

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

KARINA CERIBELLI ROY

**As Metamorfoses do Triângulo: estruturas do relacionamento
amoroso nos romances de Marguerite Duras**

São Paulo
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

**As Metamorfoses do Triângulo: estruturas do relacionamento
amoroso nos romances de Marguerite Duras**

Karina Ceribelli Roy

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos
Lingüísticos, Literários e Tradutológicos
do Departamento de Letras Modernas
da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do título de
Doutor em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto

São Paulo
2010

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento Nível Superior, pela bolsa concedida para a realização desta tese de doutorado, que me possibilitou mergulhar profundamente na obra de Duras.

À minha orientadora, Maria Cecília, sempre aberta às novas ideias e pelas longas conversas sobre Duras e além Duras.

Ao meu marido, Sébastien, por me introduzir nessa grande autora e em tantos outros autores e pelo seu apoio infinito.

Aos meus pais, Maria Isabel e Jesus Roberto, pelo estímulo ao conhecimento e à vida acadêmica.

À amiga Elaine, pela amizade que transcende à graduação e pelo auxílio na leitura final do texto.

Aos meus três irmãos, Marcelo, Roberto e Henrique, pela torcida ao longo da minha vida e ao Marcelo, pela ajuda crucial na configuração da tese.

Le mot dont j'ai le plus horreur dans la langue française et, je pense, dans toutes les langues, c'est le mot *rêve*. Je n'ai jamais rêvé, c'est pour cela que j'ai écrit.

Le mot *écrire*, c'est être là à cette table tous les jours que Dieu fait, tous les jours, tous les jours. [...]

Oui, c'est être là tous les jours, à être comme ça à ne rien faire et surtout à ne pas rêver.

Pourquoi le rêve? Parce que c'est le grand alibi, le rêve, de la pensée. C'est la pornographie. C'est l'empêchement à passer à l'action, en politique par exemple, c'est le grand ennemi.

Surtout, mais surtout, ça n'existe pas. On ne rêve jamais.

Il n'y a d'intéressant que ce qui se passe en soi et qui n'est donc pas de nature narrative. On ne peut pas raconter ça.

MARGUERITE DURAS



Marguerite Duras e seu irmão, Paul, na França, em 1932.

RESUMO

CERIBELLI ROY, K. As Metamorfoses do Triângulo: estruturas do relacionamento amoroso nos romances de Marguerite Duras. [Tese]. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2010. 182p.

O objetivo da tese é estudar, em um primeiro momento, as transformações do triângulo amoroso nos romances de Marguerite Duras que retratam uma crise conjugal: *Le Marin de Gibraltar* (1952), *Les Petits chevaux de Tarquinia* (1953), *Moderato Cantabile* (1958), *Dix Heures et demie du soir en été* (1960) e *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964). Esses romances colocam em cena um casal cuja separação é provocada pela chegada de um desconhecido. Essa terceira pessoa forma então um novo par com um dos membros do casal anterior. Em algumas dessas obras, aquele que ficou só se torna a terceira pessoa e passa a olhar o casal recém constituído. A originalidade do triângulo amoroso em Marguerite Duras está no fato de que esta terceira pessoa, contemplando o nascimento de um novo amor, não sofre com a perda do parceiro, nem sente ciúme; ao contrário, sente prazer em ver, ao invés de amar. Assistir a esse encontro lhe proporciona um arrebatamento. Em um segundo momento, veremos que essa estrutura triangular remete aos romances familiares nos quais se encontra o triângulo amoroso original: *La Vie tranquille* (1944), *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984), *La Pluie d'été* (1990) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Nessas obras, o casal é formado por dois irmãos e a terceira pessoa, pelo amante. Como o coito fraterno é ilícito, a terceira pessoa pode ser um substituto possível do irmão. Outro recurso encontrado é o *voyeurismo*. Unir-se ao irmão não é lícito, porém a possibilidade de ver o irmão ou a irmã juntar-se a uma terceira pessoa permite ao *voyeur* viver o amor proibido. Assim, esta tese pretende demonstrar como a cena primitiva, que retrata o amor incestuoso nos romances familiares, reaparece disfarçada em triângulos amorosos nos romances que representam a crise conjugal.

Palavras-chave: estruturas narrativas, transgressão, Marguerite Duras, relacionamento amoroso, *voyeurismo*.

ABSTRACT

CERIBELLI ROY, K. The Metamorphosis of the triangle: structures of loving relationship in Marguerite Duras novels. (Thesis) São Paulo. University of São Paulo. Faculty of Philosophy, Literature and Human Sciences. 2010. 182 p.

The objective of this thesis is to study, firstly, the transformations of the loving triangle in relationship in Marguerite Duras novels that portrays the marital crisis: *Le Marin de Gibraltar* (1952), *Les Petits chevaux de Tarquinia* (1953), *Moderato Cantabile* (1958), *Dix Heures et demie du soir en été* (1960) *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964). These novels show a couple whose separation is caused by the arrival of a stranger. This third person then starts a new couple with one of the members of the first couple. In some of the pieces, the one who is left aside becomes a third person and starts to look the new couple. The originality of the loving triangle, in Marguerite Duras, is in the fact that this third person, by contemplating the birth of a new love, does not suffer with the loss of the partner, or feels jealousy, by the contrary, feels pleasure watching instead of loving. The view of this union makes him feel rapture. In a second moment, we will see that this triangle structure refers to the family novels where the original loving triangle is found: *La Vie tranquille* (1944), *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984), *La Pluie d'été* (1990), *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). In these pieces the couple consists in brother and sister and the third person is the lover. As fraternal coitus is prohibited, the third person may be a possible substitute for the brother. Another resource found is voyeurism. Fraternal union is not licit; however the possibility of watching the brother or sister with a third person allows the voyeur to live the prohibited love. Therefore, this thesis intends to demonstrate how the primitive scene, that portrays the incestuous love in familiar novels, reappears disguised in loving triangles in the novels that represent marital crisis

Key words: narrative structures, transgression, Marguerite Duras, loving relationship, voyeurism.

RÉSUMÉ

CERIBELLI ROY, K. Les Métamorphoses du triangle : structures de la relation amoureuse dans les romans de Marguerite Duras. [Thèse]. São Paulo : Université de São Paulo. Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines. 2010. 182p.

L'objectif de cette thèse est d'étudier, dans un premier temps, les transformations du triangle amoureux dans les romans de Marguerite Duras qui relatent une crise conjugale : *Le Marin de Gibraltar* (1952), *Les Petits chevaux de Tarquinia* (1953), *Moderato Cantabile* (1958), *Dix Heures et demie du soir en été* (1960), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964). Ces romans mettent en scène un couple dont la séparation est provoquée par l'arrivée d'un inconnu. Cette troisième personne forme alors une nouvelle paire avec l'un des membres du couple antérieur. Dans quelques-unes de ces oeuvres, celui qui reste seul devient alors la troisième personne et se met à regarder le couple récemment formé. L'originalité du triangle amoureux, chez Marguerite Duras, tient à ce que cette troisième personne, en contemplant la naissance d'un nouvel amour, ne souffre pas de la perte de son partenaire ; au contraire, elle éprouve du plaisir à voir, au lieu d'aimer. Assister à cette rencontre provoque en elle un ravissement. Dans un deuxième temps, nous verrons comment cette structure triangulaire renvoie aux romans familiaux où l'on trouve le triangle amoureux originel : *La Vie tranquille* (1944), *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984), *La Pluie d'été* (1990), *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Dans ces oeuvres, le couple est formé par le frère et la soeur, et la troisième personne par l'amant. Comme le coït entre frère et soeur est illicite, la troisième personne peut alors servir de substitut de l'un des deux. Une autre solution se trouve dans le voyeurisme. L'union entre frère et soeur n'est pas licite ; cependant, la possibilité de voir le frère ou la soeur s'unir à une troisième personne permet au voyeur de vivre cet amour interdit. Ainsi, cette thèse propose de montrer comment la scène primitive, qui dépeint l'amour incestueux dans les romans familiaux, réapparaît de façon dissimulée dans les triangles amoureux des romans qui représentent la crise conjugale.

Mots-clés : structures narratives, transgression, Duras, relation amoureuse, voyeurisme.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – O TRIÂNGULO AMOROSO	20
1.1. O casal em crise	21
1.2. O Desconhecido	31
1.3. O <i>Voyeurismo</i>	45
CAPÍTULO 2 - A TRANSGRESSÃO	59
2.1. A geografia da transgressão	59
2.2. O olhar da sociedade	79
2.3. Os tabus e as transgressões.....	87
CAPÍTULO 3 - O TRIÂNGULO INCESTUOSO	98
3.1. O contexto do incesto	101
3.2. O irmão inimigo.....	113
3.3. O irmão mais novo	124
CAPÍTULO 4 – AS CAMADAS DA ESCRITA.....	136
4.1. “Períodos claros” e “períodos escondidos”	136
4.2. A primeira e segunda história.....	143
4.3. O fantasma e suas variações.....	153
CONCLUSÃO	165
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	175

INTRODUÇÃO

Marguerite Donnadiou nasceu no dia 4 de abril de 1914 em Gia Dinh, periferia de Saigon, Vietnam, que naquela época chamava-se Indochina, filha de franceses: Marie Legrand, professora de ensino fundamental, e Émile Donnadiou, professor de matemática. Após a morte do pai em 1921, Marie Legrand e seus três filhos (Pierre, Paul e Marguerite) se instalam, durante dois anos, em Lot-et-Garonne, terra natal de Émile Donnadiou. Marguerite encontra o seu pseudônimo nessas terras: Duras é o nome de uma pequena cidade: perto da qual seu pai possuía uma propriedade. A futura escritora conhecerá definitivamente a França em 1932, de onde não sairá mais até sua morte, no dia 3 de março de 1996, em Paris.

A obra de Marguerite Duras é vasta. A escritora começou a escrever em 1943, ao publicar *Les Impudents*, livro recusado pela Gallimard e por outras editoras, finalmente aceito pela editora Plon. Apesar da dificuldade de publicar esse primeiro romance, Duras não desiste. Graças ao incentivo e ao conselho de Raymond Queneau, Duras dedicará cinquenta e dois anos de sua vida à escrita: “écrire, ne faire que cela. Être écrivain, c’est un métier. Il faut s’y tenir” (ADLER, 1998: 223). Em 1995, seu último livro *C’est tout* é publicado por Yann Andréa e pela editora P.O.L.. Esse livro é composto de uma seleção de palavras ditas pela autora durante os últimos anos de sua vida. Mesmo após a sua morte ainda aparecem alguns textos inéditos e o livro *Cahiers de la guerre*, publicado em 1996. Trata-se de um manuscrito redigido durante a Segunda Guerra Mundial e logo depois dela, entre 1943 e 1949, período em que se encontra a matriz da obra de Duras.

Les Cahiers de la guerre, ni simples brouillons ni fragments épars, sont une expression de l’oeuvre à l’état naissant; de manière frappante, cette matrice des écrits à venir contient l’architecture primitive de tout l’imaginaire durassien. (BOGAERT; CORPET, 2006:12)

Durante meio século Duras escreveu cerca de quarenta livros: mais de vinte romances (autobiográficos e ficcionais), umas oito narrativas, doze peças de teatro,

e também adaptou algumas peças teatrais de Henry James e August Strindberg, escreveu mais de dez roteiros de filmes, dirigiu cerca de vinte filmes e exerceu atividade jornalística, publicando artigos em revistas e em jornais: *Le Nouvel Observateur*, *Cahiers du cinéma*, *La Quinzaine littéraire*, *Le Nouvelles littéraires*, *Le Monde*, *Libération*, *The New York Times*, *L'Autre Journal/ Hebdo*, etc, além de dar muitas entrevistas que, como os artigos, se tornaram livros.

Diante da imensidão da sua obra, a tentação do pesquisador é estudá-la separadamente. Alguns escolhem os livros que fazem parte dos seguintes ciclos: O “ciclo da Índia ou de Lol”: *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1965), *L'Amour* (1971), *India Song* (1973), *La Femme du Gange* (1973), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976); o “ciclo da Indochina”: *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Éden-Cinéma* (1977), *L'Amant* (1984), *L'Amant de la Chine du Nord* (1991); ou então, criando novas divisões temáticas, como a que imaginamos para esse trabalho, “romances de casais em crise”: *Le Marin de Gibraltar* (1952), *Les Petits chevaux de Tarquinia* (1953), *Moderato Cantabile* (1958), *Dix Heures et demie du soir en été* (1960); ou mesmo por semelhanças ideológicas, como fez Jean Pierrot (1986: 269): “Le vent de 68”: *Détruire, dit-elle* (1969), *Abahn Sabana David* (1970), *Nathalie Granger* (1973), *Le Camion* (1977), *Vera Baxter* (1980). Ou outras divisões segundo o gênero: filme, peça de teatro, romance, etc.

No entanto, ao mergulhar no imaginário durassiano, descobrimos que seus livros são uma espécie de capítulos de uma grande obra. Ao separá-los em ciclos e estudá-los isoladamente, o pesquisador perde a visão do conjunto e deixa de compreender como ela foi estruturada.

No início desta pesquisa, pretendíamos estudar o amor nos romances durassianos. Fizemos o que se faz, normalmente, diante de uma escritora que escreveu muitos livros: escolhemos um *corpus* que tinha em comum o tema dos casais em crise: *Le Marin de Gibraltar*, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, *Dix Heures et demie du soir en été* e *Moderato Cantabile* e, nesse recorte, acrescentamos a isso um livro do ciclo de Lol: *Le Ravissement de Lol V. Stein* por também abordar o tema dos casais. No entanto, à medida em que fizemos a leitura de outros livros que não tinham sido selecionados para o *corpus*, percebemos que eles completavam certas lacunas encontradas nos textos escolhidos para a pesquisa. Dessa forma, foi necessário ampliar o *corpus* e incluir os romances que tratam do tema familiar: *La*

Vie tranquille, Un Barrage contre le Pacifique, L'Amant, L'Amant de la Chine du Nord e La Pluie d'été, pois todos os dez romances, juntos, davam sentido à pesquisa.

É importante ressaltar que não ficamos fechados nesse *corpus*, mas recorreremos também a outros livros, filmes e entrevistas que nos ajudaram a compreender de que maneira Duras concebe a relação amorosa. Cito os livros que mais contribuíram para a realização dessa pesquisa, além dos que já foram mencionados acima: *Les Impudents, Le Boa, Hiroshima mon amour, Le Vice-consul, Détruire dit-elle, L'Amour, Les Parleuses, Des Journées entières dans les arbres, Les Lieux de Marguerite Duras, L'Éden-Cinéma, La Musica, Césarée, Agatha, Savannah Bay, La Douleur, La Vie matérielle, Le Monde extérieur, e Cahiers de la guerre*.

Cada um desses livros é como uma peça de quebra-cabeça. Para chegarmos à imagem que se forma no final, é preciso que todas as peças tenham sido encaixadas em um determinado lugar. O mesmo vale para os livros. Para se chegar à compreensão da obra durassiana, é preciso que seus textos tenham sido relacionados entre si, independentemente do grupo a que pertencem.

O livro *L'Amour*, publicado em 1971, inicia-se com a apresentação de três personagens: dois homens e uma mulher que estão em uma praia. Esse livro parece uma peça de teatro sem falas, onde há apenas o cenário com o movimento dos atores. A movimentação dos personagens revela a imagem de um triângulo:

Un homme.

Il est debout, il regarde: la plage, la mer. [...]

Entre l'homme qui regarde et la mer, tout au bord de la mer, loin, quelqu'un marche. Un autre homme. [...] Il marche, il va, il vient, il va, il revient, son parcours est assez long, toujours égal.

Quelque part sur la plage, à droite de celui qui regarde, un mouvement lumineux : une flaque se vide, une source, un fleuve, des fleuves, sans répit, alimentent le gouffre de sel.

A gauche, une femme aux yeux fermés. Assise.

L'homme qui marche ne regarde pas, rien, rien d'autre que le sable devant lui. Sa marche est incessante, régulière, lointaine.

Le triangle se ferme avec la femme aux yeux fermés. Elle est assise contre un mur qui délimite la plage vers sa fin, la ville.

L'homme qui regarde se trouve entre cette femme et l'homme qui marche au bord de la mer.

Du fait de l'homme qui marche constamment, avec une lenteur égale, le triangle se déforme, se reforme, sans se briser jamais. (DURAS, 1971: 10)

Na citação acima temos todos os elementos durassianos ligados ao espaço: o mar, a praia, o rio e a proximidade da cidade. Em geral, o contexto histórico dos livros durassianos está inserido em uma cidade praiana na qual muitas vezes existe um rio que deságua no mar. O rio está ligado à infância da escritora. Veremos qual o seu significado no contexto de sua obra.

É significativo que justamente o romance cujo título é *L'Amour* se inicie com três personagens: dois homens e uma mulher. Pela disposição ocupada por eles vemos materializar-se um triângulo. Esse fato sugere que o amor para Duras é concebido a três. Ademais, na descrição dos três personagens, existe alguém que olha. Nos romances há, em geral, um personagem que vê ou deseja ver as outras duas pessoas unirem-se sexualmente. O amor durassiano não é estático, tende a circular de uma pessoa para outra, e, por isso, o movimento de ir e vir do homem que caminha, ora formando o triângulo, ora o deformando, reforça essa característica dinâmica dos relacionamentos amorosos.

A autora insiste várias vezes nessa figura geométrica tão marcante em sua obra:

L'homme marche toujours, il va, il vient, devant la mer, le ciel, mais l'homme qui regardait a bougé.
 Le glissement régulier du triangle sur lui-même prend fin:
 Il bouge.
 Il se met à marcher. [...]
 Le triangle se défait, se résorbe. Il vient de se défaire: en effet, l'homme passe, on le voit, on l'entend. (DURAS, 1971: 11, grifo nosso)

O objetivo desta pesquisa é estudar o triângulo e suas transformações, tanto nos romances de casais em crise quanto nos que tratam do tema da família, a fim de mostrar que esses dois grupos de romances podem ser sobrepostos, revelando tratarem de uma mesma história.

Em *L'Amant de la Chine du Nord*, a imagem do triângulo reaparece, só que agora ele está desenhado no mar e não mais na areia da praia. Os elementos que o formam não são mais dois homens e uma mulher sentada. São o percurso do sol no céu e o barco:

Elle s'est allongé sur une chaise longue. On pourrait croire qu'elle s'est endormie. Non. Elle regarde.

Sur les planchers du pont, sur les parois du bateau, sur la mer, avec le parcours du soleil dans le ciel et celui du bateau, se dessine, se dessine et se détruit à la même lenteur, une écriture illisible et déchirante d'ombres, d'arêtes, de traits de lumière brisée reprise dans les angles, les triangles d'une géométrie fugitive qui s'écroule au gré de l'ombre des vagues de la mer. Pour ensuite, de nouveau, inlassablement, encore exister. (DURAS, 1997l: 1707, grifo nosso)

Novamente temos um personagem que olha e um triângulo que se constrói e destrói. Essa forma geométrica já não é usada para revelar a estrutura do amor durassiano, mas a sua escrita. Uma escrita ilegível, povoada de fantasmas que remetem à lembrança dilacerante da infância da escritora.

Nosso ponto de partida foi investigar as razões que levaram Marguerite Duras a repetir incessantemente a estrutura triangular nos seus romances e descobrir o sentido que a escritora pretendeu dar à obra por meio dessa imagem geométrica.

c'est par le retour régulier des unités et des associations d'unités que l'oeuvre apparaît construite, c'est-à-dire douée de sens; les linguistes appellent ces règles de combinaison des *formes*, et il y aurait grand intérêt à garder cet emploi rigoureux d'un mot trop usé: la forme, a-t-on dit, c'est ce qui permet à la contigüité des unités de ne point apparaître comme un pur effet du hasard: l'oeuvre d'art est ce que l'homme arrache au hasard. (BARTHES, 1964: 225)

Para Barthes, a obra de arte é construída de unidades associadas entre si, que reaparecem em várias obras. A repetição dessa mesma associação de unidades revela que a obra não é construída ao acaso, graças à “musa inspiradora”, mas que ela decorre de um trabalho consciente e deliberado do escritor. O papel do crítico é ser sensível à repetição dessas associações, decompô-las em unidades, para entender como elas jogam entre si, dando sentido à obra.

No primeiro capítulo, “O triângulo amoroso”, analisaremos a forma como o amor é representado em *Le Marin de Gibraltar*, em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, em *Dix Heures et demie du soir en été*, em *Moderato Cantabile* e em *Le Ravisement de Lol V. Stein*. Trataremos do casal em crise e do que aciona a crise conjugal: as férias, o calor, o lugar fechado. Em contraposição, há a idéia de liberdade: o mar, o barco, o vento, e o baile. O casal, portanto, vai deparar com um dilema: continuar a viver o tédio durante as férias ou partir para uma nova vida a fim

de experimentar novas sensações. Em geral, surge uma terceira pessoa, o desconhecido que traz a possibilidade de mudança. Ele é o agente separador; em alguns casos, sua chegada estimula a separação do par e a formação de um novo casal; ou então ele aproximará o casal em crise, por despertar o desejo e não a desunião. A chegada do desconhecido acaba por formar um triângulo amoroso.

No segundo capítulo, “A transgressão”, o triângulo amoroso se inscreve em um espaço de violação de códigos e de invasão de limites. Analisar-se-á como a geografia dos espaços aparece em *Un Barrage contre le Pacifique*, em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, em *Dix Heures et demie du soir en été*, em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, em *Moderato Cantabile* e em *La Pluie d'été*. Veremos que na obra durassiana, o espaço é bem delimitado: a parte alta das cidades coloniais é frequentada pelos ricos e brancos; a parte intermediária, pelos brancos sem fortuna e colonos nativos; e a parte baixa, pelos anamitas pobres, mendigos e prostitutas. As heroínas não obedecem a essa demarcação, circulam da parte alta para a parte baixa e da parte baixa para a parte alta. Veremos o motivo que as levam a agir dessa forma e quais as conseqüências desse comportamento.

No terceiro capítulo, “O triângulo incestuoso”, as famílias dos romances - *La Vie tranquille*, *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, *La Pluie d'été* e *L'Amant de la Chine du Nord* - vivem isoladas, por serem estrangeiras e pobres. Esse fato dificulta a inserção na sociedade, gerando relacionamentos incestuosos causados pelo fechamento de grupo em si mesmo. Existe, portanto, existe um primeiro incesto (da mãe pelo filho-marido), um segundo (da irmã por esse irmão-pai), e um terceiro (da irmã-mãe pelo irmão-filho). As protagonistas tendem a deixar que o desejo as conduza: o instinto selvagem se sobrepõe às regras da sociedade.

No quarto capítulo, “As camadas da escrita”, mostraremos quais são as correspondências que podemos estabelecer entre o conjunto de obras que forma o ciclo do casal em crise e o conjunto de obras do ciclo da família, além de abordar como o triângulo amoroso e o triângulo incestuoso se relacionam. Veremos que as histórias do primeiro ciclo escondiam as histórias do segundo. Para Duras um livro possui duas camadas sobrepostas de uma mesma escrita. É assim que ela concebeu a sua obra composta de duas histórias, a primeira e a segunda, que contam, na verdade, a mesma história.

Antes de iniciar o primeiro capítulo, apresentaremos, de forma resumida, os dez romances que fazem parte do *corpus* desta pesquisa. Os cinco primeiros livros fazem parte dos romances de casais e os cinco últimos, dos romances de família.

Em *Le Marin de Gibraltar*, o narrador está em férias na Itália com a namorada Jacqueline. Ambos trabalham para o Ministério das Colônias. Faz dois anos que vivem juntos. O narrador não gosta do emprego, nem da namorada. Durante a viagem, em um vilarejo italiano chamado Rocca, próximo da embocadura do rio Magra, o narrador conhece uma bela americana, Anna, proprietária de um iate. Cansado da vida entediante que leva ao lado de Jacqueline, o narrador rompe o relacionamento e parte com Anna. A vida de Anna é dedicada à procura do marinheiro de Gibraltar, homem que amou, mas que desapareceu. O narrador torna-se amante de Anna, mesmo tendo sido avisado de que, enquanto não encontrar o marinheiro, ela só pode ter relacionamentos fugazes com os outros homens que cruzam seu caminho.

Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, um casal de franceses, Jacques e Sara, está em férias, em um vilarejo à beira-mar, próximo à embocadura do rio que também se chama Magra, na Itália. Estão em uma casa acompanhados do filho de quatro anos de idade e da empregada. Os amigos (um casal italiano, Ludi e Gina, e uma mulher sozinha, Diana) estão em um hotel onde os veranistas costumam fazer suas refeições. É nesse hotel que Jean, proprietário de um belo barco, está hospedado. Certa noite, Jean convida Sara para ir ao baile, enquanto os outros preferem jogar bocha. Apesar de amar o marido, Sara o trai com Jean. No entanto, no dia seguinte Sara recusa o convite de Jean de voltar ao baile e aceita a proposta do marido de viajar pelo sul da península e ver os afrescos de Tarquinia.

Em *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes, esposa de um industrial, mora com o filho e o marido em uma bela mansão, em uma pequena cidade do interior da França, situada à beiramar. Anne costuma acompanhar o filho às aulas de piano na casa da Mlle. Giraud, localizada do outro lado da cidade, no bairro portuário. Certo dia, a lição é interrompida por um grito de uma mulher assassinada pelo amante, em um café próximo dali. No dia seguinte, Anne, atraída pelo grito, volta ao lugar do crime, onde conhece Chauvin, antigo empregado da usina onde o marido de Anne é diretor. Ambos bebem vinho e tentam reconstituir a história trágica do casal. Nasce entre eles o desejo de viver uma aventura amorosa que terminará antes de haver relação sexual.

Em *Dix Heures et demie du soir en été*, um casal de franceses, Pierre e Maria, está em férias na Espanha, acompanhados da filha, Judith, e da amiga da esposa, Claire. O amor do casal se deteriorou, dando lugar a um novo amor, entre a amiga e Pierre. Eles estão a duzentos quilômetros da capital, no caminho de Barcelona a Madrid, em uma pequena cidade onde gostariam de passar à noite. No entanto, os hotéis estão lotados e a cidade está aterrorizada com o assassinato de um casal de amantes (Rodrigo Paestra mata a esposa de dezoito anos encontrada nua nos braços do amante e está sendo procurado pela polícia). Enquanto isso, Maria deseja assistir ao encontro amoroso de Pierre e Claire.

Em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Lol, de dezenove anos, mora em S. Tahla. Sua melhor amiga chama-se Tatiana Karl. Lol está noiva de Michael Richardson, 25 anos, filho único de um grande proprietário. No dia do grande baile de T. Beach, Lol perde seu noivo para Anne-Marie Stretter, mulher do embaixador da França em Calcutá. A noiva paralisada assiste ao encontro de Michel Richardson e Anne-Marie Stretter. Michael Richardson vende todos os seus bens e parte para Calcutá atraído pela esposa do embaixador. Lol, por sua vez, conhece Jean Bedford, músico que trabalha em uma usina de aviação, com quem se casa. Dez anos mais tarde, Lol reencontra Tatiana Karl casada com um médico, Pierre Boeger, e amante de seu assistente, Jacques Hold. Jacques Hold apaixonou-se por Lol. Apesar de também gostar dele, Lol pede ao amante que não deixe de se encontrar com a amiga.

La Vie tranquille conta a história da família Veyrenattes, composta pelo pai, pela mãe e pelos dois filhos, Nicolas e Francine. Moram com eles também o irmão da mãe, Jérôme, e a empregada Clémence, em uma propriedade isolada, em Bugues (algum lugar de Périgord). Antes de se instalar na França, a família morava na Bélgica, onde tinha boa situação financeira. No entanto, foram obrigados a se exilar por causa do tio Jérôme, que os levou à falência. Por esse motivo, Nicolas e Francine não estudaram. Todos trabalham juntos no cultivo do tabaco para se sustentarem. Francine nutre um amor incestuoso pelo irmão, mas não o revela a ninguém. Como não pode amá-lo, Francine transfere esse sentimento para Tiène, amigo do irmão.

Em *Un Barrage contre le Pacifique*, a família é composta pela mãe, viúva, de nacionalidade francesa, e os filhos Joseph e Suzanne. Eles moram isolados em um

bungalô em Prey-Nop, vilarejo de quarenta cabanas de palha no interior da Indochina do início do século. A mãe comprou essa propriedade de duzentos hectares para plantar arroz. No entanto, descobre no primeiro ano de colheita que as terras são improdutivas, pois as águas do Oceano Pacífico invadem a propriedade, alagando tudo. A mãe, que é viúva e havia investido toda sua economia nessas terras, acaba se endividando para salvar a propriedade. Suzanne conhece M. Jo, que parece ser a salvação da família, mas, como a sua intenção não é casar-se com a jovem, ela acaba se afastando do milionário. Na verdade, Suzanne está à procura de um caçador parecido com seu irmão, por quem ela sente uma forte atração. O irmão tem um amigo, Agosti, com quem Suzanne perderá sua virgindade.

L'Amant é uma obra autobiográfica sobre o relacionamento amoroso da escritora na época da sua adolescência, quinze anos e meio, com um milionário chinês doze anos mais velho que ela. Nessa época, Marguerite Duras morava em uma pensão em Saigon e estudava em um colégio. A escritora tornou-se amante de um chinês, que encontrou na balsa, ao atravessar o Mekong. O Chinês é muito elegante (tinha morado em Paris), veste-se como um europeu e possui uma bela limusine dirigida por um motorista. Todas as tardes, no final das aulas, ele a busca para levá-la a seu apartamento, onde ela descobre o prazer físico. O Chinês se apaixona por ela, mas desde a infância está prometido em casamento a uma moça da mesma origem que a sua. Caso ele se recusasse a cumprir a tradição, seu pai o deserdaria. Os dois amantes se separam, pois a família da escritora parte para a França, e anos mais tarde o Chinês, de passagem por Paris, lhe telefona e diz nunca ter deixado de amá-la. A mãe de Marguerite Duras é professora de escola indígena e foi à falência por causa da compra da propriedade de duzentos hectares improdutivas de Prey-Nop, como a mãe de Suzanne e Joseph em *Barrage contre le Pacifique*, que também é em parte autobiográfico. É viúva tem três filhos: o mais velho, Pierre, viciado em ópio, não termina os estudos, e o mais novo, Paul, também não se interessa pela escola. Marguerite Duras sente muita raiva do mais velho, por ser o preferido da sua mãe, e protege o mais novo da ameaça de morte do mais velho e da negligência da mãe. Ela nos conta que Paul morre repentinamente em 1942, em plena Segunda Guerra Mundial; nesse momento, ela também desejou morrer. Confessa sentir por ele um amor insensato.

L'Amant de la Chine du Nord retoma a história contada em *L'Amant*, mas aprofunda a história de amor incestuoso da escritora por seu irmão Paul, sua

primeira história de amor. Nesse romance explicitam-se claramente as duas histórias de amor - primeiro pelo irmão, depois pelo Chinês.

La Pluie d'été conta a história de uma família de imigrantes desempregados e pobres cujo filho mais velho é um gênio. Moram isolados em Vitry, periferia de Paris. O casal tem sete filhos que não frequentam a escola por negligência dos pais. Os dois mais velhos, Ernesto e Jeanne, cuidam dos mais novos como se fossem seus filhos, pois, se dependesse da mãe, eles já teriam sido entregues para a Assistência Pública. A proximidade de Ernesto e Jeanne os leva a uma relação incestuosa.

Resumidos os romances de que trataremos, passemos à análise do tema do triângulo amoroso.

CAPÍTULO 1 – O TRIÂNGULO AMOROSO

Neste capítulo mostraremos de que maneira a autora representa o amor na parte do nosso *corpus* a que chamaremos “ciclo dos romances do casal”: *Le Marin de Gibraltar*, 1950; *Les Petits chevaux de Tarquinia*, 1953; *Moderato Cantabile*, 1958; *Dix Heures et demie du soir en été*, 1960; e *Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964.

Em todos esses romances, pretendemos analisar como a *crise do casal* abre espaço no universo familiar para a chegada do *desconhecido*, incorporando à relação amorosa uma terceira pessoa em um *triângulo amoroso*. O nosso objetivo é mostrar como Marguerite Duras trata esse tema tradicional na literatura amorosa de forma original.

Em *Le Marin de Gibraltar*, um membro do casal, o homem, deixa a namorada ao encontrar uma mulher estrangeira; em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, o casal está aparentemente bem, e, no entanto, a chegada de um desconhecido provoca uma crise entre o marido e a mulher; em *Moderato cantabile*, uma mulher casada sente-se atraída por um desconhecido; em *Dix Heures et demie du soir en été*, o casal está se separando e surge um novo amor entre o marido e a amiga de sua mulher, a que formava o casal anterior. E, em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, o noivo é raptado por uma desconhecida. Portanto, a encenação do amor nesses livros é marcada por três protagonistas que estão em movimento, ora formando, ora deformando o triângulo amoroso.

Na sequência apresentaremos os fatores que aguçam a crise do casal: as férias, o calor escaldante, o vilarejo sufocante, o aprisionamento da vida burguesa. Tudo isso desperta nos protagonistas o desejo de fuga desse ambiente esmagador. A chegada do terceiro provoca uma desestabilização no casal que ansiava gozar de certa liberdade. O par se separa e um dos membros une-se àquele que acabou de chegar.

*

1.1. O casal em crise

As férias são momentos importantes na obra da Marguerite Duras. Segundo a escritora, em uma entrevista publicada em *Réalité*, as pessoas passam onze meses esperando as férias e, quando elas chegam, decepcionam-se. Nessa época do ano o calor é insuportável, os personagens não conseguem dormir, nem ler, muito menos pensar:

Pendant les vacances il fait chaud. La chaleur signifie la fin d'une pensée réflexive. Elle engendre un état contemplatif de la pensée et des sens. C'est une provocation à la vie amoureuse mais en même temps on ne se supporte jamais aussi mal que dans la chaleur. (DURAS, 1997f: 646)

O calor não permite que as pessoas se voltem para si mesmas. Elas saem do estado reflexivo, ou seja, deixam de ser regidas pela razão em que costumavam se isolar para pensar e passam para um estado contemplativo, em que são levadas pelos sentidos. Nesse estado, os personagens dirigem-se para fora, olham atentamente alguém ou algo que está a sua volta. Deixam de ser o centro dos acontecimentos, passam a contemplar de forma às vezes exacerbada os fatos em torno de si mesmos. No verão, em geral, os protagonistas vestem menos roupa que durante o inverno, os corpos ficam mais à mostra: “Elle [Sara] se doucha, s’habilla d’un short et d’une chemisette” [...]. “Jacques sortit de la salle de bains, les cheveux mouillés, torse nu.” (DURAS, 1953: 8) Os sentidos se aguçam e os protagonistas estão mais propensos a interessar-se pelo outro.

Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Sara, que não consegue se concentrar na leitura de seu livro, logo desiste, preferindo o mar ao livro.

Dès son départ, sans attendre, Sara se remit à lire. La maison devint silencieuse. [...] Et le soleil ne brillait pas, étouffé qu’il était par l’épaisse brume qui enserrait le ciel dans un carcan de fer. Il n’y avait rien à faire, ici, les livres fondaient dans les mains. [...] Oui, la chaleur lacérait le coeur. Et seule lui résistait, entière, vierge, l’envie de la mer. Sara posa son livre sur les marches de la véranda. Les autres étaient déjà dans la mer. [...] Des gens déjà heureux. Sara regretta la

mer. Elle regretta tant qu'elle ne prit même pas le temps de fermer la porte de la villa. (DURAS, 1953: 19)

Sara está com marido, filho e amigos de férias em uma pequena aldeia balneária da Itália. "C'était un petit village au bord de la mer, de la vieille mer occidentale la plus fermée, la plus torride" (DURAS, 1953: 8, grifo nosso). Na citação acima, "fechado" e "tórrido" estão juntos na mesma frase, como se fossem sinônimos. Isso indica que o calor e a prisão têm o mesmo significado. Sara não gosta de passar suas férias nesse lugar tão pequeno e isolado, sente-se prisioneira. O altamar a que o barco de Jean pode levar os veranistas atrai por representar a liberdade, em contraste com o aprisionamento do vilarejo onde estavam instalados. "La chaleur aidant, les vacances, chacun était assoiffé de la mer, de bains, de promenades en bateau" (DURAS, 1953: 20). A escritora atribui dois valores opostos ao mar: há o alto-mar, vasto, aberto, infinito, novo, ligado ao oceano do *Marin de Gibraltar* por onde passa o iate de Anna, assim como existe também em *Les Petits chevaux*, só que, para ter acesso a ele, é preciso ter um barco; e há o mar mediterrâneo onde fica a aldeia: fechado, velho, abafado.

Na aldeia, há apenas trinta casas ao pé de uma montanha ao lado do rio. Esse lugar isolado não tem espaço livre para a construção de mais casas, dada a proximidade da montanha. Sara acha que a montanha assim tão próxima é asfixiante. Diz não ter nada para fazer em um lugar tão quente. Não consegue ler, pois os livros derretem nas mãos; não tem coragem de ir à praia a pé, por causa do calor escaldante. A única salvação é o desejo do mar: "Et seule lui résistait, entière, vierge, l'envie de la mer" (DURAS 1952: 18). O desejo do mar está ligado ao desejo de liberdade, contrário ao sentimento sufocante que ela sente nesse vilarejo pequeno e quente.

Em *Le Marin de Gibraltar*, devido ao calor insuportável, o narrador e personagem principal fica inerte em uma cafeteria de Florença, incapaz de visitar os palácios, os museus e os monumentos: "Ces cinq jours, pour moi, se ressemblèrent très fort. Je les passai tout entiers dans une cafétéria" (DURAS, 1952: 32). Nesse calor escaldante, o narrador pensa no rio da cidade de Rocca, o Magra. Rocca é um pequeno porto, no qual se pode encontrar "le petit peuple italien", ao contrário do berço do Renascimento italiano, Florença, que os turistas preferem visitar. Rocca é

um vilarejo cuja cultura é popular e o povo, rústico. Já Florença é a capital da região de Toscana, lugar onde os amantes da grande arte, ou seja, da Cultura, podem encontrar obras de Leonardo da Vinci e Michelangelo e ver a estátua de Dante Alighieri. No entanto, em Florença o personagem não tem ânimo, ao contrário de sua namorada e outros turistas, de conhecer os lugares famosos. Sente-se enclausurado, encalorado, sem força para enfrentar a canícula, e o seu único desejo é partir para Rocca e refrescar-se nas águas do Magra.

Em *Dix heures et demie du soir en été*, Maria afirma que foi o marido que escolheu passar as férias de verão na Espanha; ela preferiria estar em outro lugar, embora não saiba bem onde. O descontentamento em relação ao lugar de descanso é semelhante ao de Sara e ao do protagonista de *Marin de Gibraltar*. Na primeira noite da viagem, Maria e a família dormem no corredor de um hotel cheio de gente por causa da tempestade. A chuva assemelha-se ao calor, por aprisionar muitas pessoas em um lugar fechado. Depois de um dia quente, a chuva é bem-vinda para refrescar o ambiente: “On attendait tellement cet orage, cette fraîcheur, explique Maria. – Comme c’est vrai, dit Claire” (DURAS, 1997f: 656); porém, ela impede os protagonistas de circularem livremente e de terem um quarto de hotel em que possam se amar. Rodrigo Paestra, assassino da mulher e do amante, fica retido no telhado por causa da chuva e não consegue fugir da polícia que o procura, assim como Claire e Pierre ficarão impedidos pela chuva de continuar a viagem e chegar ao hotel de Madrid, onde poderiam unir-se sexualmente. “Ils [Pierre et Claire] l’attendent [Maria] dans la salle à manger, au milieu des tables défaites, oublieux d’elle, immobilisés dans une contemplation mutuelle. L’hôtel est plein. Ils n’ont de place pour se voir, que l’à” (DURAS, 1997f: 663).

O narrador em *Le Marin de Gibraltar* acredita que mesmo o amor é expulso da cidade quando faz tanto calor. “L’amour, j’imagine, était banni de la ville. Et pas un enfant ne dut être conçu pendant ces journées” (DURAS, 1952: 32). Não é possível amar nem raciocinar, e o calor leva os personagens a um estado melancólico: “– Il y a aussi l’angoisse du soleil, dit Diana” (DURAS, 1953: 35). Seu excesso também perturba a razão e faz desaparecer a inteligência. “L’intelligence, on ne savait pas plus ce que ça voulait dire. La raison, écrasée, ne trouvait rien” (DURAS, 1952: 32).

O lugar fechado e esmagador, o calor tórrido, a tempestade e a angústia de se sentir prisioneiro desse ambiente levam os personagens a desejarem escapar desse martírio circunstancial. Estão todos sedentos de mar.

Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, os personagens são atraídos pelo barco que chegou há poucos dias. Olham para ele como para aquilo que pode tirá-los da terra firme encalorada e levá-los a outro lugar mais fresco: “Elle [Sara] demanda: en bateau, il ne fait plus chaud de tout? – Plus du tout. – Ça doit être extraordinaire” (DURAS, 1953: 20). Ludi e os outros veranistas querem passear de barco: “Personne encore des estivants n’était monté dedans. Ils en avaient tous très envie, surtout Ludi et l’enfant” (DURAS, 1953: 20). O barco é a grande atração dos veranistas acostumados a ver sempre as mesmas pessoas na mesma praia.

No barco as pessoas não sentem calor; é o oposto da cidade, por estar em movimento. Logo, os personagens desejam sair da pequena cidade praiana abafada e quente e ir ao encontro do oceano, que simboliza a liberdade. O horizonte da cidade tem seu limite, e as construções vão determinar esse espaço, enquanto o oceano é vasto, não há construção impedindo a vista infinita do horizonte, o que dá a sensação de liberdade.

O barco significa deslocamento, tira as pessoas de um lugar e leva-as para outro. O barco assemelha-se à camionete em *Le Marin de Gibraltar*. Ambos levam as pessoas para outro local. Passear em uma embarcação ou andar na camionete é sentir-se livre. Durante a viagem de camionete, o narrador experimenta uma sensação muito boa. “Je n’avais pas l’habitude d’être content” (DURAS, 1952 : 25). “Le vent était d’une fraîcheur délicieuse. Il n’y prenait pas autant de plaisir que moi” (DURAS, 1952: 28). Nos dois meios de transporte o vento vem apaziguar o excesso de calor e traz uma sensação de prazer. “J’étais si bien, assis à côté de lui, dans le vent, que je serais bien resté là pendant une heure encore” (DURAS, 1952: 30). O narrador se deixa levar pelo prazer da companhia do motorista e do vento. O passeio de barco ou de camionete significa sair do estado melancólico e entediante em que se encontravam os personagens para entrar em um novo estado de contentamento e prazer.

O baile também atrai os personagens de todas as regiões vizinhas. “ – C’est drôle un bal, dit Sara, lorsqu’on y pense, trois roseaux et voilà qu’ils viennent de toute région” (DURAS, 1953: 101). É um apelo à ruptura do cotidiano, quando os

personagens se divertem, dançam, bebem e escutam música, sendo possível esquecer as preocupações e deixar-se envolver pelo som do ambiente, como o narrador em *Le Marin de Gibraltar*: “Immobile, sur la berge du fleuve, je regardais le bal. Mes calculs m’étaient sortis de la tête et je ne pensais à rien d’autre, qu’au bal” (DURAS, 1952: 70). Graças à música, os cálculos da sua vida interior são levados embora. Em geral, a festa onde ocorre o baile está situada perto do mar. Em *Les Petits chevaux de Tarquinia* ela está próxima da desembocadura do rio, em direção ao mar: “C’était vers la mer, près de l’embouchure du fleuve que se trouvait le bal” (DURAS, 1953: 101). O baile, assim como o rio e o mar, favorece a liberdade. Durante o dia, o salão está deserto, por causa do calor; no entanto, à noite, os raios solares desaparecem para que os dançarinos possam se divertir envolvidos pela música e iluminação artificial. Nessa reunião festiva é possível encontrar alguém sozinho à procura de companhia: “Quand les gens sont seuls au milieu des musiques et des lumières, ils ont envie de rencontrer quelqu’un d’aussi seul qu’eux” (DURAS, 1952: 70). Além disso, o erotismo do protagonista é despertado neste ambiente em que a liberdade é permitida. Isso acontece com o narrador de *Marin de Gibraltar*: “C’est très difficile à supporter. Je m’aperçus que je bandais” (DURAS, 1952: 70). O protagonista fica excitado com a idéia de encontrar moças no baile, e de saber que há mulheres à procura de homens. Ele está entusiasmado com o fato de voltar a viver e a encontrar pessoas, pois o relacionamento com Jacqueline era morno, e, assim, seu desejo sexual estava adormecido. Ao conversar com Eolo, dono do albergue, sobre uma de suas filhas que trabalha no restaurante do pai, o narrador volta a sentir a mesma ereção: “dès qu’il me parla de ses filles je recommençai à bander” (DURAS, 1952: 76). O protagonista está com sua sexualidade à flor da pele. O baile, como o mar, desperta para o desconhecido, rompe o cotidiano.

O tema do baile e a presença da música aparecerão em outros romances, como em *L’Après-midi de Monsieur Andesmas*: Michel Arc deixa-se levar pela música e pela dança, esquecendo-se do horário combinado com M. Andesmas para falarem da construção de uma varanda: “Des airs dansants montaient jusqu’à la plate-forme, emmêlés parfois. C’était le répit de fin de semaine des travailleurs” (DURAS, 1962: 19). Exceto em *Moderato Cantabile*, onde, ao contrário, a música e seu ritmo imposto simbolizam a rigidez da vida social, nos outros romances de Duras notamos que a música, assim como o barco, o mar e o baile são um apelo a mudar

de vida, de parceiro, de lugar. Os protagonistas desejam sair de um lugar fechado, asfixiante, e ir para um lugar novo, desconhecido, amplo. Há nos personagens durassianos certo descontentamento em relação à vida normal. Em geral, a vontade de romper com o cotidiano está muito presente na obra de Duras. E tudo o que permite essa ruptura é desejado pelos protagonistas. No entanto, eles não ignoram o julgamento da sociedade, sempre pronta a condená-los.

Em *Moderato Cantabile*, Anne Desbaredes não está em férias, mas também se sente aprisionada por viver em uma casa isolada e fechada do restante da cidade: “une belle maison au bout du boulevard de la Mer. Un grand jardin fermé” (DURAS, 1958: 33). E por ter uma vida pacata regida pela obediência às regras sociais: “La rigueur de leur [des femmes] éducation exige que leurs excès soient tempérés” (DURAS, 1958: 104).

É interessante notar que o título do livro *Moderato Cantabile* faz referência ao tempo que a professora de piano impõe ao filho de Anne Desbaredes. A professora impaciente e nervosa pergunta diversas vezes à criança o que isso significa, porém o menino diz não saber do que se trata. Então a professora, pela centésima vez, explica que se trata de um ritmo *modéré* e *chantant*. Quando o menino, finalmente, toca no ritmo desejado, a mãe sente aversão a sua obediência. É contraditória a atitude de Anne, pois ela obrigou seu filho a aprender a tocar piano. “Anne Desbaredes prit son enfant par les épaules, le serra à lui faire mal, cria presque. – Il faut apprendre le piano, il le faut” (DURAS, 1958: 12). O fato de inscrever o filho na aula de piano revela o desejo de moderação da mãe. No entanto, não quer que ele se submeta às ordens da professora, por não gostar de vê-lo obedecer. Anne oscila entre acatar as regras ou transgredi-las. Podemos ver na disciplina que exige o piano, e no ritmo *moderato cantabile*, um reflexo das regras rígidas da sociedade burguesa na qual evolui Anne Desbaredes, com seu ritmo calmo, moderado; aprender piano, então, é entrar no ritmo dessa sociedade, é acostumar-se a suas regras. Anne não tem certeza do que quer, seja para seu filho, seja para ela; assim hesitará entre a fidelidade ao casamento e o adultério.

Todo o tempo que a criança está em frente ao piano, escuta-se o barulho do mar. “Une vedette passa dans le cadre de la fenêtre ouverte. L’enfant, tourné vers sa partition, remua à peine – seule sa mère le sut – alors que la vedette lui passait dans le sang” (DURAS, 1958: 9). A criança que teima em não responder à pergunta da

professora sente a vibração do barco a motor passando no mar. O barco o atrai, como fez com o filho da Sara em *Les Petits chevaux de Tarquinia*: “- Je voudrais aller dans un bateau à moteur, dit-il en voyant Sara” (DURAS, 1953: 7). A presença do mar tem para o menino a conotação de liberdade, enquanto a aula de piano significa prisão, lugar onde se deve obedecer às ordens da professora. Nota-se que assim como sua mãe, a criança também está vivendo um dilema. Está dividido entre aprender a tocar piano (e para isso é preciso cumprir as regras ditadas pela professora) ou fazer o que lhe dá prazer, como olhar o barco passar no mar, como fazem as outras crianças: “D’autres enfants, ailleurs, sur les quais, arrêtés, regardaient” (DURAS 1958: 10).

Durante a aula de piano, escutam ressoar na rua um grito de mulher: “Une plainte longue, continue, s’éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s’arrêta, net” (DURAS, 1958: 12). Anne sente-se atraída pelo grito. O grito é o oposto da música e do ritmo desejado pela professora de piano; conseqüentemente, do comportamento que a sociedade espera de uma mulher casada. A música, aqui, está do lado da cultura, da civilização, da moderação (do *moderato cantabile*); enquanto o grito está do lado da natureza, da selvageria, da paixão imoderada que leva ao crime.

O grito é de uma mulher que foi morta por seu amante em um bar. Anne fica fascinada pela cena que vê nesse local:

Au fond du café, dans la pénombre de l’arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle, agrippé à ses épaules, l’appelait calmement.
- Mon amour. Mon amour. (DURAS, 1958: 17)

Essa cena de amor e assassinato marcará Anne Desbaresdes. A partir desse dia, ela voltará todas as tardes a esse mesmo lugar, a fim de conhecer melhor a história da morta. Parece que ela escolhe uma saída para seu dilema, indo em direção ao grito, assim como em *Le Marin* e em *Les Petits chevaux* os protagonistas vão em direção ao mar. O mar e o grito estão ligados ao instinto primitivo, ao desejo de liberdade contrário às exigências impostas pela vida social.

O crime e a bebida aproximam Anne Desbaresdes de Chauvin, assim como em *Dix Heures et demie du soir en été* o assassinato de uma jovem mulher casada

despertará o interesse de Maria pelo criminoso. Maria ficará atraída por Rodrigo Paestra, que cometeu o crime, provavelmente por se identificar com ele, pois está vivendo o mesmo momento, o da traição.

Em *Le Marin de Gibraltar* o protagonista também vive um dilema. Não sabe se continua vivendo uma vida medíocre ao lado da namorada, Jacqueline, trabalhando no ministério das Colônias e fazendo um serviço que lhe causa repulsa; ou então, se abandona tudo para ficar na Itália, e não voltar mais para a França. “- Il y a huit ans, dis-je, que j’attends de le [son travail] quitter, mais j’y arriverai” (DURAS, 1952: 28). Marguerite Duras enfatiza o fato de que o trabalho burocrático, ligado a administração coercitiva e dominadora das Colônias, opõe-se à vida ao ar livre da Itália.

Em uma noite no hotel de Rocca, ao acordar ao lado da namorada, o protagonista percebe o erro de estar ali. Começa a calcular o tempo que viveu com ela e trabalhando no ministério e quanto tempo de trabalho falta para receber a aposentadoria. Começa a pensar friamente em como seria abandonar tudo. Seu mundo é morno, ele não gosta das escolhas que fez, não há surpresa, tudo já está matematicamente definido.

L’idée d’être réveillé seul avec elle en pleine nuit, dans un même lit, m’aurait fait fuir ce soir-là, de honte et peut-être même de peur. Le couple que nous avons formé elle et moi, pendant deux ans, me faisait peur.(DURAS, 1952: 68)

O protagonista não ama Jacqueline; ao contrário, sente desgosto e repulsa por ela. Ele, porém, chega a essa conclusão apenas durante as férias; até então, fazia dois anos que eles viviam essa relação morna, sem entusiasmo, sem questionamento. “Pour la première fois depuis que je vivais avec cette femme, j’eus quoi? Honte, oui, de sentir son bras enlacé au mien” (DURAS, 1952: 39). As férias despertam nos personagens a sede de mar, ou seja, de liberdade, o que lhes dá força para romper os laços que os aprisionavam.

