

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Adenizia da Silva Fonseca

Marguerite Duras: entre o real e o imaginário nas escrituras de “*O amante*” e “*O amante da China do Norte*”

Juiz de Fora

2024

Adenizia da Silva Fonseca

Marguerite Duras: entre o real e o imaginário nas escrituras de “*O amante*” e “*O amante da China do Norte*”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais. Linha de Pesquisa: Literatura, Crítica e Cultura.

Orientadora: Dra. Júlia Simone Ferreira

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fonseca, Adenizia da Silva.

Marguerite Duras : entre o real e o imaginário nas escrituras de "O amante" e "O amante da China do Norte" / Adenizia da Silva Fonseca. -- 2024.

105 f. : il.

Orientadora: Júlia Simone Ferreira
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2024.

1. Marguerite Duras. 2. Entrelugar. 3. Jogo entre o real e imaginário. I. Ferreira, Júlia Simone, orient. II. Título.

Adenizia da Silva Fonseca

Marguerite Duras: entre o real e o imaginário nas escrituras de *O amante* e *O amante da China do Norte*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 25 de setembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Júlia Simone Ferreira - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Laura Barbosa Campos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 02/09/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Nícea Helena de Almeida Nogueira, Professor(a)**, em 30/09/2024, às 18:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **LAURA BARBOSA CAMPOS, Usuário Externo**, em 01/10/2024, às 13:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Julia Simone Ferreira, Professor(a)**, em 01/10/2024, às 14:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1961422** e o código CRC **718AA0B7**.

Dedico esta dissertação aos meus pais, Joaquim Ribeiro da Silva e Mariana Esméria da Silva, cuja ausência sinto profundamente neste momento de conquista. Eles me ensinaram a importância da perseverança e da dedicação, e esta realização é um reflexo do legado que me deixaram.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer imensamente a Deus por ter me abençoado e dado forças para que eu não desistisse de seguir em frente nessa difícil jornada. Como tenho certeza de que sozinhos não somos nada, devo, neste momento, expressar minha gratidão a algumas pessoas que me ajudaram a trilhar esse caminho.

Aos meus pais, Joaquim e Mariana, pela oportunidade de vir a este mundo e poder realizar tantos sonhos. Amor eterno.

Ao meu esposo, Fabiano Fonseca, pelo amor, paciência e companheirismo.

À minha sogra Solange Alcântara, pela força e incentivo.

À minha numerosa família, aos meus queridos irmãos, irmãs, cunhados, cunhadas, sobrinhos, primos, pelo amor, compreensão e pelo encorajamento de todos para que eu tivesse foco e perseverança. Em especial, à minha sobrinha Adrieli, o que seria de mim sem seu apoio?

Às minhas queridas amigas Carla Priore, Marcia Santos, Luciana Arioza, Thais Rosa, pelo carinho, colo e conselhos, o que seria de mim sem os seus ouvidos?

A todos os amigos que estiveram ao meu lado durante toda esta etapa acadêmica, estendo meu sincero reconhecimento. Suas palavras de apoio e incentivo foram essenciais para minha motivação.

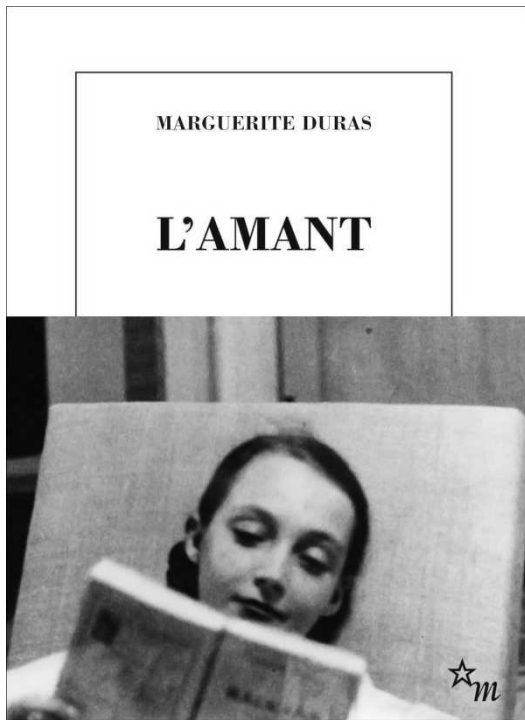
À professora e orientadora Júlia Ferreira Simone, pelas reuniões, sugestões e leituras. Sua orientação foi fundamental na pesquisa.

A todos os professores da graduação, em especial à professora Nícea Nogueira, pela participação na banca de qualificação, pela leitura perspicaz e pelas valiosas sugestões, meu sincero agradecimento.

Aos funcionários do PPG, em especial ao Paulo, pela atenção e eficiência.

À CAPES, pelo financiamento dessa pesquisa.

Enfim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, estiveram ao meu lado nesta caminhada.



Penso frequentemente nessa imagem que só eu ainda vejo e sobre a qual jamais falei a alguém. Está sempre lá no mesmo silêncio, maravilhosa. É entre todas a que me faz gostar de mim, na qual me reconheço, a que me encanta (Duras, 2003, p.7).



Ela olha para ele e, pela primeira vez, descobre que a solidão sempre esteve presente entre eles, que essa solidão, chinesa, a vigiava, era como o país dele ao seu redor. Da mesma forma que era o lugar de seus corpos, de seu amor mútuo. A criança já pressentia que aquela história talvez fosse a história de um amor (Duras, 1992, p. 130).





“O escritor tem duas vidas: uma, aquela na superfície de si mesmo, que o faz falar, agir, dia após dia. E a outra, a verdadeira, que o segue em toda parte, que não lhe dá descanso.” (Duras, 2013, local. 781, tradução nossa)¹.

¹No original: “Le’écritain a deux viés: une, celle à la surface de soi, qui le suit partout, qui ne lui donne pas de repos”.

RESUMO

Marguerite Duras (1914-1996) se destaca como uma figura fundamental na literatura e no cinema do século XX, com um impacto profundo na cultura francesa e internacional. Esta dissertação explora a complexa relação entre realidade e ficção na obra de Duras, focando, particularmente, em *O amante* (1984) e *O amante da China do Norte* (1991), ambas inseridas no denominado "ciclo indochinês". O objetivo é analisar como a autora recria e revisita sua própria trajetória através da fusão de elementos autobiográficos e fictícios. O estudo investiga de que maneira Duras utiliza suas experiências pessoais — como sua infância na Indochina, suas relações familiares conflituosas e sua iniciação sexual — para construir uma narrativa que atua, simultaneamente, como uma introspecção de sua vida e uma construção ficcional. A hipótese principal é que Duras, através da escrita, cria um entrelugar que serve como um mecanismo para reconfigurar e compreender suas vivências, transformando-as em ficção. A análise comparativa das duas obras visa revelar o jogo entre o real e o imaginário, além de esclarecer a intenção por trás dessa estratégia literária. Adotando uma abordagem qualitativa interpretativista, a dissertação utiliza uma diversidade de fontes teóricas, incluindo estudos acadêmicos internacionais e brasileiros sobre a obra de Duras, bem como entrevistas e análises críticas. O primeiro capítulo explora as transgressões de gênero e os pactos de leitura, discutindo como a escrita de Duras se posiciona nos gêneros de autobiografia, romance autobiográfico e autoficção. O segundo capítulo examina a biografia da autora e sua conexão com sua produção literária, destacando a relevância de sua obra no campo acadêmico. O capítulo final oferece uma análise detalhada das obras selecionadas, investigando a interseção entre o real e o imaginário e a ousadia na utilização da linguagem. Conclui-se que a escrita de Duras é uma ferramenta crucial para explorar e compreender suas experiências de vida, permitindo-lhe encontrar significado em sua história através da ficção. Como suporte teórico, serão utilizados os textos de Laure Adler (1998), Frédérique Lebelley (1994), Joëlle Pagés-Pindon (2012), Silvy Loignon (2003), Philippe Lejeune (2008), Serge Doubrovsky (1997), Philippe Gasparini (2014), dentre outros.

Palavras-chave: Marguerite Duras; entrelugar; jogo entre o real e imaginário; literatura e cinematografia.

RÉSUMÉ

Marguerite Duras (1914-1996) se distingue comme une figure centrale dans la littérature et le cinéma du XXe siècle, ayant un impact profond sur la culture française et internationale. Cette dissertation explore la relation complexe entre réalité et fiction dans l'œuvre de Duras, en se concentrant particulièrement sur *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), toutes deux inscrites dans le soi-disant "cycle indochinois". L'objectif est d'analyser comment l'auteure recrée et revisite son propre parcours à travers la fusion d'éléments autobiographiques et fictifs. L'étude examine comment Duras utilise ses expériences personnelles — telles que son enfance en Indochine, ses relations familiales conflictuelles et son initiation sexuelle — pour construire une narration qui fonctionne à la fois comme une introspection de sa vie et une construction fictionnelle. L'hypothèse principale est que Duras, à travers l'écriture, crée un entre-deux, qui sert de mécanisme pour reconfigurer et comprendre ses expériences, les transformant en fiction. L'analyse comparative des deux œuvres vise à révéler le jeu entre le réel et l'imaginaire, ainsi qu'à clarifier l'intention derrière cette stratégie littéraire. Adoptant une approche qualitative interprétative, la dissertation utilise une diversité de sources théoriques, y compris des études académiques internationales et brésiliennes sur l'œuvre de Duras, ainsi que des interviews et des analyses critiques. Le premier chapitre explore les transgressions de genre et les pactes de lecture, discutant de la manière dont l'écriture de Duras se positionne dans les genres de l'autobiographie, du roman autobiographique et de l'autofiction. Le deuxième chapitre examine la biographie de l'auteure et sa connexion avec sa production littéraire, soulignant la pertinence de son œuvre dans le domaine académique. Le chapitre final offre une analyse détaillée des œuvres sélectionnées, en investiguant l'intersection entre le réel et l'imaginaire et l'audace dans l'utilisation du langage. Il est conclu que l'écriture de Duras est un outil crucial pour explorer et comprendre ses expériences de vie, lui permettant de trouver un sens à son histoire à travers la fiction. Comme support théorique seront utilisés les textes de Laure Adler (1998), Frédérique Lebelley (1994), Joëlle Pagés-Pindon (2012), Sylvie Loignon (2003), Philippe Lejeune (2008), Serge Doubrovsky (1997), Philippe Gasparini (2014), dentre autres.

Mots-clés : Marguerite Duras; entre-deux; jeu entre le réel et l'imaginaire; littérature et cinématographie.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1: Categorias elementares da autobiografia com base em Lejeune (2008).....	21
Quadro 2: Pacto romanesco.....	24
Quadro 3: Diferentes contratos de leitura.....	33
Figura 1: Marie Donnadieu com sua família, 1906.....	62
Figura 2: Marie Legrand e Marguerite Duras.....	65
Figura 3: O chinês.....	73

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	AS TRANSGRESSÕES DE GÊNERO E OS PACTOS DE LEITURA	17
2.1	A ESCRITA DE SI E SUAS DIFERENTES MODULAÇÕES.....	18
2.2	AUTOBIOGRAFIA OU ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO?: EXPLORANDO AS POSSIBILIDADES NARRATIVAS EM <i>O AMANTE</i>	20
2.3	A ESCRITURA HÍBRIDA DE <i>O AMANTE DA CHINA DO NORTE</i> (1991): DA FICÇÃO À AUTOFICÇÃO.....	29
3	ESCREVER COMO RESPIRAR	37
3.1	A AUTORA: SOB A LENTE BIOGRÁFICA.....	38
3.2	DURAS POR DURAS.....	46
3.3	DURAS POR OUTROS: O LEGADO DURASSIANO.....	53
4	ENTRE REALIDADE E FICÇÃO: INTESECCIONALIDADES NAS OBRAS <i>O AMANTE E O AMANTE DA CHINA DO NORTE</i>	60
4.1	JOGANDO COM A REPETIÇÃO: PERSONAGENS E EVENTOS RECORRENTES EM <i>O AMANTE</i> E <i>O AMANTE DA CHINA DO NORTE</i>	61
4.2	O ESTILO DURASSIANO: A ESCRITA COMO MEDIAÇÃO ENTRE FATO E FICÇÃO.....	78
4.3	A RELEVÂNCIA DO FOCO NARRATIVO: A VOZ QUE FALA, QUE VÊ E QUE DEVERAS SENTE.....	90
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
	REFERÊNCIAS	102

1 INTRODUÇÃO

São sempre os outros, as pessoas que encontramos, que amamos, que observamos, que possuem o início de uma história que escrevemos. É tolo pensar, como alguns escritores pensam, até mesmo os grandes, que estamos sozinhos no mundo (Duras, 2013, local. 789, tradução nossa)².

Marguerite Duras (1914-1996) é uma personalidade literária e cinematográfica extraordinária que atravessa o século XX, deixando uma marca indelével na cultura francesa e no mundo. Tomada por um desejo absoluto pelo ato de escrever, mostra-se ousada por não se restringir a uma referência textual específica, visto que a autora percorre todos os caminhos possíveis da escritura - como romancista, novelista, roteirista, poetisa, dramaturga e diretora de cinema - e constrói um legado extremamente rico, no qual faz muitas referências às suas vivências reais e, por isso, ao dedicar-se ao estudo de sua obra, é quase “inevitável” não se voltar à sua biografia.

A leitura minuciosa das obras *O amante* (1984) e *O amante da China do Norte* (1991)³ – a segunda, escrita sete anos após o lançamento da primeira – levou-nos a vislumbrar como é importante para Duras contar e recontar a mesma história, retornando às suas origens, suscitando memórias, sob as quais se alicerçam seu fazer literário entremeado de acontecimentos reais e fictícios. É possível ver, a partir dessa mescla, o quanto sua vida serve de matéria prima para sua escritura.

Com o intuito de compreender como a autora utiliza tal estratégia, analisamos os elementos chaves presentes em ambos os enredos, ou seja, a infância na Indochina, a conturbada relação familiar e a iniciação sexual com o amante chinês. É notório em sua produção textual que esses itens lhe servem de gatilho de memória e evocam acontecimentos que lhe provocaram feridas profundas, as quais se mantiveram entreabertas por toda a vida. No entanto, apenas constatar como a autora manipula verdade e ficção não é o bastante, por isso, fomos além, a

² Por uma questão de fluidez na leitura, a cada citação retirada de textos em idioma estrangeiro compreendidos como *corpus* do trabalho de pesquisa, segue-se a versão original em notas de rodapé. No original: “Ce sont toujours les autres, les gens qu'on rencontre, qu'on aime, qu'on épie, qui détiennent l'amorce d'une histoire qu'on écrit. Il est stupide de penser, comme pensent certains écrivains, même les grands, que l'on est seul au monde”.

³ Por uma questão de funcionalidade e comunicação, demos preferência a colocar os títulos das obras de Duras em português, seguindo os títulos das edições brasileiras. As datas, contudo, referem-se às publicações originais na França. Aquelas que não foram traduzidas mantemos o título original. Contudo, nas citações colocamos as datas das traduções, quando utilizadas.

procura de resposta (as) para questionamentos ainda mais pertinentes: o que estaria por trás desse jogo? Qual seria a real intenção de Duras nessa empreitada?

Sendo assim, a escolha por Marguerite Duras não ocorreu aleatoriamente. Ao pesquisar sua fortuna literária, encontramos muitos estudos no âmbito acadêmico internacional (Hunter, 2013; Royer, 2019), dentre outros, bem como no espaço acadêmico brasileiro (Corrêa, 2008; Paraíso, 2002; Starling, 2015) que remetem às produções durassianas à escrita de si mesma e à tensão gerada em torno da classificação de seus textos quanto a um pertencimento rígido a gêneros, como a autobiografia, o romance autobiográfico e a autoficção. Há, sem dúvidas, muitos olhares voltados para a combinação do real e do imaginário na tessitura do texto durassiano, entretanto, pensamos que, por possuir um acervo tão rico e instigante, ainda existem muitas lacunas a serem preenchidas e, dessa forma, propomos algumas reflexões com os resultados do nosso processo de apreciação, interpretação e compreensão de sua escrita.

Nesse sentido, vale enfatizar que é essa mesma inquietação que move nossa proposta. Iremos analisar como se produz esse jogo entre a verdade e a ficção. Assim posto, entendemos que a autora convida o leitor para o texto, conferindo-lhe responsabilidade de completude da obra, já que quem lê, carrega consigo suas experiências e, a partir delas, julga o que é real, ou não, dentro da narrativa.

Desde a infância, a autora soube o “que é o exílio, o profundo sentimento de perda, o sentimento de derrota e de insegurança” (Vircondelet, 2006, p. 20)⁴ e supomos ser esse o motivo pelo qual a autora insiste em negar a história de sua existência: “a história da minha vida não existe. Ela não existe. Jamais teve um centro, nem caminho, nem trilha” (Duras, 2003, p. 10) ou que “é um filme mal dublado, mal interpretado, mal ajustado, um erro em suma” (Duras, 1989, p. 78).

Ao refletir sobre sua própria história, pode-se compreender, conforme demonstraremos nesta pesquisa, fazendo jus às palavras de Alain Vircondelet, que Duras sente-se deslocada, em busca de “encontrar um lugar para se acomodar, reconhecer um lugar para si mesma, um mundo familiar que lhe permitisse sobreviver” (Vircondelet, 2006, p. 20)⁵. Dessa maneira, outro fator faz-se relevante: pensar esse espaço como um entrelugar, um refúgio, em que “Marguerite Donnadiou” expurga seu passado sufocante, devido a todos os seus conflitos e adversidades⁶, e

⁴ No original: “Très vite, elle sait ce qu’est l’exil, le sentiment profond de la perte, la sensation de la défaite et de l’instable”.

⁵ No original: “[...] trouver un lieu où se loger, se reconnaître une place à soi, un monde familier qui puisse permettre de survivre”.

⁶ Além dos conflitos familiares, a opressão da colônia onde nascera, Duras deu à luz a um natimorto, perdeu pessoas próximas na Segunda Guerra Mundial, militou na resistência ao nazismo.

transforma-se em “Duras”, para encontrar uma direção e juntar as pontas soltas do fio de sua existência, para compreender a si mesma e sua história, ainda que negue que o faça.

Seguindo nessa esteira, pensamos, como hipótese, que é por meio da escrita com traços autobiográficos que ela ressignifica suas vivências. Segundo a própria autora, a escrita preencheva sua vida e a encantava, era sua companheira fiel (Duras, 2022, p. 25). É a partir da evocação dessas lembranças que colocamos em pauta que, ao refletir não só um mundo interior, mas também o que estava à sua volta, Duras faz de seu texto uma forma de entendimento de si mesma e de contato com o outro, como lugar de transgressão das regras vigentes e de contestação de temas tabus para sua época. A pequena Marguerite, que vivenciou tudo calada, encontra nesse ofício seu espaço de fala e, ao romper o silêncio, aos poucos, vai encontrando o verdadeiro sentido de estar viva.

Diante de uma produção tão extensa como a de Duras, uma tendência dos estudos dedicados à autora é estabelecer recortes que visam separar sua obra a partir de núcleos temáticos, ou ciclos, denominados como: “o ciclo da Índia”, “o ciclo da Indochina”, “o ciclo do Atlântico” ou “produção dos filmes e peças” (Gorla, 2016). Nesta dissertação, a escolha das obras *O amante* (1984) e *O amante da China do Norte* (1991) que compõem o *corpus* efetivou-se a partir da seguinte motivação: ambas estão inseridas no “ciclo indochinês”, o qual apresenta o resgate da memória pela reescritura de um conteúdo de aspecto autobiográfico transfigurado pela ficção.

À vista disso, deparamo-nos com uma escritura em que o “eu” é pontuado na narrativa através de suas vivências – fator que provoca uma discussão fervorosa no âmbito da crítica literária, fazendo-se pertinente apresentar alguns conceitos que denominam as possíveis facetas dessa escrita. Esse evento leva-nos a refletir sobre a maneira de construir e analisar não apenas os gêneros literários das narrativas ditas confessionais, mas também da ficção que sofreu grandes transformações. Todas essas ponderações fazem-nos repensar: até que ponto a história narrada foi de fato vivida pela autora que se coloca como personagem e que, no entanto, ao se colocar como personagem, também se coloca como personagem de ficção?

A presente pesquisa foi desenvolvida com base nas seguintes questões fundamentais: de que modo Marguerite Duras articula um jogo entre realidade e ficção nas obras *O amante* (1984) e *O amante da China do Norte* (1991)? E qual a razão dessa estratégia na escritura durassiana?

As hipóteses formuladas sustentam que a escrita de Duras oscila entre esses dois domínios, instigando indagações sobre o desenvolvimento desse jogo literário e a razão pela

qual ele se manifesta dessa forma. Pretendemos validar ou refutar essas hipóteses mediante uma análise comparativa das referidas obras.

Para alcançar uma compreensão mais profunda das questões que sustentam esta pesquisa, pretendemos atingir o objetivo geral de compreender de que forma e por que Marguerite Duras produz um entrelugar em suas escrituras, por meio de um jogo entre a realidade e a ficção.

Além disso, nossa meta é alcançar os seguintes objetivos específicos: i. discutir as especificidades da escrita autobiográfica, associando a escritura durassiana a um gênero que melhor se aplique às obras analisadas; ii. considerar os contratos de leitura estabelecidos entre as obras e o leitor, incluindo a capacidade de contemplação crítica deste último; iii. averiguar, a partir da apresentação da vida e da obra da autora, elementos constitutivos e recorrentes, relacionados à autobiografia e às memórias; iv. apurar como, através da relação entre Duras e a escrita, ocorre a reconfiguração do vivido na ficção, e (em que implica tal processo) se esse processo permite à autora construir ou reconstruir sua história e vida; v. realizar uma análise comparativa e complementar das obras *O amante* e *O amante da China do Norte*, explorando os pontos de interseção e diálogo entre a realidade e a fantasia; vi. Selecionar a temática e os personagens principais, verificando possíveis convergências dessas obras com fatos verídicos, com base nos relatos dos biógrafos; vii. demonstrar como a escrita e a linguagem utilizadas por Duras deixam vestígios de experiências vividas, transfiguradas na ficção; viii. investigar, a partir do foco narrativo, como Duras flerta com o real e o imaginário.

No que diz respeito à metodologia, alinhamo-nos com a perspectiva da pesquisa qualitativa interpretativista, para discutir temáticas presentes nos textos literários. Para a construção do embasamento que sustenta a presente pesquisa, apoiamo-nos em leituras de diversos estudiosos do tema, autores como Laure Adler (1998), Frédérique Lebelley (1994), Joëlle Pagés-Pindon (2012), Silvy Loignon (2003), Philippe Lejeune (2008), Serge Doubrovsky (1997), Philippe Gasparini (2014), entre outros. Além dos materiais teórico-críticos, recorreremos a entrevistas, artigos publicados em periódicos ou revistas, disponíveis tanto em meios impressos quanto eletrônicos, filmes, dicionários, além das obras durassianas, como por exemplo, *A vida Material* (1987), *Escrever* (1993), entre outros, que fundamentam nossa pesquisa. Com base no diálogo com os autores e as temáticas apresentadas, realizamos, então, a análise de *O amante* (2003) e *O amante da China do Norte* (1992), voltada para sublinhar os elementos que sustentam o jogo, entre o real e o imaginário, e a verdadeira motivação de Duras ao colocá-lo em prática.

No que se refere à estrutura da pesquisa, na seção inicial, “As Transgressões de gênero e os pactos de leitura”, levantamos discussões teóricas acerca da fragmentação da escrita de si e seus desdobramentos em diferentes gêneros, tais como: a autobiografia, o romance autobiográfico e a autoficção. Também colocamos em pauta o papel do leitor e a importância do pacto de leitura, levando em consideração que não há nenhum compromisso com uma verdade única nas obras analisadas, já que a história que contam advém de textos anteriores e é “corrigida”, transgredindo, assim, o gênero autobiografia e, por isso, as denominamos como romance autobiográfico e autoficção, categorias mais flexíveis, as quais julgamos ser mais “cabíveis” a esses textos de Marguerite Duras.

Já na seção seguinte, “Escrever como respirar”, fizemos um recorte da biografia da autora presente na sua escritura. Além das obras objetos de estudo, ressaltamos a obra *Barragem contra o Pacífico* (1950) como texto que traz em primeira instância traços autobiográficos. Apresentamos um panorama da fortuna crítica da autora no mundo, pontuando também sua importância no âmbito acadêmico brasileiro e o seu desejo de escrever.

Na última seção, “Entre realidade e ficção: interserccionalidades nas obras *O amante* e *O amante da China do Norte*”, realizamos uma análise comparativa entre os romances. Essa parte apresenta um trabalho de investigação minuciosa, apoiada nos relatos biográficos, dos registros de temas/ personagens “reais” que envolvem o núcleo familiar e a relação amorosa, escritos e reescritos nas respectivas narrativas. Pontuamos, ainda, a ousadia da escrita e a irreverência no uso da linguagem na composição dos textos, bem como na alternância do foco narrativo. Dessa maneira, a partir dessa comparação, tentaremos encontrar as respostas cabíveis às indagações que norteiam esta dissertação.

2 AS TRANSGRESSÕES DE GÊNERO E OS PACTOS DE LEITURA

Todos os escritores, queiram ou não, falam de si mesmos. Falam de si como do evento principal de suas vidas. Mesmo quando, aparentemente, contamos coisas alheias a nós, é o nosso eu, são as nossas obsessões que estão implicadas. Da mesma forma com os sonhos – Freud diz – não é nada além do nosso egoísmo que transparece (Duras, 2013, local. 789, tradução nossa)⁷.

Nas últimas décadas, a maneira de construir e analisar as categorias da autobiografia e da ficção sofreu grandes transformações. No cenário contemporâneo, percebemos que o conceito de autobiografia se reconfigura em seus múltiplos desdobramentos ficcionais, deixando para trás os padrões estabelecidos pela tradição clássica. Nesse sentido, passou-se a cogitar a presença da subjetividade na escrita autobiográfica. Isso significa que o texto literário, amplamente reconhecido por ser de natureza ficcional, hoje, pode fazer-se presente no texto autobiográfico, o que nos leva a questionar a justa composição entre a realidade e a ficção na escritura de Marguerite Duras.

Após observar importantes indícios autobiográficos na escrita durassiana, neste capítulo, vamos nos dedicar a pensar o real e o imaginário envolvendo a autora, em especial, nas obras *O amante* e *O amante da China do Norte*. Suas narrativas, por sua vez, desenvolvem-se envoltas à relevância dos relatos, acrescidas da expressiva valorização dos registros da sua memória, ou seja, tratam-se de escrituras diluídas entre a experiência individual/pessoal e a criação estética.

Partimos da escrita de si e enfatizamos a tensão que permeia a tentativa de classificar as obras selecionadas como pertencentes a gêneros que se separam por uma tênue fronteira, ou se constituem de forma contraditória e que, frequentemente, se confundem na teoria literária: a autobiografia, o romance autobiográfico e a autoficção. Além disso, analisamos como se efetivam os “pactos de leitura”, aos quais a autora, implicitamente ou não, convida seus leitores a aderir.

Para tanto, ao longo desta seção, traçamos um esboço geral das discussões em torno dos gêneros supracitados a partir dos aportes teóricos de Philippe Lejeune (2008), Michel Foucault (1992/2004), Paul de Man (2012), Mandel (1980), Doubrovsky (1977), Gasparini (2004/2008/2014), Vincent Colonna (2004), Philippe Vilain (2005), dentre outros. Através

⁷No original: “Tous les écrivains, qu'ils le veulent ou non, parlent d'eux-mêmes. D'eux comme de l'événement principal de leur vie. Là même où, appamment, nous racontons des choses étrangères à nous, c'est notre moi, ce sont nos obsessions qui sont impliquées. De même pour les rêves - Freud le dit - ce n'est que notre égoïsme qui transparait”.

desse diálogo, abrimos um leque que expande as possibilidades de pensar a escrita de Marguerite Duras para além do fazer literário.

2.1 A ESCRITA DE SI E SUAS DIFERENTES MODULAÇÕES

Todos nós nos diferenciamos por nossas singularidades, nossas identidades – que vamos construindo e reconstruindo no transcorrer de nossas vidas. Tal comportamento, de forma direta ou não, serve de combustível, na sociedade contemporânea, para alimentar a proliferação de uma multiplicidade fragmentada de narrativas em primeira pessoa, denominadas escritas de si. Mais recentemente, as mídias da Internet constituem um universo em que o eu é a voz que fala, que conta a sua própria experiência, fortalece a ideia de indivíduo, supondo, sobretudo, sua enfática afirmação e autonomia.

Especificar com precisão o surgimento da escrita de si é um trabalho complexo. Sendo assim, Michel Foucault (1992) apresenta um estudo elucidativo sobre as primeiras manifestações textuais do eu. Ao se referir à individualização propriamente dita da memória, remete à Antiguidade⁸ para analisar o que seria uma das primeiras formas de escrita de si, a qual buscava, principalmente, a individualidade e o movimento interior -uma escrita, cujo conteúdo era os pensamentos e as ações diárias para se evitar o mau comportamento. O ato de se envergonhar de seus pecados diante de outra pessoa volta-se à escrita, ela toma o lugar daquele que poderia julgar. É, portanto, uma forma textual que, nesse sentido, aproxima-se da confissão, de uma arma que combateria o mal e que provocaria o autoconhecimento. Esse seria o papel da escrita na cultura filosófica⁹.

Trata-se de uma produção textual que promove uma sensação de liberdade ao narrador, o qual se desprende de suas angústias, de seus sentimentos de culpa, já que lhe possibilita compartilhar suas inquietações com um outro através da escrita, o que torna, para ele, mais fácil enfrentar as adversidades. Tal afirmativa está em conformidade com a teoria de Foucault (2004) quando menciona que:

⁸ “Em linhas gerais, é possível afirmar que o gênero autobiográfico teve origem, após inícios menos determinados na Antiguidade, nas *Confissões* de Santo Agostinho (354-430), redigidas em torno do ano 400” (Galle, Helmut; Olmos, Ana Cecília, 2009, p. 9).

⁹ Foucault explica que, “é possível pensar esta literatura filosófica da *cura sui* [noção grega Epiméleiaheautoû que significa ocupar-se consigo mesmo, trabalhar ou estar preocupado com algo em relação a si mesmo] como precursora da autobiografia cristã manifestada em Santo Agostinho. (Galle, Helmut; Olmos, Ana Cecília, 2009, p. 9).

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente em sua relação de complementaridade com a anacorese: ela atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha; é possível então fazer uma primeira analogia: o que os outros são para o asceta em uma comunidade, o caderno de notas será para o solitário. Mas, simultaneamente, é levantada uma segunda análoga, que se refere à prática da ascese como trabalho não somente sobre os atos, porém mais precisamente sobre o pensamento: o constrangimento que a presença do outro exerce na ordem da conduta, a escrita exercerá na ordem dos movimentos interiores da alma; nesse sentido, ela tem um papel muito próximo da confissão ao diretor espiritual sobre a qual Cassiano dirá, na linha da espiritualidade evagriana, que ela deve revelar, sem exceção, todos os movimentos da alma (*omnes cogitationes*) (Foucault, 2004, p. 145).

