

## 5. O Amante de Marguerite Duras.

### 5.1 Uma autobiografia em preto.

“Eu a conheço desde sempre. (...) venho lhe dizer que, por mim, eu a acho agora ainda mais bonita do que quando jovem; gostava menos do seu rosto de moça do que do rosto que você tem agora, devastado.” Penso com frequência nessa imagem (...). Entre todas as imagens de mim mesma, é a que me agrada, nela me reconheço, com ela me encanto.<sup>342</sup>

É assim que Marguerite Duras inicia sua obra **O Amante**, ela parte de uma questão que acredita ser estruturante para a reflexão de si: o momento em que deixou de ser uma menina para se tornar mulher, o momento em que envelheceu. Para Duras, essa brusca mudança ocorreu aos dezoito anos, quando deixou Saigon para ir estudar na França. É ali, neste recorte do passado, que a autora, no presente, reconhece o drástico envelhecimento de seu lindo rosto de menina. “Eu o vi ganhar meus traços, um a um, mudar a relação que existia entre eles, aumentar os olhos, entristecer o olhar, marcar mais a boca, imprimir profundas gretas na testa”<sup>343</sup>.

Ao imaginar-se com quinze anos de idade, ainda em sua meninice na colônia francesa da Indochina, a autora rapidamente muda o foco de si para sua mãe, nos dando a sensação de que em suas evocações do passado, o controle materno tornou-se vívido para a autora. A imagem de seus irmãos também é rapidamente evocada, principalmente o rancor quanto ao mais velho e a lembrança da diferença que sua mãe fazia entre ele e os demais.

Eu queria matar meu irmão mais velho, queria matá-lo, ter razão contra ele uma vez, pelo menos uma única vez, e vê-lo morrer. Era para retirar da frente da minha mãe o objeto de seu amor. Esse filho, puni-lo por amá-lo tanto, tão mal, e sobretudo para salvar meu irmão mais moço, achava eu, meu irmãozinho, minha criança, da vida vivida por esse irmão mais velho sobre a sua (...).<sup>344</sup>

Duras já havia se inspirado em sua família em alguns de seus romances, mas somente agora, aos setenta anos de idade, após a morte de seus familiares, sente-se à vontade para refletir sobre determinados momentos de sua vida. De

<sup>342</sup> DURAS, Marguerite. **O Amante**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 9

<sup>343</sup> Ibid. p. 9.

<sup>344</sup> Ibid. p. 11.

acordo com Helmut Galle, apesar de observarmos o crescente número de autobiógrafos jovens, a ideia de criar uma obra autobiográfica surge geralmente em idade mais avançada – “(...) é a perspectiva mais adequada da autobiografia, menos por causa da completude da história e mais por causa de uma liberdade de qualquer fim concreto que não seja a representação da vida tal como foi.<sup>345</sup>” Apesar de não defender que sua autobiografia consista em uma representação da vida “tal como foi”, podemos perceber que há, de fato, uma sensação de libertação quanto aos valores familiares, os quais a impediam de refletir sobre determinados episódios de seu passado. A libertação quanto ao que se refere como pudor, “a antecipação interiorizada da reprovação do comportamento por um outro que o sujeito respeita<sup>346</sup>”.

O que faço agora é diferente (...). Aqui falo dos períodos encobertos dessa mesma juventude, de certos fatos, certos sentimentos, certos acontecimentos que enterrei. Comecei a escrever em um meio que me impelia fortemente ao pudor. Escrever para eles ainda era moral.<sup>347</sup>

Ao retornar a refletir sobre a menina Marguerite, a autora chega a conclusão que aos quinze anos de idade, o rosto ainda infantil já predizia os anseios da mulher – “Aos quinze anos eu tinha o rosto do gozo e não conhecia o gozo.<sup>348</sup>” É aí, nesse momento evocado pela memória, aos quinze anos e meio, que a autora decide reconstruir seu passado e iniciar a história de sua própria devassidão. “Tudo começou desse jeito para mim, por esse rosto visionário, extenuado, esses olhos pisados antes do tempo, antes da experiência<sup>349</sup>”.

Antes de se tornar um livro e ser intitulado de **O Amante**, essa narrativa autobiográfica consistia em um prefácio para uma obra de fotografias feita por seu filho Outa. O texto tinha como objetivo reconstruir, através das imagens, a vida e obra da autora francesa. Ao rever as fotos de sua mãe e de seus irmãos em Hanói, Marguerite escreve essa narrativa e a intitula “A imagem absoluta”. Ela descreve uma imagem que tem de si, uma foto que nunca foi tirada, mas permanece em sua

<sup>345</sup> GALLE, Helmut. **O gênero autobiográfico**. Possibilidade(s), particularidades e interfaces. São Paulo: USP, Departamento de Letras modernas, 2011. P.54.

<sup>346</sup> Ibid. p.149.

<sup>347</sup> Ibid. p.12

<sup>348</sup> DURAS, Marguerite. Op.cit. p. 13.

<sup>349</sup> Ibid. p. 13.

memória como a melhor representação de sua infância, dessa menina que ela acredita já prefigurar o rosto devastado pela experiência que possui no presente.

Quinze anos e meio. É a travessia do rio. (...) É no curso dessa viagem que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto. Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto (...). Mas não tiraram. (...) Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. (...) É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora.<sup>350</sup>

Por que sua imagem absoluta era justamente a de uma foto que nunca foi tirada? Por que Marguerite Duras afirma que a ausência da imagem concreta é exatamente o que lhe dá virtude, a ponto de concebê-la como absoluta em sua reflexão sobre o passado? Apesar de querer deixar as ponderações sobre a narrativa para mais tarde, apenas insinuarei uma pequena reflexão, na tentativa de responder tal questão. Sua ausência faz com que a evocação torne-se mais forte que o enclausuramento de uma moldura fotográfica. A autobiografia, não deve ser sufocada pela exatidão factual, nem superada por uma imaginação criadora descompromissada com a autoreflexão. Deve preocupar-se unicamente com a imagem evocada pelo autor naquele momento da escrita e, por conta disso, uma imagem que não está registrada pode ser muito mais fiel à autorepresentação da autora, do que outra delimitada no papel.

Marguerite brinca com essa libertação que a autobiografia ganhou quanto à exatidão do passado. Através da utilização de verbos no presente, sua narrativa não tem esperança de resgatar a menina Donnadieu<sup>351</sup> aos quinze anos em Hanói, uma vez que se pretende como narrativa da mulher Duras, já livre das amarras familiares aos setenta anos, vivenciando o presente de sua evocação, consciente da criação e daquilo que não retornará jamais.

Não me lembro dos sapatos que usava naquele tempo só de certos vestidos. Na maior parte do tempo, uso sandálias de lona sem meias. (...) Naquele dia, eu devia estar usando aqueles famosos sapatos de salto alto em lamê dourado. Não vejo que outra coisa poderia estar usando naquele dia, portanto, os uso. (...) Só me suporto com esse par de sapatos e ainda agora é o que quero, são os primeiros sapatos de salto alto da minha vida (...).<sup>352</sup>

<sup>350</sup> DURAS, Marguerite. Op.Cit. p.13.