Em *Les Parleuses* (1974), Marguerite Duras critica a sociedade por estimular uma relação fraternal entre marido e mulher, semelhante à vivida entre o narrador e Jacqueline em *Le Marin* e entre Anne Desbaresdes e o marido em *Moderato*, e por vetar um casal que tem um bom entendimento sexual.

M.D. – [...] je pense que le lien érotique dans le couple était mal vu, a toujours été très mal vu, non? [*Mots inaudibles*] l'époque moderne.

X.G. – Comment ça?

M.D. – Il était mal vu, un mari et une femme qui étaient en même temps des amants, c'était mal vu. Mais il est encore mal vu. De ce point de vu, ça ne progresse pas. [...]

M.D. – Je connais un couple, parmi tous ces jeunes, un seul, un couple d'amants, mais les autres trouvent ça inadmissible.

X.G. – Ah oui. Je vois encore beaucoup de très jeunes, finalement encore très couples.

M.D. – Vous croyez pas que c'est plutôt une association? Ça ressemble à des associations fraternelles. (DURAS, 1974: 45)

O fogo, a paixão, a ansiedade da espera do amante são excluídas da vida do casal, sobrando apenas o tédio que por fim acaba em repulsão, como no caso do narrador. A alternativa para romper a vida monótona na sociedade ocidental é a relação extraconjugal. Esse pensamento, segundo Denis de Rougemont, revela a contradição da sociedade que estabelece o casamento como uma forma aceitável de união conjugal, e, no entanto, valoriza o amor paixão como uma forma de liberdade individual. Uma vez que este se encontra fora do casamento, concluiu-se que não é possível ser feliz no casamento.

Fonder le mariage sur un pareil 'bonheur' suppose de la part des modernes une capacité d'ennui presque morbide – ou l'intention secrète de tricher. Il est probable que cette intention ou cet espoir expliquent en partie la facilité avec laquelle on se marie encore 'sans y croire'. Le rêve de la passion possible agit comme une distraction permanente, anesthésient les révoltes de l'ennui. On n' ignore pas que la passion serait un malheur – mais on pressent que ce serait un malheur plus beau et plus "vivant" que la vie normale, plus exaltant que son 'petit bonheur'...

Ou l'ennui résigné ou la passion: tel est le dilemme qu'introduit dans nos vies l'idée moderne du bonheur. Cela va de toute manière à la ruine du mariage en tant qu'institution sociale définie par la *stabilité*. (ROUGEMONT, 1972: 303)

O narrador de *Le Marin de Gibraltar* toma consciência de que a relação não tem mais sentido. A idéia da existência de outras mulheres o deixa excitado: "...dès qu'il me parla de ses filles je recommençai à bander" (DURAS, 1952 : 76). Mas lhe é difícil deixar a namorada, a zona de conforto. Ele está passando por uma crise existencial e percebe que escolher uma parceira significa escolher uma vida. E que mudar de parceira é mudar de vida.

Je reste à Rocca, je n'en peux plus. Cette séparation est nécessaire, tu le sais aussi bien que moi. Nous formions un mauvais couple, nous mourions de faim au milieu de la richesse du monde. Pourquoi nous être traités si mal? (DURAS, 1952: 81, grifo nosso)

No discurso que o protagonista imagina ter com a namorada, ele reconhece não possuir mais apetite sexual, “nous mourions de faim”, isto é, eles não saciarão o desejo carnal ficando juntos, enquanto há possibilidade de encontrar outras mulheres, ou outros homens.

A separação do casal em *Le Marin de Gibraltar* acontece no momento em que eles entram na camionete e se sentam afastados. Jacqueline senta-se atrás, com os outros trabalhadores, enquanto o narrador senta-se na frente, ao lado do motorista. Perto da saída de Pisa, escutam uns pequenos gritos abafados vindos de trás: são de Jacqueline. Apesar de o motorista ter sugerido ao narrador chamar Jacqueline para se sentar com eles na frente, o narrador não vê necessidade de convidá-la para ficar perto deles; ao contrário, mostra-se indiferente à moça: “c’est naturel [...] quand une femme est enfermée avec des hommes, surtout s’ils ont bu” (DURAS, 1952: 15). Mesmo sabendo que os pedreiros haviam bebido e estavam dispostos a molestá-la, o narrador não faz nada para ajudá-la a sair dessa situação embaraçosa. De início, seu grito era abafado, porém depois tornou-se um pouco mais irritado. Mesmo assim, ele continua insensível ao apelo da namorada: “- On vit très seuls, dis-je, on ne voit jamais personne, alors ça me fait un certain plaisir que d’autres...enfin, vous comprenez” (DURAS, 1952: 15). As reticências permitem várias leituras em relação ao sentimento do narrador. Podemos pensar que ele sentiria prazer se ela fosse violada pelos trabalhadores, ou que outros homens apenas a quisessem possuir. Ao sair da camionete, o narrador nota que Jacqueline estava despenteada, “mais n’ayant subi que les premiers outrages” (DURAS, 1952: 31). Tanto o narrador se mostra indiferente à ofensa sofrida pela namorada quanto ela, aparentemente, ironiza a situação sem, se queixar da falta de atenção e cuidado do namorado: “Elle était de très bonne humeur” (DURAS 1952: 31).

As férias, o calor esmagador, o vilarejo expremido pela montanha e pelo mar, a chuva torrencial, a pressão da sociedade desestabilizam os casais, levando-os a um estado de crise que favorece a chegada de um terceiro.

*

1.2. O Desconhecido

Os protagonistas, inseridos em um mundo conhecido, sentem falta do misterioso. O que já foi experimentado torna-se entediante, sem novidade. Em seu íntimo os personagens durassianos estão ávidos de aventura. De aventura amorosa. Em *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, Sara está aborrecida com suas férias, no mesmo lugar todos os anos, com as mesmas pessoas. Ela diz, em uma conversa com sua amiga Diana, sentir vontade de amar vários homens; para ela, quem tem relação sexual com apenas um não gosta de amar (DURAS, 1953: 36). O desejo, portanto, não é encontrar a pessoa ideal, mas o que existe de diferente naquelas que não são conhecidas.

Mais qu'est-ce qui manque à tous ces amis? On est tous là à s'aimer, à s'aimer les uns et les autres, qu'est-ce qui nous manque?

– Peut-être l'inconnu, dit Sara. Dans cet endroit-ci on est drôlement coupé de l'inconnu.

– Peut-être, dit Diana, qu'il n'y a rien qui coupe de l'inconnu comme l'amitié.

– Peut-être, dit Sara.

Heureusement qu'il y a là ce type avec son bateau – Diana rit – tout chargé d'inconnu, et chargé à lui seul, le pauvre, d'assumer tout notre inconnu. (DURAS, 1953: 87, grifo nosso)

O que falta em um meio de pessoas amigas é alguém com quem não se está familiarizado. O “desconhecido” traz consigo o imprevisível, a emoção, a possibilidade de romper o tédio e encontrar novamente o amor. A intimidade impede que se possa descobrir algo novo nos amigos. Nela não há segredo, pois todos se conhecem. A pessoa desconhecida, em contrapartida, é como um lugar que se desbrava pela primeira vez.

O termo “l'inconnu” pode designar tanto um “mundo desconhecido”, uma terra incógnita, a aventura, quanto uma “pessoa desconhecida”. Portanto, para Duras, a pessoa que vem de fora – UM desconhecido – é também a irrupção de algo novo – O desconhecido – na vida dos personagens. O desconhecido revela nos protagonistas o que não é familiar a eles: “tout notre inconnu”. Ele assume o lado obscuro e inexplorado dos protagonistas. De um lado, o desconhecido é o que vem

de fora, a vida que o personagem desconhece (como em *Le Marin de Gibraltar*, em que a americana leva o narrador para uma viagem, para terras desconhecidas, mundos estrangeiros), mas também o desconhecido pode fazer emergir o que estava adormecido nos personagens: o seu inconsciente. Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, o desconhecido atrai Sara, pois ele desperta na protagonista a lembrança de um amor anterior que havia sido esquecido. Quem é ele? A resposta está nos romances que trata do tema da família. Voltaremos a essa questão no quarto capítulo.

A função da chegada do estrangeiro nos romances, portanto, é de ruptura com uma vida conhecida e previsível. “Nesse microcosmo, irrompe o amante, o estranho, o que vem de fora. Em graus variáveis, será o instrumento adequado de libertação, quando as pressões internas atingirem seu clímax” (PINTO, 1996: 223).

Em *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, o desconhecido surge na primeira página do primeiro capítulo: “L’homme qui avait un bateau à moteur, celui dont parlait l’enfant, n’était arrivé que depuis trois jours et personne ne le connaissait encore très bien” (DURAS, 1953: 7). É um homem só, que surge do mar em um barco. “C’était un homme d’une trentaine d’années. Seul. Son bateau était magnifique” (DURAS, 1953: 20). Esse homem enigmático despertará a curiosidade dos veranistas. Todos querem passear em sua bela embarcação. Sara será a primeira a ser convidada e a recusar o convite. Ela hesita por ter medo de se entregar: “- Vous avez peur. Ce n’est pas que vous ne savez pas nager. - J’ai peur de la mer” (DURAS, 1953: 29). O mar é a personificação do desconhecido. Sara receia ser engolida pelo homem ao perceber a atração violenta que ela exerce sobre ele: “il y avait deux jours de cela, brutalement, il s’était aperçu de l’existence de Sara” (DURAS, 1953: 20), porém, a liberdade oferecida por ele lhe dá medo: “Sara trouva qu’il avait le regard avide et vert de la liberté” (DURAS, 1953: 20). O dilema reaparece, assim como vimos em *Moderato Cantabile* e em *Le Marin de Gibraltar*. Sara hesita entre se entregar a uma aventura amorosa ou continuar a viver o tédio ao lado dos amigos e do marido. Sara é ambígua, pois parecia estar pronta para viver várias experiências amorosas, ao dizer “- Si tu n’aimes faire l’amour qu’avec un seul homme, alors, c’est que tu n’aimes pas faire l’amour, dit Sara” (DURAS, 1953: 36). No entanto, quando percebe que Jean a deseja, ela teme o sentimento que provocou no desconhecido. Nota-se que se sente atraída, mas, ao mesmo tempo, amedrontada em relação ao desconhecido.

A novidade que o desconhecido representa para os personagens, se traduz nos romances de quatro maneiras: é de outra classe social; é de outra idade; é estrangeiro; é marinheiro. A maioria dos desconhecidos possui uma boa situação financeira, como Anne, Anne-Marie Stretter e Jean, dono do barco em *Les Petits chevaux de Tarquinia*. No caso de *Moderato Cantabile*, é o contrário: Chauvin tem nível inferior, por ser empregado do marido de Anne Desbaresdes na Usina de Fundação (Fonderies). É interessante lembrar que Marguerite Duras escreveu um texto inédito, “Monsieur Desbaresdes”, sem data, pelo qual sabemos a função que exerce Chauvin: “Chauvin m’a quitté brusquement. Par téléphone il m’a signifié [son] congé. Je lui ai fait demander si c’était une question d’ augmentation. [...] Pas de travail dans cette ville pour un ingénieur à part import-export” (Duras, 2005: 143). Logo, ele era engenheiro da usina em que o marido de Anne Desbaresdes era diretor.

O encontro de Chauvin e Anne Desbaresdes acontece do outro lado da cidade, perto do trabalho de Chauvin, em um café que vários empregados da Usina de Fundação frequentavam. Chauvin não pertence ao mundo de Anne, não é convidado para as recepções na casa dos Desbaresdes. O lado pobre da cidade, esfumaçado e simples atrai, porém, a esposa do diretor. Os outros personagens durassianos, pelo contrário, são atraídos pela opulência, como nos romances familiares em que a narradora de *L’Amant* e Suzanne de *Un Barrage contre le Pacifique* são atraídas pela limusine do chinês e de M. Jo.

No entanto, qualquer que seja a diferença entre os protagonistas, o desconhecido, seja mais rico ou mais pobre, sempre atrai por representar um mundo social diferente.

A diferença de idade também costuma ser grande, como é o caso entre Anne-Marie Stretter e Michael Richardson. “Bien que Michael Richardson fût plus jeune que cette femme” (DURAS, 1997g: 746). Além disso, o marido é bem mais velho que ela. Veremos que em *L’Amant*, romance familiar, há também a questão de diferença de idade, o Chinês com quem a narradora tem um caso amoroso é doze anos mais velho que a jovem de quinze anos.

O desconhecido vem de fora, é ligado a mundos estrangeiros. Primeiro porque viajou muito, como Anne-Marie Stretter, por ser mulher de embaixador: “On la trouve à Pékin. Et puis à Mandalay. À Bangkok. On la trouve à Bangkok. À

Rangoon. À Sydney. On la trouve à Lahore. Dix-sept ans. On la trouve à Calcutta” (DURAS, 1997k: 1236). E Anne, em *Le Marin*, passou por vários lugares : “On avait déjà fait l’Atlantique, les Iles, Saint-Domingue. On était déjà passé par Panama, on était déjà dans le Pacifique, on avait fait Hawaii, la Nouvelle-Calédonie, les îles de la Sonde, Bornéo, le détroit de Malacca” (DURAS, 1952: 169). Segundo, porque é (ou parece ser) de outra nacionalidade. Em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Anne-Marie Stretter, cujo sobrenome é inglês, é na verdade de origem italiana. Nasceu em Veneza, e seu nome de solteira é Anna Maria Guardi: “De Venise. Elle était de Venise...” (DURAS 1997k: 1234). Primeiro, casou-se com um francês: “Mariée à un administrateur colonial français. Elle a dix-huit ans” (DURAS, 1997k: 1235). Depois, casou-se com um inglês, o que explica o sobrenome ser Stretter.

Em *Le Marin de Gibraltar*, o interesse pela desconhecida é despertado pela primeira vez quando o motorista da camionete conta ter visto uma *americana*, dona de um iate aportado em Rocca: “Cette dernière fois il y avait une Américaine très riche [...]. Elle avait un beau yacht ancré juste devant la plage. Il l’avait vue se baigner. C’était une femme magnifique” (DURAS, 1952: 19). O motorista italiano acha que Anne é americana, logo, não pertence ao velho mundo, é originária do novo mundo, da América. Ela é misteriosa, pois não pertence àquele lugar conhecido, vem de um continente inexplorado por aquelas pessoas.

Embora, para a nossa surpresa, acabemos por descobrir que o desconhecido nem sempre é estrangeiro. Anne não é americana, ela nasceu no velho continente: “J’ai passé mon enfance dans un village de la frontière espagnole” (DURAS, 1952: 164). No entanto, foi casada com um americano, dono de um iate, por isso a chamam de americana.

Podemos nos perguntar por que o desconhecido é geralmente percebido como um estrangeiro, mesmo se, como no caso da “americana”, pode não ser de outra nacionalidade? Essencialmente porque o estrangeiro se opõe ao familiar; é sinônimo de desconhecido. O personagem é estrangeiro não por uma questão de nacionalidade, mas por representar uma outra vida, estranha à vida previsível dos protagonistas.

O papel do desconhecido é romper o cotidiano dos personagens, assim como a estrutura previsível dos romances. Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, o narrador onisciente relata o cotidiano dos veranistas de manhã, de tarde e à noite,

durante dois dias seguidos. No primeiro capítulo: “Sara se leva tard. Il était un peu plus de dix heures. La chaleur était là, égale à elle-même” (DURAS, 1953: 7). No terceiro e último capítulo: “Le lendemain, la chaleur était toujours là, égale à elle-même. [...] Sara se réveilla encore une fois vers dix heures” (DURAS, 1953: 115). A repetição do adjetivo “égale”, que se refere ao calor, revela que todos os dias são iguais, reforçando a idéia de monotonia. Em *Le Marin de Gibraltar*, o narrador, que é também personagem, conta o dia-a-dia das suas férias. O primeiro capítulo é introduzido pela seguinte frase: “Nous avions déjà visité Milan et Gênes. Nous étions à Pise depuis deux jours lorsque je décidai de partir pour Florence” (DURAS, 1952: 11). Esse romance é dividido em duas partes: na primeira parte, como vimos na citação acima, o narrador conta as férias na Itália ao lado da namorada; na segunda parte se inicia com dois elementos de ruptura do quotidiano: o vinho e a bela desconhecida:

Elle [Anne] me regarda boire et elle attendit elle aussi que le chianti me fasse de l'effet. Il me fit de l'effet. Je le sentis se répandre dans mes bras, dans ma tête, je me laissais faire. Elle s'était fardée, elle portait une robe noire, qu'elle avait mise exprès pour aller au bal. Elle était extrêmement belle et désirable. (DURAS, 1952: 131)

O efeito do vinho no narrador o libera do passado (a namorada acabou de partir de trem) e o encoraja a viver uma nova vida ao lado da americana. Gaël Picon (1958) fala da importância do álcool para os protagonistas durassianos: “símbolo de liberdade”, semelhante ao barco em *Les Petits chevaux de Tarquinia* e *Le Marin de Gibraltar*.

À l'horizon passent des images de liberté: bateaux de plaisance, autos de luxe. Et à portée de la main, il y a l'alcool. Mais c'est avec un autre être que l'on imagine la vie en mer; et l'alcool donne avant tout le courage de chercher cet autre être, d'entamer avec lui un dialogue... (PICON, 1958: 161)

O álcool serve também de mediador por aproximar os amantes, como acontece com Tristão e Isolda (o filtro mágico). Os amantes se apaixonam por causa dessa poção mágica, e não por vontade própria. A bebida, portanto, serve como justificativa para explicar que a paixão é mais forte que eles. “C'est l'*alibi* de la

passion. C'est ce qui permet aux malheureux amants de dire: 'Vous voyez que je n'y suis pour rien, vous voyez que c'est plus fort que moi'" (ROUGEMONT, 1972: 50).

Além do vinho, outro fator que auxilia o protagonista a separar-se da namorada é a bela desconhecida. Anne é como um esboço de Anne-Marie Stretter, personagem de *Le Ravisement de Lol V. Stein. Le Marin de Gibraltar*, escrito em 1950, é o quarto romance de Marguerite Duras, enquanto *Le Ravisement* foi publicado quatorze anos mais tarde. Por isso, afirmamos que a americana serve de modelo para Anne-Marie Stretter, sendo uma preparação para um dos personagens mais conhecidos de Duras e presentes em diversas obras do ciclo indochinês: *Un Barrage contre Le Pacifique*, *Le Ravisement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *India Song*, *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*. É interessante notar que ambas têm o mesmo nome: Anne e Anne-Marie Stretter.

Ambas são mulheres belíssimas, ricas por terem se casado com homens abastados. Em *Le Ravisement*, quando Anne-Marie Stretter entra no baile, ela está de vestido preto, muito decotado. Em *Le Marin de Gibraltar*, Anne também usa um vestido preto na primeira noite em que vai ao baile com o narrador: "elle portait une robe noire [...] était extrêmement belle et désirable" (DURAS, 1952: 131). Todas elas surgem na praia, representam a liberdade e um novo horizonte a ser descoberto.

As duas são mulheres cobiçáveis, que praticam o amor livre. Anne-Marie Stretter é uma mulher casada, tem duas filhas, e, no entanto, é tão livre quanto Anne, que é solteira e sem filhos, por viver abertamente suas relações sexuais com outros homens sem escondê-las do marido e da sociedade. Em *India Song*, as vozes, ao relatarem à história de Anne Marie Stretter, comentam: "Elle est à qui veut d'elle. La donne, à qui la prend" (DURAS, 1997k: 1238). Todos sabem que Anne-Marie Stretter tem vários amantes e viaja com eles para as Ilhas. " - On dit que ses amants sont anglais, étrangers au milieu des ambassades...On dit que l'ambassadeur sait..." (DURAS, 1997k: 1269). Em *Le Marin de Gibraltar*, Anne também assume abertamente ter vivido várias aventuras amorosas: "– Il y en a eu beaucoup. Je ne te parle que de ceux qui sont amusants" (DURAS, 1952: 205).

Como vimos, na maioria das vezes o estrangeiro está ligado ao mar: Anne e Anne-Marie Stretter, ambas têm uma forte ligação com o mar, assim como o marinheiro de Gibraltar e Jean, em *Les Petits chevaux de Tarquinia*. Além dos

próprios romances durassianos mostrarem sempre a presença do mar: “J’ai toujours été au bord de la mer dans mes livres” (DURAS, 1977: 84). O desconhecido representa a abertura para um novo horizonte. Opõe-se ao velho mar ocidental, fechado e tórrido. Ele vem do oceano, da imensidão azul. Vimos no início deste capítulo que o desconhecido surge do mar de barco, representando a liberdade. É justamente a vontade de alcançar a liberdade que atrai os protagonistas, ansiosos em partir para o alto mar. Ao mesmo tempo em que o mar os atrai, ele também lhes causa medo: “La mer me fait très peur, c’est la chose au monde dont j’ai le plus peur... Mes cauchemars, mes rêves d’épouvante ont toujours trait à la marée, à l’envahissement par l’eau” (DURAS, 1977: 84). Portanto, o mar para Duras está ligado à vontade de liberdade: representada pelo desconhecido, mas também ligado ao desejo de morte dos personagens.

Brigitte Cassirame assinala que as cenas em que os protagonistas morrem afogados (cenas de suicídio) são compostas por dois protagonistas: um que se joga no mar e outro que assiste passivamente o suicida morrer.

Des personnages assistent à une noyade sans réagir. Une sorte de complicité entre le regardé et le regardant s’établit. Le ou la noyé(e) volontaires engagent un dialogue muet avec le spectateur: ‘regarde-moi mourir et n’interviens pas’ semble-t-il demander et l’autre regardant accepte cette sorte de contrat amoral. (CASSIRAME, 2005: 50)

Em *La Vie tranquille*, Françou é a única pessoa que assiste ao espetáculo da morte do homem que se afoga na praia, não procura nenhum socorro e também não diz a ninguém ter visto um homem se afogar.

Il n’y avait cependant personne sur la plage que moi, assez loin de lui. [...] Je n’aurais pas cru qu’un tel homme puisse nager avec son corps lourd et honteux. Mais il est parti très à l’aise à la surface de l’eau. Après une courbe il est passé devant moi. Il m’a regardée et il a ri. Entre deux brasses il riait et son visage ressortait de l’eau et démasqué par le rire. [...] La mer était assez forte et bientôt je n’ai plus vu de l’homme, ni son crâne noir ni ses pieds. J’ai pu le suivre des yeux un petit moment pendant qu’il avançait courageusement vers la haute mer. Puis, plus rien. [...] Il n’y avait personne sur la plage. Personne n’avait vu l’homme se noyer que moi. (DURAS, 1997a: 111, grifo nosso)

Antes de morrer, o homem sorri. Esse riso é significativo, e o verbo “rire” é repetido três vezes em duas frases seguidas, confirmando a idéia que havíamos sugerido anteriormente, de que a morte é uma forma de libertação. Logo, o suicida está feliz de tê-la alcançado. Quem assiste compactua com quem se suicida, e seu silêncio reflete o próprio desejo de morte. Após ver o homem afogar-se, Françoise diz a si mesma que tem vontade de morrer: “Il aurait pu m’arriver bien davantage, par exemple de mourir ou de perdre Tiène (ce qui revient au même)” (DURAS, 1997a: 112).

É interessante ressaltar que o percurso feito pelo homem suicida é semelhante ao do barco do desconhecido em *Les Petits chevaux de Tarquinia*. Ambos vão em direção do alto mar; símbolo de liberdade: “Sara revint vers la plage et se mit sous un parasol pour ne pas perdre la fraîcheur du bain. Et pendant qu’elle était là, à surveiller le petit, l’homme passa au loin dans son bateau” (DURAS, 1953 : 27).

Outra cena de morte no mar aparece no final do livro *L’Amant*, quando a narradora se lembra de ter ouvido a história de um jovem de dezessete anos que se jogou no mar:

Au cours d’un voyage, pendant la traversée de cet océan, tard dans la nuit, quelqu’un était mort. [...] Il avait des gens qui jouaient aux cartes dans le bar des Premières, parmi ces joueurs il y avait un jeune homme et, à un moment donné, ce jeune homme, sans un mot, avait posé ses cartes, était sorti du bar, avait traversé le pont en courant et s’était jeté dans la mer. Le temps d’arrêter le bateau qui était en pleine vitesse et le corps s’était perdu (DURAS, 1984: 135, grifo nosso).

O fato do jovem se jogar “correndo” revela um desejo ardente de morte. Ele também está feliz de se entregar. Durante esse mesmo trajeto, anos mais tarde, a narradora, semelhante ao jovem, desejou jogar-se no mar, mas ao contrário dele, ela não concretiza essa vontade despertada pela valsa de Chopin.

Et une autre fois, c’était encore au cours de ce même voyage, pendant la traversée de ce même océan, la nuit de même était déjà commencé, il s’est produit dans le grand salon du pont principale l’éclatement d’une valse de Chopin [...]. Et la jeune fille s’était dressée comme pour aller à son tour dans la mer et après elle avait pleuré parce qu’elle avait pensé à cet homme de Cholen ... (DURAS, 1984: 138)

O desejo de morte da narradora de *L'Amant* e de Françoise de *La Vie tranquille* é despertado depois de ambas terem se separado de um grande amor.

Anne-Marie Stretter também morre no mar, só que ela não se atira, vai “calmamente” em sua direção: “Une porte s’ouvre derrière eux dans la maison Anne-Marie Stretter sort, elle ne les voit pas derrière la grille, elle va calmement vers la mer”(DURAS, 1997h: 957). O suicídio da embaixatriz é realizado com tranqüilidade, e não de forma afoita. Ela é a personificação da impossibilidade de viver: “C’est la messagère de l’invivable. L’ange” (DURAS, 2001: 65). Em *Savanna Bay*, uma jovem morre na embocadura do rio Magra (mesmo nome do rio que aparece em *Le Marin de Gibraltar* e *Les Petits chevaux de Tarquinia*). Ela também se suicida, como os três protagonistas acima: Anne-Marie Stretter, o jovem de dezessete anos e o homem que se afoga.

La nuit est venue très vite. (*Temps*). On a allumé les lampes. Personne ne parlait. (*Silence*). Qui était mort ce jour gris? (*Temps long*). Qui était mort ce jour gris? [...] Vous avez toujours parlé de cet homme qui ne comprenait pas la mort, qui appelait une morte vers la Magra. (DURAS, 2007: 124)

Vimos que o rio que aparece em *Savannah Bay*, Magra, também está presente em *Le Marin de Gibraltar* e *Les Petits chevaux de Tarquinia*. Outro ponto em comum entre esses livros é a presença da pedra branca que está relacionada ao mar e ao desconhecido. Todos esses elementos aparecem no artigo “La Rocca Bianca” onde Marguerite Duras comenta a peça de teatro *Savannah Bay*.

La pierre blanche, la Rocca Bianca, est à fleur d’eau. Quand une barque passe, la houle la recouvre. Quand la barque est passée, la houle la quitte. [...] Autour d’elle la mer est profonde. La pierre est tombée de la montagne et la chute de son poids a creusé le fond, elle l’a pénétré jusqu’à heurter un seuil qui n’a pas cédé, la pierre sans doute encore, mais close sur l’inconnu, sur le feu enfermé, les laves tourbillonnantes.(DURAS, 1993b: 9, grifo nosso)

Em *Le Marin de Gibraltar*, a pedra branca é representada pelo iate da bela americana, descrito como um “rochedo solitário” pelo narrador que o admira após banhar-se no rio Magra: “Sur son flanc, en lettres rouges était écrit son nom: *Gibraltar*. [...] sa blancheur était impitoyable. Immobile, ancré dans la mer bleue, il

avait le calme et l'arrogance d'un rocher solitaire" (DURAS, 1952: 93). Em *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, a pedra branca é o nome da praia *Pointa Bianca* onde Sara e os veranistas vão passear de barco, conduzidos por Jean. Nessa praia existe uma plataforma no meio do mar:

Lorsqu'il arrivèrent, sa tête décapitée sortait seule de la mer, très proche de la sienne, très proche. Le rocher était lisse avec sur le côté, une sorte de petite plate-forme. Il [Jean] l'aida [Sara] à se hisser dessus. Elle s'allongea, fatiguée d'avoir tant nagé. [...] – J'ai envie de toi. Je voudrais là, tout de suite. (DURAS, 1953: 134, grifo nosso)

Em *Le Regard dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, Sylvie Loignon (2001:154) chama a atenção para esta cena, onde a presença de vida (ou de desejo) e de morte aparecem unidas no texto, justamente, no momento em que os personagens sobem na pedra branca. A "vida" é expressa pelo desejo que Jean sente de amar Sara ali mesmo (na pedra branca), e a morte aparece na imagem da "cabeça decapitada".

Trinta anos mais tarde, Marguerite Duras escreve *Savannah Bay*, história de um casal (mais jovem que Sara e Jean em *Les Petits chevaux*) que se conhece na pedra branca: "La pierre blanche, je suis sûre. (*Temps*) Il fallait nager pour l'atteindre. Elle était tombée dans la mer. (*Temps*). Ils s'étaient connus à cet endroit-là, de la grande forme plate, au milieu de la mer..." (DURAS, 2007: 111). É na pedra branca que o desejo de vida e morte do casal é despertado e será concretizado na embocadura do rio Magra: "Ils sont arrivés vers les grands marécages de la Magra." [...] Elle dit: "Si vous voulez, nous pouvons aimer. (*Temps*). C'est ici que je n'ai plus peur de mourir" (DURAS, 2007: 120).

O enredo de *Les Petits Chevaux de Tarquinia* – a atração de Jean por Sara, que levará ao adultério – tem como pano de fundo a morte de um jovem que desativava as minas na região. Em *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes se sente atraída por um desconhecido que encontrou no bar em que um amante assassinara sua parceira. Em *Dix heures et demie du soir en été*, Claire e Pierre, o marido de Maria, desejam unir-se sexualmente na mesma noite em que Rodrigo Paestra havia matado sua esposa e o amante desta. Em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Anne-Marie Stretter é uma mulher fatal cujo amante havia se suicidado. Notamos que em todos esses romances há uma linha muito tênue que separa os amantes do desejo de morte. Portanto, o desconhecido é ligado ao mar e à morte: o mar é sinônimo de

morte; quem leva para o mar, leva para a morte; quem volta do mar, volta do mundo dos mortos.

O desconhecido pode não ser apenas ligado à morte, mas ser também uma encarnação da morte. A autora de *Le Ravissement de Lol V. Stein*, ainda bem nova, soube que um jovem havia se suicidado por causa de Anne-Marie Stretter. Esse episódio aparece em *L'Amant*: “Ils ne pouvaient plus s’aimer. Alors il s’était tué d’un coup de revolver. [...] A cause de ses petites filles et de son mari nommé à Vinhlong elle lui avait dit que cela devait cesser” (DURAS, 1984: 109). Ao ouvir essa história, Marguerite Duras descobre logo cedo em sua vida que é possível morrer por amor. Assim, Elisabeth Striedter, mulher que inspirou o personagem de A.-M. Stretter, torna-se um ícone da mulher-mãe, mas também adúltera, que provoca a morte dos amantes.

Du plus loin de ma vie. De la petite enfance. C’était à Vinh Long, en Cochinchine, où ma mère était institutrice d’école indigène. Un jour, l’administrateur est arrivé du Laos avec sa femme et ses deux filles. La première fois que cette femme entre dans un des mes livres, j’ai quarante ans, c’est dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. [...] je sais qu’Anne-Marie Stretter, c’est Elisabeth Striedter. Elle devient Anne-Marie Stretter en 1965, dans *Le Vice-consul*. (DURAS, 2001: 61)

Anne-Marie Stretter é muito magra, seus ossos podem ser vistos através do tecido do seu vestido preto: “Elle [A.-M. Stretter] avait vêtu cette maigreur [...] d’une robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée. [...] L’ossature admirable de son corps et de son visage se devinait” (DURAS, 1997g: 743). Ela é a própria encarnação da morte, e sua descrição parece a de um esqueleto elegante “... cette grâce abandonnée, ployante, d’oiseau mort. [...] Telle qu’elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré” (DURAS, 1997g: 743, grifo nosso). Há nessa mulher a capacidade de excitar não só o desejo, mas também a morte em seus amantes. “J’ai vu cette femme avant tout comme une donneuse de mort” (DURAS, 2001: 62). É interessante notar que a morte também é uma forma de libertação. Assim como o mar, a morte liberta o homem do fardo da vida. Anne-Marie Stretter é uma mulher fatal, o que faz prever um desfecho funesto para ela mesma. A ponto de ela morrer na praia, no final de *India Song*: “C’est sur la plage qu’on a retrouvé le peignoir” (DURAS, 1997k: 1329). Anne-Marie Stretter surge da praia e,

ao morrer, volta para o mar, que é o lugar onde ela foi gerada: “je ne sais pas si c’est un suicide. Elle rejoint comme une mer... elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle” (DURAS, 1977: 78).

Marguerite Duras aproxima o desejo e a morte em seus romances, duas formas de libertação dos personagens presos ao casamento, ao trabalho, à sociedade e ao cotidiano; ela os aproxima a ponto de os desejos e a morte se tornarem *desejo de morte*. Em *Moderato Cantabile*, o desconhecido, Chauvin, oferece a Anne Desbaresdes a possibilidade de morte. Para Pierrot (1986: 124), tudo indica que o verdadeiro objetivo dos amantes (Anne e Chauvin) não seja viver uma história comum de adultério, mas repetir a história vivida pela mulher morta pelo amante. Em *Les Parleuses*, Duras diz ter vivido uma experiência erótica muito violenta, semelhante à história contada em *Moderato Cantabile*. A escritora confessa ter tido vontade de se suicidar nessa época: “... j’ai traversé une crise qui était ... suicidaire, c’est-à-dire ... que cette femme [Anne Desbaresdes] qui veut être tuée, je l’ai vécu...” (1974: 59). O desejo despertado pelo desconhecido é sinônimo do desejo que os protagonistas sentem de morrer.

O mar e o desconhecido são agentes libertadores, mas também destruidores, por isso causam medo e fascínio ao mesmo tempo. O desconhecido e o mar têm essa dupla dimensão: liberdade e morte. A atração exercida pelo desconhecido é a mesma que o personagem sente diante da morte. O desconhecido desperta em cada um dos personagens o desejo de morrer.

Madeleine. – ‘Mais vous parlez cependant de la mort.’

Jeune Femme. – ‘Oui, je parle de la peur que fait ce mot, mais ce n’est pas pour autant que je le connaisse, que je puisse dire l’inconnu qu’il contient, cet attrait si fort et cette peur à la fois. Cette difficulté fait partie de cette drôle de raison que je vous ai dite, cette envie de mourir.’ (DURAS, 2007: 119, grifo nosso)

Além de despertar o desejo de morte, o desconhecido também tem outro papel relevante, que é separar o casal que existia antes da sua chegada; em outros casos ele os aproxima. A presença da americana em *Le Marin de Gibraltar* reforça a vontade do narrador de deixar a namorada e a vida que ele tinha levado até então. “ Je ne voyais plus le yacht depuis que nous étions dans les roseaux. J’eus envie de le voir. Il me donnait de la force” (DURAS, 1952: 99). O barco dá a força que faltava

ao protagonista para pôr um fim à vida medíocre que estava levando. Era possível vislumbrar uma possibilidade de partir junto com Anne, deixando assim a namorada e o emprego em Paris: “Pourquoi ne ferais-je pas les cuivres sur ce bateau-là?” (DURAS 1952: 94).

No momento de falar sobre a separação, Jacqueline o chama de covarde e não acredita que ele possa abandonar tudo. “- Tu peux toujours dire ce que tu veux, dit Jacqueline, moi je sais que tu rentreras à Paris. Tu es trop lâche, je te connais, je te connais...” (DURAS, 1952: 100). Ela não havia notado, desde Florença, a mudança de comportamento do namorado. O protagonista estava lhe dando sinais de desejar romper o namoro, mas Jacqueline não acreditava que ele teria coragem: “ – Ce n’est pas tout d’un coup. Je [narrateur] te l’ai dit à Florence, au musée” (DURAS, 1952: 98). As férias, a viagem e o barco colocam a vida do protagonista em dúvida e lhe dão firmeza para mudá-la.

Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, o desconhecido não será um agente da separação; ao contrário, ele realimentará a relação do casal. Principalmente em se tratando de Sara, que, depois de ter amado Jean ao som do baile, parece menos triste. “Tu es moins triste à cause de ces vacances” (DURAS, 1953: 114). Contudo, Jacques sofre com o fato de saber que Sara deseja traí-lo, mesmo que ele também o tenha feito.

-Tu as très fort envie de me tromper?
 -Comme toi, répéta-t-elle.
 -Comment le sais-tu que j’ai envie de te tromper?
 -Comme tu regardes les femmes. Et puis je sais que c’est pareil pour toi et moi. [...]
 -Tu sais, dit-il, je supporte mal cette idée-là.
 -Je la supporte bien, dit Sara. (DURAS, 1953: 113)

É o contrário da amiga Gina, que, quando está com um homem, não pode ter relação sexual com nenhum outro¹. Sara precisa trair para poder continuar casada. A traição é uma forma de reaproximação do casal. Unir-se sexualmente a Jean a deixa mais feliz para viver com Jacques e suportar as férias. Nota-se que as protagonistas femininas Anne, Anne-Marie Stretter e Sara são mulheres ousadas, por terem relações sexuais com qualquer homem. Para a sociedade desta época,

¹ “ – Non dit Gina, changer, je n’ai jamais pu. Quand je suis avec un homme, je ne peux pas avec d’autres dans le même temps.” DURAS, M. *Les Petits chevaux de Tarquinia*. Paris: Gallimard, 1953, p. 36. (Folio)

elas têm um comportamento semelhante ao de uma prostituta, por viverem a sexualidade de forma explícita. A frase, “-Vous vous êtes des putains, dit Gina” (DURAS, 1953: 36), revela ao leitor a imagem que se tem das mulheres que se comportam como Sara e Diana. Apesar de ser chamada de prostituta, Sara afirma que poderia ter relação sexual com cinquenta homens (DURAS, 1953: 36). Para ela, é natural desejar outros homens. Esse pensamento tem sua origem no texto *Le Boa* (1954), onde a menina ingenuamente via o bordel como um “temple de la défloration” (DURAS, 1997c: 393). As moças que corriam o risco de não se casar iam mostrar seu corpo neste lugar pela primeira vez, para desconhecidos. Era melhor que seu corpo servisse a um homem do que adoecesse por nunca ter dado prazer a alguém, como é o caso da Mlle. Barbet: “J’étais sûre alors que la Barbet n’était vieille que de cela seulement, de n’avoir jamais servi ni aux enfants qui s’y seraient allaités, ni à un homme, qui l’aurait découverte” (DURAS, 1997c: 394).

Em *Moderato Cantabile* não há formação de um novo casal, o antigo continua o mesmo. Anne não consegue sair da sua aflição, apesar do desejo de viver um amor levado ao extremo, à morte, e da vontade de romper com a vida entediante. No entanto, Anne Desbaresdes não vai até o fim, retira-se antes, não muda sua vida, não trai seu marido com Chauvin. Ela não consegue romper a bolha de proteção em que onde estava vivendo. “ – Peut-être que je ne vais pas y arriver, murmura-t-elle. [...] – C’est impossible, dit-elle” (DURAS, 1958: 123). Por isso, esse romance é o mais pessimista, não oferece saída a seu personagem; enquanto em *Dix Heures et demie du soir en été*, um novo casal se forma. A história de Maria e Pierre termina para dar lugar à de Claire e Pierre. Pierre diz à Claire: “Je t’aime. J’ai aimé Maria” (DURAS, 1997f: 19). Em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, um novo casal também se forma, contudo sem que o amor dos amantes anteriores tenha se esgotado. Anne-Marie Stretter apossa-se de Michael Richardson, enquanto Claire ocupa um lugar que estava disponível. Marguerite Duras diz “qu’ Anne Marie Stretter a pris sa place et Lol V. Stein y a consenti” (DURAS, 2001: 71). Lol V. Stein permite ser despossuída², a fim de assistir à união do novo casal, formando um triângulo amoroso.

*

² “Et ce qui se passe dans le bal, je ne crois pas que ce soit une exclusion... C’est une dépossession.” DURAS, M. *La Couleur des Mots: Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*. Paris: Benoît Jacob, 2001, p.71.

1.3. O Voyeurismo

Segundo Marguerite Duras, para que o amor se mantenha é preciso haver três pessoas. Mostraremos a seguir em que medida o triângulo amoroso proposto pela escritora é original.

Como vimos antes, na introdução da tese, a imagem do triângulo aparece em *L'Amour*, onde há o homem que olha o mar, a mulher sentada e o homem que caminha de um lado para o outro. O movimento de lá para cá do homem que anda faz e refaz a forma de um triângulo que nunca se quebra (DURAS, 1971:10). O amor durassiano não é possessivo, está sempre em movimento, passando de uma pessoa para outra.

Em *Les Parleuses*, Marguerite Duras e Xavière Gauthier falam sobre o papel da terceira pessoa nas obras de Duras.

M.D. – Oui. Mais qu'est-ce que c'est que cette troisième personne? C'est seulement celle qui est informée, c'est celle qui provoque, non?

X.G. – Qui provoque et qui jouit aussi, non?

M.D.– Oui. Il y a une sorte de circulation, si vous voulez, de la jouissance.

X.G. – Oui. [Silence.] C'est vrai que, d'une certaine façon, l'amour ne se fait qu'à trois. (DURAS, 1974: 47, grifo nosso)

Em geral, o terceiro ocupa a função de *voyeur*, vendo os outros dois fazerem amor.

No caso do narrador de *Le Marin de Gibraltar*, ele não vê, mas escuta a americana contar suas experiências com outros homens. “Et je crois bien qu'avant même qu'il se réveille je l'aimais déjà. Le soir, après qu'on l'eut fait manger, je suis allée le retrouver dans sa cabine” (DURAS, 1952: 166). O narrador ouve Anna contar que procurou o marinheiro pela primeira vez em sua cabine no iate e, provavelmente, nessa mesma noite fizeram amor. A relação formada entre o narrador ouvinte, Anna contadora e o marinheiro fonte de desejo é triangular. O narrador ocupa o papel do terceiro.

No final do *Le Marin de Gibraltar*, é evidente que Anna está apaixonada pelo narrador. Seus olhos estão em chama. “Les flammes du brasier dansaient dans ses yeux. [...] Seule la femme, je crois, comprit que nous nous aimions” (DURAS, 1952:

427). A paixão tomou conta dos dois; mesmo assim, continuam em busca do marinheiro. No entanto, os papéis invertem-se, pois, nesse momento, a terceira pessoa é o marinheiro. Mas o narrador sabe que poderá ser substituído pelo rival, caso o marinheiro seja encontrado; enquanto isso não acontece, o que os mantém juntos é a existência de um terceiro. Portanto, vimos que o desejo de Anne circula, passando do marinheiro para o narrador e podendo voltar para o marinheiro. Apesar de Anna apaixonar-se pelo narrador, ela vive ainda à espera do grande amor. “Tout amour qu’elle vit s’inscrit dans l’attente d’un amour, de l’amour du marin de Gibraltar. Ça, ça a déjà une parenté avec ce que je fais maintenant” (DURAS, 1974: 58). Podemos notar que o triângulo amoroso em Duras é original, pois não há ciúme; a existência do terceiro (o marinheiro) não rompe a relação entre o narrador e a americana; ao contrário, é a existência desse marinheiro que torna o amor infinito (sem fim definido) entre os dois outros. É preciso ter três pessoas para que o amor se mantenha. *Le Marin de Gibraltar*, relato da busca incessante do amor imutável, é o esboço do que Marguerite Duras escreverá mais tarde.

Em *Dix heures et demie du soir en été* e em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Maria e Lol ficam sós, por terem sido abandonadas por seus amantes. Antes da separação, havia um par em cada romance, porém o desmembramento dos mesmos as colocou em segundo plano. Pierre apaixona-se por Claire; Michael Richardson, por Anne-Marie Stretter. Enquanto isso, Lol V. Stein e Maria assistem à nova escolha feita por seus parceiros. O amor que lhes pertencia passa para as outras duas. Há novamente a circulação do desejo. O triângulo desfaz-se para em seguida refazer-se.

Em *Dix heures et demie du soir en été*, Maria quer assistir ao nascimento do amor de Pierre e Claire. Ela sabe que a forte afeição dela e do marido está se esgotando, enquanto Claire representa o início de um novo sentimento, uma nova possibilidade de amar. “Claire, ce fruit si beau de la lente dégradation de leur amour” (DURAS, 1997f: 679). Há a degradação do amor de Maria e de Pierre, e o surgimento de um novo sentimento. O amor é cíclico, como o tempo de vida de um fruto, que nasce com todo seu esplendor, e depois de maduro, tende, no entanto, a apodrecer e a cair, ou melhor, morrer. Surge, mais tarde, em seu lugar, um novo fruto que será desejado e colhido.

Elle voudrait voir se faire les choses entre eux afin d'être éclairée à son tour d'une même lumière qu'eux et entrer dans cette communauté qu'elle leur lègue, en somme depuis le jour où, elle, l'inventa, à Vérone, une certaine nuit. (DURAS, 1997f: 717, grifo nosso)

Ver o casal unir-se sexualmente permite a Maria, neste caso em posição de *voyeur*, ser iluminada pela mesma luz que os amantes alcançarão no momento do gozo. Maria conhece o prazer sexual por tê-lo experimentado, um dia, quando ela e Pierre amaram-se à noite toda em um hotel em Verona. “Il a parlé de Vérone. De l'amour toute la nuit, entre eux, dans une salle de bains de Vérone. Un orage aussi, l'été aussi, et l'hôtel plein. ‘Viens, Maria.’ Il s'étonnait. ‘Mais quand, quand aurais-je assez de toi?’” (DURAS, 1997f: 670). O fato de ver Claire e Pierre amarem-se faz ressurgir em Maria a lembrança desse momento em que ela e Pierre amaram-se em Verona. Logo, Maria pode participar da comunidade amorosa ao vê-los, pois assim ela revive o passado no presente. O triângulo amoroso é essa comunidade em que o desejo de Pierre por Maria passa para Claire. E Maria, que um dia formou um casal com Pierre, torna-se espectadora do novo casal apaixonado e revive a sua experiência amorosa.

Em *Le Regard dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, Sylvie Loignon (2001) afirma que o baile é um componente tradicional do encontro amoroso. Pode-se deparar com ele nos contos de fadas, nos romances sentimentais ou nas paródias desses últimos e nas narrações populares.

le bal est l'espace par excellence dans les récits durassiens où se met en place la figure triangulaire. S'il est omniprésent dans ce que la critique appelle 'le cycle indien', on le retrouve dès les premières oeuvres de l'écrivain, comme une scène-matrice. (2001: 169, grifo nosso)

Em *Le Marin de Gibraltar*, o narrador e Anne vão ao baile, acompanhados de Carla, amiga da Anne. O narrador tem dificuldade de dançar com ela: “...j'étais sûr qu'elle allait me découvrir et partir du bal. Mes mains tremblaient, sa forme, dans mes bras, me faisait défaillir” (DURAS, 1952: 135). Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Sara e Jean vão sozinhos ao baile, enquanto o marido de Sara ficara jogando bocha com os outros amigos. “C'était vers la mer, près de l'embochure du

fleuve que se trouvait le bal, face à un café” (DURAS, 1953: 101). Diferentemente do narrador e da americana, eles não dançam, mas tomam uma bebida alcólica.

Em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, a cena do baile se assemelha a uma cena de teatro, onde a atriz principal seria Anne-Marie Stretter e os atores secundários seriam Michael Richardson e Lol V. Stein. É nesse baile, e não nos bailes dos romances anteriores, que os três personagens formam um triângulo amoroso. Ao entrar no baile de T. Beach, “[Anne-Marie Stretter] s’était attardée un instant à regarder l’assistance” (DURAS, 1997g: 743). O fato de olhar o público por um longo tempo e assemelha ao papel da atriz que, ao entrar no palco de um teatro, espera ser reconhecida e aplaudida. O público, neste caso, são os convidados da reunião festiva que não a conhecem, pois é a primeira vez que ela aparece neste lugar. Sua aparição chama a atenção das pessoas. Todos ficam paralisados observando-a, assim como Lol V. Stein que, apesar de também fazer parte do espetáculo, prevê que algo vai acontecer e fica à espera: “Elle guettait l’événement” (DURAS, 1997g: 744, grifo nosso).

Nesta cena, a autora usa o verbo “olhar” quando se trata de Michael Richardson e Lol V. Stein: “il avait regardé”, “Lol, frappée d’immobilité, avait regardé” (DURAS, 1997g: 743, grifo nosso). Contudo, quando se trata de Tatiana Karl, amiga da Lol V. Stein, e dos outros convidados, o verbo utilizado é “voir”: “Tout le monde pouvait le voir”, “on le revoyait” (DURAS, 1997: 744). “Tatiana l’avait bien vu agir avec sa nouvelle façon” (DURAS, 1997g: 745, grifo nosso). Lembramos o sentido dos dois verbos: “regarder” quer dizer “veiller, prendre garde à”, e o verbo “voir” significa “percevoir les images des objets par le sens de la vue”. Portanto, Michael Richardson demonstra, ao olhar, estar atento, “veiller”, zelar por Anne-Marie Stretter, bem como Lol V. Stein está atenta à cena, sendo a terceira pessoa que aguarda a ação dos outros dois. Esses dois personagens estão ativos, zelando, vigiando, enquanto o público está passivo, assistindo ao espetáculo dado pelos três atores.

Lol V. Stein, imóvel, olha Anne-Marie Stretter atrair seu noivo: “Ils étaient partis sur la piste de danse. Lol les avait regardé ...” (DURAS, 1997g: 745). Olhar esse encontro fez Lol parar de amar Michael Richardson. “– Je n’ai plus aimé mon fiancé dès que la femme est entrée” (DURAS, 1997g: 814). Para surpresa dos presentes, Lol não reage a sedução do noivo; ao contrário, sorri como alguém que sente intensa alegria com o que vê: “Michael Richardson s’était rapproché de Lol comme il avait toujours fait jusque là. Il y eut dans ses yeux l’imploration d’une aide,

d'un acquiescement. Lol lui avait sourrit" (DURAS, 1997g: 745). Nesse momento Lol experimenta uma espécie de transe que a tira do mundo real. Lol vive o seu primeiro *ravissement*.

Essa palavra empregada pela autora possui três sentidos possíveis. O primeiro quer dizer "enlèvement", ou seja, "raptó" empregado, normalmente, com violência. O segundo significado é "émotion éprouvée par une personne transportée de joie et dans une sorte d'extase" ou "enchantement", ou seja, "sedução" - conforme Márcia Valéria Martinez de Aguiar traduz a palavra *ravissement*, título de um dos capítulos do livro *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes -, ou então, "deslumbramento". O terceiro significado é religioso: "Le fait d'être ravi, transporté au ciel", ou seja, "arrebato" - palavra usada por Leyla Perrone-Moysés (2007: 88), em seu artigo "A imagem absoluta" - . Esse último significado parece ser o termo mais indicado para expressar o sentimento que Lol experimenta ao ver o noivo e Anne-Marie Stretter encontrarem-se.

O "arrebato" também está ligado à catarse que o espectador vive ao assistir uma cena de teatro com a qual ele se identifica. Segundo Aristóteles (1990: 93) "...l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre."). Ao ver o espetáculo, o espectador sente-se purificado graças à liberação das emoções. No caso de Lol V. Stein, olhar Anne-Marie Stretter e Michael Richardson amarem-se, leva-a para fora de si e do mundo sensível por efeito de exaltação mística, semelhante à êxtase experimentada por santa Tereza d'Ávila ao alcançar o amor divino (a comunhão íntima da carne e do divino). No caso de Lol, o arrebato é alcançado no momento em que ela vê o amor humano concretizar-se, não no sentido do ato sexual, mas - segundo Sylvie Loignon (2001: 177) - do "absoluto incomunicável": "Ainsi, pour L.V.S, voir les amants, c'est "voir l'amour" : cela ne consiste pas tant dans le fait de voir les amants faire l'amour que dans celui d'atteindre à un absolu incommunicable"

- Tu voulais qu'ils restent?

- C'est -à- dire? dit Lol.

- Que vouliez-vous?

Lol se tait. Personne n'insiste. Puis elle me répond.

