

Marguerite Duras, a escrita e a experiência

Marguerite Duras, the writing and the experience

Julio Aied Passos
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e95127>

Resumo

Pretendo, neste ensaio, analisar a atividade da escrita em duas obras de Marguerite Duras: o romance *L'amant*, e o conto *Écrire*, mais especificamente a reflexão crítica, que ambas possuem, sobre o ato de escrever, a partir de uma intersecção entre filosofia e literatura. Nesse sentido proponho analisar a ação que a experiência, tanto das personagens como da voz narrativa, exerce sobre a escrita, assim como em que medida o escrever se constitui como experiência. No caso de *L'amant* – obra que tomará a maior parcela da análise – temos contato com uma narrativa que se desenvolve a partir do confronto com o tempo, por parte da narradora, explícitas em sua relação com o envelhecimento, e de suas experiências vividas na adolescência. Já *Écrire* – cuja discussão entrará subordinada à análise anterior – o conto adquire um aspecto ensaístico, no qual a narração, em primeira pessoa, pensa e escreve sobre o ato da escrita, e sua relação intrínseca com o desconhecido.

Palavras-chave: Marguerite Duras; experiência; escrita; modernidade; tempo

Abstract

Here I intend to analyze the writer's activity in two literary works by Marguerite Duras: the novel *L'amant*, and the short story entitled *Écrire*, especially the critical thinking about the act of writing, which both works have, from an intersection between philosophy and literature. I suggest analyzing the action that experience, both of the characters and of the one that recites, exerts on the writing as well as to what extent the act of writing constitutes itself as an experience. In *L'amant* – the work that will take up most of the analysis – we face a narrative that develops from the confrontation with time, on the part of the narrator, and from her experiences as a teenager. The short story *Écrire* – whose discussion will be subordinated to the previous analysis – acquires an essayistic aspect, in which the first-person narration thinks and writes about the act of writing, and its inner relation with the unknown.

Keywords: Marguerite Duras; experience; writing; modernity; time

Em alguns escritos de Marguerite Duras, é notória a influência exercida por experiências vividas pela voz narrativa ao narrar, seja a experiência com o tempo e com a memória, seja com o prazer, a morte e o desconhecido. Entre as obras de Duras, destaco o romance *L'amant*, e o conto-ensaio *Écrire*, pois ambos possuem uma grande carga experiencial em suas narrativas. Na primeira obra, que analisarei mais demoradamente, o leitor é exposto à escrita sobre lembranças da protagonista, que também é a narradora, principalmente no que concerne à sua adolescência e à sua primeira relação sexual. No segundo caso, que discutirei no final do artigo, a voz narrativa reflete exatamente sobre como a escrita acontece no trânsito entre ela e suas experiências, sua relação com o desconhecido, ou com o não-saber, a partir de uma solidão compartilhada, assim como da morte do outro¹.

Neste ponto é importante especificar que, no que diz respeito ao tempo e a memória, recorro às conceituações elaboradas por Bergson, juntamente do conceito benjaminiano de memória involuntária. Assim como o termo modernidade, presente nesse ensaio, se baseia na caracterização foucaultiana de atitude moderna. No que concerne à experiência com o desconhecido, apoio-me nos pensamentos de Bataille sobre a experiência limite.

Vale destacar, também, que ambas as obras possuem um aspecto retrospectivo e de relato confessional que, por sua vez, pode causar um efeito autobiográfico. No caso de *L'amant*, esses traços fizeram com que grande parte dos leitores encarasse o romance como uma autobiografia de Duras². Apesar deste caminho, seguirei por outra trilha, analisando este aspecto

1 Algo que será revisitado em outro conto de Duras, intitulado *La mort du jeune aviateur anglais*. DURAS, Marguerite. "La mort du jeune aviateur anglais" In: *Écrire*, 1993. pp. 55-82.