<sup>351</sup> Donnadieu era o nome de sua família, porém, quando começou a publicar suas obras em Paris, Marguerite passou a utilizar o nome Duras.

<sup>352</sup> DURAS, Marguerite. Op. Cit. p. 15.

Duras escolhe seus quinze anos e meio como o momento que tomou consciência de sua própria malícia, pois, para a autora, seu rosto já prediz o amadurecimento, já antevê a experiência.

Não era preciso atrair o desejo. Ele estava em quem o despertava ou não existia. Ele já estava ali desde o primeiro olhar ou jamais teria existido. Ele era o entendimento imediato da relação de sexualidade ou não era nada. Isso, também, eu soube antes da experiência.<sup>353</sup>

É comum em uma análise da escrita autobiográfica, denunciarmos a teleologia presente em muitas dessas narrativas. Evocar o passado não apaga o que já conhecemos quanto ao presente, portanto, torna-se tentador incutir na criação a sensação de trajetória, como se as explicações do agora estivessem na lembrança e, através delas, pudéssemos clarificar nossas ações, desmistificar e dar sentido às nossas vidas. A escrita de Duras não é diferente, pois muitas vezes volta ao passado e encontra ali o nascedouro do que reconhece como identidade, na atualidade da escrita.

Está tudo ali, e nada ainda começou, vejo nos olhos, tudo já está nos olhos. Quero escrever. Já disse para minha mãe: o que eu quero é isso, escrever. Nenhuma resposta na primeira vez. E depois ela pergunta: escrever o que? Digo livros, romances.<sup>354</sup>

Apesar desta semelhança com as autobiografias ditas tradicionais, as análises teleológicas de Duras não correspondem a uma credulidade em um sentido de vida - “A história da minha vida não existe. Ela não existe. Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha.”<sup>355</sup>. A autora reconhece a construção dessa trajetória através da evocação, mas isso não a impede de fazê-la, uma vez que não há um compromisso com a verdade do ocorrido, como em uma historiografia. Há, em contrapartida, um desejo de evocar o que lhe parece relevante à reflexão de si no presente. O compromisso, portanto, não está no passado, mas sim no momento da evocação, momento da criação autobiográfica.

Retornemos à narração de Duras em **O Amante**. A “imagem absoluta” que Marguerite tenta reconstruir torna-se o foco de inúmeras páginas de reflexão sobre

<sup>353</sup> DURAS, Marguerite. Op.Cit. p. 20.

<sup>354</sup> Ibid. P. 20.

<sup>355</sup> Ibid. P.12.

sua infância. Ela relembra a compra de um chapéu masculino, o qual compõe seu vestuário desconcertado.

A ligação com a miséria também aparece neste chapéu masculino, pois é preciso que entre dinheiro em casa, de uma maneira ou de outra é preciso. (...) É por essa razão, ela ainda não sabe disso, que a mãe permite que a filha saia com essa roupa de prostituta infantil<sup>356</sup>.

Duras já inicia uma ligação da imagem, que possui na memória, desta menina de quinze anos, com a experiência junto ao amante chinês. Para a autora, apesar de nunca ter confrontado a mãe sobre tal relação, em algum nível ela sabia e foi conivente, devido às dificuldades que a família passava na Indochina – “A filha sabe que o que ela faz é o que a mãe escolheria que a filha fizesse, se ousasse, se tivesse forças para tanto, se a dor provocada por essa ideia não estivesse ali a cada dia extenuante.”<sup>357</sup>

O pai de Marguerite, Émile Donnadieu, era professor de matemática e possuía muito prestígio na colônia francesa, devido à escassez de profissionais na região. Em 1921, aos sete anos de idade, a autora recebe a notícia da morte de seu pai, que se encontrava na França, na tentativa de curar uma séria desenteria amebiana. Ao analisar uma foto tirada no pátio da casa de Hanói, a autora relembra a noite em que sua mãe descobriu que seu marido falecera. Apesar do rancor que possuía, podemos perceber certa admiração de Duras pelos mistérios e sabedoria materna:

Não sei quem havia tirado a foto do desespero. (...) Talvez meu pai uma última vez. Dentro de alguns meses, ele será repatriado para a França por motivo de saúde. (...) Minha mãe se negará a acompanhá-lo à França, ficará onde estava, detida ali. Em Pnom Penh. (...) É nessa residência que minha mãe saberá da morte de meu pai. Ela saberá antes da chegada do telegrama, desde a véspera por um sinal que somente ela viu e soube entender, por essa ave que em plena noite tinha gritado, ensandecida, perdida no escritório da face norte do palácio, o de meu pai<sup>358</sup>.

Após a viuvez, a mãe de Duras, passa a viver com dificuldades, “de agora em diante, a família pertence à classe dos *brancos pequenos* da colônia – da mesma forma que os soldados da polícia, os funcionários da alfândega, (...) os

<sup>356</sup> DURAS. Op. Cit. P.23.

<sup>357</sup> Ibid. P. 23

<sup>358</sup> Ibid. p.27.

guardas da prisão.<sup>359</sup>” Apesar da condição mais humilde, adquirida após a morte de Émile, os Donnadiou permanecem possuidores de alguns privilégios, assim como todos os colonos franceses na Indochina.

(...) não passávamos fome, éramos crianças brancas, tínhamos vergonha, vendíamos nossos móveis, mas não passávamos fome, tínhamos um empregado e comíamos porcaria, galinholas, filhotes de caimão, mas essas porcarias eram preparadas por um empregado, servidas por ele e às vezes recusadas por nós, podíamos dar-nos ao luxo de não querer comer<sup>360</sup>.

A diferença racial torna-se uma premissa irrevogável para aquela sociedade colonial do início do século XX, o que torna a relação de Marguerite com o homem chinês ainda mais reprovável para a época. Ao narrar seu primeiro encontro, ela deixa claro a primeira impressão que teve daquele a lhe espreitar: “Na limusine está um homem muito elegante que me olha. Não é branco<sup>361</sup>”. Já em Paris, no final da década de 1930, Marguerite permanece firme em suas afirmações quanto às distinções raciais, herança dos valores conquistados na infância na colônia francesa da Indochina: “Não se pode misturar a raça amarela com nossa raça branca. É inconcebível<sup>362</sup>”. Talvez isso explique o tempo que a autora demorou em conseguir assumir este relacionamento publicamente.

Ao evocar seu primeiro encontro com Huyhn Thoai Lê, a autora relembra da residência na barragem ao sul da serra do Elefante, no Camboja:

Quando estou na balsa do Mekong, esse dia da limosine preta, minha mãe ainda não abandonou a concessão da barragem. Uma vez ou outra, ainda percorremos o caminho, como antes, à noite, ainda vamos os três, passamos ali alguns dias. Lá ficamos na varanda do bangalô, na frente da montanha do Sião. E depois voltamos<sup>363</sup>.