- Les voir. (DURAS, 1997g: 794, grifo nosso)

Alguns anos mais tarde, quando questionada sobre o que ela queria naquele momento em que seu noivo era seduzido por outra mulher, Lol diz que queria vê-los:

“- Les voir”. Pouco tempo depois de ter dito isso, ela acrescenta: “– Je n’ai plus aimé mon fiancé dès que la femme est entrée” (DURAS, 1997g: 814). Portanto, Lol deixa de amar seu noivo, passa a desejar vê-lo amar Anne-Marie Stretter. O verbo “ver” substitui o verbo “amar”.

Assim como Maria concede Claire a Pierre, no momento do arrebatamento Lol também dá o noivo à Anne-Marie Stretter; em troca, quer unir-se a eles vendos. Lol não sofre quando vê seu noivo iniciar uma nova história de amor com outra mulher. “[Lol V. Stein] est tellement emportée dans le spectacle de son fiancé et de cette inconnue en noir qu’elle oublie de souffrir. Elle ne souffre pas d’être oubliée, trahie. C’est de cette suppression de la douleur, qu’elle va devenir folle” (DURAS, 1987b: 35). Lol V. Stein ultrapassa o limite humano ao permitir ser desposuída, por isso ela enlouquece logo depois do baile, ao contrário de Maria, que, apesar de estimular o encontro de Claire e Pierre, não fica indiferente³ e precisa embriagar-se para apaziguar a dor. Perceber a atração entre Pierre e Claire e o fim do seu próprio casamento com Pierre causa sofrimento em Maria. Durante a parada para o almoço a caminho de Madri, Maria bebe várias vezes, até acabar o conteúdo da garrafa. Pierre chama sua atenção:

Maria est entre eux, Claire et Pierre. Ils l’entourent. Même eux ont commandé une manzanilla. [...] Maria boit des manzanillas.

– C’est bon dit elle. Je crois que je boirai toujours. (DURAS, 1997f: 712)

Maria continue à boire des manzanillas. [...] Maria boit encore. (DURAS, 1997f: 713)

Il reste un peu de manzanilla dans la carafe. Maria le boit.

– Je t’en prie, Maria, dit Pierre. (DURAS, 1997f: 714)

O que salva Maria é o fato de ela ser responsável pelo encontro de Pierre e Claire, e do nascimento do novo amor. Marguerite Duras acredita que não se deve impedir que o amor seja vivido. “À qui s’en prendre quand change le sentiment? À personne surtout. Et quoi faire? Ne pas empêcher que l’amour soit vécu car c’est encore la meilleure chose à faire ici-bas, aimer. Ne rien faire même si cela fait souffrir? Oui” (DURAS, 1997f: 647). A maneira de suportar a dor é, segundo Duras,

³ “L’alcool fait battre le coeur plus que de raison. Quelle durée avant le soir. Maria entouvre ses cuisses où bat son coeur, un poignard.” DURAS, M. Dix Heures et demie du soir en été. (1960) In: *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997f, p.717. (Quarto)

ser autor do novo amor. Maria, ao perceber o interesse de Pierre e Claire, os aproxima. Convida Claire para passar as férias na Espanha com eles. Logo, é como si Maria oferecesse Claire a Pierre. Ela é autora do novo amor por entregar ao marido a nova amante. Assim Maria participará também desse amor. Sua atitude é contrária ao comportamento de Rodrigo Paestra que, no mesmo romance, mata a mulher e o amante após o ato sexual, por não suportar a visão dos dois juntos. No entanto, matá-los leva finalmente o próprio Rodrigo Paestra a se suicidar no campo de trigo. Ao matar o amor ele se condena a si mesmo à morte. Na verdade, ele já estava morto antes mesmo de chegar ao campo, como a narradora o sugere em três momentos:

Sur la forme morte de Rodrigo Paestra, morte de douleur, morte d'amour, la pluie tombe de même que sur les champs. (DURAS, 1997f: 666, grifo nosso)

Maria croit se souvenir que c'est la forme morte de Rodrigo Paestra qu'elle a vue sur le toit. (DURAS, 1997f: 669, grifo nosso)

Rodrigo Paestra, dans la même pose mortuaire que lorsqu'elle l'a découvert, attend avec cette aurore, d'être tué. (DURAS, 1997f: 672, grifo nosso)

Na citação acima notamos que, apesar de Rodriguo estar vivo, fala-se da forma do seu corpo e da sua postura como se ele já fosse apenas um cadáver, um morto-vivo. Ao matar a mulher e o amante, Rodrigo Paestra impede que o amor circule, ele rompe brutalmente o triângulo amoroso. Rodrigo Paestra não suporta a idéia da traição, age contra a natureza do amor durassiano, que não é feito para dois apenas, mas, pelo menos, para três pessoas.

Ao contrário de Rodrigo Paestra, Maria faz de tudo para que o amor circule. Ela tira Rodrigo Paestra da cidade, levando-o para o campo de trigo, onde imaginava construir um futuro para eles dois (Maria e Rodrigo). Ambos apaixonar-se-iam e, assim, o desejo continuaria a circular: “- Nous lui aurions fait une belle existence, commence Maria, et peut-être je l'aurais aimé” (DURAS, 1997f: 713). O tempo verbal empregado é o “conditionnel passé”, que traduz a vontade de reconstruir o passado. Maria gostaria de ter tido uma história com Rodrigo Paestra. Afinal, se ambos foram abandonados por seus parceiros, nada mais justo do que formarem um novo casal, dando continuidade à imagem do triângulo amoroso que se desfaz para em seguida se refazer. Porém, ela decepciona-se com ele “- Un

imbécile. Un imbécile” (DURAS, 1997f: 709), por ele não suportar a dor e se suicidar antes de ela chegar para salvá-lo.

Esse campo onde Rodrigo Paestra se suicidou não será mais de trigo, mas de centeio em *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Nele, Lol V. Stein, de agora em diante, se consagrará, diversas vezes, a espreitar, através da janela do hotel, o casal formado por seu amante, Jacques Hold, e sua amiga, Tatiana Karl. Lol V. Stein, que ocupa o lugar da terceira pessoa, mesmo apaixonada por Jacques quer continuar a ver o amante encontrar-se com a amiga. Pois ver ou imaginar significa viver, novamente, o arrebatamento que sentiu, quando viu seu noivo Michael Richardson apaixonar-se por Anne-Marie Stretter no baile de T. Beach. Mais uma vez o fato de ver um casal se amar leva a protagonista a reviver o passado no presente.

É importante lembrar que Lol V. Stein, quando olha através da janela do quarto do hotel, deitada no campo de centeio, tem uma visão limitada do acontecimento: “La fenêtre est petite et Lol ne doit voir les amants que le buste coupé à la hauteur du ventre. Ainsi ne voit-elle pas la fin de la chevelure de Tatiana” (DURAS 1997g: 771). Porém, se comparada à cena do baile, Lol V. Stein vê além do que havia visto antes, pois lá não os tinha visto na intimidade. Mas, desta vez, sem ser vista, a protagonista vê o casal no leito. No entanto, Lol não vê tudo o que acontece com o casal. “Ce que le rectangle ne permet pas de voir, c’est ici l’essentiel, le sexe et le rapport sexuel” (LOIGNON, 2001: 150). Lol V. Stein não vê o coito, e, no entanto a partir do que já experimentou com Michael Richardson, ela é capaz de completar a cena e mesmo de imaginar a seguinte, quando o casal desaparece do retângulo. “Tatiana Karl, à son tour, nue dans sa chevelure noire, traverse la scène de lumière, lentement. C’est peut-être dans le rectangle de vision de Lol qu’elle s’arrête” (DURAS, 1997g : 771).

O efeito de olhar o casal presente transporta Lol à experiência amorosa vivida com Michael Richardson nesse mesmo hotel:

c’est l’Hôtel des Bois, de mauvaise réputation mais qui est le seul où les couples de la ville peuvent aller em toute sécurité. (DURAS, 1997g: 769)

Lol connaît cet hôtel pour y être allée dans sa jeunesse avec Michael Richardson. Elle est sans doute arrivée jusque-là, quelquesfois,

durant ses promenades. C'était là que Michael Richardson lui avait fait son serment d'amour." (DURAS, 1997g: 770)

Assim como Maria se lembra, ao ver Pierre e Claire, de sua história de amor com Pierre em Verona, Lol, ao ver Tatiana e Jacques, revive pela segunda vez o arrebatamento vivido no baile de T. Beach, transportando o passado no presente. Portanto, a característica da terceira pessoa que forma o triângulo amoroso nos romances durassianos é reviver a sua história de amor passada na história de um novo encontro amoroso presente. Sendo assim, a primeira história de amor [Lol e Michael Richardson] se sobrepõe à segunda [Anne-Marie Stretter e Michael Richardson] e à terceira [Tatiana e Jacques]. As três juntas formam uma única história (que será explicada melhor no quarto capítulo).

Essa cena, na qual o protagonista exerce o papel de *voyeur*, reaparecerá em *Détruire dit-elle*. Stein é o terceiro personagem, aquele que olha, como Maria gostaria de ver Pierre e Claire, e como Lol V. Stein vê Jacques Hold e Tatiana Karl. Ele forma um triângulo amoroso com Alissa e Max Thor. O casal deixa a janela e a cortina abertas para que Stein possa vê-los na conjunção amorosa.

- Nous faisons l'amour, dit Alissa, toutes les nuits nous faisons l'amour.
- Je sais, dit Stein. Vous laissez la fenêtre ouverte et je vous vois.
- Il la laisse ouverte pour toi. Nous voir. (DURAS, 1969: 52, grifo nosso)

Na citação acima, a expressão "faire l'amour", é repetida duas vezes na fala da protagonista, dando a entender que ela provoca o desejo em Stein. No entanto, Stein não precisa unir-se sexualmente a eles, basta vê-los para poder sentir prazer também. De fato, tanto a locução "faire l'amour", quanto o verbo "ver" aparecem duas vezes, como se ambos tivessem o mesmo valor para Stein.

A diferença em relação à *Détruire dit-elle* é que, em *Le Ravisement de Lol V. Stein*, na primeira vez que Lol observa o casal da janela do quarto do hotel, eles não sabem que estão sendo observados. Na segunda vez, Jacques Hold vê Lol deitada no campo de centeio olhando-os: "J'ai cru qu'elle devait s'être aperçue que j'avais découvert sa présence. Nous nous sommes regardés" (DURAS, 1997g: 805). No entanto, Tatiana Karl o ignora. Nesse momento invertem-se os papéis, pois é Jacques Hold que contempla Lol V. Stein deitada no campo de centeio e que mostra

Tatiana à Lol: “Je lui ai demandé de venir avec moi à la fenêtre, un moment. Tatiana est venue. [...] Je me tenais derrière elle. Ainsi, Tatiana, je la lui ai montrée” (DURAS, 1997g: 805). Em *Détruire dit-elle* o casal sabe que Stein o espreita, porém não se incomoda com isso; ao contrário, aproveita para se exhibir, deixando a janela aberta. Nesse caso Stein vê o ato sexual.

Notamos que a escritora tornar-se-á cada vez mais ousada, pois começa com *Le Marin de Gibraltar*, em que o narrador só escuta as histórias de amor da amante. Depois, em *Dix heures et demie du soir en été*, Maria imagina o marido e a amiga mantendo relação sexual. Em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, o casal é espreitado por Lol, sem que Tatiana o saiba. Em *Détruire dit-elle*, os três protagonistas participam da relação amorosa: o *voyeur* vê a relação sexual e o casal se exhibe no ato de amar. Notamos que o *voyeurismo* torna-se cada vez mais parte da relação sexual, onde deve haver o que olha e os que se exibem, formando, assim, um triângulo amoroso.

“Dans l’œuvre de Duras, le thème du regard est obsédant. Dans le *Ravissement*, Lol V. Stein possède un regard étrange qu’on ne peut capter, des yeux aux iris décolorés” (ADLER, 1998: 109). Em *Marguerite Duras*, Laure Adler nos conta que essa obsessão da autora em relação ao olhar surge no momento da infância. Quando Marguerite tinha 15 anos, sua mãe decidiu inscrevê-la no colégio “lycée Chasseloup-Laubat” de Saigon. Marie Donnadiou queria que sua filha recebesse uma boa educação, para poder se casar. Como não havia internato no colégio, Marie Donnadiou escolheu a pensão da senhorita C. para que a filha pudesse morar e ser bem educada, enquanto estudava. A senhorita C. tornar-se-á um personagem com o nome de “la Barbet” em *Le Boa*, narrativa que faz parte de uma coletânea cujo nome é *Des journées entières dans les arbres*. A senhorita Barbet é uma solteirona virgem de setenta e cinco anos, vaidosa, cuja reputação era considerada perfeita por todos na cidade.

Todo domingo à tarde, enquanto as outras pensionistas iam passear com suas amigas, Marguerite ficava com a senhorita Barbet, por não ter outra companhia. O programa era ir ao Jardim Botânico, assistir a uma jibóia devorar um frango vivo. A menina descobre cedo o prazer de ver um espetáculo como o do Jardim Zoológico, tornando-se assim uma aprendiz de *voyeuse*.

A Mlle. Barbet é indiferente a cena da serpente engolindo o frango. Nota, porém, a tendência natural da menina em se maravilhar com a cena no Jardim Zoológico, naquilo que parece ser uma grande vagina engolindo um pênis. Portanto, descoberto esse fascínio, Mlle. Barbet usa a menina como refém do seu desejo sexual não realizado, obrigando-a a olhá-la enquanto ela expõe a sua nudez:

Elle se tenait bien droite pour que je l'admire, baissant les yeux sur elle-même, amoureusement. A moitié nue. Elle ne s'était jamais montrée ainsi à personne dans sa vie, qu'à moi. C'était trop tard. À soixante-quinze ans passés elle ne se montrerait plus jamais à personne d'autre qu'à moi. Elle ne se montrait qu'à moi dans toute la maison, et toujours le dimanche après-midi, quand toutes les autres pensionnaires étaient sorties et après la visite au Zoo. Il fallait que je la regarde le temps qu'elle décidait.

– Ce que je peux aimer ça, disait-elle. J'aimerais mieux me passer de manger... (DURAS, 1997c: 389, grifo nosso)

Mlle. Barbet precisa que alguém a olhe, para que ela mesma se olhe, “baissant les yeux sur elle-même”. Ela poderia ficar nua na casa sozinha, mas não teria o mesmo efeito. Ela precisa se mostrar (o verbo “montrer” é repetido três vezes) para enxergar o próprio corpo e gostar da própria nudez. O olhar da menina a faz apaixonar-se por si mesma.

Esses dois espetáculos, vistos um após o outro no mesmo dia, vão iniciar a menina na descoberta da sua sexualidade. A partir desses dois modelos de experiência sexual (a serpente que devora o frango e Mlle. Barbet que nunca se deixou devorar), a protagonista opta pelo primeiro modelo como referência para a sua vida:

Et je me tenais sur mon balcon, je me tenais au confluent de ces deux morales extrêmes et je souriais à ces soldats de la colonie qui étaient les seuls hommes qu'il y ait toujours eu autour de la cage du boa parce que ça ne leur coûtait rien à eux non plus qui n'avaient rien eux non plus. Je souriais donc, comme s'essaye à voler l'oiseau, sans savoir, croyant que c'était là la manière qu'il convenait de prendre afin de rejoindre le vert paradis du boa criminel. C'est ainsi que le boa, qui m'effrayait aussi, me rendait cependant, et lui seul, la hardiesse et l'impudeur. (DURAS, 1997c: 392)

Notamos na citação acima como a menina passa de *voyeur*, quando olhava a cobra, para exibicionista, ao se mostrar para os soldados; não é mais sujeito, mas objeto de um olhar. A menina está sendo vista pelos soldados como a cobra era

vista pela menina; a menina toma o lugar da cobra. O espetáculo da cobra leva a menina a se oferecer para o olhar alheio.

O fato da Mlle. Barbet ter guardado o corpo intacto por tanto tempo, sem ter dado ao mesmo uma utilidade: “jamais servi ni aux enfants qui s’y seraient allaités, ni à un homme, qui l’aurait découverte” (DURAS, 1997c: 394), levam a menina a se expor precocemente para os soldados que passam em frente à pensão. Ela recusa o modelo da Mlle. Barbet, preferindo espelhar-se na serpente. O espetáculo da jibóia desperta na protagonista o desejo de seduzir os homens. Ela se exhibe, na janela, como a jibóia na jaula, como Anne-Marie Stretter no baile.

O estudo das relações amorosas permite perceber que as mulheres nas obras de Duras podem ocupar três lugares distintos no triângulo amoroso: primeiro, o de sedutoras que atraem os homens, como Anne-Marie Stretter, a mulher fatal, vestida de preto, que se exhibe no baile; a doce Claire que, em *Dix heures et demie du soir en été*, atrai Pierre; Sara, a esposa atraente, que desperta o desejo do desconhecido, em *Les Petits Chevaux de Tarquinia*; e Anne, a bela americana, que seduz o narrador, em *Le Marin de Gibraltar* (é importante, contudo, ressaltar que se por um lado ela seduz o narrador, por outro ela é seduzida pelo marinheiro; logo, ela faz parte de dois tipos: o de sedutora e o de seduzida). O segundo tipo de mulheres são as seduzidas, como Anne pelo marinheiro; como também Anne Desbaresdes, a esposa moderada, em *Moderato Cantabile*, que é atraída por Chauvin, de classe inferior a sua. Além dessas, um terceiro tipo de mulheres é constituído pelas abandonadas que se tornam *voyeuses*, como Lol V. Stein, deixada pelo noivo, e Maria, deixada pelo marido; ambas ficam imóveis, vendo as sedutoras atraírem os seus homens. Anne Desbaresdes também pode ser colocada nesta mesma categoria, pois ela fica fascinada ao ver a mulher morta pelo amante, sentindo um prazer mórbido nesta contemplação.

Chaque fois qu’un sujet ‘tombe’ amoureux, il reconduit un peu du temps archaïque où les hommes devaient enlever les femmes (pour assurer l’exogamie): tout amoureux qui reçoit le coup de foudre a quelque chose d’une Sabine [...]. Cependant, curieux chassé-croisé: dans le mythe ancien, le ravisseur est actif, il veut saisir sa proie, il est sujet du rapt (dont l’objet est une Femme, comme chacun sait toujours passive); dans le mythe moderne (celui de l’amour-passion), c’est le contraire: le ravisseur ne veut rien, ne fait rien; il est immobile (comme une image), et c’est l’objet ravi qui est le vrai sujet du rapt;

l'objet de la capture devient le sujet de l'amour, et le sujet de la conquête passe au rang d'objet aimé. (BARTHES, 1977: 223)

Para Barthes, existem dois modelos de sedução (*ravissement*) em uma relação amorosa. Primeiro, o modelo antigo, onde os homens raptavam à força as mulheres, vítimas de seus sequestradores. Nesse caso, os homens eram sujeitos e agiam, roubando as mulheres que ocupavam o papel de objeto, o papel de presa. Segundo, o modelo moderno (amor-paixão), onde o raptor deixa de ser o “sujeito da conquista”, passando a “objeto amado”. O “sujeito da conquista” não rapta mais com violência, como no modelo anterior; mas atrai sem esforço o “objeto do rapto” que se torna “sujeito do amor”. Vemos, então, que os papéis se invertem. O “objeto amado” rapta sem precisar agir como antes, raptando; apenas seduzindo, ele atrai ficando imóvel. E o seduzido é quem age, deslocando-se em direção ao sedutor.

Em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, notamos que Anne-Marie Stretter seduz Michael Richardson sem violência. Ela entra no baile de T. Beach e é ele quem a tira para dançar. O jovem é tomado pelo sentimento amoroso. Logo, ele é o “sujeito do amor”. Diferente das Sabinas, que eram levadas à força nos tempos arcaicos, Michael Richardson segue Anne-Marie Stretter.

Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Sara atrai Jean, ela é o “objeto do seu desejo”: “Elle s'émerveille d'être l'objet de son désir. Elle s'était d'ailleurs toujours émerveillée du désir des hommes à son égard” (DURAS, 1953:112). Jean é o “sujeto do amor” que a convida para passear de barco, para ir ao baile, para nadar até a “pedra branca”. Semelhante a Michael Richardson, é ele quem age na relação amorosa, seduzido pelo seu “objeto amado”.

Em *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes é atraída por Chauvin. É ela quem sai de sua casa, no bairro abastado, e vai até o porto, no bairro simples, encontrar-se com Chauvin em um café. Nessa ocasião, ela é o “sujeito do amor” que se desloca, seduzida pelo seu “objeto amado”.

Assim, Duras retoma os dois modelos de sedução amorosa citados por Barthes; no entanto, pode haver nos seus romances um terceiro modelo distinto dos outros. Essa sedução acontece quando um personagem olha um novo casal se unir, como quando Maria observa Claire e Pierre, ou quando Lol olha Anne-Marie Stretter e Michael Richardson. A terceira pessoa que olha não é seduzida por um homem ou uma mulher, mas por um casal. Esse modelo está, como vimos anteriormente,

próximo de uma experiência mística, pois o “arrebatamento” experimentado por quem olha permite-lhe unir-se à relação amorosa dos outros dois. Nesse aspecto, Duras propõe um outro modelo de amor que os citados por Barthes, estabelecendo uma nova maneira de amar.

Tentaremos ao longo dos próximos capítulos responder a algumas questões que foram levantadas neste primeiro capítulo, mas que não foram respondidas:

Quem é o desconhecido dentro dos personagens? Por que o encontro com o desconhecido está ligado à vontade de morrer?

Por que o amor durassiano se equilibra com três pessoas? Por que ver o outro casal se amar pode substituir para quem vê a sua relação amorosa?

CAPÍTULO 2 - A TRANSGRESSÃO

O triângulo amoroso se inscreve em um espaço de transgressão, um lugar de prazer que provoca a excitação sexual. Em geral o espaço escolhido para o encontro amoroso é um hotel, uma floresta ou perto dela. Esses lugares marcam a liberdade dos personagens durassianos. Ao se hospedar em um hotel, os protagonistas estão livres das conveniências sociais, enquanto a floresta remete ao passado primitivo do indivíduo, liberando seus instintos.

Neste capítulo estudaremos como ocorrem as transgressões nos espaços e qual a repercussão na sociedade dessa ousadia das protagonistas que não se conformam com os limites impostos, precisando rompê-los. Além disso, veremos que existem outras violações realizadas pelas protagonistas que mascaram uma muito maior, escondida em seus atos.

*

2.1. A geografia da transgressão

Saigon, a cidade colonial descrita em *Un Barrage contre le Pacifique*, possui duas cidades em seu interior; uma branca e uma intermediária⁴. A cidade branca é onde moram os colonos brancos; mas também é chamada desta forma por causa de sua limpeza e das pessoas que a frequentam e aí vivem, sempre vestidas de branco. Os Brancos⁵ vieram para a colônia com intuito de enriquecer, e muitos o

⁴ Duras descreve principalmente dois bairros: o alto onde moram os Brancos ricos e o intermediário onde moram os brancos pobres e os indígenas. No entanto, ela também faz alusão, sem entrar em detalhes, ao porto que fica abaixo do bairro intermediário de onde vêm as prostitutas. Nós trataremos, sobretudo, dos dois primeiros por ser mais enfatizado do que o último.

⁵ Optamos por deixar em letra maiúscula “B” da palavra Brancos, como faz a escritora, pois nos romances os Brancos são enfatizados por representarem uma classe social abastada que não se integra com os indígenas nem com os outros brancos pobres. Vivem isolados. Há uma separação étnica muito marcante em Duras reforçado pela letra maiúscula “B” da palavra brancos. Assim como, deixaremos a letra maiúscula “F” da palavra Francesa, “J” de Japonês, “A” de Alemão e “C” de Chinês quando nos referirmos aos personagens de *Hiroshima mon amour* e *L'Amant* e não às nacionalidades deles.

conseguiram, graças à extração do látex recolhido por trabalhadores indígenas: “Des centaines de milliers de travailleurs indigènes saignaient les arbres des cent milles hectares de terres rouges, se saignaient à ouvrir les arbres” (DURAS, 1997b: 248, grifo nosso). A repetição do verbo “sangrar”, primeiro aparecendo na forma do transitivo direto e, depois, pronominal, revela a violência com que os indígenas tiram o suco espesso da árvore e, ao mesmo tempo, derramam o seu próprio sangue, mostrando a exploração sofrida por eles. Enquanto isso, os colonos franceses vestem branco para se diferenciar dos empregados. São eles que dão as ordens; não se sujam, portanto.

O bairro alto onde moram os colonos franceses tem ruas e calçadas imensas. É muito arborizado e florido, pois regam-no várias vezes ao dia. Esse lugar parece um “jardin zoologique où les espèces rares des Blancs veillaient sur elles-mêmes” (DURAS, 1997b: 248). Em Duras, o Branco é uma raça que não se mistura e vive fechada sobre si mesma. Apenas os garçons dos cafés são indígenas, porém não participam do meio branco, estão “déguisés en Blancs” (DURAS, 1997b: 248); provavelmente para que se esqueça da presença deles. Eles estão nesse lugar para servir os Brancos, que ficam até tarde da noite tomando “pernodes, whisky-soda, ou martell-perrier” (DURAS, 1997b: 248). O bairro intermediário fica entre o bairro alto e o subúrbio indígena, é freqüentado por Brancos sem fortuna e colonos nativos; ao contrário do bairro alto, aí ocorre a mistura de raça. Nesse local, não há árvores nem grama, e as ruas são regadas uma vez por semana. Há poeira e muito barulho, por causa dos gritos das crianças brincando e dos vendedores ambulantes; é o inverso do bairro alto, que é de uma “impeccable propreté”⁶, onde reina a “paix sans mélange”(DURAS, 1997b: 248). O bairro intermediário não é fechado, como o jardim zoológico dos Brancos; é aberto para qualquer pessoa entrar e sair, e ninguém usa uniforme. É nesse local que se encontra o hotel Central de Carmen, amiga da mãe da Suzanne. Seus clientes são bem heterogêneos: representantes do comércio, funcionários de passagem, caçadores, plantadores, prostitutas de todas as nacionalidades.

O bairro intermediário pode ser comparado ao purgatório, pois as prostitutas estão de passagem: “des putains de toutes nationalités qui venaient faire à l’hôtel un

⁶ “Les quartiers blancs de toutes les villes coloniales du monde étaient toujours, dans ces années-là, d’une impeccable propreté.” DURAS, M. Un Barrage contre le Pacifique. (1950) In: __. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris, Gallimard, 1997b: 247. (Quarto)

stage plus ou moins long avant de s'encaserner soit dans les bordels du haut quartier, soit dans les pulluleux bordels du port" (DURAS, 1997b: 250). Ficam, durante certo tempo, fazendo um estágio, por assim dizer, que seria uma forma de expiação como se cumprissem uma pena até que pudessem passar para o nível superior, os bordéis do bairro alto, o paraíso, ou para o inferior, os bordéis do porto, o inferno. A mãe de Carmen, senhora Marthe, era prostituta de um bordel do porto. Depois de vinte anos de trabalho, conseguiu comprar o hotel Central, para que a filha tivesse uma situação melhor que a sua. Ela é, portanto, um exemplo de prostituta que saiu do nível inferior, o porto, e chegou ao nível intermediário, que seria o purgatório. Carmen, que pertence ao bairro intermediário, instiga Suzanne a passear no bairro alto trajando um vestido emprestado por ela, muito curto e justo. (DURAS, 1997b: 260). A filha da prostituta sugere a Suzanne duas formas de emancipação: tornar-se uma prostituta, ou então casar-se com um homem rico e tolo: "Il n'y avait pas deux façons, pour une fille, d'apprendre à quitter sa mère" (DURAS, 1997b: 257). É importante ressaltar que a prostituta era vista no imaginário de Marguerite Duras como uma "heroína" e "modelo".⁷ Vimos no primeiro capítulo que a narradora de *Le Boa* descobre haver dois mundos opostos: o daqueles que se mantêm virgens e adoecem como é o caso da Mlle. Barbet, ou então o daqueles que se entregam a qualquer um, como é o caso das prostitutas. A escritora escolhe o segundo modelo para as suas protagonistas, que vêem o prostíbulo como um lugar sagrado.

Une seule catégorie d'êtres humains me semblait appartenir vraiment à cette idée que je me faisais de l'espèce, et c'étaient bien entendu les prostituées. De même que les assassins, les prostituées (que j'imaginai à travers la jungle des grandes capitales, chassant leurs proies qu'elles consumaient avec l'impéiosité et l'impudeur des tempéraments de fatalité) m'inspiraient une égale admiration... (DURAS, 1997b: 393)

Assim como em *Un Barrage* a cidade é dividida em parte alta e parte baixa, em *La Pluie d'été* também há a mesma divisão, sendo que a família de Ernesto,

⁷ "De cette adhésion à la sexualité l'adolescente fait d'ailleurs une application radicale : à la célébration traditionnelle de la chasteté elle oppose une célébration inverse de la prostitution. Retrouvant sans le savoir certaines convictions du paganisme antique, elle en vient en effet à considérer les prostituées comme des héroïnes et des modèles." (PIERROT, Jean. *Marguerite Duras*. Paris: José Corti, 1986: 81, grifo nosso)

muito pobre, mora em “Vitry-ici”, parte mais baixa da cidade de Vitry, periferia de Paris. Em “Vitry-ici” moram os estrangeiros, como eles desempregados, sem qualificação para trabalhar, enquanto na parte mais alta da cidade mora a população branca. “La ville blanche descendait par paliers sur les flancs des coteaux jusqu’à cette autoroute, avant le fleuve, il y avait la nouvelle ville de Vitry qui n’avait rien à voir avec Vitry-ici” (DURAS, 1990: 41, grifo nosso). Portanto, a descrição de Vitry lembra as cidades coloniais, como Saïgon em *Un Barrage* e *L’Eden Cinéma*, em que existe uma separação nítida entre os ricos e os pobres. Em Vitry, a cidade branca fica no alto da colina, lugar freqüentado pelas pessoas ricas da cidade. Na parte baixa da colina, “après l’autoroute, avant le fleuve” (DURAS, 1990: 41), há a cidade nova de Vitry, lugar onde as pessoas de várias nacionalidades e classes sociais circulam, como os pais de Ernesto, que costumam sair à noite para beber no centro da nova Vitry. Notamos a semelhança entre a cidade nova de Vitry e o “Hôtel Central” em *L’Eden Cinéma* e *Un Barrage*: “[hotel] donnait d’un côté sur le fleuve, de l’autre sur le tramway qui reliait la ville chinoise de Cholen au quartier commercial de Saïgon” (DURAS, 1986: 105). A parte intermediária das cidades durassianas é o lugar de encontro de pessoas que vêm da parte alta e outros da parte baixa. Já a família de Ernesto mora em “Vitry-ici”, na parte mais afastada de Vitry, depois da estrada, do trem e do rio. Apesar de Vitry ser uma cidade francesa, sua disposição é semelhante à das cidades coloniais.

Ainsi l’opposition du pur et de l’impur, passée du domaine religieux au domaine laïc, devenue celle de la loi et du crime, de la vie honorable et de l’existence crapuleuse, a gardé l’ancienne topographie des principes mystiques: le bien au centre, le mal à la périphérie. (CAILLOIS, 1950: 69)

Notamos na descrição de *Un Barrage contre le Pacifique* o contraste do puro e do impuro na construção da cidade colonial. De um lado, o bairro alto, que seria o centro, ligado ao lugar sagrado em que as pessoas vestem roupa branca, são européias, representantes da pureza; de outro, o bairro periférico, lugar sujo onde ficam os estrangeiros, as prostitutas, mulheres pecaminosas representantes das impurezas. A cidade para Marguerite Duras tem um formato piramidal, os ricos estão no alto e os pobres, na base da pirâmide. Essa disposição estabelece uma relação de oposição entre as classes. Os brancos ricos se superpõem aos brancos pobres e anamitas. Diferente, pois, da cidade plana descrita por Roger Caillois na citação

acima, onde não há essa distância social, pois o centro está próximo da periferia. Já na cidade durassiana existe uma idéia de ascensão social onde alguns personagens são capazes de elevar-se ao bairro alto. Como exemplo há Anne-Marie Stretter, que deixa o bairro intermediário ao casar-se com o embaixador e sobe para o bairro alto. Há também aqueles que são rebaixados, como a mendiga que, ao ser expulsa de casa, desce bruscamente para o bairro inferior.

No imaginário durassiano, os Brancos estão no paraíso⁸. O éden do bairro alto é um lugar de delícias, contrárias à idéia cristã de paraíso e pureza, pois para a autora eles vivem em “un bordel magique”⁹, onde os Brancos têm relação sexual com outros da mesma raça que eles. Vivem em um espaço orgíaco¹⁰, adjetivo que nos remete à Antiguidade grega¹¹. Na visão de Duras, os colonos vivem de maneira extravagante: dão muita festa, bebem muito, fazem sexo com várias pessoas. “Sur le plan de l'érotisme, la fête est souvent le temps de la licence sexuelle.” (BATAILLE, 1957: 284) Para os Brancos tudo é permitido, eles vivem no tempo anterior ao pecado.

Esse lugar paradisíaco nos remete ao fabuloso hotel *Prince of Wales*¹² do romance *Le Vice-Consul*. Anne-Marie Stretter costuma levar seus amantes para esse hotel em uma ilha perto de Calcutá, onde a embaixada tem uma mansão. O *Prince of Wales* é um enorme edifício branco que fica do lado norte da ilha. Na outra extremidade há “un village très bas, qui touche la mer” (DURAS, 1997k: 945). Notamos que há uma desigualdade no tamanho do hotel, que é imenso, e o vilarejo, minúsculo. Essa desproporção foi vista em *Un Barrage*, na descrição da cidade colonial, em que há o bairro alto, o intermediário e o porto. O bairro alto possui ruas e calçadas imensas, sendo que o adjetivo “immense” é, segundo Duras, “pour marquer la mesure surhumaine de la démarche blanche” (DURAS, 1997b: 247). Os Brancos constroem gigantescos hotéis, andam em carros enormes, a fim de mostrar

⁸ “C'était même, en fait, les circuits de ces tramways qui délimitaient strictement l'éden du haut quartier.” (DURAS, 1997b: 248, grifo nosso)

⁹ “...un bordele magique où la race blanche pouvait se donner, dans une paix sans mélange, le spectacle sacré de sa propre présence ...” (Ibid.: 248, grifo nosso)

¹⁰ “Dans le haut quartier n'habitaient que les Blancs qui avaient fait fortune. Pour marquer la mesure surhumaine de la démarche blanche, les rues et les trottoirs du haut quartier étaient immenses. Un espace orgiaque ...” (Ibid.: 247, grifo nosso)

¹¹ Nessa época, os gregos davam festas solenes em honra ao deus Dionísio, deus do vinho. A palavra “orgíaca” tem também um sentido mais atual como “entretenimento, alegria e bebidas”.

¹² “... ce serait une idée d'aller en week-end au *Prince of Wales*. On explique à Charles Rossett que le fabuleux hôtel se trouve dans la même île que la villa de l'ambassade.” DURAS, M. India Song. (1973) In: *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Gallimard, 1997k, p. 937. (Quarto)

para o restante da população que eles estão acima da humanidade, pois conseguiram superar a natureza humana ao enriquecer. Contudo, precisam demarcar o território, para não correrem o risco de serem importunados no paraíso pelos pobres. Em *Le Vice-Consul*, o hotel é separado da aldeia por uma enorme cerca: “...entre ce village et l’hôtel un grand grillage s’élève et les sépare” (DURAS, 1997h: 945). A cerca de arame simboliza o limite entre os Brancos ricos e os pobres indígenas; não é possível misturar as raças, cada qual deve viver no seu território. Notamos que há uma segregação racial bem distinta separando os colonos dos colonizados.

La palmeraie du Prince of Wales est célèbre. Un grillage électrifié la protège du côté nord contre la mendicité, bonne chose que ce grillage. (...) C’est une tradition aux Indes d’entourer les grands hôtels d’une palmeraie. (Duras, 1997h: 895, grifo nosso)

A vegetação em volta do hotel é formada de palmeiras, árvore luxuosa, que indica a opulência das pessoas que permanecem alguns dias nesse lugar. Notamos que as palmeiras servem não só como decoração ostensiva, mas de dupla barreira (cercas e palmeiras), afastando, assim, os mendigos da vista dos clientes. O hotel *Prince of Wales* é confortável e a comida, excelente: “...lorsqu’on a connu le *Prince of Wales*, on regrette son confort où qu’on aille par la suite, dans le monde” (DURAS: 1997h: 948, grifo nosso). A palavra “regretter”, nesse contexto, quer dizer sentir falta de uma felicidade passada. Como se os personagens sentissem a dor de ter perdido algo que não poderia ser encontrado em nenhum outro lugar. O hotel remete à idéia do paraíso perdido, onde se viveu uma felicidade indescritível e da qual ficou, apenas, a lembrança de um tempo feliz.



DURAS, cena do filme *India Song*

O hotel *Prince of Wales* é branco, cor que significa a pureza, como a cor da roupa usada pelos colonos em *Un Barrage contre le Pacifique*; as pessoas que o frequentam também usam branco, como na imagem acima, do filme *India Song*. Os amantes e Anne-Marie Stretter vestem roupa clara. Notamos que Michael Richardson é o único que usa um terno de cor azul clara, provavelmente para destacá-lo, por ser o amante oficial. Os outros três homens que estão do lado esquerdo de Anne-Marie Stretter também são seus amantes, mas possuem um papel secundário. Michael Richardson é o mais importante, por isso está sozinho do lado direito de Anne-Marie Stretter, que, por sua vez, está no centro da cena, indicando que a vontade feminina prevalece.

Os clientes do hotel *Prince of Wales* fazem parte de um grupo seletivo: “Il y a surtout des voyageurs anglais” (DURAS, 1997h: 945). Além disso, o “maître d’hôtel” é inglês; como em *Un Barrage contre le Pacifique*, onde os Brancos convivem apenas com Brancos, no hotel *Prince of Wales* os clientes ficam fechados com outros da mesma nacionalidade, ingleses, em um lugar paradisíaco, semelhante ao “jardim zoológico” de *Un Barrage*.

A diferença entre *Un Barrage* e *India Song* é o espaço geográfico. No primeiro os personagens estão na Indochina e, no segundo, os protagonistas estão na Índia. A mudança de lugar permite à escritora distanciar-se do colonialismo francês para abordar o colonialismo inglês. Apesar do deslocamento, Marguerite Duras afirma em entrevista a Dominique Noguez que a origem de *India Song* está na sua infância (DURAS, 2001: 61).

O hotel é um lugar recorrente na obra durassiana. É nele que ocorrem, em geral, os encontros amorosos ilícitos. Em *Le Vice-consul*, Anne-Marie Stretter leva seus amantes ingleses para o hotel. Em *Dix heures et demie du soir en été*, Claire e Pierre traem Maria em um hotel. Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, é no hotel que Sara conhece Jean, com quem trairá o marido.

Em *Les Petits chevaux de Tarquinia* o hotel é descrito como um lugar geométrico, ou seja, um lugar central, para o qual todos os caminhos convergem: “le lieu géométrique et nécessaire des vacances” (DURAS, 1953: 19). Leva, assim, as pessoas a se cruzarem na interseção desses itinerários: “Il était impensable qu’elle [Sara] ne s’y arrête point, comme tout le monde, dix fois par jour. Elle alla sur la terrasse. L’homme [Jean] y était. Ils se dirent bonjour” (DURAS, 1953: 19). De tanto

passar pelo mesmo local, os personagens se vêem e são vistos, despertando o interesse de se conhecer melhor, e, conseqüentemente, de amarem-se. É o que acontece com Sara e Jean, que se conhecem no terraço do hotel, sentem-se atraídos um pelo outro e acabam unindo-se sexualmente (DURAS, 1953: 111). Em *Détruire dit-elle*, a história também se passa em um hotel, em que dois clientes ficam amigos: Stein e Max Thor. O primeiro se apaixona pela esposa do segundo, Alissa, e se torna seu amante. O segundo sabe que a mulher e o amigo têm um relacionamento amoroso, mas isso não altera a amizade de ambos. Os três formam um triângulo amoroso, no qual os dois amigos são amantes da mesma mulher (DURAS, 1969: 93). Em *Hiroshima mon amour*, a Francesa e o Japonês, ambos casados com outras pessoas, encontram-se em um hotel, onde se amam pela primeira vez: “Ils sont couchés dans une chambre d’hôtel. Ils sont nus. Corps lisses. Intacts” (DURAS, 1960: 10).

O hotel se opõe à casa. Para Marc Augé (1992: 100), o lar pode ser definido como “identitário, relacional e histórico”. Notamos, porém, que o hotel não é identitário, pois, em geral, não se conhece a origem dos clientes; é um lugar de “anonimato”¹³, onde as pessoas estão de passagem. Simboliza a libertação das conveniências sociais, ao contrário da casa, na qual se conhece a identidade dos moradores. O hotel não tem memória, o indivíduo não possui um nome próprio, ele é um cliente que se hospeda durante alguns dias em um mesmo lugar que outros clientes, sem necessariamente se conhecerem, ou seja, se relacionarem. A casa é fechada por muros, entram apenas pessoas que se conhecem, significa segurança e tranquilidade¹⁴; enquanto o hotel é aberto para o desconhecido, o imprevisível. Contudo, na casa há o “horror da família”, a “necessidade de fuga” e “todos os temperamentos suicidas” (DURAS; PORTE, 1977: 16), enquanto o hotel é um lugar de repouso, neutro, onde as pessoas podem se isolar da família a fim de se recuperarem de uma doença ou de uma tentativa de suicídio. Em *Détruire dit-elle*, por exemplo Élisabeth Alione, a pedido do médico, passa três semanas no hotel para se recuperar de um aborto (DURAS, 1969: 59). Em uma casa, os indivíduos que aí moram convivem, em geral, com membros da mesma família, que muitas vezes se agriem, se desentendem, porém no hotel há uma circulação grande de

¹³ “...cette échéance se déroulat ailleurs, par exemple dans l’anonymat de l’hôtel.” (DURAS, 1953: 55)

¹⁴ “... les maisons comme un lieu où on se réfugie, où on vient chercher un rassurement.” DURAS, M.; PORTE, M. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977, p.16.

peessoas diferentes vindas de regiões distintas, o que favorece encontros casuais, flertes e adultérios.

L'idée d'aller à l'hôtel lui plaisait toujours. Elle aurait préféré être à l'hôtel qu'ici, dans la maison. Si elle avait pu, elle aurait vécu à l'hôtel. Car Sara ne désirait plus les maisons à elle, les appartements, la vie commune avec un homme. Maintenant que c'était, croyait-elle, le moment de vieillir, elle aurait préféré que cela se passât différemment et que cette échéance se déroulât ailleurs, par exemple dans l'anonymat de l'hôtel. (DURAS, 1953: 55, grifo nosso)

O hotel agrada Sara, por estar ligado ao lugar de prazer, contrário ao tédio e ao marasmo de uma casa, onde sua vida com o marido é previsível. A frase sublinhada acima é uma “hypothèse irrèel du passé”, que tem o valor de remorso. Sara lamenta, sem poder voltar atrás, a escolha de estar em uma casa e não em um hotel. Essa reflexão revela o descontentamento com a vida de casada. O hotel é mais atraente, por trazer em si a expectativa do encontro com o novo: em uma casa a tendência é envelhecer, assim como os membros que ali moram. No hotel, as pessoas não envelhecem, pois estão constantemente partindo, ao contrário de uma casa, onde se fincam raízes. A preferência por hotéis está também ligada à vontade de romper com o núcleo familiar, cujas lembranças se deseja esquecer.

Além dos hotéis serem espaços importantes na obra de Marguerite Duras por ser aí onde ocorrem as transgressões, outro lugar de infração são os parques, as florestas e os espaços hospitaleiros com plantas. Os hotéis, em geral, são rodeados por esses lugares verdes, como em *Les Petits chevaux de Tarquinia*: “les tonnelles de l'hôtel, la seule ombre véritable de l'endroit, là où tout le monde à toute à l'heure, se retrouvait” (DURAS, 1953: 19, grifo nosso). Essa imagem da sombra acolhedora do caramanchão como lugar que propicia os encontros, nos lembra o Jardim do Éden. Em *Un Barrage contre le Pacifique*, esse lugar é considerado o verdadeiro santuário dos Brancos: “Le centre du haut quartier était leur vrai sanctuaire. C'était au centre seulement qu' à l'ombre des tamariniers s'étaient les immenses terrasses de leurs cafés” (DURAS, 1997b: 248, grifo nosso). O santuário é um lugar protegido e sagrado, o quer dizer que pertence a uma área separada, proibida e inviolável; isso reforça a idéia de isolar os Brancos dos outros habitantes da cidade, como se eles fossem sagrados.

Mesmo os romances que não são coloniais possuem seus limites nítidos como o espaço do caramanchão, um lugar central de encontros. É o caso do *Les Petits chevaux de Tarquinia*, ou então *Dix heures et demie du soir en été*: o quarto onde Claire e Pierre se amam dá de frente para um bosque: “C’est une très grande chambre qui donne sur le bois d’oliviers” (DURAS, 1997f: 718, grifo nosso). A oliveira é uma árvore originária da região mediterrânea que nos remete à tamarineira de *Un Barrage*, grande árvore que cresce nas regiões tropicais. Essas árvores representam o lugar de prazer onde os personagens se encontram. Notamos, portanto, que Duras tende a transportar o lugar geográfico da região tropical, onde ela viveu sua infância, para seus outros romances, cujo cenário não é a Indochina.

Em *Le Marin de Gibraltar*, os protagonistas estão viajando em férias pela Itália. Em *Dix heures et demie en été*, os personagens também estão em férias, porém na Espanha. Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, os protagonistas estão mais uma vez em férias em uma pequena cidade praieira da Itália. Não é por acaso que a autora escolhe o ambiente das férias, em geral em países estrangeiros e com verões quentes, pois a França, ao contrário da Espanha e da Itália, representa o lugar de trabalho (em *Le Marin de Gibraltar* o protagonista trabalha no Ministério das Colônias). Os personagens de Duras estão mais próximos do impulso imediato, pelo fato de estarem fora do ambiente de trabalho; assim, a probabilidade de transgressão é maior¹⁵.

Outro elemento importante presente nos romances que se opõe ao ambiente do trabalho é a floresta. Em *Détruire dit-elle*, os personagens estão em um hotel, cercado por uma floresta. “Alissa s’immobilise. – Il y a la forêt. Elle la regarde, ne regarde que la forêt tout à coup. [...] Elle est dangereuse?” (DURAS, 1969: 33, grifo nosso). A floresta provoca um sentimento ambíguo nas protagonistas durassianas, pois ao mesmo tempo em que provoca o medo, também simboliza a liberdade: “...c’est à la forêt que nous avons parlé, nous les femmes, les premières, que nous avons adressé une parole libre, une parole inventée [...]. C’est la voix de la liberté” (DURAS, 1977: 28). A floresta é para a escritora um lugar “inquietante”, “muito

¹⁵ Segundo Bataille, o trabalho exige uma conduta razoável por parte do homem: “...le travail introduisit une détente, à la faveur de laquelle l’homme cessait de répondre à l’impulsion immédiate, que commandait la violence du désir.” BATAILLE, Georges. *L’Érotisme*. Paris: Minuit, 1957, p.47. (Arguments)

antigo”, “assombrado”¹⁶. É um lugar proibido, por ser arriscado, pois não se sabe bem o que existe dentro dele. Pode haver animais selvagens, como a floresta da infância de Duras:

Toute petite, enfant, j'ai habité des terres près de la forêt vierge, en Indochine, et la forêt était interdite, parce que dangereuse, à cause des serpents, des insectes, des tigres, et tout ça. Et nous, nous allions quand même; nous, les enfants, nous n'avions pas peur. (DURAS, 1977: 26, grifo nosso)

Ou então, criminosos escondidos, como no filme, *Nathalie Granger* (1972) dirigido pela escritora, ou mesmo espíritos pagãos, como na Idade Média. Essa floresta pode também remeter ao Jardim do Éden, lugar proibido à mulher e ao homem, por nossa desobediência a Deus. Ao comer o fruto proibido, a mulher transgrediu a lei divina.

A floresta está ligada ao instinto selvagem da mulher, aos seus impulsos e desejos que foram domesticados pela vida familiar. O imaginário de Marguerite Duras se serviu muito de Michelet¹⁷. Para este historiador, no início da Idade Média as famílias das populações rurais viviam aglomeradas nas mesmas moradias. Ignoravam a nossa moral, tinham relações sexuais entre si, mesmo com os familiares mais próximos. Para eles, o casamento com uma pessoa estrangeira era considerado libertinagem. Naquela época, a mulher não se distinguia dos homens, vivia enredada no meio deles e dos animais (MICHELET, 1966: 60-61).

N'osant encore disperser leurs demeures dans les déserts qui les entouraient, ne cultivant que la banlieue d'un palais Mérovingien ou d'un monastère, ils se réfugiaient chaque soir avec leurs bestiaux sous le toit d'une vaste villa. [...] Plusieurs de ces communautés subsistèrent au moyen âge et au-delà. Le seigneur s'occupait peu de ce qui en résultait. Il regardait comme une seule famille cette tribu, cette masse de gens 'levants et couchants ensemble,' – 'mangeant à un pain et à un pot'. (MICHELET, 1966: 61)

A expressão “massa de gente” revela que as mulheres e os homens eram considerados um aglomerado de uma mesma matéria, não indivíduos distintos. A

¹⁶ “...c'est un lieu inquiétant, c'est un lieu très, très ancien, et toutes les forêts en principe datent de la préhistoire, c'est des lieux sans doute hantés ...” (DURAS, 1977: 27).

¹⁷ “Michelet dit que les sorcières sont venues comme ça. Pendant le Moyen Age, les hommes étaient à la guerre du seigneur ou à la croisade, et les femmes dans les campagnes restaient complètement seules, isolées...” (DURAS, 1977: 13)

condição da mulher muda quando as famílias passam a morar em casas separadas. Algumas delas criam coragem para viver afastadas dos palácios e monastérios, mesmo que para isso seja preciso ficar longe de terras férteis e cultiváveis. A partir desse momento, a mulher é um ser único, pode pensar e sonhar, não é mais um conjunto de pessoas unidas que comem e dormem juntas.

Essas famílias moram, em geral, em uma cabana muito simples, possuem algumas ovelhas, cultivam um pouco de trigo. Enquanto o homem sai para trabalhar ou parte para a guerra, a mulher fica em casa sozinha e livre das exigências do marido e da sociedade. Não tem vizinha para conversar, e, assim, a natureza lhe faz companhia. Ela fala com as árvores das florestas e com os animais que lhe despertam histórias contadas por sua mãe, por sua avó. Índícios antigos de que os deuses pagãos, que existiram antes do cristianismo, não morreram, mas, ao contrário, vivem em forma de espíritos nas florestas e nas casas. Essa mulher solitária protege-os e torna-se amiga deles. No entanto, a Igreja desconfia que eles sejam, na verdade, o diabo disfarçado de espírito. Assim, persegue aquelas que cultuam esses espíritos, queimando-os nas fogueiras:

Une religion forte et vivace, comme fut le paganisme grec, commence par la sybille, finit par la sorcière. La première, belle vierge, en pleine lumière, le berça, lui donna le charme et l'auréole. Plus tard, déchu, malade, aux ténèbres du moyen âge, aux landes et aux forêts, il fut caché par la sorcière; sa pitié intrépide le nourrit, le fit vivre encore. Ainsi, pour les religions, la Femme est mère, tendre gardienne et nourrice fidèle. [...]
Que sa fidélité lui coûte! [...] c'est elle, mille ans après, qu'on chasse comme une bête sauvage [...]
Le clergé n'a pas assez de bûchers, le peuple assez d'injures, l'enfant de pierres contre l'infortunée. (MICHELET, 1966: 32)

Para Duras, os personagens dos seus filmes, dos seus livros, as mulheres, em geral, continuam sendo essas bruxas citadas por Michelet: “On en est encore là, nous les femmes... On en est encore là...oui. On est là. Ça n’a pas vraiment bougé” (DURAS, 1977: 14). Além disso, elas continuam a ter uma ligação forte com a natureza, que a autora entende como sendo um tipo de “intelligence” (DURAS, 1977: 13). A sedução que a natureza exerce sobre a mulher a atrai para junto dela, para fora de sua casa, onde reinam a decência, a ordem e a perfeição. A natureza, ao contrário, rompe com o rigor e com a gravidade impostos pela sociedade; desperta nas mulheres seus instintos selvagens adormecidos. Um exemplo dessa atração

aparece no sétimo capítulo de *Moderato Cantabile*, quando o cheiro exalado pelas magnólias desperta em Anne Desbaresdes o desejo de evasão, sendo preciso, portanto, cortar essa ligação com a natureza, fechando os vidros¹⁸, para que ela não se entregue aos seus desejos mais íntimos: “...sa bouche est desséchée par d’autre faim que rien non plus ne peut apaiser qu’à peine, le vin” (DURAS, 1958: 107).

