



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III – OSMAR DE AQUINO
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – HABILITAÇÃO EM LÍNGUA
PORTUGUESA**

SÉRGIO VALDEVINO

MARGUERITE DURAS: A DOR DA ESCRITA EMERGE O *AMANTE*

**GUARABIRA
2021**

SÉRGIO VALDEVINO

MARGUERITE DURAS: A DOR DA ESCRITA EMERGE O *AMANTE*

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) apresentado ao Departamento do Curso de Letras, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa.

Área de concentração: Literatura, Discurso e Gênero.

Orientador: Prof. Ma. Clara Mayara de Almeida Vasconcelos

GUARABIRA
2021

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

V145m Valdevino, Sérgio.
Marguerite Duras [manuscrito] : a dor da escrita emerge O
Amante / Sergio Valdevino. - 2021.
49 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras
Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Humanidades, 2021.

"Orientação : Profa. Ma. Clara Mayara de Almeida
Vasconcelos, Coordenação do Curso de Letras - CH."

1. Personagem. 2. Feminismo. 3. Escrita. 4. Memória. 5.
Preconceito. I. Título

21. ed. CDD 305.4

SÉRGIO VALDEVINO

MARGUERITE DURAS: A DOR DA ESCRITA EMERGE O AMANTE

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo) apresentado à Coordenação do Curso de Letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduado em Letras Português.

Aprovada em: 08/10/2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Ma. Clara Mayara de Almeida Vasconcelos (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Me. Ferdinando de Oliveira Figueiredo
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Me. Rafael Francisco Braz
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

A minha esposa, Adriana Silva, que sempre me incentivou na realização deste sonho e aos meus pais, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, pela determinação em prosseguir durante toda jornada acadêmica.

A minha orientadora, Prof. Ma. Clara Mayara de Almeida Vasconcelos por ter aceitado me orientar neste trabalho.

Ao nobre Prof. Me. Rafael Francisco Braz, agradeço pelas indicações de leitura, por toda paciência, confiabilidade, disponibilidade e pelas palavras de incentivo nos momentos mais difíceis.

A minha companheira, Adriana Silva, por entender os momentos de ausência e pelo incentivo, para que eu concluísse a graduação.

Aos meus pais, que, mesmo com pouca instrução, sempre me incentivaram a estudar e a acreditar na educação.

A todos os professores do Curso de Letras, que contribuíram significativamente para a minha formação.

Aos colegas de turma, pelos momentos memoráveis e por toda colaboração nos momentos mais difíceis.

Aos colegas de trabalho, que sempre acreditaram em mim.

Aos professores que participaram desta banca, agradeço pela disponibilidade e contribuições neste trabalho.

Por fim, a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram na concretização deste sonho.

*"Nunca escrevi, e pensei que escrevia,
nunca amei, e pensei que amava, nunca
fiz nada a não ser esperar diante da porta
fechada" (Marguerite Duras)*

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Fases da tradição literária de autoria feminina.....	14
---	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto de Marguerite Duras.....	16
--	----

RESUMO

A literatura tem um papel importante em integralizar culturas, contribuindo na formação de cidadãos críticos na sociedade. Contudo, historicamente, é notório que existam preconceitos relacionados a diversos públicos, a exemplo do preconceito que condiciona a mulher e que passa a ser representado na literatura. Diante disso, este trabalho investigou a arte literária, através da personagem principal da obra *O Amante* (1986), de Marguerite Duras, tendo em vista que a escrita de tal autora possibilita conhecer outras culturas, dando voz à escrita feminina, por evidenciar a necessidade das mulheres por igualdade de condições e de direitos, na luta por espaço, de modo a denunciar o silenciamento imposto a elas ao longo dos tempos. Este estudo lançou mão dos pressupostos teóricos, postulados por Zolin (2005); Gomes (2003); Rossi (2010); Halbwachs (2006); Castello Branco (1989, 1991); Silva (2004); Ayer e Kuntz (2014), entre outros. Os resultados alcançados mostraram que a escrita feminina evoluiu a partir das teorias e por ser uma representação da realidade. Além disso, a autora em questão contribuiu, significativamente, para dar voz à escrita feminina, colaborando para a quebra de estereótipos relacionados à condição da mulher na sociedade.

Palavras-Chave: Personagem. Feminismo. Escrita. Memória. Preconceito.

RÉSUMÉ

La littérature joue un rôle important dans l'intégration des cultures, contribuant à la formation de citoyens critiques dans la société. Cependant, historiquement, il est notoire qu'il existe des préjugés liés à différents publics, comme le préjugé qui conditionne les femmes et qui est maintenant représenté dans la littérature. Ainsi, cet ouvrage interroge l'art littéraire, à travers le personnage principal de l'œuvre *L'Amant* (1986), de Marguerite Duras, considérant que l'écriture de cette auteure permet de connaître d'autres cultures, donnant voix à l'écriture féminine, en mettant en lumière les besoins des femmes pour l'égalité des conditions et des droits, dans la lutte pour l'espace, afin de dénoncer le silence qui leur est imposé au fil du temps. Cette étude a utilisé les hypothèses théoriques, postulées par Zolin (2005), Gomes (2003), Rossi (2010), Halbwachs (2006), Castello Branco (1989 e 1991), Silva (2004), Ayer e Kuntz (2014) et des autres. Les résultats obtenus ont montré que l'écriture féminine a évolué à partir de théories et parce qu'elle est une représentation de la réalité. De plus, l'auteur en question a contribué de manière significative à donner la parole à l'écriture féminine, contribuant à briser les stéréotypes liés à la condition de la femme dans la société.

Mots-clés : Personnage. Féminisme. L'écriture. Mémoire. Préjudice.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	A ESCRITA NO FEMINISMO	12
2.1	Algumas palavras sobre Marguerite Duras	16
3	METODOLOGIA	19
3.1	Etapas da pesquisa	20
4	DAS MEMÓRIAS QUE SÃO APENAS MOMENTOS	22
6	CONCLUSÃO	43
	REFERÊNCIAS	45

1 INTRODUÇÃO

Através da literatura, é possível expressar a arte, os pensamentos, as emoções, os conflitos, as demandas da sociedade, sendo também utilizada como ferramenta para se realizar denúncias sociais, integralizar culturas e formar cidadãos críticos na sociedade.

Diante disso, devemos reconhecer que essa prática estava destinada a um determinado público, ou seja, os que detinham o poder hierárquico de “estado” e familiar (patriarcal), no caso, os homens, determinando a produção e a publicação das obras literárias. Nesse sentido, predominavam textos de autoria masculina, e quando as mulheres publicavam, geralmente utilizavam um pseudônimo masculino.

Apesar da existência de discursos de poder na sociedade, estes, nos últimos séculos, passaram a ser confrontados por determinados movimentos/grupos sociais. Vale dizer que tais discursos estão historicamente enraizados, sendo compostos de ideais, estereótipos, preconceitos, que inferiorizam as minorias, a exemplo das mulheres, destinando a elas uma valoração negativa, que corrobora para uma permanente desigualdade de gênero.

Em contrapartida, desde o final do século XX, a mulher tem conseguido, paulatinamente, seu espaço na sociedade, a exemplo dos diversos cargos ocupados no mercado de trabalho, da criação da lei *Maria da Penha*, que, apesar de suas limitações, garante às mulheres certo aparato legal.

Tornaram-se escritoras, médicas, advogadas, juízas, promotoras, presidenta, vereadoras, deputadas, ou seja, gradualmente, com muita luta, as mulheres estão vencendo o preconceito que tanto acometia esse público, mostrando para a sociedade que são capazes de desempenhar funções até então exercidas por homens.

Todas essas conquistas foram adquiridas através de muitas lutas sociais e políticas, estimuladas, principalmente, pelo movimento feminista, vencendo, aos poucos, o falocentrismo e o silenciamento imposto a tal público.

Dessa forma, a partir das opressões relacionadas à escrita feminina, principalmente de autoria feminina, surgiu a crítica feminista nos Estados Unidos, por volta da década de 1970, sendo uma forma de militância, para defender, quebrar paradigmas existentes acerca da condição da mulher, apesar de tais discursos já existirem, implicitamente, em várias obras literárias.

Nessa linha de pensamento, a escrita é concebida como uma forma de pensamento, liberdade, ação, que contribui para a resolução de conflitos pessoais, referentes ao “eu”, e externos, quando o outro se identifica com o que está escrito. A busca por liberdade, através do movimento feminista e da própria escrita feminina, ocasionou o que hoje consideramos um grande avanço por igualdade. Um exemplo de escrita feminina é a de Marguerite Duras, a qual, através do seu romance *O Amante*, é foco principal deste estudo.

Marguerite Duras (1914-1996), pseudônimo de Marguerite Donnadiou, nasceu em Gia Dinh, na Indonésia, no dia 4 de abril de 1914, onde passou sua infância e adolescência; faleceu em 03 de março de 1996, em Paris. É autora de diversas peças de teatro, novelas, filmes, narrativas, além de ter sido diretora de cinema.

Entre algumas de suas obras estão *O Amante*, *A Dor*, *O Amante da China do Norte* e *O Deslumbramento*. *O Amante* é considerada uma obra clássica e é um dos livros mais importantes da autora, envolvendo ficção e realidade; além disso, tal obra venceu o Prêmio Goncourt (1984). A sua escrita faz parte do “Nouveau roman”, movimento literário francês, que surgiu a partir de 1947.

O Amante foi publicado, pela primeira vez, na França, em 1984. Tal romance apresenta as memórias de uma jovem a partir dos seus 15 anos, narrando seus conflitos familiares e sua iniciação sexual precoce com um amante Chinês, dez anos mais velho que ela.

Portanto, nesta monografia, nos propomos a investigar a arte literária, sendo esta um objeto de representação da realidade, que pode problematizar aspectos sociais, contribuindo, assim, para a formação intelectual dos sujeitos em sociedade. Além disso, convém destacar os objetivos específicos do estudo em questão: a) Refletir sobre a sociedade da época, bem como a influência do movimento que originou a crítica literária feminina; b) Realizar um breve mapeamento da escrita autobiográfica de Marguerite Duras; c) Identificar, através da escrita feminina, a denúncia social impressa na obra.

Vale dizer que este estudo lança mão de uma metodologia de cunho qualitativo, com o intuito de mostrar, através da personagem principal e de seus processos de memória, um breve resgate acerca da produção literária de autoria feminina, valorizando a voz feminina, de modo a considerar o contexto histórico da obra, como também analisar brevemente a questão do feminismo em relação à condição da mulher na contemporaneidade.

Sendo assim, esta pesquisa se justifica pela necessidade de resgatar obras literárias, principalmente as de autoria feminina que foram esquecidas ao longo do tempo, formando um elo entre o passado e o presente, uma vez que estamos nos referindo a uma luta histórica, mas que também é contemporânea: a igualdade de direitos e o reconhecimento de representar tais lutas e conquistas na escrita.

Para este estudo, utilizamos os pressupostos teóricos, postulados por Gomes (2003), Halbwachs (2006), Rossi (2010), Meneses (2015), Souza (2005), Branco (1991), Branco (1989), Zolin (2005), entre outros.

Além desta seção introdutória, este artigo está dividido em quatro unidades retóricas, as quais obedecem a seguinte ordem: inicialmente, discutimos sobre a biografia de Marguerite Duras. Logo após, discorremos acerca do feminismo. Em seguida, refletimos sobre a escrita feminina.