Na tentativa de melhorar de vida, a senhora Donnadiou decidira gastar todas as suas economias para comprar uma concessão de terras na planície costeira de Kampot, no Camboja. Seu desejo era plantar arroz naquele terreno, mas o que não previa era a inundação da propriedade pela maré do Pacífico no mês de julho. “Dezenas de famílias antes dela caíram na armadilha”<sup>364</sup>. Na

<sup>359</sup> LEBELLEY, Frédérique. **Uma Vida por escrito**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994. P.5

<sup>360</sup> DURAS, Marguerite. Op.Cit. p. 10.

<sup>361</sup> Ibid. p. 18.

<sup>362</sup> DURAS, Marguerite, apud LEBELLEY, Frédérique. Op. Cit. P. 84.

<sup>363</sup> DURAS. Op.Cit. p.22.

<sup>364</sup> LEBELLEY, Frédérique. Op.Cit. p. 26.

evocação de Duras, ao mencionar a barragem, a família Donnadiou já havia desistido de tentar cultivar a propriedade. Após sete anos de luta, eles finalmente deixaram os arrozais inundados.

Foi longo. Durou sete anos. Começou quando tínhamos dez. Depois tínhamos doze. Depois treze. Depois catorze, quinze. Depois dezesseis, dezessete anos. Durou esse tempo todo, sete anos. E então finalmente a esperança foi deixada de lado. Abandonada. Abandonadas também as tentativas contra o oceano<sup>365</sup>.

A professora Marie Donnadiou recebeu o cargo de diretora da escola de moças em Sadec, enquanto sua filha tornou-se uma interna na instituição Chasseloup-Laubat em Saigon. Será no retorno de uma temporada de férias em Sadec, na travessia do rio Mekong, que Marguerite encontrará o chinês pela primeira vez.

O homem elegante desceu da limosine, ele fuma um cigarro inglês. Olha a jovem com chapéu masculino e sapatos dourados. Aproxima-se devagar. Visivelmente intimidado. De início não sorri. De início oferece um cigarro a ela. A mão treme. Há essa diferença de raça, ele não é branco, ele deve superá-la, por isso treme<sup>366</sup>.

Huynh Thoai Lê era o segundo filho de uma abastada família mandarim exilada na Indochina. Apesar de não ser o primogênito, tornou-se o herdeiro da fortuna paterna, por possuir a total confiança do pai quanto à administração dos negócios familiares. “Ele pertence a essa minoria financeira de origem chinesa que possui todos os imóveis populares da colônia.<sup>367</sup>” Marguerite o retrata como um homem gentil, culto e fraco, pois incapaz de defendê-la perante os insultos de seu pai, o qual “não permitirá o casamento do filho com a pequena prostituta branca do posto de Sadec.<sup>368</sup>” A imagem de Lê em **O Amante** é bem diferente do retrato criado pela autora em **Barragem contra o Pacífico**, romance, publicado em 1950, no qual Duras inspirou-se em sua família e vivência para criar os personagens de sua obra.

No dia anterior ele lhe dissera que se ela consentisse fazer uma pequena viagem até a cidade com ele, ganharia um anel com um diamante. Ela lhe perguntou o preço do diamante. Ele não tinha entrado em detalhes com ela, mas dissera que

---

<sup>365</sup> DURAS. Op.Cit. p. 43.

<sup>366</sup> Ibid. p. 28.

<sup>367</sup> Ibid. P.28

<sup>368</sup> Ibid.p.29

valia bem o bangalô. (...) Ele lhe dissera que o diamante já estava em sua casa, e que estava esperando que ela se decidisse para lhe dar<sup>369</sup>.

Marguerite Duras retratara o homem da limosine preta como um aproveitador que tenta prostituí-la sob a falsa promessa de casamento. Uma imagem que nada se assemelha ao dócil chinês, evocado anos mais tarde em sua narrativa autobiográfica. Stephanie Borges avalia esta diferença em seu artigo *Ficção Íntima*:

Ela mencionou esse mesmo relacionamento em **Barragem contra o Pacífico**, em que descreve o chinês como alguém feio e inadequado; mas, 34 anos depois, em *O amante* ele é delicado e sem força suficiente para enfrentar o pai. Como a mãe e os irmãos, ele é uma figura passiva no cenário do qual a protagonista pretende escapar<sup>370</sup>.

Ora, como podemos ter certeza que a imagem de Huynh Thoai Lê, em **O Amante**, é fidedigna à realidade, se a autora já o havia retratado, vinte sete anos antes, como alguém inteiramente diverso? O problema do leitor de uma obra autobiográfica reside nesta constante tentativa de tornar o autor um historiador. Não há um compromisso de Duras em descrever o “verdadeiro” chinês de seu passado, pois, apesar de ser uma tarefa impossível, e mesmo que não o fosse, seu único objetivo consiste em ser fiel à reflexão de si durante a escrita. Em **Barragem Contra o Pacífico** não podemos negar a presença de momentos autobiográficos, da mesma maneira que muitos outros romances podem ter sido baseados, inicialmente, em uma vontade do autor em expressar sua própria experiência de vida. No entanto, seja por falta de vontade, ou falta de coragem, Duras não foi à frente com a criação de uma autobiografia em 1950, o que somente ocorreu trinta e quatro anos mais tarde ao escrever **O Amante**. Ali sim, vemos seu compromisso em criar uma narrativa autobiográfica, na qual o foco está na reflexão sobre o que, naquele dado momento, acreditava ser relevante para a constituição de sua fluída e efêmera autoimagem.

<sup>369</sup> DURAS, Marguerite. **Barragem contra o Pacífico**. São Paulo: Arx, 2003. p. 103.

<sup>370</sup> BORGES, Stephanie. **Ficção Íntima**. Disponível em:

<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=o-amante>. Publicado em: Quarta-feira, 25 julho, 2012, às 15:44 Acessado em: 02/06/15, 13:42.

É graças à felicidade de escrever, muito grande, que percebi, enquanto escrevia sobre minha infância – sobre um certo ano dela -, que escrevia de todos os lugares, sobre minha vida inteira, todos os anos misturados, sobre mim agora, como nunca o fizera antes<sup>371</sup>.

Essa escrita irrefletida, “mais apressada em agarrar as coisas do que em dizê-las<sup>372</sup>”, faz desta obra um momento de libertação, no qual expressa seu crescimento e gradativo distanciamento da família e de antigos valores, para aproximar-se da imagem que possuía ou pretendia ter de si. A imagem da mulher que não se enquadra a moldes ou tradições, que possui no rosto as marcas da devassidão, marcas de uma vida composta por sucessivos rompimentos de barreiras sociais.