É interessante notar que o perfume excessivo das plantas se opõe à decência esperada pela sociedade que educa essas mulheres para que os seus excessos sejam moderados¹⁹. Para Bataille (1957:47), na maior parte do tempo o trabalho é assunto de uma coletividade, e ela deve se opor, no momento da atividade, aos desejos desmedidos que contagiam.²⁰ No entanto, vemos que a sociedade em *Moderato Cantabile* exige das mulheres que elas sejam o tempo todo controladas, não apenas no instante em que elas estão em sua ocupação. Mesmo a música nesse romance é um exemplo disso, ela deve ser tocada de forma moderada: “modéré et chantant” (DURAS, 1958: 11). Assim, os dois adjetivos impostos pela sociedade que tenta conter a natureza feminina são “moderado” e “temperado”, opostos à essência selvagem da mulher que vivia livre na floresta. É compreensível que se tenha que fechar a janela, caso contrário não seria possível conter Anne Desbaresdes dentro de casa. O título do próprio romance antecipa a impossibilidade de amor entre Anne Desbaresdes e Chauvin, pois a regra em seu meio é conter os impulsos, controlá-los, como se controla o odor da natureza, fechando as janelas. Assim como os maridos fecham suas esposas dentro de suas casas para que elas tenham um comportamento moderado.

Anne, ao contrário do que se esperava dela, afinal, “depuis dix ans, elle n’a pas fait parler d’elle” (DURAS, 1958: 101), transgredir a regra imposta pela sociedade, ao se alimentar do vinho e não da comida: “Nourrie de ce vin, exceptée de la règle, manger l’exténuerait” (DURAS, 1958: 104). Para ela, o vinho substitui a função da comida, pois é ele que a nutre, enquanto a comida a enfraquece. É interessante ressaltar que o vinho é a bebida consumida pelas mulheres que participavam das orgias em homenagem a Dioniso. Essas mulheres alcançavam um

¹⁸ “On a dû fermer les vitres de ce côté-là, de crainte de l’odeur excessive, la nuit, des fleurs.” DURAS, M. *Moderato Cantabile*: suivi de Moderato Cantabile et La presse française. Paris: Minuit, 1958, p. 105. (double) (grifo nosso).

¹⁹ “La rigueur de leur éducation exige que leurs excès soient tempérés par le souci majeur de leur entretien.” (DURAS, 1958: 104)

²⁰ “La plupart du temps, le travail est l’affaire d’une collectivité, et la collectivité doit s’opposer, dans le temps réservé au travail, à ces mouvements d’excès contagieux dans lesquels rien n’existe plus que l’abandon immédiat à l’excès.” (BATAILLE, 1957: 47)

estado de histeria religiosa, e se lançavam em uma corrida desordenada através das montanhas²¹. Notamos que o vinho aproxima Anne da sua natureza primitiva, que é tanto a de uma “bête à la forêt” (DURAS, 1958: 102) quanto de uma “sorcière” (DURAS, 1958: 109) cujos cabelos loiros estão em desordem, como ela própria. “L’une d’entre elles contrevient ce soir à l’appétit général. Elle vient de l’autre bout de la ville [...] où un homme lui a offert du vin jusqu’à la déraison. Nourrie de ce vin, exceptée de la règle, manger l’exténuerait” (DURAS, 1958: 104, grifo nosso).

Michelet nos conta também que, na Idade Média, as esposas dos senhores feudais que ficavam trancadas nos castelos, ao contrário das que viviam livres na floresta, tinham fome e sede de liberdade, mas era uma liberdade cruel. Elas se sentiam entediadas em suas torres e desejavam, em suas fantasias, se transformar em loba para correr livremente, durante a noite, pela floresta: “Quel bonheur! chasser seule, au clair de lune, et seule mordre la biche, l’homme aussi, s’il en vient; mordre l’enfant si tendre, et la femme surtout [...]. Du sang, du sang! c’est ce qu’il faut” (MICHELET, 1966 : 147). Anne Desbaresdes também está fechada no seu mundo, morrendo de tédio, como as esposas dos senhores feudais, desejando imensamente ir para o jardim encontrar-se com Chauvin e, provavelmente, viver o mesmo amor-paixão desfrutado entre a mulher assassinada e seu amante. É essa morte que atrai Anne para fora da sua casa. É o sangue derramado pela vítima que a leva a frequentar o café, onde houve o assassinato. Enquanto essas mulheres da Idade Média desejavam sangue e violência, a fim de preencher o vazio de suas vidas, Anne nutre internamente a vontade de ser morta por Chauvin: “Ils [Anne Desbaresdes et Chauvin] se parlent; ils imaginent que ce fut le voeu de cette femme d’être tuée par l’homme qu’elle aimait, et le sentiment qui, entre eux, prend naissance retrouve, assume ce désir” (PICON, 1958: 155). Jean Pierrot (1986:125), também compartilha a ideia de Gaëtan Picon de que Anne e Chauvin desejavam repetir o crime cometido pelos amantes no primeiro capítulo, a diferença é que, para Pierrot, foi Chauvin quem propôs, implicitamente, a Anne repetir o gesto assassino do amante: matá-la com um tiro de revólver no meio do peito. Seu desejo era prestar uma homenagem ao aspecto destruidor da paixão. No entanto, Anne Desbaresdes

²¹ “Tous les deux ans avaient lieu les orgies, dont le nom signifie ‘travaux sacrés’ et seuls des femmes y participaient, les Ménades ou Bacchantes.” SERVI, K. *Mythologie Grecque*. Trad. Marie-Christine Anastassiadi. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 2004, p.53.

não reproduz a cena de morte, ela é produto desta sociedade que lhe ensinou a ser moderada. Apesar de transgredir as regras frequentando o café de um bairro pobre em companhia de um operário, ela não comete adultério, nem pede ao amante que a mate. Pode-se pensar que Anne não vai além por medo da sociedade, ou então que, por ter se modificado, ela está simbolicamente morta aos olhos da sociedade, é uma desclassificada. “Un groupe d'ouvriers entra, qui les avaient déjà vus. Ils évitèrent de les regarder, étant au courant, eux aussi, comme la patronne et toute la ville. Un chœur de conversations diverses, assourdies par la pudeur, emplit le café” (DURAS, 1958: 123).

Em *Moderato Cantabile*, a geografia da cidade se assemelha à cidade colonial da Indochina. Existe o bairro luxuoso onde mora Anne Desbaresdes : “...une belle maison au bout du boulevard de la Mer. Un grand jardin fermé” (DURAS, 1958: 33). Em torno da casa há um jardim fechado, indicando haver uma fronteira que demarca o território, impedindo o trânsito de pessoas que não fazem parte da sociedade dos Desbaresdes e proibindo, simbolicamente, que Anne saia de casa. Apenas os empregados domésticos da família, que pertencem à classe operária, têm o direito de entrar na casa, a fim de servir os donos. Os convidados fazem parte da mesma classe que os proprietários. Os domésticos usam uniforme, “habillé de noir, ganté de blanc” (DURAS, 1958: 99), assim como os garçons de *Un Barrage contre le Pacifique*, para distingui-los dos proprietários: “ils (garçons) avaient été mis dans des smokings” (DURAS, 1997b: 248). Tanto a elite francesa em *Moderato* quanto os Brancos da colônia, em *Un Barrage*, são servidos pelos empregados que carregam um salmão como se fosse um “enfant de roi”²². Essa expressão indica que a elite é comparada à nobreza real e coloca os empregados e operários no papel de plebeus, em uma sociedade onde não era possível mudar de classe social, reforçando, assim, o caráter transgressivo do envolvimento da esposa de um industrial com o seu operário. Do outro lado da cidade, do lado oposto ao bulevar, localiza-se o bairro dos empregados da usina que se encontra na parte mais baixa da cidade, o porto: “elle arriva au port après avoir dépassé le premier mole, le bassin des remorqueurs de sable, à partir duquel s’ouvrait la ville vers son large quartier industriel” (DURAS, 1958: 53). Notamos que na descrição do bairro dos operários a

²² “Habillé de noir, ganté de blanc, un homme le porte, tel un enfant de roi...” (DURAS, 1958: 99).

presença do adjetivo “large” se opõe a “restrito”. O lugar onde Anne mora é limitado, poucas pessoas podem circular e interagir com os moradores, enquanto o bairro popular é aberto, amplo, qualquer pessoa pode frequentá-lo, tanto ricos como pobres. A descoberta desse bairro, além do contato com o operário, permite a Anne ampliar seu horizonte, que se encontrava fechado na pequena sociedade burguesa de uma cidade provinciana.

O assassinato atrairá Anne Desbaresdes para longe da sua casa. A protagonista sentirá vontade de saber mais sobre o crime, e, portanto, terá de andar bastante para chegar ao bar, levando-a a se distanciar fisicamente de sua casa e, conseqüentemente, do seu casamento: “- Je n’ai pas l’habitude, expliqua-t-elle, d’aller si loin de chez moi. Mais ce n’est pas de la peur” (DURAS, 1958: 54). No entanto, Chauvin, antigo empregado da usina do marido de Anna, homem com quem ela está envolvida, lembra que tudo o que acontece na cidade é sabido pela sociedade: “On va le savoir, dans la ville, tout se sait de la même façon” (DURAS, 1958: 54). Pode ser que contem a seu marido que ela o está traindo. O comportamento da protagonista coloca em risco sua reputação. Entretanto, ela não tem receio do que falarão a seu respeito. Continuará indo todas as tarde ao bar e levará consigo uma testemunha, o filho. Ele é o sinal de que ela não se esqueceu de que é casada. Ao contrário da mãe, o filho ficará fora do bar, na calçada, olhando os barcos com as outras crianças. Ele não ultrapassa o limite imposto à criança de não frequentar um local de homens adultos. Anne, no entanto, não só ultrapassa esse limite como dá motivo para que falem dela. Duas pessoas que entram no bar a reconhecem e se surpreendem de vê-la no balcão bebendo com um homem (DURAS, 1958: 27). Sabem que Anne é uma mulher casada, de boa classe social. O fato de ela estar em um bar frequentado por homens de classe social inferior à sua, em um bairro mais simples daquele onde mora, escandaliza essas pessoas. Além de Anne beber vinho em um momento pouco usual para ela. “Il était clair qu’elle n’avait pas l’habitude du vin, qu’à cette heure-là de la journée autre chose de bien différent l’occupait en général” (DURAS, 1958: 27).

Apesar de os limites geográficos serem bem demarcados, como, por exemplo, pelas palmeiras e cercas de arames elétricos que rodeiam o hotel, ou pelo portão da casa, os personagens durassianos, Anne Desbaresdes, Suzanne e Anne-Marie Stretter circulam do bairro pobre para o rico e, também, do bairro rico para o pobre.

Em *Un Barrage contre le Pacifique*, Suzanne, a filha de uma professora francesa pobre, costuma frequentar o bairro intermediário, porém, certo dia, incentivada por Carmen, decide passear sozinha no bairro alto, onde moram os Brancos da colônia. Nesse passeio, Suzanne percebe haver uma “ordem rigorosa” obedecida pelos habitantes do lugar; por exemplo, as meninas brancas não andam sozinhas, andam em grupo; não vestem um vestido muito curto e muito justo, nem um chapéu de palha, como ela mesma usava, mas vestem um vestido esporte e algumas, ainda, carregam uma raquete de tênis. Portanto, Suzanne se sente estranha, por perceber que o bairro alto não é um lugar para meninas de sua classe, afinal não há ninguém semelhante a ela do bairro intermediário, e por descobrir que não conhece as regras desse lugar.

Il n'était pas donné à tout le monde de marcher dans ces rues, sur ces trottoirs, parmi ces seigneurs et ces enfants de rois. Tout le monde ne disposait pas des mêmes facultés de se mouvoir. Eux avaient l'air d'aller vers un but précis, dans un décor familier et parmi des semblables. Elle, Suzanne, n'avait aucun but, aucun semblable, et ne s'était jamais trouvée sur ce théâtre. (DURAS, 1997b: 260)

Notamos na citação acima que o bairro alto não é para “todo mundo” frequentar. Pessoas como Suzanne, que pertence ao bairro intermediário, são excluídas de lá. A diferença entre os Brancos e Suzanne é que eles estão entre seus semelhantes, em um lugar conhecido e sabem para onde vão, enquanto Suzanne está isolada, em um lugar desconhecido e não sabe para onde vai. Está vagando ao léu. Passear pela cidade sem rumo certo é um comportamento recorrente das protagonistas de Duras. Em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Lol perambula pelos bairros de S. Thala; em *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes também passeia com seu filho no bairro dos operários; em *Le Marin de Gibraltar*, Anne vagueia de porto em porto com seu iate. Todas elas estão à procura de um amor perdido. Para encontrá-lo, são capazes de atravessar uma fronteira, mesmo que proibida.

Em *Le Vice-Consul*, Anne-Marie Stretter, que provavelmente veio, como Suzanne, de uma classe mais simples que a do marido embaixador, passa para uma classe superior ao encontrá-lo: “Il est beaucoup plus âgé qu'elle, oui. Savait-on qu'il l'a enlevée à un administrateur général vers la frontière du Laos, dans un petit poste reculé de l'Indochine française?” (DURAS, 1997h: 900). Como embaixatriz, ela muda

de posição, porém não se esquece dos mendigos, deixando água fresca para eles: “Irréprochable, et bonne [...] Et charitable. Elle a même des gestes que les autres, avant elle n’avaient pas” (DURAS, 1997h: 901 grifo nosso). Os adjetivos utilizados para descrevê-la revelam sua bondade. Apesar de ter mudado de classe, não se afastou da sua origem. Essa atitude mostra sua mobilidade para atravessar as zonas fronteiriças, ao contrário das outras embaixatrizes que já estiveram na sua posição, porém não ultrapassaram as barreiras, os limites de classe.

O texto sugere uma proximidade de Anne-Marie Stretter com a mendiga que nos leva, em alguns trechos de *India Song*, a confundi-las, apesar de serem duas personalidades distintas, mas cujo destino se entrelaça. Analisaremos no quadro abaixo passagens da vida de ambas. Com referência de um lado à mendiga, e, de outro, à Anne-Marie Stretter.

Voix 2. – ... Elle vient de Savannakhet. Née là-bas. (DURAS, 1997k: 1221) Voix 1. <i>temps</i> . – Oui. Un jour, il y a dix ans qu’elle marche, un jour: Calcutta, devant elle . Elle reste. (DURAS, 1997k: 1222)	Voix 1, <i>temps</i> – Il l’enlève de Savannakhet? Voix 2. – Oui. L’emmène. L’emmène pendant dix-sept ans dans les capitales asiatiques. Voix 2. – (...) On la trouve à Calcutta. Calcutta: Elle meurt. (DURAS, 1997k: 1236)
---	--

Quadro no.1

Na primeira frase do quadro, fala-se da origem dessas mulheres. Segundo as vozes que narram a história, ambas saem de Savannakhet e chegam a Calcutá. A diferença é que a mendiga é originária de Savannakhet, enquanto Anne-Marie Stretter é raptada²³ de Savannakhet por Monsieur Stretter, “dans une fugue amoureuse”. É interessante notar que a palavra “enlever” tem também outro significado, “porter vers le haut”. De fato, a partida com o embaixador e o abandono do marido administrador colonial francês fazem com que Anne-Marie Stretter ascenda de classe social.

Quanto à mendiga, acontece o contrário. Ainda criança, aos quatorze anos, ela é rejeitada e expulsa de casa pelos pais, por ter engravidado de um pescador. É na floresta que a menina se entrega ao jovem, sem entender o que estava fazendo: “je suis trop jeune pour comprendre” (DURAS, 1997h: 855). Essa frase revela uma

²³ “Savannakhet, Laos. Mariée à un administrateur colonial français.” (DURAS, 1997k: 1235)

ingenuidade incompreensível para a mãe: “nous les avons eus ces âges-là, mieux que vous; taisez-vous, nous savons tout” (DURAS, 1997h: 855). A mãe não perdoa a filha, mas ao contrário, a humilha, enxotando-a de casa: “va-t'en très loin, si loin qu'il me soit impossible d'avoir de l'endroit où tu seras la moindre imagination...prosternez-vous devant votre mère et va-t'en” (DURAS, 1997h: 850).

A autora usa uma metáfora ao dizer que o fato de engravidar (“tomber enceinte”) representou na vida do personagem a queda de uma árvore muito alta: “elle a été chassée parce qu'elle est tombée enceinte, d'un arbre, très haut, sans se faire de mal, tombée enceinte” (DURAS, 1997h: 855). Essa imagem tem, de um lado, um sentido moral, pois uma jovem solteira que perde a virgindade antes do casamento, perde a sua honra. Naquela época, era condenada a envelhecer sem se casar: “vieille enfant enceinte qui vieillira sans mari” (DURAS, 1997h: 850). De outro, um sentido material, pois perde também sua casa, sua família e seus amigos. Ela fica sem nada, perambulando à procura de um abrigo que não é encontrado. É reduzida à extrema miséria, chegando ao ponto de tornar-se mendiga.

A rejeição por parte da família da mendiga fará com que esta caminhe durante dez anos, assim como Anne-Marie Stretter viajará, durante anos, acompanhando o marido. A fome leva a mendiga a se prostituir (DURAS, 1997h: 856) e a miséria, a abandonar os filhos. “Elle les [enfants] laisse. Les vend. Les oublie” (DURAS, 1997k: 1222). Anne-Marie Stretter também é mãe, tem duas filhas, é casada, mas também é chamada de prostituta de Calcutá, por se entregar a qualquer um.²⁴ Ambas se encontrarão e se aproximarão em Calcutá. Anne-Marie Stretter dando comida e água aos necessitados e a mendiga seguindo-a, seja em Calcutá ou nas Ilhas. Assim como a mendiga abandona os seus filhos, Anne-Marie também abandona as suas filhas ao se suicidar, no final do livro.

Na descrição da geografia das cidades, Marguerite Duras revela dois mundos opostos, o bairro alto dos Brancos e o porto onde vivem as prostitutas, os mendigos, os leprosos, os indígenas e os brancos sem fortuna. As duas heroínas de *Le Vice-Consul* e *Índia Song* são representantes desses dois mundos, ambas parecem ter tido uma origem semelhante, assim como os bairros possuem a mesma origem, fazem parte da mesma cidade, porém o destino é antagônico. Anne-Marie Stretter, provavelmente por ser mais hábil e inteligente, conseguiu subir de classe, viveu uma

²⁴ “Elle est à qui veut d'elle. La donne, à qui la prend.” (DURAS, 1997k, p.1238)

vida luxuosa, adorada pelo marido, filhas e amantes, enquanto a menina inocente repudiada pela família foi reduzida a mendiga. O êxito material da embaixadora, no entanto, não foi suficiente para que ela conseguisse sobreviver. A miséria, a tristeza, a lepra, a diferença social gritante na Índia, imaginada por Marguerite Duras, levou-a ao suicídio. Em *La Couleur des mots*, Duras afirma que Anne-Marie Stretter morre por ter sido atingida pela “lepra do coração”, pois ela sofre ao ver a lepra presente no cotidiano de Calcutá.²⁵ Já a mendiga não morre, por ignorar o que se passa em torno de si: “elle ne sait rien” (DURAS, 2001: 76). A loucura a deixou alheia a sua própria dor e à dos outros.

Para Jean Pierrot (1986: 219), a autora quis, ao confrontar esses dois mundos, implicitamente, mas com intensidade, denunciar uma situação e uma desigualdade intoleráveis. Em *Un Barrage contre le Pacifique*, a escritora também reforça essa denúncia, ao contar que a mãe comprou com toda sua economia terras incultiváveis dos colonos franceses, e, por isso, foi à falência. Segundo Marguerite Duras, a desgraça da mãe vinha de sua “incrível inocência” (DURAS, 1997b: 162). Como a mendiga, ela também era pura. Contudo, o mundo descrito pela escritora não perdoa os cândidos, nem aqueles que têm compaixão deles, como é o caso de Anne-Marie Stretter.

Vimos, até agora, que a sociedade tenta impedir a mobilidade das mulheres para melhor controlá-las, construindo barreiras, como cercas, grades, muros, janelas. No entanto, as protagonistas dos romances durassianos estão insatisfeitas com o meio em que vivem, com os casamentos, com as suas famílias, e estão à procura de uma forma para escapar ao tédio, ao “invivível”²⁶. O bairro oposto àquele em que moram exerce uma atração, por oferecer o que não possuem. Em *Un Barrage contre le Pacifique*, Suzanne deseja encontrar um homem rico que a leve para longe da miséria da sua família. Em *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes quer viver com Chauvin a emoção que sua vida burguesa não lhe proporciona. Em *Le Vice-Consul*, Anne-Marie Stretter tenta preencher o vazio da sua vida luxuosa com vários amantes. Para encontrar o amor, é preciso percorrer uma longa distância, expor-se e tornar-se desonradas.

²⁵ “Une lèpre, du cœur. Voix 1.- Ne supporte pas...? Voix 2.- Non. Ne support pas. Les Indes, ne supporte pas.” (DURAS, 1997k: 1229)

²⁶ “Elle [Anne-Marie Stretter] assume l'invivable [...] l'impossible de la vie [...] cette vision quotidienne de l'absolu du malheur, la lèpre.” (DURAS, 2001: 68)

*

2.2. O olhar da sociedade

Nos romances durassianos, notamos que a sociedade é responsável por estabelecer as interdições, por vigiar as barreiras que separam os bairros. Ela só pode condenar os personagens por se atreverem a ultrapassar os limites. Nota-se o controle da sociedade nos olhares dirigidos às protagonistas, nos sorrisos, nos comentários e na forma com que estão construídos bairros e casas. Muros altos, e grades imensas impedem a circulação das pessoas.

Em *Un Barrage contre le Pacifique*, Suzane percebe a pressão exercida pela sociedade ao cruzar a fronteira que, nesse caso, tinha sido transpor a linha do bonde em direção ao centro do bairro alto. Nesse momento, ela descobre o rigor imposto pela sociedade colonial que estabelece o lugar que cada categoria de habitantes pode frequentar. Segundo os Brancos, Suzane não deveria estar circulando no bairro alto.

On la regardait. On se souriait. Aucune jeune fille blanche de son âge ne marchait seule dans les rues du haut quartier. [...] 'D'où sort-elle cette malheureuse égarée sur nos trottoirs?' Même les femmes étaient rarement seules. (DURAS, 1997b: 259, grifo nosso)

No trecho citado acima, “on” representa a sociedade colonial que olha e se ri da menina de dezessete anos a caminhar sozinha pelo bairro alto. Suzanne é, decerto modo, uma “malheureuse”, ou seja, uma miserável, por ser alguém desprezível, inferior, que não pertence ao meio dos Brancos. Isso fica claro quando, no discurso direto, há a presença do pronome “nos”, indicando que a calçada pertence aos Brancos e não à menina. Além disso, a palavra “égarée” tem dois sentidos: primeiro o de “deslocada”, ou seja, ela está no lugar errado, saiu do seu bairro; segundo, o de “perdida”, sinônimo de “mulher prostituta, meretriz”. Os dois sentidos da palavra servem para o caso de Suzanne, pois ela não está em seu ambiente, que é o bairro intermediário, e não o bairro alto. Ademais, a jovem passeia sozinha, o que não é bem visto pelos Brancos. Meninas da sua idade devem estar

acompanhadas de outras pessoas. Para piorar a situação, ela usa um vestido muito justo e curto que denigre sua imagem, podendo ser confundida com uma prostituta.

Em *Le Vice-Consul*, durante a recepção na casa do embaixador, a presença da sociedade é representada por vozes que observam a anfitriã e seus convidados. Essas vozes são de pessoas que conhecem uma parte da história da embaixatriz. Percebemos a repetição da expressão “on dit”, que em francês quer dizer “notícia que se propaga rapidamente”, “rumor”. Os convidados não só olham, como a sociedade vista em *Un Barrage contre le Pacifique*, mas também, comentam, principalmente a vida de Anne-Marie Stretter. Apesar de a embaixatriz fazer parte dos Brancos, ela tem um passado misterioso que atiça a curiosidade das pessoas. Ela não tem a mesma origem que eles.

On dit: Ainsi c'était au Laos, Indochine française, qu'il l'a dénichée ?
On voit: un boulevard le long du Mékong, derrière le boulevard la forêt, c'était vers Savannakhet, Laos. On voit des sentinelles l'arme au pied qui la lui gardent jusqu'à son arrivée. On parlait, paraît-il, de la renvoyer en France, elle ne s'habitait pas. (DURAS, 1997h: 901)

A sociedade discute a origem de Anne-Marie, o lugar onde Monsieur Stretter a teria achado. Na primeira frase, note-se a expressão “on dit”, no sentido de rumor (“dizem que...”). Na frase seguinte aparece a expressão “on voit”, que daria uma idéia de veracidade, pois os Brancos teriam visto os guardas a protegê-la. Na última e mesma frase, há duas expressões: “On parlait, paraît-il”, que reforça a incerteza do rumor de que a embaixatriz não se acostumaria a viver na Índia.

Além de misteriosa, Anne-Marie Stretter costuma escandalizar a sociedade pelos hábitos extravagantes, como levar seus amantes para passarem um final de semana no hotel *Prince of Wales*, e a noite em um bordel: “quelquefois dans un bordel de Calcutta... le *Blue Moon*... avec des Anglais... ceux-là, les trois qui sont là... ils se soûlent à mort... je n' invente rien... demandez autour de vous...” (DURAS, 1997h: 923, grifo nosso). A mulher que faz intriga sobre Anne-Marie ao vice-cônsul afirma não estar inventando nada, pois, se ele perguntasse a sua volta, todos confirmariam que a embaixatriz frequentava um bordel acompanhada de seus amantes. Vê-se que essa mulher se apóia na sociedade para difamar a embaixatriz. Porém, Anne-Marie Stretter explica mais tarde, ao saber do rumor, não costumar ir a um “bordel”, mas a um “cabaré”. Ambos são lugares distintos: o primeiro é uma casa de prostituição, e o segundo, um lugar onde há apresentação de espetáculos e onde

os clientes podem beber, jantar e dançar. “Vous savez, dit-elle à Charles Rossett, le *Blue Moon* c’est un cabaret comme un autre. Les Européens n’osent pas y aller à cause de la lèpre, alors ils disent que c’est un bordel” (DURAS, 1997h: 934, grifo nosso).

Na citação acima, há de um lado os europeus que temem a lepra, e por isso não frequentam o “cabaret”, e do outro, há Anne-Marie Stretter, que não a teme, nem partilha a visão deles sobre a Índia. Apesar de a sociedade difamá-la, Anne-Marie Stretter a enfrenta e revela o preconceito dos Brancos que temem ser contaminados pela lepra, por isso não se misturam com os indígenas e inventam histórias a fim de mascarar o medo.

Em *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes também é difamada por transgredir as regras impostas pela sociedade²⁷. Ela as desobedece ao sair do perímetro onde mora, e passar a freqüentar um bar do outro lado da cidade:

Elle vient de l’autre bout de la ville, de derrière les môles et les entrepôts à huile, à l’opposé de ce boulevard de la Mer, de ce périmètre qui lui fut il y a dix ans autorisé, où un homme lui a offert du vin jusqu’à la déraison. (DURAS, 1958: 104)

A distância social que a separa do homem com quem bebe o vinho é marcada pela longa frase que também representa a distância percorrida do seu bairro até o bairro dos trabalhadores.

A cidade toda comenta que Anne é uma mulher adúltera²⁸, tirando assim conclusões precipitadas, pois a viram beber vinho com Chauvin: “Un groupe d’ouvriers entra, qui les avaient déjà vus. Ils évitèrent de les regarder, étant au courant, eux aussi, comme la patronne et toute la ville” (DURAS, 1958: 123, grifo nosso). A expressão sublinhada “étant au courant” retoma a idéia de “rumor”. Toda a cidade está informada de que Anne Desbaresdes está tendo um caso com um dos empregados da usina em que seu marido é diretor; no entanto, como vimos em *Le Vice-Consul*, o boato espalhado pela sociedade não é verdadeiro. O encontro de Anne Desbaresdes e Chauvin não passa de um toque de mãos e lábios. Assim como Anne-Marie Stretter, em *Le Vice-Consul*, as protagonistas são julgadas pelo

²⁷ “L’une d’entre elles contrevient ce soir à l’appétit général.” (DURAS, 1958: 104)

²⁸ “Les hommes évitèrent encore de porter leurs yeux sur cette femme adúltere.” (Ibid.: 123, grifo nosso)

comportamento audacioso, porque não se enquadram no modelo proposto pela sociedade.

O pronome pessoal “on” possui vários significados. No século XII “on” era escrito “om”, pois vinha do latim “homo”. “L’on” designava primitivamente “l’homme en général, les hommes”. “Cette forme fut courante jusque vers la fin du XVIIe. siècle” (ROBERT, 1987: 925). Mais tarde o pronome “on” passou a significar “les gens” e “l’opinion”. Em *Moderato Cantabile*, o “on” da frase: “A la cuisine, on ose enfin le dire [...] qu’elle exagère” (DURAS, 1958, p. 100, grifo nosso) indica os empregados de Anne Desbaresdes que a criticam por ter chegado muito tarde ao jantar burguês em sua própria casa. Os empregados representam a opinião da sociedade que fica escandalizada com o comportamento de Anne, porém não lhe diz nada em conformidade com os padrões morais e éticos. Enquanto os empregados ousam dizer o que pensam e podem fazê-lo por serem livres das amarras sociais e não pertencerem à classe burguesa, seus patrões obedecem às regras do decoro.

Além disso, o pronome “on” também pode ser “une personne quelconque” “(inconnue ou indéterminée)” como na cena em que Anne chega atrasada à sala de estar, onde todos os convidados já a estavam esperando para servir o jantar, e não se desculpa, mas alguém o faz em seu lugar: “On le fit à sa place. – Anne est en retard, excusez Anne” (DURAS, 1958: 101, grifo nosso). Apesar de não sabermos quem é a pessoa a que o pronome “on” se refere, o contexto nos indica tratar-se do marido que a observa durante todo o jantar: “elle est ivre et son visage prend les faciès impudique de l’aveu. [...] On s’y attendait depuis toujours ” (DURAS, 1958: 106, grifo nosso). Nessa última frase o pronome “on” refere-se ao marido e a sociedade, pois ambos sabiam que Anne acabaria por se perder. A fisionomia da esposa do industrial revela o envolvimento com outro homem.

Duras emprega o pronome “on” de uma forma peculiar, pois ela poderia tê-lo identificado usando o pronome “il”. Ao usar o “on”, a autora despersonaliza o marido, pois nesse caso ele representa a opinião de uma sociedade e acaba por desaparecer no meio dela. Desse modo, o marido perde o papel do homem que desperta o desejo, abrindo o caminho para um outro. Ele é representado pelo “on”, enquanto Chauvin, o “amante”, o é por “il” e “l’homme”: “Il ne pourrait pas, lui non plus, nourrir son corps tourmenté par d’ autre faim” (DURAS, 1958: 104, grifo nosso). O pronome sublinhado “il” é Chauvin que espera Anne Desbaresdes no parque fora

de casa e não o marido, que se tornou apenas uma sombra como é visto no trecho seguinte:

Une ombre apparaîtra dans l'encadrement de la porte restée ouverte sur le couloir, obscurcira plus avant la pénombre de la chambre. [...] Cette fois, elle prononcera une excuse. On ne lui répondra pas. (DURAS, 1958: 112, grifo nosso)

Na citação acima, notamos que o pronome “on” está contido em diversas palavras. Essa repetição do som “on” indica a pressão exercida pela sociedade sobre os personagens que não conseguem romper a rigidez imposta por seu meio. O marido aqui representado pela palavra “ombre” (a sombra que aparece é a do marido) tem o papel de escurecer ainda mais a vida da esposa, que já está na penumbra. O uso do tempo verbal no futuro sugere que o destino de Anne Desbaresdes já estava escrito e que ela não tinha como escapar.

O fato de os personagens transgredirem as regras impostas pela sociedade não as deixa indiferente ao olhar reprovador. Cada heroína reagirá de uma forma distinta à censura da comunidade. Em *Un Barrage contre le Pacifique*, Suzane acaba por detestar²⁹ o papel ridículo que ela assume, ao ir vestida de prostituta a um bairro cuja elite despreza a sua classe, além de sentir vergonha³⁰ da sua origem e idealizar os Brancos.

Plus on la remarquait, plus elle se persuadait qu'elle était scandaleuse, un objet de laideur et de bêtise intégrales. Il avait suffi qu'un seul commence à la remarquer, aussitôt cela s'était répandu comme la foudre. Tous ceux qu'elle croisait maintenant semblaient être avertis, la ville entière était avertie et elle n'y pouvait rien [...] ces regards braqués sur elle, toujours relayés par de nouveaux regards. (DURAS, 1997b: 260, grifo nosso)

O olhar fulminante da sociedade em sua direção deixa claro para a menina que ali não é lugar para ela ficar. O tipo de gente que ela é não pertence ao bairro alto e nem deve visitá-lo. A jovem incorpora o julgamento dos Brancos a ponto de ter a impressão que todos a olham. Passa a se achar escandalosa, alguém que incita a pecar. Suzanne não é um bom exemplo para as meninas Brancas. Ela vem manchar

²⁹ “Elle se haïssait, haïssait tout, se fuyait, aurait voulu fuir tout, se défaire de tout. De la robe que Carmen lui avait prêtée ...” (DURAS, 1997b: 260)

³⁰ “Sa honte se dépassait toujours.” (Ibid.: 260)

a inocência dessas jovens, que, vestidas de branco, sinal de pureza, desconhecem o pecado. “Les Blancs aussi étaient très propres. [...] l’uniforme colonial, du costume blanc, couleur d’immunité et d’innocence.” (DURAS, 1997b: 247). Suzanne sente vergonha de estar passeando, ou melhor, sujando a calçada dos Brancos. Afinal, para a autora a cor branca é muito fácil de se sujar (DURAS, 1997b: 247). Por isso, é preciso manter a sujeira, representada pela Suzanne, longe do bairro dos Brancos, pois facilmente moças semelhantes a ela, do bairro intermediário, podem corromper as juvenzinhas inocentes do bairro alto. Suzanne, por sua vez, se sente desprezível ao lado dessas lindas mulheres brancas que parecem rainhas (DURAS, 1997b: 259). Ao passear no bairro alto, Suzanne experimenta a sensação de ser excluída, de não pertencer ao círculo dos Brancos. Experiência vivida pela escritora e que de alguma forma está presente nas protagonistas dos seus romances e que a motivou a escrever (DURAS, 2001: 64).

Em *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes, assim como Suzane, transgredir as regras impostas pela sociedade ao frequentar o café no bairro dos operários. Ao contrário de Suzanne, ela sai do seu bairro limpo e rico, atraída pela mancha de sangue derramado no bairro pobre. Apesar da ousadia, sente medo de entrar nesse lugar, onde ocorreu um crime passionai. Sua voz treme ao pedir um copo de vinho, atitude nada comum em sua rotina de dona de casa burguesa: “ - Un verre de vin, demanda-t-elle. Sa voix tremblait” (DURAS, 1958: 24). O fato de tremer indica que a protagonista sente angústia.³¹ Anne está dividida entre o prazer que sente em transgredir e o medo da transgressão. É emocionante para ela, uma mulher casada da alta sociedade, entrar em um café de periferia sombrio, frequentado apenas por homens. Ao mesmo tempo esse ato é escandaloso, ela pode ser punida por ter desobedecido às regras da sociedade e, o marido pode ser ainda mais severo, fechando-a em casa, impedindo-a de sair sozinha. Para vencer esse medo, Anne Desbaresdes bebe muito vinho, ele é o grande apaziguador de sua angústia³². Não só ajuda a controlar o tremor, mas também dá coragem à heroína de encontrar-se com um homem desconhecido e iniciar um diálogo com ele. (PICON, 1958: 161) Anne Desbaresdes procura nesse outro bairro a emoção que não encontra no

³¹ Para Bataille, no momento da transgressão nós sentimos angústia por estar cometendo um ato proibido. Esse sentimento está ligado à sensibilidade religiosa que une intimamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia. (1957: 45)

³² “Le vin aidant sans doute, le tremblement de la voix avait lui aussi cessé.” (DURAS, 1958: 25)

casamento. Involuntariamente, segundo a crítica, ela busca encontrar alguém que possa cometer o mesmo crime a que ela assistiu. Porém, o medo de violar é maior que o desejo de romper sua rotina tranquila e viver uma aventura amorosa excitante. Por isso, a angústia faz a heroína recuar e voltar a sua vida pacata, onde não há lugar para mudança.

- J'ai peur, cria presque Anne Desbaresdes. Chauvin ne répondit toujours pas. Anne Desbaresdes se plia en deux presque jusqu'à toucher la table de son front et elle accepta la peur.
- On va donc s'en tenir là où nous sommes, dit Chauvin. (DURAS, 1958: 122, grifo nosso)

Em *Le Vice-Consul* e *India Song*, paira a dúvida em relação ao sentimento de Anne-Marie Stretter. A sociedade diz que ela teria sentido vergonha ou dor ao ser encontrada pelo embaixador. “On dit: À Calcutta on ne sait pas encore aujourd’hui si elle était reléguée au fond de la honte ou de la douleur à Savannakhet lorsqu’il l’a trouvée. Non, on n’ a jamais su” (DURAS, 1997h: 901). No entanto, não se sabe ao certo se Anne-Marie Stretter sentiu mesmo vergonha, pois nunca houve uma confirmação. Sobre as emoções dessa protagonista temos apenas conjecturas, enquanto em *Moderato*, no diálogo entre Anne Desbaresdes e Chauvin, sabemos que ela sente medo em continuar a se encontrar com ele. No caso de Suzanne, em *Un Barrage*, não é ela quem fala, mas o narrador, que nos revela que a protagonista sentiu raiva de si mesma e vergonha ao ultrapassar a barreira geográfica do seu bairro. Das três mulheres, Anne Marie-Stretter é a mais enigmática. Sua vida íntima e os sentimentos são baseados em suposições:

- Comme elle intrigue cette femme. Ces lectures...Ces nuits blanches à la résidence du delta...
- C'est vrai...Que dissimule cette douceur...? (DURAS, 1997: 1271)

O texto sugere, a partir dos comentários das vozes que representam a opinião da sociedade, ser ela uma mulher culta. Tem insônia, provavelmente, por não conseguir se adaptar à Índia.³³ Dizem que ela carrega uma tristeza muito antiga, já foi vista chorando algumas vezes (DURAS, 1997k: 1261). É uma pessoa

³³ “On dit: “Elle ne s'acclimatera pas, il va falloir la renvoyer en Europe.” (DURAS, 1997k: 1235)

extremamente sensível à miséria de Calcutá, a ponto de não suportar a Índia e morrer por isso. Marguerite Duras deixa a cargo do leitor a construção do sentido a partir de fragmentos do texto. O que se mostra difícil em um texto como esse, cheio de lacunas, onde não há um narrador ou personagem que nos revele os sentimentos da heroína, é saber o que ela realmente sente ao transgredir as regras impostas pela sociedade. Notamos ser ela indiferente à opinião pública, pois não deixa de ter um comportamento fora do comum, mesmo que isso atice a curiosidade da sociedade ou sua reprovação. Um exemplo ocorre quando ela convida o vice-cônsul para a recepção em sua casa e é criticada pelos convidados: “No. 1.- Elle aurait pu nous éviter cette présence gênante...” (DURAS, 1997k: 1252).

Em *Hiroshima mon amour*, Riva é desonrada: “J’ai l’honneur d’avoir été déshonorée” (DURAS, 1960: 105). Raspam seu cabelo por ter traído a França, ao se tornar amante de um alemão durante a Segunda Guerra Mundial.

Mon amour mort est un ennemi de la France. Quelqu’un dit qu’il faut la faire se promener en ville. La pharmacie de mon père est fermée pour cause de déshonneur. Je suis seule. Il y en a qui rient. Dans la nuit je rentre chez moi. (DURAS, 1960: 97)

Na citação acima, o termo “quelqu’un dit” faz referência à sociedade que deseja puni-la, expondo-a de cabeça raspada diante de todos. Riva transgrediu as leis implícitas da época, ao dormir com o inimigo, e por isso a sociedade de Nevers precisa mostrar aos seus cidadãos o que acontece com aqueles que traem o seu país. É preciso punir os faltosos. Raspando a cabeça da moça, boicotando a farmácia do pai, rindo-se daquela que cometeu um crime. A sociedade zomba de Riva, assim como o fizeram com Suzanne, em *Un Barrage contre le Pacifique*. Em *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes também sofrerá uma rejeição por parte da burguesia reunida em sua casa, culminando no vômito ao final do jantar e o desprezo para com o marido.

Segundo Freud, em *Totem e Tabu e outros trabalhos (1913-1914)* aquele que transgredir um tabu é “contagioso”, por isso é preciso puni-lo, caso contrário, todos seguirão seu exemplo³⁴. A transgressão dos limites que separam bairros e camadas

³⁴ “Qualquer um que tenha violado um tabu torna-se tabu porque possui a perigosa qualidade de tentar os outros a seguir-lhe o exemplo: por que se *lhe* deve permitir fazer o que é proibido a outros? Assim, ele é verdadeiramente contagioso naquilo em que todo exemplo incentiva a imitação e, por

sociais pode ser vista como a tradução geográfica de outras transgressões, de outras desobediências às regras e aos mandamentos impostos pela sociedade.

*

2.3. Os tabus e as transgressões

Há algo que intriga nos romances durassianos: é a presença do crime e da morte violenta que serve, em geral, de pano de fundo ao enredo. Em *Le Boa* há o crime da jibóia que devora o frango, em *Dix Heures et demie du soir en été* há o marido traído que assassina o jovem casal adúltero após o coito. Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, assiste-se à morte brutal do jovem que desativava as minas. Em *L'Amante Anglaise* ocorre o horrível assassinato de Marie-Thérèse, cujo corpo foi despedaçado e lançado dentro do trem. Em *Le Vice-Consul*, o protagonista mata os leprosos. Em *Hiroshima mon Amour*, a bomba atômica explodira sobre a cidade de Hiroshima. Em *L'Amant*, um jovem apaixonado suicida-se por amor.

Nós nos perguntamos qual o significado dessas mortes. Por que os personagens durassianos se sentem atraídos pelos criminosos? Qual a razão do amor e da morte estarem intrinsecamente ligados?

Esse fascínio nos é explicado por Georges Bataille (1957: 19-21). Para ele, nós somos seres “descontínuos”, ou seja, cada indivíduo é um ser fechado em si mesmo, isolado, formando um todo. Enquanto o ser “contínuo”, aberto, não existe sozinho precisa se perder em um todo maior que o envolva completamente. A reprodução e a morte estão ligadas, pois em ambas há um momento em que o ser “descontínuo” torna-se “contínuo”, ou seja, o indivíduo fechado abre-se para fundir-se em outro ser “descontínuo”, e, nessa fusão, os dois seres “descontínuos” se tornam “contínuos” por um momento muito rápido³⁵. Por exemplo: na reprodução assexuada uma célula cresce e ela mesma se divide, formando duas novas células, completamente diferentes daquela anterior que morre. “Seulement, en un point de la reproduction, il y a eu continuité. Il existe un point où l'un primitif devient deux. [...] Le premier meurt, mais il apparaît dans sa mort un instant fondamental de continuité de

esse motivo, ele próprio deve ser evitado”. FREUD. *Totem e Tabu e outros trabalhos* (1913-1914). Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 2006b, v. XIII. 250 p.49

³⁵ “ Je tenterai de montrer [...] pour nous qui sommes des êtres discontinus, la mort a le sens de la continuité de l'être: la reproduction mène à la discontinuité des êtres, mais elle met en jeu leur continuité, c'est-à-dire qu'elle est intimement liée à la mort. ” (BATAILLE, 1957: 19)

deux êtres (BATAILLE, 1957: 20). O mesmo ocorre na reprodução sexuada, em que o espermatozóide e o óvulo se unem para formar um novo ser. “Le nouvel être est lui-même discontinu, mais il porte en lui le passage à la continuité” (BATAILLE, 1957: 21). Podemos entender que, na relação sexual, o gozo é essa passagem para a “continuidade” de dois seres. Pois, quando dois corpos distintos se unem, no ápice dessa união, eles “quase” se fundem em um corpo único, e esse instante é chamado de gozo. Por que dizemos “quase”, e não “completamente”? Pois, se fosse possível uma fusão total de dois corpos, o casal desapareceria, um se perderia no outro e deixaria de existir. Seria sua morte. No entanto, o gozo é chamado de “pequena morte”, por se aproximar dela, mas não totalmente, a ponto de um ser morrer. Já na morte, o indivíduo “descontínuo” torna-se “contínuo”, o que acontece no momento do seu falecimento, quando, fechado em si mesmo, ele se abre para fundir-se ao todo e voltar a fazer parte da natureza – do Universo. Essa integração total dura para sempre, enquanto, na relação sexual, ela dura um instante.

Em *Agatha* (1981), encontramos de forma explícita a proximidade do gozo (ou “pequena morte”) e da morte. Nessa obra, Agatha e o irmão se amam de um amor plenamente sensual³⁶, mas não podem ter relação sexual, por causa da proibição do incesto. No entanto, nada impede que cada um escute o outro fazer amor com uma terceira pessoa. Na citação abaixo, o irmão conta à irmã o dia em que a escutou sentir prazer com seu amigo. O gozo experimentado por Agatha deixou-a por um momento morta; nesse instante, ela e o amigo tornaram-se quase “contínuos”:

LUI. – C’était un ami de moi. (*temps*) La jouissance était grande. [...] Elle vous laissait pour morte, n’est-ce pas? [...]
ELLE. – Je crois. Pour un instant, morte peut-être... (*temps*)
(DURAS, 1981: 50)

Na relação amorosa, quando o amante não pode possuir o ser amado, ele deseja sua morte, pois pensa que apenas ela pode uni-los eternamente: “la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus” (BATAILLE, 1957:

³⁶ Em o *Mal-Estar na Civilização* Freud afirma que “as pessoas dão o nome “amor” ao relacionamento entre um homem e uma mulher cujas necessidades genitais os levaram a fundar uma família; também dão esse nome aos sentimentos positivos existentes entre pais e filhos, e entre os irmãos e as irmãs de uma família”, embora nós sejamos obrigados a descrever isso como “amor inibido em sua finalidade” ou “afeição”. O amor com uma finalidade inibida foi de fato, originalmente, amor plenamente sensual, e ainda o é no inconsciente do homem. FREUD. O Mal-Estar na Civilização. In: *O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 2006e, v.XXI, p.108.

27). O fascínio pelo crime está ligado a este desejo primitivo de continuidade do ser humano que liga o amor e a morte, tão presentes nos romances durassianos.

Há vários tipos de transgressão encontrados nos romances de Duras, e uma delas é o desejo de morte. Em *Le Marin de Gibraltar*, Anna busca reencontrar o marinheiro, mesmo sabendo que ele é procurado pela polícia por assassinato. O fato de o marinheiro ter matado um célebre industrial americano não o torna repulsivo aos olhos da moça. Ao contrário, esse homem que foi capaz de cometer um crime, tornou-se mais atraente que os outros. Anna sabe que “tout le monde peut tuer” (DURAS, 1952: 142), mas “ce n’est pas facile” (DURAS, 1952: 141). O interesse que as protagonistas durassianas têm pelo criminoso está ligado ao próprio desejo de morte, como vimos no primeiro capítulo. Ao se relacionar com um assassino, Anna expressa seu desejo de morrer, a fim de tornar-se um ser “contínuo”, parte integrante do Universo.

Em *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes também deseja ser morta por Chauvin. Esse desejo é despertado em Anne quando ela vê a moça assassinada ao lado do amante criminoso. Essa cena torna-se uma obsessão. Anne buscará despertar em Chauvin o mesmo sentimento que levou o amante a matar a amada - desejo de “continuidade” - mas para alcançá-lo é preciso morrer. No entanto, Anne se afasta de Chauvin antes de concretizar o desejo.

Bataille (1957: 76) explica que a morte exemplifica dois movimentos, o de horror e o de atração³⁷. No caso da moça assassinada no café pelo amante, primeiramente uma multidão é atraída pelo desejo de ver o espetáculo mórbido: “la foule devant le café, s’y faufila et atteignit le dernier rang des gens qui, le long des vitres ouvertes, immobilisés par le spectacle, voyaient” (DURAS, 1958: 17). Porém, depois, quando o sangue sai da boca da vítima e suja o rosto do amante, a reação é de horror: “C’est dégoûtant” (DURAS, 1958: 19).

Para transgredir a proibição, é preciso ultrapassar a barreira da interdição, sentir medo de violar o proibido, mas, ao mesmo tempo, desejo para realizá-lo. Segundo Bataille, a angústia da transgressão está ligada à sensibilidade religiosa, pois matar é infringir a proibição que se encontra na bíblia, “Não matarás”³⁸. O

³⁷ “Les hommes sont en même temps soumis à deux mouvements: de terreur, qui rejette, et d’attrait qui commande le respect fasciné. L’interdit et la transgression répondent à ces deux mouvements contradictoires: l’interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression.” (BATAILLE, 1957: 76)

³⁸ Bíblia. Português. *Bíblia de Jerusalém*. 5.reimp. Trad. Euclides Martins Balancin et alii. São Paulo: Paulus, 2002, p. 131.

criminoso, ao praticar um assassinato, viola o quinto mandamento, cometendo um pecado. Contudo, é essa emoção forte de desrespeitar o proibido que leva ao prazer: “L’expérience mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l’interdit, le maintient *pour en jouir*” (BATAILLE, 1957: 45).

Para os animais, é natural matar para comer; não há proibição, como afirma Bataille, enquanto que para o homem é proibido, levando à prisão. A proibição serve para controlar o impulso destruidor do homem. O fato de o marinheiro, em *Le Marin de Gibraltar*, violar o proibido o torna erótico. Assim, Anna se sente atraída pelo transgressor, por ela ter uma natureza semelhante à dele. Casada com o dono do iate, Anna comete adultério ao ter relação sexual com o marinheiro. Ela transgride, assim, o sexto mandamento: “Não cometerás adultério”. Bataille nos explica que, para haver a erotização, é preciso que haja a violação da proibição. Sem proibição, não há transgressão; conseqüentemente, não há erotização.

O adultério é outra violação que ocorre com frequência nas obras de Marguerite Duras. Em *Le Marin de Gibraltar*, vimos que Anna trai o marido com um criminoso; em *Dix Heures et demie du soir en été*, há duas histórias de relações extraconjugais. Na primeira, Pierre é infiel à esposa Maria com sua amiga Claire; na segunda, Rodrigo Paestra mata a esposa e o amante ao surpreendê-los em flagrante delito; essa história serve de pano de fundo para a primeira. Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Sara tem uma breve aventura com Jean, enquanto o marido joga bocha com os amigos. Em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Michael Richardson abandona a noiva para ficar com Anne-Marie Stretter. Depois será a vez de Lol trair a amiga com seu amante. Em *Le Vice-Consul*, Anne-Marie Stretter, esposa do embaixador inglês, tem vários amantes. O único romance onde o adultério é desejado, mas não consumado, é em *Moderato Cantabile*. Segundo Jean Pierrot (1989: 114), o que acontece com Anne e Chauvin é um tipo de adultério branco. Há os encontros clandestinos, o desejo, os toques de mãos e lábios, mas não há a conjunção dos corpos.