Ainda nesta unidade, apresentamos brevemente a relação entre a literatura e a sociedade da época, bem como a relação desta com o movimento feminista. Na terceira unidade, consideramos o *corpus* de análise para discussão e apontamentos, de modo que apresentamos, especificamente, as características da escrita de Duras e as impressões referentes à época em que o romance foco deste estudo foi produzido. Por último, destacamos algumas considerações acerca da análise neste estudo e as referências utilizadas.

A relevância desta pesquisa se dá pela possibilidade de conhecer e compreender um pouco sobre a construção da personagem principal da narrativa, através de suas vivências memorialísticas, nos permitindo conhecer outro universo e o que o influenciou, repercutindo, de forma externa e interna, na construção do “eu”.

2 A ESCRITA NO FEMINISMO

A crítica feminista é um processo histórico-literário, que surgiu com o desenvolvimento do pensamento feminista, o qual passou a se tornar objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento, se tornando um instrumento muito importante para se ler e interpretar o texto literário de autoria feminina. Vale lembrar que tal texto é uma forma de resistência à tradição literária e à quebra de estereótipos idealizados pelo cânone literário. Nesse sentido, acerca da crítica feminista, Zolin (2005, p. 275) argumenta que esta toma

como elemento norteador a bandeira do feminismo e, portanto, a ótica da alteridade e da diferença, muitos historiadores literários começaram a resgatar e a reinterpretar a produção literária de autoria feminina, numa atitude de historicização que se constituiu como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura. Trata-se de promover a desestabilização de paradigmas estabelecidos e instituídos [...].

No que se refere ao cânone literário, tal autor reflete que

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo (ZOLIN, 2005, p. 275).

Conforme podemos perceber, os historiadores literários tiveram fundamental importância na crítica feminista, pois, a partir de seus resgates e reinterpretações acerca da literatura de autoria feminina, foi possível estabelecer um marco inicial de resistência contra a cultura patriarcal vigente, do cânone literário, que marginalizava determinados grupos sociais “menos favorecidos” e, nesse contexto, historicamente se incluíam as mulheres.

O marco inicial de sua origem se deu na década de 1970, nos Estados Unidos, com a publicação de uma tese de doutorado de Kate Millet, intitulada *Sexual Politics*. A pesquisa trouxe à tona a constatação de que a experiência leitora e escritora da mulher se diferem da masculina, o que ocasionou a quebra de paradigmas, estereótipos acerca da posição social da mulher e a sua presença no mundo literário, como também a atribuição de valor da obra.

A desvalorização da escrita feminina permeou por décadas, por diversos motivos, como reflete Lobo (1999, p. 5 apud ZOLIN, 2005, p. 275): “Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita [...]”.

A valorização do texto feminista se dá através do próprio grupo, que, por sua vez, se empodera em face dos discursos críticos discriminatórios, no

sentido de desmascarar os princípios que têm fundamentado o cânone literário, seus pressupostos ideológicos, seus códigos estéticos e retóricos, tão marcados por preconceito de cor, raça, de classe social e de sexo, para então, desestabilizá-lo, reconstruí-lo (ZOLIN, 2005, p. 276).

Em outras palavras, o intuito da classe não é (era) o de se sobrepôr ao gênero oposto, mas de investir numa tentativa de desconstrução de ideologias e preconceitos, como também em busca de conscientização do espaço literário.

Segundo Zolin (2005, p. 276), “A intenção é promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo, um discurso dissonante em relação àquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivos, inserindo-a na historiografia literária”. Ou seja, fazer com que as mulheres possam expressar seu pensamento através da escrita, esta diferente do que se prega no cânone literário, como também a marcação desse novo protagonismo na história.

Considerando a relação entre o cânone, a história-literária-falocêntrica e os pressupostos da Estética da Recepção, a escrita de autoria feminina deveria considerar o que aquela pressupõe:

[...] Ela constitui-se de narrativas que a todo momento compõem novos conjuntos literários e de interpretação narrativa e historiográfica (que analisa a própria história). Assim, o cânone se enriquece e se desvia a cada época, a partir de releituras críticas e sedimentações temporárias que ocorrem em função de acontecimentos políticos, mudanças sociológicas, mas principalmente de mudanças de mentalidades (LOBO, 1999, p.45 apud ZOLIN, 2005, p. 277).

Todo esse processo de revolução cultural, relacionada à mudança de mentalidades, possibilitou o reconhecimento de mulheres escritoras, pois

As isoladas aparições de mulheres escritoras nos anos 1930 e 1940 na lista de escritores consagrados dão lugar, nos anos 1970 e 1980, a uma explosão de publicações: Raquel de Queiroz e Cecília Meireles, ao serem reconhecidas nacionalmente, abrem as portas das editoras a outras escritoras, mas é Clarice Lispector quem “abre uma tradição para a literatura da mulher no Brasil, gerando um sistema de influências que se

fará reconhecido na geração seguinte” (VIANA, 1995, p.172 apud ZOLIN, 2005, p. 277).

Outras vozes passam a integrar esse contexto de mudança, surgem as imortais da Academia Brasileira de Letras: “Lígia Fagundes Teles e Nélida Pinon, seguidas de muitas escritoras reconhecidas, como Lya Luft, Adélia Prado, Hilda Hist, Patrícia Bins, Sônia Coutinho, Zulmira Tavares, Márcia Denser, Marina Colassanti, Helena Parente Cunha e Judith Grossman, para citarmos algumas” (ZOLIN, 2005, p. 277).

Contudo, nessa investida, a literatura de autoria feminina, ao longo dos anos, vem gradativamente adquirindo espaço na sociedade: “elas construíram sua tradição literária (que não é absolutamente inata ao sexo biológico) a partir das relações, ainda em desenvolvimento, travadas com a sociedade maior em que se inserem” (ZOLIN, 2005, p.277). O valor do texto feminista se caracteriza, particularmente, pela qualidade do valor estético e pelo resgate da produção literária, visto que as mulheres foram silenciadas pela cultura literária patriarcal.

Segundo Showalter (1985), o valor estético da literatura de autoria feminina se traduz pelo desenvolvimento da autoconsciência, produzida em um tempo e espaço determinados, e como ela se desenvolveu, ou seja, da consciência do seu próprio ser e do espaço que ocupa na sociedade. Tais produções são denominadas subculturas literárias, “[...]como a negra, a judia, a canadense, a anglo-indiana, a americana etc., [...]” (SHOWALTER, 1985, p.278), as quais percorrem três grandes fases: a de imitação e de internalização dos padrões dominantes; a fase de protesto contra tais padrões e valores; e a fase de autodescoberta, marcada pela busca da identidade própria. No contexto da literatura de autoria feminina, temos, respectivamente: a fase feminina, a feminista e a fêmea (ou mulher), que podem se misturarem de tal forma que todas podem estar presentes em uma obra, ou não.

Segundo Showalter (1985), podemos defini-las, conforme o quadro 1 a seguir:

Quadro 1 – Fases da tradição literária de autoria feminina

Fase feminina (feminine)	Imitação e internalização dos valores e padrões vigentes.	<i>La princesse de Clèves</i> (1678), de Madame de Lafayette; <i>Jane Eyre</i> (1847) e <i>Shirley</i> (1849), de Charlotte Brontë; <i>The mill on the floss</i> (1860) e <i>Middlemarch</i> (1871), de George Eliot; <i>Valentine</i> (1832) e <i>Lélia</i> (1833), de George Sand.
--------------------------	---	--

Fase feminista (feminist)	Protesto contra os valores e os padrões vigentes; Defesa dos direitos e dos valores das minorias.	<i>Mrs. Dalloway</i> (1925) e <i>To the lighthouse</i> (1927), de Virgínia Woolf; <i>Strange meeting</i> (1915, em folhetim; 1967, como romance), de Dorothy Richardson; <i>The hotel</i> (1927), de Elizabeth Bowen; <i>A convidada</i> (1943), de Simone de Beauvoir.
Fase fêmea (ou mulher) (femine)	Autodescoberta; Busca de identidade própria.	<i>The bloody chambre</i> (1979) e <i>Wise children</i> (1991), de Angela Carter; <i>Strange meeting</i> (1971), de Susan Hill; <i>The color Purple</i> (1982), de Alice Walker; <i>The sweetest dream</i> (2001), de Doris Lessing; <i>The pick-up</i> (2001), de Nadine Gordimer; <i>les armoires vides</i> (1984), <i>Ce qu'ils disent ou rien</i> (1977), <i>La femme geleé</i> (1981), de Annie Ernaux.

Fonte: Adaptação do texto de SHOWALTER, 1985 apud ZOLIN, 2005, p.278.

É importante enfatizar que o percurso da trajetória descrita por Showalter (1985) sofrem algumas modificações na categorização, no que tange à cronologia, quando comparada a outras literaturas. No Brasil, a pesquisadora Elódia Xavier, a partir de um ensaio, selecionou algumas autoras, as quais são consideradas como marco representativo de cada fase: A feminina teria se iniciado com a publicação de *Úrsula* (1859), de Maria Firmino dos Reis, um dos primeiros de autoria feminina, e se estendido até 1944, quando Clarice Lispector inaugura sua produção literária com a publicação de *Perto do coração selvagem*. A obra clariciana traz à tona as diferenças “consolidadas” ao longo do tempo sobre os sexos, as quais impossibilitavam à mulher uma plenitude existencial (ZOLIN, 2005, p.278-279).

Nesse sentido, Clarice Lispector inaugura uma nova fase, na trajetória da literatura brasileira de autoria feminina brasileira, a *feminista*, na terminologia de Showalter, a qual foi marcada pelo protesto e pela ruptura em relação aos modelos e valores dominantes. Segundo Zolin (2005, p. 280), “Significa, apenas que, tais obras trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo”.

Contudo, podemos perceber que as fases da tradição literária possuem participação no modelo estrutural patriarcal dominante, porém, com envolvimento diferente e em contínuo movimento, acendendo o alerta para a desconstrução de valores enraizados e pela luta em favor da igualdade de direitos.

2.1 Algumas palavras sobre Marguerite Duras

Ilustração 1: Marguerite Duras



Fonte: Foto Júlio Donoso / Sygma / Corbis / AOP (LEANDOER, 2014).

Neste capítulo, apresentaremos algumas informações sobre a autora da obra *O Amante* (1986), Marguerite Donnadiou. Trata-se de aspectos relevantes sobre sua formação humana e profissional, para que possamos entender e analisar melhor como se deu seu processo de escrita feminina, além dos fatores que contribuíram para o desenvolvimento de sua produção artística literária.

Marguerite nasceu em 4 de abril de 1914, na Indochina, a qual era colônia francesa, atual Vietnã, onde passa sua infância e juventude. Aos 17 anos, vai para a França, onde estuda Direito e Matemática. Nesse período, passa a se dedicar à literatura. No decorrer de sua carreira literária, adota o pseudônimo “Duras”, homenageando a cidade natal do pai, o qual se chamava Émile Donnadiou e sua mãe se chamava Marie Donnadiou, ambos franceses.

Sendo considerada uma das figuras mais importantes do século XX, na França, Duras (1914-1996) militou durante a Segunda Guerra Mundial. Foi membro do Partido Comunista, participando do Grupo de Resistência, liderado por François Mitterrand. Seus textos despertaram polêmicas e em 1985 publicou *La douleur*,

desencadeando na prisão e envio do então marido para um campo de concentração nazista – Robert Antelme.