Desde que entrou no carro preto, ela soube, está afastada dessa família pela primeira vez e para sempre. Doravante eles não devem mais saber o que acontecerá com ela. Não importa que a peguem, que a levem, que a maltratem, que a corrompam, eles não devem saber. Nem a mãe, nem os irmãos. Doravante será este o destino deles. É hora de chorar na limusine preta<sup>373</sup>.

Essa passagem nos dá a sensação de despedida. A autora dá adeus à imagem da menina preservada para o casamento, que salvará a sua família da miséria. Ela despede-se da infância e dos valores maternos para começar a amadurecer e a reconhecer-se em seus próprios atos. Descreve sua primeira vez com o chinês de maneira detalhista, retirando toda e qualquer moralidade, desnudando por completo a cena narrada.

Ele arranca o vestido, joga-o, arranca a calcinha de algodão branco e a leva assim nua até a cama. (...) Eu não sabia que sangrava. Ele me pergunta se doeu, digo não, ele diz que fica feliz. Ele enxuga o sangue, ele me lava. Olho-o fazer. Insensivelmente ele volta, volta a ser desejável. Eu me pergunto como tive a força de enfrentar a proibição posta por minha mãe<sup>374</sup>.

Deitar-se com o chinês representava a rejeição à miséria, à loucura de sua mãe, à repressão do irmão mais velho, ao desejo pelo irmão mais novo. “Não é apenas a sedução que a define como mulher, mas sua rejeição à postura de vítima

<sup>371</sup> DURAS, Marguerite. Apud LEBELLEY, Frédérique. Op.Cit. p. 272.

<sup>372</sup> Ibid. p. 272.

<sup>373</sup> DURAS, Marguerite. **O Amante**. Op.Cit. p. 30.

<sup>374</sup> DURAS, Marguerite. **O Amante**. Op.Cit. p. 32.

de sua mãe e sua decisão de agir, tornando-se responsável por sua vida, aceitando o preço a pagar por suas escolhas”<sup>375</sup>.

Apesar de livros autobiográficos já existirem a muitos séculos - como vimos no capítulo anterior, a autobiografia surge com o processo de singularização do homem, proveniente do pensamento cartesiano do século XVII – a autobiografia de Marguerite Duras representa uma nova forma de escrita, a qual surge no século XX, influenciada pelo que comumente fora denominado de Novo Romance. ” O termo é, sobretudo da responsabilidade dos jornalistas, que tiveram que encontrar uma designação acessível respeitante à renovação romanesca ocorrida no panorama da literatura francesa da década de 50.<sup>376</sup>” Alain Robbe-Grillet, escritor e teórico literário publicou, durante o pós-guerra, uma série de ensaios sobre o futuro do romance ocidental. O autor julgava antiquado o foco imposto ao enredo e a narrativa, realizado por romancistas como Balzac. Opondo-se a isso, Robert-Grillet defende um romance, cuja atenção recairia sobre o objeto, na tentativa de afastar-se de uma definição de personagens e da existência de uma organização narrativa: começo, meio e fim<sup>377</sup>.

O real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório. (...) Tudo isto é o real, isto é, o fragmentário, o fugaz, o inútil, tão acidental mesmo e tão particular que todo acontecimento ali aparece, a todo instante, como gratuito, e toda existência, afinal, como privada da menor significação unificadora<sup>378</sup>.

Marguerite Duras e Robert-Grillet foram próximos durante a década de cinquenta, quando trabalharam juntos na revista *Editions de Minuit*. Minha proposta não concerne em fazer uma análise sobre o que fora denominado de Novo Romance, apenas demarcar a consciência de Duras quanto às discussões teóricas da época e como tais incursões literárias influenciaram a narrativa de **O Amante**. A despreocupação da autora em organizar cronologicamente sua obra revela-se como uma influência desta nova escrita, a qual se opõe à estruturação narrativa tradicional. Ela vai e volta no tempo impedindo o leitor de criar uma

<sup>375</sup> BORGES, Stephanie. **Ficção Íntima**. Op Cit. p.1

<sup>376</sup> CEIA, Carlos. **Nouveau Roman**. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=75:nouveau-roman&task=viewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=75:nouveau-roman&task=viewlink). Acessado em: 04/06/15. 10:35 am.

<sup>377</sup> BARTHES, Roland, **Ensaio Crítico**. Lisboa: Edições 70, 1977.

<sup>378</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. **Le miroir qui revient**. Paris: Minuit, 1984. P. 208-209.

trajetória retilínea sobre a história de sua vida. Um exemplo está na menção à morte de seu irmão mais novo, em 1942 em Saigon. Duras se pôs a refletir sobre a relação de sua família com Lê, como tentavam ignorar a sua presença, apesar de depositar nele a esperança de fugir das adversidades financeiras. No entanto, rapidamente, vemo-la mudar de foco, ao passar a refletir sobre a barragem, a loucura e desespero da mãe, a qual amava e odiava ao mesmo tempo. Como por um estalo da memória, a autora menciona o irmão, sua morte prematura e a culpa que deposita no mais velho pelo destino de mártir do mais novo.

Meu irmão mais novo morreu em dezembro de 1942 sob a ocupação japonesa. Eu tinha deixado Saigon depois de terminar o secundário em 1931. Ele me escreveu uma única vez em dez anos. (...) Muitas vezes falo de meus irmãos como um conjunto (...). Foi só depois que passei a dizer de outra maneira, quando meu irmão mais moço cresceu(...). O irmão mais velho continuará um assassino. O mais moço morrerá por causa deste irmão. Quanto a mim, fui embora, me desgarrei<sup>379</sup>.

Podemos notar, portanto, que esta nova maneira de pensar o romance trouxe consequências para outros gêneros literários como a própria autobiografia, uma vez que o questionamento quanto à estrutura romanesca carrega em si uma abrangência, ao abandonar a crença no sentido da própria vida. Sendo assim, a indagação quanto ao relato linear abarca uma questão filosófica: a própria noção de sujeito moderno. Helmut Galle identifica a crítica ao sujeito cartesiano promovida por teóricos da pós-modernidade, como uma possível causa para a busca de novas maneiras de representar a vida:

Do mesmo modo que um copo meio vazio também pode ser considerado meio cheio, o fenômeno da autobiografia moderna (e pós-moderna) pode ser considerado como sintoma da “morte” e do “fim do sujeito” ou como indício da maleabilidade do gênero(...)<sup>380</sup>.

Na tentativa de afastar-se de uma linguagem referencial e do compromisso com o real, que acreditava possuir a autobiografia tradicional, Serge Dubrovsky concebe sua obra *Fils* de 1977 como autoficção, ou seja, uma “ficção de eventos e fatos estritamente reais(...)<sup>381</sup>.” Tal conceito expandiu-se a tal ponto, que outras obras passaram a ser concebidas pela mesma categoria, como, por exemplo, a obra

<sup>379</sup> DURAS, Marguerite. *O Amante*. Op.Cit. p.44

<sup>380</sup> GALLE, Helmut. *O gênero autobiográfico*. Possibilidade(s), particularidades e interfaces. São Paulo: USP, Departamento de Letras modernas, 2011. P. 157.