Nesse sentido, a escrita de si é, principalmente, a ação de reconhecer a si, as suas dificuldades, os seus sentimentos, as coisas que viu e vivenciou, os lugares por onde passou. Escrever sobre si mesmo é a possibilidade de análise, não apenas de si, mas também do outro, pois, ao escrever, o narrador utiliza de memórias advindas de experiências, as quais são matéria-prima que nutre a sua escrita (Foucault, 2004, p. 157). Assim, observa-se que o ato de lembrar só é possível diante de um corpo que teve uma experiência.

Em *O amante*, o tom confessional se mostra já nas primeiras páginas, um segredo do passado será revelado: sua primeira experiência sexual, ainda adolescente, com um chinês rico. E, ao construir seu relato em torno desse relacionamento, Marguerite Duras, desenvolve um discurso de superação de pudores morais. Ela inicia dizendo:

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, 2003, p. 10).

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 obrigava ao pudor. Escrever, para eles, era ainda moral (Duras, 2003, p. 10-11).

Assim, o leitor é preparado para as confissões que serão realizadas no decorrer da narrativa. Com base na concepção foucaultiana, entendemos que Duras também se refere a uma experiência vivida, no exercício da escrita, que passa por transformações, bem como o autor e o próprio texto. Desse modo, em cada palavra colocada no papel, constrói-se uma via de mão dupla e sentido único, conduzindo tanto ao reconhecimento da individualidade e das especificidades do outro, ou de outro grupo, quanto ao autorreconhecimento.

Logo, escrever sobre si é, essencialmente, um ato de pensar em si, na existência de agora, no que viveu e vivenciou no passado e em tudo que essas vivências podem suscitar no futuro. É um processo de constituição de um sujeito fragmentado que atravessa todos os tempos e, por isso, é um ser formado por uma estrutura em constante transformação que busca, pretensamente, agregar todas as partes. É o que consideramos que a autora faz ao escrever o prólogo de abertura de *O amante da China do Norte*. É notório que, ao inserir fatos vivenciados no texto, Duras deixa transparecer seus sentimentos, talvez para se harmonizar com esses “outros” e consigo mesma, como podemos observar no seguinte trecho:

Anos depois soube que ele havia morrido. [...] Abandonei o trabalho que estava fazendo. Escrevi a história do amante da China do Norte e da criança: ela ainda não existia em *O amante*, não havia tempo. *Escrevi este livro em meio a louca felicidade de escrever. Demorei um ano e meio com ele, fechada naquele amor entre chinês e a criança* (Duras, 1992, p.1, grifo nosso).

Compreendemos, portanto, que a escrita de si - de formas diferenciadas e alicerçadas em distintos recursos da criação imaginativa - narra a própria vivência daquele que escreve. Tal processo resulta em diversas intitulações como: autobiografia, romance autobiográfico, autoficção, etc. Outrossim, todas essas denominações apresentam especificidades que as diferenciam umas das outras. São essas singularidades que nos conduziram a investigar o limiar entre o real e o imaginário, e não apenas inserir as obras implicadas neste estudo dentro de um desses três gêneros.

2.2 AUTOBIOGRAFIA OU ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO?: EXPLORANDO AS POSSIBILIDADES NARRATIVAS EM *O AMANTE*

A autobiografia é um relato factual e direto da vida de uma pessoa e, nesse tipo textual, o autor concentra-se em eventos reais, fatos e emoções, buscando a precisão e a veracidade dos acontecimentos. Não obstante, o romance autobiográfico agrega elementos ficcionais, o que permite ao autor explorar sua história de forma mais criativa e artística, com mais liberdade para moldar os eventos, personagens e diálogos, amalgamando a realidade com a imaginação para criar uma narrativa mais envolvente. Essas duas formas de escrita oferecem diferentes perspectivas sobre a vida do autor, proporcionando ao leitor diferentes níveis de intimidade e interpretação da experiência humana.

A escrita autobiográfica começa a se delinear mais precisamente no século XVIII, a partir da publicação de *Confissões de Rousseau* (2008). A obra é a principal referência do

surgimento de um “eu” na literatura. Nela, o pensador francês assinala da seguinte maneira a inovação de seu feito: “Dou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores [...]. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem [...]” (Rousseau, 2008, p. 29). Assim, o autor anuncia que o real pode desnudar-se a partir das escritas confessionais, íntimas, das memórias, enfim, de gêneros autobiográficos que formam um espaço autorreflexivo importante para a consolidação do individualismo no Ocidente.

O primeiro estudioso a apresentar um conceito de autobiografia e a traçar limites entre esse gênero e suas especificidades foi o escritor Philippe Lejeune. No livro organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha intitulado *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, define a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p. 14) e coloca em jogo elementos pertencentes às seguintes categorias:

Quadro 1: Categorias elementares da autobiografia com base em Lejeune (2008)

Categorias	1. Forma de linguagem	2. Assunto tratado	3. Situação do autor	4. Posição do narrador
Elementos	a) Narrativa; b) Em prosa.	Vida individual, história de uma personalidade	Identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real e do narrador)	a) Identidade do narrador e do personagem principal; b) Perspectiva retrospectiva da narrativa

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

No entanto, enquanto alguns desses elementos devem constar apenas de forma predominante, sem necessariamente aparecer em todas as páginas - como a forma narrativa, a perspectiva retrospectiva ou o assunto tratado (vida individual, história de uma personalidade) -, a identidade entre o autor, o narrador e o personagem não comporta gradações e é a condição essencial para que haja autobiografia. Isso posto, compreende-se que, na perspectiva lejeuneana, “autobiografias” são textos em que o autor é o personagem principal, protagonista da história que está narrando. Sendo observador onisciente de todos os fatos narrados, responsabiliza-se com a veracidade daqueles acontecimentos que coloca no papel, assumindo,

assim, o que o teórico define como “Pacto Autobiográfico”, ou seja, a afirmação da identidade autor-narrador-personagem, identidade essa de que o leitor não deve duvidar.

Em vista disso, a autobiografia demanda, por parte de seu autor, sobretudo, uma postura diferente da escrita ficcional. O pacto age como um elemento fundamental, em torno do qual circula a escrita autobiográfica. Mais do que olhar para trás, para recuperar memórias daquele tempo, o autobiógrafo deve colocar-se como tal ao longo de todo o texto, evocando o presente de sua escrita e questionando-se sobre os limites de seu empreendimento.

Nessa perspectiva, Lejeune (2008) sustenta que

[...] o que define a autobiografia para quem a lê, é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu for escrever a história da minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou eu? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser (Lejeune, 2008, p. 33).

No entanto, no que diz respeito a essa categorização, há controvérsias. Em 1979, Paul De Man, crítico literário e teórico conhecido por suas contribuições à teoria literária e à desconstrução, publica “Autobiografia como des-figuração”¹⁰ e apresenta uma teoria contrária à de Lejeune:

Tanto empírica quanto teoricamente, a autobiografia se presta mal a uma definição genérica; cada exemplo específico parece ser uma exceção à norma; as próprias obras parecem sempre obscurecer-se em gêneros vizinhos ou mesmo incompatíveis e, talvez o mais revelador de tudo, as discussões de gênero, que podem ter um valor heurístico tão poderoso no caso da tragédia ou do romance, permanecem terrivelmente estéreis quando está em jogo a autobiografia (De Man, 2012, p. 3).

Entendemos, de acordo com De Man, portanto, que a autobiografia é um tipo de escrita que se apresenta de forma questionável tanto na prática quanto na teoria, tornando difícil sua definição, uma vez que cada obra parece ser sempre uma exceção à norma. Segundo De Man, a comparação da autobiografia com a ficção não apresenta conclusões claras. Para o crítico:

¹⁰ Originalmente publicado em *ModernLanguage Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoricofromanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar.

A autobiografia parece depender de eventos reais e potencialmente verificáveis de um modo menos ambivalente do que a ficção. Parece pertencer a uma forma mais simples de referencialidade, de representação e de diegese. Ela pode conter muitos fantasmas e sonhos, mas estes desvios da realidade permanecem encravados em um sujeito cuja identidade é definida pela incontestável legibilidade de seu nome próprio: o narrador das Confissões de Rousseau parece ser definido pelo nome e a assinatura de Rousseau de uma maneira mais universal do que no caso, como o próprio Rousseau admite, de Julie (De Man, 2012, p. 3).

De Man ressalva que “a grande questão dos teóricos da autobiografia é o fato de eles serem obcecados pela necessidade de se deslocar da cognição à resolução e à ação, da autoridade especulativa à autoridade política e legal” (De Man, 2012, p. 4). No entanto, posiciona-se de forma diferenciada, ao afirmar que “o nome na capa não é o nome próprio de um sujeito capaz de autoconhecimento e entendimento, mas a assinatura que dá ao contrato autoridade legal, ainda que de nenhum modo autoridade epistemológica” (De Man, 2012, p. 5). Para o crítico, a autobiografia cria a ilusão de uma vida como referência, ou seja, a ideia de que existe um sujeito contínuo no decorrer do tempo.

A divergência entre as teorias de Lejeune (2008) e De Man (2012), no que diz respeito à árdua tarefa de definir a autobiografia, é abordada por Elizabeth Muylaert Duque-Estrada em seu livro *Devires autobiográficos - a atualidade da escrita de si*, publicado em 2009, no qual ambos estudiosos são destacados como dois opostos. Para a autora, enquanto um parte de uma noção de “pessoa” como uma estrutura linguística, o outro entende a “pessoa real” como mediação direta entre texto e realidade:

O confronto proporcionado pelo pacto de Lejeune, graças à sua tentativa de se situar numa zona crítica pretensamente neutra e segura, é logo perturbado pela constatação de que a sua postulação se efetua em nome de um sujeito autoidêntico isolado e isolável, enfim, um sujeito que só existe como abstração (Duque-Estrada, 2009, p. 52).

Desse modo, Duque-Estrada (2009) esclarece que cada autobiografia parece colocar em xeque o estatuto e o protocolo tradicional autobiográfico, o que contribui para a proximidade que se estabelece frequentemente com gêneros vizinhos. Como o próprio Lejeune (2008) menciona, há textos que implicam uma escritura do eu, em que o leitor “pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade” (Lejeune, 2008, p. 25). Tais escritos entram na categoria de romance autobiográfico, ou seja, comportam graus de

identidade, diferentemente da autobiografia, na qual uma identidade existe ou não existe, é tudo ou nada. Para ilustrar sua teoria, Lejeune (2008) cria um quadro em que o romance é diferenciado da autobiografia em função do pacto (romanesco ou autobiográfico) e da relação entre o nome do autor e do personagem principal:

Quadro 2: Pacto romanesco

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	Romance	romance	
= 0	Romance	indeterminado	autobiografia
Autobiográfico		autobiografia	autobiografia

Fonte: Lejeune (2008)

Primeiramente, o pacto romanesco é apresentado em duas situações: a primeira diz respeito ao nome do personagem que será diferente do nome do autor, e a segunda, em que não há um nome para o personagem (nome do personagem = 0). Segundo o quadro de Lejeune (2008), no pacto romanesco, não há a possibilidade de o nome do personagem ser o mesmo do nome do autor, pois, dessa forma, entra-se no âmbito da autobiografia.

De forma semelhante ao que faz Lejeune (2008), Mandel (1980) também procura diferenciar autobiografia e romance autobiográfico, porém, ainda que, para o autor, seja comum um gênero nutrir-se das especificidades de outros, sua teoria apresenta o dualismo entre verdade/ficção como termos antagônicos. O autor explica que a intenção do autobiógrafo ao escrever é dizer “isto aconteceu comigo”, e, assim, o resultado se torna diferente de uma obra ficcional. No ponto de vista do teórico, “um leitor que erroneamente identifica ficção por autobiografia, ou vice-versa, sente-se traído” (Mandel, 1980, p. 53).

Entretanto, Mandel (1980) entra em contradição ao mencionar que o propósito ficcional é plenamente cumprido pelo romance de caráter autobiográfico ao citar as obras *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, e *Escape from the Shadows* (Fuga das sombras [1972]), de Robin Maugham, para exemplificar e ressaltar que ninguém tomaria a primeira por autobiografia tão pouco a segunda por ficção. Por conseguinte, o autor admite que “autobiografia e ficção são, de certa forma, similares” (Mandel, 1980, p. 53). Para Mandel (1980), existe uma complexidade entre as questões autobiográficas e ficcionais, e ambos os conceitos, de verdade

e ficção, são uma construção, uma ilusão, sendo possível encontrar a verdade tanto na autobiografia quanto em textos ficcionais, “dependendo do que eu procuro me satisfazer em determinado momento” e, por isso, essa dicotomia se torna um nó (Mandel, 1980, p. 56).

Em um primeiro momento, o autor diferencia a verdade da ficção, mas, no decorrer de seu estudo, menciona que “quando formalizada em palavras, a criação autobiográfica é arte literária” (Mandel, 1980, p. 63). Tal asserção demonstra que, para o teórico, distinguir entre autobiografia e romance autobiográfico e definir os conceitos de verdade e ficção, dentro dessa perspectiva, é um verdadeiro desafio. Isso posto, torna-se compreensível que, talvez, não seja viável contrapor precisamente um gênero ao outro, pois se tratam de conceitos analisados nas inter-relações das experiências e expectativas entre leitor e narrador, como o próprio autor admite. Logo, tudo depende de como eu, leitor, leio e em que momento eu leio, e, nessa correspondência entre o “eu” que narra e o “eu” que lê, é que se pode testemunhar uma interpretação dos conceitos de verdade e ficção dentro do acontecimento narrativo.

Dessa maneira, observamos que o estudo de Mandel (1980) reforça a teoria de Lejeune (2008), não somente pelo intento de diferenciar a autobiografia e o romance autobiográfico, mas também de enfatizar a fragilidade da linha fronteira que pode se afrouxar, possibilitando, assim, o embaralhamento das características que constituem ambos os gêneros.

Ao revisar os conceitos de autobiografia e romance autobiográfico, no decorrer de sua pesquisa, Lejeune conclui que a distinção entre ambos é tão tênue que torna “mais indecisa a fronteira entre esses dois campos” (Lejeune, 2008, p. 59). No entanto, avalia essa ambiguidade de maneira positiva, segundo o autor:

Essa indecisão é estimulante para a reflexão teórica: em que condições o nome próprio do autor pode ser percebido por um leitor como 'fictício' ou ambíguo? Como se articulam, nesses textos, o uso referencial da linguagem, no qual as categorias de verdade (que se opõem à mentira) e a realidade (que se opõe à ficção) permanecem pertinentes, e a prática da escrita literária, na qual essas categorias se esvanecem? (Lejeune, 2008, p. 59)

Por outro lado, Ruth Kluger (2009), em seu artigo intitulado “Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos”, defende a convicção de que “ficção e não-ficção são categorias distintas, e que a autobiografia pertence a uma, ao passo que o romance autobiográfico à outra” (Kluger, 2009, p. 28). Assim, ao contrário de Lejeune (2008), Kluger (2009) ousa especificar, de modo mais objetivo, a fronteira existente entre a autobiografia e o romance autobiográfico:

De fato, a autobiografia situa-se na fronteira que divide a história e a literatura imaginativa. E, na fronteira entre países, os habitantes de cada um dos lados normalmente falam ambas línguas. Mas, se me permitem continuar com a metáfora, cada uma das cidades claramente pertence a um desses países, e a autobiografia pertence ao país da história. Do outro lado da fronteira está o romance autobiográfico que pertence, tão claramente quanto, ao reino da literatura imaginativa, não importando a precisão com que reflete a vida do autor. A distância entre uma cidade a outra às vezes pode ser percorrida a pé, mas, mesmo assim, ainda estaríamos indo de um país a outro, cruzando a fronteira (Kluger, 2009, p. 24-25).

Com base nessa discussão acerca dos conceitos de autobiografia e romance autobiográfico, partiremos para uma possível classificação acerca da narrativa de *O amante*. Em termos de gênero literário, observa-se que *O amante* cumpre todas as características do romance (ficção), ou seja, é uma forma literária narrativa escrita em prosa – representação mais próxima da experiência individual – e possui um contexto temporal, além de apresentar uma ambientação espacial, com personagens, enredo, etc. Ainda que apresente digressões, *flashbacks*, sabemos que essa característica é usada de forma muito peculiar na escrita durassiana e que sempre fez parte da estrutura narrativa de suas obras, como nos expõe a própria autora na entrevista concedida a Leopoldina Pallottadella Torre¹¹:

Muitas vezes pensamos que a vida é cronologicamente pontuada por acontecimentos da realidade, ignoramos o seu significado. *É a memória que nos devolve o sentido perdido* [...]. O resto permanece lá dentro, escuro, forte a ponto de não poder mais ser falado. Quanto mais intensas são as coisas, mais difícil se torna para elas virem à tona em sua totalidade. *Trabalhar com a memória no sentido clássico não me interessa: não é um arquivo do qual extraímos dados como desejamos. O próprio ato de esquecer, aliás, é absolutamente necessário* [...]. *É o esquecimento, o vazio, a verdadeira memória: aquilo que nos permite não sucumbir à opressão da memória, ao sofrimento cegante que, felizmente, esquecemos* (Duras, 2013, local. 715, tradução nossa e grifo nosso)¹².

¹¹A entrevista foi publicada em 1987, em italiano, com o título *La passion suspendue* e traduzida para o francês em 1989 sob o título *La passionsuspendue* (A paixão suspensa). Nesta pesquisa, as citações referentes a essa entrevista foram retiradas da versão digital do livro, utilizando o aplicativo Kindle, da Amazon, de modo que não aparece a página do livro, somente o local aproximado.

¹² No original: “On pense souvent que la vie est chronologiquement scandée par des événements: en réalité, on ignore leur portée. C’est la mémoire qui nous en redonne le sens perdu. et pourtant, tout ce qui reste visible, dicible, c’est souvent le superflu, l’apparence, la surface de notre expérience. Le reste demeure à l’intérieur, obscur, fort au point de ne même plus pouvoir être évoqué. Plus, les choses sont intenses, plus il leur devient difficile d’affleurer dans leur entièreté. Travailler avec la mémoire au sens classique ne m’intéresse pas: il ne s’agit pas d’archives où puiser des données à notre guise. L’acte même d’oublier, de plus, est nécessaire absolument: si 80% de ce qui nous arrive n’était par refoulé, vivre serait inouenable. C’est l’oubli, le vide, la mémoire véritable: celle qui nous permet de ne pas succomber à l’oppression du souvenir, des souffrances aveuglantes et que, heureusement, on a oubliées”.

Contudo, também é possível verificar, nessa obra, informações que se reportam à vida da autora (não-ficção), como observa Alain Vircondelet:

A Indochina, o tempo e os lugares de “experimento” [...] as águas das guaxinins, onde ela gosta de tomar banho, surpreendendo as feras que ali saciam a sede, o sangue das regras que ela silencia até ficar “louca”, a hanseníase descoberta aleatoriamente nas paradas ao longo do Mekong, a brutalidade do irmão mais velho, o terror do irmão mais novo Paulo, a loucura gritante da mãe, a inutilidade do bangalô comparado a um bom preço, mas improdutivo, a solidão da pensão Saigon, as marés crescentes que devastam todas as colheitas, as travessias do rio em uma balsa, por quatro horas para se juntar ao seu próprio povo (Vircondelet, 2006, p. 32, tradução nossa)¹³.

Em *O amante*, a personagem principal – a menina branca que se confunde com a narradora-autora – não tem nome. Outras personagens, por outro lado, têm, nomes os quais coincidem com os de personagens reais, que conviveram com a própria autora do romance, a título de exemplo, temos a mãe. Em um dos encontros da menina com o chinês, ela chora e desabafa sobre a sua mãe:

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*. O sonho era *minha* mãe e jamais árvores de Natal, sempre ela, só ela, fosse a mãe esfolada viva pela miséria ou a mãe descontrolada que pregava no deserto, fosse a que procurava alimento ou a que contava interminavelmente o que havia acontecido a ela, Marie Legrand de Roubaix ela falava de sua inocência, suas economias, sua esperança (Duras, 2003, p. 40, grifo nosso).

Verificamos, portanto, sinais referenciais, através dessa informação, que se reportam à vida real da autora. Também observamos que a identidade narradora/heroína é explícita no texto, através do emprego do pronome possessivo “minha”. No entanto, em relação à identidade entre autora/narradora, não ocorre o mesmo, pois, como já mencionamos anteriormente, a personagem não é nomeada.

¹³No original: “l’indochine et le temps et le lieux de « experiment » [...] les eaux des racs, où elle aime à se baigner, surprendre le bête sauvages s’y desaltérant, le sang de règles qu’elle tait jusqu’a à devenir « folle », la lépre découverte au hasard des escales le long du mekong, la brutalité du grand frère, la terreur du petit frère Paulo, la folie hurlante de la mère, l’inutilité du bangalow acheté un bon prix mais in cultivables, la solitude de la pension de saigon, les marées montantes qui dévastent toutes les cultures, les traversées du fleuve sur un bac de fourtune por rejoindre les siens”.

Seguindo a esteira de Lejeune (2008), Philippe Gasparini (2004), ao diferenciar e definir tipos de escrituras que mesclam o imaginário e o referencial e, em relação ao romance autobiográfico, esclarece que:

O romance autobiográfico vai se definir por sua política ambígua de identificação do herói com o autor: o texto sugere que os dois se confundem, sustenta a verossimilhança deste paralelo, mas distribui igualmente indícios de ficcionalidade. A atribuição a um romance de uma dimensão autobiográfica é então fruto de uma hipótese hermenêutica, *o resultado de um ato de leitura*. Os elementos de que dispõe o leitor para avançar esta hipótese não se situa somente no texto, mas também no peritexto, que cerca o texto, e no epitexto, isto é, as informações colhidas fora dele (Gasparini, 2004, p. 32, grifo nosso)¹⁴.

Sendo a coincidência onomástica autor-narrador-herói opcional e, às vezes, dissimulada, Gasparini (2004) reforça que, para identificar um romance como autobiográfico, depende-se de pistas de referencialidade deixadas ao longo do texto e de informações paratextuais¹⁵. Estas são muito variáveis e nem sempre comprováveis, o que torna essa identificação, portanto, um processo pessoal.

Dessa forma, no romance autobiográfico, apesar de escrito em primeira pessoa, o herói pode ter ou não o mesmo nome que o autor. Ademais, pode apresentar tanto sinais referenciais quanto sinais de ficcionalidade, distinguindo e aproximando, ao mesmo tempo, personagem e autor. Podemos dizer que é o que acontece em *O amante*, já que não se cumpre a principal exigência de Lejeune (2008), pois não há o pacto baseado no nome próprio (Paraíso, 2002, p. 79-80), ou seja, não há coincidência indenitária entre autoria, narração e protagonismo. Entendemos que *O amante* é um romance criado de maneira ambígua, frequentemente resultando em interpretações equivocadas, algo que, como Duras mesma afirma, ocorre independentemente de sua intervenção:

Não decidi. Aconteceu. O amante tornou-se uma obra quase popular, e ao

¹⁴No original: “Le roman autobiographique va se définir par sa politique ambiguë d’identification du héros avec l’auteur: le texte suggère de les confondre, soutient la vraisemblance de ce parallèle, mais il distribue également des indices de fictionnalité. L’attribution à un roman d’une dimension autobiographique est donc le fruit d’une hypothèse herméneutique, le résultat d’un acte de lecture. Les éléments dont dispose le lecteur pour avancer cette hypothèse ne se situent pas seulement dans le texte, et dans l’építex-te, c’est-à- dire les informations glanées par ailleurs”.

¹⁵ Gasparini (2004) recorre a teoria de Gérard Genette que, em seu livro *Seuils*, usa o termo "paratexto" para descrever tudo o que cerca e prolonga um texto. Ele diferencia dois tipos de paratexto: aquele relacionado ao autor (paratexto autoral) e ao editor (paratexto editorial). Isso engloba o peritexto, dentro do livro (título, índice, posfácio, etc.), e o epitexto, fora do livro (entrevistas, correspondência do autor, etc.). O peritexto está sempre ligado ao texto, enquanto o epitexto geralmente é adicionado posteriormente.

mesmo tempo, muito literária. Não é um livro de pesquisa, mas tem uma forma muito poética. Eu não tinha nenhuma preocupação com a cronologia. *E também não é uma obra biográfica — as pessoas se enganam*. É uma espécie de mistura da infância, da idade adulta, da família, dos amantes, da vida na Indochina (Duras, 1985, p. 3, grifo nosso).

O leitor pode, até mesmo, levantar questões a respeito da semelhança entre autora-narradora-personagem, mas não quanto à identidade, isto é, quanto à autenticidade. Nesse caso, não se efetiva o pacto autobiográfico que seria um “contrato” entre o autobiógrafo e o leitor, que concordam em tratar o texto em questão como uma autobiografia, em outras palavras, como uma história real. Ao contrário, a autora quebra tal “contrato” ao declarar que o leitor está enganado e que sua intenção não é dizer a verdade sobre si mesma, que não é uma obra “biográfica”, ainda que as pessoas estejam dispostas a lê-la como tal.

O romance *O amante* apresenta uma narrativa fundamentada na dualidade, permitindo sua classificação como um romance autobiográfico. Além disso, nossa análise da obra revelou que as experiências, os pensamentos e os sentimentos da autora são atribuídos à narradora-personagem, promovendo, assim, uma conexão direta entre ambas. Essa ligação se manifesta de maneira que, em alguns momentos, aproxima-se e, em outros, confunde-se, deixando vestígios da realidade marcados no tecido ficcional.

Trataremos, na próxima seção, de classificar – quanto ao gênero – *O amante da China do Norte*, o segundo romance de Duras que nos propusemos a analisar nesta pesquisa.

2.3 A ESCRITURA HÍBRIDA DE *O AMANTE DA CHINA DO NORTE* (1991): DA FICÇÃO À AUTOFICÇÃO

A terminologia “autoficção” aparece pela primeira vez no livro *O pacto autobiográfico* (1975), de Philippe Lejeune, no qual se discute as implicações éticas e estéticas dessa forma de escrita. Lejeune (1975) argumenta que, na autoficção, o autor utiliza sua própria vida como matéria-prima, mas também incorpora elementos ficcionais, tornando a separação entre realidade e ficção mais complexa. Todavia, a teoria da autoficção como crítica e reflexão sobre a escrita autobiográfica é atribuída, principalmente, ao escritor francês Serge Doubrovsky que cunhou o termo “autoficção” em seu livro *Fils*, publicado em 1977, para descrever um novo gênero literário que mescla elementos da ficção e da autobiografia e, inicialmente, para responder ao seguinte questionamento feito por Lejeune:

O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente (Lejeune, 2014, p. 22).

Posteriormente, Lejeune (2008) afirma que Doubrovsky criou o neologismo para “preencher as casas vazias, combinando o pacto romanescos e o emprego do nome próprio”¹⁶ (Lejeune, 2008, p. 59) e classificar o romance que escrevera sobre si mesmo, intitulado *Fils* (1977), assim definido na quarta capa:

Autobiografia? Não. Este é um privilégio reservado aos grandes deste mundo, ao crepúsculo de suas vidas e em belo estilo. Ficção de eventos e de fatos estritamente reais; se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, sem a sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera compartilhar seu prazer agora (Doubrovsky, 1977, quarta capa, tradução nossa)¹⁷.

Entendemos que Doubrovsky (1977) utiliza esse termo para referir-se ao seu próprio estilo de escrita, utilizando de elementos autobiográficos para construir uma narrativa ficcional. Entretanto, o próprio escritor enfatiza que:

A narração não é uma cópia, ela é uma recriação da existência através das palavras, reinvenção da linguagem pelo Eu do discurso e seus Eus sucessivos. Por isso, é o modo ou modelo de narração que molda a nossa vida. A autobiografia clássica, segundo a fórmula de Jean Starobinski, é a biografia de uma pessoa por ela mesma. Ela será, portanto, cronológica e lógica, e se esforçará apesar das inevitáveis lacunas da memória, para seguir o curso de uma vida, empenhando-se em esclarecê-la através da reflexão e da introspecção. Pessoalmente, favorece uma outra abordagem; meu modo ou modelo narrativo passou da história para o romance. A própria concepção de sujeito mudou. De unidade através da narrativa, ele se tornou quebrado, dividido, fragmentado, em caso extremo, incoerente (Doubrovsky, 2011, p. 22, tradução nossa)¹⁸.

¹⁶ Essa asserção pode ser verificada no quadro 2 do Pacto romanescos, na p. 24. Nesse quadro, “a diagonal formada pelas duas casas cegas e pela casa central traça uma zona de indeterminação (que vai desde ‘nem um nem outro’ da casa central até ‘ambos’ das casas cegas)” (Lejeune, 2008, p. 32).

¹⁷No original: “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels: si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir”.

¹⁸No original: “La narration n’est pas une copie, elle est récréation d’une existence dans les mots, réinvention langagière par le Je du discours ses Moi successifs. Dès lors c’est le mode ou modèle de la

Nesse sentido, compreendemos que a obra não é puramente um relato de fatos reais, mas uma construção literária que envolve a manipulação e a reinterpretação desses elementos, criando, a partir da linguagem, um jogo entre verdades e mentiras. Tal processo de escrita permite ao autor explorar a subjetividade, a memória e a limitação da própria escrita autobiográfica, bem como questionar a noção de verdade e garantir a literatura.

Desde seu surgimento, o termo autoficção tem sido amplamente discutido e explorado por vários escritores e críticos literários. Philippe Gasparini (2014), em seu ensaio *Autoficção é o nome de que?*, ao considerar a estrutura dos textos literários contemporâneos, defende que a autoficção provoca uma discussão fervorosa no que tange aos limites da literatura. Em relação à terminologia, o crítico pondera que

A palavra autoficção possibilitou nomear, e assim fazer surgir, um espaço genérico que não era conceitualizado enquanto tal. [...] Falta precisamente determinar se 'autoficção' corresponde a uma categoria que já existia e só estava esperando ser identificada ou designa um meio de expressão totalmente novo, próprio de nossa época. Ou seja, se é o nome atual de um gênero ou um gênero atual (Gasparini, 2014, p. 183-184).

Assim, o crítico coloca em xeque a concepção da palavra enquanto denominação de um novo gênero literário. No decorrer de seu texto, aponta que o surgimento do neologismo tenha se dado em um “momento oportuno”, a fim de sanar as questões “levantadas, desde o início do século XX, pelas noções de sujeito, identidade, verdade, sinceridade, escrita do eu” (Gasparini, 2014, p.189). Ao abordar as características da escrita autoficcional, Philippe Gasparini (2008) pontua o gênero como sendo um

Texto autobiográfico e literário que apresenta numerosos traços de oralidade de inovação formal, de complexidade narrativa, de fragmentação de alteridade, de disparate e de auto-comentário, os quais tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência (Gasparini, 2008, p. 311, tradução nossa)¹⁹.

narration qui façonne notre vie. L'autobiographie classique, selon la formule de Jean Starobinski, est la biographie d'une personne faite par elle-même. Elle sera donc chronologique et logique, elle s'efforce, malgré les lacunes inévitables de la mémoire, de suivre le déroulement d'une vie en tâchant d'éclairer par la réflexion et l'introspection. Personnellement, j'ai favorisé une autre approche, mon mode ou modèle narratif est passé de l'Histoire au roman. La conception même du sujet a changé. D'unité à travers le récit, il est devenu brisé, morcelé, fragmentaire, à la limite incohérente”.

