uma tentativa de recuperar a época em que o rosto ainda estava intacto.”²³⁹ Além disso, a narrativa surge também na busca de reviver as experiências. Os dois motivos ficam claros nas repetições²⁴⁰ presentes ao longo da narrativa em que é descrita a travessia do rio. Estas duas buscas se unem então: a escrita não é puramente uma tentativa de ser jovem novamente, mas de reviver, como se fosse a primeira vez, a experiência que lhe aconteceu na juventude.

No entanto há uma quebra do efeito autobiográfico. Primeiramente pela variação da referência pessoal à protagonista. Como apresentei anteriormente, a narradora varia o relato entre primeira e terceira pessoa²⁴¹. Paraiso sugere que “dizer *ela* é brincar com esse efeito, é borrifá-lo de ficção.”²⁴² Além disso a voz também joga com a alternância de ponto de vista. A outra ruptura está na intervenção que a voz narrativa exerce em momentos de esquecimento, abordada de passagem.²⁴³ Tal intervenção opera como outra borrifada de ficção, manifestando-se com respingos do presente no passado. É, como visto há pouco com Ricoeur, a configuração da narrativa.

**

Retomo Bergson, em *Matéria e memória*, para ajudar a esclarecer essas relações entre a narradora e suas lembranças. Bergson segue adiante seu conceito de percepção e, já que a idéia de uma percepção pura não é possível, ele diz que imagens virtuais do passado a acompanham sempre, ou seja, aqui ele avança no conceito de simultaneidade. A percepção só é completa “por sua coalescência com uma imagem-lembrança que lançamos ao encontro dela.” E, por outro lado, “a própria imagem-lembrança, reduzida ao estado de lembrança pura, permaneceria ineficaz.”²⁴⁴ Dessa maneira a percepção, voltada à ação presente, está sempre acompanhada de uma imagem-lembrança, da mesma forma que uma recordação, enquanto imagem atuante, convive com a percepção, caso contrário seria apenas uma imagem virtual. É o que Bergson afirma após desenvolver esse pensamento: “*Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente*

²³⁹ Ibidem. p. 83.

²⁴⁰ Cf. Elemento já explorado no capítulo III.

²⁴¹ Cf. pp. 32.

²⁴² Ibidem. p. 99.

²⁴³ Cf. pp. 22-24.

²⁴⁴ BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. p. 148.

puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro.”²⁴⁵ Para explicitar melhor esse pensamento, e também representar como a memória se acumula na duração, ele apresenta a metáfora do cone invertido:

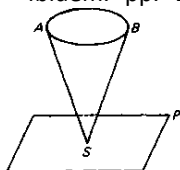
Se eu representar por um cone SAB a totalidade das lembranças acumuladas em minha memória, a base AB , assentada no passado, permanece imóvel, enquanto o vértice S , que figura a todo momento meu presente, avança sem cessar, e sem cessar também toca o plano móvel P de minha representação atual do universo.²⁴⁶

O vértice S permanece sempre em contato com o plano P e arrasta consigo a totalidade das lembranças, que constituem a memória do corpo. A cada movimento do universo atual, o cone mais se alonga, ou seja, mais lembranças são acumuladas na memória. Essa metáfora representa a duração, que nunca deixa de durar, que se liga ao universo da ação a partir da simultaneidade. Assim, vale notar que as reminiscências se conservam na duração, por serem ações e imagens passadas. De maneira alguma, no pensamento bergsoniano, as lembranças se acumulariam no corpo, ou no cérebro, pois o cérebro, como visto, é uma imagem dentre as outras, está no plano objetivo, material, enquanto as lembranças estão no plano subjetivo. Eles diferem por natureza. As lembranças são imagens virtuais, e por virtuais entende-se duas coisas: que podem vir a serem atuais, ou atuantes, tornando-se então imagens-lembranças; ou permanecem em estado puramente virtual, com o que não atuam de forma alguma, sendo essas lembranças puras.

Bergson propõe duas formas pelas quais o passado se conserva: em mecanismos motores e em lembranças independentes. Vale notar que a primeira delas, em mecanismos motores, opera ao modo de uma lição aprendida, e que é repetida. “A cada nova leitura efetua-se um progresso; as palavras ligam-se cada vez melhor; acabam por se organizar juntas.”²⁴⁷ A lição aprendida de cor imprime-se na memória, a cada nova leitura, a cada novo aprendizado dessa lição a lembrança se fixa. Ela tem a natureza do hábito, estimulando um impulso inicial automático. A segunda, a lembrança

²⁴⁵ Ibidem. p. 176. Grifo original.

²⁴⁶ Ibidem. pp. 177-8. Aqui a ilustração da metáfora do cone, como apresentada por Bergson:



²⁴⁷ Ibidem. p. 85.

independente, não possui nenhuma característica do hábito, ela é acontecimento pontual, datado. Ela se conserva diferentemente da lembrança que tem lugar no hábito, ou seja, para serem evocadas necessitam de um esforço maior do que para evocar a lembrança do hábito, que possui um estímulo automático.