<sup>381</sup> DUBROVSKY, Serge. Apud GALLE, Helmut. Op.Cit. p.108.

de Roland Barthes<sup>382</sup>, mencionada no capítulo anterior. Tal relação deveu-se ao fato de, assim como Dubrovsky, Barthes pretender com sua obra, refletir sobre “ a impossibilidade de narrar a vida ‘tal como realmente foi’ e encenar seu próprio caráter construtivo.<sup>383</sup>” Apesar de ser escrito sob o nome próprio e manter-se fiel à verossimilhança memorialística, estes defendem que suas narrativas são romances, uma vez que, para tais autores, qualquer construção linguística é incapaz de referenciar à vida, tornando-as irrevogavelmente ficcionalidades. De acordo com Helmut Galle, esta suposta autoficção torna-se um paradoxo, uma vez que, “associa o elemento referencial que aponta para o autor e sua vida como se nega à factualidade pelo elemento da ‘ficção’.<sup>384</sup>”

Enquanto o romance autobiográfico é claramente diferenciado da autobiografia pelo fato de propor um contrato ficcional, que não permite que as proposições sejam verificadas pelo leitor, o rótulo de ‘autoficção’ parece sugerir um pacto paradoxal. (...) a característica dominante da autoficção seria a intencional indiscernibilidade do pacto, que impossibilita que o leitor leia o texto exclusivamente sob uma ou outra modalidade e que implanta uma ambiguidade indelével no texto<sup>385</sup>.

Como podemos perceber pela passagem acima, Galle defende que a autoficção possibilita uma dupla recepção textual, pois tal narrativa encontra-se em um campo indeterminado, ou seja, entre o factual – “uma proposição que pode ser julgada como verdadeira ou falsa<sup>386</sup>”- e o ficcional –“somente pode ser verificada dentro da realidade fictícia do romance”<sup>387</sup>. Como vimos no capítulo anterior, nossa tese rejeita a existência de uma autoficção, uma vez que nossa concepção de obra autobiográfica afasta-se da defesa quanto à verificabilidade do narrado, e, com isso, a ambiguidade textual proposta pelo dito autoficcional anula-se por completo. A autobiografia não pressupõe tal qual o discurso historiográfico a fidelidade à veracidade factual, portanto, a dita indiscernibilidade referida por Galle, não se tornaria um paradoxo à recepção do leitor. Podemos dar como exemplo a obra de Marguerite Duras. Se o caso com o amante chinês não ocorrera de fato, se fora, portanto apenas um produto da imaginação da autora, isso nos

<sup>382</sup> BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003

<sup>383</sup> WAGNER-EGELHAAF apud GALLE, Helmut. Op.Cit. p. 108.

<sup>384</sup> GALLE, Helmut. Op.Cit. p. 108.

<sup>385</sup> Ibid. pp. 107-110.

<sup>386</sup> GALLE, Helmut. Op.Cit. p.74

<sup>387</sup> Ibid. p.121.

faria encarar sua obra como ficcional? Fixar-se apenas à afirmação autoral de ter se atido à exatidão da memória torna-se frágil ao lembrarmos de inúmeros autores que afirmaram refletir sobre suas memórias e, no entanto, foram descobertos intencionalmente a criar uma persona fantástica apenas em busca de fama e reconhecimento. Duras reflete sobre um homem que existiu em sua vida, Huynh Thoai Lê, contudo, mais importante que isso é o foco dado à relação conturbada com a mãe e com os irmãos. O caso com o amante é apenas uma maneira de revelar o gradativo afastamento da moralidade familiar, o momento em que amadureceu e passou a tomar suas próprias decisões, independentes do julgamento alheio. Vemos claramente, portanto, que a obra consiste em uma autobiografia, a autoanálise de uma mulher de setenta anos querendo refletir sobre seu posicionando perante o presente, uma necessidade de reconhecimento e autoafirmação.

É graças à felicidade de escrever, muito grande, que percebi, enquanto escrevia sobre minha infância – sobre um certo ano dela-, que escrevia de todos os lugares, sobre minha vida inteira, todos os anos misturados, sobre mim agora, como nunca fizera antes<sup>388</sup>.

É claro que manter-se pautado pela memória autobiográfica torna-se importante para o equilíbrio quanto à hierarquia das intenções, ou seja, a primazia dada à reflexão quanto à singularidade daquele que narra, ao invés da exacerbação de elementos ficcionais durante a escrita. Contudo, não podemos analisar uma autobiografia relegando-a ao julgamento de proposições “verdadeiras” ou “falsas”. Uma narração autobiográfica não está preocupada em narrar o factual, mas sim em refletir sobre aquilo que torna o sujeito compreensível ou reconhecível para si no momento da produção. Em cada leitura, portanto, veremos como o narrador foi capaz de equilibrar suas reflexões e evocações, sem deixá-las transgredir o horizonte de expectativas proposto.

Ainda referindo-se à citação supracitada, podemos perceber a menção a um pacto entre autor e leitor, o que nos remete à Lejeune<sup>389</sup> e ao conceito de pacto autobiográfico criado pelo mesmo na década de setenta. Helmut Galle, apesar de indiciar algumas críticas feitas à teorização de Philippe Lejeune<sup>390</sup>, apoia-se na

<sup>388</sup> DURAS, Marguerite. Apud LEBELLEY, Frédérique. Op. Cit. P. 272.

<sup>389</sup> LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

<sup>390</sup> GALLE, Helmut. Op.Cit. p.68

teoria contratual para conceber os gêneros narrativos, o que nos ajuda a compreender sua teorização sobre o que entende por autoficção.

A autobiografia não é um gênero mais contratual que qualquer outro: a comunicação em geral consiste em atos ilocutivos que os emissores realizam com elementos semióticos para provocar uma determinada reação nos receptores. Para que o ato seja bem sucedido, é necessário que os dois se entendam sobre o significado dos sinais. (...) O modelo [dos pactos] indica como o texto deve ser entendido, e os leitores que dispõem da mesma bagagem cultural que o autor vão entendê-lo dessa maneira<sup>391</sup>.