¹⁹No original: “Texte autobiographique et littéraire qui présente de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation de l'altérité, de mon-sens et d'auto-commentaire, que tendent à problématiser le rapport entre écriture et expérience”.

Philippe Vilain (2005), por sua vez, compreende a autoficção, na concepção dubrovskyana, como uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia, na medida em que não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória (Vilain, 2005, p. 209, tradução nossa)²⁰.

Vilain (2005) reitera a linguagem como um fator relevante a ser pontuado na escrita de Doubrovsky, que traz em seus textos um discurso interrompido por buracos, espaços em branco que acentuam a decadência da sintaxe tradicional. Dessa forma, para o escritor fazer autoficção, na atualidade, ele deve ir além da narrativa dos eventos, é preciso que saiba antes deformá-los e reformá-los (Vilain, 2005, p. 216).

Klinger (2012) propõe um conceito de autoficção que difere significativamente da abordagem proposta por Doubrovsky (1977). Enquanto Doubrovsky enfatiza a escrita como uma forma de terapia e uma maneira de explorar a própria identidade, Klinger (2012) destaca a importância da performance do autor na criação da autoficção. Segundo Klinger (2012), a autoficção é:

Uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (Klinger, 2012, p. 57, grifo da autora).

Verificamos, portanto, que a autoficção não se limita apenas à narrativa escrita, mas também envolve a expressão e a representação do eu por meio de performances públicas. Para Klinger (2012), a performance é uma dimensão crucial do gênero, permitindo que o autor se aproprie de diferentes personas e encene fragmentos de sua vida, questionando e subvertendo a noção tradicional de identidade estável.

Vincent Colonna (2004) – em sua obra *Autofiction et autresmythomanieslittéraires*, na qual discute a fusão entre os gêneros literários da autobiografia e da ficção, explorando as diferentes formas em que os autores abordam sua própria vida em suas narrativas – caracteriza a autoficção como uma forma de escrita em que o escrevente utiliza elementos autobiográficos em seu trabalho de ficção. Colonna (2004) argumenta que a autoficção é uma “figura opaca”,

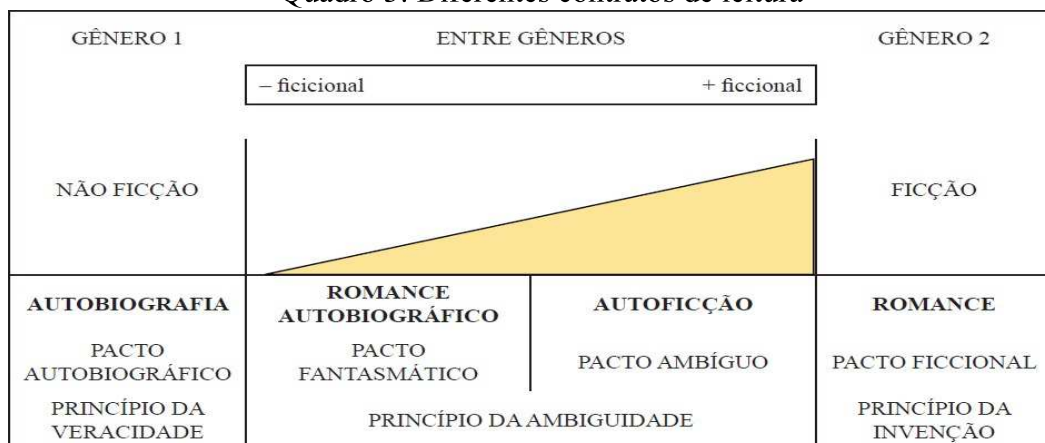
²⁰No original: “Une variante ‘post-moderne’ de l’autobiographie dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littéraire, à une référence certaine, à un discours historique cohérent et est connue pour sa reconstruction arbitraire et littéraire de fragments épars de mémoire”.

uma vez que mescla elementos da história pessoal do autor com elementos fictícios, sendo assim, “uma confissão irônica, uma dança do imaginário com o real, uma maneira de exhibir-se para melhor se esconder, revelar-se, simulando-se, e se contar para melhor se inventar” (Colonna, 2004, p. 11-13, tradução nossa)²¹.

Desse modo, a autoficção se distingue das demais formas de escrita de si por sua abordagem híbrida e complexa. Enquanto as autobiografias e memórias retratam a vida do autor de forma factual e cronológica, a autoficção mescla elementos autobiográficos com ficção, criando uma narrativa que transcende os limites da realidade. Ao contrário dos diários pessoais, em que as reflexões e experiências são registradas em tempo real, a autoficção permite ao autor manipular os eventos e personagens, construindo uma versão fictícia de si mesmo. Além disso, diferentemente dos ensaios autobiográficos, em que o autor tende a refletir sobre suas experiências e ideias de forma mais objetiva, a autoficção incorpora uma dimensão subjetiva e experimental. Segundo Almeida (2015, p. 29), “a autoficção, em realidade, revoluciona as escritas de si na medida em que problematiza os conceitos de ficção e realidade, noções que eram (ou pareciam ser) estanques”.

Contudo, há outro fator relevante em relação ao esclarecimento do conceito, bem como sua distinção das demais formas das “escritas do eu”. Trata-se do contrato de leitura, o qual é possível observarmos no quadro explicativo a seguir que ilustra os diferentes contratos de leitura e os princípios de cada gênero:

Quadro 3: Diferentes contratos de leitura



Fonte: Faedrich (2015, p. 47)

²¹No original: “un aveu ironique, une danse de l’imaginaire avec le réel, une manière de s’exhiber pour mieux se cacher, de se dévoiler en se simulant, de se raconter pour mieux s’inventer”.

Destarte, percebemos que, na autoficção, firma-se com o leitor um pacto de ambiguidade ou, como intitulou H el ene Jaccomard (1993), um pacto oxim rico, que se caracteriza por ser contraditório. Esse pacto refere-se   dualidade inerente   natureza da autofic o, que envolve tanto a revela o quanto a dissimula o da identidade do autor. Ao escrever autofic o, o autor estabelece um contrato implícito com o leitor, no qual ambos aceitam que a obra  , ao mesmo tempo, verdade e fic o. Dessa forma, o autor assume o compromisso de compartilhar aspectos íntimos de sua vida, suas experiências e emo es, ao passo que o leitor compreende que esses elementos podem ser reinterpretados, distorcidos ou reinventados pelo autor. O pacto oxim rico gera uma tensão narrativa única, em que a busca da verdade pessoal se entrelaça com a manipula o artística, desafiando as no es tradicionais de autenticidade e veracidade. Ao aceitar esse pacto, o leitor se engaja em um processo interpretativo complexo, consciente de que a autofic o   uma forma literária que transcende a dicotomia entre realidade e fic o, convidando-o a explorar as fronteiras fluidas entre a vida do autor e a cria o literária.

Em *O amante da China do Norte*, um exemplo bastante significativo desse pacto contraditório   a constante referência   personagem principal como “a criança”: “Demorei um ano com ele, fechada naquele ano do amor entre o chinês e a criança” (Duras, 1992, p. 11). Tal uso intenciona criar uma dissocia o entre narradora e personagem, convidando o leitor a refletir sobre esse eu autobiográfico que assume uma máscara ficcional.

Com base nessas considera es e, após trazer   baila diversas teorias que abordam as narrativas que mesclam o real e o imaginário, bem como a análise do texto de Marguerite Duras, torna-se evidente que estamos diante de uma obra inclassificável. Trata-se de um livro constituído por palavras densas e frases que possuem um peso significativo. A obra   concebida e tratada como uma sucessão de imagens, funcionando como um verdadeiro guia cinematográfico, em que as palavras proferidas evocam o visível. Por outro lado, as imagens podem servir apenas como uma atmosfera, um espaço no qual as palavras flutuam livremente.

O amante da China do Norte   um exemplo claro de uma composi o híbrida, e, conforme explica Becker (2013), as complexidades das composi es híbridas nas narrativas contribuem para que os limites entre os gêneros fiquem indefinidos, tornando difícil estabelecer divisões rígidas. Isso, por sua vez, culmina em uma constante transgressão de gêneros, já que os textos transitam de um gênero para outro e mudam de formato (Loignon, 2003). Esse   o processo de escrita durassiana, ou seja, escrever sem conhecer as regras do gênero (Duras apud Loignon, 2003, p. 139).

À vista disso, sugerimos que a escritura de *O amante da China do Norte* se aproxima da autoficção, ou seja, trata-se de um texto que extrapola a ficção e, também, não pertence ao romance autobiográfico, como é o caso de *O amante*. Isso porque, ao integrar elementos que, de algum modo, fazem parte de sua vida íntima e de sua infância, aspectos autobiográficos revisitados pela memória e moldados pelo tempo, Duras desafia as fronteiras ao apresentar uma escrita que não apenas mescla vida e obra, mas também diferentes formas de criação artística – a literatura e o cinema. Como a própria autora explica no início do livro: “É um livro. É um filme, é a noite” (Duras, 1992, p. 15).

Ao tomar conhecimento da morte do seu amante chinês em 1990 e insatisfeita com a adaptação cinematográfica de seu romance *O amante*, feita por Jean-Jacques Annaud nesse mesmo ano, Duras decide escrever um novo roteiro que seria, a partir de sua visão peculiar de cinema e de literatura, a sua versão do filme. No prefácio do livro, Duras deixa claro o quanto a morte do chinês a havia impressionado: “Eu não imaginara absolutamente que a morte do chinês pudesse acontecer, a morte do seu corpo, da sua pele, do seu sexo, das suas mãos” (Duras, 1992, p.11). Na sequência, ela dá mais algumas pistas de sua presença na história: “Durante um ano voltei à idade da travessia do Mekong na balsa de Vinh-Long” (Duras, 1992, p.11). Dessa forma, a autora segue jogando, ora relatando os fatos, ora transformando-os em ficção, o que, segundo a teoria de Kluger (2009), pode ser considerado um perigoso jogo de quebra-cabeça:

Se trata de um jogo de quebra-cabeça, ainda que um quebra-cabeça sério em que realidade e ficção se misturam. Ele nos leva a pensar que essa mistura é certa forma perigosa, ilícita e um pouco louca. Estamos acostumados a provar nossa sanidade sabendo diferenciar os dois reinos, o da ficção e o da realidade, e aqui os dois se fundem (Kluger, 2009, p. 27).

O trecho mencionado refere-se a um conceito que pode ser aplicado ao livro *O amante da China do Norte*, no qual a fusão entre realidade e ficção pode ser vista como uma forma de transgressão das normas tradicionais de narrativa, criando uma atmosfera que pode ser considerada perigosa e até um pouco insana. A obra, nesse caso, pode ser vista como um quebra-cabeça, no qual cada peça representa um fragmento de memória, emoção ou imaginação. O leitor é convidado a montar essas peças para compreender a história completa, mas sempre com a consciência de que algumas peças podem não se encaixar perfeitamente, refletindo a complexidade e a subjetividade da memória e da experiência da autora.

Em vista disso, *O amante da China do Norte* se configura não apenas como uma retextualização, mas como um texto descritivo, mais penetrante, que destaca a infância e outras

dimensões autobiográficas, assim como perspectivas essencialmente humanas, entre as quais o amor e a morte. É o espaço que a autora encontra para se refugiar, recordar e, ao mesmo tempo, se resguardar - é a escrita como entrelugar, sobre o que trataremos mais detalhadamente a seguir.

3 ESCREVER COMO RESPIRAR

O que há de doloroso é justamente ter que perfurar nossa sombra interior até que sua potência original se espalhe por toda a página, convertendo o que é por natureza 'interior' em 'exterior'. É por isso que eu digo que apenas os loucos escrevem completamente. Sua memória é uma memória 'perfurada' e totalmente voltada para o exterior (Duras, 2013, local. 809, tradução nossa)²².

Segundo Laure Adler (1998), Marguerite Duras elaborou uma estética literária bastante enigmática, caracterizada por um movimento pendular entre a exposição de si mesma e a constante necessidade de autopreservação. Esse paradoxo encontra eco nas reflexões de Maurice Blanchot (2005), que discute o espaço de criação como uma dimensão profunda do imaginário. Nesse espaço, segundo Blanchot, a obra literária transcende a mera representação da realidade, atuando também como distanciamento e questionamento da mesma.

Neste estudo, entendemos a escrita de Duras como um entrelugar, ou mais precisamente, utilizando a terminologia de Maurice Blanchot (2005), como um “espaço de distanciamento”. Blanchot afirma que “é necessário afastar as coisas para dizê-las, mantê-las à distância para que se esclareçam”. Ele ainda aponta para a capacidade de “transformação, de tradução, na qual é esse próprio afastamento (o espaço) que transforma e traduz, tornando visíveis as coisas invisíveis e transparentes as coisas visíveis” (Blanchot, 2005, p.79). Assim, compreendemos que é através do ato de escrever que Duras descobre esse “espaço”, onde ela consegue não apenas imaginar, mas também reinterpretar de maneira intensa os eventos que marcaram sua vida, fundindo o ficcional com o não-ficcional.

Nesse contexto, a geografia, isto é, o local de nascimento e residência de Marguerite Duras, atua como pano de fundo; e seu amor precoce pelo amante chinês funciona, na narrativa, como um catalisador para a autora abordar a complexa relação com seus familiares. Todos esses elementos biográficos aparecem não somente em *O amante* e *O amante da China do Norte*, mas também em diferentes obras que compõem a produção literária de Duras, como em *Barragem contra o Pacífico*, escrito em 1950, a título de exemplo.

Para tanto, este capítulo traça um panorama da vida da autora a partir da análise feita por biógrafos, tais como Alain Vircondelet (2006), Frédérique Lebelley (1994), Joëlle Pagès-Pindon (2009), Laure Adler (1998), Silvy Loignon (2003), dentre outros que se dedicaram a

²²No original : “Ce qu’il y a de douloureux tient justement à devoir trouer notre ombre intérieure jusqu’à ce que se répande sur la page entière sa puissance originelle, convertissant ce qui par nature est « intérieur » en « extérieur ». C’est pour ça que je dis que seuls les fous écrivent complètement. Leur mémoire est une mémire « trouée » et toute entièrement adressée à l’extérieur”.

escrever sobre a vida da autora. Adicionalmente, esta seção oferece a perspectiva da própria autora, examinando suas obras e entrevistas concedidas por ela ao longo de sua vida. A partir dos recursos mencionados, realizamos uma análise detalhada da interseção entre realidade e ficção. Por fim, destacamos a recepção do legado de Marguerite Duras, discutindo como sua obra foi acolhida e interpretada pelos outros ao longo do tempo.

3.1 A AUTORA: SOB A LENTE BIOGRÁFICA

Marguerite Duras, nascida Marguerite Donnadieu, em 4 de abril de 1914, em Gian Dĩnh— então parte da Indochina Francesa, atual Vietnã²³—, onde a autora cresceu vivenciando os contrastes culturais. O período em que a autora viveu nessa região teve um profundo impacto em sua visão de mundo e refletiu em sua escrita de maneira significativa, caracterizada por uma mistura de elementos autobiográficos e ficcionais, como esclarece Joëlle Pagès-Pindon (2012):

A biografia de Duras pode ser traçada através dos diversos espaços geográficos que estruturaram seu imaginário. Tudo começa com os anos vividos na Indochina, desde o nascimento em 1914 até a partida definitiva em 1933. [...] a infância indochinesa, com suas dimensões tanto geográficas quanto afetivas, é a verdadeira matriz da obra presença-ausência que marcará sua impressão primeiro de forma subterrânea e depois explicitamente reivindicada (Pagès-Pindon, 2012, p. 15, tradução nossa)²⁴.

Essa citação sugere que a vida e obra da autora podem ser entendidas melhor quando vistas à luz dos diferentes lugares geográficos que influenciaram sua imaginação. A relação de Duras com a região onde passou sua infância e adolescência é frequentemente descrita como a base fundamental de sua obra literária. A interligação descrita é interpretada como uma "matriz" que fundamenta a escrita, sinalizando que a experiência do sujeito nesse contexto geográfico particular desempenhou um papel crucial no aprimoramento e na ampliação de sua expressão artística.

²³ A Indochina foi uma região administrada pelo antigo império colonial da França entre 1858 até 1954, no sudeste asiático, situada entre a China e a Índia, abarcando, atualmente, o Vietnã, Laos e Camboja. Era dividida inicialmente em três colônias: Tonkin (Norte), Annam (Central), e Cochinchina (Sul), acrescentando-se, mais tarde, o Camboja (anexado pelos franceses em 1887) e o Laos (1893).

²⁴No original: “La biographie durassienne peut-elle se dessiner à travers les divers espaces géographiques qui ont structuré son imaginaire. Tout commence avec les années vécues en Indochine, de la naissance en 1914 jusqu’au départ définitif survenu en 1933. [...] l’enfance indochinoise avec ses dimensions à la fois géographiques et affectives, est la véritable matrice de l’œuvre présence-absence qu’elle marquera de son empreinte d’abord souterraine puis explicitement revendiquée”.

Marguerite era a filha do meio de pais franceses, Henri Donnadiou, professor de matemática, e Marie Legrand, professora primária, que se mudaram para a colônia, sonhando com um futuro melhor. Tinha dois irmãos – seu irmão mais velho se chamava Pierre e o mais novo, Paulo. Do pai, guardou raras recordações, já que ele morreu quando ela tinha apenas sete anos. Também não conheceu seus meios-irmãos Jean e Jacque, frutos do primeiro casamento do Sr. Donnadiou, pois os dois sempre moraram na França. Marcada pela vivência asiática, ela transportou suas experiências pessoais, íntimas para os livros e detalhou, flertando com a ficção, não apenas o lugar em que morava, mas também expôs sua relação familiar, relatando as lembranças que ficaram resguardadas em sua memória afetiva, como esclarece Silvy Loignon (2003):

A obra de Duras aparece como um romance familiar, pois frequentemente retrata relações familiares complexas que ecoam o que conhecemos da biografia da autora. [...] ‘É uma família de pedra, petrificada em uma espessura sem acesso algum. Todos os dias tentamos nos matar, matar uns aos outros’ (Loignon, 2003, p. 12, tradução nossa)²⁵.

Nesse sentido, Loignon (2003) leva-nos a compreender que a obra durassiana pode ser interpretada como um “romance familiar” por várias razões. Em primeiro lugar, sua escrita, frequentemente, aborda dinâmicas familiares complexas que refletem aspectos de sua própria vida pessoal, conforme conhecido por meio de sua biografia e, em seguida, sugere uma visão sombria e opressiva dos laços de família, retratando uma dinâmica marcada por conflitos e hostilidades. Essa imagem de uma “família de pedra” indica uma rigidez e imobilidade nas relações familiares, com membros presos em papéis pré-determinados e incapazes de se libertarem.

Após a morte de seu pai e o colapso financeiro da família, ao completar 17 anos, deixou o Vietnã para estudar em Paris, onde realizou o curso de Direito e de Ciências Políticas, na Universidade de Sorbonne, formando-se em 1935. Durante esse período, começou a se envolver com o mundo literário e político parisiense, tornando-se uma figura ativa nos círculos intelectuais da época. Quatro anos mais tarde, depois de seu casamento com Robert Antelme em 1939, desenvolveu uma consciência política que resultou na ruptura com suas raízes familiares e sua infância marcada pelo contexto colonial (Pagès-Pindon, 2012).

²⁵No original: “L’œuvre durassienne apparaît comme un roman familial car elle met très souvent en scène des relations familiales complexes qui entrent en écho avec ce que l’on connaît de la biographie de l’auteur. [...] ‘C’est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer’”.

Eventualmente, abandonou seus estudos para se dedicar à escrita e à política. Durante a Segunda Guerra Mundial, Duras se envolveu ativamente na Resistência Francesa, contribuindo com seu trabalho como escritora para publicações clandestinas. Seu ativismo político influenciou sua obra posterior, evidenciado em temas como colonialismo e opressão.

Como escritora, Marguerite adotou o pseudônimo de Duras, omitindo, propositalmente, o sobrenome paterno Donnadieu. No entanto, ela preservou a referência à sua origem francesa, lugar de afeto, uma vez que "Duras" remete a uma região na França, próxima ao local de nascimento de seu pai. Sua carreira literária começou na década de 1940. Seu primeiro livro publicado em 1943, *Os insolentes*, não teve boa recepção crítica e chegou a ser renegado pela própria autora. Em 1944, publicou *A vida tranquila*. Suas primeiras obras seguem ainda a linha do romance tradicional²⁶, contudo, já manifestam muitas das temáticas que viriam a caracterizar a criação durassiana: o amor, o ódio no ambiente familiar, a luta contra o cerceamento parental, a loucura, a obsessão e a morte.

Após a guerra, a autora continuou a escrever romances, peças de teatro, contos e ensaios, constituindo uma carreira literária muito intensa que conta com mais de 40 livros publicados e traduzidos em vários idiomas, ganhando reconhecimento internacional por sua prosa poética e seu estilo inovador. É crucial observar que a escrita constitui um ofício inesgotável para Marguerite Duras. Dada a amplitude do seu acervo literário e cinematográfico, torna-se imperativo realizar um recorte criterioso, selecionando as obras mais significativas dentro de uma classificação cronológica de suas peças teatrais, seus textos e filmes publicados. Esse procedimento não apenas facilita a compreensão da evolução temática e estilística de sua produção, mas também permite uma análise mais detalhada das interseções entre suas diferentes formas de expressão artística.

A obra que conferiu a Duras notoriedade é *Barragem Contra o Pacífico*, publicada em 1950. Esse romance é caracterizado por uma narrativa impregnada de reminiscências de sua infância, refletindo profundamente a complexidade das experiências formativas da autora. Ainda mantendo suas características realistas, a obra introduz pela primeira vez personagens e episódios que seriam revisitados e reinventados em produções futuras. No entanto, a autora conquistou a fama com a publicação de *O Marinheiro de Gibraltar* (1952) e com *Os Cavalinhos*

²⁶Isso, de acordo com Leyla Perrone-Moisés, em entrevista dada a Luiz Rebinski, seria contar histórias e criar personagens que representem a sociedade vigente, ilustrado com descrições, diálogos e enriquecido com intervenções do narrador.

Entrevista disponível em: <<http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Leyla-Perrone-Moisés>>. Acesso em: 04/04/2024

da *Tarquínia* (1953), novelas psicológicas, nas quais revela sua percepção aguda da realidade exterior. *Moderato Cantabile*, publicado em 1958, foi um marco na escrita durassiana, uma vez que, a partir desse texto, a autora começa a apresentar os traços que viriam a lhe ser característicos: metalinguagem, repetição voluntária e ruptura da ilusão referencial. Além de sua obra literária, escreveu também o roteiro do filme *Uma Tão Longa Ausência* (1961), dirigido por Henri Colpi. Nesse momento, experimentou, pois, a linguagem do cinema, que viria a ser explorada anos mais tarde, quando dirigisse seus próprios filmes.

Com *O arrebatamento de Lol V. Stein*, de 1964, as reviravoltas da memória assumem papel importante nos textos durassianos. A narrativa torna-se fragmentada, deixando ao leitor a incumbência de reconstituir a história. A partir de *Détruire, dit-elle* (Destruir- disse ela), de 1969, os textos de Duras vão se tornando cada vez mais rarefeitos, distanciando-se, progressivamente, da narrativa tradicional.

Duras fez incursões bem-sucedidas no cinema, destacando sua habilidade única de transpor suas narrativas complexas para diferentes formas de arte e, eventualmente, dirigiu seus próprios filmes, a título de exemplo, temos: *Baxter, Vera Baxter* (1976), *India Song* (1975) e *Nathalie Granger* (1972). A influência de Marguerite Duras na literatura e no cinema é inegável. Uma de suas obras mais famosas, *O amante* - objeto de estudo desta dissertação -, publicado em 1984 e ganhador do Prêmio *Goncourt* - o mais prestigiado prêmio literário francês - foi adaptado para o cinema em produção homônima, dirigido por Jean-Jacques Annaud²⁷ (1990).

A sua expressão artística se estende também à dramaturgia - ela escreveu cerca de quinze peças de teatro. Para a autora, o teatro era uma forma de fazer as palavras saírem das páginas. Entre as peças que escreveu, destacamos *L'Éden Cinéma* (O Cinema Éden), de 1977, que revisita a história contada em *Barragem contra o Pacífico*. No entanto, a ênfase está na construção da ficção. A peça possui um caráter fortemente metateatral e questiona as fronteiras entre o teatro e a narrativa literária. E *La Musica e La Musica segunda* (1985), construída de forma mais minimalista possível, ou seja, “para que fossem lidos, a autora apurava os textos, cortava-os para que ficassem mais leves, mais essenciais” (Mascaro, 2022).

Em 1991, após a morte do chinês e a polêmica que opôs Marguerite Duras ao cineasta Jean-Jacques Annaud, a autora publicou *O amante da China do Norte*, um texto híbrido e que,

²⁷ Realizador, argumentista e produtor francês, nascido a 1 de outubro de 1943, em Draveil, Essonne. Antes de enveredar pela Sétima Arte, estudou literatura na Sorbonne. *L'Amant* (*O amante*, 1992) chocou pela forma detalhada como levou para o ecrã os amores entre uma francesa e um chinês rico na Indochina francesa dos anos 20, numa adaptação da novela autobiográfica de Marguerite Duras.

conforme sugestionamos no capítulo metodológico que fundamenta esta pesquisa, pode ser considerado uma autoficção, propiciando uma profícua reflexão sobre as possibilidades narrativas de si no cinema e na literatura. A partir de 1992, Duras passou a se dedicar a textos mais curtos, que abordam o cotidiano da escrita.

Outrossim, participou efetivamente da produção de compilados voltados à sua biografia, dentre eles, citamos *Outside: notas à margem* (1981), *A vida material* (1987). Ademais, somam-se à sua extensa obra os textos orais registrados em várias entrevistas conferidas por ela, a título de exemplo, temos *Boas falas: conversas sem compromisso* (1988), concedida a Xavière Gauthier, e *La passion suspendue* (A paixão suspensa [2013]), conferida a Leopoldina Pallotta della Torre. *Escrever*, de 1993, evoca momentos, pessoas e textos e centra-se na rememoração da escrita. Em setembro de 1995, seis meses antes de morrer, a autora publicou seu último livro, que recebeu o sugestivo título de *É tudo*. Concebido sob a forma de diálogo entre Duras e seu companheiro Yann Andréa, o texto faz uma espécie de balanço da vida e da obra, promovendo quase uma fusão entre as duas. Marguerite Duras exerceu o ofício da escrita até morrer, no dia 3 de março de 1996, em Paris.

Somado à sua carreira literária, a vida pessoal de Duras foi marcada por relacionamentos tumultuados e lutas com o alcoolismo. Seu ativismo político também desempenhou um papel significativo em sua vida e obra. É verdade que, durante a pesquisa para escrever a biografia de Marguerite Duras, Laure Adler (1998) enfrentou dificuldades para reunir informações sobre a vida da autora. Duras era conhecida por ser bastante reservada em relação à sua vida pessoal, o que dificultava o acesso a detalhes sobre sua história. Além disso, Duras, muitas vezes, misturava elementos autobiográficos com ficção em suas obras, tornando ainda mais desafiador distinguir entre os fatos reais e as narrativas inventadas.

Quem foi Marguerite Duras realmente? A travessa Marguerite, que assumiu tantas máscaras, e que se divertiu, ao longo do tempo, a cobrir seus rastros e esconder certos episódios de sua vida. Ela que era especialista em autobiografia, profissional de confissão, conseguiu nos fazer nos últimos anos, acreditar mais na existência dos personagens de seus romances do que nos amantes e amigos que a acompanhavam. Para ela, a própria palavra verdade é questionável e a realidade é tão fluida que fica fora de alcance.

[...]

De um lado, a vida de Marguerite Duras conforme ela a viveu, e do outro, a que ela contou. Como distinguir a verdade da ficção, das mentiras? Ao longo

do tempo, ela quis reconstruir sua vida através da escrita e fazer dela sua própria biografia (Adler, 1998, p. 12, tradução nossa)²⁸.

Contudo, durante sua investigação, Adler (1998) foi capaz de compilar uma variedade de fontes, como entrevistas com indivíduos próximos à autora, correspondências, diários e documentos oficiais. Esses recursos possibilitaram a reconstrução de uma imagem mais abrangente da vida da autora. A dificuldade em acessar informações sobre Duras ressalta a complexidade de sua personalidade e o desafio enfrentado pelos biógrafos ao tentar compreender completamente sua vida e obra.

Percebemos, portanto, que Marguerite Duras permanece como uma incógnita, até mesmo para aqueles que tentaram desvendar os fios de sua vida. Ela era uma mulher de múltiplas faces, uma virtuosa da transformação que, deliberadamente, obscurecia os detalhes de sua existência. Como autora e personagem de suas próprias narrativas, Duras era habilidosa em manipular a verdade e em confundir as fronteiras entre ficção e realidade. Para ela, a verdade era fluida, sujeita à interpretação, e a realidade era uma noção fugaz, escapando de qualquer tentativa de captura.

A autora, inclusive por meio de sua obra, tentou desencorajar os biógrafos, declarando: “A história de minha vida não existe. Ela não existe. Jamais tem um centro, um caminho, nem trilha. Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém” (Duras, 2003, p. 10). Em outro momento, emprega sua própria escrita na tentativa de contê-los:

Num impulso irrefletido, quando me dei conta, estava lhe perguntando: ‘E se eu publicasse sua biografia?’ Com um sorriso irônico dissuadiu-me: ‘O que vou fazer com uma biografia escrita a meu respeito? *Meus livros deveriam bastar*’. Será que não estava com a razão? Entendia sua exigência: fora da criação pura, a vulgaridade está sempre rondando. E, no fundo, com que direito se explora a vida das pessoas? A de Marguerite Duras está intimamente associada à sua obra, confundindo-se com ela (Lebelley, 1994 p. xii, grifo nosso).