A carreira artística-literária de Duras se inicia em 1941, através do seu primeiro manuscrito *La Famille Tanéram*, o qual foi recusado por um editor, de modo que ela só consegue fazer a sua primeira publicação dois anos depois, com o romance *Les Impudents*. A sua vasta e riquíssima obra envolve teatro, cinema e literatura. Seu último livro foi publicado em setembro de 1995, seis meses antes de seu falecimento, que ocorreu em 3 de março de 1996.

A sua escrita faz parte do movimento literário francês, que surgiu a partir de 1947, denominado “Nouveau roman” (novo romance). Tal movimento marca a quebra dos gêneros clássicos, com a forma de expressão renovada a cada obra:

Este gênero literário francês despertou no ano de 1947, após a publicação da obra *Retrato de um Desconhecido*, de autoria da escritora Nathalie Sarraute. O autor e filósofo francês Jean-Paul Sartre batizou esta corrente literária de anti-romance. Nas suas bases encontra-se a negação do romance psicológico e uma justificação apaixonada de uma anti-psicologia na criação literária. Nos livros que se filiam a este movimento o ser humano é representado como um objeto entre outros objetos, sempre com a supremacia de um relato sobre as coisas. O *Nouveau Roman* (Novo Romance) alimenta uma séria divergência em relação aos padrões literários convencionais. Os autores filiados a essa tendência produziam uma forma de expressão renovada a cada nova obra. Eles submetem o enredo e os personagens às particularidades do mundo e, por esta razão, suas narrativas se aproximam mais da produção introspectiva de escritores como Stendhal ou Flaubert (SANTANA, 2020).

Entre as diversas produções de Duras, trataremos, especificamente, de seu romance *O Amante* (1986), classificada como pertencente ao movimento literário *Nouveau Roman*. Desse modo, a obra, que é considerada autobiográfica, quando publicada na França, pela primeira vez, fez um grande sucesso, transformando-se em um *best seller*. Em 1984, ganhou o prêmio Goncourt, o mais importante prêmio da literatura francesa, fazendo com que tal romance se difundisse cada vez mais.

Vale destacar algumas peculiaridades dos “novos romancistas”, a saber:

[...] incluem-se o desrespeito à linearidade temporal, em prol de uma nova narrativa que se permite ir e vir livremente no tempo; a apresentação ao leitor de várias possibilidades paralelas para um único fato, entre as quais o autor se recusa a optar; a redução do enredo a muito pouco, o que leva à exploração exaustiva ou à repetição de certas cenas ou situações; a desatenção ao “interior”, à psicologia das personagens, resultante de uma descrição minuciosa, “objetiva”, de seres e coisas – daí a designação que lhe foi aplicada de “escola do olhar” (DURAS, 1986, p.130).

Como dito anteriormente, *O Amante* é uma narrativa memorialística. Sabendo disso, espera-se um texto linear, mas não é o que acontece: a narradora descreve fatos do passado em relação a sua família, a sua iniciação sexual, as características da natureza. Porém, de repente, alterna os assuntos e a lógica, como também o tipo de narrador, pois ora se apresenta em primeira ora em terceira pessoa, alterando, assim, “as possibilidades paralelas para um único fato”. Trata-se de posicionamentos que ficam em aberto, gerando inquietações no leitor. Há uma mudança de assunto, de lógica, ou seja, é um tipo de leitura que merece muita atenção; é como se houvesse lapsos (intencionais) de memória, tanto para a narradora ganhar tempo, para o que se pretende dizer, quanto para engajar o leitor à leitura.

Em relação aos temas abordados nas obras durassianas, sob a ótica do posicionamento da autora: “Minha vida, minha biografia, meus filmes são tudo uma coisa só; não há momento em que eu não escreva; escrevo o tempo todo, mesmo quando durmo. Fazer uma distinção entre todos esses estados me parece completamente fora do propósito no meu caso” (DURAS, 1986, p.131). Assim, podemos entender que, em relação aos temas de suas obras, há uma “certa generalização”. Ao fazer uma narração de “si”, como foi enfatizado, o que muda é o foco narrativo, a estética, a arte de criar e de recriar situações ligadas ao “eu”.

A leitura de *O Amante* é densa, no tocante à interpretação, até um pouco confusa. Além disso, é uma narrativa que engloba aspectos polêmicos, ideológicos que transgridem o que é imposto por uma sociedade patriarcal.

Na narrativa, a sensação de liberdade é sempre evidenciada, quando a narradora utiliza chapéu masculino, sai sozinha com um desconhecido, inicia sua vida sexual sem impedimentos (e orientações), ao poder “amar” uma pessoa sem se prender a ela, sem ter que ser submissa, ter um dono (a) etc.

Marguerite foi e é um ícone muito importante na luta por desfazer estereótipos relacionados à condição da mulher na sociedade. A autora possui uma vasta obra; seus escritos representam a inovação na narrativa do seu tempo.

3 METODOLOGIA

Pode-se definir pesquisa como o procedimento racional e sistemático que tem como objetivo fornecer respostas aos problemas que são propostos. A pesquisa é requerida quando não se dispõe de informação suficiente para responder ao problema, ou então quando a informação disponível se encontra em tal estado de desordem que não possa ser adequadamente relacionada ao problema (GIL, 2017, p.17).

Considerando o conceito de pesquisa, definido por Gil, e com o intuito de atingirmos os objetivos preestabelecidos, desenvolvemos esta pesquisa bibliográfica. Dessa forma, utilizamos a metodologia de cunho descritivo-analítico e a abordagem classificada como sendo qualitativa, pois foi realizada com base em teorias relacionadas ao tema e ao *corpus* de análise.

Vale dizer que a pesquisa bibliográfica está vinculada

[...] à leitura, análise e interpretação de livros, periódicos, manuscritos, relatórios, teses, monografias, etc. [...], esse tipo de pesquisa também exige planejamento e, após uma análise da literatura disponível sobre o tema estudado, o material angariado deve ser triado, estabelecendo-se assim, um plano de leitura do mesmo (PRODANOV; FREITAS, 2013, p.67).

Trata-se, portanto, do momento em que o pesquisador explora as produções existentes sobre a temática e seleciona o material adequado.

Nesse sentido, é oportuno destacar que o método utilizado possibilita a organização e o bom andamento da pesquisa. Lakatos e Marconi (2003, p. 83) definem método como

[...] o conjunto das atividades sistemáticas e racionais que, com maior segurança e economia, permite alcançar o objetivo – conhecimentos válidos e verdadeiros –, traçando o caminho a ser seguido, detectando erros e auxiliando as decisões do cientista (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 83).

O eixo norteador desta pesquisa de conclusão de curso está voltado para a condição social da mulher, especificamente relacionado à escrita feminina e ao estilo “memorialista”, “autobiográfico” da autora da obra *O Amante*, fazendo um paralelo entre os acontecimentos, comportamentos da sociedade da época com a contemporaneidade. A pertinência desta pesquisa se apresenta, portanto, em combater estereótipos acerca desse tipo de escrita e por oportunizar o resgate de autoras femininas, dar voz a quem foi esquecida no tempo e no espaço.

Desse modo, buscou-se contribuições teóricas, para embasar tal estudo, a exemplo de Zolin (2005), que aborda a literatura de autoria feminina e os estudos de

gênero; Angela de Castro Gomes (2003), abordando a escrita de si, a escrita da História; Rossi (2010), com reflexões sobre memória e esquecimento; Halbwachs (2006) aborda a memória individual, coletiva e histórica; Castello Branco (1989, 1991), trazendo contribuições em relação à escrita feminina e notas sobre uma memória feminina; Silva (2004), trazendo contribuições acerca das memórias e desejos no discurso feminino; Ayer e Kuntz (2014) trazem olhares sobre Duras, e Maria Leticia Gomes (2014) aborda a ficção em Duras.

Dessa forma, a nossa pesquisa foi classificada como qualitativa, pelo fato de ser teórica, de modo que nos dedicamos a estudar teorias relacionadas aos objetivos e ao *corpus* de análise. Por conseguinte, o foco metodológico ocorreu através do estudo acerca da escrita feminina e da memória, as quais são evidenciadas na obra e pelo fato de o romance em destaque ser memorialista, visto que a personagem narra acontecimentos ocorridos em certos momentos de sua juventude até a velhice.

Ainda sobre a pesquisa qualitativa, esta propõe compreender, descrever, explicar, através de várias formas, fenômenos sociais, ou seja, esse tipo de pesquisa acontece através da análise de documentos (textos, imagens, filmes) e de experiências individuais ou coletivas. No entanto, deve existir a posição crítica do pesquisador acerca do material trabalhado.

3.1 Etapas da pesquisa

Logo após o levantamento e estudo criterioso dos materiais bibliográficos selecionados, seguimos para a análise, confrontando os dados obtidos, por meio desta pesquisa, os quais foram organizados da seguinte forma:

- 1) Leitura e coleta de dados da obra (*corpus*) *O Amante* (1986), de Marguerite Duras;
- 2) Pesquisa bibliográfica, envolvendo as seguintes temáticas: a escrita feminina, a condição da mulher na sociedade, a biografia da autora e a questão da memória;
- 3) Pesquisa e leitura de algumas bibliografias sobre a crítica feminista, a literatura de autoria feminina e o processo de memória, que permeou a escrita do romance *O Amante*.

- 4) Processo de análise dos resultados obtidos no decorrer da pesquisa em confronto com o material bibliográfico sobre o tema em estudo.

4 DAS MEMÓRIA QUE SÃO APENAS MOMENTOS

O autor Massaud Moisés (2004) traz, em seu Dicionário de termos literários, o significado do vocábulo “Memórias”:

Movendo-se no espaço ocupado pela autobiografia*, pelo diário* e pelas confissões*, as memórias distinguem-se por constituir um relato na primeira pessoa do singular que visa a reconstrução do passado, com base nas ocorrências e nos sentimentos gravados na memória, segundo as duas formas (a voluntária e a espontânea) que pode assumir. Sendo acessório o pormenor cronológico, o andamento narrativo decorre com a apreensão de experiências julgadas relevantes por parte do autor, não apenas como testemunho de uma existência marcada por episódios pitorescos e incomuns, mas também das impressões que os outros lhe deixaram na memória. A veracidade que possam ter é menos documental que vivencial: o subjetivismo, congenial às modalidades autobiográficas vizinhas, alcança neste caso suma intensidade, aproximando-se ainda mais do terreno ocupado pela narrativa ficcional ou pelo lirismo. Distorcido pela memória, o passado transfigura-se como se parecesse inventado, uma vez que o intuito reside menos no pacto autobiográfico estrito do que na reconstituição das lembranças que restaram do fluxo e refluxo dos dias. Não estranha que, ao dispor-se a registrá-las, o autor adote uma perspectiva semelhante a de Proust ao imergir “em busca do tempo perdido” ao rememorar os dias vividos, sabe que a sua visão é subjetiva (MOISES, 1928, p. 279-280).

Podemos entender que a distinção apresentada se dá pela escrita através do “eu”. A construção do passado se dá através de percepções, de fatos importantes da vida íntima, pessoal e do coletivo. Podemos concordar que, de fato, *o “intuito reside menos no pacto autobiográfico estrito do que na reconstituição das lembranças[...]”* (MOISÉS, 2004, p.280). Tal fato ocorre, por acreditarmos que todos nós, ao reconstituirmos lembranças, sempre filtramos tal memória em seu sentido amplo, macro; tendemos a ignorar “os detalhes mínimos”, pois reconstituir o “*fluxo e refluxo dos dias*” seria uma atividade muito cansativa para o nosso cérebro.