Ao considerarmos a diferença entre gêneros narrativos através de acordos contratuais, permanecemos depositando um grande peso na designação do sujeito quanto ao seu próprio texto, uma vez que o autor torna-se responsável por indicar como o leitor deve receber a narrativa que criara. É claro que não descartamos a influência do autor em sua criação, contudo, sua indicação não pode ser a única a pautar tal relação. Por mais que afirmem que o contrato não é firmado unicamente pela designação do autor, podemos perceber claramente essa primazia, quando este intencionalmente silencia ou mascara a proposta textual, como o fez Roland Barthes em sua narrativa autobiográfica. Ao basearmos-nos nessa construção argumentativa, percebemos que o autor de uma “autoficção” – autobiografia, na realidade, mas que se pretende “autoficcional”, como a de Barthes - ao retirar seu compromisso com a “verdade do ocorrido” acaba por impedir a dita relação contratual. Um “acordo de intenções” só pode ser estabelecido quando estas se tornam públicas, para que haja a aceitação ou rejeição do leitor durante a recepção da obra, com isso, ao suspender a possibilidade de verificação dos fatos, o leitor perderia a referência autoral, primordial para a manutenção deste pacto. Vemos, portanto, que ao apoiarmos-nos na tese contratual para diferenciarmos os gêneros narrativos, o espaço à recepção do leitor estreita-se pelas proposições autorais. Afirmar que o leitor, ao possuir a mesma bagagem cultural entenderá a obra da mesma maneira que seu criador acaba por limitar a receptividade do primeiro.

Obviamente não defendo que o discurso seja monológico, pois, mesmo ausente, o interlocutor acaba por motivar e modular a estrutura discursiva. Além disso, a própria forma discursiva também é pautada por protocolos, uma vez que “cada discurso, o ficcional, o filosófico, o científico (...) procede de acordo não só

---

<sup>391</sup> Ibid. p.74

com as capacidades de seus interlocutores senão em conformidade com padrões historicamente variáveis de cada espécie discursiva em causa”<sup>392</sup>. Por isso, apesar de concordar com Gale que o sujeito escolhe um modelo discursivo tendo em mente a comunicabilidade de seu discurso para determinado público alvo, discordo quanto ao peso e rigidez estrutural presentes na teoria contratual de Lejeune. Ao invés de concebermos a recepção de uma autobiografia pela teoria contratual exposta acima, pautamos nossa teoria na concepção de representação-efeito de Luiz Costa Lima.

No primeiro capítulo, discorremos sobre a condenação de uma concepção de sujeito solar cartesiano pelos desconstrucionistas e a crítica feita por Luiz Costa Lima a essa nova maneira de repensar a linguagem através de uma opacidade corpórea, incapaz de qualquer tipo de comunicabilidade com o leitor. Ao invés de defender a indecidibilidade linguística, a qual destrói as fronteiras dos gêneros literários, Costa Lima apoia-se em outra possibilidade para combater a exaltação do sujeito-autor ou sujeito-leitor: a indeterminabilidade<sup>393</sup>. A crítica quanto à solaridade do sujeito moderno, capaz de criar um sentido à sua vida e controlar suas representações e ações no mundo, permanecem presentes na teoria do autor. Contudo, concebido agora como fraturado, sua representação torna-se inconstante, nunca será, portanto, o espelho daquilo que fora previamente concebido durante o ato de criação. Apesar de não descartar a intenção do autor, o sujeito fraturado tornar-se-á uma das variáveis a serem consideradas ao analisar a recepção de uma obra. Ao invés de encararmos a recepção como algo externo ao leitor, passamos a compreendê-la como uma construção conjunta. A representação, portanto, não lhe é indicada pelo autor, já objetivamente configurada, pois, pelo contrário, o leitor agora passa a ser compreendido como agente na construção de seu sentido.

Marguerite Duras, ao escrever **O Amante**, por exemplo, pode ter encarado sua narrativa, assim como Roland Barthes, Dubrovsky e outros de sua época, como uma suposta autoficção, mas isso não significa que de fato o seja. Muitos encararam a obra da autora francesa dessa maneira, mesmo que ela não tenha

<sup>392</sup> GALLE, Helmut. Op.Cit. p.75.

<sup>393</sup> LIMA, Luiz Costa. **Mimesis: Desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. P.398.

utilizado esse conceito para referenciá-la<sup>394</sup>. No entanto, ao lermos o livro de Duras percebemos que o foco da narrativa está na autorreflexão, ou seja, a autora evoca alguns episódios retidos em sua memória autobiográfica para refletir sobre o que considera significar esse “eu” presente. É claro que notamos sua recusa ao tradicionalismo autobiográfico, pois não pretende demonstrar-se como alguém coesa e estável, mas sim fraturada, algumas vezes incoerente e inconstante. Leyla Perrone-Moisés destaca bem essas contradições presentes no texto de Duras:

A narrativa de *O amante* é constituída de oxímoros, aliança de opostos que a lógica rejeita. Personagens e acontecimentos são ambivalentes, ambíguos. A vida da família é uma história de amor e ódio, de miséria material e riqueza afetiva. Os encontros amorosos são intensamente prazerosos e infinitamente tristes<sup>395</sup>.

Além da exposição de suas fraturas, ao invés da tentativa de homogeneizar sua imagem, em momento algum Marguerite Duras defende a fidelidade de suas evocações com a realidade do ocorrido, o que não é um pressuposto do gênero autobiográfico, mas sim um resultado do tempo no qual tal gênero fora criado. Como bem sabemos, no século XVIII, a concepção de sujeito era outra, portanto, da mesma forma que acreditava ser capaz de dominar a linguagem, o homem setecentista sentia-se capaz de dominar sua autorreflexão narrativa. Se deixarmos de lado tais características, constantes em obras autobiográficas tradicionais, devido às concepções de mundo da época em que fora criada – representação de um sujeito homogêneo, criação de uma cronologia e de um sentido de vida pré-determinado – podemos perceber que a proposta autobiográfica permanece a mesma: o compromisso com um discurso reflexivo sobre a singularidade daquele que narra.

A defesa de uma narrativa autoficcional apenas se sustenta quando encaramos a linguagem como autorreferencial, ou seja, esgotando-se em si mesma. Ao rejeitarmos a defesa de uma linguagem indecível – a impossibilidade de existir qualquer ligação entre autor e escrita – a proposta autoficcional torna-se impraticável, portanto inexistente. Somente um sujeito solar, totalmente em controle de sua própria produção narrativa, seria capaz de criar um texto, que se mantém compromissado com a reflexão sobre uma

<sup>394</sup> GALLE, Helmut. Op.Cit. p. 109.

<sup>395</sup> PERRONE-MOISES, Leyla. *A imagem absoluta*. In: DURAS, Marguerite. *O Amante*. Op.Cit. p. 92.

identidade provisória de si, e, ainda assim, ter certeza de estar falando sobre um outro. A manutenção do compromisso com a reflexão de si o impede de criar uma obra fictícia, pois, por ser um sujeito fraturado, não possui total controle sobre quem de fato é e, com isso, não pode afirmar que sua reflexão seja arbitrária. Se, como vimos no primeiro capítulo, a retomada da *mimesis* por Luiz Costa Lima nos autoriza a conceber a linguagem de outra maneira que não a desconstrucionista; se a linguagem não é um vazio que nada assume e nada diz, nenhum autor pode ser capaz de elaborar uma construção ficcional e, ao mesmo tempo, permanecer colado à reflexão sobre sua singularidade. Costa Lima nos elucida melhor a relação entre sujeito fraturado e *mimesis*:

Se em seu arranque inicial, o agente mimético apenas se mostra na abertura do processo de autoprodução, em sua configuração é coagido a se amoldar a figuras do mundo, i. a. a internalizar representações (...). Assim se explica porque o processo da *mimesis* enlaça apresentação e representação, que se cumprem em um sujeito que, por ser fraturado, não comanda as representações que acolhe e tampouco os efeitos que nele se processam<sup>396</sup>.