Para Bataille, o casamento legitima o ato sexual, que tem em sua origem um caráter transgressor³⁹. Nessa mesma linha de pensamento, Foucault afirma que o prazer sexual é visto em si como uma mancha para os cristãos, mas que o casamento, com a eventual procriação, o tornaria aceitável.⁴⁰ Portanto, o adultério é duplamente transgressor, por ser ato sexual e fora do casamento. É nesse ambiente de violação que estão inseridas as protagonistas durassianas, que são em sua maioria adúlteras, por sua vez transgressoras. Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, apesar de Sara amar o marido e de sentir o mesmo desejo que os uniu há sete anos (DURAS, 1953: 25). não deixa de se sentir atraída por outro homem e de viver uma aventura extraconjugal, sem que isso abale o casamento. Provavelmente, o adultério tenha estimulado a vida conjugal da protagonista, que desiste de dar continuidade à aventura e volta a atenção para o marido, aceitando viajar com ele (DURAS, 1953: 217).

O adultério em Duras é erotizado, pois quem o comete sente medo da reação do parceiro, medo de ser morto: “Ah, bien sûr, qui [l’adultère] érotisait aussi le rapport. L’érotisation arrivait de tous les côtés, y compris la peur, la peur physique, la peur de la colère, de la violence du mari, la peur d’être tuée” (DURAS; GAUTHIER, 1974: 46). É a erotização que está por trás do ato de transgredir, e essa sensação atrai os personagens femininos que desejam viver uma transgressão ainda maior que o adultério, mas que não são capazes de ultrapassar a barreira. Em *Dix heures et demie du soir en été*, Rodrigo Paestra é o exemplo de marido que mata a esposa e o amante. Apesar da grave violação cometida pela esposa, o adultério não justifica o crime passional na sociedade ocidental. No entanto, em uma discussão sobre o assassinato, em um café, próximo ao hotel onde Maria e sua família passam à noite, um cliente revela à heroína estar a favor do marido: “- Six mois qu’il était marié, continue le client. Il l’a trouvée avec Perez. Qui n’aurait pas agi de la sorte? Il sera acquitté” (DURAS, 1997f: 652). Para ele, qualquer um que estivesse no lugar do esposo traído agiria da mesma forma. Acrescenta que darão por inocente o assassino. Essa afirmação não corresponde ao contexto do romance, em que a

³⁹ “Le mariage est tout d’abord le cadre de la sexualité licite. «L’acte de chair n’accompliras – qu’en mariage seulement. [...] Je parle cependant d’un caractère de transgression qui demeure à la base du mariage.” (BATAILLE, 1957: 121)

⁴⁰ “On pourrait être tenté de reconnaître ici l’anticipation de l’idée chrétienne que le plaisir sexuel est en lui-même une souillure, que seule la forme légitime du mariage, avec la procréation éventuelle, pourrait rendre acceptable.” FOUCAULT. La femme. In: *Histoire de la sexualité 3 : Le souci de soi*. Paris: Gallimard, 1984, p.226. (Tel)

polícia está em peso à procura do criminoso. No entanto, revela o pensamento conservador da sociedade espanhola da época, em que a diferença entre homem e mulher era uma questão de convenções sociais. Em entrevista a Xavière Gauthier, em 1974, Marguerite Duras sugere que, na Espanha, os maridos ainda pudessem matar suas esposas adúlteras, assim como na África: “X. G. - On ne risque plus d’être tuée actuellement. M.D. – Non. En Afrique encore, en Espagne... ” (1974: 46, grifo nosso).

Há outros trechos da obra de Marguerite Duras, como esse citado logo acima, em que a autora nos revela a dificuldade do homem em aceitar a traição feminina, a ponto de defender o crime cometido por outro homem ou de desejar cometê-lo. Podemos encontrar uma discussão sobre o adultério na peça de teatro *La Musica* (1965). Os personagens Michel Nollet e sua ex-mulher Anne-Marie Roche encontram-se para o julgamento do divórcio. Anne-Marie conta ao marido sobre a primeira vez que o traiu e o que sentiu ao fazê-lo. Ela não tinha conhecimento de que ele já o sabia e que, naquela época, tinha tentado matá-la:

Elle. – Sans doute.

(*Un silence*) Vous savez, c’est tout à fait terrible d’être infidèle pour la première fois...c’est...épouvantable. (*Elle rit*) C’est vrai...la première fois, même une...passade...c’est épouvantable. C’est tout à fait faux de dire que ça ne compte pas.

Elle, *continue*.- Je ne pense pas que pour un homme, l’infidélité soit jamais aussi...grave...(DURAS, 1997i : 1049, grifo nosso)

Anne-Marie Roche utiliza o adjetivo “épouvantable” que significa “assustador”, para qualificar o adultério. Em *Les Parleuses*, Marguerite Duras conversa com Xavière Gauthier sobre o adultério e usa o substantivo “épouvantail”⁴¹, mesma raiz do adjetivo utilizado por Anne-Marie, e que significa “espantalho”. Portanto, no universo durassiano o adultério é assustador, dá medo às mulheres, medo de ser morta pelo marido. No entanto, é justamente o perigo de ser morta que o torna atraente. No adultério, o amor e a morte estão ainda mais próximos do que em uma união sexual dentro do matrimônio. Já o adultério masculino não é visto da mesma forma, por não ser considerado tão grave como o cometido por uma mulher. Para a antropóloga Françoise Héritier, em uma entrevista no Jornal *Le Monde* (2009: 11), o fato de o desejo masculino exigir uma satisfação imediata que não pode ser

⁴¹ “L’adultère était un..., un épouvantail, mais, enfin, le conditionnement érotique de l’adultère est irremplaçable.” DURAS; GAUTHIER, *Les Parleuses*. Paris: Minuit, 1974 p. 46.

controlada nem adiada, e que precisaria para isso de um corpo colocado a sua disposição imediatamente, é uma idéia inculcada no homem desde a sua infância pela sua cultura. Portanto, as protagonistas durassianas, em geral, rompem esse paradigma, ao revelar o desejo feminino e abrir o caminho da infidelidade da mulher no casamento. Marguerite Duras quer instaurar entre o homem e a mulher uma igualdade rejeitada há séculos pela sociedade. Suas heroínas são precursoras da revolução sexual de 68. Um exemplo desse comportamento avançado para a época aparece em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, quando Sara, depois de trair o marido, conversa com ele sobre seu desejo por outro homem. Esse livro foi escrito em 1953.

- Tu as très fort envie de me tromper?
- Comme toi, répéta-t-elle.
- Comment le sais-tu que j'ai envie de te tromper?
- Comme tu regardes les femmes. Et puis je sais que c'est pareil pour toi et moi. Il attendit une minute pendant laquelle il fuma.
- Tu sais, dit-il, je supporte mal cette idée-là.
- Je la supporte bien, dit Sara. (DURAS, 1953: 113)

Sara revela para o marido que o desejo de trair é igual para ambos os sexos. Para a sociedade da época, quem sente desejo de trair é o homem, quem não controla o desejo é o homem; a mulher é criada para ser controlada e moderada, como vimos em *Moderato Cantabile*. Contudo, os personagens femininos durassianos não são moderados; ao contrário, se assemelham às bruxas, estão próximas da natureza selvagem. Isso significa que elas não domesticaram os seus impulsos. Nessa conversa entre Sara e Jacques, a autora revela a dificuldade do homem em aceitar que a mulher também possa traí-lo, enquanto a mulher aceita a traição masculina por não ser tão grave para a sociedade quanto o é a feminina. Nota-se que Duras reivindica os direitos da mulher em uma sociedade conservadora.

Em *Moderato Cantabile*, o relacionamento de Anne Desbaresdes e do marido está em crise, não há mais ardor, e o que sobrou entre o casal foi uma flor murcha. “Un homme, face à une femme, regarde cette inconnue. Ses seins sont de nouveau à moitié nus. Elle ajuste hâtivement sa robe. Entre eux se fane une fleur” (DURAS, 1958: 100). Enquanto a paixão do casamento desaparece, nasce um novo desejo, mas por outro homem. “Sa bouche est desséchée par d'autre faim que rien non plus ne peut apaiser qu'à peine, le vin” (DURAS, 1958: 107). Para Rougemonto (1972: 47), o ardor amoroso é pouco durável, o que dura é a lembrança da sua

queimadura, por isso os amantes precisam procurar uma maneira de renová-la infinitamente⁴². Como por exemplo, mudando de parceiro, cometendo o adultério. No entanto, Anne Desbaresdes não consoma o adultério, pois o medo é superior ao desejo de reviver a queimadura do amor. “J’ai peur, murmura Anne Desbaresdes” (DURAS, 1958: 121). O medo de Anne Desbaresdes a paralisa. Conforme a sociedade espera, ela retoma o papel de esposa moderada. Ao contrário das outras mulheres durassianas, Anne Desbaresdes consegue controlar seus instintos, uma vez que deseja, mas não comete o adultério.

Em *L’Amant*, a narradora de quinze anos une-se sexualmente com o Chinês. Ao fazer isso, ela viola três proibições: primeiro, por ser quase uma criança e ter relação sexual; segundo, por fazê-lo antes do casamento; terceiro, com um chinês. Naquela época, vimos no caso da mendiga, a moça que perdia a virgindade antes do casamento corria o risco de nunca mais se casar, nem se estabelecer na sociedade. Ademais, uma menina branca não namorava um chinês, pois ele pertencia à classe dos colonizados e ela, à dos colonos, e muito menos se tornava amante dele.

Sa fille court le plus grand danger, celui de ne jamais se marier, de ne jamais s’établir dans la société, d’être démunie devant celle-ci, perdue, solitaire. [...] elle hurle, la ville à l’entendre, que sa fille est une prostituée, qu’elle va la jeter dehors, qu’elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d’elle, qu’elle est déshonorée, une chienne vaut davantage. (DURAS, 1984: 73)

Georges Bataille (1957: 123) nos conta que antigamente o primeiro ato sexual não era realizado pelo noivo, por ser considerado uma transgressão, mas por alguém que tinha o poder de invadir o terreno do proibido. Essa pessoa devia ter um caráter soberano que o fazia escapar da proibição válida para qualquer ser humano. Antes do mundo cristão, eram os sacerdotes que possuíam a noiva; mais tarde, o papel é transmitido ao senhor feudal, que deflorava a noiva virgem antes que o marido o fizesse. Ao conhecermos a origem da primeira vez de uma virgem contada por Bataille, percebemos que mesmo a relação sexual no casamento tinha um

⁴² “L’ardeur amoureuse spontanée, couronnée et non combattue, est par essence peu durable. C’est une flambée qui ne peut pas survivre à l’éclat de sa consommation. Mais sa *brûlure* demeure inoubliable, et c’est elle que les amants veulent prolonger et renouveler à l’infini.” ROUGEMONT, D. *L’Amour et l’Occident*. Paris: Plon, 1972, p.47

caráter transgressor, a ponto de atribuí-la a uma pessoa sagrada. Marguerite Duras, no entanto, dessacraliza a primeira vez das suas protagonistas, por se entregarem a homens que elas desejam, mas não amam, sem terem se casado com eles.

Em *Un Barrage contre le Pacifique*, Suzanne tem a sua primeira relação sexual com Agosti, um vizinho amigo do irmão, por quem não estava apaixonada. Para Jean Pierrot (1986: 49), este abandono da virgindade a um homem que Suzanne não amava é um ato deliberado. Ao perder o seu maior bem, Suzanne não serve mais como mercadoria de troca. Marguerite Duras exprime por meio da personagem sua revolta contra a mercantilização feminina. Prefere que suas heroínas destruam esse tesouro, em lugar de preservá-lo como deseja a sociedade, a fim de não serem comercializadas.

Antes de unir-se a Agosti, Suzanne recusa a proposta de casamento do comerciante de fios que procurava uma virgem para se casar. Esse homem queria uma moça inexperiente para poder moldá-la conforme os seus desejos. Apesar de Suzanne ainda ser virgem, ela caçoa dele ao mentir sobre sua virgindade: “- Pour ce qui est d'être vierge, c'est fini depuis longtemps. - Oh! fit Barner, pourquoi l'avoir caché? [...] - C'est horrible! cria Barner” (DURAS, 1997b: 280). O pretendente fica indignado com a revelação de que a jovem não era mais virgem. Na verdade Suzanne desejava eliminar qualquer possibilidade de uma nova investida por parte dele. Suas exclamações de horror revelam que ele não a pedirá novamente em casamento. Além disso, a protagonista zomba dele e o elimina sem mais tardar.

Em *L'Amant*, Marguerite Duras descreve a primeira vez que a menina branca tem relação sexual com o Chinês. Nesse dia ela perde a sua virgindade.

Elle ne le regarde pas. Elle le touche. Elle touche la douleur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. 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 arraché, emportée vers la jouissance, embrassée à elle. (DURAS, 1984: 50)

Em *La Vie matérielle*, Marguerite Duras revela que o casal formado pela menina branca e pelo chinês causou repulsa por parte de alguns homens. Eles preferiram ler *L'Amant* pulando certos trechos ou fechando os olhos (DURAS, 1987b:

48). Para a autora, a menina branca tem uma liberdade que ela mesma perdeu (1987: 48). É justamente essa liberdade de ter relação sexual com quem as protagonistas desejam, e não com quem a mãe ou a sociedade impõem, que revela uma desobediência às regras sociais. A atitude audaciosa dessa menina francesa é ir ao encontro do seu amante chinês, doze anos mais velho que ela, nos anos trinta, em uma cidade colonial. Essa atitude é muito semelhante à Francesa que se torna amante do Alemão durante a Segunda Guerra Mundial em *Hiroshima mon amour*. As duas são jovens francesas que se entregam a homens considerados inimigos do seu país.

Em *Les Impudents*, a família Pecresse deseja casar seu filho Jean com Maud. A mãe da menina também negocia o casamento entre eles. A moça, porém, apaixonou-se por Georges Durieux, apesar de ele não manifestar grande interesse. Maud vai atrás do rapaz: “Elle avait ainsi des moments d’incroyable audace” (DURAS, 1992: 104, grifo nosso), e acaba ficando grávida. Semelhante a Suzanne, Maud não se vende, mas escolhe o seu parceiro. A ousadia de ir ao encontro da pessoa desejada e de entregar-se a ela também aparece na jovem Françoise, irmã de Nicolas, em *La Vie tranquille* (1944). Françoise procura o amigo do irmão Tiène em seu quarto: “Il a fallu forcer Tiène à me remarquer, forcer la porte de sa chambre. Si je ne l’avais pas fait, il ne serait jamais venu ” (DURAS, 1997a: 105). Para atraí-lo, a jovem força a porta do quarto. O verbo “forçar” indica que a protagonista invade o quarto do rapaz; ultrapassando os limites impostos pelas convenções sociais; uma jovem deveria ter sua primeira relação sexual depois do casamento. No caso, ela não só se precipita como força uma ligação amorosa.

São esses momentos de incrível audácia que marcam os personagens durassianos: elas têm relação sexual antes do casamento, cometem adultério, unem-se sexualmente com um chinês durante o período colonial, com um japonês ou um alemão, ambos inimigos na Segunda Guerra Mundial. Todas essas mulheres são destemidas, ultrapassam a fronteira da proibição, vão além do que é permitido.

Por um lado, essas transgressões revelam um protesto contra a sociedade, que espera da mulher controle, obediência e passividade. Por outro, todas essas transgressões, e sobretudo as sexuais, como em *Hiroshima mon amour* ou em *L’Amant*, lembram a maior violação desejada, inconscientemente, pela escritora: o

amor incestuoso pelo irmão caçula. É esse tabu, revelado nos romances familiares e que já aparecia, embora dissimulado, nas diversas violações dos romances de casal, que será abordado nos dois próximos capítulos.

CAPÍTULO 3 - O TRIÂNGULO INCESTUOSO

O incesto é a transgressão maior, se compararmos a todas as outras infrações vistas no capítulo anterior. Elas são como reflexos atenuados dessa violação absoluta. É importante ressaltar que Marguerite Duras publica *Agatha*, história de dois irmãos que se separam por se amarem de um amor incestuoso. No mesmo ano dessa publicação, a autora viaja para Montréal, onde dá várias entrevistas e confessa ser o incesto a maior proibição de todos os tempos:

Agatha, c'est autre chose. Elle relève de l'inceste, elle relève de l'interdit majeur de tous les temps, des temps civilisés. Si elle veut partir, c'est pour garder ou symboliser ou matérialiser, ce serait le mot le plus juste, la distance de l'interdit. Nous ne ferons pas l'amour parce que nous sommes frères et soeur. Nous ne le ferons pas, parce que je suis partie. Et tu viendras me rejoindre, et l'interdit jouera encore. (DURAS, 1981: 51)

Poderíamos nos perguntar: Por que o incesto é a maior transgressão que o homem possa cometer contra a civilização?

São várias as hipóteses, e há quem acredite ainda hoje que a proibição do incesto esteja ligada ao risco de má-formação nas crianças que nascem de uniões consanguíneas. Essa concepção teve ilustres defensores, entre eles o etnólogo americano Lewis H. Morgan e o sociólogo britânico Henry Maine, ambos representantes da corrente evolucionista. Segundo Claude Lévi-Strauss (2008: 73-74), nessa perspectiva, a proibição do incesto seria uma medida de proteção da espécie. No entanto, essa justificativa é de origem recente, não aparece em nenhum lugar antes do século XVI e, sendo assim, não explica por que essa restrição já era encontrada em povos primitivos.

Lévi-Strauss descobre que a origem do incesto é bem mais antiga que essa idéia de consanguinidade, e está ligada a um problema de distribuição das mulheres nas tribos arcaicas. A aquisição de uma mulher correspondia à de uma riqueza, pois, ao se casar, ela trazia para o marido o dote. Há na civilização arcaica uma preocupação em se fazer uma troca de dotes recíproca. Por exemplo, o pai cuja filha

tem um dote a dá a outro homem em casamento. Em troca, recebe a irmã desse homem, que possui um dote, para o seu filho. Há nesse acordo um equilíbrio, pois ambas as famílias recebem, juntamente com as mulheres que integram o novo lar, um dote. Em suma, a instituição arcaica do casamento tinha estabelecido regras para que houvesse equilíbrio na repartição das riquezas.

Imaginemos que a riqueza seja o champagne. Em uma festa, o anfitrião oferece aos seus convidados essa bebida comprada dos produtores. Nesse caso, o champagne é um objeto de transação. O anfitrião, dono dessa riqueza, não a consome sozinho, ele a divide com seus convidados. A tese de Lévi-Strauss⁴³ (1949 apud BATAILLE, 1957: 228) se baseia nessas ideias. Para o antropólogo, o pai ou o irmão que se casa com a própria filha ou irmã se parece com o dono do champagne que consome sua bebida sozinho em sua adega. O pai e o irmão devem, ao contrário, introduzir a filha ou a irmã no “circuito de trocas cerimoniais”.

A proibição do uso sexual da filha ou da irmã obriga o pai ou o irmão a dá-las em casamento a um homem de outra família e, nesse momento, é criado em contrapartida um direito sobre a filha ou a irmã desse mesmo homem. Assim, todas as condições negativas da proibição têm uma contrapartida positiva. A partir do momento em que se proíbe o uso de uma mulher, essa se torna disponível para outro homem que, por sua vez, renuncia a sua irmã ou filha, oferecendo-a à família que lhe deu uma esposa (LÉVI-STRAUSS, 1949 apud BATAILLE, 1957: 233).

As mulheres servem, portanto, de comunicação entre grupos, permitindo a abertura do núcleo familiar para a sociedade. O caráter avaro dos que usam suas mulheres para satisfação do desejo imediato, opõe-se ao caráter generoso e festivo da troca das filhas e das irmãs com outras famílias (LÉVI-STRAUSS, 1949 apud BATAILLE, 1957: 230).

Não só a proibição do incesto permite que se estabeleçam laços entre núcleos familiares, e que se forme assim uma vida social, mas também, essa interdição é, segundo Lévi-Strauss, o que distingue o ser humano do animal: “Le renoncement du proche parent – la *réserve* de celui qui s’interdit la chose même qui lui appartient – définit l’attitude *humaine*, tout à l’opposé de la voracité animale” (LÉVI-STRAUSS, 1949 apud BATAILLE, 1957: 243). A proibição do incesto é, portanto, o que distingue do animal o ser humano, capaz de controlar os seus

⁴³ LÉVI-STRAUSS, C. *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris: Presse Universitaires, 1949, 640 p.

instintos carnis; ao contrário daquele, que transgride essa norma, revelando-se incapaz de reprimir desejos primitivos.

Essa interdição marca passagem da natureza à cultura. A cultura tem por objetivo principal organizar o que a natureza deixou livre. O ser humano precisa satisfazer a sua necessidade sexual, derivado do instinto natural; no entanto, a natureza não impõe regras na escolha do parceiro. Logo, é a cultura que define as modalidades dessa união. Por exemplo, se não houvesse cultura, o homem seria livre para escolher o parceiro que desejasse, podendo preferir tanto um de dentro do seu grupo quanto um de fora. No entanto, se a escolha fosse feita dentro do grupo, isso acarretaria em seu fechamento; conseqüentemente, a sociedade não existiria. Portanto, é papel da cultura estabelecer regras, como a proibição do incesto, para garantir a existência da sociedade (LÉVI-STRAUSS, 2008: 71).

Posons donc que tout ce qui est universel, chez l'homme, relève de l'ordre de la nature et se caractérise par la spontanéité, que tout ce qui est astreint à une norme appartient à la culture et présente les attributs du relatif et du particulier.[...]

Car la prohibition de l'inceste présente, sans la moindre équivoque, et indissolublement réunis, les deux caractères où nous avons reconnu les attributs contradictoires de deux ordres exclusifs : elle constitue une règle, mais une règle qui, seule entre toutes les règles sociales, possède en même temps un caractère d'universalité. (LÉVI-STRAUSS, 2008: 64)

Na mesma linha de Lévi-Strauss, Freud afirma que a barreira do incesto é a primeira restrição que a civilização impõe e sobre a qual ela se funda. Demarca uma passagem para a vida em sociedade, serve para preservá-la⁴⁴, impedir que a família se feche sobre si mesma, destruindo os interesses sociais dos indivíduos e impossibilitando as trocas cerimoniais entre as famílias⁴⁵. Vimos que, para Lévi-Strauss, aquele que é capaz de renunciar aos seus desejos imediatos revela ter uma atitude civilizada, contrária à voracidade animal. No entanto, as famílias que

⁴⁴ "O respeito a essa barreira (do incesto) é, acima de tudo, uma exigência cultural da sociedade, esta tem de se defender da devastação, pela família, dos interesses que lhe são necessários para o estabelecimento de unidades sociais superiores". (FREUD. *Um Caso de Histeria, Três Ensaios sobre Sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 2006a, v. VII. p.213.

⁴⁵ "Ce qui, dans la prohibition de l'inceste, est *nié*, est la conséquence d'une *affirmation*. Le frère donnant sa sœur nie moins la valeur de l'union sexuelle avec celle qui lui est proche, qu'il affirme la valeur plus grande de mariages unissant cette sœur avec un autre homme, ou lui-même avec une autre femme. Il y a communication plus intense, de toute façon plus vaste, dans l'échange à base de générosité que dans la jouissance immédiate." (BATAILLE, 1957: 230)

aparecem nos romances durassianos estão longe de conter o seu apetite, devoram ao invés de comer, não controlam os seus anseios, são como os animais selvagens regidos pelos instintos carnis.

Esta característica de romper os valores da cultura ocidental explica a escolha de protagonistas que estão em luta para se libertar das regras impostas pela sociedade. Vimos no capítulo anterior que as protagonistas durassianas estão mais próximas dos valores da natureza do que da civilização, tanto que elas se assemelham às bruxas. Segundo Michelle Perrot, em *Mon histoire des femmes* (2006: 118), as bruxas são condenadas por praticarem mágicas. Possuem uma sexualidade desmedida, encarnam a desordem do sentido, são a parte maligna da sociedade, provocando as autoridades como os padres, os soberanos, os homens e a razão.

Em uma sociedade repressora, Marguerite Duras cria personagens transgressores, como as bruxas o foram para a Idade Média, capazes de violar até o inviolável: a barreira do incesto.

*

3.1 O contexto do incesto

As famílias vivem isoladas, fora da cidade, tendo pouco contato com outros núcleos familiares. Em *La Vie tranquille*, a família Veyrenattes é composta pelo pai, a mãe, seus dois filhos Françoise e Nicolas, e o irmão da mãe, Jérôme. Eles moram em uma propriedade a quatro quilômetros da cidade mais próxima, Ziès. De sua varanda podem ser vistas algumas fazendas vizinhas, separadas umas das outras por grandes distâncias.

Il y avait autrefois une famille qui vivait à l'écart du monde dans un lieu que je connais bien. Ils habitaient une grande maison qui les contenait justement. Ils étaient pauvres. Ils travaillaient. Si pauvres qu'ils étaient obligés de ne pas se quitter et de manger à la même table tous les jours de l'année.(DURAS, 1997a: 94, grifo nosso)

A família Veyrenattes vive longe do mundo, ou seja, ela não tem contato com outras famílias. Poucas pessoas circulam pelos arredores da sua propriedade. “À

part les trois familles qui nous entourent et qui s'arrêtent en passant, de temps en temps, personne ne vient jamais nous voir" (DURAS, 1997a: 56).

Em *La Pluie d'été*, a família mora em Vitry, na parte baixa da cidade:

Après l'autoroute, avant le fleuve, il y avait la nouvelle ville de Vitry qui n'avait rien à voir avec Vitry-ici. Vitry-ici c'était des petites maisons. Et la ville neuve ce n'était que buildings. Mais les enfants, ce qu'ils savaient surtout c'était qu'en bas de leur ville il y avait l'autoroute et aussi les trains. Qu'après les trains il y avait le fleuve. Que les trains longeaient le fleuve et que l'autoroute longeait le chemin des trains. (DURAS, 1990: 41, grifo nosso)

Essa família está bem afastada do centro, onde há as edificações. Mora na periferia, onde existem pequenas habitações. Além do lugar ser muito simples e distante, há três barreiras que os mantêm isolados da nova Vitry. A primeira é o rio, depois há a linha do trem e em seguida a estrada. A distância a ser percorrida da "Vitry-ici" até a nova Vitry os afasta do restante das pessoas e da cidade.

Em *L'Amant*, a família da narradora também vive isolada, fechada sobre ela mesma. Não há comunicação com os outros, nem entre eles mesmos: "Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler" (DURAS, 1984: 69). As palavras "bonjour", "bonsoir", "merci" aproximam as pessoas, é uma forma de iniciar uma conversa, de abordar alguém. Na ausência delas, sobra o vazio preenchido pelo silêncio que acaba por afastar os outros. "Tout reste, muet, loin" (DURAS, 1984: 69). A palavra "longe" é recorrente na descrição feita das famílias. Vimos que a propriedade da família Veyrenattes fica afastada de seus vizinhos. A família de Ernesto reside na periferia, longe do centro de Vitry. Em *L'Amant*, a distância da família é resultado da incapacidade de falar e de se expressar, o que provoca seu isolamento.

Nos romances familiares, em geral, vive-se em um país estrangeiro. Em *Un Barrage contre le Pacifique*, em *L'Amant* e em *L'Amant de la Chine du Nord*, a família é francesa, mas vive na Indochina; em *La vie tranquille*, a família Veyrenattes é belga, mas vive na França; em *La Pluie d'été*, o pai é italiano, a mãe nasceu na Europa do leste⁴⁶, mas vivem na França. Todas essas famílias vivem fora de seu

⁴⁶ "Elle s'appelait Hanka Lissovskaja. Elle venait de Pologne. Elle n'était pas née là, en Pologne. Elle était née avant le départ de ses parents pour la Pologne [...] quelque part dans le fatras des populations entre l'Ukraine et l'Oural." DURAS, M. *La pluie d'été*. Paris: P.O.L., 1990, p.58. (Folio)

país, no meio de uma sociedade estrangeira na qual encontram dificuldades de adaptação. O fato de serem estrangeiros dificulta a inserção na sociedade, explicando o fechamento em si mesmos.

Ao tornar-se escritora, Marguerite Duras aborda o problema da exclusão social vivida na sua infância na Indochina Francesa pelo fato de ser branca e pobre.

C'était un poste blanc. On était soixante Blancs. On avait tout en main, y compris la concussion, le colonialisme sous sa forme la plus caricaturale, la plus abjecte. Et nous, à cause de la profession de ma mère, on a eu cette chance d'être relégués au rang des indigènes. C'est pour cela que j'ai écrit, que j'ai regardé: je n'étais pas du milieu des fonctionnaires importants, je les regardais. (DURAS, 2001: 64, grifo nosso)

Para Marguerite, esse isolamento, essa distância que a separava quando criança da sociedade rica é a origem de sua vocação de escritora: ao longe, ela olha, e olhar é o primeiro passo para escrever: “C'est pour cela que j'ai écrit, que j'ai regardé”. O escritor também é alguém excluído da sociedade e, por isso, goza de certa liberdade para escrever sobre aquilo que vê.

Nos romances do ciclo indochinês, notamos que o isolamento das famílias tem sua origem no sistema social vigente na Indochina francesa, onde a escritora morou até seus dezoito anos de idade. Na época da colonização, as classes sociais eram organizadas em níveis. Os brancos ricos representavam a minoria e ocupavam o topo da pirâmide, ao passo que os brancos pobres, como a família da narradora, estavam na base, próximos dos anamitas ricos que vinham logo depois. Por último, vinham os anamitas pobres. Notamos que essa organização social em camadas também era utilizada na disposição dos alunos na sala de aula:

Les filles et les fils de planteurs et hauts fonctionnaires étaient placés dans les premiers rangs de la classe, ensuite ceux des fonctionnaires à bas traitement, et ensuite les indigènes. Et parmi les indigènes, ceux dont les pères étaient fortunés étaient repérés [et] se trouvaient immédiatement après les Français. (DURAS, 2006: 74)

Nessa organização da sala de aula os níveis que se tocam são os brancos pobres e os anamitas ricos, como é o caso da narradora e Léo em *Cahiers de la guerre* e da narradora e do Chinês em *L'Amant* e em *L'Amant de la Chine du Nord*. É preciso lembrar que, apesar da proximidade, há uma barreira racial que os separa.

Em *Un Barrage contre le Pacifique*, a mãe da Suzanne é filha de camponesas francesas, assim como a mãe da escritora (ADLER, 1998: 28). Por volta de 1900, esta foi atraída pela propaganda colonial que falava em enriquecer e prometia uma vida mais confortável do que a possível na França. Por isso deixou sua terra natal em busca do paraíso: “Engagez-vous dans l’armée coloniale”, “Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend” (DURAS, 1997b: 161). No entanto, o fato de ser francesa em um país onde a maioria é anamita não facilitou sua inserção na sociedade colonial, pois sua profissão, professora de escola indígena⁴⁷, era muito mal remunerada, colocando-a no último degrau da hierarquia branca. Sua condição permitiu-lhe conviver apenas com funcionários brancos, como os carteiros e os aduaneiros, tão pobres quanto ela, e com os indígenas. Quanto à sociedade rica e branca, ela jamais fez parte do grupo dos funcionários importantes.

D’abord, c’était une paysanne, elle [la mère], elle était d’origine paysanne, elle avait été une paysanne. Elle avait fait l’école normale d’institutrices étant boursière, mais ses parents étaient fermiers dans le Nord. Et ensuite, du fait que nous étions très très pauvres et qu’elle avait un emploi tout à fait parmi les derniers là-bas, voyez – avec les douaniers, les postiers, c’étaient les instituteurs des écoles indigènes qui étaient les derniers Blancs -, elle était beaucoup plus proche des Vietnamiens, des Annamites, que des autres Blancs. (DURAS, 2006: 32)

Apesar da situação da mãe a deixar mais próxima dos anamitas do que dos franceses ricos, o fato de ser branca também não lhe permitiu introduzir-se na sociedade indochinesa. Ser branca significa estar do lado dos colonizadores, ou seja, dos invasores. Não são apenas os franceses que demonstravam preconceito, mas também os anamitas não pareciam gostar dos franceses. Sendo assim, a família da escritora está deslocada na sociedade colonial, não consegue se inserir em nenhum dos dois grupos. Em *Cahiers de la guerre*, a narradora conta ter se tornado muito amiga de um menino indígena cuja inteligência era excepcional, o que lhe permitiria sentar-se na primeira fileira junto aos franceses filhos de fazendeiros e altos funcionários, e, no entanto preferia ficar com os seus compatriotas na última fila. No dia em que o menino anamita e a menina francesa se despedem, ele lhe diz:

⁴⁷ “La condition d’institutrice d’école indigène était si mal rétribuée qu’on la tenait en grand mépris.” DURAS, M. *Cahiers de la guerre: et autres textes*. Paris: P.O.L.; Imec, 2006, p.32.

Vous êtes française, je suis annamite, je ne peux pas me permettre de vous aimer. J'irai à Hanoï faire ma licence en droit car je n'ai pas assez d'argent pour aller en France, et d'ailleurs je n'y tiens pas, je n'aime pas les Français. (DURAS, 2006: 75)

Esse adolescente revela a impossibilidade de aproximação entre franceses e anamitas, devido à hostilidade criada pela colonização. Tanto os franceses quanto os anamitas vêem o outro com desconfiança. De um lado os anamitas não gostam dos colonizadores que invadiram suas terras e os submeteram, e, de outro, os franceses temem que os anamitas pensem ser iguais a eles e se revoltem. “Avec cette race-là, il faut faire attention, il ne faut pas les flatter, ils se croiraient tout de suite nos égaux” (DURAS, 2006 : 75).

Na visão de Marguerite Duras, a aproximação entre franceses e anamitas é marcada por humilhação e dor, tanto do lado dos franceses quanto dos anamitas. Em *Cahiers de la guerre*, a narradora conta ter sido mal afamada pelos franceses ao frequentar os indígenas:

On disait: 'Mme D. laisse sa fille sortir avec des Annamites, cette petite est complètement perdue, c'est malheureux.' On nous voyait toujours en compagnie de Léo et de ses amis, on disait de moi que 'je couchais avec des indigènes'. J'avais quinze ans. Léo m'avait pas encore touchée que j'étais considérée à Saigon comme 'la pourriture de la ville'. (DURAS, 2006: 59)

A menina francesa é humilhada pelos seus conterrâneos, bem como as meninas indígenas que estudavam no colégio de Saigon eram ridicularizadas pelos seus compatriotas, pois eram obrigadas a se vestir à maneira européia (DURAS, 2006: 76). Aquelas que tivessem contato com o estrangeiro eram mal vistas pela sua sociedade, como é o caso da mãe da narradora e da própria filha que eram excluídas do meio dos brancos ricos: “Le fait même que ma mère n'avait jamais quitté la colonie et qu'elle y comptait de nombreux amis annamites achevait de la déconsidérer auprès des Français” (DURAS, 2006: 43).

Em *Cahiers de la guerre*, Léo é de um lado rejeitado pelos brancos por ser indígena: “J'oublie de dire que parmi les Français de la colonie, l'annamitophobie faisait loi” (DURAS, 2006: 43). Por outro lado, se isola dos conterrâneos por ser rico. A riqueza o assimila aos colonos, e ele se veste como eles: “ Léo était indigène mais il s'habillais à la française, il parlait parfaitement le français, il revenait de Paris” (DURAS, 2006: 31). Apesar do dinheiro e da educação, Léo não se insere na

sociedade francesa, por ser anamita, nem na sociedade anamita, por ser rico. Tanto a narradora quanto Léo estão isolados, ela por ser pobre e branca, e ele, rico e anamita. A aproximação dos dois é marcada pela complementaridade, ou seja, um deles possui o que o outro não tem. Assim sendo o que falta para um é suprido pelo outro. “Bien que Léo connût Paris et fût très riche, il était indigène et j’étais blanche; peut-être s’accommoderait-il d’une fille d’institutrice” (DURAS, 2006: 32). Apesar da completude, o encontro da francesa com o anamita significa transgredir a barreira racial imposta pelo sistema colonizador. Portanto, os marginalizados pela sociedade colonial são: a branca pobre e o anamita rico. No entanto, apesar de serem próximos, uma fronteira os separa, a da raça, tão difícil de ultrapassar quanto a do incesto que separa os dois irmãos.

Em *La Pluie d’été*, os pais de Ernesto, Jeanne e dos outros cinco filhos, também são muito pobres e estrangeiros. Estão desempregados há muito tempo, por não terem nenhuma especialidade e mal conhecerem suas origens. A casa onde vivem estava sendo destruída antes de entrarem, e está, agora, em ruínas, o que reflete a miséria da família. Faz vinte anos que os pais moram em Vitry. Vivem isolados na parte baixa da cidade, enquanto os ricos vivem na parte alta. Notamos que a organização piramidal vista na sociedade colonial da Indochina é repetida aqui na cidade de Vitry, periferia de Paris. A exclusão social sofrida pela família os leva a viverem fechados.

Les parents, c’étaient des étrangers qui étaient arrivés à Vitry, depuis près de vingt ans, plus de vingt ans peut-être. Ils s’étaient connus là, mariés là, à Vitry. De cartes de séjour en cartes de séjour, ils étaient encore là à titre provisoire. Depuis, oui, très longtemps. Ils étaient des chômeurs, ces gens. Personne n’avait jamais voulu les employer, parce qu’ils connaissaient mal leurs origines et qu’ils n’avaient pas de spécialité. (DURAS, 1990: 11)

Apesar de estarem há vinte anos morando nessa cidade, o documento que os permite ficar na França é provisório. Isso indica que eles não foram inseridos na sociedade, são vistos como estrangeiros, o que explica a dificuldade de encontrar um trabalho que lhes permita fazer parte da comunidade. Quando o pai italiano chegou à França, ele fazia parte da comunidade italiana, mas, ao se casar com uma mulher que não era da sua nacionalidade, ele perdeu o contato com os seus

patrícios. Nesse caso, a família é duplamente estrangeira, tanto da parte do pai quanto da mãe, por isso, acabaram se isolando das duas comunidades.

A família Veyrenattes, em *La Vie tranquille*, vive fechada nela mesma, é obrigada a ficar junto por causa da pobreza. A penúria, causada pelo tio Jérôme, impediu Nicolas e Francine de estudar e também a sobrinha de se casar.

Jérôme a dépensé toute notre fortune. Il est cause que Nicolas n'a jamais pu faire d'études, ni moi non plus. Nous n'avons jamais eu assez d'argent pour quitter les Bugues. C'est aussi pourquoi je ne suis pas encore mariée. (DURAS, 1997a: 27)

A falta de dinheiro dificultou a saída dos filhos. O que lhes resta é trabalhar juntos para ter o que comer. Todos trabalham no cultivo de tabaco em uma propriedade auto-sustentável, quase não havendo necessidade de saírem do lugar. A narradora não pôde ainda se casar, pois não encontrou fora do núcleo familiar alguém com quem unir-se por matrimônio. A única figura masculina da sua idade com quem ela convive é seu irmão, por quem ela nutre um amor proibido. Portanto, a impossibilidade de um casamento (exogâmico) pode levar à promiscuidade, a relações proibidas (endogâmicas).

Essa vida fechada torna-os selvagens (sem educação, semelhantes aos animais) e insociáveis (sem lei). Em *La Pluie d'été*, o confinamento da família de Jeanne leva-a a ter um comportamento distinto da maioria. A família de Ernesto não obriga os filhos a frequentar a escola. Para o casal, os filhos estão livres de decidir estudar ou não. Portanto, dos sete filhos de Emílio e Natacha, nenhum vai à escola.

L'instituteur, grandiloquent: Mais Monsieur, aucun des quatre cent quatre-vingt-trois enfants qui sont ici ne veut aller à l'école. Aucun. D'où sortez-vous? [...]

L'instituteur: On les force, Monsieur, on les y contraint, on tape dessus, voilà. [...]

La mère: On entend mais nous on force pas les enfants, Monsieur.

Le père: C'est contre nos principes. Monsieur. Excusez-nous. (DURAS, 1990: 61, grifo nosso)

O professor fica tão surpreso com os pais de Ernesto que pergunta “de onde” eles vêm. A atitude da família de Ernesto, de não forçar seus filhos a assistir às

aulas, é um mau exemplo para os outros pais, que obrigam seus filhos a estudar. Caso eles agissem como a família de Ernesto, nenhuma criança iria à escola, logo, ela não existiria. A sociedade estaria por sua vez em risco, pois seus membros estariam condenados ao isolamento. A escola é um lugar social de comunicação entre as diversas famílias. Frequentar as aulas impede o retraimento das crianças em si mesmas. É justamente isso que acontece com a família de Ernesto, cujos filhos conhecem apenas seus irmãos. Mesmo tendo conhecimento da lei e sabendo que podem ser presos, os pais de Ernesto continuam rígidos com o princípio de não forçar os filhos a frequentarem a aula. “*Le père*, à Ernesto: Combien de fois il faut te le répéter? C’est puni le manque à l’école. Ça commence par les parents, ils vont à la prison et puis ça finit par l’enfant, il va à la prison aussi” (DURAS, 1990: 39). A obstinação da família de Ernesto gera filhos marginais, insociáveis e extremamente dependentes entre si.

A condição precária em que vivem essas famílias, a ignorância e o distanciamento do convívio social fazem com que os personagens se desenvolvam de forma indisciplinada, sem regras, inventando uma lei própria que os afasta ainda mais da sociedade. Em *La Pluie d’été*, o pai diz à filha: “Tu es sauvage comme ta mère” (DURAS, 1990, p. 88). O adjetivo “selvagem” indica que Jeanne e sua mãe não são civilizadas, são pessoas rudes. Nesse sentido, as suas atitudes estão mais próximas dos bichos do que dos seres humanos. A comparação dos personagens com os animais é recorrente nos romances durassianos. Um trecho em que isso fica claro é na citação em que os irmãos de Jeanne dormem aglutinados como pequenos animais: “Quelquefois les brothers et les sisters, on dirait des petits animaux agglutinés les uns aux autres dans le sommeil...” (DURAS, 1990: 101, grifo nosso).

Outra passagem que revela a natureza animal dos protagonistas ocorre em *L’Amant de la Chine du Nord*, onde a brutalidade do irmão mais velho deve ser ressaltada. Ora se comporta como um cão, como quando arranca o pedaço de carne do prato do mais moço: “Pierre a repris le morceau de viande dans l’assiette de Paulo et il l’a mis dans la sienne. Et il l’a mangé – un chien on aurait dit. Et il a hurlé: un chien, oui c’est ça” (DURAS, 1997: 1573), ora trata o irmão mais moço como tal, enxotando-o como se ele não fosse gente, mas um cachorro: “...il prend le petit frère par les épaules, il le pousse jusqu’à la fenêtre ouverte de l’entresol. Et, comme s’il y était tenu par un devoir cruel, il le jette dehors comme il ferait d’un chien” (DURAS, 1997: 1563).

Em *L'Amant de la Chine du Nord*, a narradora também se comporta de forma animalesca no restaurante, acompanhada do Chinês. “Ils mangent [l'amant et l'enfant]. Elle dévore” (DURAS, 1997l: 1613). A diferença entre “comer” e “devorar” revela a desigualdade do nível de educação entre eles. Ele é um homem culto, bem educado, por isso o verbo empregado para ele é “comer”, enquanto ela é uma menina tosca que não come com educação, mas devora como um animal. Em *L'Amant*, os irmãos da narradora também devoram, ao invés de comer:

Mes frères dévorent et ne lui adressent jamais la parole. Ils ne le regardent pas non plus. Ils ne peuvent pas le regarder. Ils ne pourraient pas le faire. S'ils pouvaient faire ça, l'effort de le voir, ils seraient capables par ailleurs de faire des études, de se plier aux règles élémentaires de la vie en société. (DURAS, 1984: 64)

A escolha do verbo “devorar” no lugar do verbo “comer” é significativa. Em geral, usamos esse verbo para falar dos animais que não controlam o seu apetite, devoram a presa com uma vontade intensa. De fato, a família da narradora tem um comportamento animalesco, de tal forma que eles não se submetem às regras básicas da sociedade, na qual as pessoas civilizadas conversam com quem as convida para comer em um restaurante, interagem com ela e agradecem a quem paga a refeição: “Pas de merci, de personne” (DURAS, 1984: 64). A família, ao contrário do que ensinam os bons costumes, ignora completamente o anfitrião. São mal educados e grosseiros com o amante. A mãe da narradora admite que não soube educá-los: “...j'ai mal élevé mes enfants, c'est moi la plus punie” (DURAS, 1997l: 1665). Apesar de aceitar o convite de um anamita, eles o desprezam por não ser branco. No entanto, eles sabem que esta é a única maneira de frequentar um restaurante, pois, por si mesmos, não disporiam de dinheiro para pagar a conta. Como os Brancos não os convidam por serem pobres, resta-lhes aceitar o convite de um anamita e tratarem-no mal. Portanto, a dificuldade de se inserirem na sociedade colonial os leva a se fecharem em si e a terem um comportamento bruto, como o visto acima, pois foi essa a forma encontrada para sobreviverem.

É importante lembrar que a infância dos protagonistas de *Un Barrage* e *L'Amant*, assim como da própria escritora, é marcada pela presença da natureza. Esse fato levou-os a viver sem regras, em total liberdade semelhante aos habitantes da floresta:

Avec mon petit frère, je l'ai raconté ça, dans le *Barrage contre le Pacifique*, on y [forêt] était complètement à l'aise. On mangeait les fruits de la forêt, on tuait les bêtes, on allait pieds nus dans les sentiers, on nageait dans les petites rivières, on allait chasser le crocodile, on avait douze ans. (DURAS, 1977: 26)

Essa proximidade com a natureza reforça o caráter selvagem dos personagens.

A característica inculta da família da narradora é contada pela escritora em “Mothers”, artigo publicado em 1977 para o jornal *Le monde*: “cette femme qui détestait l'art, sous toutes ses formes, qui ne lisait rien, qui n'allait jamais au théâtre, jamais au cinéma – une sorte de terre sauvage. De cette terre nous sommes nés” (DURAS, 1993b: 195). A aversão à cultura coloca a mãe ao lado dos brancos. Sua família é composta por agricultores do Norte da França, em geral pessoas rudes. Apesar de ser professora, não cultivou o intelecto, logo, não transmitiu aos filhos a educação que teve.

A autora sugere em diversos trechos de suas obras que o desamparo materno tenha propiciado a forte ligação entre os dois irmãos mais jovens. Em *Un Barrage contre le Pacifique*, a mãe abandona completamente Suzanne e Joseph, depois que as águas do Pacífico destroem suas terras cultivadas.

A escritora, em *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977), conta a Michelle Porte que este episódio marcou muito a sua infância. Sua mãe teve crises horríveis, pensaram que ela iria morrer:

...elle était tellement en proie au désespoir, c'était tellement abominable ce qu'elle vivait, qu'elle était occupée par ce désespoir et que nous étions d'une liberté totale, je n'ai jamais vu des enfants aussi libres que nous, que nous sur les terres du barrages, mon frère et moi. Elle n'avait pas le temps de s'occuper de nous, elle ne pensait plus à ses enfants ... (DURAS; PORTE, 1977: 60)

Em *La Pluie d'été*, o abandono dos filhos é causado pela miséria e ignorância. A mãe, Natacha, não faz nada para evitar que o marido a engravide uma vez por ano:

Les seins sont sans doute plus lourds qu'ils ne devraient, il sont plus bas que dans la jeunesse ils devaient être. Ça se voit, la beauté est là quand même, parce que rien n'a été fait par la mère pour remédier

à cette fatigue des naissances qu' Emilio lui provoque chaque année.
(DURAS,1990: 26)

A falta de perspectiva e de ambição paralisam a mãe, que passa o dia inteiro descascando batata, ignorando completamente o paradeiro das crianças. O seu descaso aproxima os filhos, que, para se defender, tornam-se inseparáveis, formando um corpo único⁴⁸. Essa união os mantém vivos, apesar de sempre se sentirem ameaçados de serem entregues pela mãe à Assistência Pública: “Ce qu'ils craignaient le plus au monde c'était ça, de les laisser à la mère et qu'elle, elle les emmène à l'Assistance Publique, et qu'elle signe ce fameux papier de la Vente des Enfants” (DURAS, 1990: 44).

O pai de Ernesto não é capaz de amar os filhos, o foco da sua vida é apenas a sua mulher:

Mais l'hiver, presque toujours, ils [les enfants] étaient à l'appentis à cause du froid, du vent, de la peur. Et là, là encore, c'était leur abandon que voyait le père. Cet espace de l'appentis était celui de l'abandon, de cet abandon dont le père se rendait responsable. Il lui arrivait de pleurer et de leur dire pourquoi. Parce que, disait-il, même s'il les aimait beaucoup – il savait cela le père – il ne les aimait pas autant qu'on pouvait aimer. Il disait que c'était à cause de cette femme, leur mère, rencontrée dans un train de Sibérie, soi-disant, qui avait pris pour elle tout l'amour dont il était capable. (DURAS, 1990: 73)

Todo amor que o pai de Ernesto é capaz de sentir é direcionado para a esposa. Os filhos são abandonados em um galpão, fora de casa, como marginais.

Em *L'Amant*, não é apenas a pobreza que une os irmãos, mas também o ódio: “Toute communauté, qu'elle soit familiale ou autre, nous est haïssable, dégradante.”(DURAS, 1984: 69). O ódio em relação à sociedade, que reduziu a família à miséria e levou a mãe ao desespero, tornou-os desumanos: “C'est une famille en Pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun” (DURAS, 1984: 69). Podemos pensar que a autora usa “pétrifiée” no sentido de “bruta”, que não foi “lapidada”, e que ela emprega também a metáfora da pedra para dizer que sua família se fechou nela mesma, impedindo assim o ingresso de outras pessoas. No entanto, não só a família se torna fria com os outros, como também seus próprios membros mostram-se insensíveis entre si: “A cause de ce qu'on a fait à notre mère

⁴⁸ “[Ernesto et Jeanne] cessaient eux-mêmes d'être inséparables des brothers et des sisters et ils ne formaient plus à eux tous un corps unique”. (DURAS, 1990: 43)

si aimable, si confiante, nous haïssons la vie, nous nous haïssons” (DURAS, 1984: 69). Esse ódio à vida e a eles mesmos é reforçado pela presença do irmão mais velho, que incita à violência e provoca a aproximação dos dois irmãos mais jovens: “..cette violence de mon frère aîné, froide, insultante, elle accompagne tout ce qui nous arrive, tout ce qui vient à nous” (DURAS, 1984: 68). A princípio, a narradora e o irmão mais moço dormem juntos para se proteger, mas depois acabam por desenvolver uma relação incestuosa. É o que a narradora revela em *L'Amant de la Chine du Nord*: “...on avait très peur de notre frère aîné. Alors on dormait ensemble quand on était petits...Ça a commencé comme ça...” (DURAS, 1997l: 1604).

De um lado, há tudo o que afasta o núcleo familiar das outras pessoas; por outro, tudo o que, ao contrário, aproxima os irmãos entre si: a pobreza, como acontece com a família Veyrenattes e com a família de Ernesto, a indiferença dos pais em relação aos filhos, a hostilidade do irmão mais velho, como vimos em *L'Amant*.

A falta de abertura para o exterior aproxima excessivamente os membros da mesma família, gerando certa promiscuidade, como acontece com a família Veyrenattes. Nicolas engravida a empregada, Clémence, e é obrigado pelo tio a se casar com a moça. Mais tarde esse tio e Clémence têm relações amorosas secretas, que acabam sendo descobertas pela sobrinha. A solidão de Francine levou-a a escutar de madrugada os ruídos do amor feitos pelo tio e pela cunhada.

Je lui ai raconté: c'était il y avait environ un mois, une nuit. Je ne pouvais pas dormir et j'entendais Jérôme et Clémence dans la chambre à côté de la mienne. Tout à coup, j'ai été dégoûtée, j'ai trouvé qu'on les avait trop supportés. (DURAS, 1997a: 61)

A inveja e a desilusão de Francine, provocadas pelo encontro ilícito de Jérôme e Clémence, conduziram-na a delatar o adultério ao irmão. “Moi aussi je venais de découvrir que je n'avais été dégoûtée de Jérôme et de Clémence que parce que moi j'étais seule pendant qu'ils étaient ensemble” (DURAS, 1997a: 62). Para Madeleine Borgomano, em *Duras une lecture des fantasmes* (1987: 119), a cena em que Francine escuta o tio e Clémence amarem-se lembra a cena primitiva descrita por Freud, onde a criança imagina ou vê o coito dos pais. Borgomano explica que, no caso do protagonista durassiana, a aversão é causada pela má representação da cena primitiva:

L'oncle, figure paternelle 'mauvaise' a pris la place du frère chéri, et Clémence – condensation d'une mauvaise figure maternelle, et d'une mauvaise figure fraternelle – a pris la place de Françou elle même : voici la scène interdite et inconsciente du désir joué sur un mauvais théâtre (grenier), par de mauvais acteurs insupportable et dégoûtante parodie du désir informulé, et déjà bafoué ... (BORGOMANO, 1987: 119)

É insuportável para Francine escutar o coito do tio e da cunhada, pois na verdade o seu desejo era estar no lugar de Clémence e poder unir-se sexualmente ao irmão Nicolas, que estaria no lugar de Jérôme. No entanto, a proibição do incesto impede a realização desse desejo. Resta-lhe, por ciúme, incitar Nicolas a matar o tio e se livrar do casal que a lembrava, toda noite, do amor incestuoso pelo irmão.