Para entendermos melhor o significado de memória, trouxemos o seguinte conceito:

1 - faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos; 2 - lembrança que alguém deixa de si, quando ausente ou após sua morte, mercê de seus feitos (bons ou maus), qualidades, defeitos etc.; 3 – aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas; lembranças, reminiscência; [...] 8 – p.us. exposição escrita ou oral de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos sequenciados; relato, narração; [...] 21 relato que alguém faz, muitas vezes na forma de obra literária, a partir de acontecimentos históricos dos quais participou ou foi testemunha, ou que estão fundamentados em sua vida particular [...] (HOUAISS, 2001, p. 1890).

Conforme aponta Rossi (2010, p.16), “A memória é de homens e animais, a reminiscência só é humana”. Além disso, Tomás de Aquino argumenta que “o homem não possui, como outros animais, apenas a memória, que consiste na lembrança imprevista do passado, mas também a reminiscência, que é quase fazer silogismos buscando a lembrança do passado.” (Tomás de Aquino, Summa Theologica I, Q78, 4 apud ROSSI, 2010, p. 16)

Ainda conforme Rossi (2010, p. 15-16), a memória “[...] remete a capacidade de recuperar algo que se possuía antes do que foi esquecido”. Segundo Aristóteles, a memória precede, cronologicamente, à reminiscência e pertence à mesma parte da alma de que imaginamos: é uma coleção ou seleção de imagens com o acréscimo de uma referência temporal. A reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada (ROSSI, 2010, p. 15-16).

Dessa modo, “O poeta, possuído pela memória, conhece tudo o que foi, é e será: para ele se abre aquele instante que não está em nenhum tempo [...], que já existe no tempo, porém alude a alguma coisa que não está no tempo”. Lembrar, ver e saber podem se tornar termos equivalentes” (ROSSI, 2010, p. 21). Tal alusão contribui no processo de memória

Falar de si em obras literárias implica falar em autobiografia, a qual é definida por Moises (1928, p. 46) da seguinte forma:

Como assinala a etimologia, trata-se de uma biografia, ou história de uma vida, que o próprio autor elabora. Por outras palavras, define-se como a “narração retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, uma vez que põe ênfase na sua vida individual, em particular a história da sua personalidade” (Lejeune 1973: 138: 1975:14). Ou seja, relatos escritos pelo indivíduo com referência a si próprio (o que exclui os romances), e por isso relativos a uma vida inteira ou ao essencial de uma vida (o que exclui ao mesmo tempo as memórias da infância, os relatos destacados de episódios da vida adulta, e os diários íntimos)” (idem 1986:265).

A reconstituição do passado individual faz-se como história, vincula-se ao discurso historiográfico, visto que pressupõe a veracidade dos fatos mais remotos e das circunstâncias que determinaram a construção do “eu” narrador, fazendo dele o que acabou sendo (MOISES, 1928, p. 46).

Segundo Rossi (2010, p. 17), “*Explorar o passado – escreveu a respeito J.P. Vernant – significa descobrir aquilo que se dissimula na profundidade do ser*”, ou seja, é revelar sua essência com novas percepções de si.

A obra de Duras (1986), de caráter autobiográfico e memorialística, narra a história da personagem desde a juventude até a velhice. Isso pode ser evidenciado logo no início do romance, quando tal personagem faz referência ao passado:

Certo dia, já na minha velhice, um homem se aproximou de mim no saguão de um lugar público. Apresentou-se e disse: “Eu a conheço há muito, muito tempo. Todos dizem que era bela quando jovem, vim dizer-lhe que para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, que eu gostaria menos de seu rosto de moça do que desse de hoje, devastado” (DURAS, 1986, p.07).

Como podemos perceber, de início, a personagem situa o leitor está na “velhice”. Logo após, há um elogio do homem citado, algo fica implícito em afirmar que gosta de seu rosto de “hoje, devastado”. Porém, a seguir, ela reflete que seu processo de envelhecimento se deu bem antes, ainda na juventude:

Muito cedo na minha vida ficou tarde demais. Quando eu tinha dezoito anos já era tarde demais. Entre dezoito e vinte e cinco meu rosto tomou uma direção imprevista. Aos dezoito anos envelheci. Não sei se é assim com todos, nunca perguntei. Creio que alguém já me falou dessa investida do tempo que nos acomete às vezes na primeira juventude, nos anos mais festejados da vida (DURAS, 1986, p. 07- 08).

Nesse sentido, tal personagem faz referência ao passado, acompanhada de determinados posicionamentos e percepções de si. Sobre isso, Halbwacha (2006, p. 29) reflete que

Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente. É como se estivéssemos diante de muitos testemunhos. Podemos reconstruir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo porque eles concordam no essencial, apesar de certas divergências.

A vida da personagem foi marcada por diversos acontecimentos: os problemas familiares eram constantes, principalmente, com o seu irmão mais velho. Tais fatos perpassam toda a obra, de modo que a rememoração, nesse caso, está relacionada ao outro, aos atos do irmão, influenciando na convivência de todos. O outro se torna um ponto de referência para a lembrança, pois, segundo Halbwacha (2006, p. 29), “[...] se a nossa impressão pode se basear não apenas na lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas” (HALBWACHA, 2006, p. 29), principalmente, se no passado aconteceram fatos marcantes.

Na referida obra memorialística, a autora demonstra opiniões no presente em relação a fatos do passado: o ódio que tinha pelo irmão e o inconformismo que sentia pelo fato de sua mãe ser complacente em relação aos erros do filho mais velho:

Eu tinha medo de mim, tinha medo de Deus. Quando chegava o dia, o medo era menor e a morte parecia menos grave. Mas não me abandonava. **Eu queria matar meu irmão mais velho, queria matá-lo, derrotá-lo uma vez, uma única vez e vê-lo morrer. Para afastar dos olhos de minha mãe o objeto do seu amor aquele filho, para puni-la por amar com tanto ardor, tão mal, e sobretudo para salvar meu irmãozinho,** eu pensava, meu irmãozinho, meu menino, da opressão da vida desse irmão mais velho que pesava sobre a sua, desse véu negro encobrindo o dia, da lei que ele representava, promulgada por ele, um ser humano, e que era uma lei animal, e que a cada instante de cada dia lançava a sombra do medo sobre a vida de meu irmão mais moço, um medo que atingiu afinal seu coração e provocou sua morte (DURAS, 1986, p. 11, grifo nosso).

Desse modo, conforme afirma Halbwacha (2006, p. 30),

[...] os fatos passados assumem importância maior e acreditamos revivê-los com maior intensidade, porque não estamos mais sós ao representá-los para nós. Não os vemos agora como os víamos outrora, quando ao mesmo tempo olhávamos com os nossos olhos e com os olhos de um outro.

De fato, percebe-se a intensidade da pulsão que ela tinha em assassinar o irmão mais velho, como forma de acabar todo aquele sofrimento vivenciado pelo irmão mais novo e por libertar toda a família daquele terror.

Segundo a autora, “Escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto o fazia eles ainda estavam vivos, a mãe e os irmãos, e escrevi em torno deles, em torno dessas coisas sem chegar até elas” (DURAS, 1986, p. 11). Em mais um posicionamento, Duras (1986) remete ao passado, à memória de uma escrita que se caracteriza como um desabafo do que acontecia a sua volta; uma escrita individual, ao mesmo tempo coletiva, por narrar fatos compartilhados/vivenciados por outros membros da família, mesmo sem que eles soubessem de tal narração. Nesse sentido,

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHA, 2006, p. 30).

Nesse caso, a citação anterior de Duras (1986) foi escrita no tempo presente, rememorando fatos do passado, porém, agora, carregados com um novo olhar, uma nova interpretação.

Nessa perspectiva, Halbwacha (2006, p. 69) afirma que

se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembrança comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. de bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.

Halbwacha (2006, p.31), ao escrever sobre memória individual e memória coletiva, afirma que “Para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível”. Ou seja, a lembrança pode ser reconstituída por uma pessoa, uma estátua, um sentimento. Contudo, nessa lembrança, de certa forma está incluída, de forma implícita, a evocação do coletivo.

Nesse sentido, convém destacar mais um trecho de *O Amante*:

A história de uma pequena parte da minha juventude, já a escrevi mais ou menos, quero dizer, já contei alguma coisa sobre ela, [...] Antes, falei dos períodos claros, dos que estavam esclarecidos. Aqui falo dos períodos secretos dessa mesma juventude, das coisas que oculte sobre certos fatos, certos sentimentos, certos acontecimentos. Comecei a escrever num ambiente que me abrigava ao pudor. Escrever, para eles, era ainda moral. Hoje muitas vezes escrever pode parecer não significar nada. Por vezes sei disto: a partir do momento em que não for, confundidas todas as coisas, ir ao sabor da vaidade e do vento, escrever é nada. A partir do momento em que não for, sempre, a confusão de todas as coisas numa única por essência inqualificável, escrever é nada mais que publicidade. Mas na maioria das vezes não tenho opinião sobre isso, vejo que todos os campos estão abertos, que não haverá mais muros, que a palavra escrita não saberá mais onde se esconder, se fazer, ser lida, que sua inconveniência fundamental não será mais respeitada, mas nem penso mais nisso (DURAS, 1986, p. 12).

Ao analisar o trecho acima, podemos perceber que Duras (1986) afirma que sua escrita apresenta períodos secretos de sua vida, associados à desvalorização da escrita feminina no passado, à percepção da escrita no presente e à projeção desse tipo de escrita para o futuro. Desse modo, “É como se tomássemos uma estrada que percorremos outrora, mas de viés, como se a examinássemos de um ponto de onde jamais a havíamos visto. Temos de recolocar os diversos detalhes em outro conjunto, constituído por nossas representações do presente” (HALBWACHA, 2006, p. 37).

Logo, percebemos a importância que a autora atribui a um certo momento de sua vida, no sentido de “*representar um absoluto, de ser seu próprio autor*”, que foi o momento em que se conheceu, na travessia do rio:

Durante essa viagem, a imagem poderia definir-se, destacar-se do conjunto. Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada, como outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não o foi. [...] A fotografia só seria tirada se fosse possível prever a importância desse acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. [...] Por isso essa imagem, e nem podia ser de outro modo, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, não foi registrada. A esse fato de não ter existido ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser seu próprio autor (DURAS, 1986, p. 14).

No recorte acima, a autora menciona uma imagem evocada do conjunto de suas lembranças, refletindo sobre a importância de tal momento em sua vida. Com isso, Halbwachs (2006, p. 37) afirma que “Nós nos afastamos então de um ou de alguns dentre eles e apenas desses. Todo o conjunto de lembranças que temos em comum com eles desaparece bruscamente. Esquecer um período da vida é perder o contato com os que então nos rodeavam”.

Duras (1986) em *O Amante* nos passa a impressão de que a personagem queria surpreender, chamar atenção, pois não há negação em usar o chapéu masculino, mas, sim, em revelar os descuidos da mãe para com ela e seus irmãos: “Não são os sapatos que dão a nota insólita, estranha, à figura da menina naquele dia. O que há de inusitado naquele dia é o chapéu de homem em sua cabeça, com abas caídas, de feltro cor-de-rosa com uma larga fita preta” (DURAS, 1986, p. 16).

Em seguida, no trecho: “A ambiguidade determinante da imagem está no chapéu” (DURAS, 1986, p. 16), percebe-se que, no tempo presente, a autora dá um certo spoiler para os fatos que surgirão ao longo da narrativa. Vale dizer que o uso daquele chapéu, em determinado momento, possibilitou que a personagem e o amante se conhecessem, foi o que chamou a atenção do chinês: “[...] Nenhuma mulher, nenhuma moça usava chapéu de feltro masculino, naquela colônia naquela época” (DURAS, 1986, p. 17).