Observa que para reavermos uma lembrança na totalidade da memória é preciso mover-se junto do devir do tempo. Como ele explica, “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida.”²⁴⁸ A memória do hábito estaria mais próxima do presente, sendo ela a lembrança mais rápida, automática, para a ação. É natural, como o hábito de andar de bicicleta para um ciclista, por exemplo. A repetição da ação a torna praticamente automática, assim ela surge no momento em que se reconhece a bicicleta. Já a lembrança independente, ou espontânea, demanda mais atenção para ser atualizada, por estar, enquanto metáfora, mais longe do presente.²⁴⁹ Mas, como afirma Bergson, um sujeito saudável estaria em movimento constante entre os dois extremos do cone, entre um suposto presente puro, tempo da atividade, e um suposto passado puro, tempo da virtualidade: “Na vida normal eles se penetram intimamente, abandonando deste modo, um e outro, algo de sua pureza original.”²⁵⁰

Tendo esse quadro teórico em conta, entende-se que toda a narrativa de *L'amant* surge de um movimento entre os tempo simultâneos, e do puro devir da voz narrativa que resulta desta circulação das recordações no presente. Ela evoca as recordações para, assim, agir com elas, na tentativa de viver as experiências passadas. É notável, no romance, o aspecto fugidio das imagens-lembranças que acompanham a ação presente, também ela efêmera. Essa natureza fugaz fica clara em uma passagem em que a narradora, escrevendo sobre sua mãe, relaciona a lembrança ao esquecimento:

Não me lembro da voz, a não ser às vezes da voz doce com a fadiga da noite.
O riso, não o ouço mais; nem o riso, nem os gritos. Tudo acabado, não me

²⁴⁸ Ibidem. p. 179

²⁴⁹ Enquanto metáfora por ter utilizado o significante “longe”, que designa uma grandeza de distância, ou seja, refere-se ao espaço e não ao tempo. Na metáfora do cone bergsoniano, já abordado aqui, a lembrança que não se comporta como hábito se encontra mais próxima à sua base, enquanto que o outro tipo de recordação se localiza próxima ao vértice.

²⁵⁰ Ibidem. p. 182.

lembro mais. Por isso escrevo sobre ela hoje com tanta facilidade, escrevo longamente, detalhadamente, ela se transformou em escrita.²⁵¹

Aqui a lembrança surge como um relâmpago, isto é, a recordação que surge como imagem atuante já num momento seguinte se acumula, na duração, às imagens virtuais, deixando assim de ser atual. A escrita transforma o passado em narrativa, em história como visto há pouco, configurando a memória em ficção. O movimento que a escrita traça acompanha o devir do tempo. Há então um atraso perpétuo no relato, pois há sempre um movimento incessante entre lembrança, esquecimento e escrita, como explicitado nessa passagem. Desta forma a natureza evanescente do presente se destaca claramente, e com ele a ação também assume esta condição. Portanto, o esquecimento também faz parte da memória, pelo menos o esquecimento parcial de algo.²⁵²

Por conseguinte o tempo presente, em *L'amant*, além de ser a fissura pela qual as lembranças se tornam atuais, é também a passagem através da qual a atualidade se virtualiza. No caso, a protagonista enquanto narradora se mantém no devir do presente, movimentando-se entre as imagens que surgem no tempo. Há um poema intitulado *A era*, de Óssip Mandelstam que sugere essa cesura no tempo, uma fissura do presente:

Minha era, minha fera, quem ousa,
Olhando nos teus olhos, com sangue,
Colar a coluna de tuas vértebras?
Com cimento de sangue – dois séculos –
Que jorra da garganta das coisas?
Treme o parasita, espinha langue,
Filipenso ao umbral de horas novas.²⁵³

²⁵¹ DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 33. “Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfoi de celle de la douceur avec la fatigue du soir. Le rire, je ne l’entends plus, ni le rire, ni les cris. C’est fini, je ne me souviens plus. C’est pourquoi j’en écris si facile d’elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante.” Ibidem. p. 37.

²⁵² Há o caso do personagem Funes, de Borges, que (como o título do conto já indica *Funes, o memorioso*) não se esquece de nada, “não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido e imaginado. Resolveu reduzir cada uma das jornadas pretérita a umas setenta mil lembranças.” Apesar disso acaba desistindo, pois morreria antes de classificar suas lembranças de infância, e por ser uma tarefa interminável, já que o presente não deixaria de passar. BORGES, Jorge Luis. **Funes, o memorioso**. In: **Ficções**. Tradução de Davi Arriguuci Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 106-7.

²⁵³ MANDELSTAM, Óssip. **A era**. In: Vários autores. **Poesia russa moderna**. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Bóris Schnaiderman. 6. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 210.

Das vértebras partidas do tempo jorram os fluxos de passado e futuro, a fissura da coluna do tempo é o presente do qual a vida segue em seu contínuo. É também aí que a vida se recria, juntando as partes dos dias:

Soa a flauta, e o mundo está liberto,
 Soa a flauta, e a vida se recria.
 Angústia! A onda do tempo oscila
 Batida pelo vento do século,
 E a víbora relva respira
 O ouro da idade, áurea medida.

É na angústia do que vem ao encontro da fissura que tudo acontece, e também se perde. Agamben, em *O que é o contemporâneo*, analisa este poema e descreve, também, o tempo. Segundo o autor, o presente é o que sempre nos escapa, é o mais distante, “não pode em nenhum caso nos alcançar”²⁵⁴, e nem nós a ele, sempre em intempestiva transformação no tempo cronológico. Sai dos domínios de Cronos. “Anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”.²⁵⁵ O contemporâneo é aquele que se mantém entre este *já* e o *ainda não*, fixando-se na fissura do tempo, em que o presente é subdividido infinitamente. O contemporâneo “é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra.”²⁵⁶ Fixa-se no local onde o movimento é incessante.

Neste ponto de fratura, no presente do tempo da narrativa de *L'amant*, em que o rosto jovial encontra-se com o rosto envelhecido, é possível contemplar as imagens que urgem do passado, que escapam pela fratura, e desse modo agem. Benjamin, ao refletir sobre o papel do materialista histórico, escreve que ele “não pode prescindir de um conceito de presente que não é passagem, mas no qual o tempo se fixou e parou.”²⁵⁷ O presente então opera como passagem eterna de imagens do passado, que aparecem de forma fugidia, “como um clarão num momento de perigo.”²⁵⁸ Nesse clarão o ocorrido

²⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 65.

²⁵⁵ Ibidem. p. 66.

²⁵⁶ Ibidem. p. 61.

²⁵⁷ BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da História. In: O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 19.