Vimos que ser estrangeiro leva a família ao isolamento, o que, conseqüentemente, embrutece os indivíduos que não sabem mais se relacionar com as pessoas de fora do seu núcleo. O convívio entre si gera relacionamentos incestuosos entre os protagonistas durassianos.

*

3.2 O irmão inimigo

Por um lado, há a adoração do irmão mais novo, por outro, há muito ódio contra o mais velho por parte da narradora de *L'Amant*.

Nesse romance autobiográfico, não é apenas a construção da barragem que leva a mãe à falência, mas também a superproteção dada ao primogênito que a suga todos os dias, como um parasita. Ele vive a sua custa, roubando-a: "Je dis que ce frère vole ma mère pour aller fumer [...] parfois les tenanciers des fumeries viennent réclamer de l'argent à ma mère" (DURAS, 1984: 51). No entanto, a mãe não reclama do comportamento do filho, não conta que ele mexe nos armários, rouba as alianças, as jóias, a comida, os empregados, o irmão mais novo e a narradora (DURAS, 1984: 94). Ela esconde esses fatos, preferindo imaginar o filho perfeito que ele poderia ter sido se ela não o tivesse favorecido:

Que s'il avait voulu ç'aurait été lui le plus intelligent des trois. Le plus 'artiste'. Le plus fin. Et aussi celui qui avait le plus aimé sa mère. Lui qui, en définitive, l'avait le mieux comprise. Je ne savais pas, disait-elle, qu'on pouvait attendre ça d'un garçon, une telle intuition, une tendresse si profonde. (DURAS, 1984: 98, grifo nosso)

A primeira frase da citação acima indica uma hipótese irreal do passado: é tarde demais para que o filho seja o mais “inteligente”, o mais “artista” e o mais “perfeito”. Para a mãe, se ele quisesse, ele poderia ter sido tudo isso. No entanto, essa fantasia materna faz parte do passado; não é mais possível que o filho realize esse sonho.

A mãe, ao protegê-lo demais, deixa clara sua preferência. Para ela, os dois filhos mais jovens são incomparavelmente inferiores. Não a compreendem, como o mais velho, nem possuem a mesma “intuição” e “carinho”. Em *Les Impudents*, a senhora Taneran faz a mesma comparação, ao dizer a Maud que Jacques, o filho mais velho, “c'est le plus gentil de vous trois, le plus prévenant” (DURAS, 1992: 220). A palavra “prévenant” indica que o filho está atento aos desejos da mãe, é cuidadoso com ela. Todos esses termos empregados para caracterizar o filho: “une telle intuition”, “une tendresse si profonde”, “le plus prévenant” extrapolam o âmbito da relação mãe e filho, sugerindo que entre eles haja mais do que isso.

É importante ressaltar que em *L'Amant* não existe a figura paterna e em *Les Impudents* Jacques, irmão mais velho de Maud e Henri, não tem pai. A senhora Taneran casou-se novamente, porém o esposo não tem um papel relevante em sua vida. Logo, os primogênitos substituem a figura paterna, tornando-se o objeto amoroso da mãe. No artigo “Ma mère avait...”⁴⁹, Marguerite Duras afirma que sua mãe amava Pierre, o irmão mais velho como uma mulher ama um homem: “parce qu'il était grand, beau, viril, un Valentino, alors que mon petit frère et moi nous étions comme des puces à côté de lui.” (1993b, p.203) O filho ocupa o lugar do pai, e a mãe oferece a ele o amor que daria ao marido, negligenciando os outros filhos.

No entanto, em *L'Amant*, o primogênito não ama a mãe como ela o ama; se fosse preciso ele a venderia, “Il [le fils aîné] l'aurait vendue, elle, sa mère” (DURAS, 1984: 94), ou a mataria, para se livrar da preferência que o subjuga e o consome:

⁴⁹ Esse artigo foi publicado, em *Le Monde extérieur* onde foram reunidos artigos de jornais, prefácios, cartas, textos. DURAS, M. *Le Monde extérieur: Outside 2*. Paris: P.O.L., 1993b, p.198-206.

Cette mère qui le préférait à tout, à nous, à tous. Et lui, sujet innocent de cette fantastique fascination qu'il exerce sur elle, il souhaite qu'elle meure et de ne plus être préféré à personne et de s'engloutir enfin, lui aussi, dans le sort commun, dans le gouffre commun des orphelins du monde. (DURAS, 1993b: 196)

Enquanto os irmãos caçulas sentem-se infelizes por terem sido abandonados, o mais velho sente o peso da preferência que provavelmente é também a causa do seu infortúnio.

Em *Des Journées entières dans les arbres*, há um diálogo entre mãe e filho que mostra o arrependimento da mãe por tê-lo protegido demais. O filho preferido tornou-se um homem preguiçoso que não gosta de trabalhar. A mãe admite que esse comportamento deve-se à falta de cobrança na infância. Ele era o único dos cinco filhos que ela deixava dormir, ao invés de ir à escola: “Les autres, oui, je les réveillais, mais toi, non. Toi, tous les jours, je n'en avais pas le courage. (Douloureusement déclamatoire.) J'avais pour ton sommeil une vraie préférence” (DURAS, 1997j: 1152). Nessa peça de teatro, adaptada em 1965 de uma narrativa homônima escrita em 1954, nota-se a relação destrutiva estabelecida entre mãe e filho. Por um lado, a mãe deseja devorar de amor o filho que recusa a sua ajuda; por outro, ele a rouba. Uma cena muito representativa desta relação dá-se quando ela chega de viagem. Há cinco anos, ela não se encontrava com Jacques. A vontade de matar a saudade do filho é representada pela vontade de matar a sua fome: “Mais que j'ai faim. Dans ces avions, on ne vous donne que du thé léger et des tartines sous prétexte que l'avion fatigue l'estomac de ces dames. J'ai si faim que je rongerais un os...” (DURAS, 1997j: 1097). Essa fome é uma metáfora do amor materno desmedido, capaz de destruir o filho aos poucos, como um animal faminto destruiria um osso. Ela compara o filho com o chucrute que não come faz um mês. Para ela, ambos são comestíveis: “...la choucroute et mon fils ne faisaient qu'un. Je revoyais la choucroute et je croquais mon fils!” (DURAS, 1997j: 1099). A troca dos verbos “revia a chucrute” e “mordia meu filho” deixa clara a intenção da mãe de apropriar-se do filho novamente, colocando-o dentro dela. Essa imagem é uma metáfora do desejo de consumi-lo. Porém, Jacques não quer ser engolido por ela, recusa-se a voltar para a casa materna e cuidar da empresa que ela lhe oferece.

Essa mãe é professora, como a mãe que aparece em *Un Barrage contre le Pacifique* e *L'Amant*. Ela também passou por dificuldades financeiras e preferiu o

filho mais velho⁵⁰, como em *L'Amant*, mas, ao contrário das outras, torna-se rica no final da vida e termina sozinha.

Nessa peça de teatro, a escritora cria personagens caricatos: a de uma mãe idosa que enriquece no momento em que morre e a de um filho exageradamente amado que se tornou inútil, ladrão e que rouba a própria mãe. Segundo Jean Pierrot (1986: 78) o cômico da história está ligado ao pitoresco contido na protagonista materna:

Il naît du contraste saisissant existant entre les habitudes besogneuses qu'elle a conservées et l'évidence voyante de sa nouvelle fortune; du contraste aussi entre la décrépitude qui devrait découler de son âge et l'ardeur infatigable dont elle fait preuve. (PIERROT, 1986: 78)

Na peça, a personalidade materna empresta certa leveza ao tratamento na relação entre mãe e filho que não aparece em *L'Amant*, onde há muito ódio e agressividade em relação ao irmão. “J’aurais aimé que sa *préférence* pour mon frère soit vivable. Mais c’est devenu l’invivable, surtout quand, poussée par lui, elle me battait” (DURAS, 1993b: 204). De um modo geral, a culpa da desgraça da mãe e da família recai sobre o irmão mais velho. Em *Des journées entières dans les arbres*, a escritora consegue inverter os papéis, ao se distanciar do ambiente duro vivido na infância. Assim, a culpa do infortúnio familiar é da mãe superprotetora, e não mais do filho. Para Jean Pierrot (1986: 79), a imagem da mãe sacrificada, vítima da ingratidão do filho preferido, merece ser nuançada. Ela é sem dúvida uma mãe abusiva, responsável em parte pelo filho desprezível que ele se tornou.

Nem sempre a escritora transformou sua experiência dolorosa da infância em um relato cômico, como em *Des Journées entières dans les arbres*; na maior parte das vezes notamos em sua obra um tom trágico, ao contar a dor do abandono materno, causado pela preferência do irmão mais velho. Em *L'Amant*, o irmão mais velho é odiado por roubar a mãe, tanto no plano afetivo quanto financeiro; a narradora quer castigá-la por amar demais o filho, e por não amá-la:

⁵⁰ “Quand j’ai eu publié le livre, je suis allée voir ma mère dans cette dernière maison qu’elle avait achetée sur les bords de la Loire. Ma mère m’a reçue, seule, couchée, habillée de noir, comme dans un nouveau deuil, et elle a refusé de me parler, de m’embrasser. Elle m’a dit simplement qu’elle ne comprenait pas que j’aie pu inventer une histoire pareille, aussi dénuée de fondement que celle du fils dans les *Journées entières dans les arbres*. Elle a ajouté qu’elle était sûre d’avoir été juste avec ses enfants et qu’elle s’était pareillement sacrifié pour eux trois.” (DURAS, 1993b:196-197)

Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort ... (DURAS, 1984: 13, grifo nosso)

A idéia de punir está ligada aqui ao fato da mãe sentir pelo filho um amor incestuoso, cometendo um crime cujo castigo, nos tempos arcaicos, segundo Freud (2006b: 24), era a morte⁵¹. Assim, a narradora deseja punir o incesto como os aborígenes faziam. No entanto, se a punição dos povos primitivos recaía sobre os dois indivíduos que transgrediam a barreira do incesto, a narradora quer matar apenas o irmão, provavelmente por desejar ter a mãe somente para si. De fato, podemos pensar que é o amor da filha pela mãe, e não só a vontade de castigar, que a levaria a matar o irmão. É como se, neste momento, a mãe, a menina e o irmão formassem um triângulo amoroso, no qual a mãe seria o objeto amado, o irmão, o pretendente eleito, e a menina, o pretendente abandonado e ciumento. Como o sugere Laure Adler (1998: 27), a filha gostaria de formar um casal com a mãe. “Il y a donc un couple: une mère et une fille, mais la mère ne veut pas de ce couple-là. Elle l'a déjà son alter ego, à la vie à la mort: c'est son fils aîné”. Neste caso, se a menina quer matar o irmão mais velho, não é para punir um incesto, mas para eliminar um rival, e viver uma relação incestuosa com a mãe, formar com ela o casal que ela sempre almejou.

O desejo de matar o irmão é realizado nas obras de ficção. Em *L'Amant de la Chine du Nord*, em um diálogo entre mãe e filha, a narradora exprime o desejo de escrever sobre a família: “- Sur Paulo. Sur toi. Sur Pierre aussi, mais là ce sera pour le faire mourir” (DURAS, 1997: 1571). De fato, dos romances cujo tema é a família, como *Les Impudents*, *La Vie tranquille*, *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, *La Pluie d'été*, *L'Amant de la Chine du Nord*, apenas na metade deles o irmão mais velho existe; na outra foi eliminado.

O irmão mais velho existe em *Les Impudents*, chama-se Jacques, mesmo nome do personagem da peça *Des Journées entières dans les arbres*. Ambos dilapidam a mãe e são adorados por ela, semelhante ao primogênito Pierre, em

⁵¹ “Na Austrália, a penalidade comum para as relações sexuais com uma pessoa de um clã proibido é a morte. Não importa se a mulher é do mesmo grupo local ou foi capturada de outra tribo, durante a guerra; o homem do clã impróprio que a usar como esposa é perseguido e morto por seus irmãos de clã, assim como a mulher”. (FREUD, 2006b: 24.)

L'Amant e *L'Amant de la Chine du Nord*, que têm o mesmo nome do irmão mais velho da escritora, Pierre.

O irmão mais velho não existe em *Un Barrage contre le Pacifique*, pois há apenas Joseph e Suzanne, que se assemelham ao irmão mais moço e à escritora. O período contado nesse romance coincide com o momento em que Pierre foi estudar na França nos romances autobiográficos. Em *La Pluie d'été*, o primogênito também não existe, pois morreu muito jovem⁵².

Em *La Vie tranquille*, não existe o papel do irmão mais velho, no entanto quem o desempenha é o tio, Jérôme. Assim como o primogênito em *L'Amant*, dilapida os bens da família (DURAS, 1984: 94), e leva o pai de Françoise à falência. O irmão mais velho e o tio Jérôme possuem a mesma função na estrutura dos dois romances: ambos são parasitas, não constroem nada, levam as famílias à bancarrota e continuam a mostrar ar de superioridade: “Jérôme est revenu de Paris [...]. Son affaire n'avait pas marché [...] tout ce qui nous restait d'argent, dépensé. Le lendemain, il avait repris toute son assurance et se montrait aussi fier, aussi insolent avec papa qu'auparavant” (DURAS, 1997a: 31). Jérôme perde todo o dinheiro e continua seguro e orgulhoso, desdenhando o cunhado que o sustenta. Françoise responsabiliza Jérôme pela miséria da família, assim como a narradora do *L'Amant* culpa o irmão mais velho pela desgraça de sua família. A diferença é que a sobrinha elimina o tio, enquanto a irmã apenas expressa o desejo de que Pierre morra. Provavelmente isso ocorre por se tratar do tio, laço sanguíneo mais distante. Além disso, *La Vie tranquille* é um romance de ficção, enquanto *L'Amant* é uma obra autobiográfica.

A ficção permite maior liberdade ao autor, a ponto de ele poder matar o irmão disfarçado de tio com o consentimento de toda a família. Não é apenas Françoise que deseja a morte do tio. Quando ele está ferido e convalescendo na cama, nenhum membro da família lhe presta socorro. É a sobrinha que incita o irmão a matá-lo: “Il a fallu faire tuer Jérôme” (DURAS, 1997a: 105). porém com aval da família, pois a morte de Jérôme é um alívio para todos. O fim do tio significa o início da liberdade da família Veyrenattes (DURAS, 1997a: 33). Já em *L'Amant* a morte do irmão mais velho seria uma vingança para os dois irmãos mais novos, por toda a infelicidade

⁵² “C'est à Vitry aussi que leurs enfants étaient nés, y compris l'ainé qui était mort.” (DURAS, 1990:11)

que aquele lhes causou e sobretudo pela morte do caçula: “Le frère aîné restera un assassin. Le petit frère mourra de ce frère” (DURAS, 1984: 72).

Por um lado, a narradora, em *L'Amant*, odeia e quer matar o irmão; por outro, ela sente por ele uma forte atração, que a assusta: “Je ne danse jamais avec mon frère aîné, je n'ai jamais dansé avec lui. Toujours empêchée par l'appréhension troublante d'un danger, celui de cet attrait maléfique qu'il exerce sur tous, celui du rapprochement de nos corps” (DURAS, 1984: 68). Essa atração que a narradora sente pelo irmão mais velho pode ser explicada por Roland Barthes em *Fragments d'un discours amoureux*.

La jalousie est une équation à trois termes permutable (indécidables): on est toujours jaloux de deux personnes à la fois: je suis jaloux de qui j'aime et de qui l'aime. L'*odiosamato* (ainsi se dit "rival" en italien) est aussi aimé de moi: il m'intéresse, m'intrigue, m'appelle... (BARTHES, 1977: 80)

Logo, vemos que a narradora não só ama a mãe, mas também ama o irmão, pois o objeto amoroso que atrai a mãe também lhe interessa. Ademais a menina, em geral, depois de uma determinada idade, se desliga da mãe e se volta para o pai⁵³; no entanto, como a narradora não tem pai, ela transfere o interesse para o irmão mais velho.

A narradora se aproxima do irmão mais novo e do amante sem que isso lhe faça mal. Porém, ela não pode se aproximar do irmão mais velho sem sentir uma atração perigosa que a leve à morte; tanto que ela vê semelhança entre o irmão mais velho e a guerra. Viver em tempos de guerra ou no domínio do irmão é o mesmo que viver sob a ameaça de morte:

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 la 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. (DURAS, 1984: 78, grifo nosso)

⁵³ “... o primeiro objeto de uma mulher tem de ser a mãe; as condições primárias para uma escolha de objeto são, naturalmente, as mesmas para todas as crianças. Ao final do desenvolvimento dela, porém, seu pai – um homem – deveria ter-se tornado seu novo objeto amoroso. (FREUD, 2006e: 236)

O irmão mais velho é comparável à guerra: ambos se espalham, invadem e penetram todos os lugares do país invadido e todas as partes do corpo da irmã, a todo o momento. A repetição do advérbio “partout” e a presença de “à tout” revelam a onipresença do irmão, semelhante à invasão de um exército inimigo. O verbo “occuper” remete à ocupação nazista do território francês durante a Segunda Guerra Mundial. Em *La Douleur*, a autora conta a experiência de ter vivido na França ocupada pelos alemães. Ela manteve contato com Pierre Rabier, agente da Gestapo - cujo nome próprio é o mesmo do irmão mais velho, Pierre, inventado por respeito a sua esposa e filho (DURAS, 1985: 90) - para obter informações sobre o paradeiro do marido, Robert L., e da cunhada, presos por participarem do movimento de Resistência. Durante o período em que se encontravam, a narradora teve medo de ser morta por Pierre Rabier: “J’ai peur de mourir. Tout le monde a peur de mourir. C’est une peur terrible. [...] Je sais que Rabier peut me tuer [...]. Ça se confirme chaque jour” (DURAS, 1985: 121). O agente da polícia alemã na época da ocupação exerce a mesma função que o irmão mais velho na sua infância. Ambos a ameaçam de morte. Ambos aterrorizam a irmã e o povo francês. O terror próprio das ditaduras no século XX invadia até mesmo o pensamento das pessoas, assim como a presença do irmão domina o pensamento da irmã.

Segundo Denis de Rougemont (1972: 265), desde a Antiguidade os poetas usam metáforas de guerra para descrever a conquista amorosa. Portanto, o paralelo entre o amor e a guerra não é uma novidade na literatura, no entanto a experiência da Segunda Guerra Mundial modifica essa imagem corriqueira. Na citação da página anterior, Marguerite Duras descobre um novo paralelismo entre a ocupação nazista e a ocupação de um corpo adorado, misturando termos de guerra e de amor físico. Para falar do amor físico são usados termos de guerra como “ocupar o território”. O irmão ocupa o corpo adorado da irmã, enquanto o soldado nazista submete os mais fracos. O primeiro está tomado pela paixão embriagadora de se instalar em um corpo venerado, assim como o segundo se instala nos corpos dos povos vencidos. A narradora se identifica com os mais fracos, os vencidos, enquanto o irmão é o mais forte, é o inimigo que penetra no território. O verbo “pénétrer” possui um sentido duplo: pode ser violar um espaço, mas também pode ser possuir sexualmente uma pessoa. Segundo o paralelismo entre ocupação nazista e ocupação do corpo querido da irmã, a imagem sugere que, assim como os nazistas violam o território francês, o irmão ameaça violar o corpo da irmã. O mal representado pelos soldados

e pelo irmão se instala nas portas das casas ocupadas e contra a pele da irmã intimidada.

Em *Un Barrage contre le Pacifique* e *L'Eden Cinéma*, o mal desaparece. Não há risco de ser violada, pois o irmão mais velho não existe. Vimos que em mais da metade dos livros⁵⁴ em que a autora conta a história da saga familiar o irmão mais velho não está presente ou morre logo no início. Esse fato reforça a necessidade de matar este irmão de forma metafórica, para que a escritora sobreviva. Apesar de ele não existir, a mãe encontra uma outra forma de empregar sua força. Ela constroi uma barragem para conter o oceano Pacífico.

A barragem e o irmão mais velho assemelham-se, ambos levam a família à falência. A barragem funciona como uma metáfora da morte, a ponto de a mãe falecer em *Un Barrage contre le Pacifique* e em *L'Eden Cinéma*. O filho absorve a energia e o dinheiro da mãe, assim como a construção da barragem demanda muito gasto de energia e de dinheiro: “La mère descendait avec les paysans, à l’aube, et revenait avec la nuit. Trois mois. [...] Les barrages n’étaient pas assez solides. En une nuit ils se sont effondrés” (DURAS, 1986: 27). Apesar de todo o trabalho, a barragem é destruída em uma noite pela maré, assim como o irmão mais velho perde o dinheiro da floresta da propriedade da mãe em um jogo. Uma floresta que levou anos para crescer é destruída em uma noite: “Elle avait acheté une propriété à son fils aîné près d’Amboise. 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” (DURAS, 1984: 39, grifo é nosso). A repetição de “bois” nas quatro frases seguidas revela a obsessão do irmão mais velho pelo jogo. Tudo o que ele ganha, ele gasta. Apostar o dinheiro do bosque em um jogo de cartas, como ele fez, é o mesmo que se desfazer do dinheiro de forma irresponsável. Tanto o dinheiro empregado na construção da barragem quanto o dinheiro gasto pelo filho no jogo volatiliza-se, desaparece. É tão difícil conter as águas do oceano quanto impedir que o filho desperdice o dinheiro.

Podemos dizer que, em *Un Barrage contre le Pacifique*, a mãe é vítima dos funcionários da colônia, que lhe vendem um terreno infértil. Em *L'Amant*, ela é

⁵⁴ Em *Les impudents*, 1943, o irmão se assemelha à Jacques, em *La vie tranquille*, 1944, o irmão não existe, mas o tio se parece com ele, ele é morto pelo irmão mais novo, em *Le Barrage contre le Pacifique*, 1950, o irmão maléfico não existe, em *L'Eden cinéma*, 1977, ele também não existe, em *Agatha*, 1981, há apenas os dois irmãos que se amam, em *L'amant*, 1984, ele existe é o primogênito, em *La pluie d'été*, 1990, o primogênito morreu, em *L'amant de la Chine du Nord* ele é o primogênito.

sugada pelo filho que não cresce: “l’enfant de cinquante ans” (DURAS, 1984: 39). Vimos que ela, no entanto, tem uma parte de responsabilidade nisso tudo, pois continua a investir em uma terra improdutiva e a dar a quem não rende: “Pendant quelques années il est resté en France pour faire l’école Violet. Il ne l’a pas faite” (DURAS, 1984: 12). Na verdade, o primogênito é vítima da indulgência da mãe, que o impediu de tornar-se adulto. Ela o impede de crescer, ela sente por ele um amor doentio que o condena a depender dela a vida inteira. A mãe se assemelha à maré que destrói o arrozeiro, a primeira impede o filho de crescer, enquanto o segundo não permite o arroz de crescer. O mar, em geral, simboliza a mãe que, na literatura, nutre seus filhos, pois a água serve de alimento como o leite materno⁵⁵. Mas nesse caso a água salgada impede a terra de produzir, assim como a mãe impede o filho de crescer. Em *Un Barrage contre le Pacifique*, a água não alimenta; ao contrário, ela mata a colheita: “...elle montait toujours suffisamment pour brûler tout, directement ou par infiltration” (DURAS, 1997b : 162). Em *Des Journées entières dans les arbres*, o amor maternal é comparado ao mar por serem ambos destruidores: “...amour fou, mouvement océanique qui engloutit tout dans sa profondeur” (DURAS, 1993b: 195).

O mar destroi a plantação, enquanto a mãe afoga o filho ao protegê-lo em excesso, querendo que ele volte para o ventre materno. Em *Des Journées entières dans les arbres*, a mãe admite ter querido conservar o filho para ela.⁵⁶ “C’est pour lui que ma mère veut vivre encore, pour qu’il mange encore, qu’il dorme au chaud” (DURAS, 1984: 94). Ela é uma mãe que não sabe dar a vida; o seu amor é letal, leva a família à falência, assim como aconteceu com os seiscentos pintinhos. Ela os mata ao errar no controle das lâmpadas de infravermelho. Os pintinhos ficam com o bico defeituoso, não conseguem se alimentar e morrem (DURAS, 1984: 39). O filho mais velho também não sabe se alimentar sozinho. Ela atrai seus filhos para a morte a ponto de carregar o primogênito para a cova com ela: “Elle [la mère] a demandé que celui-là [frère aîné] soit enterré avec elle. [...] Ils sont tous les deux dans la tombe. Eux deux seulement” (DURAS, 1984: 99). Ao falecer, a mãe realiza o sonho

⁵⁵ “La mer maternelle, l’eau est un lait prodigieux; la terre prépare en ses matrices un aliment tiède et fécond...” BACHELARD, G. L’eau maternelle et l’eau féminine. In: *L’Eau et Les Rêves*. Paris: José Corti, 1989, p.161.

⁵⁶ “Ça arrive, sur cinq enfants qu’on a eus, qu’il y en ait un que ...l’on garde, que l’on se met en réserve pour les mauvais jours.” DURAS, *Des Journées entières dans les arbres*. (1968) In: *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997], p.1153.

dos amantes de se unir eternamente, unindo-se com o filho preferido. Enquanto isso, o segundo ficou sem sepultura, pois não acharam seu corpo (DURAS, 1997l: 1715).

O irmão e a mãe atraem a narradora de *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord* para a morte⁵⁷: para sobreviver a essa força negativa, ela precisa escapar da dominação de ambos. Ela precisa ir para o lado do irmão mais novo e do amante que a atraem para o amor; conseqüentemente, para a vida: “De jour et de nuit, l'idée fixe. Ce n'est pas qu'il faut arriver à quelque chose, c'est qu'il faut sortir de là où l'on est” (DURAS, 1984:32). Em *L'Amant*, a narradora percebe a necessidade de sair de casa, do útero materno que sufoca os filhos. Não sair de casa é o mesmo que continuar no ventre materno, onde, segundo Freud (2006e: 97), o homem se sentia seguro⁵⁸. É não crescer, como ocorreu com o irmão mais velho. Ficar é correr o risco de se suicidar⁵⁹, por não suportar a monstruosidade do irmão e da mãe. (DURAS, 1986: 107). Sair é dar a si mesma uma chance de crescer e viver. Em *Un Barrage contre le Pacifique*, a figura materna também tem essa imagem de “mostro devastador”:

Elle avait eu tellement de malheurs que c'en était devenu un monstre au charme puissant et que ses enfants risquaient, pour la consoler de ses malheurs, de ne plus jamais la quitter, de se plier à ses volontés, de se laisser dévorer à leur tour par elle. (DURAS, 1997b: 257)

Existe, portanto, um primeiro incesto: da mãe pelo filho-marido; da filha pela mãe e da irmã por esse irmão-pai; no entanto, esse incesto é devastador, mortífero, estéril; a atração da narradora pelo irmão mais velho corresponde a uma pulsão de morte à qual ela precisa se subtrair, cedendo a uma pulsão de vida, o amor pelo irmão mais novo.

*

⁵⁷ “Je sais que le frère aîné est rivé à la porte, il écoute, [...] il sait que la petite est nue, et frappée, il voudrait que ça dure encore et encore jusqu'au danger. Ma mère n'ignore pas ce dessein de mon frère aîné, obscur, terrifiant.” DURAS. M. *L'Amant*. Paris: Minuit, 1984, p.74.

⁵⁸ “...a casa para moradia constituiu um substituto do útero materno, o primeiro alojamento, pelo qual, com toda probabilidade, o homem ainda anseia, e no qual se achava seguro e se sentia à vontade.” (FREUD, 2006e: 97)

⁵⁹ “Dans une maison, il y a l'horreur de la famille qui est inscrite, le besoin de fuite, toutes les humeurs suicidaires.” (DURAS, 1977: 16, grifo nosso)

3.3 O irmão mais novo

Enquanto a narradora, em *L'Amant*, sente pelo irmão mais velho uma atração maléfica, pelo mais jovem ela sente um “amor insensato”⁶⁰, possivelmente por se tratar de um amor que deveria, segundo Freud, ser inibido. Ela, ao contrário, sente por ele um amor que vai contra o bom senso, um amor plenamente sensual. Esse irmão, chamado de “mon petit frère”, apesar de ser mais velho do que ela, é mais novo que o outro. Houve uma época, quando ambos eram pequenos, em que não havia diferença entre eles: ela os chamava de “meus irmãos”⁶¹; no entanto, com o passar do tempo, o mais velho passou a maltratar⁶² o mais novo, e a irmã começou a chamá-lo de “irmão mais moço”. Logo, o nome “mon petit frère” expressa, de um lado, o carinho da irmã e, de outro, a sua fragilidade diante do irmão mais velho.

Ao crescer, o irmão mais moço tornou-se mártir, de tanto ser espancado pelo mais velho: “Pierre serait là à l’attendre pour encore le (Paul⁶³) frapper” (DURAS, 1997: 1571). O mais moço é mais fraco que o mais velho⁶⁴, por isso a mãe e o irmão o desprezam⁶⁵. No entanto, a irmã é apaixonada por homens desse tipo⁶⁶: para ela, o mais jovem é um príncipe solitário, diferente dos outros (DURAS, 1997: 1588). Ele não tinha instrução, não sabia falar, mal lia e escrevia (DURAS, 1984: 129), era uma criança atrasada em relação às outras⁶⁷. A irmã cuida deste irmão como se fosse seu filho, chama-o de “mon petit frère, mon enfant” (DURAS, 1984: 13), ela tenta suprir o abandono da mãe, que só se preocupa com o primogênito. Teme que o mais velho mate o mais moço, por isso ela precisa protegê-lo⁶⁸ da ameaça de morte.

A mãe também sabe que Paul, o filho mais novo, corre perigo⁶⁹ de vida por causa dela, por ela ter amado demais Pierre: “Je ne l’ai pas assez aimé Paulo ... tout

⁶⁰ “Cet amour insensé que je lui [le petit frère] porte reste pour moi insondable”. (DURAS, 1984: 129)

⁶¹ “Je parle souvent de mēs frères comme d’un ensemble, comme elle le faisait elle, notre mère. Je dis: mes: mes frères...” (Ibid.: 71, grifo nosso)

⁶² “...quand le petit frère a grandi et qu’il est devenu martyr.” (Ibid.: 72)

⁶³ Encontramos nos romances de família duas grafias do nome do irmão mais moço: Paul e Paulo, provavelmente, Paulo seja uma forma carinhosa de Paul.

⁶⁴ “...elle ne disait pas que le fils aîné était beaucoup plus fort que le second, elle disait qu’il était aussi fort que ses frères, les cultivateurs du Nord.” (DURAS, 1984: 71)

⁶⁵ “Comme son fils aîné elle dédaignait les faibles.” (Ibid.: 72)

⁶⁶ “amoureuse des hommes faibles”. DURAS, M. *L’Amant de la Chine du Nord*. (1991) In : *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997, p.1578.

⁶⁷ “...des enfants qui sont comme lui, en retard...” (Ibid.: 1691)

⁶⁸ “Je voulais tuer, mon frère aîné [...] et surtout pour sauver mon petit frère ...”. (Id., 1984:13)

⁶⁹ “Que Paulo était en danger de mort, à cause de moi [la mère]”. (Id., 1997: 1574)

vient de là peut-être” (DURAS, 1997I: 1691). A falta de amor da mãe fez com que Paul se tornasse um menino fraco e desprotegido. Portanto, a narradora exerce o papel de mãe e amante do irmão mais moço. É provável que, tendo um modelo materno incestuoso, tenha acabado por misturar os papéis, tornando a relação de ambos também incestuosa. O modelo materno serviu de espelho para a sua relação com o irmão.

A narradora confessa à mãe amar Paulo como uma mulher ama um homem: “...j’aime Paulo plus que tout au monde. Plus que toi. Que tout. Paulo, il vit dans la peur de toi et de Pierre depuis longtemps. C’est comme mon fiancé, Paulo, mon enfant, c’est le plus grand trésor pour moi...” (DURAS, 1997I:1574). Paulo é ao mesmo tempo noivo e filho; esse modelo de mulher protetora e amante é encontrado em outras relações estabelecidas pela escritora e por seus personagens.

Em *La Douleur*, o agente da Gestapo Pierre Rabier deseja tirar a vida de François Mitterrand, conhecido por “Morland”. Morland era o chefe do movimento de resistência do qual Robert L., marido de Marguerite Duras, e ela própria faziam parte. Pierre Rabier queria saber onde se encontrava Morland; em troca os alemães entregariam Robert L., que estava preso. A vida de Morland está nas mãos da Marguerite Duras: “J’ai peur pour Morland. [...] Morland est devenu mon enfant. Mon enfant est menacé, je risque ma vie pour le défendre. J’en suis responsable.” (DURAS, 1985: 112). Assim como, em *L’Amant*, a narradora⁷⁰ é a única pessoa capaz de impedir que Paulo seja morto por Pierre, em *La Douleur*, a escritora é quem pode proteger Morland dos alemães. Nesse sentido, notamos uma estrutura que se repete: Pierre Rabier exerce o mesmo papel que o irmão mais velho, Morland exerce o papel do irmão caçula. A escritora, em *L’Amant* e em *La Douleur*, exerce o papel da mãe, responsável pela proteção dos seus filhos “adotivos”, Paulo e Morland, contra a ameaça de morte que paira sobre eles.

A ameaça de morte é uma constante na vida do irmão mais jovem, até o dia em que o seu coração não agüentou mais. Em 1942, ele morre de broncopneumonia durante a ocupação japonesa; nesse momento, a mãe e o irmão mais velho deixam de existir para a narradora. Ela não consegue superar o horror que os dois lhe inspiram: “Le frère aîné restera un assassin. Le petit frère mourra de ce frère. [...] Jusqu’à sa mort le frère aîné l’a eue pour lui seul” (DURAS, 1984: 72). A mãe, com o

⁷⁰ “La mère se tourne vers sa fille – cette fois en pleurant. – Si tu n’avais pas été là, Paulo serait mort depuis longtemps.” (DURAS, 1997I: 1574)

filho mais velho, é cúmplice na morte do mais moço⁷¹. Ela foi “imprudente”, “inconsequente”, “irresponsável”, por não ter separado o mais velho dos outros dois filhos e evitado a morte do mais novo.

A dor causada pela morte do irmão mais moço é semelhante à dor da perda do filho da escritora que morre ao nascer⁷². A diferença é que no primeiro caso ela deseja morrer também e, no segundo, não. Ela quer morrer porque ela forma com esse irmão um único ser; quando um morre, o outro tem a impressão de morrer também:

Du moment qu'il était mort, lui, le petit frère, tout devait mourir à sa suite. Et par lui. La mort, en chaîne, partait de lui, l'enfant. [...] Et du moment que j'accédais à cette connaissance-là, si simple, à savoir que le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devais mourir. Et je suis morte. Mon petit frère m'a rassemblée à lui, Il m'a tirée à lui et je suis morte. (DURAS,1984: 128-127, grifo nosso)

O corpo do irmão representa a metade do corpo da irmã, sua morte atrai a outra metade para a morte também, desta forma as duas metades se unem. O irmão está ligado à infância da escritora, portanto a sua morte representa a morte da infância dela. A partir desse momento, a mãe e o irmão mais velho não existem mais, pois a criança, que a escritora foi, deixou de existir, está morta junto com o irmão mais moço e conseqüentemente todos aqueles que faziam parte dessa fase da sua vida.

Mon enfance est morte avec mon frère. Tout à coup, après sa mort j'ai été privée de mon enfance. J'atteins l'âge où il n'y a plus personne qui se souvient de la petite fille qui portait mon nom. J'ai voulu mourir lorsqu'il est mort parce qu'avec lui mon enfance tombait dans la nuit, il l'emportait dans la mort avec lui-même alors qu'il était le seul dépositaire.(DURAS,1993b: 10)

⁷¹ “... je suis hantée par la mise à mort de mon frère. Pour la mort, une seule complice, ma mère.” (DURAS, 1984: 26)

⁷² “D’abord c’est inintelligible et puis, brusquement, de partout, du fond du monde, la douleur arrive, elle m’a recouvert, elle m’a emportée, je ne reconnaissais rien, je n’ai plus existé sauf la douleur, laquelle, je ne savais pas laquelle, si c’était celle d’avoir perdu un enfant quelques mois plus tôt qui revenait ou si c’était une nouvelle douleur. Maintenant je crois que c’était une nouvelle douleur, mon enfant mort à la naissance je ne l’avais jamais connu et je n’avais pas voulu me tuer comme là je le voulais.” (Ibid.:127)

Os dois irmãos mais moços formam uma unidade semelhante ao andrógino. Segundo Platão (2005: 37-39), há muito tempo atrás, havia três espécies de seres humanos: o masculino, o feminino e o andrógino, composto pelas duas espécies (masculina e feminina). A última espécie possuía força e vigor extraordinária, pois era composta de duas cabeças, quatro braços, quatro pernas, quatro mãos, quatro orelhas e dois órgãos genitais. Sentindo-se muito fortes, resolveram escalar o céu e atacar os deuses. Zeus, ameaçado, decide torná-los mais fracos, dividindo-os em duas partes. Em vista disso, cada uma das partes sai em busca da outra metade. Ao encontrarem-se, as partes felizardas se abraçam e se enlaçam, no desejo de se unirem e formarem novamente um só corpo. No entanto, aquelas infelizes que não encontram a sua outra metade passam a vida procurando-a. Portanto, o amor para Platão “tende a reencontrar a antiga natureza, esforçar-se por se fundir numa só, e por sarar a natureza humana para recuperar a antiga perfeição.” (2005: 40)

A separação dos dois irmãos é semelhante à divisão dos andróginos: um todo “contínuo”⁷³ e harmônico é separado, enfraquecendo-o. Juntos, as duas partes se protegiam da violência e da ameaça de morte do mais velho. No discurso de Platão, foram os deuses que separaram os andróginos; para Marguerite Duras, também foram os deuses, formados pela mãe e pelo primogênito, os responsáveis pela separação dos outros dois irmãos mais jovens. Em *Cahiers de la guerre*, a escritora conta que quando jovem achava que a mãe e o irmão eram deuses: “Toute petite déjà, je croyais que ma mère et mon frère aîné relevaient directement de Dieu, ils battaient et jugeaient en vertu de raisons supérieures, remplies d’un mystère infini” (DURAS, 2006: 70). Portanto, no imaginário de Duras os deuses (sua mãe e irmão mais velho) matam o irmão caçula separando o casal formado pela narradora e Paulo semelhante à separação dos andróginos.

Em *Cahiers de la guerre*, a escritora diz que o irmão mais velho batia muito nela, a ponto dela achar que morreria. “Chaque fois, il arrivait un moment où je croyais que mon frère allait me tuer et où je n’éprouvais plus de colère, mais la peur que ma tête se détache de mon corps et aille rouler par terre, ou aussi d’en rester folle” (DURAS, 2006: 47). Em *L’Amant*, a narradora conta que a vítima do irmão mais velho não é mais ela, mas o mais moço:

⁷³ Segundo Bataille nós somos seres descontínuos, porém, sentimos a nostalgia da continuidade perdida. “En même temps que nous avons le désir angoissé de la durée de ce périssable, nous avons l’obsession d’une continuité première, qui nous relie généralement à l’être.” (BATAILLE, 1957: 22)

Nous sommes très petits. Régulièrement des batailles éclatent entre mes frères, sans prétexte apparent, sauf celui classique du frère aîné, qui dit au petit : sors de là, tu gênes. Aussitôt dit il frappe. Ils se battent sans un mot, on entend seulement leurs souffles, leurs plaintes, le bruit sourd des coups. (DURAS, 1984: 74)

Percebemos que o que aconteceu com a escritora em um relato íntimo passa a ser o que acontece com o irmão mais moço em um romance autobiográfico. Podemos, nesse caso, pensar que a lembrança do espancamento se confunde, pois a escritora não sabe mais quem realmente apanhou, como ela mesma diz em *Cahiers de la guerre*, uma vez que os dois irmãos mais moços sofreram agressão do mais velho:

Lorsque mon frère se mit à l'opium, sa violence augmenta encore, je ne pouvais alors lui adresser la parole sans qu'il me tombe dessus. Alors qu'il avait trop fumé, il battait avec art – lentement, attendant après chaque coup afin de jouir pleinement de l'effet. Il battait aussi mon frère au début, mais l'opium l'ayant un peu fatigué, il avait de moins en moins le dessus, il n'osa plus. (DURAS, 2006: 47)

O ópio fez com que o mais velho não tivesse mais tanta força para bater no mais moço; mas, por outro lado, sua violência aumenta em relação à narradora, por ela ser pequena, magra e não ter a mesma corpulência que os outros dois irmãos⁷⁴. Tudo isso indica que, no imaginário da escritora, ela e o irmão mais moço são parte de um mesmo ser, e o sofrimento ou a morte de um acarreta o mesmo ao outro.

A morte da sua outra metade (irmão mais moço) desencadeia uma busca frenética por parte da irmã. No entanto, mesmo encontrando substitutos, como Georges em *Les Impudents*, Tiène em *La Vie tranquille*, Agosti em *Un Barrage contre le Pacifique*, e o Chinês em *L'Amant*, nenhum deles é igual ao irmão mais moço.

Suzanne, protagonista de *Un Barrage*, percebe que jamais encontraria um homem que lhe agradaria como Joseph (DURAS, 1997b: 333), seu irmão. A lembrança da “continuidade” vivida na infância impede a irmã de ter uma relação amorosa estável com outro homem.

⁷⁴ “J'étais très petite et maigre et n'avais nullement l'allure superbement de mes frères. Dans ses bons moments, ma mère me disait : ‘ Toi, t'es ma petite misère.’ ” (DURAS, 2006: 46)

Vimos que o irmão mais moço é retratado, em geral, como sendo o mais fraco e medroso. No entanto, não é sempre assim que acontece. Em *Un Barrage contre le Pacifique*, Joseph, que corresponde a Paulo nos romances autobiográficos, é descrito como um rapaz forte, corajoso. Não tem medo de se embrenhar na floresta para caçar animais selvagens à noite. Desde os quatorze anos de idade, ele caça só e descalço. Já matou uma pantera de dois anos de idade, depois de esperá-la durante três dias e três noites (DURAS, 1997b: 232). É sedutor, já se uniu sexualmente com as mais belas mulheres indígenas da planície de Ram até Kam (DURAS, 1997b: 189). Joseph possui uma força hercúlea: com apenas um golpe quebraria M. Jo, que é muito mais fraco e leve que ele (DURAS, 1997b: 221). O que ele tem de semelhante a Paulo é a dificuldade nos estudos: segundo a mãe, a inteligência de Joseph está ligada à mecânica, aos carros e a caça (DURAS, 1997b: 232).

A ficção permite inverter a história e tornar o irmão mais jovem mais forte que o irmão mais velho, a ponto de matá-lo. Em *La Vie tranquille*, segundo romance da autora publicado em 1944, dois anos após a morte do irmão mais jovem, o seu “tesouro” se torna uma pessoa importante⁷⁵ e forte: ele se chama Nicolas. A primeira frase deste romance é a descrição do tio, Jérôme, desmoralizado, todo quebrado: “Jérôme est reparti cassé en deux vers les Bugues” (DURAS, 1997a: 25). O responsável pelo estado lastimável de Jérôme é Nicolas. Nicolas deu uma surra tão forte no tio, que o deixou partido ao meio, com uma dor terrível e soltando uma baba espumosa pela boca (DURAS, 1997a: 26). Por causa disso, o tio morre; logo, Nicolas, substituto do irmão mais moço, mata o tio, substituto do irmão mais velho.

De *L'Amant* a *L'Amant de la Chine du Nord*, o caráter do amante também sofrerá alteração: de fraco tornar-se-à um homem forte que despreza o irmão mais velho.

Em *L'Amant*, o amante da narradora também é retratado como Paul: é rejeitado⁷⁶ pelo irmão mais velho, negado por causa do seu corpo fraco⁷⁷, ignorado e recriminado⁷⁸. Todo esse desprezo da família lhe causa sofrimento: “Le Chinois de Cholen me parle, il est au bord des larmes, il dit: qu'est-ce que je leur ai fait”

⁷⁵ “Pour la première fois, je trouvais de la grandeur à mon frère Nicolas.” DURAS. M. *La Vie tranquille*. (1944) In: *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997a, p.26.

⁷⁶ “...mon frère aîné, rejette mon amant.” (DURAS, 1984: 66)

⁷⁷ “Mon amant est nié dans justement son corps faible”. (Ibid.: 67)

⁷⁸ “Mes frères sont très vite saouls. Ils ne lui parlent toujours pas pour autant, mais ils tombent dans la récrimination.” (Ibid.: 67)

(DURAS, 1984: 68). Ele se sente culpado pelo maltrato dos irmãos, pensa ter feito algo que teria provocado a agressividade deles. No entanto, o amante que aparece, em *L'Amant de la Chine du Nord*, é mais forte, menos medroso, mais audacioso, mais bonito, além de mais saudável (DURAS, 1997l: 1578). Esse amante é atrevido, não abaixa os olhos ao conversar com a mãe e ignora, completamente, o irmão mais velho⁷⁹. Ademais, ele faz o irmão mais velho sentir medo dele, ao dizer de brincadeira que ele faz kung-fu: “Le frère aîné a peur: - Je cherche rien mais...pour la bagarre...je suis partant...le Chinois rit de bon coeur : -...J'ai fait du kung-fu. Je préviens toujours avant” (DURAS, 1997l: 1664). Nesta citação o Chinês ri com muito gosto do medo que ele provoca no irmão mais velho, ao contrário da cena anterior em *L'Amant* onde ele quase chora por ser desprezado. Desta vez, o amante se sente superior ao irmão que é humilhado na sua crueldade. O tom empregado em *L'Amant de la Chine du Nord* é cômico, diferente do ambiente pesado causado pela presença esmagadora e cruel do irmão mais velho em *L'Amant* e também em *Cahiers de la guerre*. Parece que a raiva da escritora diminuiu com o tempo, provavelmente por saber que a culpa do infortúnio da família não era apenas dele, mas também da mãe, que quis guardá-lo para si, como a mãe de *Des Journées entières dans les arbres*, e acabou por destruí-lo.

Tanto o irmão viril de *La Vie tranquille* e *Un Barrage contre le Pacifique*, quanto o frágil, que necessita ser protegido, em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, atraem a irmã. Em *Un Barrage contre le Pacifique*, a grosseria e a brutalidade de Joseph atraem Suzanne, como no dia em que ele realiza um ato heróico ao expulsar o agente do cadastro que tinha vindo inspecionar as terras improdutivas da sua família. Nesse dia, Suzanne pôde notar o amadurecimento do irmão, que pela primeira vez, tomava conta dos negócios da família: “Elle n'avait pas senti se faire ce qui était déjà les premiers signes du printemps de Joseph, sa nouvelle importance” (DURAS, 1997b: 333). Essa forte atração pelo irmão não passa despercebida ao M. Jo. Este afirma, desencorajado, que Suzanne gosta de homens do tipo de Joseph (DURAS, 1997b: 193) e de Agosti, amigo do irmão, e não de homens como ele. Suzanne recusa M. Jo, pois ele não agrada ao irmão; tampouco aceita a proposta de casamento feita pelo senhor Barner, por preferir um caçador⁸⁰, como Joseph.

⁷⁹ “Le Chinois ignore le fils. Il s'adresse à la mère.” (DURAS, 1997l: 1642)

⁸⁰ “- J'aime mieux un chasseur, dit Suzanne.” (Id.,1997b: 235)

Em *La Vie tranquille*, o irmão também é idealizado como Joseph, capaz de matar o tio. O odor de suor do irmão ao espancar o tio atrai Françou, sua irmã:

Sa chaleur sortait en vapeur de son corps et je sentais l'odeur de sa sueur. Elle était la nouvelle odeur de Nicolas. [...] J'avais envie de le prendre dans mes bras, de connaître de plus près l'odeur de sa force. Moi seule pouvais l'aimer à ce moment-là, l'enlacer, embrasser sa bouche, lui dire : ' Nicolas, mon petit frère, mon petit frère.' (DURAS, 1997a: 26)

A mulher por instinto sente-se atraída pelo cheiro masculino, selvagem do irmão. Ademais, ele acaba de dar uma surra no tio. O espetáculo da luta, do mais forte que vence o mais fraco, também é um fator de atração para mulher. O desejo primitivo da irmã é atiçado pelo cheiro viril do irmão. Françou assemelha-se a uma fêmea que se sente atraída pelo odor do macho. O odor do homem que esmurrou o tio incita o desejo sexual da irmã.

Em *La Pluie d'été*, Ernesto também sente atração pelo odor da irmã, Jeanne, que é descrito como sendo "son odeur marine de fleur et de sel". Essa descrição nos remete à imagem da mulher que se assemelha ao mar. Logo, ela exala o mesmo cheiro marinho da flor, representando a delicadeza feminina.

Pour la première fois Ernesto avait eu contre son visage le visage de Jeanne, son odeur marine de fleur et de sel. Les bras d'Ernesto s'étaient refermés sur le corps de Jeanne. Ils étaient restés ainsi, silencieux et les yeux baissés, cachés à eux-mêmes comme les amants de la nuit récente. (DURAS, 1990: 33)

Assim como o odor de Nicolas desperta em Françou o desejo de abraçá-lo, o cheiro de Jeanne leva Ernesto a abraçá-la. Esse encontro dos rostos e dos corpos dos irmãos acontece pela primeira vez, assim como Françou sentiu-se atraída pelo odor de Nicolas também pela primeira vez.

A atitude de Françou e de Ernesto frente a seus irmãos assemelha-se à dos amantes, pois experimentam o amor plenamente sensual. A intimidade dos irmãos os conduz a uma relação incestuosa. No entanto, Françou e Nicolas nunca se aproximaram um do outro, nem conversaram sobre o assunto. Entre eles tudo fica

no plano da imaginação de Françoise, do seu desejo irrealizável. Pensar no amor que ela sente por Nicolas lhe faz sentir vergonha, mesmo que ele esteja morto:

Quand j'y pense, ah! un grand coup dans le fond du fond de mon ventre, pas une minute de plus je vais pouvoir vivre sans Nicolas. Mais c'est rare, je n'y pense jamais tout à fait comme je viens de le faire. Même c'est une honte. Mais il n'y a pas de honte. (...) Il ne faut pas avoir peur de ses pensées, de rien. Du moment qu'il est mort lui, Nicolas, on peut être tranquille. Il ne faut plus avoir peur ni honte. (DURAS, 1997a: 123, grifo nosso)

Na citação acima há uma reflexão sobre a relação da protagonista Françoise com o irmão. Mesmo estando ele morto, ela tem dificuldade de pensar no amor que sente por ele. Tenta se convencer de que é possível pensar nele sem sentir medo, nem vergonha. Esta palavra é repetida três vezes, indicando o desconforto de pensar no sentimento que ela tem por ele. Apesar de tentar se convencer de que não é uma indecência, ela não consegue se livrar deste sentimento.

Em *La Pluie d'été*, Ernesto também não conversa com sua irmã sobre o amor que sente por ela. Mas certa vez fala sobre isso ao professor: "...je l'aimais d'amour. Je lui disais que c'était d'amour que je l'aimais" (DURAS, 1990: 104). Falar do amor proibido que ele experimenta pela irmã provoca uma grande desordem interna, e ele silencia: "Ernesto se tait. Il est bouleversé parce que jamais il n'a parlé de Jeanne avec personne, même pas avec la mère, même pas avec Jeanne elle-même" (DURAS, 1990: 104).