2 PARAISO, Andréa Correa. *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*, 2002. p. 70.

como um efeito de sentido produzido pela escritura: um efeito literário. Paraiso segue pelo mesmo viés, através da definição de autobiografia, feita por Lejeune, que reside na afirmação “dessa identidade autor-narrador-personagem, remetendo ao nome do autor na capa”³. Porém esses elementos podem ser burlados, como por exemplo um narrador não confiável, afirmando-se como autor quando não é. Como o próprio Lejeune reflete anos mais tarde de publicar *O pacto autobiográfico*, retratando-se de sua definição, assumindo que o autor que diz “eu” pode ser um outro: “quando escrevo, de fato, compartilho dos desejos e ilusões dos autobiógrafos e não estou de forma alguma pronto a renunciar a isso. Digo bem alto: ‘Eu é um outro’, e bem baixinho talvez acrescente: ‘mas é uma pena’.”⁴

Além disso mesmo que o romance, supostamente, retrate eventos passados da autora, ela é uma outra, que sofre o devir com o tempo, assim como os fatos narrados, que surgem como lembranças dos acontecimentos e são, posteriormente, transformados em escrita. Ou seja, os eventos passam pelo filtro tanto da memória como da escritora.

Logo no início de *L'amant* o leitor é arrastado pela narrativa temporal, no qual a narradora-personagem reflete sobre o seu envelhecimento: “Muito cedo na minha vida ficou tarde demais”⁵. Com apenas esta única frase a narrativa já indica sua natureza: entre o cedo e o tarde, entre o passado e o futuro, ou seja, no presente que media os tempos. Pouco adiante, a narradora conta sobre uma investida do tempo em seu rosto, aos dezoito anos, e como esse acontecimento o faz tomar uma direção imprevista:

3 *Ibidem*, p. 71.

4 LEJEUNE, Philippe. “O pacto autobiográfico (bis)”. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, 2014. p. 79.

5 DURAS, Marguerite. *O amante*, 1985. p. 7. “Très vite dans ma vie il a été trop tard.” DURAS, Marguerite. *L'amant*, 1984. p. 9. Utilizo sempre, neste trabalho, a presente tradução, e quaisquer modificações nesta serão explicitadas em nota. Em seguida é referenciado o original em francês, seguindo a paginação da edição mencionada nesta nota.

Esse envelhecimento foi brutal. Eu o vi apossar-se dos meus traços um a um, alterar a relação que havia entre eles, aumentando o tamanho dos olhos, fazendo mais triste o olhar, mais definida a boca, marcando a testa com rugas profundas⁶.

O que a narradora observa, e relata, é o puro devir estampado em sua face, modificando o seu semblante e se apossando dos traços. Nota-se que o rosto envelhece subitamente, e é uma surpresa perceber tal transformação. Dessa maneira, o que se lê nessas duas passagens é o tempo em que a narradora se coloca: aquele do devir eterno, em que a juventude coexiste com a velhice. É também relevante, neste episódio, o modo como a voz narrativa se portou, quando jovem, diante deste golpe temporal: “Não tive medo e observei esse envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria dedicado a uma leitura”⁷. Ou seja, ela não só aceita a transformação de seu rosto, como se esforça em observá-lo e em saborear a mutação. Interessa-se por contemplar cada detalhe novo que surge, notando, dessa maneira, a manifestação material do tempo.

A narrativa surge dessa relação entre os tempos, o passado, o presente e o futuro, que se torna aparente na condição paradoxal da protagonista ser percebida tanto como jovem quanto como idosa. O vínculo com a memória surge logo no início, quando a protagonista, já velha, descreve o encontro que tem com um homem que diz conhecê-la há muito tempo. Apesar de todos comentarem sobre sua beleza na juventude, o homem afirma: “para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, que eu gostava menos de

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

7 *Ibidem*, “Au contraire d’en être effrayée j’ai vu s’opérer ce vieillissement de mon visage avec l’intérêt que j’aurais pris par exemple au déroulement d’une lecture.” *Ibidem*, p. 10.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

seu rosto de moça do que desse de hoje, devastado.”⁸ Este é o episódio inicial do romance, e por ele o percurso da narradora-protagonista e da narrativa se desdobra, como uma tentativa de revisitar a jovem que ainda não possui o rosto devastado, até chegar àquela cena de seu rosto envelhecendo subitamente, aos dezoito anos. Esta imagem permanece latente: “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.”⁹ Portanto, é no rosto devastado pelo arremate do tempo que a protagonista se reconhece, tanto como a jovem de quinze anos quanto como a mulher de idade avançada. É na fissura do tempo, no devir do presente, que ela se reconhece entre todas as formas e estados que já assumiu.