Assim como não estamos totalmente no controle quanto à narrativa reflexiva sobre a identidade fluída que concebemos no instante da escrita, também não permanecemos no controle ao lançarmos mão das rédeas do imaginário e passamos a transgredir o real. Por conta disso, escrever uma obra ficcional que se pretenda uma autorreflexão fictícia, mantendo-se presa aos limites da memória autobiográfica é tarefa impossibilitada pelas fraturas do sujeito. Da mesma maneira, pretender fazer uma autobiografia, através de momentos ficcionais descompromissados com a reflexão de si também não faria sentido. Um exemplo desta última seria a obra **Barragem contra o Pacífico** de Marguerite Duras. Neste romance, a autora claramente inspira-se em sua infância para criar seus personagens.

-Me conta e eu te largo.

- Não dormi com ele, ele me deu por dar (...).

Ela batia mais, como que sob o impulso de uma necessidade que não a deixava. Suzanne a seus pés, meio despida em seu vestido rasgado chorava. (...) Então com a cabeça encolhida nos braços, Suzanne só se protegia, pacientemente<sup>397</sup>.

<sup>396</sup> COSTA LIMA. Op.Cit. p. 323.

<sup>397</sup> DURAS, Marguerite. **Barragem contra o Pacífico**. Op.Cit. p.132.

Na passagem acima, a autora descreve o violento castigo que Suzanne sofrera por receber um diamante de M. Jo. Podemos perceber grande semelhança com um momento narrado em **O Amante**, o dia em que Marguerite Duras apanhou de Marie Donnadiou pelas mesmas desconfianças da mãe de Suzanne: o caso amoroso com o homem chinês, que desonraria a família.

A filha corre o maior perigo, o de nunca se casar, nunca se estabelecer na sociedade, ficar desarmada diante dela, perdida, solitária. Nas crises, minha mãe se atira sobre mim, tranca-me no quarto, desfere-me socos, bofetadas, tira minha roupa, aproxima-se de mim cheira meu corpo, minha roupa de baixo e grita, a cidade toda pode ouvir, que a filha é uma prostituta (...) <sup>398</sup>.

Contudo, apesar de tais semelhanças, não podemos considerar **Barragem contra o Pacífico** uma narrativa autobiográfica e sim uma ficção, na qual percebemos momentos autobiográficos. O problema aqui não consiste na falta de verossimilhança com o passado, pois como dissemos anteriormente, uma autobiografia não está compromissada com o real. Porém, apesar de não pautar-se pela busca do que realmente aconteceu, deve permanecer com o foco na reflexão quanto à singularização do sujeito que narra. Ora, como manter tal reflexão quando passamos a gradativamente nos deslocar de nossa memória autobiográfica, dando liberdade ao poder criativo da imaginação? Em **Barragem contra o Pacífico** vemos, no decorrer da narrativa, esse gradativo deslocamento e libertação do imaginário, o que nos impede de encará-la como uma *mimesis* de representação, presa à reflexão de si. Considerá-la assim, seria uma limitação à recepção do leitor e um empobrecimento do potencial mimético da própria narrativa. “Em suma, o que a noção de realismo não permite perceber é a tensão mesma entre semelhança e diferença constitutiva da *mimesis*.<sup>399</sup>” Retornamos, com isso, a questão do autocontrole: um sujeito fraturado não possui o privilégio da onisciência concedido ao antigo sujeito solar. Portanto, sua criação narrativa não é totalmente controlada por suas intenções, o que não o torna capacitado a refletir sobre si através da transgressão do real. É claro que isso não significa que uma obra autobiográfica esteja restrita a dizer a “verdade do ocorrido”, pois não se trata de uma historiografia, todavia, por manter-se como um discurso reflexivo

<sup>398</sup> DURAS, Marguerite. **O Amante**. Op.Cit. p.45.

<sup>399</sup> COSTA LIMA, Luiz. **Frestas**. A teorização em um país periférico. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2013. P. 167.

sobre a memória autobiográfica do autor, tal narrativa não transgride o real, assim como uma obra ficcional.

Vimos durante a análise da obra de Duras, inúmeros momentos, nos quais a evocação afastara-se do real, demonstrando que, mais importante do que o passado são as impressões que o sujeito possui no presente. De acordo com Luiz Costa Lima o par “lembança-evocação” associa-se com a *phantasia* e, ao invés de focar no passado volta seus olhos para um planejamento futuro<sup>400</sup>. Ao submeter a evocação à uma “torção temporal”, o sujeito transpõe o horizonte aprisionado ao passado, o que possibilita à evocação imaginar uma cena distinta da que foi inicialmente retida pela memória. Ao lembrar seu irmão mais velho, por exemplo, Marguerite Duras admite confundir suas lembranças com as recordações que possui na época da II Guerra Mundial, evento muito marcante para a autora, pois seu marido Robert Antelme foi enviado a um campo de concentração. A autora admite nunca ter sido capaz de esquecer e superar tal episódio: “Existe Auschwitz, toda a minha vida, eu o carrego sim, fazer o que. Está aqui, o tempo todo.”<sup>401</sup> Para ela, a sensação que possuía na época da guerra muitas vezes mistura-se aos sentimentos de opressão da infância.

Vejo a guerra com as mesmas cores da minha infância. Confundo o tempo da guerra com o reinado de meu irmão mais velho. Certamente também porque é durante a guerra que morre meu irmão mais moço: o coração, como eu já disse, cedeu, desistiu. Meu irmão mais velho acho que não vi nem uma vez durante a guerra. Não me importava mais saber se estava vivo ou morto. Vejo a guerra tal qual como ele era, espalhando-se por tudo, penetrando em tudo, roubando, aprisionando, presente em toda a parte (...) isso porque o mal está ali, à porta, contra a pele<sup>402</sup>.

A presença, porém, destes traços ficcionais, desta liberdade dada à imaginação quando nos referimos à evocação de momentos passados, não chegam a transgredir a realidade do ocorrido, como ocorreria em uma obra ficcional. De acordo com Helmut Galle, “é possível constatar que o estado atual das pesquisas neurocognitivas não sugere que a memória produz ‘construções arbitrárias’ que figurariam no mesmo nível como fantasias controladas ou ficções literárias<sup>403</sup>”.

<sup>400</sup> COSTA LIMA, Luiz. **O controle do Imaginário e A afirmação do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P. 141.

<sup>401</sup> DURAS, Marguerite. Apud LEBELLEY, Frédérique. Op.Cit. p. 116.