Em alguns trechos da narrativa, percebe-se que a mãe da personagem é depressiva, fato que justifica a falta de cuidados para com a narradora e seus irmãos. Esse momentos foram rememorados por ela, através de uma fotografia antiga:

Mas é no modo como estamos vestidos, nós seus filhos, como infelizes, que reencontro um certo estado de espírito que às vezes dominava minha mãe e do qual, já naquele tempo, naquela idade que tínhamos na foto, sabíamos perceber os sinais precursores, aquela atitude, exatamente, que assumia, de repente, de não querer mais nos dar banho, nos vestir, nem mesmo nos alimentar. Esse grande desânimo de viver minha mãe tinha-o todos os dias. [...] Tive a sorte de ter uma mãe desesperada de um desespero tão puro que até mesmo a felicidade de viver, por mais viva que fosse, às vezes não podia afastá-lo totalmente. O que sempre vou ignorar são os fatos concretos que a levavam cada dia a nos abandonar à própria sorte (DURAS, 1986, p. 18-19).

Essa evocação, suscitada pela fotografia, traz à tona uma memória individual, trazendo reflexões sobre o seu próprio eu, porém, tais lembranças advêm, também, de uma memória coletiva: “se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que o recordamos, do ponto de vista desse grupo” (HALBWACHA, 2006, p. 41). O grupo, no caso familiar, está presente na lembrança das pessoas, as quais podem utilizar vários artifícios para evocá-lo. Nesse sentido,

O fato de se ter produzido, de haver surgido essa lembrança, ainda que única vez, bastaria para demonstrar que nada se opõe a que ela intervenha todas às vezes. Assim, na base de qualquer lembrança haveria o chamamento a um estado de consciência puramente individual que chamamos de *intuição sensível* – para distingui-lo das percepções em que entram alguns elementos do pensamento social (HALBWACHA, 2006, p. 42, grifos do autor).

Esse chamamento está relacionado ao “eu”, distinguindo-se do pensamento social, do que é evocado, para se constituir uma lembrança, pois sabemos que muitas de nossas lembranças fazem parte do coletivo. Como podemos perceber no trecho abaixo, a descrição se dá através de um determinado grupo, em um determinado tempo e que diz respeito a fatos que possivelmente tenham ocorrido na vida da personagem, como a referência ao “carro fúnebre dos meus livros” e por informar que, a partir do momento em que se conheceram, até a velhice, tal veículo não tinha estreado na literatura:

Na balsa, ao lado do ônibus, está uma grande limusine preta, o motorista de libré de algodão branco. Sim, é o grande carro fúnebre dos meus livros. É o Morris Léon-Bollée. O Lancia preto da Embaixada da França em Calcutá ainda não estreou na literatura (DURAS, 1986, p. 21-22).

Na narrativa em destaque, há um posicionamento em relação ao comportamento das mulheres:

Já tenho consciência disso. Sei alguma coisa. Sei que não são as roupas que fazem a mulher mais ou menos bela nem os cuidados de beleza, nem o preço dos cremes, nem a raridade, o preço dos adornos. Sei que o problema não está aí. Não sei onde está. Sei apenas que não é onde as mulheres pensam. Observo as mulheres nas ruas de Saigon, nos postos do interior. Algumas são muito belas, muito brancas, cuidam da beleza com muito carinho aqui, especialmente nos postos do interior. Não fazem nada, apenas se cuidam, guardando-se para a Europa, os amantes, as férias na Itália, as longas licenças de seis meses a cada três anos, quando podem enfim falar do que acontece aqui, dessa existência típica de colônia, do serviço dessa gente, dos empregados, tão perfeito, da vegetação, dos bailes, dessas mansões brancas enormes, onde são alojados os funcionários dos postos mais distantes, elas esperam. Vestem-se para nada. Elas se cuidam. Na sombra dessas mansões, preparam-se para mais tarde, acreditando viver um romance, os guarda-roupas já atulhados de vestidos que não usam, colecionados como o tempo, a longa sequência dos dias de espera. Algumas enlouquecem. Outras são abandonadas, trocadas por uma jovem empregada, que guarda silêncio. Abandonadas. Ouvimos essa palavra atingi-las, o barulho que faz, o barulho da bofetada que ela representa. Algumas se matam. **Esse desrespeito que as mulheres têm por si mesmas sempre me pareceu um erro** (DURAS, 1986, p. 23-24, grifo nosso).

Marguerite Duras faz crítica às mulheres, pelos seus comportamentos, pelo desrespeito ao seu corpo, por viverem relacionamentos líquidos, abusivos. A crítica às mulheres se dá em vários contextos. O trecho em destaque faz relação com o seu passado, pois ela não precisou ser escrava do universo da beleza para ser amada, ter um relacionamento. Apesar de estar na condição de amante, se valorizava, se posicionava quando preciso.

Nesse contexto, Duras expõe que a vontade de escrever, de ser escritora era maior que as imposições e/ou os desejos da mãe, como podemos evidenciar a seguir:

[...] Quero escrever. Já disse a minha mãe: o que eu quero é escrever. Nenhuma resposta na primeira vez. Depois, ela pergunta: escrever o quê? Livros, romances. Ela diz asperamente: depois da licenciatura em Matemática poderá escrever, se quiser, não é mais minha responsabilidade [...]” (DURAS, 1986, p. 25-26)

Respondi que meu maior desejo era escrever, nada mais do que isso, nada. Ciosa ela é. Nenhuma resposta, um olhar rápido logo desviado, o leve erguer dos ombros, inesquecível. Serei a primeira a partir. Preciso esperar ainda alguns anos para que ela me perca, para que perca esta filha, esta menina. [...] um belo dia, ela não tinha dúvida, partiria afinal. Primeira em Francês. O reitor lhe diz: sua filha, minha senhora, é a primeira em Francês. Minha mãe não diz nada, nada, descontente porque não são seus filhos os primeiros em Francês, que sujeira, minha mãe, meu amor, pergunta: e em Matemática? A resposta: ainda não mais isso virá. Minha mãe pergunta: virá quando? Resposta: quando ela quiser, senhora” (DURAS, 1986, p. 27).

Como sabemos, há profissões ou áreas específicas do conhecimento que possuem um prestígio social em detrimento de outras. A mãe da narradora expõe

claramente a sua aversão ao universo das letras, quando o reitor destaca o ótimo desempenho de sua filha na língua francesa, fato que reforça a condição e o desejo de Duras em ser escritora. Esse desejo aparece não apenas em *O Amante*, mas também em outras obras de tal autora.

Na citação a seguir, a personagem demonstra seu desagrado em relação às vestimentas de sua mãe, a sua forma de andar:

[...] ela anda meio inclinada, com grande dificuldade, os cabelos esticados e presos num coque chinês, ela nos envergonha, ela me faz sentir vergonha na rua diante do liceu todos olham e ela não percebe, nunca, dá vontade de enclausurar, espancar, matar. Olha para mim e diz: talvez você se liberte. Dia e noite, a idéia fixa. Não se trata de conseguir alguma coisa mas de sair de onde estamos (DURAS, 1986, p. 28).

No final da citação, posiciona-se em uma perspectiva de mudança, do não comodismo, de dar sempre um passo a frente, da persistência em enfrentar as dificuldades do cotidiano:

O elo com a miséria está também no chapéu de homem pois é preciso que tenham algum dinheiro, de um ou de outro modo é preciso. Em volta dela os desertos, os filhos são o deserto, não realização nada, a terra também árida, o dinheiro perdido, tudo acabado (DURAS, 1986, p. 14).

A seguir, é notável a decadência familiar. Na narração, fica claro o fato de que o chapéu está associado ao dinheiro, ao status, ao poder; em contraposição, há os desertos com os filhos, que não têm nenhuma perspectiva. É importante enfatizar que se trata de um posicionamento relacionado ao passado, no qual há os três filhos.

Nesse contexto, vale destacar reflexões sobre a escrita de si, pois

É cada vez maior o interesse dos leitores por um certo gênero de escritos — uma escrita de si —, que abarca diários, correspondência, biografias e autobiografias, independentemente de serem memórias ou entrevistas de história de vida [...] (GOMES, 2004, p. 07).

Tal interesse se dá pela qualidade dessas obras, por tratarem do passado, presente e futuro, as quais servem para nos enriquecer de conhecimento ao apreciarmos essas práticas culturais e históricas. Além disso, considerando a obra ora analisada, é possível dar voz a autores (as) que foram esquecidos (as) ao longo dos anos.

Essa escrita de si é identificada, em Duras, em diversos momentos da obra:

Nas histórias dos meus livros que se referem à minha infância, não sei mais o que evitei dizer, o que disse, acho que falei sobre o amor que dedicamos a nossa mãe mas não sei se falei do ódio também, terrível, nessa história comum de ruína e de morte que era a história daquela família, a história do amor como a história do ódio e que foge ainda à minha compreensão, é ainda inacessível para mim, escondida nas profundezas da minha carne, cega como um recém-nascido de um dia. É o limiar onde começa o silêncio, esse lento trabalho de toda a minha vida. Ainda estou lá, na frente daquelas crianças possessas, à mesma distância do mistério. Jamais escrevi, acreditando escrever, jamais amei, acreditando amar, jamais fiz coisa alguma que não fosse esperar diante da porta fechada (DURAS, 1986, p. 30).

Como podemos perceber, Duras (1986) retrata novamente os sentimentos relacionados à mãe e à questão que permeia vários trechos de sua obra, de amor e ódio, que, segundo ela, a própria personagem tem dificuldade de expressar, nos remete a entender que a autora, durante toda a sua vida, permaneceu em silêncio e, já na velhice, conseguiu narrar tais fatos em *O Amante*, mesmo com algumas dificuldades.

Em relação a esse tipo de escrita, Gomes (2004, p. 12) assinala que

Uma idéia que confere à vida individual uma importância até então desconhecida, tornando-a matéria digna de ser narrada como uma história que pode sobreviver na memória de si e dos outros. É esse o sentido da feliz observação de Levillain, quando assinala que, se o ato de escrever sobre vidas é muito antigo, a idéia de que a vida é uma história é bem mais recente. E é esse fundamento que está na base do que se considera a escrita biográfica e autobiográfica.

Desse modo, as lembranças que pertencem à vida de cada, possivelmente, só irão existir em nós mesmos e em pessoas próximas, que compartilharam o mesmo fato.

No trecho abaixo, Duras narra um fato em relação a quando conheceu o chinês, reafirmando que o conheceu conforme está descrito na obra em questão. Esse fato merece uma certa atenção, para quem analisa, pois não devemos considerar tudo como verdade, mas, sim, como fatos passíveis de análise, considerando as possibilidades de verdade, a exemplo do trecho a seguir: “Portanto, não foi na cantina de Ream, como escrevi, que encontrei o homem rico da limusine preta, foi depois do abandono da concessão, dois ou três anos depois, na balsa, naquele dia que estou descrevendo, naquela luminosidade de bruma e de calor.” (DURAS, 1986, p. 32).

Com relação à “verdade” na escrita de si, Gomes (2004, p. 14-15) argumenta que

[...] o tema da verdade como sinceridade, como o ponto de vista e de vivência do autor do documento, foi situado e discutido de maneira contundente. Isso porque a escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a “sua” verdade. Ou seja, toda essa documentação de “produção do eu” é entendida como marcada pela busca de um “efeito de verdade” — como a literatura tem designado —, que se exprime pela primeira pessoa do singular e que traduz a intenção de revelar dimensões “íntimas e profundas” do indivíduo que assume sua autoria.