Além disso *L'amant* é, de certa maneira, uma tentativa, por parte da narradora, de retomar acontecimentos passados de sua vida. Não no sentido de reviver o vivido, mas sim de produzir novos acontecimentos, novas experiências, através do embate entre ela e as lembranças. Ela está sempre imersa entre essas imagens que se fazem simultâneas. Portanto é dessa maneira que a narradora se encontra enquanto escreve: ao mesmo tempo que vive num presente ela está virada simultaneamente para o passado e para o futuro, como uma espécie de Janus.

É possível pensar a partir das reflexões feitas por Foucault sobre a modernidade em Baudelaire. Em *O que são as luzes*, o pensador expõe que a modernidade seria uma heroificação, irônica, do presente: “Não se trata absolutamente [...] de sacralizar o momento que passa para tentar mantê-lo ou perpetuá-lo. Não se trata sobretudo de recolhê-lo como uma curiosidade

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

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

fugidia e interessante”¹⁰. Ou seja, a atitude moderna não se contenta em apenas observar o presente em seu devir, colocando-o em uma posição sagrada, mas é um exercício de extrema atenção com o devir do tempo:

[...] ser moderno não é reconhecer e aceitar esse movimento perpétuo; é, ao contrário, assumir uma determinada atitude em relação a esse movimento: e essa atitude voluntária, difícil, consiste em recuperar alguma coisa de eterno que não está além do instante presente, nem por trás dele, mas nele¹¹.

Dessa forma, uma atitude moderna ou de modernidade consiste em tomar posição perante o presente, tempo que se caracteriza como “intersecção” entre o passado e o futuro, que convive com os dois fluxos que o transformam ininterruptamente. A modernidade não é meramente uma forma de relação com o presente, é, além disso, um modo de relação estabelecida consigo mesmo. Como explica Foucault: “A atitude voluntária de modernidade está ligada a um ascetismo indispensável. Ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam; é tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura”¹². Portanto, ser moderno é assumir sua posição não fixa, sempre em devir e em transformação com o tempo. É esta posição que a protagonista, tanto enquanto narradora que relata, quanto como a jovem que é narrada e que observa a transfiguração de seu rosto, assume ante sua existência.

Em outra passagem a protagonista relata um diferente momento em que percebe seu envelhecimento, logo após manter sua primeira relação sexual, aos quinze anos, com o amante chinês: “Saímos do apartamento. Torno a pôr o chapéu de homem com a fita preta, os sapatos dourados, o batom

10 FOUCAULT, Michel. “O que são as luzes”. In: *Ditos e escritos II – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*, 2000, p. 343.

11 *Ibidem*, p. 342.

12 *Ibidem*, p. 344.

escuro, o vestido de seda. *Envelheci*. Percebo isso subitamente. Ele vê, diz: você está cansada.”¹³ Tal percepção surge instantes depois de a protagonista sentir seu primeiro orgasmo. Ou seja, é um momento de fissura em que ela já não se reconhece mais como aquela garota de antes, e sente subitamente que se tornou outra, que envelheceu: uma transformação através de uma experiência ou como experiência.

Observa-se nesse episódio dois pontos importantes, que surgem no romance, no que diz respeito à experiência: de um lado a do gozo; de outro a do tempo. Dessa forma há aqui uma bifurcação. Escolho, primeiramente, enveredar pela experiência temporal, para depois retomar a outra.