<sup>402</sup> DURAS, Marguerite. **O Amante**. Op. Cit. p. 47.

<sup>403</sup> GALLE, Helmut. Op.Cit. p. 217.

Assim como um historiador pauta-se no documento para a busca da “verdade do ocorrido”, o autobiógrafo pauta-se na memória autobiográfica para refletir sobre sua identidade subjetiva.

A memória autobiográfica consiste na recordação de eventos pessoais vividos no passado, a síntese de episódios de nossa vida. Gustavo Gauer nos elucida essa capacidade cognitiva que possuímos:

O ato de recordar envolve várias habilidades cognitivas, desde aquelas que permitem lembrar um fato pessoal, como o caminho de casa ao trabalho, até aquelas necessárias para escrever um livro contando a história de uma vida<sup>404</sup>.

A capacidade de recordar fatos pessoais não pode ser vista como uma exclusividade do indivíduo que se propõe a escrever uma autobiografia, por isso, estaríamos errados se concebêssemos que o homem passa por sua vida sem ter nenhuma noção de si. Helmut Galle nos ajuda a compreender melhor essa capacidade do ser humano de ter uma consciência autoconsciente, ou seja, a compreensão de um tempo e de um estado subjetivo que possibilita a distinção de uma memória mundana e de uma memória privada.

O erro que se expressa nessa crítica consiste na ideia de que o ser humano passa por sua vida sem noção de si mesmo e da sua vida até o momento no qual ele se sente para verbalizá-la. O sujeito e a história da vida não surgem de repente através de um projeto literário, mas acompanham a pessoa desde sua juventude. Nesse sentido, “a vida não é dada” como uma coisa que já existe num espaço extralinguístico, mas sim como um conhecimento autobiográfico que se forma e se transforma em cada momento<sup>405</sup>.

A autobiografia, portanto, não é a verbalização da memória autobiográfica, mas sim a utilização desta como fonte para refletir sobre sua própria singularidade no mundo. Como vimos através das explicações de Luiz Costa Lima, a evocação sofre uma torção temporal, possibilitando certa liberdade imaginativa quanto ao passado. Ao refletirmos sobre essas evocações, transformamos essa memória autobiográfica em algo novo, uma vez que esta sofre nova torção, altera-se para adequar-se à imagem reflexiva construída pelo sujeito durante a narração. Se durante o século XVIII esta “torção metonímica” objetivava a adequação memorialística a um todo coeso e homogêneo, após a crítica ao sujeito solar

---

<sup>404</sup> GAUER, Gustavo. *Recordação de Eventos Pessoais: Memória Autobiográfica, Consciência e Julgamento*. In: **Psicologia: Teoria e Pesquisa** Out-Dez 2008, Vol. 24 n. 4, p. 507.

<sup>405</sup> GALLE, Helmut. Op.Cit. p. 164.

presente no século XX, passamos a ver alguns autores desistirem desta ilusão de controle. Escritores, como Marguerite Duras, passam a libertar-se da necessidade de apresentar-se como um ser coerente e tendem, pelo contrário, a expor em sua autorreflexão as fraturas e inconstâncias que constituem a sua singularidade, o seu todo heterogêneo. Apesar de não mais conceber-se como um ser coeso, a torção metonímica permanece presente na narração de uma autobiografia, uma vez que ao refletir e selecionar episódios da memória autobiográfica, o autor, consciente ou não, acomoda-os à imagem que possui ou pretende apresentar de si durante o ato de escrita. Em Marguerite Duras, vemos em sua reflexão autobiográfica a pressão sofrida pelas mulheres não apenas na colônia francesa dos anos trinta, mas também na França dos anos oitenta. Percebemos, portanto, uma desesperada vontade da autora de libertar sua imagem do passado e do presente desta conformidade feminina.

Elas esperam. Elas se arrumam para nada. Elas se cuidam. Na sombra dessas mansões, elas se cuidam para o futuro, acreditam viver um romance, já estão com os armários tão cheios de roupas que não sabem o que fazer com elas, colecionadas com o tempo, a longa sucessão dos dias de espera. Algumas enlouquecem. Algumas são abandonadas, trocadas por uma jovem criada que fica calada. Abandonadas. Ouve-se o golpe dessa palavra quando as atinge, o som que faz, o som da bofetada que ela desfere. Algumas se matam. Essa omissão das mulheres em relação a si mesmas, praticadas por elas mesmas, sempre me pareceu um erro<sup>406</sup>.

Tal qual o historiador, o qual muitas vezes é capaz de ultrapassar o discurso reflexivo e construir momentos puramente retóricos ou autobiográficos em sua obra, o autobiógrafo também pode libertar-se da memória ao criar sua reflexão identitária. O equilíbrio quanto a esses momentos fictícios, no entanto, torna-se crucial para a manutenção do projeto autobiográfico. A hierarquia das intenções consiste nessa manutenção da aporia narrativa, o que muitas vezes pode decompor-se, deformar-se durante o processo de escrita, uma vez que as fraturas do sujeito contribuem para a perda de controle quanto a este balanceio. Tal deformação não significa a alternância para outra forma discursiva, mas sim a incompletude ou insucesso para alcançar a primeira. Como bem disse Luiz Costa Lima, “uma interpretação histórica errada ou parcial não se torna, por isso,

---

<sup>406</sup> DURAS, Marguerite. Op.Cit. p. 19.

fictícia.<sup>407</sup>” Como já afirmamos em capítulos anteriores, uma obra historiográfica possui traços ficcionais e mantém-se compromissada em indiciar o real; uma obra ficcional pode tematizar acontecimentos históricos, mas mantém-se descompromissada com o real, pois liberta a imaginação e acaba por transgredi-lo. Uma autobiografia, por sua vez, pode possuir traços ficcionais, no entanto, sua aporia não é a liberdade imaginativa do criar, mas sim o comprometimento em refletir sobre si, sobre a consciência de sua própria singularidade no mundo, sem nenhum compromisso, portanto, quanto a indiciar o real.

Quando questionada quanto à penumbra de suas obras cinematográficas, Marguerite Duras afirmou que “o esforço na busca da transparência parecia-lhe falso. (...) Privilegia[va] o preto, nunca impenetrável, mais do que o branco ofuscante e enganador<sup>408</sup>”. Acredito poder caracterizar sua autobiografia da mesma maneira, uma narração que não se pretende transparente, pois já está ciente de sua própria incapacidade de clarificar ao leitor a imagem que possui de si. Preferimos, portanto, encará-la como uma autobiografia em preto, cuja linguagem não é impenetrável, porém não se pretende enganadora, já que suspende a verdade do ocorrido e se mantém disposta a expor as fraturas daquele que narra.

---

<sup>407</sup> LIMA, Luiz Costa. **História. Literatura. Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P. 167

<sup>408</sup> LEBELLEY, Frédérique. Op.Cit. p.175.