²⁵⁸ Ibidem. p. 11.

encontra o agora, formando uma constelação²⁵⁹ de imagens, configurando-se novamente a cada choque entre o passado e o presente. As imagens e os corpos se tornam simultâneos. O presente permite ao ator dançar, em celebração, sobre a espinha fraturada do antigo deus que regia o presente profundo que abarcava todo o passado e futuro²⁶⁰, tornando este deus inoperante.

Retornando ao romance, o papel da voz narrativa assemelha-se ao do historiador, descrito por Benjamin. A narrativa é armada exatamente a partir do confronto entre a narradora e suas recordações, imagens do passado que surgem no presente. As recordações da narradora operam ao modo dos corpos, como causas, portanto estes embates geram novos acontecimentos, apontando para outros e trazendo outras lembranças ao presente. A narrativa é o resultado deste combate, é a expressão da narradora acerca da atividade conjunta das lembranças e de suas ações. Portanto, através de sua busca pela experiência passada, o que a voz narrativa consegue é, de fato, outras experiências. Ao invés de viver o ocorrido como pela primeira vez, o sucedido ressurge no presente possibilitando novos eventos, que se transformam em escrita.

A partir dessa concepção do tempo que atravessa o romance, é trago novamente o comentário de Foucault sobre a memória que engole as lembranças. Ora, para cada instante no qual uma lembrança surge à narradora, há um momento por vir que a fará esquecer, transformando aquela imagem-lembrança em imagem virtual novamente. Foucault ainda diz, sobre a obra literária de Duras, que há sempre uma perda, ou mesmo uma anulação de qualquer presença, por exemplo. Para ele “não resta mais do que uma espécie de clarão que remete a um outro clarão, e o mínimo apelo à lembrança foi anulado.”²⁶¹ É o que acontece em *L'amant*, como visto em diversas das citações anteriores. Além do desaparecimento da lembrança na memória, a narrativa introduz circunstâncias para que recordações apareçam, antes de serem levadas, logo depois, pelas águas do esquecimento nas quais mergulha a narrativa. Há nela um equilíbrio entre o olvidamento e a reminiscência.

Este equilíbrio se destaca na passagem em que a voz narrativa afirma não se lembrar mais da mãe, que teria se transformado em escrita. No entanto, logo em seguida, a narradora se lembra de que, sete anos após a morte do irmão mais novo,

²⁵⁹ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. Seção N 3,1. p. 505.

²⁶⁰ DELEUZE, Gilles. Ibidem. p. 150.

²⁶¹ FOUCAULT, Michel. Ibidem. p. 358.

quando declara sua mãe e irmão mais velhos mortos para si, a mãe volta à França e, a partir das lembranças, ela anota: “Ela foi viver e morrer em Loir-et-Cher no falso castelo de Luís XIV.”²⁶² Desta recordação surge, subitamente, a lembrança de seu irmão mais velho, e da relação que sua mãe ainda mantinha com ele:

Tinha comprado também uma propriedade para o filho mais velho, perto de Amboise. Uma casa com bosques. Ele mandou cortar as árvores. O dinheiro, ele deixou num clube de bacará, em Paris. Os bosques foram perdidos numa só noite. É aí que a lembrança me chega subitamente, aí que meu irmão pode me fazer chorar, depois da perda do dinheiro da madeira. Tudo o que sei é que foi encontrado estendido em seu automóvel, Montparnasse, na frente do Coupole, e que queria morrer. Não sei de mais nada.²⁶³

Dessa forma uma lembrança dá lugar à uma outra, gerando o esquecimento daquela que surgiu anteriormente. Importante ressaltar que essa relação entre olvido e recordação é intrínseca ao puro devir do tempo. A narradora sente o golpe da lembrança que a atinge e relata como um evento do passado pode fazê-la chorar. Foucault observa que na obra cinematográfica de Duras, ao contrário do que acontece na literária, há aparecimentos, “sem que jamais haja alguma presença, mas é o aparecimento de um gesto, o aparecimento de um olho, é um personagem que emerge da bruma.”²⁶⁴ *L’amant* opera também sobre esses aparecimentos, no caso de pessoas e acontecimentos esquecidos. Ou ainda, por outro lado, esquecimentos que são forçados pela narradora, como, por exemplo, quando considera a mãe e o irmão mortos, numa tentativa de sumir com as lembranças a eles relativas. Apesar deste esforço, o esquecimento total fracassa, pois ela se lembra ainda deles, como fica claro na passagem acerca da morte do irmão mais velho:

Ele morreu num dia sombrio. Creio que na primavera, em abril. Recebi um telefonema. Nada, não me dizem mais nada, ele foi encontrado morto no chão do quarto. Ele havia morrido antes do fim de sua história. Em vida já

²⁶² DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 34. “Elle est allée vivre et mourir dans le Loir-et-Cher dans le faux château Louis XIV.” Ibidem. pp. 37-38.

²⁶³ Ibidem. “Ella avait acheté aussi une propriété à son fils aîné près d’Ambroise. Il y avait des bois. Il a fait couper les bois. Il est allé jouer l’argent dans un club de baccara à Paris. Les bois ont été perdus en une nuit. Là où le souvenir ploie tout à coup, où mon frère peut-être me fait venir des larmes, c’est après la perte de l’argent de ces bois. Ce que je sais c’est qu’on retrouve couché dans son automobile, à Montparnasse, devant la Coupole, qu’il veut mourir. Après, je ne sais plus.” Ibidem. p. 38.