A origem dessa vergonha está ligada à proibição do incesto. Como os irmãos não podem se amar, os personagens precisam encontrar um substituto do irmão ou da irmã. É interessante notar que a nova relação amorosa estabelecida com o substituto tem, em geral, alguma característica transgressiva - o adultério, o inimigo, a raça, o assassino – já vista no capítulo anterior, que lembra a relação incestuosa com o irmão.

Em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, a impossibilidade de amar o irmão caçula leva a escritora a imaginar um substituto, o amante; com quem a irmã poderá viver tudo aquilo que ela desejava desfrutar com sua alma gêmea. Outra possibilidade criada pela escritora é encontrar uma substituta dela mesma. A substituta que ela encontra é sua amiga Hélène Lagonelle que no imaginário de

Duras poderia ocupar o seu lugar na relação amorosa com o Chinês, substituto do irmão. Através dele ou dela é possível viver o amor incestuoso ou então ver o encontro amoroso dos irmãos.

Ce soir c'est d'Hélène Lagonelle qu'elle lui parle. Elle dit qu'elle voudrait l'amener là. Qu'il [Chinois] la prenne. (DURAS, 1997I: 1681)

Tu la prendrais comme moi tu me prends, avec les mêmes mots. Et puis après, une fois, tu confondrais elle et moi. Quand vous êtes en train de m'oublier, je vous regarde et je pleure. (DURAS, 1997I: 1682)

O Chinês deve fazer com Hélène Lagonelle o mesmo que ele faz com a narradora, para que as duas amigas pareçam ser a mesma pessoa. Desta forma, a narradora pode realizar o desejo de se ver amando o substituto do irmão, o que significa que ela vê, por meio da amiga e do chinês, a si mesma unir-se sexualmente ao irmão mais moço. No entanto, esse desejo não é realizado, pois o Chinês já não deseja nada, eles estão próximos de se separar e ele está deprimido. É em *Agatha* que os irmãos encontram um substituto. Impedidos de unirem-se sexualmente, Agatha e o irmão escutam o coito do irmão ou da irmã com um amigo ou uma amiga:

ELLE.- Je vous entendais parfois à travers la cloison sonore...il arrivait que nous soyons seuls dans la villa. Vous rameniez des jeunes filles et j'entendais comme vous disiez les aimer et j'entendais aussi parfois comme elles pleuraient dans la jouissance donnée par vous, et j'entendais aussi de ces choses qu'on se dit dans ce cas, ces injures et ces cris et il arrivait que j'aie peur. (*temps long*) Je ne savais pas que vous ignoriez l'existence de cette cloison sonore. (*temps*)

LUI. – Votre chambre était si calme toujours, je l'ai ignoré très longtemps... jusqu'à cette fois... cette fois-là...vous savez, lorsque quelqu'un est venu vous prendre de même et que vous avez crié de jouir et de peur de la même façon. (DURAS, 1981: 50)

Em *La Vie tranquille*, o substituído do irmão é Tiène, seu amigo: "Nicolas, même si j'exagère ma douleur de l'avoir perdu, je le sais bien que Tiène l'avait déjà remplacé. J'ai toujours trouvé le moyen de tout remplacer" (DURAS, 1997a: 109). Em *Un Barrage contre le Pacifique*, Suzanne está à procura de um substituto do

irmão, e encontra em Agosti características semelhantes⁸¹ às do irmão, como o mesmo sorriso⁸² e a mesma voz⁸³. Apesar de saber que ela não encontrará ninguém igual a Joseph⁸⁴, Suzanne resolve se entregar pela primeira vez a Agosti, por se parecer com o irmão. Em *L'Amant*, o amante, substituto do irmão mais moço, é uma espécie de fusão do M. Jo, enamorado de Suzanne, com Agosti, amigo do irmão, ambos personagens de *Un Barrage*.

Em *L'Amant de la Chine du Nord*, a descrição do amante é semelhante à do irmão mais moço. Ambos são bem-apegoados, e Paulo, “c'est un adolescent beau à la façon d'un métis” (DURAS, 1997l: 1640). Isso indica que ele tem traços semelhantes ao homem oriental. Ambos possuem o corpo magro e bonito. O corpo do chinês é parecido com o de Paulo daqui a alguns anos⁸⁵. Eles têm a mesma marca nas costas, e possivelmente, tiveram raquitismo quando pequenos: “... mon petit frère...sur son dos on voit une longue trace pareille à la tienne ...un peu courbée ...c'est dans le dessin de la colonne vertébrale, sous la peau” (DURAS, 1997l: 1650). Possuem o mesmo tipo de pele⁸⁶: “L'enfant caresse le corps de son amant. Elle dit : -Toi aussi tu as la peau de la pluie. - Ton petit frère aussi. - Oui, aussi, on est trois à avoir la peau de la pluie” (DURAS, 1997l: 1653). Tanto o Chinês quanto o irmão mais jovem são mártires⁸⁷; o primeiro, por amar uma criança: “Il éprouve une autre peur aussi [...] parce que je suis si jeune, si jeune qu'il pourrait aller en prison si on découvrait notre histoire” (DURAS, 1984: 79); o segundo, por causa da crueldade do irmão mais velho⁸⁸. Eles têm o mesmo medo diante dos fatos da vida: “..je reconnais la peur de mon amant, c'est celle de mon petit frère” (DURAS, 1984: 66) Ambos são sensíveis : o amante chora a perda da criança⁸⁹ e o irmão chora por ser maltratado pelo irmão mais velho: “Il s'est couché contre la haie de la cour, il pleure, il tremble [...] il n'a pas dit que c'était le grand frère” (DURAS,

⁸¹ “Elle le [Agosti] regardait avec curiosité. On aurait peut-être pu dire qu'il ressemblait à Joseph.” (DURAS, 1997b: 340)

⁸² “Il [Agosti] se mit à rire un peu sourdement comme quelquefois Joseph.” (Ibid.: 349)

⁸³ “Sa voix aussi rappelait celle de Joseph, aux inflexions dures, sans recherche d'aucun effet. Ils avaient fait l'amour deux fois, couchés au pied de l'arbre, dans la clairière.” (Ibid.: 352)

⁸⁴ “Suzanne se souvenait parfaitement de cette minute où elle sut qu'elle ne rencontrerait peut-être jamais un homme qui lui plairait autant que Joseph.” (Ibid.: 333)

⁸⁵ “Son corps, comment il est beau ? Comme celui de Paulo dans quelques années.” (Id., 1997l: 1617)

⁸⁶ “La douceur de la peau, la couleur dorée, les mains, tout. Elle [l'enfant] dit qu'il est beau tout entier.” (Ibid.: 1617)

⁸⁷ “Le Chinois avait regardé. À son tour il avait baissé les yeux. Mort du désir d'une enfant. Martyre.” (Ibid.: 1596)

⁸⁸ “...il [le petit frère] a toujours peur de cet inconnu, notre frère aîné” (DURAS, 1984: 74)

⁸⁹ “ - On fera l'amour avec d'autres gens. - Oui. Les pleurs. Ils pleurent, très bas. - Et puis un jour on aimera d'autres gens. - C'est vrai. Silence. Ils pleurent.” (Id., 1997l: 1684)

1997: 1564). São sedutores e bons amantes. A vida do Chinês se reduz a unir-se sexualmente, “...fait rien que l’amour”(DURAS, 1997: 1618), enquanto Paulo teve várias amantes.

Em *L’Eden Cinéma* e *Le Barrage contre le Pacifique*, a semelhança aparece também no nome, pois o irmão se chama Joseph e o nome do “amante” é M. Jo. O nome Jo, é uma parte de Joseph. Logo o M. Jo é o duplo de Joseph, ele é a metade amante do irmão. Amar o irmão é proibido, e por isso esse irmão se desdobra em amante, permitindo, assim, que sua outra face possa ser amada: M. Jo.

Apesar de a relação da mãe com o filho mais velho servir de espelho para a relação incestuosa dos irmãos mais jovens, é importante ressaltar a diferença entre ambas. Enquanto o primeiro caso de incesto é sombrio, pois a mãe e o filho se autodestroem, o segundo é luminoso, marcado pelo auxílio mútuo. Foi graças à narradora, por sua proteção e cuidado, que o mais moço não foi morto na infância pelo mais velho, assim como é graças ao mais moço que Marguerite Duras escreve para manter viva a sua infância.

Neste capítulo vimos que o fato das famílias retratadas nos romances serem estrangeiras e pobres dificulta sua inserção na sociedade, o que explica o fechamento delas em si mesmas. O confinamento gera relacionamentos incestuosos e, portanto, a saída encontrada pelas protagonistas é procurar um substituto do irmão ou da irmã para poder, enfim, viver o amor incestuoso por intermédio de outra pessoa. No próximo capítulo veremos de que maneira o amor incestuoso que não pode ser dito é revelado pela escritora e como esse mistério contribuiu para a construção da sua obra literária.

CAPÍTULO 4 – AS CAMADAS DA ESCRITA

Na obra de Marguerite Duras, o segredo de amar o irmão mais moço move sua escrita, por manter a sua infância viva. Esse segredo tomou diversas formas durante a construção da sua obra, porém, no final da vida, provavelmente pela falta de pudor, ou por não haver mais nenhum motivo para escondê-lo, ele foi finalmente revelado. Neste capítulo veremos como a escritora construiu esse segredo, e de que forma o irmão mais moço já estava presente nas primeiras obras sobre a família e como ele continua a existir nos romances de casais, bem como de que maneira ele é finalmente revelado em sua última obra, que trata da questão familiar.

*

4.1 “Períodos claros” e “períodos escondidos”

Como já foi mencionado, nossa pesquisa tem como foco os romances de casal e os romances de família em que o irmão mais moço tem um papel relevante. Nos romances denominados de família, a escritora publica, no início, histórias ficcionais que lembram muito os romances autobiográficos, como *La Vie tranquille* (1944) e *Un Barrage contre le Pacifique* (1950). Mais tarde a autora publica os autobiográficos, como *L'Amant* (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). *La Pluie d'été* é um romance de ficção sobre a família distinta das outras narrativas, publicado entre *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, em 1990. Do primeiro romance de ficção citado acima ao primeiro romance autobiográfico transcorreram quarenta e um anos. Vimos na introdução que durante este período Marguerite Duras publicou mais de quarenta livros.

No ano da publicação de *L'Amant*, todos os membros da família de Marguerite Duras (mãe, pai e os dois irmãos) já haviam falecido, e a autora encontrava-se com setenta anos. Em *L'Amant*, Marguerite Duras conta já ter escrito muito sobre sua

mãe e seus irmãos enquanto eles ainda eram vivos⁹⁰: “j’ai écrit autour d’eux, autour de ces choses sans aller jusqu’à elles” (DURAS, 1984: 14). Segundo a autora, portanto, ela escreveu sobre sua família, mas de uma maneira indireta, usando subterfúgios, provavelmente para não comprometer a si mesma, nem aos outros membros da sua família. Ao publicar *L’Amant*, a escritora decide revelar acontecimentos que não tinham sido contados antes. O fato de sua família já ter falecido e de a autora ter uma idade avançada permitiu-lhe escrever novamente sobre eles, mas desta vez sem se desviar do assunto, tratando os temas difíceis de frente.

Avant, j’ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j’aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. (DURAS, 1984: 14)

O advérbio “ici” da citação acima se refere ao livro *L’Amant*. Neste livro, ela conta o que tinha ficado enterrado, pois não há mais sua família para julgá-la, nem impedi-la. Ela declara ainda nesta citação que “todos os campos estão abertos, que não teria mais muros, que a escrita não saberia mais onde se colocar para se esconder” (DURAS, 1984: 15). A escritora está, enfim, livre para escrever sobre sua família, não há mais barreira.

Quando Marguerite Duras publica *Des journées entières dans les arbres* (1954), sua família ainda era viva; essa obra provocou na mãe uma reação de frieza, pois ela não gostou daquilo que a filha havia escrito sobre a mãe que privilegia um filho e despreza os outros:

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

⁹⁰ O pai de Marguerite Duras faleceu quando a escritora tinha quatro anos de idade; logo, não aparece como personagem dos livros.

Provavelmente, a atitude materna de rejeição ao texto tenha servido de impedimento para que a escritora continuasse a escrever sobre a sua família, de tal forma que os livros publicados em seguida não tratam mais desta questão. Após trinta anos, Marguerite Duras volta a escrever sobre esse tema de forma mais livre, em 1984, ao publicar *L'Amant*.

Podemos notar, ao compararmos *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) e *L'Amant* (1984), o cuidado com que a escritora abordou alguns assuntos enquanto a sua família era viva. O primeiro é uma obra ficcional, em que Suzanne encontra-se com M. Jo - ela passa gradualmente de personagem fictício em *Un Barrage* à primeira pessoa em *L'Amant* (DURAS, 2006: 29). M. Jo se interessa por Suzanne, que não se sente atraída por ele. Já em *L'Amant*, obra autobiográfica, a narradora encontra-se com o Chinês, com quem viverá um caso amoroso. No primeiro romance, Suzanne sente asco por M. Jo, enquanto no segundo a narradora sente atração pelo Chinês. Importante ressaltar que o relacionamento amoroso entre uma menina francesa com um indígena era inconcebível para a sociedade colonial da época. No primeiro romance a escritora omite o fato de M. Jo ser indígena. Esse fato nos é revelado em *Cahiers de la guerre*, escrito entre 1943 e 1949, mas publicado apenas em 2006, por se tratar de um caderno íntimo da escritora: "O primeiro caderno, além de uma longa narrativa autobiográfica que retrata a infância e a adolescência na Indochina, contém esboços do que viria a ser *Un Barrage contre le Pacifique*" (BOGAERT; CORPET, 2006: 8) e também *L'Amant*. Neste livro, aparece pela primeira vez o protagonista Léo, indígena que serve de modelo para a construção do M. Jo em *Un Barrage*, e depois para o amante em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*. Portanto, no primeiro romance a escritora trata de forma superficial o encontro de Suzanne com o M. Jo, enquanto no segundo a escritora aprofunda-se no assunto, revelando que a narradora não só teve uma ligação amorosa que durou um ano e meio com o amante, como também que ele era chinês. Esses dois fatos, segundo Marguerite Duras em *L'Entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras* (2003), não foram revelados aos membros da sua família enquanto eram vivos. Nem mesmo quando o irmão mais velho implorou diversas vezes para que ela contasse o que tinha acontecido entre ela e o Chinês. Eles nunca souberam dessa ligação, pois como a questão de pertencer à raça branca era muito importante para a mãe, seria um golpe, ainda mais forte que a destruição da

barragem, descobrir que a filha tinha se unido sexualmente a um chinês. Podemos verificar em *L'Amant* que a narradora não conta a verdade à mãe:

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

A cena do primeiro encontro amoroso vivido pela narradora com o Chinês foi diversas vezes escrita. Ao comparar trechos de *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) verificamos o que Marguerite Duras tinha escondido e o que revela com o passar dos anos.

Un Barrage contre le Pacifique:

En arrivant à la cantine de Ram, ils virent, stationnée dans la cour, une magnifique limousine à sept places, de couleur noire. (DURAS, 1997: p. 171, grifo nosso)

C'était un jeune homme qui paraissait avoir vingt-cinq ans, habillé d'un costume de tussor grège. Sur la table il avait posé un feutre du même grège. (DURAS, 1997: 173, grifo nosso)

L'Amant :

Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire (...)
Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon. Il me regarde. (DURAS, 1984: 25, grifo nosso)

L'Amant de la Chine du Nord :

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

Tanto em *Un Barrage contre le Pacifique* quanto em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, a protagonista vê primeiro a limusine, antes de ver o amante. É a riqueza do desconhecido que atrai a jovem. Em *Un Barrage*, M. Jo está na cantina de Ram e não na balsa que atravessa o Mékong, como nos outros dois livros. O encontro dos futuros amantes na balsa tem um significado importante, pois o rio é o

lugar sagrado onde a escritora e o irmão mais moço costumavam brincar livremente durante a infância⁹¹. (Voltaremos a esse assunto um pouco mais tarde, no entanto é preciso lembrar que o encontro com o amante no rio equivale ao encontro com o irmão mais moço na embocadura do rio.) Nas três obras, o amante está muito bem vestido, só que no primeiro isso é indiferente para Suzanne, que não se sente encantada com M. Jo ao conhecê-lo, enquanto nos outros dois a narradora se sente atraída pelo homem elegante. Enquanto a família era viva, a escritora não admite ter se interessado pelo chinês. Em *L'Amant*, é o Chinês que olha insistentemente para a narradora, e a frase "Il me regarde" é repetida duas vezes. Já em *L'Amant de la Chine du Nord*, descobrimos que é a narradora que olha para o chinês e que ela é uma criança. Portanto, percebemos que a cada romance descobrem-se informações que não haviam sido dadas antes. No primeiro livro não há menção da nacionalidade de M. Jo, e eles não se unem sexualmente; no segundo, sabe-se que ele não é branco e que ele atrai a narradora; no terceiro, que ele é chinês e ela, uma criança que flerta com um indígena. Nos dois últimos romances sabe-se que eles se unem sexualmente.

Outro aspecto que podemos notar ao comparar os dois romances, *Un Barrage contre le Pacifique* e *L'Amant*, é que a forma de relatar os "períodos claros", que corresponde ao primeiro romance, é diferente do relato dos "períodos escondidos" do segundo. Em *Un Barrage*, a autora constroi o romance de forma clássica e linear, sem misturar os tempos: presente e passado. Por exemplo, o romance inicia-se três anos após a invasão das águas do Pacífico, que destruiu a barragem construída pela mãe de Suzanne para proteger as suas terras cultivadas das marés. Esse livro é dividido em duas partes, nas quais se conta a saga da família de Suzanne de forma clara. Na primeira, é relatado o drama dessa família que foi à falência por causa da invasão das águas do Pacífico. Em seguida, surge M. Jo, homem riquíssimo, interessado em Suzanne, simbolizando a salvação da família. Na segunda parte, a salvação não é mais M. Jo, mas um anel de diamante dado por ele a Suzanne. Surgem outros pretendentes, tanto para Suzanne quanto para Joseph. A história acaba com a morte da mãe. Portanto, o enredo é contado de forma simples e direta, com bastante descrição dos lugares e dos protagonistas, o

⁹¹ " ... nous étions d'une liberté totale, je n'ai jamais vu des enfants aussi libres que nous, que nous sur les terres du barrage, mon frère et moi. [...] on restait partis des journées entières [...] dans la forêt et sur les rivières, sur les racs, ce qu'on appelle les racs, ces petits torrents qui descendent vers la mer." (DURAS, 1977: 60).

que deixa o romance muito denso. A história da mãe ilustra o que acabamos de falar. Para contá-la, a autora remonta a sua infância na França: “Fille de paysans, elle avait été si bonne écolière que ses parents l’avaient laissée aller jusqu’au brevet supérieur. Après quoi, elle avait été pendant deux ans institutrice dans un village du nord de la France” (DURAS, 1997b: 161). Em *L’Amant*, as informações sobre a mãe são lacunares, estão espalhadas ao longo do romance. Por exemplo: “Ma mère, institutrice...” (DURAS, 1984: 11) para mais adiante encontrarmos uma outra notícia: “elle [la mère] disait qu’il [le frère aîné] était aussi fort que ses frères, les cultivateurs du Nord” (DURAS, 1984: 71). A partir destas duas frases, ficamos sabendo que a mãe é professora e que sua família é composta de agricultores que vivem no Norte da França e que seus irmãos, como seu filho mais velho, são homens fortes. Para se chegar a esse conhecimento, foi preciso ler sessenta páginas, enquanto o leitor de *Un Barrage* precisou ler apenas um parágrafo no qual obteve mais informações do que em *L’Amant*.

Além de ser um romance lacunar, em *L’Amant* há uma mistura do tempo verbal e dos acontecimentos⁹² que não é encontrada em *Un Barrage*. Por exemplo, no início a narradora é uma senhora idosa, que emprega o passado para relatar um momento próximo do presente da escrita: “Un jour, j’étais âgée déjà, dans le hall d’un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s’est fait connaître et il m’a dit...” (DURAS, 1984: 9). No entanto, ao contar acontecimentos que ocorreram em sua infância, emprega-se o presente; por exemplo: “J’ai quinze ans et demi, Il n’y a pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone ...” (DURAS, 1984: 11). Portanto, o tempo da história não corresponde ao fato relatado. O presente mais próximo é escrito no passado e o passado, escrito no presente. Provavelmente, ao tratar dos períodos escondidos, a escritora emprega uma “estrutura complexa” que revela a dificuldade de se falar de acontecimentos que tinham ficado tanto tempo escondidos.

Outra possibilidade que justificaria essa escrita lacunar, cuja estrutura é complexa, seria o fato de a escritora não querer reescrever toda a história que já tinha sido escrita antes, como é o caso da compra das terras improdutivas em *Un Barrage* cujo tema é retomado em *L’Amant*, mas colocá-la de outra forma:

⁹²Segundo Leyla Perrone-Moisés: “Embora desenvolva uma trama perfeitamente compreensível, o romance tem uma estrutura complexa. É composto de fragmentos, que alternam o passado da narrativa, um passado posterior a este e o presente da lembrança. PERRONE-MOISES, L. A imagem absoluta. In: DURAS, M. *O amante*. São Paulo : Cosac Naify, 2007, p.90.

Em *Un Barrage contre le Pacifique*:

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

Em *L'Amant*:

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

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

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

4.2 A primeira e segunda história

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

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

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

mãe da escritora não suportaria descobrir que a filha tinha se unido sexualmente com o chinês. Sete anos depois da publicação de *L'Amant*, 1984, cuja história chamaremos de secundária, Marguerite Duras publica seu último livro autobiográfico *L'Amant de la Chine du Nord*, 1991. Ao escrever este livro, a autora revela a história de amor incestuosa entre ela e o irmão caçula. “Je voulais écrire l'histoire de l'amour entre le Chinois et l'enfant. Mais je ne savais pas quel chemin prendre. Et j'ai pris le chemin du petit frère, d'un amour parallèle, du premier amour de l'enfant” (DURAS, 1997: 1559). A essa história chamaremos de original, por servir de inspiração para as outras histórias que se espelham nesta. Ambas relatam um caso de transgressão; no entanto, em 1984 vimos que a história de amor entre a narradora e o Chinês é aceitável, enquanto a história de amor incestuosa será sempre inadmissível, em qualquer época, por violar o maior tabu da civilização. Portanto, a autora criou uma história conveniente que esconde uma outra, inconveniente. Para o leitor a escritora contou em *L'Amant* a história da menina branca e do chinês, em lugar de contar a história da menina branca e de seu irmão mais moço. Mas para a autora as duas histórias são equivalentes.

Vimos que para Marguerite Duras, assim como para a mãe das duas crianças em *Coupeur d'eau*, as histórias contadas têm o mesmo valor, porém para a escritora é preciso que o leitor perceba a semelhança e esteja atento para decodificar o código literário, assim como as pessoas que estiveram com uma suicida, a mãe das duas crianças, minutos antes da sua morte deveriam estar atentas a suas últimas palavras, pois elas poderiam ter sido alertadas⁹³ para o que aconteceu em seguida, ou seja, a morte no caso da mãe, o silêncio no caso da escrita. Há palavras que não podem ser ditas, portanto elas são substituídas pelo silêncio. O silêncio do suicida se assemelha ao indizível na escrita de Marguerite Duras. Ambos dizem, de outra forma, o que não pôde ser contado diretamente. É preciso reescrever *L'Amant* para a autora contar a verdadeira história revelada, finalmente, sem rodeios nem subterfúgios no auge da sua glória⁹⁴, em *L'Amant de la Chine du Nord*, aos setenta e

⁹³ “Ça se passe tous les jours comme ça dans la vie, au moment d'un départ, d'une mort, d'un suicide que les gens ne soupçonnent pas. Les gens oublient ce qui a été dit, ce qui a précédé et aurait dû les alerter.” DURAS, M. *La vie matérielle* : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour. Paris : P.O.L., 1987b, p.119. (Folio)

⁹⁴ “Les douze dernières années de cette vie plus que jamais vouée à l'écriture vont être éclairées par une gloire aussi méritée que soudaine...”. VALLIER. *Marguerite Duras: La vie comme un roman*. Paris: Textuel, 2006, p. 172.

sete anos, quando não há mais ninguém vivo em sua família, quando a autora assume todos os fantasmas que tinham sido reprimidos desde a sua infância.

A pergunta que se faz é de que maneira o leitor poderia ter desconfiado antes de ler o último romance autobiográfico. Em que momento Marguerite Duras nos deixou sinais que nos alertariam? De fato, a autora nos deixou muitos sinais e, os mais evidentes estão em seus primeiros romances sobre a família, *La Vie tranquille* e *Un Barrage*, nos quais a figura do irmão mais velho não aparece, tinha sido eliminada, restando apenas o casal de irmãos mais novos. Em ambos os livros, a irmã tem pelo irmão uma verdadeira adoração, mas, ao mesmo tempo muita culpa: “On a jamais parlé ensemble. On a toujours attendu le moment où on se parlerait tous les deux. Où on se le dirait qu'on s'aimait, qu'on se plaisait” (DURAS, 1997 : 123). Eles se amavam, só que não era possível falar deste amor, assim como não era possível escrever diretamente sobre o amor incestuoso. Esse amor proibido é uma recordação que tinha sido reprimida no inconsciente da escritora.

Por um longo período após a publicação de *Un Barrage contre le Pacifique*, em 1950, até a publicação de *Agatha*, em 1981, a figura do irmão caçula parecia ter desaparecido dos livros⁹⁵ publicados neste intervalo. No entanto, esta pesquisa nos permitiu compreender que na verdade o irmão caçula nunca deixou de existir, pois ele sempre esteve presente nas histórias de casais, só que de uma outra forma. Quando ele reaparece em *L'Amant*, ele já não existe mais, ele foi morto pelo irmão mais velho, é apenas um fantasma. Nesse romance, o irmão caçula é citado diversas vezes, há pelo menos doze páginas⁹⁶ que trata de assinalar seu sofrimento causado pelo maltrato do irmão mais velho: “un être humain [le frère aîné], et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère faisait la peur dans cette vie, peur qui une fois a atteint son coeur et l'a fait mourir” (DURAS, 1984: 14). Ou, por causa da sua morte durante a Segunda Guerra Mundial: “C'est en décembre 1942 que mon petit frère meurt” (DURAS, 1984: 38). Ou então, “Le petit frère est mort en décembre 1942 sous l'occupation japonaise” (DURAS, 1984: 71). A escritora admite que está assombrada⁹⁷ pela morte do irmão, e convencida de que ela foi causada pelo irmão mais velho e pela mãe. A insistência

⁹⁵ Segundo Jean Pierrot o tema incestuoso reaparece, rapidamente, no final de *Suzanne Andler*, em 1968. (1986: 196)

⁹⁶ DURAS, 1984: 13, 26, 37, 38, 71, 72, 98, 126, 127, 128, 129, 130.

⁹⁷ “...je suis hantée par la mise à mort de mon frère. Pour la mort une seule complice ma mère.” (Ibid. : 26)

desse tema quando se fala do irmão mais jovem revela que a escritora é perseguida por seu fantasma, que aparece, insistentemente, em sua obra, como se não tivesse sido enterrado e por isso perambulasse em busca de um abrigo. Em *L'Amant de la Chine du Nord*, o amante confirma esta ideia, ao contar que o corpo do irmão caçula não tinha sido encontrado e que tinha ficado sem sepultura (DURAS, 1997l: 1715). É exatamente o fato de o fantasma do irmão assombrar não apenas a vida da escritora e dos personagens, mas também a obra, que levará a autora a escrever suas histórias e a reescrevê-las. Um exemplo desse processo de escrita pode ser ainda compreendido ao compararmos *Hiroshima mon amour* com *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*.

Em *Hiroshima mon amour*, a protagonista é uma francesa que se apaixona por um japonês ao ir ao Japão participar de um filme sobre a bomba atômica de Hiroshima. Ambos são casados e vivem um amor proibido que remete à lembrança dolorosa de um outro amor também vivido pela Francesa com um soldado alemão quando era mais jovem, durante a Segunda Guerra Mundial. Qual é a semelhança desta história com a relatada em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord* ? Justamente a presença de duas histórias de amor paralelas, uma vivida no presente e outra no passado. A primeira história de amor, a da adolescente francesa com o soldado alemão, é semelhante à história de amor entre a narradora e o irmão mais jovem em *L'Amant de la Chine du Nord*, enquanto a segunda história de amor, a da francesa com o japonês, é semelhante ao romance vivido entre a narradora e o Chinês em *L'Amant*. Portanto, existe nas três obras citadas acima uma mesma estrutura que se repete: uma história secundária de amor proibido, mas aceitável que esconde no íntimo dos personagens uma história de amor primária difícil de ser aceita. A figura do irmão caçula pode ser identificada com a do alemão, por dois motivos: primeiro, os dois morrem na Segunda Guerra Mundial; segundo, pela maneira como estão construídos os romances, o amor da francesa pelo soldado alemão é um ato tão transgressivo quanto o amor incestuoso pelo irmão caçula. Para compreender melhor a relação da autora com os alemães nazistas, é preciso lembrar que a autora e o marido Robert Antelme faziam parte do grupo de Resistência, Movimento Nacional de Prisioneiros de Guerra e Deportados. No dia 1º de junho de 1944 seu marido e sua cunhada foram presos, depois transferidos para um campo de concentração na Alemanha. Em *La Douleur* (1985), Marguerite Duras relata os dias de espera de notícia do marido e a angústia de encontrá-lo vivo ou

morto. Nesse livro a autora exprime a dor, a raiva e a revolta contra os alemães nazistas:

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

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

O nome da cidade natal onde a Francesa conheceu o soldado alemão é “Nevers”. Em *Hiroshima mon amour*, o Japonês fica intrigado com este nome, e sugere que Nevers não tenha um significado em francês: “Ça ne veut rien dire, en français, Nevers, autrement?” (DURAS, 1960: 86). Ela responde: “Rien. Non.” Esse comentário nos leva a desconfiar da importância do nome para compreender melhor a história. Em *Les Lieux de Marguerite Duras*, a escritora nos dá a chave para interpretação dessa palavra ao afirmar que: “Nevers en France, c'était never, “jamais”, en anglais” (DURAS; PORTE, 1977: 85). Portanto, “Nevers” significa “jamais” indicando que a história contada na sua cidade natal “nunca” aconteceu,

pois na verdade ela substitui uma outra, mais difícil de ser admitida, a história de amor entre dois irmãos. O advérbio “nunca” revela a vontade de ocultar o passado, apagando da memória um outro acontecimento mais doloroso, porém o amante alemão ressurgiu na figura do japonês. A recordação do passado é excluída do seu consciente até o dia em que ela se encontra sentada em face do japonês em um café, de frente para a embocadura do rio. Neste momento, segundo a autora, ocorre um “milagre”, pois a lembrança de “Never” é revivida⁹⁸ pela protagonista: o Alemão ressuscita. A autora acrescenta, em uma entrevista com Xavière Gauthier, que “a história de Hiroshima repete a de “Nevers” (DURAS, 1974: 83). O Japonês se funde na figura do Alemão, e é como se o morto tivesse ressuscitado, só que no corpo do engenheiro. Podemos ver esse milagre acontecer no diálogo entre a Francesa (elle) e o Japonês (lui) sobre o momento em que ela foi presa no porão da sua casa:

LUI

Tu cries?

La chambre de Nevers

ELLE

Au début, non, je ne crie pas. Je t'appelle doucement.

LUI

Mais je suis mort.

ELLE

Je t'appelle quand même. Même mort. Puis un jour, tout à coup, je crie, je crie très fort comme une sourde. C'est alors qu'on me met dans la cave. Pour me punir.

LUI

Tu cries quoi?

ELLE

Ton nom allemand. Seulement ton nom. Je n'ai plus qu'une seule mémoire, celle de ton nom. (DURAS, 1960: 90)

O Japonês diz no lugar do Alemão “eu estou morto”, como se o Alemão tivesse ressuscitado, e estivesse usando o seu corpo por um curto espaço de tempo. Este esquema de substituição é um processo recorrente na escrita de Marguerite Duras. A autora cria personagens secundários que substituem o personagem original, o irmão caçula. O Japonês substitui o Alemão, assim como o amante substitui o irmão mais moço em *L'Amant de la Chine du Nord*. Em *La Vie tranquille* a autora nos revela esse procedimento de criação literária. Francine ama o irmão

⁹⁸ “Un miracle s' est produit. Lequel? Justement, la résurgence de Nevers.” DURAS, M. *Hiroshima mon amour*: scénario et dialogue. Paris: Gallimard, 1960, p.85.

Nicolas, mas ele morre, e ela o substitui pelo amigo do irmão, Tiène: “Nicolas, même si j'exagère ma douleur de l'avoir perdu, je le sais bien que Tiène l'avait déjà remplacé. J'ai toujours trouvé le moyen de tout remplacer” (DURAS, 1997: 109). A última frase da citação confirma a nossa ideia de que a autora está sempre substituindo por outra mensagem a mensagem original, o amor incestuoso. Como este tema é muito delicado de ser abordado, principalmente enquanto a família era viva, a escritora criou personagens masculinos que representassem o irmão mais moço.

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

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

A primeira camada corresponde ao enredo, à ação, a o que é fácil de ser captado, e a segunda camada seria a história original que está por trás da história secundária. No caso de *Hiroshima mon amour*, a primeira camada corresponde à aventura amorosa da francesa e do japonês; a segunda é aquela que não dá para ser lida, ela é apenas sugerida. Portanto, a camada ilegível corresponde ao amor incestuoso que é insinuado na cena do reaparecimento do alemão. Primeiro, a escritora afirma ter acontecido um milagre quando Nevers “ressurge”⁹⁹ no café, e o Alemão ressuscita. Segundo, os protagonistas estão em frente à embocadura do rio: “C'est là qui finit Hiroshima et commence le Pacifique”. (DURAS, 1960: 85). A alusão ao Pacífico e à foz do rio remete a infância de Marguerite Duras, compartilhada com o irmão mais moço:

⁹⁹ “Le temps passe sans qu'ils s'aperçoivent. Un miracle s'est produit. Lequel ? Justement, la résurgence de Nevers” (DURAS, 1960 :85).

J'ai passé toute mon enfance au bord de la mer en Indochine, au bord du Pacifique avec mon frère, au Cambodge et puis ensuite en Cochinchine. Il y a eu des fleuves, des racs, des fleuves et la mer au bout des fleuves et l'idée de mon frère est liée à celle de la mer....
(DURAS, 1993b: 10)

O mar e a foz do rio estão ligados ao irmão por quem ela nutre um amor incestuoso. Quando “Nevers” ressurgue, é como se a lembrança da infância vivida ao lado deste irmão reaparecesse, só que na figura do alemão. A palavra “résurgence” significa “eaux souterraines qui ressortent à la surface, source”. Justamente, o irmão é a fonte inspiradora da escritora. É a experiência dolorosa de amá-lo que a leva a escrever várias histórias de amor proibido.

Em *Marguerite Duras*, no quinto capítulo “L'émergence du fantasme”, Jean Pierrot (1986: 193-194) defende a idéia de que a ressurreição do alemão morto por curto espaço de tempo no vivo, o Japonês, é necessária para que a Francesa se esqueça, definitivamente, da antiga paixão que a assombrava desde a morte trágica do amante alemão. Essa reencarnação serve para apaziguar a consciência da heroína, para que ela possa, enfim, se livrar do peso secreto deste amor. Para Jean Pierrot, reviver o passado é uma maneira de curar a protagonista do trauma sofrido na adolescência, semelhante ao que acontece em um tratamento psicanalítico. Portanto, a Francesa revive a história traumática do passado no presente, para depois esquecê-lo, livrando-se do trauma. O crítico nos mostra que este esquema reaparece em diversas outras obras da escritora, de forma obsessiva. Cita como exemplo, *Moderato Cantabile*, quando o assassinato da jovem pelo seu amante, desperta em Anne Desbaresdes a lembrança de um passado secretamente escondido durante os anos de casamento com o industrial. Chauvin exerce o mesmo papel do engenheiro japonês de *Hiroshima mon amour*, incarnando o fantasma do amante passado. A escritora revela, ao escrever *Moderato Cantabile*, ter vivido uma experiência amorosa avassaladora que a levou a uma crise suicida. Jean Pierrot explica que o fantasma que assombra Anne Desbaresdes remete ao mesmo fantasma que assombra a escritora, o seu irmão caçula.

Amour interdit et impossible pour un frère, vécu dans l'enfance et l'adolescence, traumatisme violent causé par l'annonce, à l'époque de la guerre, de la mort brutale de ce frère chéri, réapparition de son

fantôme à l'occasion d'une ressemblance accidentelle et d'une aventure amoureuse à la fois intense et passagère, désir de revivre jusqu'au bout ce passé pour pouvoir enfin en être délivré, prise de conscience progressive de la nature réelle de cet amour, voilà effectivement le schéma autobiographique que nous nous proposons de retrouver dans une grande partie de l'oeuvre ultérieure. (PIERROT, 1986: 199)

Acreditamos que a repetição dessa estrutura (reviver uma dolorosa história antiga no presente) esteja ligada à escrita literária, e não a uma busca de uma cura terapêutica. Caso fosse possível curar-se, não haveria motivo para recontar essa história tantas vezes quantas foram escritas. No prefácio de *Essais critique*, Roland Barthes (1964: p.14) afirma que a literatura é a expressão secundária de uma mensagem original, e que a linguagem escrita torna-se obra quando ela pode variar, de certa forma, essa mensagem primária. Caso o escritor publicasse a mensagem original, tal qual ele a concebeu, sem que houvesse uma lapidação da linguagem, ela seria despojada de afeto, correria o risco de não despertar a emoção no leitor, teria, provavelmente, um caráter banal. Assim, o escritor deve escolher uma forma de comunicação indireta, cheia de singularidades, em que a linguagem seja bem trabalhada para transmitir a primeira mensagem que lhe serviu de inspiração em uma forma variável, ou seja, disfarçada de mensagem secundária.

...l'écrivain et l'homme privé (quand il écrit) sont condamnés à varier d'emblée leurs messages originels, et puisqu'elle est fatale, à choisir la meilleure connotation, celle dont l'indirect, parfois fort détourné, déforme le moins possible, non pas ce qu'ils veulent dire, mais ce qu'ils veulent faire entendre... (BARTHES, 1964: 15)

O segundo romance publicado no início da carreira da Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, iniciado na primavera de 1943, alguns meses depois da morte do seu irmão mais moço, no outono de 1942, é um exemplo de obra cuja mensagem secundária ficou muito próxima da mensagem original. Ela conta a história de uma família cujos filhos, Francine e Nicolas, possuem uma relação afetiva que extrapola o âmbito comum. Segundo Jean Pierrot (1986: 195), esse romance tem uma coloração nitidamente sexual e incestuosa. Ao escrever este livro, Marguerite Duras é uma jovem escritora, muito presa ao acontecimento presente, a morte do irmão, e possivelmente por isso escreve um romance cuja mensagem original e secundária retratam a dor da perda e revelam a relação incestuosa. Não há duas camadas de

leituras sobrepostas, há apenas uma: o amor incestuoso. Podemos comparar um trecho desse romance onde Francine relata a ligação dela com o irmão ao artigo “Retake” de Marguerite Duras (1993b: 10) em que a escritora nos conta a relação forte que ela tinha com seu irmão mais moço e perceber o quanto a mensagem do livro está próxima à do artigo:

La Vie tranquille :

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

Trecho do artigo “Retake”:

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

Os dois textos trazem a mesma mensagem: a forte ligação dos dois irmãos que compartilharam juntos uma infância em comum. Eram inseparáveis, como se os dois possuíssem o mesmo corpo e vivessem unidos. No artigo, a escritora diz ter vivido a sua infância em Nicolas, como se ela e Nicolas fossem apenas uma pessoa. Portanto, a morte do irmão significa o fim da infância da irmã e o fim da criança que ela fora enquanto o irmão era vivo. O desaparecimento de um coloca em risco a existência do outro, pois eles formavam uma só unidade, semelhante ao andrógino. “Essa espécie particular tinha, ao mesmo tempo, a forma e o nome das outras duas, masculina e feminina, a partir das quais era formada” (PLATÃO, 2005: 37). Em outro trecho de *La Vie tranquille* Francine revela que a morte do irmão a deixou despedaçada, idéia que reforça a anterior, de que os irmãos tinham um só corpo. Quando o trem passa por cima de Nicolas, esmagando-o e matando-o, é como se o corpo de Francine fosse bruscamente separado do de Nicolas: “Je ne reconnaissais pas très bien ce qui m'appartenait, c'est pourquoi je repensais sans cesse à Nicolas

pour me rappeler qui j'étais en fin de compte et rassembler mes morceaux qui traînaient dans la chambre” (DURAS, 1997a: 90). Como continuar a viver se a morte do irmão deixou-a em pedaços? É preciso lembrar-se do irmão para poder se recompor, sua recordação permite que Francine se veja também e, desta forma, se restabeleça.

Notamos que com o tempo a escritora se distancia do sofrimento da perda do irmão relatado em *La Vie tranquille*, assim como as obras posteriores afastam-se da mensagem original desse romance, transformando-a em mensagens secundárias, variadas ao longo dos cinquenta anos de produção literária e cinematográfica. Vimos que após a publicação de *Un Barrage contre le Pacifique*, em 1950, a figura do irmão caçula, aparentemente, desaparece, ressurgindo apenas em 1981, em *Agatha*, escrito logo depois que Marguerite Duras leu *L'Homme sans qualités* de Musil¹⁰⁰, livro que serviu de inspiração para a volta do irmão caçula na obras que virão a seguir: *Savannah Bay*, 1982, *L'Amant*, 1984, *La Pluie d'été*, 1990, e por fim *L'Amant de la Chine du Nord*, 1991. Poderíamos pensar que o tema do amor incestuoso teria se exaurido durante o intervalo de quarenta anos, mas pelo contrário, o irmão continua presente, mas disfarçado em outros personagens. Veremos em seguida de que maneira o fantasma do irmão reaparece também nos romances de casais.

*

4.3 O fantasma e suas variações

Em *Un Barrage contre le Pacifique*, Suzanne assiste a um filme no cinema que evoca a história do encontro amoroso de um casal. A mulher é jovem e bonita. Ela seduz os homens, que ficam completamente apaixonados por ela: “Les hommes se perdent pour elle, ils tombent sur son sillage comme des quilles et elle avance au milieu de ses victimes” (DURAS, 1997b: 261). Essa mulher fatal enlouquece os homens que caem aos seus pés, embora ela não se interesse por nenhum deles.

¹⁰⁰ “La prise de conscience du caractère virtuellement incestueux de cet amour d'autefois ne s' est faite pour elle que très tardivement, et en particulier à la faveur de la lecture, en 1980, du roman de Musil, *L'homme sans qualités*, qui, on le sait, raconte l'amour, de caractère clairement incestueux, mais probablement sans son accomplissement charnel, qui relie un frère et une soeur, Hans Ulrich et Agatha”. (PIERROT, 1986: 194)

Ela os despreza, passando por cima de suas vítimas. Essa mulher nos remete à personagem Anne-Marie Stretter, cujo amante se suicida ao ser abandonado por ela¹⁰¹. Os homens que se apaixonam por Anne-Marie Stretter também são suas vítimas, como os que se apaixonam pela mulher do filme. Ademais a atriz é comparada a um barco: “libre comme un navire” (DURAS, 1997b: 261). Esse fato nos lembra a protagonista Anna, que também se assemelha à Anna-Marie Stretter do romance *Le Marin de Gibraltar*. Já vimos anteriormente que Anna é uma mulher bonita e rica que viaja em um iate. Em suas viagens, ela encontra vários homens que, se tornam seus amantes. O poder de sedução e a liberdade são pontos em comum entre essas duas mulheres.

A mulher sedutora do filme encontra em Veneza, finalmente, o homem por quem ela se apaixonou: “Il dit je vous aime. Elle dit je vous aime moi aussi. Le ciel sombre de l'attente s'éclaire d'un coup. Foudre d'un tel baiser” (DURAS, 1997b: 261). No momento em que os amantes declaram seu amor, o céu, que estava escuro, de repente se ilumina com a paixão do casal. É interessante observar a ruptura que a escritora introduz no encontro amoroso, sutilmente, ao quebrar a expressão “coup de foudre” que significa “amor à primeira vista”, ao separá-la por um ponto final e suprimir a preposição de: “ d'un coup. Foudre”, revelando, assim, a separação iminente do casal, perante a impossibilidade amorosa. Não é apenas neste momento que Marguerite Duras faz conhecer sua concepção de que a completude do casal é impossível. No trecho seguinte, ela afirma: “Idéal impossible, absurde, auquel la conformation des organes ne se prête évidemment pas” (DURAS, 1997c: 262). Para a escritora, o corpo do homem e da mulher não foram feitos para uma união recíproca e total, há na natureza humana um impedimento à fusão completa dos órgãos masculinos e femininos, diferentemente do que acontece com a jiboia, capaz de engolir um animal inteiro. Para Marguerite Duras, a fusão perfeita é a que acontece entre a jiboia e o frango. “Le boa s'intégrait ce poulet au cours d'une digestion d'une aisance souveraine, aussi parfaite que l'absorption de l'eau par les sables brûlants du désert” (DURAS, 1997c: 388), o que explica a frustração dos personagens que estão à espera da simbiose perfeita. É interessante ressaltar que o espectador assiste à união do casal na tela, porém não percebe o fracasso dessa

¹⁰¹ “Avant qu'elle ne vienne à Vinh Long, un jeune homme s'était tué pour elle dans ce poste du Laos d'où elle arrivait. Je l'ai su comme tout le monde dès qu'elle est arrivée à Vinh Long. Ça a été déterminant. J'ai vu cette femme avant tout comme une donneuse de mort.” (DURAS, 2001: 62)

completude: “Les spectateurs n’en auront vu pourtant que la tentative et l’échec leur en restera ignoré. Car, l’écran s’éclaire et devient d’un blanc de linceul” (DURAS, 1997b p.262). Ele sairá do cinema em busca de uma união semelhante a que assistiu, assim como Suzanne sai da sala em busca do parceiro com quem poderia realizar o seu desejo. A primeira pessoa que lhe vem ao espírito é seu irmão: “Elle se remit à chercher Joseph mais pour d’autres raisons que tout à l’heure, parce qu’elle ne pouvait se résoudre à rentrer. Et aussi parce que jamais encore elle n’avait eu un tel désir de rencontrer Joseph” (DURAS, 1997b, p. 262). Ver o encontro amoroso do casal provoca o desejo de se unir sexualmente com o irmão.

Notamos que esta cena, em que Suzanne vê o nascimento do amor de um casal, assemelha-se às cenas encontradas nos romances de casais em crise¹⁰². Em geral, temos três pessoas que formam um triângulo amoroso. Uma delas olha o encontro de outros dois. Quem olha o novo par se formar reflete nele o desejo de encontrar-se com a pessoa amada, assim como Suzanne deseja encontrar o irmão, mas como o amor que ela sente por ele é proibido, quem olha realiza o desejo através do outro casal.

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

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

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

¹⁰² *Le Marin de Gibraltar* (1950), *Les Petits chevaux de Tarquinia* (1953), *Moderato Cantabile* (1958), *Dix Heures et demie du soir en été* (1960), *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964).

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

Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Jean, dono do barco, assemelha-se ao marinheiro de Gibraltar por ser um desconhecido que vem do mar, e também lembra o irmão mais moço da escritora, por desestabilizar o relacionamento amoroso de Sara e Jacques. Marguerite Duras revela no artigo “Retake” (1993b: 10) que a idéia do irmão mais moço está ligada ao mar, mais um motivo para associarmos o marinheiro e Jean a ele. Podemos pensar que tanto o marinheiro quanto Jean são a figura do irmão que volta do mar ressuscitado, o mar, nesse caso, representando a morte. Portanto, se o marinheiro de Gibraltar é a figura do irmão disfarçado de marinheiro, Anna não vai encontrá-lo, pois ele está morto. Contudo continuará buscando-o, pois ele não existe enquanto marinheiro, mas existe quanto símbolo do amor pelo irmão.

X.G. - *Le Marin de Gibraltar* aussi. J'ai pensé que notamment l'amour de cette femme pour le marin, l'être complètement inexistant et, à la fois, existant avec énormément de force...

M.D. – Cet état déjà sursitaire..., voyez. Tout amour qu'elle vit s'inscrit dans l'attente d'un amour, de l'amour de Gibraltar.” (DURAS, 1974: 58)

Notamos haver um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa de *Un Barrage contre le Pacifique*, chamado de “mise en abyme”. A narrativa dos romances de casais está inserida dentro da narrativa de *Un Barrage*, que faz parte dos romances de família. Portanto, há uma micro-narrativa dentro de outra, mais abrangente. Dessa forma, percebemos que os romances de família englobam os romances de casais. Isso não acontece apenas com a narrativa, mas também com a construção da obra durassiana. Os três primeiros romances tratam do tema da família: *Les Impudents* (1943), *La Vie tranquille* (1944), *Un Barrage contre le Pacifique* (1950). Em seguida são publicados os romances de casais *Le Marin de Gibraltar* (1950), *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), *Moderato Cantabile* (1958), *Dix heures et demie*

du soir en été (1960), *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964), etc. Finalmente, os três últimos romances sobre família *L'Amant* (1984), *La Pluie d'été* (1990) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Fecha-se o ciclo com os romances de família. Ao contrário do que poderíamos imaginar, os romances de família e os de casais em crise estão, intrinsecamente, ligados pelo triângulo amoroso.

Em *Un Barrage contre le Pacifique*, o desejo de conjugação amorosa com o irmão é revelado à protagonista no momento em que ela assiste ao filme e vê um casal se amar: “Leurs corps s’enlacent. Leurs bouchent s’approchent [...] Une fois qu’elles sont proches à se toucher, on les mutile de leurs corps. Alors, dans leurs têtes de décapités...” (DURAS, 1997b: 261) A imagem de amor e morte (tête de décapité) lembra o encontro de Sara e Jean, em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, onde Sara também tinha a cabeça decapitada: “sa tête décapitée sortait seule de la mer.” (DURAS, 1953: 134) Vemos que o mesmo termo é usado tanto no romance de família quanto no romance de casal. Portanto, quando Marguerite Duras evoca o triângulo amoroso nos romances de casais em crise, ela está falando de forma disfarçada do amor incestuoso. Essa terceira pessoa que olha um casal se encontrar, como Suzanne, remete a Lol V. Stein que olha Anne-Marie Stretter e Michael Richardson, em *Le Ravisement de Lol V. Stein*. Então, Lol V. Stein exerce o mesmo papel da irmã dos outros livros. Em *La Vie tranquille*, Francine olha o irmão Nicolas com Luce; em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, a narradora deseja ver o amante com Hélène Lagonelle. Todas essas protagonistas que olham estão impedidas de se unirem sexualmente ao irmão, assim sendo elas olham a sua substituta encontrar-se com o seu irmão em seu lugar.

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

Pierre Dumayet: [...] J'ai relu... *Lol V. Stein* et j'ai relu *L'Amant de la Chine du Nord*, et la proximité de lecture des deux livres fait que je me pose des questions qui ne sont probablement pas des questions qui doivent être posées. Mais quand l'enfant dans *L'Amant* offre au Chinois son amie Hélène Lagonelle, est-ce qu'elle fait quelque chose qui la rapproche de Lol V. Stein ?