Gomes (2004, p. 15) destaca algumas advertências relacionadas à crítica:

Uma delas retoma o ponto da “ilusão biográfica”, isto é, da crítica que destaca a ingenuidade de se supor a existência de “um eu” coerente e contínuo, que se revelaria nesse tipo de escrita, exatamente pelo “efeito de verdade” que ela é capaz de produzir. A sinceridade expressa na narrativa, que pretende traduzir como que uma essência do sujeito que escreve, obscureceria a fragmentação, a incoerência e a incompletude do indivíduo moderno.

Após a morte de seus dois irmãos e da sua mãe, a narradora traz o seguinte posicionamento:

É tarde demais para lembranças. Hoje já não os amo. Não sei mesmo se os amei. Eu os abandonei. Não tenho mais na mente o cheiro da sua pele nem nos olhos a cor dos seus olhos. Não me lembro da voz, a não ser às vezes da voz doce com a fadiga da noite. O riso, não o ouço mais; nem o riso, nem os gritos. Tudo acabado, não me lembro mais. Por isso escrevo sobre ela hoje com tanta facilidade, escrevo longamente, detalhadamente, ela se transformou em escrita (DURAS, 1986, p. 33).

Percebe-se que a personagem tenta a todo custo prolongar a escrita sobre seus entes enquanto vivos e afirma não lembrar mais, como forma de evitar, como se incomodasse recordar tais fatos, mas é sobre ela, seus sentimentos, seus relacionamentos, sua família que ela escreve. As descrições dos fatos, dos acontecimentos narrados, assumidos pela personagem como uma escrita realizada com facilidade, sendo, também, longa e detalhada, comprovam que essas lembranças fazem parte tanto da memória individual quanto da coletiva.

Sobre a memória individual e coletiva, Halbwachs (2006, p. 51) afirma que:

No primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos eventos e das experiências que dizem respeito à maioria de seus membros e que resultam de sua própria vida ou de suas relações com os grupos mais próximos, os que estiveram mais frequentemente em contato com ele. As relacionadas a um número muito pequeno e às vezes a um único de seus membros, embora estejam compreendidas em sua memória (já que, pelo menos em parte, ocorreram em seus limites), passam para o segundo plano (HALBWACHS, 2006, p. 51).

Dessa forma, embora haja certo “negacionismo” de suas lembranças, elas estavam presentes em sua memória, quando da escrita da obra. Com efeito,

[...] a condição necessária para voltarmos a pensar em algo aparentemente é uma sequência de percepções pelas quais só podemos passar de novo refazendo o mesmo caminho, de modo a estar outra vez diante das mesmas casas, do mesmo rochedo etc. Portanto, estamos mais ou menos certos de não estar enganados ao dizer: nunca mais pensei nisso porque não conseguir reagrupar todas essas imagens, tão diversas e tão matizadas, através da memória e da reflexão – jamais consegui reconstituir esta combinação singular e exata de impressões sensíveis, só ela poderia orientar meu espírito exatamente para esta lembrança. Nunca mais havíamos pensado naquilo. Contudo, quando essa lembrança reaparece, não é consequência de um conjunto de reflexões, mas de uma aproximação de percepções determinada pela ordem em que se apresentam determinados objetos sensíveis, ordem essa resultante de sua aposição no espaço (HALBWACHA, 2006, p. 53).

A personagem de *O Amante* segue o mesmo itinerário para rememorar suas lembranças, visto que ela refaz certas situações, através, por exemplo, da reconstituição de determinados objetos no espaço. Além disso, a personagem narra um mesmo acontecimento várias vezes, sempre contribuindo com a inserção de mais detalhes, alternando temas, através de flashbacks.

Em meio a esse contexto, a personagem revela sua tristeza, que a acompanhava desde a infância, além dos agouros que sua mãe pregava, do conformismo, das dificuldades financeiras para sobrevivência. Tais motivos modelaram, por assim dizer, a narradora-personagem:

[...] Digo que não é só por ser dia, que está enganado, que sinto uma tristeza que já esperava e que vem só de mim. Que sempre fui triste. Que vejo essa tristeza nas minhas fotografias da infância. Que hoje essa tristeza, sentido-a como a mesma que sempre senti, quase pode ter meu nome, tanto ela se parece comigo. Digo que hoje essa tristeza é um bem-estar, o bem-estar de ter afinal caído na infelicidade que minha mãe anuncia há tanto tempo, quando ela uiva no deserto de sua vida. Digo: não compreendo muito bem o que ela diz, mas sei esse quarto é o que eu esperava. Falo sem esperar resposta. Digo que minha mãe proclama em voz alta suas crenças, como os enviados de Deus. Ela diz que não se deve esperar nada, nunca, de ninguém e de nenhum governo, nem mesmo de um Deus qualquer. Ele me olha enquanto falo, não tira os olhos de mim, de minha boca, estou nua, ele me acaricia, talvez não esteja ouvindo, não sei. Digo que não faço da minha infelicidade um problema pessoal. Conto como simplesmente era difícil comer, vestir, viver, em suma, apenas com o salário de minha mãe. Cada vez fica mais difícil falar. Ele pergunta: como é que que vocês faziam? Respondo que estávamos todos de fora de casa, que a miséria tinha feito as paredes da família desabarem e estávamos todos de fora, cada um fazendo o que bem entendia. Desavergonhados todos. Por isso estou aqui com você. Ele está em cima de mim, penetra-me novamente. Os beijos no corpo provocam lágrimas. Como se fossem um consolo. Em casa não choro. Naquele dia, naquele quarto as lágrimas consolam o passado e o futuro também. Digo-lhe que de minha mãe vou

separar-me um dia, que, mesmo minha mãe, um dia deixarei de amar. Choro. Ele encosta a cabeça em meu corpo e chora porque me vê chorar. Digo que em minha infância a infelicidade de minha mãe ocupou o lugar do sonho [...] (DURAS, 1986, p. 50-52)

Através dessa citação, é possível notar que o que foi narrado contempla parte da memória da narradora-personagem, marcada pela infelicidade, desamparada pelas questões supracitadas, como também pelo fato de o Chinês não assumi-la, formalmente, perante a sociedade, a família; de não oferecer condições adequadas, dignas de um verdadeiro relacionamento. Há, nesse caso, o predomínio do individualismo, do preconceito racial e da não aceitação de classe social (financeira).

Após o Chinês comentar que o seu pai construiu alguns alojamentos, que as galerias eram abertas, ao ar livre, e que as pessoas Sadec gostavam de estar juntas, a personagem aponta que gostaria de morar em uma galeria aberta, que era um sonho desde criança. Em seguida, faz o seguinte desabafo:

[...] Sinto-me mal subitamente. Um pequeno mal-estar passageiro. É o coração batendo forte, descompassado, na ferida viva e fresca que ele acaba de abrir, esse que me fala, esse que gozou o prazer de uma tarde inteira. Não ouço mais o que ele diz, não escuto mais. Ele percebe e se cala. Peço que continue. Obedece. Escuto novamente. Diz que pensa muito em Paris. Acha que sou muito diferente das parisienses, bem menos graciosa. Digo que o negócio dos alojamentos não deve ser tão rentável. Ele não responde. Durante todo o tempo da nossa história, durante um ano e meio falamos sempre assim, nunca de nós mesmos. Nos primeiros dias já sabíamos que uma vida em comum não era possível, por isso não falávamos nunca sobre o futuro [...] (DURAS, 1986, p. 54-55)

Nessa citação, torna-se evidente o quanto a relação da personagem com o Chinês gira em torno apenas do sexo pelo sexo, não havendo perspectivas de futuro para tal casal.

Através do posicionamento a seguir, percebemos que a convivência em família não é bem aceita pela personagem:

[...] Toda comunidade, familiar ou não, é para nós odiosa, degradante. Estamos juntos na vergonha de sermos obrigados a viver a vida. Aí está a parte mais profunda de nossa história em comum, somos os três filhos dessa pessoa de boa fé, nossa mãe, assassinada pela sociedade (DURAS, 1986, p. 61).

A citação aponta o posicionamento da não aceitação de conviver em harmonia com a família, com os grupos, casais, certamente pelos julgamentos, pela marginalização da sociedade. Percebe-se também que, em certo momento de sua vida, a percepção em relação a sua mãe mudou, a qual menciona como pessoa de

“boa fé” e relaciona os transtornos dela à sociedade: “[...] Estamos à margem dessa sociedade que levou minha mãe ao desespero. Por causa do que fizeram a nossa mãe, tão amável, tão confiante, odiamos a vida, odiamos a nós mesmos” (DURAS, 1986, p. 61).

Na citação a seguir, a personagem revela como o amante a tratava e os medos que ele possuía por ela ser nova demais para ele:

[...] Ele me dá banho, me lava, tira a espuma do sabonete, ele adora, faz minha maquiagem, me veste, me adora. Sou a preferida de sua vida. Ele vive com medo de que eu encontre outro homem. Não receio nada disso. Ele tem outro tremor, não porque sou branca mas porque sou tão jovem, tão jovem que podem prendê-lo se descobrirem nosso caso. Diz que devo continuar a mentir a minha mãe e especialmente a meu irmão mais velho, que não devo contar nada a ninguém. Continuo a mentir. Rio dos seus temores (DURAS, 1986, p. 70).

Vale mencionar que os mesmos fatos são narrados em vários outros momentos da obra, sempre agregando novas informações, detalhes:

Quinze anos e meio. O fato é rapidamente divulgado no posto de Sadec. O próprio modo de vestir revela a desonra. A mãe não tem idéia de nada, nem de como criar uma filha. A pobre criança. Não acredite, aquele chapéu nada tem de inocente, nem o batom, tudo isso significa alguma coisa, nada é inocente, significa que quer atrair os olhares, o dinheiro. Os irmãos, vagabundos. Dizem que é um chinês, o filho do milionário, a mansão no Mekong de cerâmica azul. O próprio pai, em lugar de sentir-se honrado, não quer para o filho. Família de vagabundos brancos (DURAS, 1986, p. 97).

Na citação, há a informação de que o chapéu não tem nada de inocente, que a forma como ela se arrumava atraía olhares, dinheiro. Porém, a seguir, destaca-se o apontamento para a mãe de quem é o chinês e a não aceitação do relacionamento pelo pai do chinês:

Isso se passa no bairro mal-afamado de Cholen, todas as noites. Todas as noites a pequena depravada deixa que um porco chinês milionário acaricie seu corpo. Ela também está no liceu das meninas brancas, as pequenas desportistas brancas que aprenderam a nadar na piscina do Clube Esportivo. Certo dia receberão ordem para não falar com a filha da professora de Sadec. Durante o recreio, ela olha a rua, sozinha, encostada numa coluna do pátio coberto. Não conta nada à mãe. Continua a ir às aulas na limusine preta do chinês de Cholen. Elas a vêem partir. Não será feita nenhuma exceção. Ninguém deve falar com ela. Esse isolamento suscita a viva lembrança da dama de Vinhlong. Nesse momento ela acaba de fazer trinta e oito anos. E o filho já tem dez anos. E agora dezesseis anos, até onde se recorda. (DURAS, 1986, p. 98).