²⁶⁴ FOUCAULT, Michel. Ibidem. pp. 358-359.

estava morto, sua morte ocorria com muito atraso, já havia ocorrido desde a morte do irmão mais novo.²⁶⁵

Ainda que a morte do irmão mais velho já tenha ocorrido, ela volta a acontecer, surgindo de forma espontânea e perpassando a névoa do esquecimento, apesar da vontade que a protagonista expressa de esquecê-lo. Portanto, neste fragmento, a morte revive o irmão, trazendo sua recordação de volta. A morte significa, paradoxalmente, tanto o desaparecimento quanto o aparecimento. Em *Cascas* há uma reflexão feita por Didi-Huberman, a partir de sua visita ao museu de Auschwitz, que ajuda a pensar sobre essa relação:

Os "curadores" deste mais que paradoxal "museu de Estado" chocaram-se com uma dificuldade inesperada e dificilmente administrável: na zona que cerca os crematórios IV e V na orla do bosque de bétulas, a própria terra regurgita constantemente vestígios das chacinas. As inundações provocadas pelas chuvas, em particular, trouxeram incontáveis lascas e fragmentos de ossos à superfície, de maneira que os responsáveis pelo sítio se viram obrigados a aterrá-lo para cobrir essa superfície que ainda recebe solicitações do fundo, que ainda vive do grande trabalho da morte.²⁶⁶

Há, por parte dos organizadores do museu, uma tentativa de selecionar quais imagens serão expostas e quais barradas, mas nem tudo está sob controle, há algo que ainda escapa, apesar dos esforços. A lembrança da morte surge na superfície, mesmo com as tentativas de enterrar seus restos.

Em *L'amant*, não apenas as situações que a narradora quer esquecer surgem subitamente, também outras que estão somente esquecidas pelo devir do tempo aparecem, inserindo-se entre outras lembranças. Como ela escreve, lembrando-se de um momento feliz da infância, quando ela, a mãe e o irmão mais novo lavam a casa, e todos se divertem: “Eu me esqueço de tudo, me esqueci de dizer isso, que éramos crianças risonhas, meu irmão mais novo e eu, que ríamos até perder o fôlego, a vida.”²⁶⁷ A voz

²⁶⁵ DURAS, Marguerite. Ibidem. p. 88. “Quand il meurt c’est un jour morne. Je crois, de printemps, d’avril. On me téléphone. Rien, on ne dit rien d’autre, il a été trouvé mort, par terre, dans sa chambre. La mort était en avance sur la fin de son histoire. De son vivant c’était fait depuis la mort du petit frère.” Ibidem. pp. 95-96.

²⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles; inclui entrevista do autor a Illana Feldman. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 62.

²⁶⁷ DURAS, Marguerite. ibidem. pp. 69. “J’oublie tout, j’oublie de dire ça, qu’on était des enfants rieurs, mon petit frère et moi, rieurs à perdre le souffle, la vie.” Ibidem. p 75.

narrativa relata que este momento de felicidade é, na verdade, o esquecimento da infelicidade da família, de que a jovem e seu irmão logo se recordam:

A mãe está muito feliz com toda aquela desordem, a mãe pode ficar muito feliz em certos momentos, momentos de esquecer, de lavar a casa, que concorrem para a felicidade dela. [...] E todos pensam e ela também, a mãe, que podíamos ser felizes naquela casa em desordem, transformada em lago, um campo à margem do rio, uma vau, uma praia.

São os filhos mais moços, a menina e o irmãozinho, os primeiros a se lembrar. Param de rir subitamente e vão para o jardim, onde a noite está chegando.”²⁶⁸

Neste fragmento a relação entre memória e esquecimento é nítida. Há um período de saída do fluxo do rio, do oceano, trazido à tona pela transformação da casa em um lago parado, ou mesmo em um campo à margem do rio, onde a família pode desfrutar da felicidade. Ou seja, o momento do olvidamento é aquele no qual as personagens se retiram do fluxo rememorativo e entram nos domínios estáticos. Outro aspecto que emerge dessa passagem é a involuntariedade que tanto a lembrança quanto o esquecimento assumem perante a narradora. É o que Benjamin expõe com a idéia da *mémoire involontaire*, em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, referindo-se a Proust, que a

memória pura (*mémoire pure*) da teoria bergsoniana transforma-se nele em *mémoire involontaire*, uma forma da memória que não depende da vontade. Proust confronta imediatamente essa memória involuntária com a voluntária, que se encontra sob a tutela da inteligência.²⁶⁹

Segundo Walter Benjamin, a aquisição ou não de uma centelha do passado, ou de uma experiência, para Proust, dependeria do acaso.²⁷⁰ A memória que salta para a superfície pode também se enterrar no esquecimento. Além disso, a relação esquecimento-lembrança-esquecimento, envolve a narradora, que acompanha o devir

²⁶⁸ Ibidem. pp. 68-69. “ La mère est très heureuse de ce désordre, la mère peut être très heureuse quelquefois, le temps d’oublier, celui de laver la maison peut convenir pour le bonheur de la mère. [...] Et chacun pense et elle aussi la mère que l’on peut être heureux dans cette maison défigurée qui devient soudain un étang, un champ au bord d’une rivière, un gué, une plage.

Ce sont les deux plus jeune enfants, la petite fille et le petit frère, qui les premiers se souviennent. Ils s’arrêtent de rire tout à coup et ils vont dans le jardin où le soir vient.” Ibidem. pp. 74-75.

²⁶⁹ BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire**. In: **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução de João Barrento – 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p 108.

²⁷⁰ “Segundo Proust, depende do acaso cada indivíduo adquirir ou não uma imagem de si próprio, ser ou não capaz de se apropriar da sua experiência.” Ibidem. p. 109.

impresso em seu rosto jovial-envelhecido, ou rosto fissurado através do qual as imagens-lembranças surgem e se escondem. Essa dinâmica está também presente no retardo da escrita em relação à lembrança, exemplificada, no caso, pelo apagamento da figura da mãe, transformada em rastros ou traços de escrita.

Após as passagens abordadas acima há outra descrição que evidencia tal relação: “Lembro-me, enquanto escrevo, de que nosso irmão mais velho não estava em Vinhlong quando lavávamos a casa com toda aquela água.”²⁷¹ Novamente a escrita presentifica o passado, trazendo para a lembrança um fato esquecido, de que a ausência deste irmão é concomitante ao momento de felicidade. Toda essa alternância confere ao romance o aspecto anacrônico. A narrativa não segue a ordem cronológica dos acontecimentos, mas organiza-se na variação das recordações que aparecem à narradora, tanto por vontade dela quanto involuntariamente. O fluir da memória nada tem em comum com a ordenação dividida por anos, dias, ou horas, mas sim com a intensidade da duração, no qual todos os acontecimentos vividos pela protagonista se conservam sem hierarquias.