Compreendemos, dessa forma, a existência da figura de Duras implícita tanto na sua

²⁸No original: “Qui était vraiment Marguerite Duras? Malicieuse Marguerite, qui a pris tant de masques, et qui s'est amusée, au fil du temps, à brouiller les pistes et à cacher certains épisodes de sa vie. Celle qui fut une experte de l'autobiographie, une professionnelle de la confession, a réussi à nous faire ces dernières années, croyait plus à l'existence des personnages de ses romans qu'aux amants et amis qui l'ont accompagnée. Chez elle, le mot même de vérité est sujet à caution et la réalité si mouvante qu'elle en devient hors d'atteinte. [...] “Il y a d'un côté, la vie de Marguerite Duras telle qu'elle l'a vécue et, de l'autre, celle qu'elle a racontée. Comment distinguer la vérité de la fiction, des mensonges? Elle a voulu, au fil du temps, reconstruire sa vie par l'écriture et faire sienne cette biographie”.

escritura quanto na sua vida real, já que muitos dos personagens e eventos em suas obras são claramente inspirados em sua própria vida e experiências. A autora, frequentemente, incorporava elementos biográficos em suas narrativas, o que, naturalmente, levava os leitores a fazerem paralelos entre sua vida e sua obra. Sobre essa intrínseca relação que se estabelece entre a vida e obra durassiana, Joëlle Pagès-Pindon, explica que

[...] a referência à biografia é "inevitável e impossível". Inevitável, porque qualquer leitor ou espectador, ao descobrir a sua obra literária ou cinematográfica, vê-se imerso em uma rede de imagens indissociáveis da realidade vivida da autora: lugares, infância, feridas, amores, paixões, compromissos, negações - configuradas em um rosto e em uma silhueta que são as de uma figura autoral desenhada pelo próprio escritor. Impossível, porque a singularidade dessa criação reside precisamente na metamorfose/metáfora que a imaginação confere aos fragmentos retirados da realidade, através do processo de escrita (Pagès-Pindon, 2012, p. 11, tradução nossa)²⁹.

Nesse contexto, Pagès-Pindon (2012) corrobora a afirmação de que a escrita de Duras mescla elementos fictícios e reais; que os personagens por ela criados se apresentam como figuras dotadas de uma complexidade singular, que, de alguma forma, fizeram parte de sua existência; e que as suas narrativas remetem a fatos vividos, a lugares visitados, habitados por ela em algum período de sua vida, a pessoas encontradas, a sentimentos experimentados à sua maneira. Nas palavras de Alain Vircondelet (2006), Marguerite Duras vivencia sua obra “como um longo poema, amplo e interior à vida concreta, e, ainda assim, extraída dessa vida, entrelaçada por pequenos fatos de todos os dias, retirados da densidade do cotidiano”. (Vircondelet, 2006, p. 29, tradução nossa)³⁰.

Isso significa que a autora evoca um passado com o qual mantém um forte elo e que, por sua vez, é sempre revisitado e contado de forma diferente ao empunhar sua pluma. Entendemos, portanto, que o texto durassiano transita por diferentes sistemas semióticos e tem como traço semelhante confundir o leitor, entre elementos reais e fictícios. Essa manobra flui

²⁹No original: “Pour l’étude de l’œuvre de Marguerite Duras, la référence à la biographie est à la fois “inévitabile et impossible”. Inévitable, car tout lecteur ou spectateur, découvrant son œuvre littéraire ou filmique, se trouve plongé dans un réseau d’images inséparables de la réalité vécue de l’auteur: des lieux, une enfance, des blessures, des amours, des engouements, des engagements, des reniements - , incarnés dans visage et une silhouette qui sont ceux d’une figure auctoriale dessinée par l’écrivain elle-même. Impossible, car la singularité de cette création réside précisément dans la métamorphose/métaphore que l’imaginaire fait aux fragments prélevés sur la réalité, à travers le processus de l’écriture”.

³⁰No original: “L’œuvre est vécu comme un long poème, vaste et intérieur à la vie concrète, et cependant tiré aussi de cette vie-là, tramée de petits faits de tout le jour, puisée à la pesanteur du quotidien”.

naturalmente, já que a vida da autora está “intimamente associada à sua obra, confundindo-se com ela” (Lebelley, 1994, p. 120).

Por conseguinte, a vida e as experiências de Duras podem fornecer *insights* valiosos para a interpretação de sua obra. O conhecimento de sua biografia pode ajudar os leitores a entender as motivações por trás de seus personagens e as mensagens subjacentes em seus textos. Nesse sentido, a relação entre a autora e sua obra é uma área de estudo importante na crítica literária. Conhecer a biografia durassiana pode ajudar os leitores a explorar como sua vida influenciou sua escrita e como sua obra reflete sua identidade e perspectivas pessoais. Em resumo, a biografia de Marguerite Duras está inevitavelmente entrelaçada com sua obra, e entender sua vida pode enriquecer significativamente a experiência de leitura de seus livros.

Não obstante, segundo Monique Pithon (2009), não se pode garantir que as obras durassianas sejam, de todo, fiéis aos fatos, já que a autora destaca que Duras “perturba os códigos da autobiografia”, como já foi discutido nesta dissertação no capítulo anterior. Pithon (2009) complementa:

Duras não cessa de pôr em dúvida a verdade ingênua da autobiografia e afirma, ao contrário, a caráter indeterminável de uma vida que se deixa entrever melhor nos meandros da transposição ficcional do que no domínio de uma narrativa organizada que se pretende fiel (Pithon, 2009, p. 40, tradução nossa)³¹.

Nos romances de Duras, encontramos referências biográficas que atravessam de um texto para outro, criando paralelos, confusões e memórias. No entanto, essas referências não resultam em uma explicação ou sequência contínua; em vez disso, são sempre fragmentos dispersos que remetem a outros fragmentos de diferentes romances. Como veremos, cada obra encontra sua própria maneira narrativa de resgatar esses elementos, mantendo-se singular e original em sua abordagem.

Marguerite Duras constrói um universo literário no qual a demarcação entre o real e o imaginário é propositalmente mantida em um estado de ambiguidade. Esse espaço liminar serve como o ponto de engajamento através do qual a autora exerce uma estratégia discursiva direcionada ao leitor. Através dessa ambiguidade, Duras consegue elaborar uma autobiografia

³¹No original: “Marguerite Duras ne cesse de mettre en doute la vérité naïve de l’autobiographie et affirme au contraire le caractère indécidable de la vérité d’une vie qui se laisse mieux entrevoir dans les méandres de la transposition fictionnelle que dans la maîtrise d’un récit ordonné et qui se veut fidèle”.

implícita, revelando aspectos de sua identidade e experiência, o que será explorado em maior profundidade na análise subsequente.

3.2 DURAS POR DURAS

Explorar os recônditos de sua própria história pode ser uma jornada simultaneamente intrincada e cativante. Sabemos que um escritor pode abordar sua experiência de diversas formas, variando de acordo com o estilo, o gênero e a intenção de sua escrita. Alguns optam por narrativas autobiográficas diretas, nas quais contam seus próprios pensamentos, sentimentos e suas experiências. Outros usam técnicas literárias mais indiretas, como a criação de personagens que refletem aspectos de sua própria personalidade ou a incorporação de eventos de suas vidas em tramas ficcionais. Além disso, também exploram temas universais através de suas vivências, oferecendo uma perspectiva única sobre a condição humana.

Nesse segmento, destaca-se a incursão da autora nas profundezas de sua subjetividade, empreendendo uma análise sobre sua experiência vivencial, sua identidade e suas reflexões intrínsecas. Ao reconstituir o passado e examinar os eventos que forjaram sua trajetória, percebe-se que seu intento transcende a mera narração autobiográfica; evidencia-se, de fato, sua aspiração em compartilhar as aprendizagens absorvidas ao longo dessa jornada.

Questionamo-nos de que forma Marguerite Duras percorre esse trajeto. Notamos que a autora empreende uma abordagem reflexiva sobre sua vivência pessoal, delineando, minuciosamente, sua influência na tessitura de sua produção literária e na configuração de sua visão de mundo. Tal procedimento é sustentado por uma pluralidade de fontes, que englobam os prefácios e posfácios, os discursos autobiográficos presentes em suas próprias obras e as entrevistas concedidas ao longo de sua carreira.

Reconhecemos que o prefácio de uma obra literária desempenha um papel crucial na contextualização do universo ficcional proposto pelo autor, atuando como um portal que antecipa os temas e enredos a serem explorados. No caso específico de uma obra repleta de elementos biográficos, esse tipo de texto assume uma dimensão ainda mais significativa, por se configurar como um convite para adentrar não apenas nas páginas do livro, mas nos lugares ocultos da vida e da mente do próprio autor. Nesse sentido, as palavras meticulosamente selecionadas por ele se mostram como instrumentos de uma exposição pessoal, por vezes quase confessional, que visa a conduzir o leitor a uma caminhada íntima através das memórias e experiências do narrador.

Em *O amante da China do Norte*, Duras, além de escrever o prefácio, utiliza este como uma ponte para estabelecer uma conexão imediata com o leitor. Nele, a autora compartilha que abandonou suas ocupações cotidianas para se dedicar à escrita da história do amante da China do Norte e da criança que ainda não existia no romance *O amante*, revelando que essa obra foi concebida em um estado de profunda satisfação criativa (Duras, 1992, p. 1). Tal afirmativa contribui para uma experiência de leitura mais envolvente e pessoal. Constatamos, portanto, que a autora usa o espaço prefacial e introdutório, não apenas para orientar o leitor sobre como abordar seus textos, mas também para explorar temas de memória, esquecimento e o ato de escrever. Assim, compartilha sua visão sobre como sua percepção dos eventos mudou ao longo do tempo, oferecendo ao leitor uma lente através da qual pode observar o crescimento, não apenas dos personagens, mas também da sua própria evolução como escritora:

Eu não imaginara absolutamente que a morte do chinês pudesse acontecer, a morte do seu corpo, da sua pele, do seu sexo, das suas mãos. Durante um ano voltei à idade da travessia do Mekong na balsa de Vinh-Long. Desta vez, ao longo da narrativa, apareceu-me repentinamente, em meio à luz resplandecente, o rosto de Thanh - e o do irmãozinho, a criança diferente. Fiquei dentro da história com eles, e somente com eles. Voltei a ser uma escritora de romances (Duras, 1992, p.1).

Embora nem todas as suas obras incluam prefácios tradicionais escritos de próprio cunho, Duras frequentemente empregava outras plataformas e formatos para discutir suas obras, o que enriquece a leitura e interpretação de seus textos. Em *A vida material* - uma transcrição fiel de entrevistas autobiográficas, ou melhor, uma coletânea de associações de ideias provenientes de suas memórias, concedida a Jérôme Beaujour -, publicada por Duras em 1987 e traduzida por Heloísa Jahn em 1989, por exemplo, ela comenta sobre a dificuldade de separar o que é verídico do que é inverídico ao construir a narrativa de *O amante*:

Nessa história, deslocada, evidentemente, mas que foi vivida, é difícil descobrir a mentira, o lugar onde o livro mente, em que plano, em que advérbio. Pode ser que ele só minta em uma única palavra. Não acredito que minta sobre o desejo. Deve ser sempre assim que as coisas se passam quando o homem é rechaçado por nosso corpo. Não obstante, esse livro conta a história que foi vivida. Transformei-a num caso particular e não num caso de espécie (Duras, 1989, p. 79).

Nessa mesma obra, a autora relata que escreveu alguns livros intangíveis entre os quais se destacam *O homem atlântico*, *A dor*, *O amante*, *Barragem contra o Pacífico* e, sobre a última, esclarece que:

A barragem tornou-se intangível, as camuflagens, a substituição de determinados fatores pessoais por outros que se prestavam menos à curiosidade do leitor e tinham menos probabilidade de afastá-lo do relato que eu queria que ele lesse, *tudo integrou-se à primeira história*, e essa desapareceu. Isso até *O amante*. Assim em minha vida há duas meninazinhas e eu. A da *Barragem*. A do *amante*. E a das fotografias da família (Duras, 1989, p. 79, grifo nosso).

Na presente citação, é perceptível que Duras discorre sobre a metamorfose da narrativa de sua vida para uma condição intangível, caracterizada pela dificuldade de compreensão e acesso, resultante de substituições introduzidas em sua escrita. A autora alude a duas narrativas distintas, *Barragem contra o Pacífico* e *O amante*, que se entrelaçam com sua própria existência e produção literária. A referência à primeira sugere possíveis eventos ou experiências de sua infância ou juventude, relacionados à vivência na Indochina colonial, enquanto a segunda remete à sua história amorosa com um chinês abastado durante sua juventude. Assim, sugere que ambas narrativas se amalgamaram e perderam sua singularidade ao longo do tempo, sendo substituídas por relatos menos pessoais, mas mais congruentes com a narrativa que desejava apresentar a seus leitores. Entretanto, destaca-se que tais histórias continuam presentes em sua vida e identidade, ao lado de outras memórias simbolizadas pelas fotografias familiares.

Em *Barragem Contra o Pacífico* (1950), Duras apresenta uma narrativa que pode ser interpretada como um ponto de partida na exploração de episódios autobiográficos e na prática da escrita de si, usando, indiretamente, de seus personagens e da atmosfera que cria na obra. Embora não seja um texto autobiográfico no sentido estrito, muitos críticos vêem elementos da vida de Duras espelhados nas situações que ela descreve. Como exemplo, tem-se o tema da colonização, que é central na obra e que reflete a própria experiência de Duras como uma mulher francesa que cresceu na Indochina colonial. A história expõe a saga de uma mãe viúva que, enganada ao comprar terras incultiváveis devido à subida da maré, constrói diques para proteger suas terras e as dos camponeses vizinhos da invasão do mar durante as cheias, como podemos observar nos seguintes trechos:

Sua viuvez, seu antigo pertencimento ao corpo de ensino e a carga de seus dois filhos lhe davam um direito prioritário sobre uma concessão. [...] Desde o primeiro ano ela cultivou metade da concessão. Esperava que a primeira colheita bastasse para pagar grande parte dos gastos da construção do bangalô. Mas a maré de julho subiu, tomou-os de assalto e inundou a colheita. Pensando ter sido vítima de uma maré particularmente forte, e apesar das pessoas da planície que tentavam dissuadi-la, no ano seguinte a mãe recomeçou. O mar subiu de novo. Então teve que admitir a realidade: sua concessão era

incultivável. [...] O infortúnio vinha de sua ingenuidade [...] desesperadamente ignorante do vampirismo colonial que a rodeava sempre. As concessões cultiváveis só eram concedidas, em geral, quando se pagava o dobro do valor. [...] Quando a mãe compreendeu tudo isso, um pouco tarde, [...] pôs os agentes a par de seus novos projetos. Estes consistiam em pedir aos camponeses que viviam miseravelmente sobre as terras limítrofes da concessão que construíssem, juntamente com ela, barragens contra o mar (Duras, 2003, p. 22-23-25-26).

As passagens selecionadas mostram como a autora transforma sua própria vida em um relato refinado, no qual explora a família da personagem principal. A crença dessa família em um destino de infortúnio é moldada pela frustração causada pelos sonhos não realizados, gerados pelo colonialismo francês. Duras integra uma crítica histórica e sociológica às elites europeias e à França, retratando seus personagens exaustos, constantemente derrotados e presos ao sofrimento por influências que consideram superiores.

Além disso, o romance aborda o encontro da jovem protagonista com um homem mais velho, o chinês M. Jo, que se apaixona por ela. A mãe da protagonista faz vista grossa para esse relacionamento, visando o dinheiro que a filha recebe em forma de presentes, numa tentativa de salvar a situação financeira da família.

O encontro com M. Jo foi de uma importância determinante para cada um deles. Cada um pôs, à sua maneira, sua esperança em M. Jo. Desde os primeiros dias, desde que ficara evidente que ele voltaria regularmente ao bangalô, a mãe fez com que entendesse que esperava por seu pedido de casamento. M. Jo não declinou o convite insistente da mãe. Ele a fez esperar com promessas e, sobretudo, com diversos presentes que dava a Suzanne, enquanto, ao mesmo tempo, tentava aproveitar essa trégua em prol do papel vantajoso que pensava em desempenhar aos olhos deles (Duras, 2003, p. 65).

Barragem contra o Pacífico permaneceu tendo grande importância para a autora, pois se trata de uma obra marcada por uma poderosa força poética, renunciando o talento roteirista e cinematográfico que ela desenvolveria ao longo de sua carreira. Ademais, os sentimentos de alienação, solidão e deslocamento presentes na história ecoam os próprios conflitos emocionais de Duras ao longo de sua vida. Sua escrita é permeada por uma sensibilidade que revela muito sobre suas lutas pessoais, mesmo que não seja expressa diretamente em uma narrativa autobiográfica tradicional.

Marguerite Duras, em suas entrevistas, apresenta-se de maneira profundamente introspectiva e transparente, explorando as nuances de sua vida pessoal e profissional com uma franqueza notável. Ela, frequentemente, aborda sua infância no Vietnã e de que modo suas lembranças e traumas se reverberam em sua escrita.

Em *Les lieux de Marguerite Duras* (O lugar de Marguerite Duras), entrevista conferida a Michelle Porte em 1977, Duras explica a profunda conexão emocional que tinha com o mar, relacionando-a, diretamente, à sua experiência traumática vivida durante a época das cheias que arruinaram sua família:

Com meus livros, sempre estive à beira mar, pensava nisso agora mesmo. Tive contato com o mar muito cedo na minha vida, quando minha mãe comprou a barragem, a terra de *Barragem contra o Pacífico* e que o mar invadiu completamente, e ficamos arruinados. O mar me mete muito medo, é a coisa que mais me mete medo no mundo... Meus pesadelos, meus sonhos de terror referem-se sempre à maré, à invasão das águas (Duras: Porte, 1977, p. 84, tradução nossa)³².

Em *La passion suspendue* (A paixão suspensa [2013]), Duras explora vários aspectos de sua vida e obra, através de uma série de entrevistas com a jornalista Leopoldina Pallotta della Torre. Esse livro apresenta as reflexões de Duras sobre sua própria personalidade, suas crenças literárias e suas abordagens à escrita e ao cinema. Nesta, assim como nas demais entrevistas conferidas pela autora, Duras discute abertamente suas motivações, seus processos criativos e os temas recorrentes em suas obras, como o isolamento, a paixão e a memória. Ela também reflete sobre suas experiências durante a Segunda Guerra Mundial, suas relações familiares e amorosas, e como esses eventos e pessoas influenciaram sua escrita. A autora deixa claro que:

Escrever não se resume a narrar uma história: é evocar o que a cerca, criando um ambiente ao redor da narrativa, um momento de cada vez. Não é necessário que tudo esteja presente ou que seja uma troca direta, como os eventos da vida. A história é sua própria construção fictícia, ou sua ausência (Duras, 2013, local. 715, tradução nossa)³³.

Nesse trecho, a autora abarca profundamente a natureza e a essência da prática escrita, ressaltando que esta ultrapassa a mera narração de eventos ou histórias lineares. Ela propõe que escrever engloba a construção de um ambiente que contextualiza a narrativa, o que confere profundidade e dimensão a cada segmento da obra. Duras argumenta ainda que a escrita não necessita replicar a realidade ou os eventos da vida de maneira precisa e direta. Ao contrário,

³²No original: “J’ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, je pensais à ça tout à l’heure. J’ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté le barrage, la terre du Barrage contre le Pacifique et que la mer a tout envahi, et qu’on a été ruinés. La mer me fait très peur, c’est la chose au monde dont j’ai le plus peur... Mes cauchemars, mes rêves d’épouvante ont toujours trait à la marée, à l’envahissement par l’eau”.

³³No original: “Écrire, ce n’est pas raconter une histoire: mais évoquer ce qui l’entoure, on crée autour de l’histoire un instant après l’autre. Tout ce qu’il y a, mais qui pourrait aussi ne pas y avoir, ou être interchangeable, comme les événements de la vie. L’histoire et son irréalité, ou son absence”.

ela pode se configurar como uma “construção fictícia” — uma elaboração intencional que pode divergir ou, até mesmo, abstrair a realidade. Isso possibilita ao escritor a exploração de temas, emoções e situações de maneira livre, não restrita à “factualidade”, mas ampliada pela imaginação e interpretação artística. Dessa forma, a autora destaca que o valor intrínseco da escrita não reside apenas no conteúdo narrativo, mas na maneira como essa narrativa é articulada e no clima emocional e contextual que ela consegue evocar, sublinhando a capacidade da escrita de transcender a simples exposição de fatos para atingir uma expressão mais rica e multifacetada.

Em 1985, Duras publica *A Dor*, uma obra que apresenta características autobiográficas e aborda o contexto histórico da França no período pós-guerra. Para a autora, é uma escrita audaciosa que combina elementos de terror e sacralidade e, por isso, ela a considera um de seus trabalhos mais significativos. A narrativa é intensa e atual, capturando cada detalhe dos eventos descritos. Em sua perspectiva, isso transcende a literatura tradicional; é simultaneamente mais e menos que isso (Duras, 2013, local. 549). A narrativa é centrada no medo de uma mulher, e, sobre essa escolha, Duras divulga à Leopoldina Pallota della Torre que:

O fato de eu ter escolhido como ponto de vista o medo de uma mulher diante de falar sobre a guerra, e não apenas os temas gerais. Que se relatem fatos ínfimos, que dizem respeito até mesmo à fisiologia humana em seus aspectos mais animais, como o corpo dilapidado de meu marido ao retornar de Dachau, ou a história de Pierre Rabier, da Gestapo, que queria dormir comigo, e que eu explorei até o fim para poder denunciá-lo. Ou ainda aquela, mais atroz, do interrogatório que fiz sofrer ao informante dos alemães (Duras, 2013, local. 549, tradução nossa)³⁴.

Essa estratégia incorpora, a nosso ver, as experiências pessoais da autora, vivenciadas durante essa fase. Dessa forma, proporciona uma análise aprofundada sobre os temas da memória e do esquecimento, que se entrelaçam ao longo do texto, o que adiciona uma camada de introspecção pessoal e histórica à interpretação da obra.

É importante destacar que, no contexto do presente estudo, a autora utiliza a escrita não apenas como um veículo de expressão, mas como um entrelugar — um espaço essencial para a manifestação e vivência de emoções pessoais. Esse conceito de entrelugar reflete a dimensão

³⁴ No original: “Le fait que j'ai choisi pour point de vue la peur d'une femme devant parler de la guerre, et pas seulement des thèmes généraux. Que l'on raconte des faits infimes, qui concernent même la physiologie humaine dans ses aspects les plus animaux, comme le corp délabré de mon mari au retour de Dachau, ou l'histoire de Pierre Rabier de la Gestapo, qui voulait coucher avec moi, et que j'lai exploitée jusqu'au bout, pour pouvoir le dénoncer. ou celle, plus atroce encore, de l'interrogatoire que j'ai fait subir à l'informateur des allemands”.

versátil da escrita, que transcende a simples comunicação para se tornar um campo de interação profunda e introspectiva com o próprio universo afetivo da autora. Através do ato de escrever, percebe-se que suas emoções adquirem uma forma tangível e concreta. Para ela, discorrer sobre a realidade por meio da escrita pode representar um processo menos árduo do que articulá-la verbalmente. Esse fenômeno pode ser atribuído ao poder que a escrita confere a autora de materializar pensamentos sem a interferência imediata de outrem. Afinal, as palavras escritas, uma vez postas no papel, pertencem unicamente ao seu criador, livres de julgamentos externos quanto à sua correção ou adequação.

Além disso, a escrita assume diferentes funções, dependendo das intenções e necessidades emocionais do escritor. Algumas pessoas recorrem à escrita como uma forma de preservar memórias, transformando recordações fugazes em narrativas permanentes e claras, resgatando-as do esquecimento. Em contrapartida, existem aqueles que utilizam a escrita como um meio de expurgar memórias, confiando na materialidade do papel como um receptáculo para depositar experiências indesejadas, na esperança de se libertarem delas. Esse dualismo evidencia a escrita não apenas como um ato de criação, mas também como um processo de cura e libertação pessoal, que acreditamos ser o caso de Duras.

Marguerite Duras tem uma perspectiva única em relação à escrita cinematográfica, a qual considera não apenas uma extensão de sua escrita literária, mas uma forma de arte distinta, que permite explorar diferentes dimensões da narrativa. Esclarece ainda que esse tipo de escritura envolve uma relação íntima com a imagem e o som, algo que transcende a mera transposição de palavras para a tela. Em suas obras cinematográficas, ela, frequentemente, procura uma simplicidade nas falas e nas ações, permitindo que as imagens e o silêncio falem tanto quanto os diálogos. Duras vê o cinema como uma maneira de capturar a essência das emoções e das atmosferas, algo que, muitas vezes, é mais difícil de transmitir apenas com palavras. Ela critica o cinema clássico ao dizer que:

A realidade reproduzida pelo cinema clássico nunca me envolveu. Tudo é excessivamente dito, excessivamente mostrado: um excesso de significado onde, paradoxalmente, o contexto se empobrece. Meu cinema não esconde o que não é funcional, orgânico para a unidade expressiva da ficção; ele é principalmente feito de criações, sobreposições, constantes deslocamentos do material, desvios, dissoluções: todo esse imaginário destinado a restituir a heterogeneidade e a irredutibilidade da própria vida (Duras, 2013, local. 1108, tradução nossa)³⁵.

³⁵No original: “La réalité reproduite par le cinéma classique ne m'a jamais concernée. Tout est trop dit, trop montré: un excès de sens où, paradoxalement, le contexte s'appauvrit. Mon cinéma ne camoufle pas, ce qui n'est pas fonctionnel, organique pour l'unité expressive de la fiction, il est tout au plu fait de

Essa passagem ilustra o empenho da autora em construir uma estética cinematográfica que capture a complexidade e a ambiguidade da existência humana, através de uma linguagem visual mais sutil e sugestiva, em contraposição à narrativa mais direta e explícita do cinema clássico.

Apesar de sua morte, o legado de Marguerite Duras continua a ressoar na literatura e no cinema contemporâneos. Sua capacidade de capturar as complexidades da condição humana e sua escrita inovadora garantem que seu trabalho permaneça relevante para as gerações futuras e seu trabalho continua a ser objeto de estudo e admiração em escala global. A seguir, procederemos com a análise dos principais aspectos que constituem o legado de Marguerite Duras, avaliando sua relevância tanto para os estudos literários quanto para as artes contemporâneas.

3.3 DURAS POR OUTROS: O LEGADO DURASSIANO

O estudo da fortuna crítica de Marguerite Duras, especialmente no que diz respeito à interseção entre realidade e ficção, continua a ser uma área rica e dinâmica de investigação acadêmica. Muitos estudiosos têm contribuído para a compreensão da complexidade e profundidade de sua obra. A habilidade da autora em mesclar o autobiográfico com o fictício, não só desafia as convenções literárias, mas também oferece novas perspectivas sobre a natureza da narrativa e da experiência humana.

Considerada uma das mais proeminentes figuras da literatura francesa do século XX, Duras deixou um legado diversificado que transcende as fronteiras da literatura. Ao longo de meio século, construiu uma carreira notável e produziu, aproximadamente, quarenta romances, dezenove filmes e treze peças teatrais, os quais foram traduzidos para mais de quarenta idiomas. Ao falecer em 3 de março de 1996, aos 81 anos, já havia alcançado reconhecimento internacional, incluindo uma significativa apreciação no Brasil.

Por conseguinte, não é fortuitamente que os especialistas que se debruçam sobre a escrita durassiana afirmam que nunca a obra de um autor foi tão criticada, defendida apaixonadamente, injuriada e venerada. Essa constatação se reflete em inúmeras teses de doutorado dedicadas à sua produção, além das inúmeras dissertações de mestrado, artigos

la créations, de de superposition, de déphasages constants du matériau, d'écarts, de dissolutions: tout cet imaginaire qui est censé restituer l'hétérogénéité et l'irréductibilité même de la vie”.

científicos e capítulos de livros, que exploram uma ampla gama de abordagens teóricas e perspectivas interpretativas.

A recepção da obra durassiana na literatura internacional é marcada por uma apreciação diversificada e em constante evolução. No Brasil, no entanto, os textos de Duras não acompanharam imediatamente seu sucesso na Europa. Foi Denise Bottmann³⁶ quem realizou as primeiras traduções na década de 1980. Em 1984, com a publicação de *O amante*, ocorreu um verdadeiro "boom" – termo utilizado pela própria Denise Bottmann – de edições das obras de Duras no Brasil. Em 1985, foram lançados *Moderato Cantabile* (1958), traduzido por Vera Adami e publicado pela editora José Olympio, e o premiado e mais popular romance de Duras no Brasil, *O amante*, traduzido por Aulyde Soares Rodrigues e publicado pela Nova Fronteira. No ano seguinte, seis obras de Duras foram editadas no país. Essa intensa publicação continuou até o início dos anos 1990, quando começou a diminuir. Antes de 1982, apenas brasileiros que dominavam o francês ou outras línguas em que as obras foram traduzidas tinham acesso aos seus escritos. No entanto, Marguerite Duras e seus livros ganharam certa popularidade no Brasil até por volta de 1994.

Em 2020, com a publicação de uma nova edição de seu *bestseller* *O amante* pela *Tusquets Editores*, tem-se observado uma renovada e intensa valorização da obra de Marguerite Duras. A Nova Fronteira contribuiu para essa onda durassiana ao lançar uma nova edição de *O amante da China do Norte* em 2021. Em 2023, a editora Temporal disponibilizou no mercado brasileiro as peças de teatro *La Musica/La Musica segunda* (A música e a Música segunda) e *Savannah Bay*. Nesse mesmo ano, a Bazar do Tempo publicou *A Dor*, reforçando ainda mais a presença da autora no cenário literário nacional. No entanto, a aposta mais ambiciosa coube à editora Relicário, que anunciou a criação de uma coleção dedicada exclusivamente à autora francesa, prometendo lançar ao menos dez títulos de Duras. Na Coleção Marguerite Duras da Relicário, seis títulos já foram editados recentemente: *Escrever*, *Moderato Cantabile*, *Hiroshima Meu Amor*, *Olhos Azuis*, *Cabelos Pretos*, *O Verão de 80* e *O Arrebatamento de Lol V. Stein*, este lançado há pouco.

No Brasil, entretanto, conforme aponta Corrêa (2008, p. 42), o que inicialmente chamou a atenção e despertou o interesse do público brasileiro foi o conteúdo aparentemente biográfico de seu texto, resultando no sucesso de vendas do livro *O amante*. Porém, como a pesquisadora

³⁶ BOTTMANN, Denise. Traduções de Marguerite Duras no Brasil In: AYER, Maurício; KUNTZ, Maria Cristina Viana. Olhares sobre Marguerite Duras. São Paulo: Publisher Brasil, 2014, p. 2627. Disponível: http://www.apfesp.org.br/_docs/marguerite_duras.pdf. Acesso em: 23/06/2024.

também observa, o contínuo interesse pelos escritos de Duras e a busca por outras obras da autora ocorreram devido à perspectiva da psicanálise, especialmente após a publicação da homenagem de Lacan à autora, que se tornou uma espécie de motivação para os leitores brasileiros (Corrêa, 2008, p. 44).