Como podemos perceber na citação acima, pelo que foi exposto, esse relacionamento existiu entre os 15 anos e meio até os 38 anos, ou seja, no momento referencial da fala, já eram amantes há 23 anos:

À noite, à saída do liceu, a mesma limusine preta, o mesmo chapéu de insolência e de infância, os mesmos sapatos dourados e ela, ela vai, vai descobrir o corpo para o milionário chinês, ele vai lavá-la no chuveiro, demoradamente, como ela fazia todas as noites na casa da mãe, com água fresca de um jarro que ele reserva para ela, e depois vai levá-la molhada para a cama, vai ligar o ventilador e a beijará toda e ela pedirá mais e mais, e depois ela vai voltar para o pensionato, e não haverá ninguém para puni-la espancá-la, desfigurá-la, insultá-la (DURAS, 1986, p. 99-100).

Como podemos perceber no trecho acima, o chinês sempre tem o mesmo comportamento; trata-se de um amor carnal, pelo embelezamento, pelo uso do corpo da personagem para o desejo sexual:

A mãe fala, fala. Fala sobre a prostituição ostensiva e ri, sobre o escândalo, sobre aquela palhaçada, fala do chapéu estranho, da elegância sublime da menina da travessia do rio, ela ri dessa coisa irresistível aqui nas colônias francesas, estou falando, diz ela, dessa pele de branca, dessa criança que até então estava escondida nos postos do interior e que subitamente chega, dia claro, à cidade expondo-se ao julgamento e aos olhos de todos, com a grande ralé de milionários chineses, com um brilhante no dedo como uma jovem banqueira e ela chora (DURAS, 1986, p. 101).

Pelo que foi exposto, entendemos que a formação familiar da jovem ficou a desejar, assim como os conflitos familiares, a ausência do pai, ocasionando uma “liberdade exacerbada”, apontada pela própria personagem. Logo após alguns desentendimentos com a mãe:

Ela esperou um longo tempo para falar comigo outra vez, e quando o fez foi com muito amor: sabe que está acabado? Que nunca poderá se casar aqui, na colônia? Encolho os ombros, rio. Digo: posso casar-me em qualquer lugar, quando quiser. Minha mãe balança negativamente a cabeça. Não. Ela diz: aqui tudo se sabe, aqui você não pode. Olha para mim e diz coisas inesquecíveis: eles gostam de você? Respondo: é isso, eles gostam de mim, apesar de tudo. E então ela diz: você lhes agrada também por ser quem é. Ela pergunta ainda: você o vê apenas pelo dinheiro? Hesito e depois digo que é só pelo dinheiro. Minha mãe olha para mim por algum tempo, não acredita em mim [...] (DURAS, 1986, p. 101-102).

A personagem tenta não ficar por baixo; inicialmente, poderíamos afirmar que o interesse foi pelo dinheiro e pela curiosidade em iniciar sua experiência sexual.

[...] Que ela não é o tipo de mulher talhada para o casamento, que ela procuraria escapar de qualquer casamento, que ela procuraria escapar de qualquer casamento, que será preciso abandoná-la, esquecê-la, devolvê-la aos brancos, aos seus irmãos.

Desde que ele se apaixonou loucamente por seu corpo, a menina não sofria mais por tê-lo, por sua magreza e, estranhamente também, a mãe não se preocupava tanto como antes, como se também descoberto que esse corpo era afinal plausível, aceitável, tanto quanto outro qualquer [...] (DURAS, 1986, p. 107).

Nas próximas duas citações, temos as percepções da solidão, da saudade da personagem, relacionadas a uma amiga e ao seu irmão mais novo:

[...] Não posso mais suportar a lembrança de H.L. É como se nada tivesse com eles. A mãe diz: esta aqui não ficará satisfeita com coisa alguma. Penso que minha vida começou a desvendar-se para mim. Penso que já começo a me conhecer, tenho já o vago desejo de morrer. Essa palavra, jamais a separei da minha vida. Creio que o tenho o vago desejo de ficar só, assim como compreendo que nunca mais estive sozinha desde que deixei a infância, a família do Caçador. Vou escrever livros. É isso que vejo para além daquele instante, no grande deserto, sob, cujos traços contemplo a extensão de minha vida (DURAS, 1986, p. 112-113).

A personagem nos passa a informação de que vai escrever livros relacionados à extensão de sua vida. Assim, a partir dos detalhes, cada vez mais confirmamos esta obra como autobiográfica:

[...] O meu irmãozinho. Morto. A princípio é impossível compreender, depois, bruscamente, de toda a parte, das profundezas do mundo, chega a dor, ela me envolve, ela me domina, não reconheço mais nada, não existo mais, só existe a dor, aquela dor que eu não sabia se era a de ter perdido um filho há alguns meses, que voltava, ou se era uma nova dor. Agora creio que era uma nova dor, meu filho morto ao nascer eu jamais conheci e não tive vontade de me matar como com a morte do meu irmão (DURAS, 1986, p. 113).

Como podemos perceber, o laço familiar com o irmão mais novo era muito forte, de modo que, com a morte dele, houve um sentimento de perda; a dor se compara a perda de um filho pela personagem, aos sentimentos mais íntimos:

Ninguém via com clareza, somente eu. E a partir do momento em que tive acesso a esse conhecimento, tão simples, quando me certifiquei de que o corpo de meu irmãozinho era também o meu, eu devia morrer. E morri. Meu irmãozinho levou-me consigo, chamou-me para si e morri. Seria preciso avisar as pessoas dessas coisas. Ensinar que a imortalidade é mortal, que ela pode morrer, que já aconteceu, que acontece ainda. Que ela não se anuncia por si mesma, nunca, que é a duplicidade absoluta. Que não existe no detalhe, mas somente no princípio. Que certas pessoas podem contê-la em si, desde que ignorem o fato. Assim também outras pessoas podem descobrir sua presença nos outros, com a condição de ignorarem se poder. Que é enquanto se vive que a vida é imortal, enquanto ela está viva. Que a imortalidade não passa de uma questão de mais ou menos tempo, que não se trata de imortalidade, mas de outra coisa ainda ignorada (DURAS, 1986, p. 114).

Nessa citação e na próxima, temos percepções íntimas acerca do irmão mais novo, da morte, relacionadas ao “eu”:

Esse amor insensato que lhe dedico continua sendo um mistério insondável para mim. Não sei por que o amava a ponto de querer morrer com sua morte. Estávamos separados há dez anos quando ocorreu e raramente pensava nele. Parecia que o amava com um amor eterno e nada de novo podia acontecer a esse amor. Eu me havia esquecido da morte (DURAS, 1986, p. 116).

Nesse sentido, Rossi (2010, p. 23) reflete que

Nos lugares da vida cotidiana, inúmeras imagens nos convidam a comportamentos, nos sugerem coisas, nos exortam aos deveres, nos convidam a fazer, nos impõem proibições, nos solicitam de diversas maneiras (ROSSI, 2010, p. 23)

Os fatos marcantes de nossa vida geralmente não são esquecidos. A excepcionalidade em relação à forma como eram tratadas as mulheres marca a sociedade da época, se torna algo significativo para rememoração.

Nesse momento, destaca-se a viagem da personagem da Indochina a França:

A viagem durava vinte e quatro dias. Os navios de passageiros eram verdadeiras cidades, com ruas, bares, cafés, bibliotecas, salões, reencontros, amantes, casamentos, mortes. Formavam-se sociedades ao acaso, eram obrigatórias, sabíamos, não nos esquecíamos, e assim elas ganhavam vida e muitas vezes eram inesquecíveis, de comum acordo. Eram as únicas viagens das mulheres. Para muitas delas especialmente, mas também para alguns homens, às vezes, as viagens para a colônia eram uma verdadeira aventura. Para minha mãe sempre tinham sido, desde nossa primeira infância, o que ela chamava de “o melhor de sua vida”. As partidas. Sempre as mesmas partidas. Sempre as primeiras partidas por mar. A separação da terra era sempre feita com dor e até mesmo com desespero, mas isso nunca impedia os homens de partirem, os judeus, os homens de pensamento e os autênticos viajantes da única viagem por mar. E isso nunca havia impedido as mulheres de os deixarem partir, elas que não partiam jamais, que ficavam guardando o país natal, a raça, os bens, a razão de ser da volta. Durante séculos os navios fizeram com que as viagens fossem mais lentas, mais trágicas também do que as de hoje. A duração da viagem cobria a distância de modo natural. Estávamos habituados a essa lenta velocidade humana na terra e no mar, aos atrasos, à espera do vento, das melhorias do tempo, dos naufrágios, do sol, da morte [...] (DURAS, 1986, p. 118-119).

Sobre as práticas da escrita de si, Gomes (2004, p.13) aponta que:

As práticas de escrita de si podem evidenciar, assim, com muita clareza, como uma trajetória individual tem um percurso que se altera ao longo do tempo, que decorre por sucessão. Também podem mostrar como o mesmo período da vida de uma pessoa pode ser “decomposto” em tempos com ritmos diversos: um tempo da casa, um tempo do trabalho etc. E esse indivíduo, que postula uma identidade para si e busca registrar sua vida, não é mais apenas o “grande” homem, isto é, o homem público, o herói, a quem se autorizava deixar sua memória pela excepcionalidade de seus feitos. Na medida em que a sociedade moderna passou a reconhecer o valor de todo indivíduo e que disponibilizou instrumentos que permitem o registro de sua identidade, como é o caso da difusão do saber ler, escrever e fotografar, abriu espaço para a legitimidade do desejo de registro da memória do homem “anônimo”, do indivíduo “comum”, cuja vida é composta

por acontecimentos cotidianos, mas não menos fundamentais a partir da ótica da produção de si.

A mesma cena mencionada em citações anteriores é retratada abaixo, porém, com uma nova ressignificação, um novo momento, o desejo carnal continua, mas a potência decorrente do avanço da idade enfraquece-o. Percebemos que os personagens estão com idades já bem avançadas:

Íamos ainda todos os dias ao pequeno apartamento de Cholen. Ele fazia as mesmas coisas de sempre, lavava-me com a água das jarras e me levava para a cama. Vinha para perto de mim, deitava-se ao meu lado mas tinha perdido toda a força, toda a sua potência. Uma vez fixada a data da partida, embora distante, ele não podia fazer mais nada com meu corpo. Ocorreu brutalmente, contra a sua vontade. Seu corpo não queria mais aquela que ia partir, trair. Ele dizia: não posso mais possuí-la, mas não posso. Dizia que tinha morrido. O sorriso de desculpas era doce, ele dizia que talvez sua potência jamais voltasse. Perguntei se era o que queria. Ele quase ria dizendo: não sei, neste momento acho que sim. Sua doçura estava toda na dor que sentia. Não falava nessa dor, jamais disse uma palavra. Às vezes seu rosto estremecia, ele fechava os olhos, rangia os dentes. Mas se calava sempre sobre as imagens que via por detrás dos olhos fechados. Dir-se-ia que ele amava aquela dor, que a amava como me havia amado, muito, até a morte talvez, e que agora ele a preferia a mim. Às vezes dizia que tinha vontade de me acariciar porque estava certo de que eu queria e porque desejava ver-me no momento de prazer. Ele o fazia e me olhava e me chamava como se chama uma filha. Tínhamos resolvido não nos ver mais, no entanto não foi possível. Todas as noites eu o encontrava na frente do liceu no carro preto, com a cabeça escondida de vergonha (DURAS, 1986, p. 119-120).

Anos depois [...]. Telefonou-lhe. Sou eu. Ela reconheceu a voz. Ele disse: queria apenas ouvir a sua voz. Ela disse: sou eu, bom dia. Ele estava intimidado, com medo, como antes. Sua voz começou a tremer de repente. E, com esse tremor, subitamente ela reencontrou o sotaque da China. Ele sabia que ela começara a escrever, soubera pela mãe, com quem se encontrou em Saigon. [...] Disse que continuava como antes, que a amava ainda, que jamais poderia deixar de amá-la, que a amaria até a morte (DURAS, 1986, p. 126-127).