A “desorganização” das experiências passadas da protagonista é evidenciada no final do romance:

Anos depois da guerra, depois dos casamentos, dos filhos, dos divórcios, dos livros, ele [o chinês] foi a Paris com a mulher. Telefonou-lhe. Sou eu. Ela reconheceu a voz. Ele disse: queria apenas ouvir sua voz. Ela disse: sou eu, bom dia. Ele estava intimidado, com medo, como antes. Sua voz começou a tremer de repente. E, com esse tremor, subitamente ela reencontrou o sotaque da China. Ele sabia que ela começara a escrever, soubera pela mãe, com quem se encontrou em Saigon. E também sobre o irmãozinho, ficara triste por ela. E depois não soube mais o que dizer. E depois lhe disse. Disse que continuava como antes, que a amava ainda, que jamais poderia deixar de amá-la, que a amaria até a morte.²⁷²

²⁷¹ DURAS, Marguerite. *Ibidem*. p. 69. “Je me souviens, à l’instant même où j’écris, que notre frère aîné n’était pas à Vinhlong quand on lavait la maison à grande eau.” *Ibidem*. p. 75.

²⁷² DURAS, Marguerite. *Ibidem*. p. 127. “Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme. Il lui avait téléphoné. C’est moi. Elle l’avait reconnu dès la voix. Il avait dit : Je voulais seulement entendre votre voix. Elle avait dit : c’est moi, bonjour. Il était intimidé, il avait peur comme avant. Sa voix tremblait tout à coup. Et avec le tremblement, tout à coup, elle avait retourné l’accent de la Chine. Il savait qu’elle avait commencé à écrire des livres, il l’avait su par la mère qu’il revint à Saigon. Et aussi pour le petit frère, qu’il avait triste pour elle. Et puis il n’avait plus su quoi lui dire. Et puis il le lui avait dit. Il lui avait dit que c’était comme

Há uma recapitulação e uma sumarização dos fatos ocorridos entre sua partida do Vietnã até a ligação que ela recebe do chinês. É uma contração, no presente, de vários acontecimentos passados. A tremedeira do amante ressurgue com o medo, apesar da coragem em fazer a ligação, de encarar a protagonista, dessa vez pela voz. Este parágrafo final se torna um emblema do romance, pois toda essa passagem exemplifica o modo como a narradora se relaciona com sua memória para constituir o romance. Uma recordação se liga a outra formando uma série de lembranças quase que encavaladas.

A voz narrativa se refere novamente à morte, dessa vez na fala do amante. Se a morte está relacionada ao mar e à criação, esta imagem que o chinês apresenta à protagonista poderia muito bem puxar uma outra imagem, poderia repetir aquela que se mostra diversas vezes durante a narrativa, da jovem de quinze anos e meio na balsa. É semelhante ao conceito de rizoma, estabelecido por Deleuze e Guattari: “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. [...] tem sempre como tecido a conjunção “e... e... e...”.”²⁷³ Ou seja, o rizoma supõe uma continuação, conectando um ponto qualquer a outro. Ele se opõe a uma estrutura definida por um conjunto de pontos e por correções binárias, o rizoma é feito linhas de desterritorialização, nômade.

Seguindo este pensamento, considero *L'amant* como um romance nômade e rizomático. Desde sua primeira página o leitor se depara com uma narrativa caminhante, ele é introduzido subitamente às recordações da narradora, fato que continua pelo curso do romance, que tem como último parágrafo este citado logo acima, indicando o movimento rememorativo sem fim. Uma lembrança chama uma outra, que evoca uma próxima, geralmente sem cronologia. Ou seja, o encadeamento das recordações narradas não é feito a partir de datas, mas sim da convivência entre os fatos passados, entre as lembranças de tempos heterogêneos, a mistura da memória. É o “e... e...” rizomático, é a errância da narradora, comparada à Dama de Vinhlong, movida pelo desejo. E, então, a escrita continua com a busca da experiência pela voz narrativa, como o fluxo de águas recebidas pelo oceano, sem fim e sem forma.

avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de 'l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort.”
Ibidem. pp. 136-137.

²⁷³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Introdução: Rizoma**. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 48.

O mar incomparável e interminável

O romance é marcado por imagens de fluxos, primeiramente da correnteza do rio que arrasta tudo, inclusive a balsa sobre a qual se encontra a protagonista e o homem em vias de ser seu amante. Também há, em segundo lugar, o fluxo desejante que aparece, em um primeiro momento, de forma latente na garota, e que se torna atuante quando ocorre a primeira relação entre a jovem e o chinês, através do olhar. Depois, já em uma terceira ocasião, ele surge da relação sexual, no instante do orgasmo em que a garota, em êxtase, vislumbra o mar (*la mer*), assim como a mãe (*la mère*) criança, figura antagônica ao oceano. O último desejo surge deste arrebatamento, desta experiência, e exerce grande força sobre a protagonista operando como o motor que a move pelo mundo, é o desejo pela experiência. A terceira condição dos fluxos é o da memória, em que a voz narrativa busca revisitar o passado na tentativa de saciar seu desejo. Porém a torrente da memória varia entre a lembrança e o esquecimento, entre o passado e o presente.