Todavia, *O amante* é considerado pela crítica em geral um texto que se destaca, não por seu conteúdo, mas por despertar maior interesse dos pesquisadores em explorar sua narrativa de forma abrangente e interdisciplinar e obter - ou pelo menos, sugerir - explicações para temáticas, como a identidade, a memória/ trauma, o feminismo e as questões de gênero, que permeiam a obra e também despertam curiosidades nos seus leitores. Essa obra exemplifica a habilidade de Duras em capturar a intensidade emocional e as diversidades da condição humana através de uma narrativa não linear e profundamente reflexiva. Tal capacidade desafia as convenções do romance e promove uma leitura mais interpretativa e dinâmica.

É perceptível tanto na leitura de *O amante* quanto na de *O amante da China do Norte* a realização de uma intensa desconstrução das noções tradicionais de identidade, enfatizando as interações entre o eu e o outro, especialmente em contextos pós-coloniais e interculturais. A presença da dominação colonial permeia a obra de Duras, que quase sempre discute as estruturas de poder e exotismo. Nessas narrativas, a relação entre a protagonista francesa e seu amante chinês é imbuída dessas nuances coloniais, oferecendo uma crítica implícita às estruturas de poder e à construção da alteridade cultural.

Jovita Maria Gerheim Noronha, em seu artigo intitulado “A reescrita do romance colonial em *L’Amant* de Marguerite Duras”, publicado na revista *Ipótesis*, em 1999, analisa com profundidade o talento durassiano em conceber uma nova abordagem para a escrita do romance colonial. Noronha (1999) argumenta que Duras desafia e subverte os paradigmas estabelecidos por Pierre Loti³⁷, oferecendo uma narrativa inovadora e crítica que redefine os contornos e as perspectivas do gênero.

Em suma o romance colonial, tal qual como o concebeu em Loti, parece ter desaparecido definitivamente, até que em 1984, *L’amant* de Marguerite Duras traga de volta à literatura o exotismo erótico. Reivindicado pela autora como um relato autobiográfico, ele se inscreve na linhagem do romance lotiniano, ao colocar em cena, na Indochina francesa dos anos 30, a relação entre uma francesa e um chinês. Como nas narrativas de Loti, trata-se de um amor impossível e os amantes se separam. Entretanto, três categorias - tempo, gênero (*gender*) e classe

³⁷ O modelo paradigmático da obra de Pierre Loti, escritor de fins do século passado, tem como sustentação uma mesma trama: um europeu que vive, em um país estrangeiro exótico, uma aventura erótica com uma nativa.

social - permitem que a autora reescreva o romance colonial numa perspectiva que se afasta do modelo etnocêntrico tradicional (Noronha, 1999, p. 134).

Percebemos que o exotismo presente no romance colonial é reconfigurado e explorado não apenas como um pano de fundo romântico, mas como um espaço de tensão e complexidade. Ao invés de romantizar o cenário colonial, são reveladas suas contradições e desigualdades, oferecendo uma visão mais crítica e realista. Enquanto os romances coloniais tradicionais frequentemente simplificam as identidades das personagens, Duras apresenta personagens de características peculiares, cujas identidades são moldadas por uma interseção de fatores como raça, classe e gênero. A relação entre a protagonista francesa e o amante chinês é marcada por uma consciência das barreiras sociais e raciais que os separam, mas também por uma profunda conexão emocional e intelectual que desafia essas mesmas barreiras.

A memória e o trauma são temas que desempenham um papel central em muitas das obras durassianas e, de certa maneira, são componentes de sua identidade. Os intelectuais têm examinado como Duras aborda a memória individual e coletiva, o “eu civil” e o “eu literário”³⁸, especialmente em relação aos períodos de conflito, como a Segunda Guerra Mundial e a guerra colonial na Indochina, e como essas memórias moldam o perfil dos personagens. No roteiro cinematográfico *Hiroshima, meu amor* (1959) e no livro *A Dor* (1985), Duras trata dos horrores da guerra, e, ainda que não tão nitidamente - já que ficção e realidade tendem a se confundir, muitas vezes, na obra durassiana -, são refletidos os impactos desse período em suas memórias e em si mesma. Segundo Ana Paula Coutinho (2015),

se, num primeiro momento, poderia parecer existir alguma dissonância na sequência de *L'Amant* e *La Douleur*, verifica-se afinal que existe muito mais do que uma continuidade temporal: o primeiro termina com a partida da jovem Marguerite para França, o segundo evoca a Guerra e a Resistência, o período em que Marguerite Donnadiou dá lugar a Marguerite Duras, isto é, em que aquela nasce efectivamente para a escrita, podendo o leitor constatar que nesses sombrios anos 40, a par de textos romanescos mais ou menos clássicos, como os primeiros que a escritora então publica, urdia-se já uma forma de relação com a escrita que iria revolver e revolucionar as ligações entre o íntimo e o ficcional, num universo onde a infância e a guerra estão sempre entrelaçadas (Coutinho, 2015, p. 125).

Durante a década de 1940, Marguerite Duras não apenas se engaja na produção de textos convencionais, mas também inicia o desenvolvimento de uma abordagem inovadora na escrita,

³⁸ Entende-se como o “eu civil” as vivências da autora e como “eu literário” a transfiguração dessas vivências para a narrativa de ficção.

que questiona e transforma a relação entre o íntimo e o ficcional. Esse período é marcado pela interseção contínua entre a infância e o conflito bélico, elementos que se entrelaçam no universo durassiano, demonstrando uma continuidade temática e semântica que permeia consistentemente suas obras.

É precisamente essa complexidade na escritura durassiana que aguça a curiosidade em descobrir como a autora utiliza a linguagem para construir significados profundos e evocar respostas emocionais nos leitores, através de uma abordagem intimista. Ler Duras implica explorar uma narrativa que transcende a linearidade e vai em direção ao não dito, àquilo que escapa ao significante. Nesse sentido, Ferreira (2018) destaca que:

Em Marguerite Duras, obra e vida, vida e obra são dois mundos profundos sempre ligados por uma única e mesma aventura, a escrita. Para Duras, esses dois mundos estão interligados de modo obscuro e misterioso, principalmente quando se trata de acontecimentos históricos e íntimos que marcaram profundamente sua vida pessoal. Através de suas obras, Duras “deixa”, com efeito, transparecer certos acontecimentos da saga familiar em que ela guarda sempre, consigo mesma, uma parte de reserva. Isso acontece quando a autora tenta “desvendar” ou “traduzir”, em palavras, os sofrimentos do coração, sentimentos esses ligados à pobreza, a infância indochinesa, a desigualdade social, conflitos com a mãe e com os irmãos e a precocidade amorosa na adolescência. Existe algo na escrita, de vivência íntima, que é marcada por desilusões sentimentais e perdas. É por essa razão que Duras é designada como autora intimista (Ferreira, 2018, p. 9, tradução nossa)³⁹.

Dessa forma, a análise de Ferreira (2018) nos convida a considerar a obra de Duras não apenas como um reflexo de sua vida, mas também como uma tentativa de compreender e dar sentido às suas próprias experiências e emoções.

Outro aspecto bastante relevante do legado de Marguerite Duras é o fato de ela ser, frequentemente, associada ao feminismo, embora sua relação com o movimento seja complexa. Sua obra realiza uma profunda investigação sobre a subjetividade feminina, desafiando preconceitos de gênero e introduzindo novas abordagens para representar a condição da mulher. Temas como maternidade, sexualidade e solidão têm sido examinados, juntamente com sua crítica das estruturas patriarcais, à luz das teorias feministas contemporâneas. Starling (2015)

³⁹No original: “Œuvre et vie, vie et œuvre sont deux mondes toujours liés par une seule et même aventure : l’écriture. Chez Duras, ces deux mondes expérimentent le secret, le mystère et l’obscurité, notamment lorsqu’il s’agit des événements historiques indélébiles qui l’ont profondément marquée. C’est ainsi que l’auteur met en lumière des événements de sa vie familiale et personnelle. Duras garde toujours en elle-même une part de réserve, même lorsqu’elle ‘dévoile’ à ses lecteurs les souffrances du cœur, l’enfance difficile, la pauvreté, la richesse, l’inégalité, la mère, les frères, la précocité amoureuse, c’est-à-dire une vie ‘intime’ marquée par les désillusions sentimentales et amoureuses. C’est pour cette raison que Duras est une écrivaine que nous désignerons d’intimiste”.

identifica a recepção da literatura de Duras na França e no Brasil, explorando suas interações com as perspectivas feministas e a construção do feminino. Segundo Starling (2015):

Na França, a escrita de Duras será amplamente associada ao feminismo, embora não consigamos localizar em sua obra a que se deve essa articulação, a não ser pelo fato de ser uma escritora mulher que se envolveu em movimentos políticos partidários. Alguns chegaram a dizer que isso se deu em razão da entrevista concedida por Marguerite Duras a Xavier Gauthier (Boas Falas), importante ativista do movimento feminista. (...) No Brasil, será diferente: a recepção dos livros de Duras não os associará ao feminismo, mas, sim, ao feminino, a uma literatura feminina, não entendendo (pelo menos, a princípio) por este termo mais do que uma literatura feita por uma mulher (Starling, 2015, p. 22).

Duras também fez contribuições significativas ao cinema, tanto como roteirista quanto como diretora. Seu trabalho com Alain Resnais em *Hiroshima Meu Amor* (1959) é particularmente notável, combinando uma narrativa fragmentada com imagens evocativas para explorar temas de memória, trauma e amor. Como diretora, continuou a experimentar com a forma cinematográfica, como em *India Song* (1975), em que explora a convergência de som e imagem para criar uma experiência sensorial única.

Sabemos que literatura e cinema são categorias que se enquadram nas artes, porque envolvem a criação e a expressão criativa, transmitindo emoções, ideias e narrativas de maneira estética e significativa. Em relação à transição da expressão escrita para a arte visual, Duras, segundo Klunger (2018), não enfrentou grandes desafios, pelo contrário:

Quando Duras começa a escrever para o cinema, ela consegue adaptar sua escrita a essa nova modalidade. Ela passa de um meio a outro sem grandes dificuldades e se envolve inteiramente com cada realidade que adentra. Não se contentava apenas em escrever os textos, ia também aos ensaios, participava das gravações, estava sempre presente, observando sua linguagem ganhar vida. Ela não se importava se suas peças eram monótonas, e fazia de seus roteiros um verdadeiro campo de pesquisa sobre a escrita. Ela experimentava novas formas de fazer, fugindo dos moldes e buscando seu próprio caminho sem se importar com a crítica. Em suas obras, vemos infinitamente refletido o questionamento sobre o ato de escrever. A escrita é, no fundo, o personagem principal de suas obras (Klunger, 2018, p. 96).

Dessa forma, o trabalho de Duras como roteirista é caracterizado por uma abordagem minimalista, com ênfase na atmosfera e no estado emocional, em vez da ação narrativa tradicional. A respeito dessa facilidade da autora para escrever os roteiros cinematográficos, Pontes (2019), em sua tese de doutorado intitulada: *Entre a literatura e o cinema: o embaralhamento de gêneros em Marguerite Duras*, faz uma ponderação muito interessante

sobre a obra *O amante da China do Norte* ao destacá-la como aquela que traz marcas expressivas do cinema advinda de um “efeito de retorno”, ou seja, um livro que, ao ser adaptado para o cinema, acaba gerando outro livro (Pontes, 2019, p. 155). Sobre a escrita fluida de Duras, a estudiosa ainda acrescenta que:

Ao alternar entre a câmera e a máquina de escrever, entre a tela e o papel, M.D. questionava, constante e infatigavelmente, as fronteiras entre as artes e os gêneros, possibilitando a criação de uma obra de caráter investigativo e experimental. Ademais, por ser uma artista plurivalente, da segunda metade do século XX, M.D. se inspira muito na exploração dos recursos próprios da sétima arte para compor uma obra literária transgressora e dificilmente classificável (Pontes, 2019, p. 155).

Como já mencionamos nesta dissertação, a análise da obra de Marguerite Duras revela uma abordagem distintiva que desafia categorizações tradicionais de gênero e forma literária. A autora utiliza uma estrutura narrativa inovadora que ultrapassa as convenções do fazer literário convencional, engendrando textos que se situam em uma interseção complexa entre diferentes modos de expressão e representações culturais. A tensão entre a forma e o conteúdo na obra de Duras não apenas reflete a singularidade de sua produção, mas também convida a uma reflexão mais profunda sobre as possibilidades de subversão e inovação no campo da literatura contemporânea. Dessa maneira, suas contribuições para os estudos que contemplam tanto a literatura quanto outras formas artísticas continuam a ser amplamente estudadas e analisadas, inspirando novas gerações de escritores e críticos, imersos nas camadas de realidade e ficção que a autora tão habilmente embaralha.

4 ENTRE REALIDADE E FICÇÃO: INTESECCIONALIDADES NAS OBRAS *O AMANTE* E *O AMANTE DA CHINA DO NORTE*

A escrita, é, portanto, como uma gestação passiva, a revelação de algo que já conhecemos. Trata-se de decifrar o que já existe em nós em um estado primário, indecifrável para os outros, no que eu chamo de “lugar da paixão” (Duras, 2013, local. 789, tradução nossa)⁴⁰.

A narrativa delineada nas obras selecionadas para análise nesta dissertação não apresenta originalidade temática. Os leitores familiarizados com a produção literária de Marguerite Duras reconhecem imediatamente sua inserção no ciclo temático intratextual característico da escrita autoral. Dentro do ciclo denominado “indochinês”, trazemos como aporte literário essas duas obras que exploram, através de processos de reescrita intensos e introspectivos, os temas do amor “impossível” entre os protagonistas e da complexidade das relações humanas, retratada pelos conflitos experienciados pelos personagens do núcleo familiar de uma forma peculiar e distintiva.

Portanto, estamos diante de textos elaborados por um processo contínuo de reescritura. Conforme Müller (2019, p. 72), tal procedimento é uma característica singular, de extrema importância para a constituição do sentido da obra como um todo. Marguerite Duras lança mão dos personagens, dos episódios e das linguagens da primeira escrita em *O amante*, modificando-os e recriando-os, em *O amante da China do Norte*, o que, de certo modo, dificulta a leitura isolada de ambas as narrativas.

Nesse contexto, entendemos a reescrita como uma base de sustentação da estratégia lúdica realizada pela autora. Considerando que Duras explora a mesma história sob uma nova perspectiva, realizamos, inicialmente, uma análise comparativa da composição de alguns personagens e de algumas passagens nos dois textos, que podem estar relacionados à vida da autora. Nesse sentido, a comparação é empregada como recurso interpretativo, permitindo que analisemos as intersecções como um meio e não como um fim em si mesmas. Tal abordagem nos proporciona uma compreensão mais aprofundada do que se subentende como “real” dentro da ficção. Para tanto, fundamentamo-nos em relatos biográficos e examinamos como esses elementos são configurados nos dois textos.

⁴⁰No original: “L’écriture par consequente comme gestation passive, révélation de quelque chose que l’on connaît déjà. Il s’agit de déchiffrer ce qui existe déjà en nous à un état primeire, indéchiffrable aux autres, dans ce que j’appelle le ‘ lieu de la passion’”.

Em *O amante da China do Norte*, Marguerite Duras aprofunda aspectos dos personagens e da narrativa que não haviam sido totalmente explorados em *O amante*. A insatisfação da autora com a adaptação cinematográfica de *O amante*, dirigida por Jean-Jacques Annaud em 1992, a conduz a retomar o controle sobre sua narrativa. A autora apresenta a história de maneira mais fiel à sua visão artística e emocional, corrigindo lacunas percebidas no filme. Nesse contexto, seu novo texto se aproxima da linguagem cinematográfica, expondo a ousadia e a inovação características de sua escritura.

Finalmente, realizamos uma análise da interseção entre o real e a ficção, considerando a perspectiva do narrador em ambas as obras. Em *O amante*, observamos a presença de duas vozes narrativas: uma em primeira pessoa, que se identifica com a personagem principal, e outra em terceira pessoa. Um dos questionamentos que emerge é sobre o que motiva essa alternância. Por outro lado, *O amante da China do Norte* é narrado, exclusivamente, em terceira pessoa por um narrador onisciente. Além da voz do narrador, verifica-se a presença da voz autoral nos extratextos, especificamente no prefácio e nas notas de rodapé. Essas múltiplas vozes nas duas narrativas podem ser interpretadas como uma estratégia sofisticada de Duras, que se mostra como um elemento crucial em seu jogo.

4.1 JOGANDO COM A REPETIÇÃO: PERSONAGENS E EVENTOS RECORRENTES EM *O AMANTE* E *O AMANTE DA CHINA DO NORTE*

Antes de proceder à análise das interseções entre realidade e a ficção, tomando como referência personagens e eventos emblemáticos, é fundamental esclarecer que este estudo constrói-se a partir da comparação entre *O amante* e *O amante da China do Norte*, ambas obras de Marguerite Duras. Nesse sentido, a investigação comparativa aqui proposta tem como objetivo identificar o diálogo intrínseco estabelecido entre os dois textos, destacando as semelhanças e diferenças que se manifestam, tanto no nível temático quanto no estrutural.

Marguerite Duras enfrentava problemas com o álcool⁴¹ e, pouco antes de escrever *O amante*, passava por uma fase tumultuada. Ela tinha dificuldades para escrever e recorria à bebida para superar o medo da escrita. Esse estado de embriaguez é evidente nas primeiras

⁴¹ A análise da dependência alcoólica, conforme descrita por Marguerite Duras em *A Vida Material*, revela uma introspecção profunda sobre a autopercepção e o reconhecimento da própria condição de alcoolismo. Duras afirma categoricamente que, desde o momento em que começou a beber, identificou-se como alcoólatra: "Desde que comecei a beber havia me tornado alcoólatra" (Duras, 1989, p. 18). Essa declaração não apenas ressalta a imediata conscientização da autora sobre sua dependência, mas também sublinha a inexorabilidade do vínculo estabelecido entre ela e o álcool.

páginas de seu romance, em que ela afirma: “o álcool desempenhou a função que Deus não exerceu, também a função de me matar, de matar” (Duras, 2003, p. 11). Após quase perder a vida, Duras se recolheu e se aproximou do filho, que, na época, era um aficcionado por fotografia. Ele preparava um álbum para reconstruir a imagem dela, e, animada, a mãe prometeu-lhe escrever o prefácio. Durante esse processo, ela encontrou um álbum de fotos da família que nem lembrava mais.

Figura 1: Marie Donnadiou com sua família, 1906



Fonte:lechatsurmonepaule⁴²

O filho, então, pediu que ela escrevesse legendas para as fotografias. No entanto, para a autora, a fotografia mais importante, a imagem central de sua vida não existia: “a de uma jovem com um velho vestido de seda reformado, com chapéu de homem de feltro rosa, com sapatos dourados de salto alto, que atravessa o Mekong numa balsa em direção a Saigon em 1930.” (Lebelley, 1994 p. 268-269). Dessa forma, foi dado o passo inicial para a escritura do romance. Encontramos, logo nas páginas iniciais de *O amante*, um comentário da narradora sobre essa fotografia que poderia ter existido:

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 foi. O motivo era muito insignificante para isso. Quem teria essa idéia? A fotografia só seria tirada se fosse possível prever desse acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. Ora, no momento em que aconteceu, mesmo sua existência era completamente ignorada. Só Deus sabia. Por isso essa imagem, e nem podia

⁴²A família de Marguerite Duras. Disponível em: <<http://lechatsurmonepaule.overblog.fr/2018/01/marguerite-duras-le-petit-frere.html>>. Acesso em: 25/06/2024.

ser de outro modo, não foi registrada. A esse fato de não ter existido ele deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser seu próprio autor (Duras, 2003, p. 12).

De fato, o eixo da narrativa em *O amante* encontra-se nas introspectivas percepções da narradora sobre si mesma e sobre as pessoas que orbitam sua existência, com um enfoque marcante em sua família. A obra também inclui a figura de seu amante, um personagem complexo e de destaque. Uma análise mais detalhada revela que a narrativa presta duas homenagens significativas: primeiramente, ao irmão mais novo, com quem a narradora compartilha uma conexão profunda e inexplicável. A morte desse irmão representa um dos momentos culminantes da obra, assinalando uma ruptura substancial com os outros membros da família e uma dor intensa na vida da personagem:

O irmão mais moço morreu em três dias, vítima de broncopneumonia, o coração não resistiu. Foi nesse momento que deixei minha mãe. Foi durante a ocupação japonesa. Naquele dia tudo terminou. Nunca mais fiz perguntas sobre nossa infância, sobre ela. *Com a morte de meu irmão mais novo ela morreu. Bem como meu irmão mais velho.* Não consegui vencer o horror que me inspiraram subitamente. Não me interessavam mais. Desde esse dia nunca mais soube deles (Duras, 2003, p. 26, grifo nosso).

Entretanto, a homenagem maior é dirigida à mãe, uma figura ambígua, retratada como uma mulher forte que investe tudo em um novo começo. Ao perder todos os seus recursos, a mãe se vê obrigada a criar sozinha três filhos em condições de marginalidade, isolando-se gradativamente em suas desilusões. A relação da narradora com a mãe é complexa e é caracterizada por uma mistura de ódio, amor, pena e preocupação. A narradora não oculta o peso dessa figura materna na formação de seus sentimentos e questionamentos, reconhecendo o impacto duradouro da mãe em sua vida emocional e psicológica.

A convergência da escrita nas percepções da narradora sobre si mesma e sobre as pessoas mais próximas com quem ela mantém relações, inspirada por fotografias da autora e de sua família, indica uma possível indissociabilidade entre a obra literária e a vida pessoal da autora. Conforme argumenta Leyla Perrone-Moisés (2020), Marguerite Duras conseguiu transformar suas experiências de vida, que, se fossem relatadas de maneira objetiva (se isso fosse viável), seriam predominantemente tristes e, por vezes, trágicas, em uma expressão

artística magnífica (Perrone-Moisés, 2020, p. 119)⁴³. A maestria com que a autora manipula suas vivências pessoais, transmutando-as em literatura de alta qualidade, exemplifica a capacidade única da autora de transcender o caráter meramente factual dos eventos e conferir-lhes uma dimensão estética e emotiva profunda.

À vista disso, em *O amante*, Duras não apenas narra acontecimentos, mas também explora as nuances emocionais e psicológicas de suas experiências, conferindo-lhes um valor universal que ressoa com os leitores. A transformação de memórias dolorosas em arte, não apenas permite à autora processar e ressignificar seu passado, mas também proporciona ao leitor uma oportunidade de imersão em uma narrativa rica e elaborada, que vai além da mera descrição de fatos.

Em *O amante*, escrito em 1984, a narrativa desenvolve-se na Indochina Francesa durante os anos 1930, no período entreguerras, a partir do encontro que muda os rumos da vida de uma adolescente. Uma jovem branca de quinze anos atravessa o rio Mekong de balsa, destacando-se por usar um chapéu masculino, um vestido de seda roto e sapatos de lamé dourado, para ir ao Liceu. Tudo transcorre como em um dia qualquer, até o momento em que ela, subitamente, percebe-se observada por um homem, em uma limusine negra. Os olhares se cruzam, ocorre o encontro e, logo, ela descobriria o amor e o sexo, ao tornar-se amante do rico e devotado chinês, doze anos mais velho. A protagonista vive com sua mãe e seus irmãos em uma situação de pobreza e vê no relacionamento uma forma de fuga e também uma maneira de sustentar sua família:

Na limusine está um homem muito elegante que me observa. Não é branco. Usa roupa europeia, terno de tussor claro dos banqueiros de Saigon. *Olha para mim*. Já estou habituada a isso. Todos olham os brancos das colônias e também as meninas brancas de 12 anos (Duras, 2003, p.18, grifo nosso).

A história traz como personagens principais: a narradora-personagem; o amante chinês, com quem a jovem mantém uma relação marcada por uma mistura de paixão e desejo, em meio às barreiras culturais e raciais; Marie Legrand, a mãe da narradora, uma mulher forte e severa que enfrenta dificuldades financeiras após a morte de seu marido, a qual mantém uma relação conflituosa com a filha; e dois irmãos da narradora, Paulo, o mais novo, Pierre, o mais velho e

⁴³A entrevista de Duras concedida a Sinclair Dumontais não foi recuperada, portanto, seus trechos serão mencionados de maneira indireta a partir do posfácio Leyla Perrone-Moisés, presente em *O amante* na edição da Planeta.

também o mais importante, cuja violência e caráter problemático influenciam a dinâmica familiar.

Por outro lado, a obra *O amante da China do Norte* apresenta uma nova perspectiva narrativa, incorporando alterações e aprofundamentos que refletem o contexto histórico e pessoal vivido pela autora no momento de sua escrita. Duras ressuscita a infância na colônia, a temática familiar e o envolvimento amoroso. A jovem, filha de colonos franceses empobrecidos, encontra no amante chinês uma fuga das dificuldades financeiras e emocionais de sua família. Entretanto, o romance é marcado por uma intensa carga emocional e sensual. A possibilidade de um sentimento amoroso entre as duas personagens se torna mais evidente, enquanto os conflitos familiares são menos acentuados, resultando em uma suavização na caracterização das personagens. Conseqüentemente, o fato de se tratar de uma reescrita, uma retomada de uma história previamente narrada, instiga os leitores de ambas as obras a realizar uma comparação minuciosa entre as narrativas.

Em termos literários, a própria Duras reconhece que nenhuma mãe de escritor é tão valiosa quanto a sua, pois ela possuía todas as características de um personagem. Desde cedo, ela se encontra no centro de duas forças fundamentais: o amor e a escrita (Blot-Labarrère, 1992). E, embora os títulos dessas duas obras direcionem o leitor para uma história de amor, não há como negar, após uma primeira leitura, a ênfase dada à complicada relação de amor e ódio entre a protagonista e sua mãe.

Figura 2: Marie Legrand e Marguerite Duras



Fonte: Sobre Narrar⁴⁴

⁴⁴Marguerite Duras e sua mãe. Disponível em: <<https://sobrenarrar.wordpress.com/2017/12/19/convite-a-leitura-o-amante-de-marguerite-duras/>>. Acesso em: 25/06/2024.

Essa dinâmica conflituosa permeia as interações com os demais membros da família, retratando uma infância marcada por intensa hostilidade. Logo no início de *O amante*, a mãe é apresentada:

Aquela mulher que comprou o chapéu cor-de-rosa de abas caídas e larga fita preta é ela, *a mulher de uma certa fotografia, é minha mãe*. Reconheço-a melhor ali do que em fotos mais recentes. Trata-se do pátio de uma casa em Hanói. Estamos juntos, ela e nós, seus filhos. Tenho quatro anos. Minha mãe está no centro da fotografia. Lembro-me do seu porte desgracioso, dos lábios que não sorriam, do modo que tirassem logo a foto. [...] *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 (Duras, 2003, p. 15, grifos nossos).

No trecho em questão, a autora utiliza a memória e a fotografia como veículos para abordar a identidade e a relação com sua mãe, para a qual nem mesmo a felicidade era suficiente para distraí-la do desespero em que se encontrava. Em *O amante da China do Norte*, a mãe também é descrita, nas páginas iniciais, como uma figura desencorajada:

A mãe não espera nada. Está no meio do seu reinado: esta família, aqui vislumbrada.
A mãe não impede mais nada. Ela não impedirá mais nada.
Deixará acontecer o que deve acontecer.
Ao longo da história aqui contada (Duras, 1992, p. 4).

Por conseguinte, que a forte presença da figura materna transita entre as duas narrativas é fato. Isso nos conduz a sugerir que as decisões tomadas pela protagonista, bem como sua personalidade, são muito influenciadas pela mãe. Partindo dessa perspectiva, talvez esta seja uma relação mais complexa do que a paixão vivida com o chinês. É possível constatar que a mãe exerce um poder enorme sobre a vida da personagem, quiçá o mesmo que Marie Legrand exerce sobre a vida da autora.

Ressaltamos que a narradora encontra-se imersa em uma angústia persistente, fruto da ambiguidade inerente à sua relação com a figura materna. Essa ambivalência revela-se através de um paradoxo psicológico, no qual a mãe se apresenta, simultaneamente, como uma fonte inescapável de temor e como um objeto de intenso anseio afetivo. Essa dualidade contribui para a complexidade emocional da narradora, manifestando-se como um conflito interno que permeia sua psique e influencia suas ações e percepções ao longo da narrativa. A interseção entre o medo e o desejo, em relação à figura materna, sugere uma dinâmica profunda que

merece uma análise minuciosa para compreender plenamente as nuances da subjetividade da narradora. Tal característica pode ser compreendida como um possível ponto de convergência com a realidade, uma vez que a autora, em entrevista concedida a Sinclair Dumontais (2020), afirmou:

É certamente o medo da infância, que conto em *O amante*, aquele medo do meu irmão mais velho e a loucura da minha mãe que me fez escrever. A petrificação dos sentimentos diante da força do outro, descobrir, sob o rosto calmo da mãe, uma torrente, um vapor, ou pior, uma ausência, o gelo que já não se move e que nos faz berrar, gritar de medo. A escrita foi a única coisa à altura dessa catástrofe (Duras, 2020, p. 123).

Essa declaração sugere que a intenção da autora é transcender a mera imitação do real, buscando mais uma compreensão da condição humana, o que fortalece a ligação entre a obra e as vivências subjetivas dos leitores. Assim, a narrativa não se limita a ser um espelho passivo da realidade, mas atua como um instrumento ativo de manifestação das verdades internas dos personagens e, por extensão, da própria autora – como podem ser compreendidos.

A obra *O amante*, escrita nos estágios finais da carreira literária de Marguerite Duras, reflete a maturidade e a profundidade alcançadas ao longo de sua vasta produção romanesca. Nesse contexto, é crucial reconhecer que Duras, já uma autora consagrada, traz para esse romance uma riqueza de experiências narrativas e temáticas acumuladas. Ao explorar a conturbada relação com sua família, a autora recorre a lapsos de memória, uma técnica que enriquece a narrativa com uma dimensão temporal fluida e subjetiva, conforme é exemplificado na seguinte passagem:

Nas histórias dos meus livros que se referem a minha infância, *não sei mais o que evitei dizer*, o que disse, *acho que falei* do amor que dedicamos a nossa mãe, mas não sei se falei do ódio também e do amor que havia entre todos nós, e 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 (Duras, 2003, p. 24, grifos nossos).

A narradora-personagem, não afirma, não demonstra segurança, no entanto, alterna entre sentimentos de admiração e ódio, medo e compreensão da saúde mental da mãe:

Compreendi que minha mãe era completamente louca. Vi que Dô e meu irmão sempre tiveram acesso a essa loucura. Mas eu não, eu jamais compreendi. Jamais vi minha mãe como louca. Mas ela era. De nascença. Estava no sangue. [...] Ela sempre teve muitos amigos e conservou-os durante longos anos e

sempre fazia novos [...]. Ela os mantinha perto de si, e isso em qualquer idade, por causa de sua inteligência, diziam eles, tão viva, sua alegria, aquela natureza incomparável que jamais cansava (Duras, 2003, p. 28).

Em contrapartida, em *O amante da China do Norte* essa temática recebe uma abordagem diferente. A personagem reage de forma mais inquisitiva ao interpelar a mãe, na tentativa de colocar tudo às claras:

A criança por sua vez tem medo de Pierre. Que ele mate Paulo. Que o mate, diz ela, talvez sem nem mesmo saber o que está matando.