Importante salientar que, no que concerne ao tempo, há duas vias que se encontram no romance: uma vem da percepção do tempo em que a protagonista, com quinze anos, experimenta; e outra da narradora visitando suas lembranças. Ora, a narrativa é armada exatamente a partir do confronto da narradora com suas recordações, isto é, é o resultado desse embate, é a expressão da voz narrativa acerca da atividade conjunta de suas lembranças e ações. Esta atividade é notável em diversas passagens, principalmente pela recorrência da imagem evocada da garota com quinze anos. Em uma dessas descrições, a narradora faz um convite ao leitor para, com ela, observar tal imagem:

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

13 DURAS, Marguerite. *O amante*, 1985, p. 52. Grifo meu. “Nous sommes sortis de la garçonnière. J’ai remis le chapeau d’homme au ruban noir, les souliers d’or, le rouge sombres des lèvres, la robe de soie. J’ai vieilli. Je le sais tout à coup. Il le voit, il dit : tu es fatiguée.” *Ibidem*, p. 57.

Não tenho perfume, na casa de minha mãe só há água de colônia e sabão Palmolive.¹⁴

O episódio indica que a narradora encara de frente o seu passado, assim como se portou ao seu rosto envelhecido, e o número de detalhes que descreve mostra quão nítidos esses lhe surgem. Dessa maneira, sugere que a voz narrativa se encontra no fluxo entre o passado e o por vir. Essa relação entre ela idosa e a jovem que foi pressupõe uma cisão da protagonista no tempo, já que a percepção, o olhar, é retrospectivo. O presente ao mesmo tempo presentifica o passado e o mantém distante, isto é, apesar de se tratar da mesma personagem ambas não são exatamente a mesma pessoa, pois estão imersas em distintas coordenadas espaço-temporais.

É possível pensar nessa simultaneidade temporal a partir do conceito de *duração*, introduzido por Bergson, que é criado para dar conta da natureza do tempo e da conservação do passado. É de extrema importância distinguir o tempo do espaço, geralmente confundidos pelo pensamento comum, que se limita a explicar a passagem do tempo como um processo mensurável e divisível, algo característico da matéria. No caso bergsoniano não é o tempo que passa, mas nós que passamos por ele, ou seja, o tempo dura ao invés de passar.

Em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, Bergson introduz o conceito de duração opondo-o ao espaço. Geralmente se tem uma ilusão da duração comparando-a com o espaço, ou com movimentos sucessivos no

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

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

espaço, como no exemplo que Bergson dá dos ponteiros do relógio:

Quando sigo com os olhos, no mostrador do relógio, o movimento da agulha que corresponde às oscilações do pêndulo, não meço a duração, como parece acreditar-se; limito-me a contar simultaneidades, o que é muito diferente. Fora de mim, no espaço, existe somente uma posição única da agulha e pêndulo, porque das posições passadas nada fica. Dentro de mim, prossegue-se um processo de organização ou de penetração mútua dos factos de consciência, que constitui a verdadeira duração.¹⁵

A duração é mais uma grandeza de intensidade¹⁶ do que de quantidade e, geralmente, o erro de tentar medi-la decorre da substituição da primeira pela segunda, com o que se cai no espaço, os saltos dos ponteiros do relógio tomando o lugar do imaterial. É em razão de podermos perceber o movimento dos ponteiros no presente que Bergson ressalta que em nós, internamente, há sucessão sem exterioridade recíproca, enquanto que fora há exterioridade recíproca sem sucessão, “pois a oscilação presente é radicalmente distinta da oscilação anterior que já não existe; mas ausência de sucessão, já que a sucessão só existe para um espectador consciente que se lembra do passado e justapõe as duas oscilações ou os seus símbolos num espaço auxiliar.”¹⁷ É então graças à duração e à lembrança que tomamos consciência da sucessão dos movimentos efetuados por qualquer matéria no espaço.

Para expor como o espaço e o tempo se ligam, Bergson primeiro separa radicalmente o espaço e a duração, e chega a um hipotético espaço sem duração, onde tudo acontece no instante e não dura, não se conserva de forma nenhuma, sendo esse, para Bergson, o espaço real. Já a duração real é constituída de momentos heterogêneos que “se interpenetram, podendo cada momento aproximar-se de um estado do mundo exterior que é dele

15 BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 2008. p. 77.

16 *Ibidem*, p. 76.