Há, portanto, diversos elementos extraídos do romance: experiência, desejo, tempo, lembrança. Fica claro que o que eles possuem em comum, além de perpassarem a narrativa, é o caráter inapreensível e paradoxal. Apesar dessa condição, é justamente por eles que a narradora navega em perseguição. Da experiência do orgasmo surge o desejo de vislumbrá-lo novamente, da maneira como ocorrera pela primeira vez. Assim a voz narrativa parte em busca da recordação deste momento de fissura maior, e pela fatura do rosto dividido as lembranças da protagonista escorrem. No entanto o tempo muda, o presente em que a memória se repete não é o mesmo do experimento. É aqui que se torna clara a sua incapacidade de viver a mesma experiência da forma que foi. Pela natureza evanescente do presente, o que a narradora consegue é viver a lembrança de uma nova forma, pois ela se repete em um tempo distinto, sendo essa a diferença inerente à recordação. Ou seja, o insucesso de obter o mesmo arrebatamento em muito se deve à condição de eterno devir do tempo, em que cada evento é engolido pela memória, e o seu retorno no presente, na forma de lembrança, sugere uma diferença intrínseca também ao devir da protagonista, à sua passagem pelo tempo.

Dessa forma o desejo que surge do orgasmo, com a tentativa da narradora de repetí-lo de maneira exata se transforma em vontade de escrever, pois a recordação

surge como possibilidade de novas experiências, de criação a partir do encontro entre o passado e o presente. Portanto as lembranças e a escrita travam uma relação essencial com a experiência passada pois, através das reminiscências e da escritura, a narradora obtém um novo vislumbamento do desconhecido, como também a escrita surge como alternativa à impossibilidade de viver a experiência da mesma forma que da primeira vez. Ou seja, a escrita é uma nova experiência. Assim o gozar e o escrever mantêm uma relação intrínseca.

Todos estes fluxos indicam, primeiramente, para a imagem do rio Mekong com sua poderosa corrente, por ser sobre suas águas que os dois amantes se conhecem. A fluidez em que a narrativa se arrasta aponta para a água como o habitat da voz narrativa, ela necessita do meio fluido para sua sobrevivência. Em um segundo momento, o mar é quem toma a força da narrativa, por ser ele o destino final da correnteza do rio e, conseqüentemente, o detentor de todas as imagens.

**

Em *A vida das plantas*, Coccia reflete sobre o mundo como uma mistura metafísica, estabelecendo, a partir do estoicos, o mundo em termos atmosféricos. Como ele escreve: “o mundo não é uma entidade autônoma e independente da vida, é a natureza fluida de todo o meio: clima, atmosfera.”²⁷⁴ Ou seja, para Coccia o mundo em que a vida se encontra, com todos os seres, é um espaço fluido que precisa tanto da vida quanto ela necessita dele.

Coccia chega a esta conclusão após refletir sobre as plantas e suas atividades no planeta, que continuam a exercer desde o estabelecimento da vida vegetal. Coccia parte da hipótese de que a vida que se conhece hoje migrou de um meio fluido comum, a sopa primordial, isso a partir de um animal com aparência híbrida entre um peixe e um jacaré, o *Tiktaalik roseae*, e que pode ser a prova de que “a maioria, senão a totalidade, dos seres vivos superiores é resultante de um processo de adaptação a partir de um meio fluido.”²⁷⁵ Porém, com a concepção de mundo atmosférico, Coccia propõe que a vida nunca abandonou o meio líquido, apenas trocou um por um novo, anteriormente seco, mas que se tornou fluido a partir da atividade vegetal, mais precisamente a fotossíntese efetuada em suas folhas, por ser através dela que a vida aeróbica pôde se estabelecer em

²⁷⁴ COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018. p. 52.

²⁷⁵ Ibidem. p. 33.

terra firme.²⁷⁶ Coccia afirma que “as folhas impuseram à grande maioria dos seres vivos um meio único: a atmosfera. [...] Nelas [nas folhas] se desvela o segredo daquilo a que chamamos: clima,” que não é o conjunto dos gases que envolvem o globo, mas “a essência da fluidez cósmica, o rosto mais profundo do nosso mundo, o rosto que o revela como a infinita mistura de todas as coisas, presentes, passadas, futuras.”²⁷⁷ Dessa forma são as plantas, através de suas folhas, que criam a mistura, ou a circulação universal, caracterizada pela fluidez. Coccia ainda afirma que “os pequenos limbos verdes que povoam o planeta e capturam a energia do solo são o tecido conectivo cósmico que, há milhões de anos, permite às vidas mais diversas se entrecruzar e se misturar sem se fundir reciprocamente umas nas outras.”²⁷⁸ Ou seja, a partir de sua atividade de exposição no mundo, as folhas criam a possibilidade da circulação e relação de todos os seres na atmosfera:

A folha é a forma paradigmática da abertura: a vida capaz ser atravessada pelo mundo sem ser destruída por ele. Mas é também o laboratório climático por excelência, a retorta que fabrica e libera no espaço o oxigênio, o elemento que torna possíveis a vida, a presença e a mistura de uma variedade infinita de sujeitos, corpos, histórias e existências mundanas.²⁷⁹

De acordo com Coccia as plantas tornaram o ambiente habitável aos seres através da fluidificação ocasionada pela fotossíntese, isto é, os vegetais modificaram o ambiente criando a possibilidade da mistura universal, isso no momento em que elas abandonam o mar para viver em terra firme. Porém Coccia afirma, após esta conclusão, que as plantas nunca abandonaram o mar, mas o trouxeram e o instalaram onde ele não existia, transformando o universo “num imenso mar atmosférico e transmitiram a todos os seres seus hábitos marinhos.”²⁸⁰ Portanto as plantas recriaram um oceano que permite a vida e as relações entre os seres no ambiente terrestre, criando assim um espaço de imersão. Nenhuma outra vida é possível senão a dos seres imersos. A existência das plantas modifica e transforma o mundo: “ser significa para elas [as plantas] *fazer mundo*, e, inversamente, construir (nosso) mundo, fazer mundo não passa de um sinônimo do ser.” As plantas exercem sobre o mundo “a influência mais intensa e mais

²⁷⁶ Importante notar que, com isso, a vida anaeróbica foi extinta de grande parte do globo terrestre.