Diz também:

— Não é verdade o que está dizendo. Não teme por Paulo. Só teme por Pierre. A mãe não leva em consideração o que disse a filha. Olha-a demoradamente, subitamente terna, longe do que estavam falando. Muda então de conversa:

— Sobre o que escreverá quando começar um livro?

A criança grita:

— Sobre Paulo. Sobre você. Sobre Pierre também, mas aí será para fazê-lo morrer.

Vira-se violentamente para a mãe e chora abraçada a ela. E grita novamente baixinho:

— Mas Por que você o ama dessa maneira, e não a nós, nunca...

A mãe mente:

— Amo os meus três filhos com a mesma intensidade. A criança grita mais uma vez. Ao ponto de mandar que se cale. De dar-lhe uma bofetada.

— Não é verdade, não é verdade. É uma mentirosa... Responda de uma vez...

Por que o ama dessa maneira e não a nós?

Silêncio. E a mãe responde num suspiro:

— Não sei por quê.

Um tempo longo. Ela continua:

— Eu nunca soube...

A criança deita-se sobre o corpo da mãe e abraça-a chorando. Fecha a boca com a mão para que não fale mais desse amor.

A mãe deixa-se insultar, maltratar. Está sempre nessa outra espera da vida, a dessa preferência cega. Isolada. Perdida (Duras, 1992, p. 13).

Ao analisar essas citações, podemos discernir as variadas perspectivas sob as quais a protagonista enxerga a figura materna. Esse vínculo difícil entre mãe e filha, frequentemente permeado por tensões e afeto, não é apenas um tema na obra de Duras, mas também uma reflexão sobre a interseção entre criação artística e realidade vivida. Em diversas entrevistas, Marguerite Duras aborda a marcante personalidade de sua mãe e suas consequências em sua própria trajetória. Indagada por Leopoldina Pallotta de la Torre (2013) sobre o perfil materno, Duras caracteriza Marie Legrand como uma mulher de determinação inabalável, perceptivelmente severa e, ocasionalmente, tirânica, ao mesmo tempo em que revela sua profunda dedicação à criação dos filhos.

Exuberante, louca, como somente as mães sabem ser. Na existência de uma pessoa, creio, a mãe é, em absoluto, a pessoa mais estranha, imprevisível, indescritível que encontramos. Ela era grande, dura, mas sempre pronta a nos proteger dos aspectos dessa vida sórdida que, de qualquer maneira, levamos. [...] Sua loucura me marcou profundamente. Seu pessimismo também. Ela vivia na espera constante de uma guerra, de uma catástrofe natural que nos destruiria, a todos nós. Ela conseguiu me deixar esse sentimento, forte, camponês, da intimidade doméstica, como uma fortaleza, um refúgio que ela sabia criar em cada uma de nossas casas. [...] Ela não queria que eu me tornasse uma pessoa instruída, isso sim. Ela nutria, de forma bastante visceral, uma espécie de medo em relação aos intelectuais e em relação a tudo aquilo que poderia lhe escapar. Não me lembro de tê-la visto uma única vez com um livro na mão. É por isso e por tantas outras razões que decidi ir embora para sempre (Duras, 2013, local. 221-240, tradução nossa).⁴⁵

Esses aspectos da mãe da autora não apenas moldaram sua infância e juventude, mas também se refletiram em suas narrativas, criando um diálogo contínuo entre as experiências pessoais e a arte literária que construiu. Distanciar-se da mãe foi fundamental para que Duras encontrasse sua voz como escritora. A respeito dessa onipresença materna, Sylvie Loignon (2003) afirma que:

No relato autobiográfico, *O amante*, a relação com a mãe é um dos fios narrativos. Ela parece tanto mais determinante, pois define a relação da escritora com a escrita. É que Marie Legrand é um personagem tão importante quanto o amante chinês que ela se empenha em humilhar. A mãe é aquela que não compreende a vocação de sua filha, aquela que se opõe a ela, assim como se opõe à relação amorosa com o amante. [...] A mãe faz imediatamente parte da literatura. Ela é descrita como um verdadeiro personagem: "Acho que, na literatura, nenhuma mãe de escritor se compara à minha. Minha mãe era um grande personagem, também um personagem cômico." Assim, a mãe é um personagem ambivalente, ao mesmo tempo cômico e trágico (Loignon, 2003, p. 12, tradução nossa).⁴⁶

⁴⁵No original : "Exubérante, folle, comme seules les mères savent l'être. Dans l'existence d'une personne, je crois, la mère est, dans l'absolu, la personne la plus étrange, imprévisible, insaisissable que l'on rencontre. Elle était grande, dure, mais toujours prête à nous protéger des aspects de cette vie sordide que nous menions quand même. [...] Sa folie m'a marquée à jamais. Son pessimisme aussi. Elle vivait dans l'attente incessante d'une guerre, d'une catastrophe naturelle qui nous aurait anéantis, tous. Elle est parvenue à me laisser ce sentiment, fort, paysan, de l'intimité domestique, comme un bastion, un refuge qu'elle savait créer dans chacune de nos maisons. [...] Elle ne voulait pas que je devienne trop instruite, ça oui. Il y avait en elle, si viscéralement, une espèce de peur à l'égard des intellectuels, et tout ce qui pouvait lui échapper. Je ne me rappelle pas l'avoir vue une seule fois avec un livre à la main. C'est pour ça et pour tant d'autres raisons que j'ai décidé de m'en aller pour toujours".

⁴⁶No original : "Dans récit autobiographique, *L Amant*, la relation à la mère est l'un des fils narratifs. Elle semble d'autant plus déterminante que'elle définit celle de l'écrivain aussi important que cet Marie Legrand est un personnage tout aussi important que cet amant chinois que'elle s'emploie à humilier. La mère est celle qui ne comprend pas la vocation de sa fille celle qui s'y oppose comme elle s'oppose à relation amoureuse avec l'amant. [...] La mère fait d'emblée partie de la littérature. Elle es décrite comme

Ao selecionar a relação mãe/filha como um dos “fios narrativos” Loignon (2003) também estabelece uma conexão com elementos reais presentes na narrativa. Isso porque reforça que, no contexto autobiográfico, a personagem materna se mostra mais importante do que a do amante, já que “define a relação da escritora com a escrita” (Loignon, p. 12). Nesse sentido, tudo indica que Duras baseia-se em suas próprias experiências de juventude para compor a história, incluindo a complexa relação com sua mãe. A referência à mãe como um “grande personagem” sugere que a autora se inspira em sua própria mãe real para criar um personagem literário sofrido e impactante. Essa caracterização forte realça a habilidade da autora em transformar figuras reais de sua vida em personagens literários complexos e memoráveis.

Laure Adler (1998), ao escrever sobre Duras, também analisa a relação entre a autora e sua mãe, destacando como essa dinâmica influencia a obra durassiana:

Sabe-se que o tema obsessivo da obra de Marguerite Duras será a mãe. Marguerite, filha de sua mãe, filha única de sua mãe, irmã de seus dois irmãos, [...]. Portanto, há um casal: uma mãe e uma filha, mas a mãe quer passar desse casal. Ela já tem seu *alter ego*, para a vida e para a morte: é seu filho mais velho. Marguerite veio depois. Tarde demais? Tarde demais, de qualquer forma, para encontrar seu lugar na constelação materna. Ela terá que procurar em outro lugar. É isso que a salvará. É dessa forma que ela se tornará escritora (Adler, 1998, p. 19, tradução nossa)⁴⁷.

Adler (1998), assim, sugere que a figura da mãe é obsessiva na obra de Duras, sendo um tema recorrente e fundamental. Ela menciona que Marguerite nasceu “tarde demais” para encontrar seu lugar na “constelação materna”, pois a mãe já havia estabelecido uma ligação profunda com seu filho mais velho. Esse sentimento de deslocamento e a busca por um espaço próprio são refletidos na escrita de Duras, onde a realidade de suas experiências é entrelaçada com elementos ficcionais.

Nesse viés, outro aspecto comum entre as duas narrativas é a preferência materna pelo filho primogênito, Pierre. Esse sentimento manifesta-se de maneira significativa no contexto familiar da autora, levando-a, ao sentir-se relegada, a encontrar na escrita uma via para

un vrais personnage : « je trouve qu'en littérature, aucune mère d'écrivain ne vaut la mienne. Ma mère, cette un grand personnage, un personnage comique aussi ». La ère est ainsi un personnag ambivalent, tout à la fois comique et tragique”.

⁴⁷No original: “On sait, le thème obsédant de l'ouvre de Marguerite Duras sera la mère. Marguerite, fille de sa mère, unique fille de sa mère. Souer de ses deux frères, [...] Il y a donc un couple : une mère et une fille mais la mère ne veut pas de ce couple-là. Elle l'a déjà son alter ego, a la vie, à la mort : c'est son fils aîné. Marguerite es venue dans la constellation maternelle. Il faudra qu'rllr cherche ail-leurs. C'est ce qui la sauvera. C'est de cett façon qu'elle deviendra écrivain”.

expressar sua indignação. Na obra *O amante*, Duras não promove um confronto direto, como faz em *O amante da China do Norte*, porém a escolha de suas palavras carrega a intensidade de extremo ressentimento:

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, 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, 2003, p. 10).

Mediante uma análise crítica dessa passagem, torna-se evidente que a preferência da mãe pelo mais velho constitui um elemento central que orienta as relações interpessoais e molda o desenvolvimento emocional dos personagens envolvidos. Ao insinuar que o irmão mais velho personifica uma “lei animal”, uma figura opressora cuja presença projeta uma “sombra de medo” sobre o irmão mais novo, Paulo, a narradora-personagem, possivelmente um *alter ego* de Marguerite Duras, explicita seu afeto pelo irmão mais novo. Este afeto é revelado através de seu desejo de protegê-lo a qualquer custo, chegando ao ponto de considerar a morte do irmão mais velho como um meio de libertação.

Dessa forma, tudo leva a crer que, através da narradora-personagem, a “autora” desabafa suas próprias frustrações e anseios, transformando a obra em um espelho da complexidade de suas experiências pessoais. Isso significa que esse desabafo literário, disfarçado de narrativa fictícia, confere à obra uma camada adicional de profundidade e convida o leitor a uma reflexão mais íntima sobre os limites entre realidade e imaginação, e sobre como a subjetividade de Duras atravessa a construção dos personagens e suas histórias.

Tive que mentir durante anos sobre tantas histórias do passado. Minha mãe ainda estava viva, eu não queria que ela aprendesse certas coisas. E então, um dia, eu estava sozinha e disse para mim mesma: por que não contar a verdade agora? Tudo o livro é verdade: as roupas, a raiva da minha mãe, a comida doce que ela nos fez comer, a limusine do amante chinês (Duras, 2013, local. 497, tradução nossa)⁴⁸.

⁴⁸No original : J’avais dû mentir pendant des années sur tant d’histoires du passé. Ma mère vivait encore, je ne voulais pas qu’elle apprenne certaines choses. Et puis, un jour, j’étais seule et je me suis dit : pourquoi ne pas dire la vérité maintenant ? Chaque chose dans le livre est vraie : les vêtements, la colère de ma mère, la nourriture douceâtre qu’elle nous faisait avaler, la limousine de l’amant chinois.

Contudo, a escrita durassiana não é uma mera transcrição de sua vida, mas uma recriação literária que captura as nuances de suas emoções e relações. A linha entre realidade e ficção é deliberadamente borrada, permitindo que a autora explore verdades subjetivas através de histórias inventadas. Essa técnica não só enriquece a literatura com camadas de significado, mas também serve como um meio de autoexploração e autossalvação para Duras. Ao transformar suas vivências em ficção, ela encontra um espaço onde pode articular e processar suas complexas relações familiares, especialmente com sua mãe.

O retorno de Marguerite Duras ao texto inicial permite a retomada de sua trajetória de vida, proporcionando um retorno a memórias, sentidos e corpos já experienciados. Voltar ao texto original faz com que a narradora, agora onisciente, revisite e reinterprete essas memórias. Duras resgata aquela criança do romance *O amante*, e, desde então, essa figura infantil sobrevive apenas através da escrita. Essa volta à primeira morada da escrita impõe um novo desafio: o recomeço de um novo livro. *O amante da China do Norte* emerge como a “ficção da ficção”, conforme pontua a própria autora ao escolher o título da reescrita: “O livro poderia ter se chamado O amor na rua ou o romance do amante ou O amante recomeçado” (Duras, 1992, p. 1).

A necessidade de revisitação para a composição de *O amante da China do Norte* levou Marguerite Duras a retomar a escrita de romances, conforme ela mesma declara: “Voltei a ser uma escritora de romances” (Duras, 1992, p. 2). A narrativa das suas próprias experiências, ao rememorar o passado, evidencia lacunas de memória, o que justifica a aproximação da classificação de gênero da obra à “autoficção” – como já apontado nesta dissertação. Essas memórias emergem como fantasmas, escombros, ruínas e ressentimentos, entre outras características. Dessa forma, a segunda escrita incorpora tanto o “eu” autoral quanto o “eu” civil, e o novo texto permanece sob a vigilância constante da narradora onisciente. Com ou sem rigor técnico, surge uma nova escrita de si mesma, caracterizada pela fusão entre a experiência pessoal e a construção literária.

As relações conturbadas da família, a iniciação precoce na vida sexual com o amante chinês e as ruínas do núcleo familiar são agora narradas sob uma nova perspectiva. Antes, Duras falava dos eventos de forma objetiva e clara; agora, ela divulga os segredos e aspectos ocultos na primeira versão. No romance *O amante da China do Norte*, os desejos, as raivas e os medos, embora nem sempre explícitos, são evidenciados de forma marcante na segunda versão da obra. Essa reescrita ilumina subjetividades, afetos, sensibilidades e performances que permaneciam inexploradas na narrativa inicial de *O amante*. Dessa maneira, a obra literária e a vivência

peçoal se mesclam, constituindo um universo singular unido por uma mesma aventura: a escrita.

A escolha dessas passagens de *O amante* e *O amante da China do Norte* sublinha de maneira perspicaz a fusão entre a realidade e a ficção na escrita durassiana. Marguerite Duras, em sua obra, navega entre memórias pessoais e construções ficcionais, criando um tecido narrativo, no qual os limites entre o vivido e o imaginado se tornam indistintos. Não se trata apenas de um recurso literário, mas de uma necessidade emocional e criativa. A escrita se converte em um ato de autoconhecimento, de modo que a autora consegue criar e reivindicar um lugar para si mesma, que talvez não tenha encontrado na vida real. Observa-se uma crença maior na sua ficção do que na sua própria vida, e é, através dessa mescla, que ela se torna escritora, encontrando na literatura uma forma de existir/resistir às dinâmicas familiares que a cercam - ou de viver e reviver seu romance com o chinês.

Figura 3: O chinês



Fonte: Goodtitevs⁴⁹

A figura do “amante” também é retomada pela reescritura, porém, em cada livro, é apresentada, sob a perspectiva da narradora, de forma diferente. Em *O amante*, é o chinês de CholenHuyunhThoai Lê, o segundo filho de uma abastada família mandarim exilada na Indochina, descrito como um homem interessante, como podemos observar no trecho que segue:

⁴⁹O amante chinês. Disponível em: <https://goodtitevs.best/product_details/55341883.html>. Acesso em: 25/06/24.

O homem elegante desceu da limusine, *fuma um cigarro inglês*. Olha para a moça com chapéu masculino e sapatos dourados. *Aproxima-se dela lentamente*. Percebe-se que está intimidado. Não sorri logo no começo. Oferece um cigarro. Sua mão treme. Há diferença de raça, ele não é branco, precisa sobrepujar o fato, por isso treme. Ela diz que não fuma, mas agradece. Não diz mais nada, não diz que a deixe em paz. Então o medo diminui. Então ele diz que parece estar sonhando. (Duras, 2003, p. 29, grifos nossos)

A sedução do homem no excerto acima é tão complexa quanto sutil, caracterizada por uma mescla de vulnerabilidade e esforço deliberado para captar a atenção da garota. A princípio, ele é descrito como elegante, o que sugere sua sofisticação e autoconfiança exterior. Contudo, essa fachada desmorona à medida que ele se aproxima da moça, revelando uma camada mais densa de hesitação e nervosismo. Sua presença é imponente e ele mantém uma postura que denota confiança. No entanto, ao avistar a moça, ele se aproxima lentamente, um gesto que denota cautela e respeito, e que, talvez, também indique que ele reconhece a influência da diferença racial na interação. Esta lentidão e cuidado indicam um esforço consciente para não intimidar, mas sim para criar um espaço seguro de interação.

Em *O amante da China do Norte*, Duras retoma essa passagem, mas por uma lente diferente, que dá visibilidade a um personagem que se desloca de uma obra para outra, passando por evoluções que refletem o amadurecimento artístico de Marguerite Duras. A imagem do chinês Lê é bastante diferente: a narradora o apresenta como o chinês da Manchúria, como um homem extremamente sedutor, conforme exemplificado no trecho abaixo:

Da limusine preta saiu um *outro homem diferente daquele do livro, um outro chinês da Manchúria*. É um pouco diferente daquele do livro: *um pouco mais robusto, menos medroso, com mais audácia. Tem mais beleza, mais saúde*. [...]

Ele, um chinês. Um chinês grande. Tem a pele branca dos chineses do norte. É muito elegante. Usa traje de tecido de seda grega e os sapatos ingleses de acaju dos jovens banqueiros de Saigon.

Olha para ela.

Olham-se. Sorriem mutuamente. Ele se aproxima (Duras, 1992, p. 21-22, grifo nosso).

Em *O amante*, a relação entre a mocinha e o amante chinês é retratada com uma intensidade emocional que expõe a paixão: “Ela não olha para o rosto. Não olha. Só toca. Toca a doçura do sexo, da pele, acaricia a cor dourada, a novidade desconhecida. Ele geme, chora. Dominado por um amor abominável.” (Duras, 2003, p. 34). Esse trecho descreve o impacto que sentir o prazer tem sobre ela, além de ressaltar a natureza avassaladora do relacionamento e a descoberta da sensualidade pela jovem protagonista.

Por outro lado, em *O amante da China do Norte*, Duras reinventa a mesma história com nuances diferentes:

Ela dizia lembrar-se do medo. Como se lembrava da pele, da sua suavidade. Do medo, por outro lado, apavorada. Olhos fechados, ela tocava aquela suavidade, tocava a cor dourada, a voz, o coração que tinha medo, todo o corpo mantido sobre o seu, pronto para o crime da ignorância dela tornada a sua criança. A criança dele, homem da China que se cala e chora, e o faz num amor assustador que arranca-lhe lágrimas (Duras, 1992, p. 56).

A comparação entre esses dois últimos trechos nos mostra que, durante a relação sexual, ambas narrativas se concentram na perspectiva íntima e subjetiva da jovem explorando suas emoções. Denota, também, o quanto o relacionamento com o chinês habita o imaginário da autora, como detalharemos na última seção deste capítulo.

Todavia, em ambos os livros, ocorre a expansão da narrativa para incluir as motivações pragmáticas dos personagens secundários, como a mãe e os irmãos. Essa abordagem ampla permite uma compreensão mais profunda das dinâmicas familiares e sociais que permeiam a história, revelando como cada personagem manipula as circunstâncias, visando seus próprios interesses.

A mãe demonstra maior preocupação com a sobrevivência financeira da família do que com as questões de moralidade ou convenções sociais. Em *O amante*, ela faz vista grossa, como podemos observar na seguinte passagem:

Resta aquela menina que começa a crescer e que talvez um dia venha a saber como trazer dinheiro para casa. Por esse motivo, sem o saber, a mãe permite que a filha saia com aquelas roupas de prostituta infantil. E é por esse motivo também que a menina já sabe muito bem o que fazer, canalizar a atenção que ela desperta para o seu anseio por dinheiro. Isso faz a mãe sorrir (Duras, 2003, p. 23).

Embora não aprove o relacionamento, também não proíbe a filha, possivelmente por vislumbrar uma oportunidade de saldar suas dívidas. Em *O amante da China do Norte*, surpreende-se com a chegada do chinês em sua casa e, diante do filho mais velho, age como se não entendesse quando o chinês anuncia o romance com sua filha:

O irmão mais velho pergunta ao chinês desconhecido:
— Por que veio aqui?
O chinês vira-se para a mãe e é a ela que responde:
— Disse que queria me ver, senhora.

A mãe tenta lembrar-se:

— Quem é o senhor? Não me lembro ...

— Não se lembra.... É sobre sua filha...

O irmão mais velho ri da piada.

A mãe pergunta:

— O que houve com minha filha?

O chinês não baixa os olhos. Sorri para a mãe. Demonstra nesse dia uma insolência feliz, a segurança por estar ali, naquela casa de brancos, por mais pobres que sejam, do interesse demonstrado pela mãe, a forma como ela sorri para ele, como o olha. Ele responde:

— *Pensei que já sabia, nós nos tornamos amantes.*

Silêncio. A mãe está espantada, mas não muito.

— Há quanto tempo...

— Há dois meses. Já sabia, não é?

Ela olha para o filho e diz:

— *Sim e não... veja... no ponto em que cheguei...*

O irmão mais velho:

— Todos sabem. O que é que quer?

— Eu não quero nada. Foi a senhorita... mandou uma carta para o meu pai.

Disse que queria me ver.

Ela olha para o filho, interroga-o com o olhar. O irmão mais velho diz:

— Fui eu quem escrevi. Foi uma carta muito clara. Seu pai não lhe disse o que queremos?

O chinês ignora o filho. Dirige-se à mãe:

— Meu pai não quer o filho casado com sua filha, senhora. *Mas está pronto a dar-lhe o dinheiro necessário para liquidar as suas dívidas e deixar a Indochina* (Duras, 1992, p. 97, grifos nossos).

A análise comparativa das obras *O amante* e *O amante da China do Norte* desvenda a representação de um amor proibido e conflituoso que enfrenta o racismo e a desaprovação familiar. No início do século XX, a distinção racial se estabelecia como uma premissa irrevogável naquela sociedade, o que tornava o relacionamento entre Marguerite Duras e um homem chinês ainda mais condenável para o período. Duras, em ambas as obras, aborda essa relação de maneira crua e direta. É evidente que os textos carregam a mesma carga de dificuldades emocionais e sociais, em que as diferenças de raça e classe desempenham papéis cruciais na dinâmica entre os personagens, como demonstra a citação abaixo, extraída de *O amante*:

Meus irmãos jamais lhe dirigiram a palavra. Era como se ele fosse invisível, sem densidade suficiente para ser percebido, visto, ouvido por eles. Isso porque ele está aos meus pés, porque está certo de que não o amo, que estou com ele pelo dinheiro, que não posso amá-lo, que é impossível, que pode suportar tudo sem chegar jamais ao desfecho desse amor. *Porque é um chinês, não é um branco.* A atitude de meu irmão mais velho, calando-se e ignorando a existência de meu amante, baseia-se numa tal convicção, que chega a nos influenciar. Nós todos imitamos o exemplo do irmão mais velho em face desse amante. Eu também não lhe falo na presença dele. Na presença de minha família não devo jamais lhe dirigir a palavra (Duras, 2003, p. 44, grifo nosso).

Em *O amante da China do Norte*, observamos que, embora existam alguns diálogos pontuais entre o amante chinês e os membros da família da jovem protagonista, o comportamento dos irmãos mantém-se essencialmente inalterado. A recepção do amante, por sua vez, permanece complexa e carregada de tensões, refletindo as profundas questões culturais, sociais e emocionais subjacentes às interações entre os personagens.

O chinês e a jovem estão dançando juntos.
 O irmão mais velho observa. Ele caçoa, zomba.
 Volta a maldição. Está ali, no seu riso obscuro, forçado.
 O chinês pergunta a criança:
 — O que é que o faz rir?
 — Eu estar dançando com você.
 [...]

 — Desculpem-me, é enervante. Não posso deixar de ... vocês
 são tão... *descombinados*... não posso deixar de rir.
 O chinês larga a criança. [...]. Avança na direção do irmão mais velho sentado
 à mesa ao lado da mãe. Chega bem perto dele. Olha-o traço a traço., como se
 estivesse apaixonadamente interessado.
 O irmão mais velho sente medo (Duras, 1992, p. 124, grifo nosso).

A atitude do chinês ao interromper a dança e avançar em direção ao irmão mais velho é notável, pois representa um desafio direto à autoridade e ao desprezo a que foi submetido. Sua aproximação física e o olhar minucioso ("traço a traço") são atos de assertividade e resistência. Esse movimento inverte a dinâmica de poder: o irmão mais velho, antes confiante em sua postura de zombaria, agora sente medo diante da confrontação direta do chinês. Essa inversão destaca a fragilidade da aparente superioridade.

O irmão mais velho vê o relacionamento com desprezo, porém, mostra interesse apenas pelo dinheiro que pode ganhar. O irmão mais novo, que é mais próximo da protagonista, demonstra uma atitude ambivalente. Ele não apoia explicitamente o relacionamento, mas também não se opõe de forma veemente, parecendo mais resignado à dinâmica familiar e às circunstâncias. Isso significa que a família não mantém um envolvimento íntimo e amigável com o chinês, todos se mostram preconceituosos, contudo, creem ser essa a oportunidade de resolver os problemas financeiros que enfrentam. Como podemos verificar, em *O amante*:

Os encontros com a família começaram com grandes jantares em Cholen. Quando minha mãe e meus irmãos vêm a Saigon, eu os convido a convidá-los para jantar nos grandes restaurantes chineses que eles não conhecem, nos quais nunca entraram. São noites sempre iguais. Meus irmãos comem vorazmente sem dirigir-lhe uma palavra. Nem olham para seu rosto. Não podem. Não são capazes. [...]. Quanto a ele, nas duas primeiras vezes

procurou iniciar a conversa, começou a falar sobre suas aventuras em Paris, mas em vão. Foi como se não tivesse falado, como se ninguém tivesse ouvido. A tentativa esvaiu-se no silêncio. Meus irmãos continuaram a comer com voracidade. Eles devoram como nunca vi ninguém devorar em lugar algum (Duras, 2003, p. 43).

Em síntese, a escolha de concentrar a análise na comparação entre personagens e eventos nos textos examinados tem como objetivo evidenciar que Marguerite Duras utiliza a escrita autobiográfica como um elemento essencial em ambas as narrativas. A partir da inspiração nas fotografias de seus familiares, a autora reconstrói o clã familiar de maneira consistente, preservando tanto os personagens quanto os tipos de relações descritos, o que sugere uma possível conexão com a realidade. No entanto, não se pode afirmar o mesmo em relação à figura do chinês, que, desde o texto *Barragem contra o Pacífico*, é retratada de maneira diversificada. Supomos que a escrita, fundamentada na imagem ausente que serviu de inspiração para *O amante*, proporciona à autora uma liberdade discursiva ao distanciar-se da obrigação de oferecer uma representação fidedigna do “verdadeiro” chinês e de seu passado histórico. Em consequência, pode-se argumentar que o personagem em questão se distancia da representação realista e tende a se aproximar da esfera da ficção

Como é perceptível com a análise proposta por esta dissertação, a integração entre realidade e ficção constitui um aspecto fundamental do estilo distintivo de Duras, caracterizando-se como um jogo literário no qual o passado é constantemente reconfigurado e reinterpretado através da narrativa. Nesse contexto, a autora propõe ao leitor a participação nesse jogo, no qual a verdade não se configura como uma entidade estática, mas sim como um conceito fluido e mutável, moldado pela imaginação e pela memória. Em outras palavras, ao empregar a memória pessoal como fonte de inspiração para sua criação literária, a autora não apenas imbrica o texto com elementos da realidade, mas também amplia as possibilidades de interpretá-los através da escrita.

4.2 O ESTILO DURASSIANO: A ESCRITA COMO MEDIAÇÃO ENTRE FATO E FICÇÃO

As obras *O amante* e *O amante da China do Norte*, embora compartilhem narrativas semelhantes, exibem particularidades que evidenciam as intenções e os contextos distintos da autora em suas respectivas concepções. Na seção anterior, realizamos a comparação temática e a análise da construção dos personagens, examinando como essas especificidades interagem entre o real e o fictício. Neste segmento, nossa atenção se concentra na escrita, com um enfoque

voltado para a comparação do estilo, sobretudo no uso da linguagem⁵⁰ nas respectivas produções analisadas.

Embora sejam obras que não se propõem a representar a realidade - nem mantenham um compromisso estrito com ela -, como elucidado no capítulo metodológico desta dissertação, ambos os livros são fortemente baseados nas experiências pessoais, sociais e culturais de Marguerite Duras, de acordo com o que já pontuamos ao longo desta pesquisa. Essas experiências são transformadas em narrativas que se apropriam do real para confirmá-lo, debatê-lo, questioná-lo ou, até mesmo, negá-lo. Nesse contexto, a escrita durassiana se torna um terreno minado, onde as explosões revelam verdades, muitas vezes, encobertas pela ficção. Essa escrita destaca-se como uma forma poderosa de expressão, cuja natureza pode variar significativamente conforme sua apresentação, caracterizando-se por uma singularidade estilística inconfundível.

A especificidade estilística na obra de Marguerite Duras se manifesta através de uma prosa que é simultaneamente fragmentada, poética e minimalista. Esse estilo está profundamente enraizado na exploração intensiva dos estados emocionais e das dinâmicas intersubjetivas, características que distinguem sua escrita no panorama literário francês. Embora a concepção literária de Duras seja frequentemente considerada como uma evolução do *Nouveau Roman*⁵¹, devido à existência de afinidades temáticas e técnicas entre sua obra e os princípios desse movimento, a autora não se identifica com a “Escola do Olhar”. Duras prefere posicionar sua obra como a expressão de uma identidade própria e afirma que seus “mestres são e sempre serão outros escritores: os diálogos de Hemingway, as análises amorosas de Madame de La Fayette e de Benjamin Constant, e depois Faulkner, Musil, Rousseau⁵²” (Duras, 2013, local. 873, tradução nossa).

⁵⁰ Estilo e linguagem são conceitos inter-relacionados na análise literária, mas possuem distinções importantes. A linguagem refere-se ao conjunto de palavras, frases e estruturas gramaticais usadas por um autor. Inclui aspectos como o vocabulário, a escolha de palavras (diction), o uso de figuras de linguagem (metáforas, símiles, personificações, etc.), e a sintaxe (como as frases são construídas). O estilo, por outro lado, é a maneira distinta e característica com que um autor usa a linguagem. Envolve não apenas a escolha de palavras e estruturas gramaticais, mas também aspectos como o tom (a atitude do autor em relação ao tema ou aos personagens), o ritmo (o fluxo e a cadência da escrita), e a voz (a personalidade narrativa).

⁵¹ Segundo Perrone-Moisés, o *Nouveau Roman* se distingue pela desconstrução da narrativa linear e pela ausência de um enredo tradicional e de personagens bem definidos. A ênfase recai sobre a linguagem e a estrutura do texto, explorando a subjetividade e a fragmentação da experiência. Essa abordagem reflete uma visão crítica da realidade, no qual o foco se desloca do conteúdo para a forma, criando uma nova maneira de se relacionar com o texto literário.