Podemos perceber que, ao longo da análise, o caráter autobiográfico da escrita de Duras, afirma o que Moises (1928, p. 46) havia destacado:

[...] a autobiografia permite supor o relato objetivo e completo de uma existência, tendo ela própria como centro, as memórias implicam um à vontade na reestruturação dos acontecimentos e a sua inclusão de pessoas com as quais o biógrafo teria entrado em contato. Por outro lado, ao passo que, o diário constitui o registro dia a dia de uma vida, quer dos eventos, quer das suas marcas na sensibilidade, as confissões decorrem do esforço de sublimar, pela auto-retratação, as vivências dignas de transmitir ao leitor. [...] via de regra as autobiografias não inspiram a confiança desejada, uma vez que o escritor acaba distorcendo a imagem do seu passado, seja por esquecimento, involuntário ou deliberado, seja por censura, seja por amplificar ou minimizar alguns aspectos em detrimento de outros.

Dessa forma, convém destacar alguns apontamentos de Halbwachs (2006, p. 70):

Aqui, da mesma forma, como a lembrança reaparece em função de muitas séries de pensamentos coletivos emaranhados e porque não podemos atribuí-la exclusivamente a nenhuma, imaginamos que é independente delas e contrapomos sua unidade à sua multiplicidade.

Com isso, o fato de Duras rememorar fatos de sua vida em *O Amante*, nos faz entender que se trata de relatos do passado e do presente, acompanhados de percepções atuais. Assim,

A escrita auto-referencial ou escrita de si integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar produção de si no mundo moderno ocidental. Essa denominação pode ser mais bem entendida a partir da idéia de uma relação que se estabeleceu entre o indivíduo moderno e seus documentos. Considerando-se a existência de um certo consenso na literatura que trata da escrita de si, pode-se datar a divulgação de sua prática, *grosso modo*, do século XVIII, quando indivíduos “comuns” passaram a produzir, deliberadamente, uma memória de si (GOMES, 2004, p. 10-11, grifo do autor).

Além disso,

O interesse pelo indivíduo nas sociedades modernas é, por conseguinte, contemporâneo à adoção e à divulgação de muitas das práticas de “adestramento de si” já existentes (meditações, exames de consciência, memorizações etc.), às quais se incorpora a escrita de si e a idéia de verdade como sinceridade (GOMES, 2004, p. 14).

Acreditamos que a alternância de temas, na escrita de Duras, pode ser compreendida à luz do pensamento de Gomes (2004, p. 18), quando aponta que:

Além da questão da materialidade do objeto, a escrita de si estabelece uma relação de domínio do tempo que está determinada por seus objetivos e pela sensibilidade que a provoca. Embora se possa considerar que toda escrita de si deseja reter o tempo, constituindo-se em um “lugar de memória”, cabe observar que certas circunstâncias e momentos da história de vida de uma pessoa ou de um grupo estimulam essa prática.

É notável em seu estilo que há a alternância na narração da memória, pois, o que já foi rememorado e escrito, vai acrescentando informações, como de fato fosse uma forma organizada de estabelecer um tempo para cada coisa e momento certo para dizer tal coisa, assim como foi a publicação desta obra em um determinado momento de sua vida (velhice).

Quem escreve, escreve pensando em ser lido por outra pessoa. Busca-se a atenção do interlocutor. O leitor contribui, por assim dizer, para sanar o vazio de quem escreve. Nesse sentido, a leitura proporciona a “cura de diversos males”,

perpassando décadas, séculos, milênios. Com isso, Gomes (2004, p. 19-20) afirma que:

A escrita de si é também a escrita epistolar podem ser (e são com freqüência) entendidas como um ato terapêutico, catártico, para quem escreve e para quem lê. O ato de escrever para si e para os outros atenua as angústias da solidão, desempenhando o papel de um companheiro, ao qual quem escreve se expõe, dando uma “prova” de sinceridade.

Nesse sentido, as “Cartas, como diários, memórias e outras formas de escrita de si aproximam, sendo discursos que mobilizam a sinceridade como valor de verdade, mas não podem, por isso, ser tratadas como formas naturalizadas e espontâneas” (GOMES, 2004, p. 19-22), até porque nossas memórias são construídas desde a infância até a idade que temos. Acreditamos que naturalizar esteja associado à generalização do ser, sem considerar que cada um possui sua essência. Além disso, apesar de fazermos parte de diversos grupos na sociedade, podemos considerar que, particularmente, temos a nossa própria memória.

De acordo com a passagem bíblica do livro Eclesiastes 3:1-8, em relação ao tempo:

1 Debaixo do céu há momento para tudo, e tempo certo para cada coisa: 2 Tempo para nascer e tempo para morrer. Tempo para plantar e tempo para arrancar a planta. 3 Tempo para matar e tempo para curar. Tempo para destruir e tempo para construir. 4 Tempo para chorar e tempo para rir. Tempo para gemer e tempo para bailar. 5 Tempo para atirar pedras e tempo para recolher pedras. Tempo para procurar e tempo para perder. Tempo para guardar e tempo para jogar fora. 7 Tempo para rasgar e tempo para costurar. Tempo para calar e tempo para falar. 8 Tempo para amar e tempo para odiar. Tempo para a guerra e tempo para a paz (BIBLIA, Eclesiastes, 3:1-8, p. 818-819)

Faz-se necessário associar a importância do tempo para a produção da memória. Conforme mencionado anteriormente, através de nossa análise sobre a escrita de Duras (1986), percebemos que esta faz referência a si, revela o que há em seu íntimo, por meio de momentos rememorados.

Ainda segundo Gomes (2004, p. 11),

O ponto central a ser retido é que, através desses tipos de práticas culturais, o indivíduo moderno está constituindo uma identidade para si através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado. Embora o ato de escrever sobre a própria vida e a vida de outros, bem como de escrever cartas, seja praticado desde há muito, seu significado ganha contornos específicos com a constituição do individualismo moderno. A chave, portanto, para o entendimento dessas práticas culturais é a emergência histórica desse indivíduo nas sociedades ocidentais.

Tal autor ainda argumenta que “Defende-se que a escrita de si é, ao mesmo tempo, constitutiva da identidade de seu autor e do texto, que se criam, simultaneamente, através dessa modalidade de produção do eu”. (GOMES, 2004, p. 16).

Portanto, a obra de Duras (1986) contribui para dar voz à escrita feminina, colaborando para a quebra de estereótipos relacionados à condição da mulher na sociedade, por trazer as suas experiências do passado, promovendo tanto o entendimento do contexto social de determinada época (passado), como também para que tenhamos nossas percepções acerca de determinados temas, recriando e associando com o contexto contemporâneo, de modo a realizar atualizações positivas, para que possamos ter uma sociedade mais justa, otimista e cada vez mais humana.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho monográfico investigou a representação da personagem no romance *O Amante* (1986), de Marguerite Duras. Para tal, inicialmente, analisou-se a condição da mulher frente às adversidades ao longo dos anos pela igualdade de direitos, na luta por liberdade, entre outros.

Sendo assim, considerando o que foi abordado em relação às teorias do feminino, observamos que o romance analisado é de cunho feminista, pois aborda temas e principalmente situações que condicionam a mulher, ao mesmo tempo em que denuncia as desigualdades sociais e revela a inquietude de uma mulher na luta pelo coletivo. Desse modo, a partir da análise realizada com fragmentos da obra durassiana *O Amante* (1986), constatamos que a escrita feminina evoluiu a partir das teorias e por ser uma representação da realidade, especificamente, da escritora Marguerite Duras.

Para tanto, observou-se que a escrita da autora contribui, significativamente, para dar voz à escrita feminina, como também colaborando para a quebra de estereótipos relacionados à condição da mulher na sociedade, por demonstrar aos leitores como se deu suas experiências, sua singularidade, por falar de si de uma forma tão clara e, ao mesmo tempo, difícil, através de uma escrita memorialística.

Nesse sentido, verificou-se que a narradora-personagem enfrenta uma sociedade historicamente preconceituosa quando decide se relacionar com um homem mais velho. Além disso, sofre com o caos familiar, através da situação do irmão mais novo e do não incentivo da mãe pela sua escolha em relação aos estudos; pelo fato de a mãe aceitar que a filha traga dinheiro para casa, por questões raciais, entre outros motivos, evidenciando a condição feminina, representada pela personagem em destaque.

Essas afirmações reforçam que tal obra denuncia o que acontece na sociedade, principalmente, com as mulheres em uma determinada época, ressaltando, assim, a importância da escrita feminina, visto que esta abarca produções de mulheres que foram muitas vezes silenciadas por uma sociedade patriarcal.

Nessa perspectiva, observou-se que a autora, através da personagem, quebrou alguns estereótipos no próprio contexto histórico em que a obra foi narrada, como: a própria escrita feminina, a discussão de temas considerados tabu (erótico

e/ou pornográfico), trechos com anseios de liberdade, a questão racial e financeira que permeou o romance da personagem principal com o Chinês, entre outros.

Portanto, se existe um movimento feminista, é porque o preconceito existe. O “pouco espaço” destinado às mulheres e às demais minorias é motivo de constantes debates. Os discursos de poder, de ódio, que ocasionam o preconceito, podem ser combatidos através do texto literário, da educação.

A partir dessas constatações, afirmamos a necessidade de estudos que contemplem os textos de autoria feminina, bem como outros que reflitam sobre a igualdade de direitos, para que todos possam ter as mesmas condições. Esperamos que esta proposta possa responder indagações existentes, assim como servir de fundamentação e provocação para outras pesquisas.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral, Brasília. Imprimatur, 1991.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo. Brasiliense, 1991.

DURAS, Marguerite. **O Amante**. Tradução de Aulide Soares Rodrigues. Editora Rio Gráfica: Rio de Janeiro, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio ilustrado**. Curitiba: Positivo, 2008.

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Margherite Duras**. Ebiografia, 2019. Disponível em: https://www.ebiografia.com/margherite_duras/. Acesso em: 16 set. 2020.

Gil, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. São Paulo : Atlas, 2017.

GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas 2003.

LEANDOER, Kristoffer. Foto de Marguerite Duras. In: **Duras deixou a memória encontrar o esquecimento**. Svenska Dagbladet, 2014. Disponível em: <https://www.svd.se/duras-lat-minnet-mota-glomskan>. Acesso em: 18 set. 2020.

LEBELLY, Frédérique. **Marguerite Duras: uma vida por escrito**. Tradução de Uéilton de Oliveira e Vilma de Katinszky. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira. Manual de pesquisa em estudos linguísticos. São Paulo: Parábola, 2019.

PARÁISO, Andréa Correa. **Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca**. São Paulo: Editora UNESP-(PROPP), 2002.

PINHEIRO, Hélder. Pesquisa em literatura: atitudes e procedimentos. In: **Pesquisa em literatura**. 2. ed. Campina Grande: Bagagem, 2011.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani César de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**. Seis ensaios da história das ideias. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

SANTANA, Ana Lúcia. **Autores do Nouveau Roman**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/literatura/autores-do-nouveau-roman/>. Acesso em: 18 set. 2020.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (Orgs.) **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2 ed. Maringá: Eduern, 2005. p. 181-203.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (Orgs.) **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2 ed. Maringá: Eduern, 2005. p. 275-283.