²⁷⁷ Ibidem. pp. 30-31. Mais adiante, Coccia escreve: “a fotossíntese não é outra coisa senão o processo cósmico de fluidificação do universo, um dos movimentos através dos quais o fluido do mundo se constitui: o que faz o mundo respirar e o mantém num estado de tensão dinâmica.” Ibidem. p. 41.

²⁷⁸ Ibidem. pp. 31-32.

²⁷⁹ Ibidem. p. 31.

²⁸⁰ Ibidem. p. 41.

rica de consequências, e isso numa escala global, e não local: mudam o mundo, não apenas seu meio ou seu nicho ecológico. Pensar as plantas significa pensar um estar-no-mundo que é *imediatamente cosmogônico*.²⁸¹ Ou seja, estar-no-mundo não é somente ocupar um lugar, mas é também um ato criador, que produz e modifica a atmosfera somente por nela estar imerso.²⁸²

A partir dessa concepção de “esta-no-mundo” como presença criadora, Coccia propõe generalizar a ideia para além das plantas e concluir que a existência de todo ser vivo é um ato cosmogônico. Todo organismo é a invenção de uma maneira de produzir o mundo, que por sua vez é tanto a condição de possibilidade como também, e simultaneamente, é uma consequência da vida. “Estar-no-mundo significa necessariamente *fazer mundo: toda atividade dos seres vivos é um ato de design na carne viva do mundo*.”²⁸³ Dessa forma todo ser imerso no ambiente fluidificado cria o mundo através de sua presença, que tanto o influencia quanto sofre a influência deste meio, da mistura universal, algo semelhante ao *mundus corpus* que conceitua Nancy, onde há a *expeausition* dos corpos. A criação deste ambiente ocorre a cada instante, e não cessa de acontecer, como escreve Coccia:

A origem de nosso mundo não está num acontecimento, infinitamente distante no tempo e no espaço, a milhões de anos-luz de nós – e tampouco num espaço de que já não temos mais nenhum vestígio. Ele está aqui, agora. A origem do mundo é sazonal, rítmica, intermitente como tudo o que existe.²⁸⁴

Portanto a atividade cosmogônica dos seres não é datada, não é uma atividade extinta que criou esta atmosfera em que todos os seres estão, mas é um ato ininterrupto, que mantém a mistura constante ao mesmo tempo que em eterna produção. A mistura partilha do eterno devir dos seres que nela habitam, assim como é esse poder de transformação que conserva a mistura em movimento. Assim o mundo como mar da vida está sempre se formando, sazonal e rítmicamente.

²⁸¹ Grifo original. Ibidem. pp. 42-43

²⁸² “A imersão é uma relação mais profunda que a ação e a consciência – que a práxis e o pensamento. Um design silencioso, mudo, *ontológico*. É essa “plasmabilidade”, que não é outra coisa senão a ausência de resistência à vida, essa *facilidade* da matéria cósmica de se metamorfosear em sujeito vivo, de devir *corpo atual* de alguns organismos (sem sequer precisar chegar ao ato de englobamento representado pela nutrição). Nisso as plantas nos dão a ver a forma mais radical do estar-no-mundo. Aderem a ele inteiramente, sem passividade.” Grifo original. Ibidem. p. 43.

²⁸³ Grifo original. Ibidem. p. 43

²⁸⁴ Ibidem. p. 32.

Retornando à *L'amant*, a água possui um papel importantíssimo na narrativa. Primeiramente com o rio Mekong que carrega a balsa com os protagonistas, enquanto arrasta tudo o que cai em sua correnteza. É o rio que permite o primeiro contato entre os amantes. Relembro que, de acordo com Duras, o romance, antes de ser batizado com o nome *L'amant*, teria o nome de *La photographie absolute*. Esta fotografia concerne à passagem da balsa, o evento que a narradora lamenta não ter sido fotografado. Por este fato o episódio ganha destaque, como também assume a condição instável, ou mesmo mutável. O romance surge como um substituto desta fotografia, ele assume o mesmo papel, embora seja isso algo impossível. Entretanto a narrativa não se fixa, ela permanece errante junto da narradora. Portanto a imagem que se cria não se imobiliza, mas segue o fluxo das lembranças, assim como a balsa segue a correnteza do rio.

Em segundo lugar vem a imagem do mar, que surge à protagonista no momento de seu orgasmo, e que apresenta uma importância maior que a do rio. Como escrito anteriormente, o mar é o desconhecido que surge no instante do êxtase, e não possui forma. Ele é o destino último da experiência e também figura do incompreensível. É contra quem a mãe da jovem luta, assim como é a imagem que a garota deseja vislumbrar novamente. É no oceano que todos os fluxos desembocam e se unem, assim como o passado e o presente. É este mar incomparável e disforme que a narradora atinge em sua busca pela fotografia absoluta, e pelo êxtase. A imagem continua escapando à sua escrita e nunca termina de se formar. A impossibilidade de apreender e fixar uma ação presente, ou uma lembrança atualizada, mantém o romance em formação contínua. A atividade da voz narrativa se assemelha à concepção de estar-no-mundo de Coccia, pois ela imerge na mistura de acontecimentos, de imagens e de lembranças que a circundam, participando deste ambiente ao mesmo tempo que cria o e o modifica, assim como a protagonista com o corpo sempre a se formar, como fica explícito pela percepção da narradora através do ponto de vista do amante.