⁵²No original: “[...] mes maîtres sont et seront toujours d’autres écrivains : les dialogues de Hemingway, les analyses amoureuses de Madame de La Fayette et de Benjamin Constant, et puis Faulkner, Musil, Rousseau.”

Essa dissociação com o *Nouveau Roman* evidencia uma autonomia estilística e conceitual, que é fundamental para compreender a contribuição da autora à literatura. Em 1958, Duras publica o livro *Moderato Cantabile*, obra que simboliza uma virada crucial em sua produção literária. O referido momento é frequentemente visto como o ponto de inflexão que consolidou a voz durassiana como única e inconfundível. Conforme aponta Lebelley (1994):

Com *Moderato Cantabile*, deu-se uma reviravolta essencial. [...]. De agora em diante, uma nova relação se estabelece entre Duras e o livro. Antes contava sua vida no passado. Agora fala de si ao vivo, e o livro reflete Duras escrevendo o livro. É a partir daí, de *Moderato*, que se vê diante do perigo da escrita, até o momento, apenas pressentindo: anular-se completamente diante da que escreve. Fora do estado de crise, o livro não se fará mais. [...] A escrita, que era leve, precisa, meticulosa, quando tinha preocupações de estilo, torna-se inspirada e gloriosa, hoje que lhe é subordinada (Lebelley, 1994, p. 162, grifos da autora).

Assim, Duras dá início ao processo de abandono da linearidade narrativa e à complexidade psicológica dos personagens, características típicas de seus trabalhos anteriores, em favor de uma escrita que privilegia o silêncio, a sugestão e a repetição. A transformação em *Moderato Cantabile* é evidente tanto na estrutura quanto na linguagem. A narrativa é pontuada por diálogos lacônicos e carregados de significados subjacentes, e a trama central, aparentemente simples, mostra camadas de tensão e ambiguidade que desnudam as profundezas do desejo e da alienação. A autora passa a enfatizar o não-dito, o que se encontra nas entrelinhas, garantindo ao leitor maior participação na construção do sentido da obra.

Por conseguinte, constatamos uma transformação que transcende o mero estilo, refletindo um amadurecimento tanto pessoal quanto literário de Marguerite Duras. A economia de palavras e a intensidade emocional que estão presentes em *Moderato Cantabile* tornam-se distintivos indelévels de sua escrita. Essa metamorfose perpassa toda a sua obra subsequente, facilitando o surgimento do que atualmente é identificado como o “estilo durassiano” ou a “escritura corrente⁵³”. A natureza dessa escrita, conforme a própria autora define, tem por

⁵³ Em uma entrevista com Bernard Pivot, no programa *Apostrophes* de 28 de setembro de 1984, dois meses antes de receber o prêmio Goncourt por *L'Amant*, ela disse que essa 'escritura corrente' que ela havia procurado por tanto tempo, estava certa de tê-la alcançado naquele momento, ali. Ela a definia assim: uma 'escritura quase distraída que corre, que está mais apressada em captar as coisas do que em dizê-las, entende, eu falo da crista das palavras, que corre sobre a crista, para ir rápido, para não perder'. (Torre, 2013, local. 1874, tradução nossa).

No original: “Dans un entretien avec Bernard Pivot, dans l'émission *Apostrophes* du 28 septembre 1984, deux mois avant l'obtention de son prix Goncourt, pour *L'Amant*. Elle disait que cette « écriture courante » qu'elle avait longtemps cherchée, elle était sûre de l'avoir atteinte alors, ici. Elle la définissait

finalidade “representar as coisas na superfície da página sem recorrer à insistência ou explicação, como demonstrado nas suas observações que vão desde a descrição de um irmão até a da floresta tropical, passando pela profundidade do desejo e o azul profundo do céu” (Duras, 2013, local. 795, tradução nossa)⁵⁴.

Após 1968, a busca por uma “rigorosa liberdade” intensifica-se significativamente. Essa metamorfose na abordagem narrativa consolida-se em *O amante*. Na entrevista concedida a Leopoldina Pallotta della Torre, intitulada *La passion suspendue* (A paixão suspensa, [2013]), Duras adota uma postura deliberada e reflexiva em relação à transformação que o processo de sua escrita experienciou:

Por muito tempo, eu acreditei que escrever era um trabalho. Agora, estou convencida de que se trata de um evento interior, de um 'não-trabalho' que se alcança, acima de tudo, esvaziando-se de si mesmo e deixando filtrar o que já é evidente dentro de nós. Eu não falaria tanto de economia, de forma ou de composição da prosa quanto de relações de forças opostas que devem ser identificadas, classificadas e contidas pela linguagem. Como uma partitura musical. Se não se leva isso em consideração, escrevem-se livros ‘livres’ justamente. Mas a escrita não tem nada a ver com essa liberdade (Duras, 2013, local. 795, tradução nossa)⁵⁵.

A mudança foi inevitável. Era necessário romper com as formas tradicionais e permitir que a narrativa alcançasse uma nova liberdade, caracterizada por um rigor que surge justamente da falta de rigidez. Mesmo diante da determinação da autora em evitar a discussão sobre “estilo⁵⁶” em relação à obra *O amante*, não há dúvida de que sua escrita representa uma transformação significativa na utilização da linguagem. A linearidade é abandonada e o texto se desdobra em múltiplos tempos e espaços, evidenciando uma verdade que é, ao mesmo tempo,

ainsi : une « écriture presque distraite qui court, qui est plus pressée d’attraper les choses que de les dire, vous voyez, je parle de la crête des mots, qui court sur la crête, pour aller vite, pour ne pas perdre.”

⁵⁴No original: C'est cette manière de montrer les choses sur la page, en passant de l'une à l'autre, sans insister ni expliquer: de la description de mon frère à celle de la forêt tropicale, de la profondeur du désir à celle bleu du ciel.”

⁵⁵No original: “Pendant longtemps, j'ai cru qu'écrire était un travail. Maintenant je suis convaincue qu'il s'agit d'un événement intérieur, d'un “non-travail” que l'on atteint avant tout en faisant le vide en soi, et en laissant filtrer ce qui en nous est déjà évident. Je ne parlerais pas tant d'économie, de forme ou de composition de la prose que rapports de forces opposées qui doivent être identifiées, classées, endiguées par le langage. Comme une partition musicale. Si l'on ne tient pas en compte cela, on fait des livres “livres” justement. Mais l'écriture n'a rien à voir cette liberté-là.”

⁵⁶ Inicialmente, a intenção de Duras ao escrever *O amante* era priorizar a imagem e deixar o texto em segundo plano. Contudo, a escrita tomou o controle com um fluxo tão rápido que nem a própria autora conseguiu acompanhá-la e acabou estruturando-a por metonímias. Certos termos, como “deserto”, “branco” e “gozo”, se destacam e impregnam todo o relato de significado (Duras, 2013, local. 535).

mais dispersa e mais profunda. Trata-se, portanto, de uma escrita que busca não apenas narrar uma história, mas capturar a essência efêmera da memória e da experiência. Neste estudo, arriscamo-nos a considerar que tais aspectos estão intrinsecamente ligados à própria autora, especialmente quando a protagonista reflete sobre a mudança da escrita e suas funções ao longo do tempo:

Comecei a escrever num ambiente que me obrigava ao pudor. Escrever, para eles, era ainda moral. Hoje, muitas vezes escrever pode não significar nada. Por vezes sei disto: a partir do momento em que não for, sempre, todas as coisas, ir ao sabor da vaidade e do vento, escrever é nada. A partir do momento em que não for, sempre, todas as coisas confundidas numa única 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 há 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, 2003, p. 11).

Duras, por meio dessa análise, revela uma percepção acurada das mudanças estilísticas e temáticas que delinearam sua produção literária. Ao detalhar a discussão sobre o processo criativo, a autora proporciona uma visão singular e destaca as sutilezas da escrita como um ato que é, simultaneamente, elucidativo e enigmático. A citação a seguir sintetiza a essência da experiência escritural como um gesto de busca constante e de incompletude:

É um sopro, incorrigível, que me ocorre mais ou menos uma vez por semana, depois desaparece por meses. Uma injunção muito antiga, a necessidade de se sentar para escrever sem ainda saber o quê: a própria escrita testemunha essa ignorância, essa busca pelo lugar sombrio onde se acumula toda a integridade da experiência (Duras, 2013, local. 795, tradução nossa)⁵⁷.

No trecho supramencionado, Duras explora a ambiguidade intrínseca ao ato de escrever, sugerindo que o impulso criativo não é simplesmente uma expressão consciente de pensamentos premeditados, mas uma jornada pela ignorância e pelo mistério. A “injunção muito antiga” descrita pela autora pode ser entendida como uma força que mobiliza o escritor a enfrentar o desconhecido, viabilizando que a escrita, em sua essência, torne-se um testemunho da própria busca pela totalidade da experiência vivida. Esse movimento contínuo entre o saber e o não-

⁵⁷ No original: “C'est un souffle, incorrigible, qui m'arrive plus ou moins une fois par semaine, puis disparaît pendant des mois. une injonction très ancienne, la nécessité de se mettre là à écrire sans encoresavoir quoi: l'écriture même témoigne de cette ignorance, de cette recherche du lieu d'ombre où s'amasse toute l'intégrité de l'expérience.”

saber expõe a profundidade da prática literária, em que a integridade da experiência não é um dado imediato, mas um campo de exploração incessante e revelador. Essa nova fase da obra durassiana não apenas desafia as expectativas dos leitores, mas também expande os limites do próprio ato de narrar, transformando a prática literária em um espaço de reflexão e autoanálise minuciosa.

Dando continuidade a essa linha de pensamento, percebemos que o estilo de escrita durassiana é notoriamente marcado por sua economia de palavras e uma poética densa, que cria um efeito de intensidade emocional e introspecção. Marguerite Duras manuseia a linguagem de forma minimalista e fragmentada, frequentemente caracterizada por frases curtas e diálogos entrecortados, o que confere um ritmo quase cinematográfico aos seus textos. Sua narrativa é impregnada de uma atmosfera de mistério e ambiguidade, muitas vezes explorando temas de desejo, perda, memória e silêncio. O uso de repetições e pausas significativas, que servem para enfatizar a profundidade emocional e psicológica de seus personagens, bem como para subverter as expectativas tradicionais da narrativa linear, também compõem a escrita durassiana. Esse estilo singular desafia o leitor a uma participação ativa na construção do significado, transformando a leitura em uma experiência profundamente pessoal e meditativa. Como bem exemplifica a passagem extraída de *O amante*:

Poderia enganar-me, acreditar que sou bela como as mulheres belas, como as mulheres para as quais todos olham, *porque na verdade olham bastante para mim*. Mas sei que não se trata de beleza e sim de *outra coisa, por exemplo*, sim, *outra coisa, por exemplo*, talento. *Parecer* aquilo que quero *parecer*, bela também, se é isso o que querem que eu seja, ou *bonitinha, bonita*, por exemplo, *para a família, para família* somente, *tudo o que querem de mim pode ser* (Duras, 2003, p.18, grifos nossos).

Além das repetições e da escolha cuidadosa das palavras, observamos que a linguagem utilizada é constantemente marcada por uma fluidez que espelha a descontinuidade da experiência subjetiva. A maleabilidade do eu, a título de exemplo, refletida na frase “tudo o que querem de mim pode ser”, ilustra como a identidade se adapta às expectativas externas. A ausência de pontuação tradicional e a utilização de uma estrutura sintática descomplicada criam uma sensação de fluxo contínuo de pensamento, o que intensifica a percepção da consciência pulverizada.

A estrutura não linear e a subjetividade também questionam a autenticidade dos eventos e revelam as dificuldades da memória como um constructo literário, conforme destacamos no trecho a seguir:

Lembro-me, enquanto escrevo, de que nosso irmão mais velho não estava em Vinhlong quando lavávamos a casa com toda aquela água. Estava na casa de nosso tutor, um padre, do vilarejo, no Lot-et-Garonne.

Ele também ria às vezes, mas nunca tanto quanto nós. *Eu me esqueço de tudo, me esqueci de dizer isso*, que éramos crianças risonhas, meu irmão mais novo e eu, que ríamos até perder o fôlego, a vida (Duras, 2003, p. 53, grifos nossos).

A partir da leitura desse trecho, constatamos que a narradora admite que se esqueceu de detalhes importantes, como a característica de serem “crianças risonhas” e o fato de rirem “até perder o fôlego”. Isso demonstra um processo de rememoração seletivo, no qual alguns aspectos da memória são destacados enquanto outros são apagados ou minimizados. Esse processo reflete a maneira como a memória pode ser falha e sujeita a revisões e alterações à medida que o narrador tenta reconstruir o passado.

A segmentação da narrativa em *O amante* gera, ainda, uma atmosfera de reminiscência e sonho. A realidade é constantemente entrelaçada com a fantasia, resultando em uma escrita que flui através de uma série de memórias evocadas, impregnadas de uma qualidade quase etérea. A autora utiliza a perspectiva de uma narradora idosa que revisita sua juventude, conferindo à obra uma sensação de distanciamento e avaliação.

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 mais bela quando jovem, vim dizer-lhe que para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, que eu gostava menos de seu rosto de moça do que desse de hoje devastado” (Duras, 2003, p. 7).

A citação reflete a ideia de reminiscência e sonho, ao apresentar um encontro inesperado que parece emergir do fluxo de memórias da narradora. O diálogo é uma recordação que transita entre o presente da velhice e o passado da juventude, criando um espaço em que a linha entre realidade e fantasia se torna tênue.

No que tange ao uso da linguagem em *O amante*, detectamos, na narrativa, a mistura de tempos verbais que criam uma experiência de leitura tanto imersiva quanto desorientadora. Por conseguinte, o leitor é conduzido a caminhar pelas memórias da narradora, saltando entre o passado e o presente, como evidencia o seguinte trecho:

Foi portanto durante a travessia de um braço do Mekong, entre Vinhlong e Sadec, na grande planície de lama e arroz do sul da Cochinchina, a dos pássaros.

Deço do ônibus. Vou para a amurada. Olho o rio. Minha mãe diz às vezes que jamais, em toda minha vida, verei rios tão belos como aqueles [...] (Duras, 2003, p. 12-13, grifos nossos).

Essa transição entre os tempos verbais reforça a natureza pulverizada da memória e intensifica a carga emocional da narrativa. Nesse contexto, a prosa poética e evocativa de Duras contribui, decisivamente, para a construção de um ambiente quase onírico, em que o real e o imaginário conectam-se de maneira sutil e indistinta. A habilidade da autora em manipular a temporalidade e a linguagem não só desafia as convenções literárias, mas também engaja o leitor em uma experiência sensorial profunda, na qual os limites entre a realidade e a ficção são continuamente questionados e redimensionados.

Outro aspecto de significativa relevância na obra *O amante* é a estrutura narrativa que contesta a linearidade convencional, particularmente no que diz respeito à confiabilidade do narrador. A autora alterna entre a primeira e a terceira pessoa, evidenciando uma abordagem complexa da subjetividade e da percepção. Por exemplo, na maior parte do texto a narração é feita em primeira pessoa: “Nunca mais *eu* viajaria num ônibus de nativos. Teria agora uma limusine para levar-me ao liceu e trazer-me de volta ao pensionato” (Duras, 2003, p. 30, grifo nosso). Em contraste, há outros momentos em que a narração muda para a terceira pessoa: “*Ela* entra no carro preto. A porta se fecha. Sente subitamente uma angústia até então apenas pressentida, uma fadiga, a luz apagando-se levemente no rio” (Duras, 2003, p. 30, grifo nosso). Essa alternância não apenas evidencia a fluidez da narrativa, mas também instiga o leitor a refletir sobre a veracidade e a construção da memória na obra.

Em termos estilísticos, *O amante da China do Norte* exibe uma evolução que, de maneira análoga ao *O amante*, preserva uma coerência temática e formal. Ambas as obras são marcadas por uma prosa poética e uma narrativa fragmentada, destacando-se pelo minimalismo e pela exploração do tempo e da memória. A introspecção e a profundidade psicológica são elementos centrais, nos quais a linha tênue entre autobiografia e ficção é constantemente explorada. Esses componentes estilísticos se entrelaçam para formar uma narrativa que é, ao mesmo tempo, comovente e literariamente sofisticada, exemplificando o estilo singular e inconfundível de Duras.

Identificamos, em *O amante da China do Norte*, uma narrativa que assume uma forma mais linear e coesa, proporcionando ao leitor uma experiência distinta em comparação com *O amante*. A clareza e a estruturação mais definidas da história possibilitam uma compreensão mais profunda e detalhada dos personagens e dos eventos. Essa técnica narrativa tradicional facilita uma conexão mais direta e menos intermediada pela subjetividade da memória, consentindo uma percepção mais tangível e concreta da trama.

Embora a obra pareça seguir uma abordagem convencional, ela mantém uma metanarrativa incisiva que reflete sobre como e por que essa história está sendo “recontada”. Nesse processo de revisitação, há um elemento inevitável: a subjetividade. Isso significa que se trata de uma reescrita influenciada pelas percepções e experiências pessoais da autora, culminando em uma versão única e pessoal. Assim, a repetição de certos elementos nas obras em análise não é meramente um recurso estilístico, mas pode ser entendida como uma oportunidade para Duras refletir sobre seu desenvolvimento e evolução como escritora. Dessa forma, ela propõe uma narrativa que, frequentemente, mescla elementos reais com elementos ficcionais, questiona as fronteiras entre os dois e desafia o leitor a reconsiderar o que é “real” na literatura.

A casa está sendo literalmente lavada. [...]
 Enquanto lavam eles dançam ao som da música europeia. *E riem*. E cantam.
 É uma festa viva, alegre.
 A música é tocada pela mãe, uma senhora francesa, que está ao piano, na sala ao lado.
 Entre os que dançam há um rapaz muito jovem, francês, bonito, dançando com uma moça também muito jovem, também francesa. Eles se parecem.
Ela é a que não tem nome no primeiro livro, nem no precedente, nem neste aqui.
 Ele é *Paulo*, o irmãozinho adorado por esta jovem irmã, a que não tem nome.
 Um outro rapaz chega à festa: *Pierre*, o irmão mais velho (Duras, 1992, p. 3, grifos nossos).

No trecho acima, verificamos uma fusão sutil e elaborada entre realidade e ficção, marcada por elementos estilísticos e narrativos que entrelaçam memória e imaginação. A cena descrita parece comum, com a ação de “lavar a casa” apresentada de forma literal. No entanto, essa literalidade é logo desafiada pela inclusão de atividades que vão além da simples limpeza, como “dançar”, “rir” e “cantar”. Esses gestos, inseridos no contexto da música europeia e da figura materna tocando piano, criam uma atmosfera de celebração e nostalgia, que é simultaneamente real e imaginária.

A dicotomia entre realidade e ficção é destacada pela presença de personagens com diferentes níveis de concretude narrativa. Paulo e Pierre são mencionados pelo nome, indicando uma existência mais definida dentro do universo ficcional. Em contraste, a personagem feminina é referida apenas como “a que não tem nome”, o que reforça sua natureza indefinida, flutuando entre identidade individual e figura arquetípica, possivelmente representando uma memória coletiva ou um reflexo da própria experiência da autora.

Ao analisarmos o uso da linguagem nas duas obras em questão, observamos que a primeira obra se distingue pela sua prosa lírica e introspectiva, que captura a subjetividade e as memórias fragmentadas da narradora. Em *O amante*, a linguagem é marcada por um estilo poético, caracterizado por frases curtas e evocativas que intensificam a carga emocional e a dificuldade das relações entre os personagens.

Em contraste, *O amante da China do Norte* adota uma linguagem mais objetiva e visual, refletindo a influência do roteiro cinematográfico. Essa obra é estruturada com uma ênfase significativa na descrição de cenas e ações, empregando técnicas que evocam a visualidade e a temporalidade típicas do cinema. Desde o início, ressalta-se a híbrida natureza da escrita durassiana na declaração da narradora ao definir o texto como sendo simultaneamente “um livro” e “um filme” (Duras, 1992, p. 5).

Seguindo essa linha de raciocínio, observa-se que *O amante da China do Norte* surge da interseção de duas abordagens artísticas distintas: a literatura e o cinema. A autora não apenas radicaliza seu estilo, mas também explora de maneira inovadora o uso da linguagem ao incorporar influências da linguagem cinematográfica. Dessa forma, o livro pode ser interpretado simultaneamente como um romance e como um roteiro cinematográfico. A autora, como afirma em sua obra, reverteu a sua trajetória ao retornar à escrita de romances com a publicação de *O amante da China do Norte* (Duras, 1992, p. 2). É crucial observar que Duras é uma autora cuja produção literária transita por diferentes abordagens artísticas. Tal transição, inevitavelmente, leva a uma contaminação composicional, manifestando-se em uma confluência e mescla das linguagens literária e cinematográfica.

Em *O amante da China do Norte*, Duras constrói uma narrativa que, embora permeada por um lirismo e uma subjetividade característicos de sua obra, apresenta uma concretude maior em seus detalhes cotidianos e diálogos vividos, nos quais os sentimentos dos personagens são expostos com total transparência:

A criança pede desculpas à mãe por ter gritado com ela.

Choram juntas, deitadas lado a lado na cama.

A mãe diz:

— Foi ali que comecei a compreender que precisava tomar cuidado comigo mesma. Que Paulo estava em perigo de morte, por minha causa. E foi somente ontem que escrevi a Saigon para repatriá-lo. Pierre... é como se fosse mais mortal do que qualquer outro para mim...

Um longo silêncio.

A criança é tomada por uma raiva e grita:

— Você não sabe, amo Paulo mais que tudo no mundo. Mais do que a você. Que tudo. Paulo há muito tempo vive com medo de você e de Pierre. Ele é

como se fosse meu noivo, Paulo, a minha criança, é o meu maior tesouro...
(Duras, 1992, p.16, grifos nossos).

A citação destacada revela uma cena de intensa intimidade e conflito, em que a linguagem cinematográfica se manifesta na minuciosidade com que as emoções são delineadas. A mãe e a filha, deitadas lado a lado na cama, compartilham um momento de vulnerabilidade, que é intensificado pela descrição visual e auditiva do ambiente. A clareza com que os sentimentos são expostos – o medo, a raiva, o amor – não diminui a fantasia, mas a enriquece ao trazer à tona a profundidade das relações humanas. A tensão dramática é construída como em um roteiro de cinema, no qual os diálogos carregam um peso emocional que vai além das palavras, sugerindo um subtexto rico em significado. O silêncio prolongado, o grito de raiva da criança e a confissão da mãe são descritos com uma precisão que permite ao leitor visualizar e sentir a cena, como se estivesse assistindo a um filme, ressaltando a habilidade de Duras em capturar a memória e a experiência com uma linguagem que transcende o literário e se aproxima do cinematográfico.

A linguagem cinematográfica, com sua capacidade única de manipular o tempo, o espaço e a percepção, serve como uma ponte poderosa entre a vida e a obra de um autor, bem como entre o real e o imaginário. Através do uso de técnicas como montagem, iluminação, som e enquadramento, o cinema não apenas representa eventos e personagens, mas também evoca estados internos, memórias e fantasias, criando uma sinergia entre o mundo tangível e as nuances subjetivas da experiência humana. Dessa forma, o roteiro cinematográfico de Duras mostra-se uma ferramenta indispensável para desvelar, nas camadas mais profundas da escrita, os elementos autobiográficos.

No trecho citado, notamos que a complexidade das relações familiares e as emoções intensas dos personagens refletem diretamente as experiências pessoais de Duras. A autora teve uma infância marcada por dificuldades e conflitos familiares, especialmente com sua mãe, uma figura de autoridade ambivalente que, por um lado, era protetora e, por outro, representava uma fonte de tensão e sofrimento, como foi demonstrado na primeira seção deste capítulo.

A convergência entre a realidade e a imaginação em Marguerite Duras é amplificada pela clareza com que os sentimentos são expostos, refletindo o estilo cinematográfico da autora. Duras descreve as cenas com uma precisão tal que permite ao leitor visualizar as emoções como se estivesse assistindo a um filme. A seguinte passagem ilustra essa abordagem:

A criança. Está sozinha na imagem, olhando, o nu do corpo dele tão desconhecido quanto o de um rosto, tão singular, adorável, quanto o de sua mão sobre o seu corpo durante a viagem.

[...]

Ela beija. Não está mais sozinha na imagem. Ele está ali. Ao lado dela. Ela beija-o de olhos fechados. Toma-lhe as mãos e coloca sobre o seu corpo. [...] sem tocá-la ainda, *a câmera deixaria a cama*, iria para a janela, pararia ali, as persianas fechadas. Então o *ruído* da rua chegaria abafado [...]. E a *voz* do chinês se tornaria tão próxima quanto suas mãos (Duras, 1992, p. 55, grifos nossos).

O excerto acima oferece uma rica base para a análise da interseção entre a linguagem cinematográfica e a dialética entre o real e o imaginário na escrita durassiana, uma vez que nos permite uma interpretação que considera tanto a construção visual quanto os aspectos sensoriais e emocionais que Duras utiliza para criar uma experiência narrativa envolvente. A linguagem remete à configuração de um plano cinematográfico, destacando a solidão da figura infantil através da composição visual. A “criança” é enquadrada em um espaço que reforça seu isolamento e sua vulnerabilidade. O “nu do corpo” e o “rosto” sublinham a sensação de estranhamento e distância, estabelecendo uma barreira entre o espectador e o sujeito.

O movimento da câmera, descrito como “a câmera deixaria a cama, iria para a janela, pararia ali”, sugere um deslocamento espacial que oferece uma nova perspectiva sobre a cena. A decisão de posicionar a câmera na janela, com as persianas fechadas, simboliza um afastamento do íntimo para o exterior, uma prática comum na cinematografia para transmitir uma mudança de foco ou perspectiva. A janela, frequentemente um limiar entre o interno e o externo, reforça a ideia de separação e introspecção. Dessa forma, sugerimos que a habilidade de Duras em transpor suas experiências pessoais para a ficção, enriquecendo a narrativa com elementos visuais e emocionais, cria uma obra que não apenas conta uma história, mas também, de certo modo, captura a essência de sua vida real e das intensas e complicadas relações que vivenciou.

É importante destacar que, além de apresentar diversas passagens que indicam como o livro poderia ser adaptado para o cinema, incluindo sugestões para o uso das câmeras, feitas por Duras ao final da obra, caso a obra viesse a servir de inspiração para um filme (Duras, 1992, p. 181 *apud* Pontes, 2019, p. 25), a leitura de *O amante da China do Norte* revela informações adicionais que ajudam a esclarecer ou expandir a “real” proposta da autora. Colocamos em pauta as notas de rodapé que, em particular, desempenham um papel significativo nesse contexto, já que algumas delas trazem explicações específicas de como deveria ser um filme baseado nesse livro:

No caso de filme, por exemplo: filma-se o quarto iluminado pela luz da rua. O som é retido sobre essas imagens, ficando à sua distância habitual, assim

como os ruídos da rua: o *ragtime* e a Valsa. Filmam-se os amantes adormecidos, O Romance Popular do livro. Filma-se também a luz dos lampiões da rua (Duras, 1992, p. 59, grifos da autora).

Novamente, ressaltamos que as notas de rodapé presentes no livro desempenham um papel crucial para o entendimento feito pelo leitor, que se transforma também em espectador. Assim, é necessário que ele construa - por meio de um esforço, que combina raciocínio lógico com imaginação, - o filme sugerido pela leitura integral da obra. Além das notas explicativas que reforçam a estratégia cinematográfica durassiana, há outras que contêm observações da autora sobre o conteúdo. São notas que oferecem opiniões, críticas ou interpretações pessoais, enriquecendo o texto principal. Dessa forma, não apenas proporcionam uma leitura mais fluida, mas também estabelecem uma conexão entre o real e o fictício, considerando que se trata de informações extratextuais, que manifestam, dentro do escopo da nossa pesquisa, a perspectiva da autora, e não da narradora. Isso confere ao texto uma camada adicional de autenticidade, proporcionando ao leitor-espectador uma experiência singular.

4.3 A RELEVÂNCIA DO FOCO NARRATIVO: A VOZ QUE FALA, QUE VÊ E QUE DEVERAS SENTE

O foco narrativo em uma obra literária não é apenas a escolha de quem conta a história, mas uma decisão crucial que influencia a forma como os leitores percebem e interpretam os eventos narrados. Em textos como *O amante* e *O amante da China do Norte*, a seleção do narrador expõe mais do que níveis complexos de significado e sentimento. De acordo com a proposta analítica delineada neste estudo, interpretamos essa estratégia como um mecanismo adicional de mediação, através do qual, Marguerite Duras navega entre a dimensão do real — constituída por fatos ancorados em suas próprias experiências — e a esfera do imaginário, composta por eventos reconstruídos na ficção.

Em *O amante*, a predominância do foco narrativo em primeira pessoa oferece uma visão íntima e subjetiva dos eventos vividos pela narradora e dos seus sentimentos, permitindo uma imersão no universo psicológico da protagonista como podemos constatar na seguinte citação:

Muito cedo na minha vida ficou tarde demais. Quando eu tinha 18 anos já era tarde demais. Entre dezoito e vinte 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, 2003, p. 7).

Essa visão é notável na maneira como a narradora, isto é, o “eu que fala”, se posiciona em relação a outros personagens, como o amante chinês e sua família que participam dos eventos que moldam e influenciam seu percurso narrativo e emocional.

Essa abordagem possibilita uma compreensão mais profunda dos mecanismos internos da obra e da maneira como Duras articula a memória e a experiência pessoal por meio da escrita.

Não tive medo e *observei o envelhecimento do meu rosto* com o interesse que teria dedicado a uma leitura. Sabia também que estava enganada, que um dia ele ficaria mais lento, tomando seu curso normal. As pessoas que me haviam conhecido à época de minha viagem à França, quando eu tinha 17 anos, ficariam impressionadas quando me reviram dois anos mais tarde, com dezenove. Aquele rosto, novo, *eu o conservei. Foi o meu rosto*. Envelheceu também, é claro, mas relativamente menos do que devia. Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, sulcos na pele. Não é um rosto desfeito, como acontece com pessoas de traços delicados, o contorno é o mesmo, mas a matéria foi destruída. *Tenho um rosto destruído* (Duras, 2003, p. 8, grifos nossos).

O trecho supracitado exemplifica esse processo de articulação da memória e da identidade. A observação do envelhecimento do rosto da narradora é descrita com uma metáfora que liga o corpo ao texto, revelando uma relação intrincada entre a experiência pessoal e a percepção da mudança ao longo do tempo. A narradora reflete sobre como seu rosto, embora envelhecido, preserva um caráter distinto e pessoal que resiste à destruição total, o que pode ser visto como uma metáfora para a resistência da memória e da identidade através do processo de envelhecimento e transformação. A descrição das rugas e dos sulcos na pele como marcas de uma história pessoal que ainda persiste, apesar das mudanças, é uma manifestação clara da maneira como Duras utiliza a escrita para capturar e explorar a complexidade da experiência vivida.