17 *Ibidem*, pp. 77-78.

contemporâneo e separar outros momentos por efeito dessa aproximação.”¹⁸ Dessas duas realidades, colocadas em comparação, Bergson observa um traço de união, um conceito que une os dois termos, o de simultaneidade, que é uma “representação simbólica da duração, tirada do espaço.”¹⁹

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

Assim, o passado é percebido no presente, tempo em que, através da percepção, o sujeito nota que há alguma mudança na duração do tempo. É o que a protagonista de *L'amant* observa em seu envelhecimento, assim como o que a narradora nota ao descrever sua imagem mais jovem. Ora, é a partir do devir de seu rosto que ela percebe o fluxo do tempo, como se a cada instante intenso o seu rosto sofresse um golpe, uma arremetida do tempo, da mesma forma que os ponteiros do relógio saltam.

Apesar disso, o movimento presente no rosto da narradora mostra de fato o puro devir-velha em expressão constante, em movimento contínuo a cada arremetida do tempo. O rosto da protagonista expressa o seu fluir no tempo. Como a voz narrativa afirma: “tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, sulcos na pele. Não é um rosto desfeito, como acontece com pessoas de traços delicados, o contorno é o mesmo, mas a matéria foi

18 *Ibidem*, p. 78.

19 *Ibidem*.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

destruída. Tenho um rosto destruído.”²⁰ Este rosto é aquele já indicado pelo jovial, cujo contorno se mantém, mas sua superfície é alterada por rugas, pela destruição.

Toda essa influência de tempos na narrativa sugere sua mistura. O passado se introduzindo no presente, e o presente se insinuando nos fatos passados. O presente como tempo da ação se identifica como fratura permanente, que se apoia entre o passado e o futuro. É nessa fissura que a narradora-protagonista toma posição e, para retomar a atitude de modernidade de Foucault, ela não só assume o estado de impermanência do presente, como se coloca em seu fluxo, sem medo do que possa surgir, tanto do por vir, quanto do passado, tornando-se ela mesma, protagonista, um sujeito fissurado no tempo.

Aqui o presente surge como eterna passagem e, nesse sentido, são notáveis as diversas cenas em que tanto travessias quanto partidas são narradas. A começar pela cena em que a protagonista, aos quinze anos, é apresentada diversas vezes no romance, atravessando o rio Mekong em uma balsa²¹. A importância dada a essa travessia é óbvia, pois será nela que a protagonista conhecerá o amante chinês. Em outra passagem, a voz narrativa reflete, durante sua viagem do Vietnã à França, sobre o movimento de partida e as despedidas:

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

20 DURAS, Marguerite. *O amante*, 1985, p. 8. “J’ai un visage lacéré de rides s`ches et profondes, à la peau casée. Il ne s’est pas affaissé comme certains visages à traits fin, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J’ai un visage détruit.” *Ibidem*, p. 10.

21 *Ibidem*, pp. 8-9. *Ibidem*, p. 10.

viajantes da única viagem por mar.²²

Nessa passagem o mar é central²³ como meio de partida e movimento, mas também de ligação e separação de terras, ou mesmo de divisão. Ele opera como o agente que mantém a fenda do tempo e da protagonista sempre aberta, e dela a narrativa flui aos modos do sangue numa ferida que jamais cicatriza. Tanto este episódio como a recorrência da cena da balsa, indicam o estado de impermanência da protagonista, assim como da narradora, pois o fluxo do meio aquoso se comporta analogamente ao presente instantâneo e fugidio. Dessa forma, tanto a protagonista com seu rosto em constante envelhecimento, quanto a voz narrativa, permanecem em eterno devir.