Portanto, se no início comparei *L'amant* ao rio Mekong, com todos os seus fluxos, esta comparação é proveitosa para o começo da leitura. Foi para, como tudo o que o rio carrega em sua correnteza, chegar ao oceano, àquele mar incomparável que surge à protagonista. Assim, o romance, em seu conjunto de fragmentos narrativos, é análogo ao mar, por ser o destino dos fluxos da memória, do desejo, da escrita. Assim como em *Hiroshima mon amour* os rios Loire e Ota se unem, formando a junção do passado e do presente, a narradora de *L'amant* agrupa os fluxos que lhe atingem, tanto

da memória quanto do desejo e dos acontecimentos, compondo, assim, o romance, tal qual a constituição do oceano, formado pelo desague dos rios. Ou seja, a narrativa que a voz cria assemelha-se ao mar, a narradora concebe este mar alimentando-o das imagens que jorram de sua fissura. Dessa forma a narrativa assume a mesma disformidade do mar, com sua exposição cíclica e serial em que a cada recordação que atinge a narradora e desemboca em outras, assim como cada acontecimento que lhe atinge. Esta é a *photographie absolute*, um oceano que se constitui como um conjunto de imagens, uma montagem fluida e em transformação. Portanto em sua busca pelo mar que surge no momento do orgasmo, a voz narrativa acaba por criar outro oceano. O romance surge de uma fenda eternamente aberta por onde jorram as águas do mar no qual a narradora é eterna navegante, como é também a sua perpétua criadora. A escrita que surge do desejo da protagonista concebe seu mundo e sustenta seu movimento, sua vida em eterno devir. A escrita continua seu fluxo.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. **O quê é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **As impurezas do branco**. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica, vol. I**. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire**. In: **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. pp. 103-150.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Edição alemã de Rolf Tirdemann; organização da edição brasileira de Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira de Olgária Chain Fêres Matos; Tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo, posfácios de Willi Bolle e Olgária Chain Fêres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da História**. In: **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. pp. 7-20.
- BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves. – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRÉHIER, Émile. **A teoria dos incorporais no estoicismo antigo**. Tradução de Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel Filho; transliteração e tradução do grego de Luiz Otávio de Figueiredo Mantovaneli. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- CARLOS, Cássio Starling; GUIMARÃES, Pedro Maciel. **Tempos modernos**. 1. ed. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2012. (Coleção Folha Charles Chaplin; v. 3).
- CHIROL, Marie-Magdeleine. **Ruine, dégradation et effacement dans *L'amant* de Marguerite Duras**. In: **The French Review**. Vol. 68, No. 2, December 1994. pp. 261-273.
- COCCIA, Emanuelle. **O mito da biografia, ou sobre a impossibilidade da teologia política**. In: **Outra Travessia: revista de literatura nº 14**, Tradução de Jorge Wolff. Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2012. pp. 7-21.
- COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- CORRÊA, Adriana Santos. ***L'amant* de Marguerite Duras: possibilidades de leituras outras ou da(s) leitura(s) potencializada(s)**. In: **Cerrados v. 22**,

n.36: Potencialidades da literatura de expressão francesa: entre decadência e renovação. Brasília, 2013. pp. 209-224.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado – 2. ed. – Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido.** Tradução de Luiz Roberto Salinas. – 5ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Introdução: Rizoma.** *In: Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1.* Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011 pp. 17-49.

DERRIDA, Jacques. **A diferença.** *In: Margens da filosofia.* Tradução de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Revisão técnica de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991. pp. 33-63.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas.** Tradução de André Telles; inclui entrevista do autor a Illana Feldman. São Paulo: Editora 34, 2017.

DURAS, Marguerite. **O amante.** Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DURAS, Marguerite. **L'amant.** Les Éditions de Minuit, 1984.

DURAS, Marguerite. **Écrire.** *In: Écrire.* Éditions Gallimard, 1993.

DURAS, Marguerite. **Escrever.** *In: Escrever.* Tradução de Vanda Anastácio. Lisboa: DIFEL, 1994.

FOULCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. – 2ª ed.—Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 (Ditos e escritos III).

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer.** *In: História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917 – 1920).* Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo.** *In: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914 – 1916).* Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LACAN, Jacques. **O estádio do espelho como formador na função do eu.** *In: Escritos.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LACAN, Jacques. **Introdução aos Nomes-do-Pai.** *In: Nomes-do-Pai.* Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 10: a angústia.** Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão final Angelina Harari e preparação de texto André Telles; tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise 1964.** Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 20. mais, ainda.** Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico (bis)**. In: **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. – 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. pp. 56-80.

MALABOU, Catherine. **Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva**. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2014.

MANDELSTAM, Óssip. **A era**. In: Vários autores. **Poesia russa moderna**. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Bóris Schnaiderman. 6. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Perspectiva, 2001.

MELLO, Maria Celina de. **O texto de Marguerite Duras**. In: **Fragmentos: Revista de Língua e Literatura estrangeiras**. v. 4, n. 1. Florianópolis, 1993. pp. 96-105

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

PARAISO, Andréa Correa. **Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A imagem absoluta**. in: DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (tomo I)**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa. Volume 2: a configuração do tempo na narrativa de ficção**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 16. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ŠRÁMEK, Jiří. **La fonction des répétitions dans la composition de L'amant de Marguerite Duras**. In: **Études romanes de Brno**. vol. 29. 1999. pp. 7-18.

Filmografia

AGATHA ET LES LECTURES ILLIMITÉES. Direção de Marguerite Duras. França : Institut National de l'Audivisuel, Productions Berthemont, 1981 (90 min.)

LE CAMION. Direção de Marguerite Duras. França: Service de la Recherche de l'ORTF, 1974 (85 min.)

LA FEMME DU GANGE. Direção de Marguerite Duras. France: Cinéma 9, Auditel, 1977 (76 min.)

HIROSHIMA MON AMOUR. Direção de Alain Resnais. França, Japão: Argos Films, 1959. (90 min.)

THE LOVER. Direção de Jean-Jacques Annaud. França, Reino Unido, Vietnã: Films A2, 1992 (115 min.)

MARGUERITE DURAS: Worn Out with Desire to Write. Direção de Alan Benson e Daniel Wiles. Reino Unido: London Weekend Television, 1985. (54 min.)

MODERN TIMES. Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos da América: Charles Chaplin Productions, 1936 (87 min.)