Durante a leitura, em certos trechos, a narrativa transcende a perspectiva estritamente vinculada à protagonista e passa a adotar um ponto de vista em terceira pessoa. Tal deslocamento proporciona uma visão externa mais objetiva e abrangente. A aplicação dessa técnica narrativa é ilustrada na citação a seguir:

Desde o primeiro momento ela teve certeza de uma coisa, que ele estava em suas mãos. E que outros poderiam também estar em suas mãos, dependendo das circunstâncias. Ela sabe também algo mais, que a partir daquele momento chegou o tempo em que não poderá mais esquivar-se de certas obrigações para com sua própria pessoa. E que a mãe não deve saber de nada a respeito, nem os irmãos, tudo isso ela sabe naquele dia. Assim que entrou no carro preto,

teve certeza, está pela primeira vez e para sempre separada de sua família. [...] *A menina* agora terá que se entender com aquele homem, o primeiro, aquele que se apresentou a ela na balsa (Duras, 2003, p. 32, grifos nossos).

A passagem começa com uma narração em terceira pessoa, com o emprego do pronome “ela”, e esse distanciamento favorece uma visão externa e objetiva da situação: “Desde o primeiro momento ela teve certeza de uma coisa, que ele estava em suas mãos.” Essa perspectiva permite ao leitor uma compreensão ampla do contexto e das emoções da personagem. A objetividade é acentuada pela construção direta e pelo uso de frases curtas e declarativas, como “E que outros poderiam também estar em suas mãos, dependendo das circunstâncias.” A linguagem descritiva e factual contribui para uma narrativa que se distancia das digressões subjetivas, focando-se nos fatos e nas certezas da personagem.

No entanto, a utilização de construções afirmativas como “ela teve certeza” e “ela sabe também” evidencia a consciência interna da personagem em relação à sua situação e às suas decisões. Tais construções indicam uma reflexão intrínseca que é transmitida ao leitor, desvelando aspectos íntimos do pensamento da narradora. Essa abordagem dual proporciona uma análise do estado emocional da personagem principal, ao mesmo tempo em que oferece uma perspectiva distanciada e analítica dos eventos narrados. O emprego do pronome “ela” instaura um processo dialético, no qual essa “voz que vê” propicia uma visão abrangente e introspectiva da protagonista, ressaltando a oscilação de suas emoções e decisões, enquanto mantém uma certa distância que permite ao leitor uma análise clara e objetiva da situação.

A inversão do foco narrativo entre o “eu” e o “ela” evidencia a habilidade de Marguerite Duras em transitar entre o real e o imaginado, entre o que é vivido e o que é observado. Nesse contexto, tal técnica se mostra como um elemento crucial na composição do estilo literário da autora. De acordo com Paraíso (2002), Duras realiza uma verdadeira manipulação dos pronomes “eu” e “ela”. Em sua perspectiva, é como se, em determinado momento, o “eu” assumisse a máscara do “ela”. Sobre essa “desconcertante irrupção”, Paraíso (2002) afirma que:

Inúmeras vezes, em meio ao relato subjetivo, confessional, esse *eu* esconde-se por trás do pronome de terceira pessoa. E assim, importantes episódios do passado, relativos à adolescência da narradora/personagem são narrados de um modo que soa, à primeira vista, impessoal. A narradora conjuga os verbos na terceira pessoa e designa-se como *lapetite, elle, l'enfant, lajeunefille...* (a menina, ela, a criança, a jovem...). O encontro com o chinês é relatado, dessa maneira, com verbos no presente do indicativo - revivido, presentificado portanto - e com pronome de terceira pessoa - impessoalizado, distanciando (Paraíso, 2002, p. 96, grifos da autora).

É fundamental notar que a alternância do foco narrativo não é apenas uma técnica estilística, mas um meio de explorar as complexas interseções entre memória, identidade e experiência. Ao utilizar o pronome de terceira pessoa e os verbos no presente, a autora consegue presentificar eventos passados enquanto mantém um distanciamento emocional. Essa abordagem metodológica permite, sob nossa perspectiva, a realização de uma análise mais refinada da interseção entre o real e o imaginário na narrativa.

Paraíso (2002) destaca o encontro com o chinês como um exemplo de escrita ambígua, caracterizada por experiências revividas e, simultaneamente, impessoalizadas, como um processo gerador do “efeito autobiográfico” da narrativa de *O amante*. Contudo, a presente análise entende que a utilização da terceira pessoa para narrar o relacionamento com o chinês reforça a categorização da obra como um romance autobiográfico. Essa escolha narrativa sublinha a liberdade imaginativa da autora, permitindo-lhe distanciar-se do texto, reavaliar os eventos, modificar as ocorrências e escrever, de modo a refletir a forma como gostaria que os fatos tivessem realmente acontecido. Marguerite Duras, em sua escrita, exemplifica essa abordagem ao entrelaçar o real e o imaginário, recriando experiências vividas sob uma nova luz e conferindo-lhes uma dimensão quase onírica:

A pele é de uma *doçura suntuosa*. O corpo. O corpo é magro, sem força, podia ser o corpo de um doente, de um convalescente, ele é imberbe, sua única virilidade é a do sexo, *é muito fraco, parece estar à mercê de um insulto, parece sofrer*. Ela não olha para o rosto. Não olha. Só toca. Toca a doçura do sexo, da pele, acaricia *a cor dourada, a novidade desconhecida*. Ele geme, chora. Dominado por um amor abominável. E chochando ele realiza o ato. A princípio, a dor. E depois a dor se transforma, *é arrancada lentamente, transportada para o prazer*, abraçada ao prazer. O mar, *sem forma, simplesmente incomparável*(Duras, 2003, p. 34, grifos nossos).

A passagem acima é um exemplo claro da maneira como a autora manipula a narrativa para explorar a subjetividade e a intensidade emocional das experiências humanas. A escolha de palavras e a construção de imagens sensoriais – como “a doçura suntuosa” da pele e “a cor dourada” – acentuam uma visão quase poética do corpo e do ato sexual, imbuindo-os de uma profundidade que transcende a realidade objetiva. A descrição do corpo masculino como “muito fraco, parece estar à mercê de um insulto, parece sofrer” reflete uma vulnerabilidade que contrasta com a força geralmente associada à virilidade. Esse contraste, combinado com a dor que “é arrancada lentamente, transportada para o prazer”, cria uma dinâmica complexa que questiona as fronteiras entre prazer e sofrimento, amor e abominação. Ao omitir o olhar para o

rosto e focar apenas no toque, Duras enfatiza a dimensão sensorial e íntima do encontro, ressalta a alienação e a desconexão emocional. A conclusão com a imagem do mar, “sem forma, simplesmente incomparável”, sugere uma vastidão e uma imensidão emocional que ecoam a experiência narrada, conferindo-lhe uma qualidade quase metafísica.

No entanto, qual seria a verdadeira motivação subjacente a essa tática da escritura durassiana e qual o impacto resultante nos leitores? Sob nossa ótica essa abordagem narrativa permite que Duras reinterprete e reinvente as experiências, conferindo-lhes uma intensidade, que, talvez, a realidade crua não consiga capturar plenamente. A “voz que sente” se manifesta pela liberdade imaginativa da autora e, assim, não apenas enriquece a narrativa, mas também oferece ao leitor uma janela para o âmago das emoções, conforme filtradas pela subjetividade da memória mesclada à imaginação.

Em *O amante da China do Norte* Marguerite Duras modifica, significativamente, a estrutura narrativa em comparação com *O amante*. Ao contrário da alternância entre os pronomes “eu” e “ela” que caracteriza a obra anterior, a reescritura é conduzida por um narrador onisciente em terceira pessoa, o que confere uma “aparente” uniformidade e um controle mais centralizado sobre a narrativa. Essa escolha estilística resulta em uma distância maior em relação à abstração da memória, já que o relato não é mais construído a partir da perspectiva em primeira pessoa. Logo no início, notamos que o narrador e protagonista são apresentados em planos distintos: “Alguém anda à nossa frente. *Não é quem está falando*. É uma moça bem jovem, ou mesmo uma criança. Parece ser isso” (Duras, 1992, p. 5-6). Além disso, a personagem anteriormente identificada como “menina branca” é, agora, referida simplesmente como “criança”. A passagem abaixo ilustra essa mudança na forma como a personagem é descrita:

[...] *Sim, nitidamente, ainda é uma criança*. Magra, quase sem seios. Os cabelos são longos, castanho-avermelhados, ondulados, usa tamancos indígenas em madeira leve com fivelas de couro. Tem olhos verde-claros estriados de marrom. *Dizem que são como os do pai já falecido*. Sim, era ela, a criança da rua reta que havia chorado com a valsa (Duras, 1992, p. 11-12 grifos nossos).

Essa mudança impacta a personalidade da protagonista no novo romance. Ela adota um comportamento mais infantil, menos ambíguo, e, ao lembrar o passado, já não há mais ressentimentos: “A criança se afastara-se da mãe e olhara para ela. Pôde ver que a mãe acabava de falar com toda inocência. *A criança quis urrar, insultá-la, matá-la. Mas ela apenas sorriu.*” (Duras, 1992, p. 15, grifo próprio).

Como se nota, a perspectiva da narrativa experimenta uma expansão significativa. A voz que assume a narração transcende o papel meramente de observadora, engajando-se de forma profunda nas emoções e nos dilemas das personagens. Esse envolvimento íntimo resulta na construção de um tecido narrativo denso que enriquece a compreensão das complexas interações emocionais e psicológicas em jogo, como exemplifica, perfeitamente, a seguinte passagem:

Ela dizia lembrar-se do medo. Como se lembrava da pele, da suavidade. Do medo, por outro lado apavorada. Olhos fechados, ela tocava aquela suavidade, tocava a cor dourada, a voz, o coração que tinha medo, todo o corpo mantido sobre o seu, pronto para o crime da ignorância dela tornada sua criança. A criança dele, do homem da China que se cala e chora, e o faz num amor assustador que arranca-lhe lágrimas. A dor chega ao corpo da criança. Primeiro é viva. Depois terrível. Depois contraditória. Como mais nada pode ser. nada: quando aquela dor torna-se realmente insustentável, começa a afastar-se. [...] Então o sofrimento deixa o corpo, deixa a cabeça, deixa insensivelmente toda a superfície do corpo e perde-se na felicidade ainda desconhecida de amar sem saber (Duras, 1992, p. 56-57).

Torna-se evidente que a narrativa explora não apenas eventos e sentimentos, mas também o espaço subjetivo e simbólico das experiências das personagens. Através de uma voz narrativa que mergulha nas emoções e memórias, Duras entrelaça a “realidade sensorial” com “construções imaginárias”, como exemplificado na fusão do medo e da suavidade. A descrição do sofrimento que se transforma em uma "felicidade ainda desconhecida" ilustra a abordagem metafórica da narrativa, em que a dor e a felicidade são apresentadas como conceitos em evolução dentro da esfera da imaginação. Essa mescla do real com o imaginário enriquece a compreensão das experiências internas das personagens, oferecendo uma visão mais profunda e multifacetada da experiência humana. Essa análise demonstra como a técnica narrativa de Duras contribui para uma experiência de leitura que é, ao mesmo tempo, ancorada na realidade e aberta a dimensões imaginárias, permitindo uma exploração mais rica das emoções e dos dilemas das personagens.

Já mencionamos que, na obra *O amante da China do Norte*, há uma mudança no foco narrativo que se concentra na terceira pessoa, sob a perspectiva de um narrador onisciente. Contudo, a transformação mais significativa ocorre quando esse narrador se transforma em um narrador-espectador, aproximando-se da estética cinematográfica, através de técnicas visuais e descritivas que remetem à montagem e à edição de filmes. Conforme já explicitamos nesta pesquisa, a autora adota um estilo de escrita que fragmenta a narrativa, utilizando cortes

abruptos e uma estrutura não linear, reminiscentes das abordagens de cineastas como Jean-Luc Godard e Alain Resnais, ambos notáveis por suas inovações narrativas. Essa técnica oferece ao leitor uma experiência sensorial, na qual memória e desejo são capturados de maneira semelhante à montagem cinematográfica, evocando imagens e sentimentos fragmentados que, juntos, constroem uma narrativa complexa e envolvente. A seguinte passagem exemplifica de forma expressiva a técnica narrativo-estética utilizada por Duras:

A jovem pára. E escuta. *Pode-se vê-la escutando.*
Virou a cabeça na direção da música e fechou os olhos.
O olhar cego está fixo.
Pode-se vê-la melhor. Sim, é muito jovem. Ainda uma criança. E está chorando (Duras, 1992, p. 7, grifos nossos).

A mudança de foco narrativo manifesta-se na adoção de um estilo que remete à observação cinematográfica. O narrador distancia-se da narrativa direta, assumindo uma posição de observador, ou seja, “daquele que vê”, que descreve a cena com um olhar quase clínico. Esse distanciamento é particularmente evidente na descrição da jovem, que é abordada com uma atenção aos detalhes visuais e emocionais: “Pode-se vê-la escutando” e “Pode-se vê-la melhor”.

A descrição da jovem “escutando” e “fechando os olhos” é realizada com uma precisão que evoca a técnica de um cineasta ao capturar momentos íntimos e sutis através de close-ups. A narrativa assemelha-se a um plano cinematográfico, onde a ênfase está nos detalhes visuais e emocionais. O conceito de “olhar cego” e a ênfase em aspectos sensoriais constroem uma cena que remete a uma experiência sensorial, similar à montagem cinematográfica.

A fragmentação da narrativa é patente na forma como a cena é apresentada. A descrição é segmentada, com cortes abruptos entre observações e imagens, criando uma sensação de descontinuidade e intensidade emocional. Essa estrutura não linear contribui para a construção de um efeito narrativo que intensifica a experiência sensorial e emocional do leitor.

Conforme discutido no primeiro capítulo desta dissertação, o romance *O amante da China do Norte* se aproxima da autoficção, não apenas pela presença da voz do narrador-espectador, mas também pela infiltração da voz autoral, visível tanto no prefácio quanto nas notas de rodapé. No prefácio, a “voz que fala” imprime uma tonalidade específica que desoculta a perspectiva da autora em relação à obra: “O livro poderia ter se chamado *O amor na rua* ou *O romance do amante* ou *O amor recomeçado*” (Duras, 1992, p. 1, grifos da autora). Essa citação ilustra uma perspectiva de metanarrativa, na qual Duras pondera sobre possíveis títulos

para o seu trabalho. A escolha desses títulos revela uma preocupação com a temática central do romance – o amor – e com as diversas formas de sua interpretação.

Por outro lado, as notas de rodapé abrem espaço para a voz que “deveras sente” - de caráter mais íntimo e introspectivo - e proporcionam um vislumbre das emoções e reflexões profundas de Duras. Essa dualidade enriquece a dimensão emotiva do texto e destaca a natureza híbrida da linguagem durassiana, evidenciando a complexa interseção entre expressão pessoal e construção narrativa. Ao final do período “A criança se cala. Tenta não chorar. Mas chora assim mesmo*” (Duras, 1992, p. 75), Duras coloca um asterisco, o qual sinaliza a inserção da nota de rodapé: “Durante toda a sua vida, mesmo na velhice, ela havia chorado pela terrível injustiça de que a mãe fora vítima” (Duras, 1992, p. 75). Essa informação fornece um contexto adicional e pessoal para a emoção descrita na citação que faz parte do texto corrente, mostrando que a tristeza da criança reflete uma dor mais profunda e duradoura, vinculada a uma injustiça sofrida pela mãe. Assim, a explicação conecta a emoção da personagem com a experiência pessoal da autora, a qual expõe uma maior sensibilidade ao se referir à figura materna.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo analisar e compreender de que modo Marguerite Duras articula um jogo entre realidade e ficção em *O amante* (1984) e *O amante da China do Norte* (1991) e a razão subjacente a essa estratégia nas narrativas de ambas as obras. Dessa forma, a análise comparativa não apenas abriu novos horizontes interpretativos, mas também evidenciou a amplitude da escritura de Duras, que revisita os mesmos eventos sob uma ótica renovada, proporcionando outras descobertas e entendimentos, uma vez que o segundo livro apresenta uma narrativa densa, repleta de reflexões íntimas que possuem um peso intrínseco, configurando-se como uma sucessão de imagens, as quais o discurso evocativo remete fortemente ao visual e ao cinematográfico. Todavia, este estudo não buscou estabelecer verdades absolutas no âmbito literário, mas, sim, explorar as dimensões da construção do texto, que vão além da estrutura narratológica convencional. A proposta foi traçar um paralelo entre as obras, com o intuito de elucidar esse estilo de escrita em Duras e a real intenção presente nas entrelinhas das narrativas.

Fizemos várias leituras aprofundadas e minuciosas de vários críticos especializados na biografia durassiana. Identificamos, nos livros de Duras, que escrever e viver são um movimento sincrônico inerente, pois enquanto Duras se nutria da escrita para viver, seu texto se alimentava de sua própria vida. Nesse sentido, percebemos que a relação entre a autora e a escrita se desenvolvia por um processo dinâmico de reconfiguração do vivido. Através de suas obras, Duras não apenas relatava suas experiências passadas, mas as transformava, transcrevendo-as, por meio de novos significados e novos contextos. Na verdade, o que ocorre é um trabalho de escrita e de reescrita incessante, um processo de transfiguração que permite à autora reconstruir e reescrever sua narrativa pessoal que ultrapassa a mera representação, resultando em uma escrita que é simultaneamente memória e invenção.

Ao longo desta dissertação, constatamos que, de fato, a escrita de Marguerite Duras deliberadamente oscila entre os campos do real e do imaginário, ocasionando um jogo literário sustentado por motivações pessoais e íntimas. Isso nos permitiu explorar e entender as razões por trás das escolhas narrativas presentes nas obras analisadas. Compreendemos, portanto, que Duras transforma a arte de escrever em um entrelugar, um espaço híbrido que transcende a dicotomia entre realidade e ficção. Esse espaço se configura como um distanciamento e, ao mesmo tempo, converte-se em um ambiente seguro para revistar e reavaliar eventos que marcaram intensamente a vida da autora.

Verificamos que Duras, em *O amante da China do Norte*, retoma os fatos importantes da sua vida pessoal e, repetidamente, reescreve as experiências de infância na Indochina. Ela reconta a saga familiar e o relacionamento com o suposto amante chinês, utilizando suas vivências como matéria-prima para sua escrita. Esse movimento de escrever e reescrever sua história na infância não apenas reforça a importância de suas memórias na composição de sua obra, mas também nos remete a uma necessidade de Duras de repensar seu passado traumático. Notamos que este é marcado por eventos dolorosos, como a morte precoce do pai - que deixou a família em uma situação financeira desesperadora - e a instabilidade emocional da mãe - que oscilava entre a loucura e uma autoridade opressora. Além disso, a autora enfrentou a exclusão e o desprezo por parte de sua família, particularmente pela mãe e pelo irmão mais velho, e vivenciou a morte do irmão mais novo, por quem nutria um afeto profundo.

Todo esse conjunto de acontecimentos traumáticos afeta, indiscutivelmente, a vida pessoal de Duras. Por intermédio da escrita e da reescrita, a autora busca, em *O amante*, e, principalmente, em *O amante da China do Norte*, não apenas aprofundar e narrar os fatos dolorosos de sua infância, mas também compreender e encontrar significado em suas experiências de vida, criando um entendimento que transcende a autobiografia. Dessa maneira, vimos que as obras revelam como a autora brinca com os leitores, jogando com as memórias, alternando, amalgamando entre verdade e ficção, para criar uma narrativa que é, ao mesmo tempo, pessoal, íntima e universal.

Como mencionado, percebemos que diversas histórias pessoais pontuam a saga familiar nos romances. Os personagens que marcam a vida da protagonista, como o amante chinês, a mãe e os irmãos, apresentam narrativas que coincidem, significativamente, com fatos vividos pela própria autora, por exemplo, o relacionamento controverso e proibido com um homem chinês reflete o próprio romance de Duras na juventude, enquanto a figura da mãe autoritária e instável remete diretamente à sua mãe, cuja personalidade e atitudes foram descritas detalhadamente por biógrafos como Laure Adler e Joëlle Page-Pindon. Essas correspondências entre a ficção e a realidade reforçam a ideia de que a escrita durassiana é profundamente enraizada em suas experiências pessoais, refletidas na narrativa literária.

Notamos, ainda, que o estilo durassiano extrapola as fronteiras convencionais da narrativa, promovendo mais que uma hermética fusão entre realidade e imaginação. A autora evidencia toda sua ousadia ao jogar também com a linguagem nos textos em análise. Tratam-se de romances que, apesar de trazerem como fios narrativos os mesmos temas, são apresentados de forma única. Em *O amante*, a autora utiliza uma linguagem fragmentada, além do recurso da repetição de palavras, há ainda a mistura de tempos verbais e a alternância do

foco narrativo entre primeira e terceira pessoa. Tudo leva a crer que o que subjaz a essa irreverência é o desejo da narradora-personagem de desabafar suas mágoas e ressentimentos. Sob o nosso entendimento, é também a vontade da própria autora de se reconciliar com seus familiares, ou pelo menos compreendê-los de uma outra forma, talvez mais verdadeira, já que todos estavam mortos.

Por outro lado, no romance *O amante da China do Norte*, a autora mescla, notavelmente, a linguagem literária com a linguagem de cinema. Assim, ao adquirir o formato de um roteiro cinematográfico, a narrativa vai além da mera representação de eventos e personagens. Ela não só dá vida a esses elementos, como também resgata a figura da "criança" como um símbolo central, trazendo à tona as complexas dinâmicas familiares e as profundas questões afetivas que perpassam a obra. Esse enfoque permite que as demandas emocionais e relacionais, muitas vezes subjacentes, sejam exploradas com maior intensidade, revelando camadas mais profundas da psicologia dos personagens e das tensões intrafamiliares. É como se todas as feridas ficassem expostas, mais visíveis, para o leitor-espectador, assim como para a própria Duras, então recolhida em seu entrelugar sob a máscara de narradora onisciente, que articula o jogo a fim de se reconciliar, nessa reescritura, com todos aqueles que fizeram parte de seu traumático passado.

Concluimos que a retomada temática em *O amante da China do Norte* apresenta uma mudança significativa na forma como Duras retrata seus familiares, sobretudo a figura materna: a menina, antes marcada por conflitos e distanciamento, passa a demonstrar uma aproximação mais terna e filial. A relação é tratada com maior delicadeza, expondo um vínculo maternal mais afetuoso e reconciliador. Entendemos que, talvez pelo fato de a autora já estar mais madura e experiente na escrita, esta se torna, mais uma vez, um caminho de cura e de salvação para a reconciliação com o seu passado - para aprender a amar e a compreender a falta da mãe; entender a morte do irmão mais novo e perdoar o irmão mais velho, aceitando, assim, o drama familiar.

Enfim, descobrimos a razão que está por trás desse jogo incessante, articulado nas entrelinhas da narrativa de ambos os romances: não se trata apenas de um processo de reconciliação íntima da autora, mas também com aqueles com quem Marguerite Duras conviveu. Ela faz isso transformando, escrevendo e reescrevendo, apontando suas experiências pessoais de visão de mundo na mescla dos gêneros literários, atribuindo, assim, um imenso legado - romance, teatro, cinema -, inspirando e desafiando leitores e críticos em relação à sua história de vida. Dessa maneira, através das análises realizadas, foi possível esclarecer os mecanismos pelos quais Duras joga, entrelaçando o real e o ficcional, criando obras que são,

simultaneamente, pessoais e universais, revelando a profundidade e a profusão de suas memórias transfiguradas na literatura.

A intensidade e sofisticação da escrita de Marguerite Duras, portanto, asseguram sua posição como uma figura proeminente na literatura contemporânea, amplamente reconhecida em nível global. Sua habilidade em extrapolar as fronteiras entre o vivido e o imaginado continua a ser um campo de estudo e admiração intensos. Nesse contexto, o presente estudo não apenas enriquece a compreensão da obra de Duras, mas também oferece novas perspectivas sobre o potencial transformador da escrita de si nas suas narrativas, ampliando a discussão sobre as contribuições literárias da autora.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998.
- ALMEIDA, Pamela Terezinha Souza de Oliveira. *Ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2015.
- BECKER, Caroline Valada. A crônica e suas molduras, um estudo genológico. *Revista Estação Literária*. Londrina, v. 11, p. 1026, jul. 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane. *Marguerite Duras*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- BOTTMANN, Denise. Traduções de Marguerite Duras no Brasil. AYER, Maurício; KUNTZ, Maria Cristina Viana. *Olhares sobre Marguerite Duras*. São Paulo: Publisher Brasil, 2014, p. 2627. Disponível: http://www.apfesp.org.br/_docs/marguerite_duras.pdf. Acesso em: 23 jun. 2024.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.
- COUTINHO, Ana Paula. *Escrever entre ruínas: Marguerite Duras e a dor da memória*. Libretos. Lisboa, 2015.
- CORREA, Adriana Santos. 2008. *A recepção da obra de Clarice Lispector na França e da obra de Marguerite Duras no Brasil: uma leitura de imaginários*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. Trad. Joca Wolff. *Sopro*, n. 71, 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>, acesso em: 03 nov. 2022.
- DOUBROVSKY, Serge. *C'est fini*. Entretien réalisé par Isabelle Grell. In: FOREST, Philippe. *La Nouvelle Revue Française. Je & Moi*. Paris: Gallimard, n° 598, 2011.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 111-125.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos*. A atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.
- DURAS, Marguerite. *A dor*. 1. ed., Estação Liberdade, 1985.

- DURAS, Marguerite. *A vida material*. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- DURAS, Marguerite. A vitória de um estilo. [Sem nome do tradutor]. *Veja*, São Paulo, p. 3-6, 17 de julho de 1985. Entrevista concedida a Paulo Moreira Leite (1985).
- DURAS, Marguerite. *Barragem contra o Pacífico*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Arx, 2003.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- DURAS, Marguerite. *India Song*. Paris: Gallimard. 1975.
- DURAS, Marguerite. *La Musica e La Musica segunda*. Trad. e prefácio de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora Temporal, 2022.
- DURAS, Marguerite. *La passion suspendue*. Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre. Paris: Éditions du Seuil, 2013.
- DURAS, Marguerite. *Les lieux de Marguerite Duras*. Entretiens avec Michelle Porte. Paris: Minuit, 1987.
- DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*. Traduzido por Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- DURAS, Marguerite. *O Amante*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Globo: São Paulo, 2003.
- DURAS, Marguerite. *O Amante*. Tradução de Denise Bottmann. – São Paulo: Planeta, 2020.
- DURAS, Marguerite. *O Amante da China do Norte*. Trad. Denise Rangé Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan. /jun. 2015.
- FERREIRA, Júlia Simone. *L'intime et le secret dans l'écriture de Marguerite Duras*. Beau Bassin: Éditions universitaires européennes, 2018.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. Pp. 129-160.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ética, Sexualidade, Política*. Organização e seleção dos textos: Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2004.
- GALLE, Helmut, Org. *et al. Em primeira pessoa: abordagens da teoria autobiográfica*. Organizado por Helmut Galle; Ana Cecília Olmos; Adriana Kanzevolsky; Laura ZuntiniIzerra. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.
- GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim

(Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 181-221.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction – Une aventure du langage*. Paris: Seuil, Poétique, 2008.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

GORLA, Beatriz d'Ângelo Braz. *Entre a palavra e a imagem: a escritura de Marguerite Duras no cinema*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e práticas sociais do TEL) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

HUNTER, Rachel Deborah. *Truth and Memory in Two Works by Marguerite Duras*. Dissertation (Master of Arts) – Department of World Languages and Literatures. Portland State University, Oregon, 2013.

JACCOMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Genebra: LibrairieDroz, 1993.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. edição. Rio de Janeiro. 7 letras, 2012.

KLUGER, Ruth. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos. In: GALLE, Helmut, Org. *et al. Em primeira pessoa: abordagens da teoria autobiográfica*. (Org.) Helmut Galle; Ana Cecília Olmos; Adriana Kanzevolsky; Laura ZuntiniIzarrá. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, Tradução de Luciana Carvalho Fonseca Corrêa Pinto, 2009, p. 21-30.

KLUNGER, Odara. Do cinema à literatura: India Song de Marguerite Duras. *Non plus*. São Paulo, v. 7, n. 13, Ano 7, p. 93-110, Jan-Jun. 2018.

LEBELLEY, Frédérique. *Marguerite Duras. Uma vida por escrito*. São Paulo: Scritta Editora, 1994.

LEITE, Paulo Moreira. Marguerite Duras: a vitória de um estilo — entrevista. In: *Veja*. São Paulo, 17/7/1985, p. 4.

LEJEUNE, Philippe. *Autoficções& Cia. Peça em cinco atos*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 21-37.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LEJEUNE, Phillippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

- LOIGNON, Sylvie. *Marguerite Duras*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- MAUGHAM, Robin. *Escape from the Shadows*. Londres: Holder&Stoughton, 1972.
- MANDEL, BJ. Cheio de vida agora. In: OLNEY, J. *Autobiografia: Ensaio teóricos e críticos*. New Jersey: Princeton University Press, 1980, (p. 49-72).
- MASCARO, Laura. *A reescrita de si e dos outros: Marguerite Duras e a dramaturgia de “La Musica e La Musica segunda”*. São Paulo: Editora Temporal, julho, 2022.
- MÜLLER, Andréa Correa Paraiso. Marguerite Duras e a autoficção construída pela reescritura. *Revista Graphos*, João Pessoa, v. 21, n. 3, p. 62-76, 2019.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim. A reescritura do romance colonial em L'Amant de Marguerite Duras. In: *Ipótesis - revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 3, n. I, p. 133-141, jan/jun, 1999.
- PAGÈS-PINDON, Joëlle. *Marguerite Duras: L'écriture illimitée*. Paris: Ellipses. 2012.
- PARAÍSO, Andréa Corrêa. *Marguerite Duras e os Possíveis da Escrita: a busca incansável*. São Paulo: UNESP, 2002.
- PINTHON, Monique. *Marguerite Duras et l'autobiographie: le pacte de vérité en question*. Relief, Nimegue, v. 1, n. 3, p. 30-42, 2009.
- PONTES, Maria do Socorro Aguiar. *Entre a literatura e o cinema: o embaralhamento de gêneros em Marguerite Duras*. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- REBINSKI, Luiz. A literatura em perigo. Entrevista com Leyla Perrone-Moisés. In: *Cândido*. Paraná, 2020. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Leyla-Perrone-Moisés>. Acesso em: 04 abril 2024.
- ROUSSEAU, J. -J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. Bauru: Edipro, 2008.
- ROYER, Michelle. *The cinema of Marguerite Duras: multisensoriality and female subjectivity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- STARLING, Dannielle Rezende. 2015. *A dor escreve Duras: a dor, a letra e o feminino em Marguerite Duras*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.
- VIRCONDELET, Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. Presses de la Renaissance, Paris, 2006.