Marguerite Duras : C'est la première fois, c'est la première fois que l'on me le dit. C'est vrai. Elle devient Lol V. Stein. (DURAS, 1999b, p.24)

Em *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*, Freud (2006c: 137) explica que o instinto escopofílico (*voyeurismo*) é auto-erótico, ou seja, primeiro alguém olha para uma parte do seu próprio corpo. Depois o instinto é conduzido, por um procedimento de comparação, a substituir esse objeto olhado por uma parte semelhante do corpo de outra pessoa. Esta é, então, olhada por alguém que olhava para si mesmo, antes de olhá-la: “Segue-se que a fase preliminar do instinto escopofílico, na qual o próprio corpo do sujeito é o objeto da escopofilia, deve ser classificada sob o narcisismo, e que devemos descrevê-la como uma formação narcisista.” A partir desta explicação científica podemos compreender melhor o que acontece com as protagonistas durassianas. Em *L'Amant e L'Amant de la Chine du Nord*, a narradora revela sentir por Hélène Lagonelle, uma amiga do pensionato de Lyautey em Saigon, uma atração forte, pois ela tem uma beleza “milagrosa” e a forma arredondada do seu corpo é extraordinariamente mais bonita que a do irmão, cuja forma é avara e interna, chegando a desaparecer ao lado do esplendor do corpo da amiga (DURAS, 1984: 89). Ela é o primeiro desejo¹⁰³ da narradora, despertado no dia em que a viu nua. A narradora olha para o corpo de Hélène, assim como, antes, olhara para o seu mesmo. A amiga serve de espelho, refletindo a beleza feminina das duas únicas meninas brancas do pensionato: “Elles [Hélène e a narradora] sont belles, elles ont oublié qu'elles le savent déjà. Elles dansent. Elles sont de race blanche” (DURAS, 1997: 1598). Hélène é o duplo da narradora, de tal forma que, no dia em que esta tem relação sexual com o chinês, aquela se sente feliz como se ela estivesse apaixonada pelo amante da narradora.¹⁰⁴ Já no terceiro capítulo mostramos ser o amante o duplo do irmão mais moço. Acima apontamos que Hélène também o é da narradora. Portanto, quando a narradora pede ao amante para fazer amor com a amiga, ela quer sentir por intermédio dela o prazer que sente

¹⁰³ “Pour moi, le désir, le premier désir, ça a été toi. Le premier jour. Après ton arrivée. C'était le matin, tu revenais de la salle de douches, complètement nue...” (DURAS, 1997: 1600)

¹⁰⁴ “Elle est comme heureuse Hélène Lagonelle, ces jours-là, comme amoureuse du Chinois à son tour, en entendant parler par l'enfant de Sadec.” (DURAS, 1997: 1619)

quando tem relação com ele. Como Hélène e o Chinês substituem a narradora e o irmão, olhar o ato sexual dos dois é como se ela olhasse para ela mesma unindo-se sexualmente com o irmão caçula. A união entre os irmãos é possível através do *voyeurismo*, pois “ver” o outro é tão prazeroso quanto fazer amor, com a diferença de que o primeiro não transgride a barreira do incesto, por não haver a consumação da relação sexual que é apenas imaginada através de outras duas pessoas.

Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive. (DURAS, 1984: 92)

Vimos no primeiro capítulo da tese que o esquema triangular se repete nos romances de casais. Há um casal em crise que se afasta com a chegada de uma terceira pessoa. O desconhecido forma um novo casal com uma das pessoas que acaba de se separar. O outro, que formava um par, fica sozinho. Ele deseja ver o novo encontro amoroso. Na verdade, por trás desse desejo existe um segredo escondido: o amor incestuoso pelo irmão caçula.

Dix Heures et demie du soir en été é construído nesse mesmo esquema: Maria afasta-se do marido, pois o amor do casal exaure-se. Ela fica só, enquanto o marido forma um novo casal com Claire. Maria deseja ver o encontro amoroso do marido e da amiga: “Elle voudrait voir se faire les choses entre eux afin d'être éclairée à son tour d'une même lumière qu'eux et entrer dans cette communauté qu'elle leur lègue, en somme depuis le jour où, elle, elle l'inventa, à Vérone, une certaine nuit” (DURAS, 1997f: 717). A esposa quer ser iluminada pela mesma luz que ilumina os amantes. Em outras palavras, Maria quer, como a narradora de *L'Amant*, sentir o prazer que o novo casal experimentará na conjugação amorosa. A esposa concede Claire ao marido para também usufruir desse encontro, que remete a um prazer que ela sentiu no início do relacionamento, em um hotel em Verona. Notamos haver duas histórias de amor. A primeira aconteceu faz um tempo, quando Maria e Pierre apaixonaram-se, enquanto a segunda ocorre entre Pierre e Claire, que se apaixonam quando o amor de Pierre e Maria esgota-se. Notamos que a estrutura de dois amores nesse romance é semelhante à estrutura narrativa de

L'Amant, cuja primeira história é o amor incestuoso entre a narradora e o irmão caçula e a segunda se dá entre a narradora e o amante que se apaixonam.

Nos dois romances o relacionamento amoroso do casal está no fim. Em *L'Amant*, a narradora está prestes a partir para França, pois o pai do amante quer separá-los. Em *Dix Heures et demie du soir en été*, o casal não se ama mais como no início do casamento. Justamente por estar em seu término, é preciso reanimar a chama da paixão com um novo amor; logo, a narradora gostaria de dar ao Chinês a amiga Hélène L. e, em troca ela quer vê-los fazer amor, assim como Maria quer ver Claire e Pierre para sentir o prazer experimentado em Verona, momento em que Maria e Pierre pensavam que o amor de ambos não se esgotaria.¹⁰⁵ A diferença entre os relacionamentos amorosos é que o amor incestuoso, por não haver consumação, é imortal, enquanto o amor dos casais é passageiro, precisa ser sempre renovado.

Notamos que o triângulo amoroso liga os romances de casais aos romances de família. Durante o período em que Marguerite Duras escreveu os romances de casais, sua família ainda era viva. Por esse motivo, segundo a narradora, ela não falou diretamente sobre o assunto, contudo relatou histórias como as de casais que escondiam, por trás do triângulo amoroso, o amor incestuoso (DURAS, 1984:14). Não apenas o tema do amor pelo irmão é dissimulado nesse período, mas também a forma de escrevê-lo. Para mostrar que a escrita também é disfarçada, compará-los um trecho, já citado antes, de *Dix Heures et demie du soir en été* com um outro trecho de *L'Amant* :

Elle voudrait voir se faire les choses entre eux afin d'être éclairée à son tour d'une même lumière qu'eux (DURAS, 1997f: 717).

Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il fasse à son tour sur elle. Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui (DURAS, 1984: 92).

Em *Dix Heures et demie du soir en été* (a primeira citação), o uso do pronome “elle” mantém o escritor afastado do texto relatado. É uma história contada na terceira pessoa cujo narrador é onisciente. Em *L'Amant*, emprega-se o pronome “je”,

¹⁰⁵ “Il a parlé de Vérone. De l'amour toute la nuit, entre eux, dans une salle de bains de Vérone. [...] ‘Viens, Maria.’ Il s'étonnait. ‘Mais quand, quand aurais-je assez de toi?’ (DURAS, 1997f: 670)

aproximando o escritor da história contada. Segundo Jean-Yves Tadié (1990:11), a “narração em primeira pessoa impõe a presença massiva do autor, mesmo se o narrador não se confunde com o escritor.” Sabemos que Marguerite Duras assume ser esta obra autobiográfica; mais um motivo para, nesse caso, o narrador se confundir com o escritor. Sendo assim, a escrita deixa de ter um caráter impessoal, como no caso de *Dix Heures et demie*, e passa a ter um caráter íntimo e revelador. Em *Dix Heures et demie du soir en été* (a primeira citação), Maria afirma que “queria ver as coisas acontecerem entre eles” (DURAS, 1997f: 717, tradução nossa), mas não esclarece o que ela quer dizer com a palavra “coisas”, embora pelo contexto, o leitor compreenda que ela se refere ao ato sexual, ou seja, queria ver Pierre e Claire unirem-se sexualmente. Já em *L'Amant* a narradora diz que “queria dar Hélène Lagonelle a esse homem que faz isso em mim para que ele faça nela” (DURAS, 1984: 92). O pronome “isso” remete à palavra “jouissance”¹⁰⁶, que aparece na frase anterior a esta. Portanto, ela gostaria que o amante fizesse Hélène L. gozar, assim como acontece com ela. Em *Dix Heures et demie du soir en été* faz-se uso de metáfora para dizer que Maria gostaria de sentir o mesmo prazer que os amantes. A palavra “lumière”, que aparece nessa metáfora, é substituída pela palavra “jouissance” em *L'Amant*, cuja escrita não tem disfarce para dizer que a narradora quer sentir o mesmo prazer que a amiga sentirá ao unir-se sexualmente ao amante. Há em comum, nesses dois trechos, o fato de haver por trás do que foi contado um segredo que não é revelado. Em ambos os casos a escritora delega a seus personagens (Claire, Hélène, Pierre e o amante) o que a irmã gostaria de fazer com o irmão caçula.

Vimos no segundo capítulo da tese que, em geral, os romances de casais iniciam-se em um contexto de morte. Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, um jovem morre ao desativar as minas; em *Moderato Cantabile*, uma mulher é assassinada pelo amante; em *Dix Heures et demie du soir en été*, um casal adúltero é morto por um dos conjugues; em *Hiroshima mon amour*, a destruição causada pela explosão da bomba atômica serve de pano de fundo para o romance de um casal. Essas mortes revelam um desequilíbrio do universo durassiano. O fato de existir uma história de amor incestuosa atrás da história de casais explica a desordem do

¹⁰⁶ “ Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça ...”. (Ibid.: 92) (O grifo é nosso)

cosmos. Segundo Roger Caillois (1950:30), quando um tabu é transgredido, ele provoca uma desordem universal, tanto no ponto de vista da natureza quanto da sociedade. O culpado não coloca apenas a si mesmo em perigo, mas também aqueles que estão ao seu redor. Poderíamos nos perguntar como pode haver desequilíbrio nos romances de casais se não há transgressão do maior tabu da civilização? Afinal, os personagens realizam o desejo incestuoso através do *voyeurismo*. Contudo, o último romance escrito sobre a família: *L'Amant de la Chine du Nord* revela que a barreira do incesto foi ultrapassada:

Ç'avait été là qu'ils s'étaient pris pour la seule fois de leur vie. La jouissance avait été celle que ne connaissait pas encore le petit frère. Des larmes avaient coulé de ses yeux fermés. Et ils avaient pleuré ensemble, sans un mot. (DURAS, 1997: 1694)

Esta citação não deixa dúvida de que houve o ato sexual, primeiro por causa da presença do verbo pronominal “se prendre” que tem vários significados, dentre eles “s'unir sexuellement”, e segundo, a palavra “jouissance” confirma que o ato chegou a seu desfecho. Outro aspecto importante a ser ressaltado é o caráter sagrado que a narradora dá ao irmão. Nesse mesmo livro ela afirma: “Il dort dans la galerie qui longe les classes, derrière un muret, à l'ombre de la lune. Elle s'arrête. Elle se couche près de lui. Elle le regarde comme s'il était sacré” (DURAS, 1997: 1575). Como a escritora insere a questão incestuosa dentro de um ambiente sagrado, compreendemos melhor a dimensão da violação. Por esse motivo se explica toda a dificuldade de se falar desse assunto. Nos romances anteriores, que tratam diretamente do amor incestuoso, entendemos que há uma aproximação dos corpos, porém não fica claro que tenha acontecido o coito. Em *La Pluie d'été*, publicado um ano antes de *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), o trecho que revela a união dos irmãos é ambíguo: “C'était cette même nuit que Jeanne était allée dans le lit d' Ernesto, elle s'était glissé contre le corps de son frère. Elle avait attendu qu'il se réveille. C'était cette nuit là qu'ils s'étaient pris. Dans l'immobilité. Sans un baiser. Sans un mot (DURAS, 1990: 109). A palavra “imobilité” reforça o caráter obscuro da cena, enquanto o uso do verbo “se prendre” remete a citação acima, podendo também significar “união sexual”. No entanto, é difícil imaginar o ato sexual sem que haja movimento. Nesse sentido o verbo “se prendre” da segunda citação pode ter outro significado que o da primeira, “se tenir l'un l'autre”; logo, os corpos se

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

Analisando a mesma cena na ordem decrescente da data de publicação, notamos que a escrita torna-se cada vez mais dissimulada ao tratar do episódio em que os dois irmãos se unem sexualmente, descrita em *L'Amant de la Chine du Nord*, mostrando, apenas, o desejo dessa ligação. Em *Agatha* (1981), dez anos antes da última publicação do romance sobre a família, os irmãos relembram o dia em que, na hora da sesta, o irmão entrou no quarto da irmã. Agatha estava deitada, nua, em sua cama. Ele olhou e tocou o corpo da irmã, depois se colocou ao seu lado. Ambos calaram-se : “LUI. – [...] Vous êtes ma soeur. Le corps est immobile. Le corps se voit sous la peau. ELLE. - Vous touchez le corps. (*temps*) Vous vous allongez le long de lui. (*temps*) Nous nous taisons” (DURAS, 1981: 52, grifo nosso). Na cena em que os irmãos relembram o acontecimento, notamos haver várias reticências, revelando o desconforto de falar deste assunto. Além disso, as frases são entrecortadas por expressões que se repetem, ou por expressões de negação. O irmão insiste em que não aconteceu nada, ele apenas olhou-a:

Temps long. Allusion à ce qui s'est passé entre Agatha et son frère pendant la sieste d'Agatha.

ELLE. - Dites-moi aussi, je ne sais plus...dites-le-moi, je n'ai jamais su...

LUI (il cherche).- Non...je crois pas...non, je n'ai pas de souvenir de ... non...je n'ai de souvenir que de vous avoir vue, pas d'autre chose, d'aucune autre chose que de vous avoir...vue. Regardée. (*temps*) (DURAS, 1981: 56, grifo nosso)

A dificuldade de falar do amor entre os dois irmãos aparece tanto no momento de contar a história, e por isso a escritora lança mão do recurso da própria linguagem literária, contando uma outra história que remete a primeira, diminuindo dessa forma o impacto da história de amor incestuoso, quanto no momento de escrever. Primeiro, a autora levou muito tempo para escrever sobre os “períodos escondidos”¹⁰⁷ da sua vida; segundo, faltam palavras para escrever sobre eles:

¹⁰⁷ “Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse” (DURAS,1984:14).

“sans un mot”¹⁰⁸. Ademais, a escritora também utiliza recursos que mostram ser penoso tratar desse tema: uso das reticências, das lacunas.

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

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

¹⁰⁸ DURAS, 1990: 109 e Id., 1997: 1694.

CONCLUSÃO

Pretendo nesta conclusão fazer uma síntese do que foi desenvolvido na tese. Antes disso, gostaria de lembrar o papel do estudioso de literatura que tentei exercer ao realizar este trabalho, seguindo as recomendações de Barthes e Genette. Para Barthes, o trabalho do crítico é de decompor a obra, chamada de objeto, para entender o seu funcionamento. Em seguida, ele deve recompô-la de forma que se produza um “novo objeto”, mais compreensível que o anterior. Esse novo objeto deve tornar claro o que tinha ficado incompreensível na leitura do primeiro objeto.

Le but de toute activité structuraliste, qu'elle soit réflexive ou poétique, est de reconstituer un "objet", de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les "fonctions") de cet objet. La structure est donc en fait un *simulacre* de l'objet, mais un simulacre dirigé, intéressé, puisque l'objet imité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si on préfère inintelligible dans l'objet naturel. (BARTHES, 1964: 222)

Para Genette (1996:148), o trabalho do romancista se assemelha ao do engenheiro e ao do crítico ao do “bricoleur”. O primeiro cria uma obra, enquanto o segundo constrói uma nova, que dê sentido a primeira. Sendo assim, espero neste trabalho ter atingido este objetivo: ter feito uma tese que torne mais clara a obra de Marguerite Duras, para que haja mais leitores interessados em lê-la, compreendê-la e quem sabe estudá-la.

No desenvolvimento deste trabalho surgiram algumas perguntas. Por que as protagonistas durassianas perdem o primeiro amor para uma outra pessoa? E depois, ao encontrar um segundo amor, preferem vê-lo com outra a ficar com ele?

A resposta para estas perguntas está dissimulada nos romances de família. Do ponto de vista estrutural, o triângulo amoroso dos romances de casais tem sua origem no triângulo dos romances de família. Nesse sentido, podemos dizer que os romances familiares são o “inconsciente” dos romances de casais. Para Jean Pierrot (1986: 194) Marguerite Duras tornou-se consciente do amor incestuoso pelo irmão mais moço graças à leitura, em 1980, do romance de Musil, *L'Homme sans qualités*. Em *Le Monde extérieur*, a autora afirma ser esse livro uma das “maiores leituras

jamais feitas por ela”: “...c’est un livre éminemment obscur, illisible et irrésistible” (DURAS, 1993: 133). São duas mil páginas sobre o amor incestuoso entre um irmão e uma irmã, Hans Ulrich e Agatha. É importante ressaltar que no ano seguinte a sua leitura, Marguerite Duras publica *Agatha*. Este romance é uma homenagem a heroína do livro de Musil e o enredo trata do mesmo tema do *L’Homme sans qualités*.

Sabendo que a chave para a compreensão dos romances de casais está nos romances de família, pretendo mostrar que, juntando as obras (os objetos), podemos construir uma nova obra que explica a primeira.

Nos romances de casais há em geral um homem e uma mulher que formam um casal, mas separam-se com a chegada de uma terceira pessoa. Ficamos intrigados com esse último que chega e rompe o par. Perguntamo-nos: por que será que essa terceira pessoa exerce uma atração tão forte capaz de separar os outros dois? Quem é esse desconhecido que provoca tanto rompimento? Em *Le Marin de Gibraltar*, a figura do desconhecido é representada pela americana que surge do mar, trazida por um barco. Ela possui um iate, e, a primeira vez que o narrador a vê, ela está na praia. (DURAS, 1952: 100) Da mesma forma, o desconhecido que aparece em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, que também surge em um barco, vem do mar (DURAS, 1953: 7). Em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Anne-Marie Stretter, que seduz o noivo de Lol, é vista pela primeira vez na praia (DURAS, 1997g: 743). Em *Moderato Cantabile*, o bar onde Anne Desbaresdes e Chauvin encontram-se fica em frente ao mar. Qual o significado do mar?

O mar, na obra de Duras, está associado à morte. Os personagens têm medo do mar, pois ele pode engoli-los, fazê-los desaparecer como acontece em *La Vie tranquille* com o homem que morre afogado (DURAS, 1997a: 111). Em *Duras une lecture de fantasmes*, Madeleine Borgomano (1997:19) mostra que, se mudarmos uma vogal da palavra “mer”, temos a palavra “mort”¹⁰⁹, já que em francês a consoante final da palavra “mort” não é pronunciada. Borgomano cita um trecho de *La Vie tranquille*, em que Duras faz um jogo de palavras entre esses dois substantivos:

¹⁰⁹ “Mais la mer elle aussi cache la mort – tant au niveau du signifié qu’au niveau du signifiant. [...] Mais il suffit aussi de changer une voyelle pour que la mer devienne la mort – ce que le texte fait, à plusieurs reprises – dans un jeu significatif sur le signifiant...” BORGOMANO, M. Duras. *Une lecture des fantasmes*. Paris: Cistre-Essais, 1987, p.19.

Elle [la mer] est votre mort à vous, votre vieille gardienne. C'est donc elle qui depuis votre naissance vous suit, vous épie, dort sournoisement à vos côtés et qui maintenant se montre avec cette impudeur, avec ces hurlements. [...]

Lorsque je rentre à l'hôtel, je la regarde de ma fenêtre, elle, la mer, elle, la mort. C'est elle, alors, qui est en cage. (DURAS, 1997a: 96, grifo nosso)

A citação acima confirma a ideia de que o mar é a personificação da morte, que está dissimulada ao lado da protagonista desde o seu nascimento. A protagonista vê a morte ao olhar para o mar, ela está sem artifício nenhum, semelhante a um enorme monstro assustador. A heroína percebe que a morte a espreita, está à espera do momento certo para levá-la embora, assim como fez com o homem que morreu afogado no mar na sua frente.

Assim sendo, o mar é a personificação da morte. A terceira pessoa, que surge do mar, ressurge da morte. Vimos, no quarto capítulo, a narradora contar que, em *L'Amant*, o irmão morreu em 1942, durante a Segunda Guerra Mundial, e que essa morte impregnou o seu espírito¹¹⁰. Em *Le Monde extérieur*, Marguerite Duras confirma nossa hipótese, ao afirmar que a ideia do irmão está ligada ao mar¹¹¹. Portanto, a terceira pessoa, que vem do mar, é a personificação da morte que vem buscar o irmão para o mar, ou seja, para a morte. O desaparecimento do irmão leva a protagonista a sua procura.

Vimos que os romances familiares contam a história de dois irmãos que se amam, mas que não podem ficar juntos, pois esse amor é proibido pela sociedade. Portanto, o casal formado pelos irmãos se separa devido a essa proibição. Em *L'amant de la Chine du Nord*, os dois irmãos formam um casal unidos na dança; em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, encontramos essa mesma estrutura, mas o casal é formado por Lol e Michael Richardson, que também estavam unidos na dança antes da chegada de Anne-Marie Stretter:

¹¹⁰ “Je suis hantée par la mise à mort de mon frère” (DURAS, 1984: 26, grifo nosso). O verbo “hanter” significa “assombrar”, mas também “morar no espírito de alguém o atralhandando”. É o segundo sentido que nos interessa neste caso.

¹¹¹ “ Il y a toujours eu des fleuves, des racs, des fleuves et la mer au bout des fleuves et l'idée de mon frère est liée à celle de la mer et mes premières peurs étaient liées à la peur qu'il se noie” (DURAS, 1993b:10).

Em *L'amant de la Chine du Nord* :

Parmi ceux qui dansent il y a un très jeune homme, français, beau, qui danse avec une très jeune fille, française elle aussi. Ils se ressemblent.

Elle, c'est celle qui n'a de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé ni dans celui-ci.

Lui, c'est Paulo, le petit frère adoré par cette jeune soeur, celle-là qui n'est pas nommée. (DURAS, 1997l: 1563)

Em *Le Ravissement de Lol V. Stein* :

L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait.

[...] La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide.

Il [Michael Richardson] s'était arrêté, il avait regardé les nouvelles venues [Anne-Marie Stretter e sa fille], puis il avait entraîné Lol vers le bar et les plantes vertes du fond de la salle. (DURAS, 1997g: 743)

A primeira história de amor dos irmãos reaparece de forma disfarçada na história de Lol e Michael Richardson. Em *Le Ravissement*, Anne-Marie Stretter é descrita no baile como um “pássaro morto”¹¹². Ela encarna a morte no imaginário durassiano, pois ela é responsável pelo suicídio de seu jovem amante: “Ils ne pouvaient plus s'aimer. Alors il s'était tué d'un coup de revolver” (DURAS, 1984: 109). Anne-Marie Stretter é o ponto em comum entre as duas histórias, pois ela aparece em ambas. Ela não separa apenas Lol e Michael Richardson, mas também os dois irmãos, em *L'amant de la Chine du Nord*:

-Oui. Une fois elle [Anne-Marie Stretter] est allée avec mon petit frère. Elle l'avait vu au cercle, un soir, elle l'avait invité au tennis. Il y était allé. Après ils étaient allés à la piscine dans le parc. Il y a un bungalow là avec des douches, des chambres de gymnastique, c'est presque toujours désert. (DURAS, 1997l: 1588)

Vimos que a esposa do embaixador é um personagem que aparece tanto nos romances de família quanto nos romances de casais. Em ambos, possui o papel de separar os amantes e seduzir a figura masculina que representa o irmão caçula. Para Jean Pierrot (1986: 236), o rapto de Michael Richardson por Anne-Marie Stretter transpõe uma eventualidade real vivida pelo seu irmão caçula, que significou para a escritora uma traição dolorosa. Sendo assim, Anne-Marie Stretter, encarnação da morte, leva Michael Richardson para o mar. Consequentemente, Lol perde o

¹¹² “Lol, frappé d'immobilité, avait regardé s'avancer, comme lui, cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort.” (DURAS, 1997: 743, grifo nosso)

noivo, assim como a narradora perde o irmão caçula, em *L'Amant*. Essa perda determina o início de uma busca que só poderia ser satisfeita com o retorno do irmão mais moço. No entanto, isso é impossível, pois a relação amorosa entre os irmãos é proibida. Portanto, essa busca será sem fim. Quem volta do mar é o substituto do irmão. Em *Le Marin de Gibraltar*, a americana está à procura do marinheiro, seu primeiro amor que simboliza o amor duradouro, inesquecível. O amor que ela experimenta pelo marinheiro é semelhante ao amor incestuoso, impossível de ser encontrado, por ser uma união proibida.

Tout amour qu'elle [Anne] vit s'inscrire dans l'attente d'un amour, de l'amour du marin de Gibraltar. Ça, ça a déjà une parenté avec ce que je fais maintenant. Mais évidemment, entre les *Petits Chevaux de Tarquinia* et la *Femme du Gange*, il y a un siècle. (DURAS, 1974: 58)

Apesar de procurar, incansavelmente, o marinheiro: “de Sète à Tanger et de Tanger à Abidjan, et d'Abidjan à Léopoldville” (DURAS, 1952: 6), ela tem várias relações amorosas passageiras, durante toda essa procura. Esse comportamento é comum às protagonistas durassianas que, enquanto esperam o amor duradouro, vivem o amor passageiro. Em *Les petits chevaux de Tarquinia*, Sara é casada e tem relação extraconjugal com o dono do barco; em *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes também é casada e fica muito atraída por Chauvin; em *Hiroshima mon amour*, a Francesa ama o Alemão, mas vive uma aventura amorosa com o Japonês. Os amores passageiros vividos pelas protagonistas são transgressivos, lembrando o amor incestuoso. Esses romances já citados retomam a estrutura de *L'Amant*, onde há o amor duradouro que ela sente pelo irmão caçula e o amor passageiro vivido com o Chinês.

Vimos que amar o irmão é proibido. Assim, a solução encontrada pelas protagonistas é procurar um homem que substitua o irmão, ou então, uma mulher que a substitua. Isso explica o porquê que, mesmo encontrando o segundo amor, chamado de amor passageiro, as protagonistas preferem vê-lo com outra mulher a estar ao seu lado. Pois essa outra mulher serve de espelho, refletindo a imagem da própria irmã que não pode unir-se sexualmente ao irmão. Em *Dix heures et demie du soir en été*, Maria gostaria de ver a conjugação amorosa entre sua amiga Claire e seu marido, Pierre. Em *Le Ravissement*, Lol deseja ver Jacques Hold, seu amante, unir-se sexualmente com sua amiga Tatiana Karl, mesmo que o amante prefira Lol a

Tatiana. Em *L'Amant de la Chine du Nord*, a narradora quer ver o chinês amar a amiga Hélène Lagonelle. Nos três casos a heroína delega a amiga o papel que seria dela:

Em *Dix heures et demie du soir en été* :

Ça doit être la première fois qu'ils s'embrassent. Maria éteint sa cigarette. Elle les voit se détacher de toute leur hauteur sur le ciel en marche. Tandis qu'il l'embrasse, les mains de Pierre sont sur les seins de Claire. Sans doute se parlent-ils. Maria très bas. Il doivent se dire les premiers mots de l'amour. (DURAS, 1997f: 665)

Em *Le Ravisement de Lol V. Stein* :

Tout à coup la blondeur n'a plus été pareille, elle [Lol] a bougé puis elle s'est immobilisée. J'[Jacques] ai cru qu'elle devait s'être aperçue que j'avais découvert sa présence.
Nous nous sommes donc regardés, je l'ai cru. [...]
Ainsi, Tatiana, je la lui ai montrée. (DURAS, 1997g: 805)

Em *L'Amant de la Chine du Nord* :

- Ce serait un peu comme si c'était ta femme...comme si elle était chinoise...et qu'elle m'appartenait et que je te la donne. Ça me plaît de t'aimer avec cette souffrance de moi. Je suis là avec vous deux. Je regarde. Je vous donne la permission de me tromper. Hélène a dix-sept ans. (DURAS, 1997i: 1682)

O amor procurado pelas protagonistas durassianas é o amor incestuoso. Na impossibilidade de consumi-lo, as protagonistas vivem-no por intermédio de uma terceira pessoa:

Ils sont très loin de la consommation. Ils consomment (leur amour) avec d'autres ; il y a déjà quelque chose comme ça dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. Il y a une intercession de la consommation, c'est-à-dire que, comme on fait appel aux saints pour atteindre Dieu, ils font appel à leur mari, à leur femme, à leurs amants, à leurs amis, à leurs amantes, ils vivent l'amour qu'ils ne peuvent pas avoir. C'est l'amour délégué. (DURAS, 1981:19)

Para Marguerite Duras, quando um casal tem relação sexual, o amor que os unia tende a se esgotar com o passar do tempo, pois ele é consumido aos poucos. Em *Dix heures et demie du soir en été*, o amor do casal Maria e Pierre se esgota com o tempo, dando lugar ao amor de Claire e Pierre : "Claire, ce fruit si beau de la

lente dégradation de leur amour” (DURAS, 1997f: 679). Enquanto não há união sexual entre Claire e Pierre, o amor entre eles é duradouro, pois está desabrochando. Porém, a primeira vez em que eles se unem sexualmente, esse amor começa a se degradar. Podemos verificar isso quando Pierre diz a Claire, logo depois da primeira conjugação amorosa: “- Je t’aime. J’ai aimé Maria. Et toi” (DURAS, 1997f: 719). Esta afirmação nos dá o indício de que o amor de Pierre e Claire começou sua “lenta degradação” após a sua consumação, pois na primeira frase ele usa o presente, ele a ama, mas depois ele emprega o passado para falar tanto do amor da esposa quanto o de Claire. Isso significa que o amor de Pierre e Claire já iniciou o seu desgaste, assim como tinha acontecido com o amor de Pierre e Maria. Já o amor incestuoso é inalterável, não conhece o desgaste, por não haver consumação:

Elle. – Je voulais vous dire, elle a parlé le jour de sa mort. Elle a dit ce jour-là:” Mon enfant, ne te sépare jamais de lui, ce frère que je te donne.” (*temps*) Elle a dit aussi:”Un jour il te faudra de lui dire comme je te le dis maintenant, qu’il ne faut pas qu’il se sépare d’Agatha.”

Silence

Elle. – Elle a dit encore:”Vous avez la chance de vivre un amour inaltérable et vous aurez un jour celle d’en mourir.” (DURAS, 1981: 66)

No início deste estudo, ao redigir o projeto de pesquisa, o tema proposto era “A visão do amor em Marguerite Duras”. Com o passar do tempo, achamos que o tema era amplo e vago demais, por isso optamos pelo tema atual “As metamorfoses do triângulo: estruturas do relacionamento amoroso nos romances de Marguerite Duras”, que dá uma idéia mais clara de como o tema do amor está estruturado na obra. No entanto, gostaria de concluir este trabalho a partir do meu ponto de partida, que é a visão do amor em Duras. Para isso, faço novamente uso das palavras de Barthes, que, ao definir o amor raciniano, permitiu-me entender melhor o amor durassiano. É importante lembrar que a escritora era fascinada pelo teatro raciniano, sobretudo pela peça *Bérénice*, que se tornou não apenas tema de um curta metragem, como também de um texto *Le Dialogue de Rome*:

D.N. Vous aimez *Bérénice*, la pièce?

M.D. Je l’adore. Oui. Il me l’a donnée à connaître, Racine. Mais...Oui, j’aime beaucoup comme elle se laisse emmener. Comme elle abandonne la royauté. Comment elle se transporte à Rome.

Comment elle accepte aussi bien d'être –ce que je dis dans *Le Dialogue de Rome*, la commande de la RAI – une esclave après avoir été reine. (DURAS, 2001: 172)

A protagonista Bérénice de Racine é muito parecida com as heroínas durassianas, uma vez que, por amor, é capaz de abandonar o seu povo e partir com o inimigo da sua nação. Em *Hiroshima mon amour*, a Francesa age de forma muito semelhante à de Bérénice, ao se apaixonar por um alemão, inimigo da França e desejar partir com ele. Ela também trai a sua pátria, e é humilhada por isso. Ambas são expulsas da cidade; Bérénice de Roma e a Francesa de Nevers.

Para Barthes, na obra de Racine existem dois tipos de amores. O primeiro é o “Éros sororal” entre amantes que cresceram juntos em uma comunidade muito antiga. Eles se amam ou um deles ama o outro desde a infância. A gestação desse amor é longa, o tempo serve de mediador. Esse amor é autorizado pelos pais, seu futuro é sereno. Como exemplo, o crítico cita o amor de Antiochus e Bérénice. Ele a ama desde a infância. Antiochus recebe a permissão de amar Bérénice das mãos do irmão dela. Podemos pensar que Antiochus é o substituto do irmão de Bérénice, é aquele que tem autorização de amá-la. Mas, para infelicidade do amante, Bérénice se apaixonou por Titus. Este é o segundo amor raciniano o: “Éros immédiat” nasce subitamente, sem passar por um período de latência. O personagem é capturado, como no caso de um rapto, essa captura é sempre de ordem visual. “Titus [...] vint, vous vit, et vous plut” (RACINE, 1982: 386). Bérénice vê Titus e ele lhe agrada. A rainha da Palestina se apaixonou imediatamente por ele. Aquele que ficou sozinho nesse caso é Antiochus, que, não conseguindo raptar Bérénice, tenta convencê-la do seu amor pela sua fidelidade e constância: “Exemple infortuné d’une longue constance, Après cinq ans d’amour et d’espoir superflus, Je pars, fidèle encor” (RACINE, 1982: 380). Ele usa a estratégia do amor “sororal” para substituir o amor “immédiat”, a fim de fazer com que o objeto amoroso o ame (BARTHES, 1963: 17).

Em Duras percebemos a existência desses dois tipos de amor. O amor “sororal” é o amor que Lol sente por Michael Richardson. Eles se conhecem há bastante tempo. O amor deles é autorizado pelos pais, eles estão noivos e se casam em breve. No entanto, no baile de T. Beach, Michael Richardson vê Anne-Marie Stretter e apaixonou-se por ela. É o amor “immédiat” que arrebatou o noivo de Lol, separando os amantes que estavam unidos pelo amor “sororal”. O amor “immédiat” é destruidor e mais forte que o “sororal”, capaz de separar o antigo casal que há

muito tempo já estava junto. Aquele que ficou só, nesse caso é Lol, tenta recriar o amor “sororal” encontrando um substituto para Michael Richardson. Ela encontra Jacques Hold, com quem viverá o amor “délégué.” Por intermédio de Jacques Hold, Lol consegue amar Michael Richardson: “Il y a une intercession de la consommation, comme on fait appel aux saints pour atteindre Dieu, ils font appel à leur mari, à leur femme, à leurs amants, à leurs amis, à leurs amantes, ils vivent l’amour qu’ils ne peuvent pas avoir” (DURAS, 1981 :19). Portanto, podemos assinalar que em Duras encontramos três tipos de amor: *sororal*, *immédiat* e *délégué*.

Nas obras autobiográficas, o amor da narradora pelo irmão caçula é *sororal*, mas nesse caso não é autorizado, por se tratar de incesto. Na peça de Racine também podemos pensar que o irmão de Bérénice, não podendo ficar com a irmã, autoriza Antiochus a substituí-lo: “J’aimai. J’obtins l’aveu d’Agrippa votre frère; Il vous parla de moi” (RACINE, 1982: 386). Em *L’Amant*, o Chinês exerce o mesmo papel de Antiochus, substituto do irmão caçula. A diferença é que Marguerite Duras chama esse amor de *délégué*. O amor do irmão e de Anne-Marie Stretter é o amor *immédiat*. A partir desse raciocínio podemos fazer um esquema da peça Bérénice, dos romances *L’Amant* e *Le Ravissement*, a fim de mostrar que a estrutura se repete em cada um deles:

Em *Bérénice*

Agrippa → amor *sororal* → Bérénice → amor *délégué* → Antiochus

↓
amor *immédiat*

↓
Titus

Em *L’Amant*

Narradora → amor *sororal* → irmão caçula → amor *delegue* → Chinês

↓
amor *immédiat*

↓
Anne-Marie Stretter

Em *Le Ravissement de Lol V. Stein*

Lol → amor *sororal* → Michael Richardson → amor *délégué* → Jacques Hold

↓
amor *immédiat*

↓
Anne-Marie Stretter

Percebemos que este esquema não é estático na obra durassiana, ele está em constante movimento dentro de uma obra e de uma obra para outra, pois o triângulo amoroso está ora formando, ora deformando. Primeiro o casal era formado por Lol, Michael Richardson e Anne-Marie Stretter; depois se deforma, com a partida de Anne-Marie Stretter e Michael Richardson, para em seguida formar um novo triângulo, com os seguintes membros: Tatiana, Jacques Hold e Lol. Esse movimento é encontrado nos diversos romances durassianos que refletem a estrutura original dos relatos autobiográficos, em que o triângulo era formado pela mãe, o irmão mais velho e a narradora; depois pela narradora, o irmão mais moço e Anne-Marie Stretter. E mais tarde pela narradora, o Chinês e a noiva do chinês. Na verdade todos esses triângulos refletem o triângulo maior formado entre a escritora, sua obra e o leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Marguerite Duras

- DURAS, Marguerite. *Le Marin de Gibraltar*. Paris: Gallimard, 1952. 430 p. (Folio)
- _____. *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Paris: Gallimard, 1953. 221 p. (Folio)
- _____. *Moderato Cantabile*: suivi de "Moderato Cantabile" et la presse française. Paris: Minuit, 1958. 165 p. (double)
- _____. *Hiroshima mon amour*. scénario et dialogue. Paris: Gallimard, 1960. 155 p. (Folio)
- _____. *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*. Paris: Gallimard, 1962. 128 p. (L'Imaginaire)
- _____. *L'Amante Anglaise*. Paris: Gallimard, 1967. 195 p. (L'Imaginaire)
- _____. *Détruire dit - elle*. Paris: Minuit, 1969. 140 p.
- _____. *Abahn Sabana David*. Paris: Gallimard, 1970. 118p. (L'Imaginaire)
- _____. *L'Amour*. Paris: Gallimard, 1971. 131p. (Folio)
- _____. *Agatha*. Paris: Minuit, 1981. 67p.
- _____. *L'Amant*. Paris: Minuit, 1984. 142p.
- _____. *La Douleur*. Paris: P.O.L., 1985. 218p. (Folio)
- _____. *L'Éden Cinéma*. (1977) Paris: Mercure de France, 1986. 158 p. (Folio)
- _____. *Emily L*. Paris: Minuit, 1987a. 154p.
- _____. *La Vie matérielle*: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour. Paris: P.O.L., 1987b. 180p. (Folio)
- _____. *La Pluie d'été*. Paris: P.O.L., 1990. 150p. (Folio)
- _____. *Les Impudents*. (1943) Paris: Gallimard, 1992. 246p. (Folio)
- _____. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993a. 124p. (Folio)
- _____. *Le Monde extérieur: Outside 2*. Paris: P.O.L, 1993b. 227p.
- _____. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997, 1756 p. (Quarto)
- _____. *La Vie tranquille*. (1944) In: *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997a, p.19-136. (Quarto)

- _____. Un Barrage contre le Pacifique. (1950) In: _____. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris, Gallimard, 1997b, p. 149-379. (Quarto)
- _____. Le Boa. (1954) In: _____. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris, Gallimard, 1997c, p. 386-393. (Quarto)
- _____. Les Chantiers. (1954) In: _____. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris, Gallimard, 1997d, p. 433-455. (Quarto)
- _____. Le Square. (1955) In: _____. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997e, p.457-520. (Quarto)
- _____. Dix Heures et demie du soir en été. (1960) In: _____. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997f, p. 645-735. (Quarto)
- _____. Le Ravissement de Lol V. Stein. (1964) In: _____. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997g, p. 741-844. (Quarto)
- _____. Le Vice-consul. (1965) In: _____. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997h, p.849-964. (Quarto)
- _____. La Musica. (1965) In: _____. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997i, p.1016-1076. (Quarto)
- _____. Des Journées entières dans les arbres. (1968) In: _____. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997j, p.1077-1189. (Quarto)
- _____. India Song. (1973) In: _____. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris : Gallimard, 1997k, p.1203-1343. (Quarto)
- _____. L'Amant de la Chine du Nord. (1991) In: _____. *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*. Paris:Gallimard, 1997l, p.1563-1718. (Quarto)
- _____. *C'est tout* : propos recueilli par Yann Andréa. Paris: P.O.L., 1999a. 60p.
- _____. *Dits à la télévision*: Entretiens avec Pierre Dumayet. Paris: atelier; E.P.E.L., 1999b. 78p.
- _____. *La Couleur des mots* : Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films. (1984) Paris: Benoît Jacob, 2001. 225p.
- _____. Les petits pieds de la Chine. (1950) In: _____. *Les Cahiers de l'Herne Duras* no.86. Paris : L'Herne, 2005a, p.19-22.
- _____. Monsieur Desbaresdes. In: _____. *Les Cahiers de l'Herne Duras* no.86. Paris, L'Herne, 2005b, p. 143.
- _____. *Cahiers de la guerre*: et autres textes. Paris: P.O.L.; Imec, 2006. 409p. (Folio)

- _____. *Savannah Bay*. (1982-1983) Paris : Minuit, 2007. 135p. (double)
- _____. GAUTHIER, Xavière. *Les Parleuses*. Paris: Minuit, 1974, 241p.
- _____. PORTE, Michelle. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977. 103p.

II. Filmografia de Marguerite Duras

- Détruire, dit-elle*. (1969) Direção de Marguerite Duras. Roteiro de Marguerite Duras. Direção de Fotografia: Jean Penzer. Produção: Ancinex, Madeleine Films. Intérpretes: Catherine Sellers, Micheal Lonsdale, Henry Garcin, Nicole Hiss, Daniel Gelin. Paris: Distribuidora: Benoît Jacob Vidéo, 2008. Preto e Branco, zona 2, 90 min., Francês.
- Nathalie Granger*. (1972) Direção de Marguerite Duras. Roteiro de Marguerite Duras. Produção: Luc Moullet & Cie. Intérpretes : Gérard Dépardieu, Jeanne Moreau, Lucia Bosè. Paris : Blaq out, Distribuidora : Paramount Home Entertainment (France). 2007, Multizones, 1 DVD 9 e 1 DVD 5, NTSC, 1h45, sonoro, preto e branco, legendas em inglês, português e francês para surdos.
- India Song*. (1974) Direção Marguerite Duras. Roteiro Marguerite Duras. Co-produção : Sunchild, les Films Armorial, S. Damiani. Música original de Carlos d'Alessio. Intérpretes : Delphine Seyrig, Michaël Lonsdale, Matthieu Carrière, Claude Mann, Vernon Dobtcheff, Didier Flamand,. Paris, Distribuição de Benoît Jacob Vidéo, 1984, colorido, zona 2, 120 min. Francês.
- Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner* (Melbourne) (Vancouver). (1979). Direção de Marguerite Duras. Roteiro de Marguerite Duras. Produção: les Films du Losange. Música original de Amy Flamer. Direção de fotografia: Pierre Lhomme. Paris, Distribuidora: Benoît Jacob Vidéo, 1984. 4 filmes, 3 coloridos e 1 preto e branco, zona 2, 112 min., Francês.
- Les Enfants*. (1984) Direção de Marguerite Duras. Roteiro de Marguerite Duras. Colaboração: Jean Mascolo e Jean Marc Turine. Produção de Berthemont. Música original de Carlos d'Alessio. Intérpretes: Axel Bouslavski, Daniel Gélín, Tatiana Moukhine, Martine Chevalier, Pierre Arditi, André Dussolier. Paris: Distribuidora : Benoît Jacob Vidéo, 1984. Colorido, zona 2, 90 min., Francês.

III. Adaptações cinematográficas das obras de Marguerite Duras

Moderato Cantabile. (1960) Direção de Peter Brook. Roteiro de Marguerite Duras e Gérard Jarlot, Direção de Fotografia de Armand Thirard, produção de Raoul J. Lévy. Intérpretes: Jeanne Moreau, Jean-Paul Belmondo. Paris. Distribuidora: Studiocanal, 2009, Preto e branco, zona 2, 1h30, Francês.

Hiroshima mon amour. (1959) Direção: Alain Resnais. Roteiro : Marguerite Duras. Produção : Argos Films. Intérpretes: Emmanuèle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson. Paris: Arte Vidéo, Argos Films, 2004. Preto e Branco, zona 2, 91 min., Francês.

L'Amant. (1992) Direção: Jean-Jacques Annaud. Intérpretes: Tony Leung, Jane March. Manaus, Cor, Distribuidora: Microservice tecnologia Digital da Amazônia Ltda., Multizona, 114min., Áudio: Inglês 2.0 e Francês 2.0, Legendas: Inglês, Português e Espanhol.

Un Barrage contre le Pacifique. (2008) Direção Rithy Panh. Produção: Catherine Dussart. Roteiro de Michel Fessler e Rithy Panh. Intérpretes: Isabelle Huppert, Gaspard Ulliel, Astrid Bergès-Frisbey. Paris : Diaphana Edition Vidéo, 2009, Lê: France Bleu, TF1 Vidéo. Colorido, zona 2, 110 min., Francês.

IV. Outros filmes

L'Entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras. (1984) Direção : Jean Luc Leridon. Paris: Produtora: Gallimard ; Ina, 2003. Colorido, zona 2, 1h28. Francês.

V. Sobre Marguerite Duras: vida e obra

ADLER, Laure. *Marguerite Duras.* Paris : Gallimard, 1998. 870 p. (Folio)

ANDRÉA, Yann. *M. D.* Paris : Minuit, 2006. 138 p. (double)

BOGAERT, Sophie et CORPET, Olivier. Préface. In : DURAS, M. *Cahiers de la guerre : et autres textes.* Paris : P.O.L. ; Imec, 2006, p.7-13.

BORGOMANO, Madeleine. Duras. *Une lecture des fantasmes.* Paris: Cistre-Essais, 1987. 225 p.

BRISAC, Geneviève. L'émotion Duras. *Le Monde*, Paris, 31 mars 2006. Dossier, p.6.

CASSIRAME, Brigitte. *Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras.* Paris: Publibook, 2005. 114p.

- DAVID, Michel. L'amour illimité de Marguerite Duras. *Les Cahiers de l'Herne Duras*. Paris : Éditions de l'Herne, n°86, p.99 -104, 2005.
- DUMONTET, Fabienne. Jean Vallier. Sa figure survit dans des légendes. *Le Monde*, Paris, 31 mars 2006, Dossier, p. 6.
- GABRIEL, Fabrice. Dix ans après sa mort, Marguerite Duras Forcément Vivante. *Les Inrockuptibles*, Paris : Indépendantes, n°. 535, p.20-21, mars 2006.
- GROSSMAN, Évelyne. Rire de Duras. *Europe revue littéraire mensuelle* : Marguerite Duras. Paris : Europe, n°. 921-922, 2006, p.3-5, jan.-fév. 2006.
- KUNTZ, Maria Cristina Vianna. *Uma trajetória da mulher: desejo infinito*. São Paulo, 2005. 180 p. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 176p.
- LABARRÈRE, André Z. Lol perdue et retrouvée : autour d'un manuscrit inédit. *Les Cahiers de l'Herne Duras*. Paris : L'Herne, n°86, p. 227-234, 2005.
- LACAN, Jacques. *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*. In. BOGAERT, Sophie (Org.). *Dossier de presse Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras*. Paris : L'IMEC ; 10/18, 2006, p.126-134.
- LOIGNON, Sylvie. *Le regard dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan, 2001, 331p.
- LAMY, Suzanne ; ROY, André. *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal: Spirale;Solin, 1981. 173p.
- MANCEAUX, Michèle. Marguerite Duras, pythie et fière-à-bras. *Le Magazine Littéraire*. Paris : Sophia Publications, n°500, p.74-77, sept. 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A imagem absoluta. In: DURAS, Marguerite. *O amante*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 87-95.
- PICON, Gaëtan. "Moderato Cantabile" dans l'oeuvre de Marguerite Duras. In. DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*: suivi de "Moderato Cantabile" et la presse française. Paris: Minuit, 1958, p.153-165.
- PIERROT, Jean. *Marguerite Duras*. Paris: José Corti, 1986. 331p.
- PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. A reescritura autobiográfica na obra de Marguerite Duras. *Facetas da modernidade: a questão da modernidade*. São Paulo: FFLCH/USP, v.2 , p.221-226, 1996.
- _____. As índias possíveis e impossíveis. *Facetas da modernidade: a questão da modernidade*. São Paulo: FFLCH/USP, v.2, p.155-159, 1996.

_____. Marguerite Duras e a pós-modernidade. *Facetas da modernidade: a questão da modernidade*. São Paulo: FFLCH/USP, v.2, p.79-83, 1996.

VALLIER, Jean. *Marguerite Duras: La vie comme un roman*. Paris: Textuel, 2006. 187p.

V. Outras obras

ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Générale Française, 1990. 133p. (Le livre de Poche classique)

AUGÉ, Marc. *Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992. 150p.

BACHELARD, Gaston. L'eau maternelle et l'eau féminine. In : _____. *L'Eau et Les Rêves*. Paris : José Corti, 1989, p.155- 180.

BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Minuit, 1957. 306 p. (Arguments)

BARTHES, Roland. Préface. In : _____. *Essais Critiques*. Paris : Seuil, 1964, 11-21. (Points Essais)

_____. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977. 277 p. (Tel Quel)

_____. *Sur Racine*. Paris : Seuil, 1963, 157p. (Points)

Bíblia. Português. *Bíblia de Jerusalém*. 5.reimp. Trad. Euclides Martins Balancin et alii. São Paulo : Paulus, 2002, 2168 p.

BISCARO. Regina Álvares. *Incesto: um fenômeno arquetípico*. São Paulo: Zouk, 2003. 100 p.

CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris : Gallimard, 1950. 242 p. (Folio Essais)

COTT, Nancy F. La femme moderne. In : DUBY, Georges ; PERROT, Michelle. *Histoire des femmes en Occident. Le XXe. siècle*. Paris : Perrin, 2002, v. 5, p.145-163. (Tempus)

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité* 1. La volonté de savoir. Paris : Gallimard, 1976. 211 p. (Tel)

_____. La femme. In : _____. *Histoire de la sexualité* 3. Le souci de soi. Paris : Gallimard, 1984, p.197-247. (Tel)

FREUD, Sigmund. Développement de la libido et organisations sexuelles. In : _____. *Introduction à la Psychanalyse*. Paris : Payot, 1988, p. 300-318.

_____. *Um Caso de Histeria, Três Ensaio sobre Sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 2006a, v. VII. 297 p.

- _____. *Totem e Tabu e outros trabalhos* (1913-1914). Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 2006b, v. XIII. 250 p.
- _____. Os Instintos e suas Vicissitudes. In: _____. *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos* (1914-1916). Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henrique Britto, Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2006c, v. XIV, p.117-144.
- _____. Além do Princípio de Prazer. In: _____. *Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos* (1920-1922). Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2006d, v. XVIII, p.13-75.
- _____. O Mal-Estar na Civilização. In: _____. *O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos* (1927-1931). Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 2006e, v.XXI, p.73-148.
- GENETTE, Gérard. Structuralisme et critique littéraire. In :____. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966, p.145-170. (Points Littérature)
- HÉRITIER, Françoise. Théorie anthropologique de l'évolution. In :____. (Org.). *Hommes, femmes, la construction de la différence*. Paris : Le Pommier ; Cité des sciences et de l'industrie, 2005, p.35-48.
- _____. Dès l'enfance, on assigne les individus à leur sexe. *Le monde* : Edition Internationale. Paris, 16 mai, 2009, Controverse Horizons, p.11. Propos recueillis par Josyane Savigneau.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre XX : Encore 1972-1973*. Paris : Le Seuil, 1975. 186 p. (Points)
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique* : nouvelle édition augmentée. Paris : Seuil, 1996. 341p.
- LÉVI-STRAUSS. *Nature, culture et société* : Les Structures élémentaires de la parenté chapitres I et II. Paris: Flammarion, 2008. 100 p.
- MICHELET, Jules. *La Sorcière*. Paris: Garnier -Flammarion, 1966. 306 p.
- PERROT, Michelle. *Mon histoire des femmes*. Paris : Seuil, 2006. 230 p. (Points Histoire)
- PLATÃO, O *Banquete*. Trad. Heloísa da Graça Burati. São Paulo : Rideel, 2005. 95 p. (Biblioteca Clássica)
- RACINE. Bérénice. In : _____. *Théâtre complet I*. Paris : Gallimard, 1982, p.372-432. (Folio)

- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris : Minuit, 1963. 144 p.
(Critique)
- ROBERT, Paul. *Le Grand Robert de la langue française : Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*. 2 ed. Paris : Le Robert, 1987.v.6.
- ROUGEMONT, Denis de. *L'Amour et l'occident*. Paris : Plon, 1972, 351 p. (10/18)
- SERVI, Katérina. *Mythologie Grecque* . Trad. Marie-Christine Anastassiadi. Athens : Ekdotike Athenon S.A., 2004, 175p.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le Roman au XX e. Siècle*. Paris : Belfond, 1990. 202 p. (Pocket)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)