A natureza efêmera do presente, somada a sua simultaneidade com o passado, permite o trânsito da narrativa e, assim, abre caminho para que a narradora relate suas lembranças²⁴. A reação da protagonista ante o devir de seu rosto, dedicando a mesma atenção que doa a uma leitura, coloca em evidência o jogo com o tempo em que ela entra, observando e, de certo modo, manuseando suas experiências passadas. A escrita surge desta atividade, desse confronto com a memória que, portanto, assume um protagonismo no romance, vinculando-se intrinsecamente com a narrativa. Ou seja, o relato surge a partir da experiência da narradora com a memória.

Há uma passagem que fortalece a relação da escrita com a lembrança: “A história da minha vida não existe. Ela não existe. Jamais tem um centro.

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

23 O mar voltará a ser central na cena em que a protagonista experimenta pela primeira vez o orgasmo, que analisarei adiante.

24 Em *Matéria e memória*, Bergson escreve que o sujeito estaria em movimento constante entre os tempos, entre o presente, tempo da atividade, e o passado, tempo da virtualidade: “Na vida normal eles se penetram intimamente, abandonando deste modo, um e outro, algo de sua pureza original.” BERGSON, Henri. *Matéria e memória*, 2006. p. 182.

Nem caminho, nem trilha. Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém.”²⁵ A história da vida da protagonista não existe antes de ser narrada, só é criada com a escrita. O trabalho da narradora é o de conciliar os tempos na escrita, porém não há uma tentativa de organizar as lembranças numa ordem linearmente cronológica. A voz constrói a narrativa acompanhando os fluxos da memória que lhe atingem; é mergulhando na profundidade da memória que se encontra a beleza da narrativa de *L'amant*: o trabalho poético da voz narrativa se encontra no embaralhamento anacrônico e fragmentário. Portanto, a narrativa não se resume somente na reconfiguração do passado com o presente, ela se constitui a partir de um jogo com os tempos, efetuado pela narradora que brinca com a evanescência do presente.

Em outro momento narrativo, ao descrever seu vestuário na travessia da balsa, a relação entre a memória e o relato é acrescida de outro aspecto, o esquecimento, tão fugidio quanto o presente. Apesar dos detalhes descritos na passagem citada anteriormente, algumas minúcias escapam a lembrança da narradora:

Uso-o com um cinto de couro, talvez de um dos meus irmãos. Não me lembro dos sapatos que usei naquele ano, apenas de alguns vestidos. Quase sempre estou de sandálias de lona, os pés à vontade [...] Naquele dia devia estar com aquele famoso par de saltos altos de *lamé* dourado. [...] O que há de inusitado naquele dia é o chapéu de homem em sua cabeça, com abas caídas, de feltro cor-de-rosa com uma larga fita preta.²⁶

25 DURAS, Marguerite. *O amante*, 1985, p. 12. “L’histoire de ma vie n’existe pas. Ça n’existe pas. Il n’y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a des vastes endroits où l’on fait croire qu’il y avait quelqu’un, ce n’est pas vrai il n’y avait personne.” *Ibidem*, p. 14.

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

A narradora se esquece de algo, mas acaba presumindo que estava usando os sapatos de *lamé* dourado, mesmo sem ter certeza de que os utilizara neste dia. A suposição também faz parte da criação e da escrita. Portanto, o que se lê nesse trecho, é um embaralhamento de imagens que criam um relato. A narradora se lembra dos sapatos de *lamé* dourado, recorda-se deste dia, mas na incerteza do que calçava, assume o esquecimento e adiciona os saltos altos à narrativa.

Há um outro episódio que sugere o entrançamento entre o passado e o presente. Tal cena aparece quando a voz narrativa se refere à relação complicada que travava com sua mãe e seu irmão mais velho, após a morte de seu irmão mais jovem, por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Com este falecimento a narradora, que na época já vive na França, deixa de se interessar pelos outros dois familiares e reflete sobre seus sentimentos existentes antes do ocorrido: “hoje já não os amo. Não sei mesmo se os amei. Eu os abandonei.”²⁷ Aqui ela claramente coloca seus sentimentos atuais, que surgem de um ressentimento que tem em relação ao irmão mais velho, causa de horror, e com a mãe após o falecimento do irmão que mais amava. Como ela escreve: “com a morte de meu irmão mais novo ela [a mãe] morreu para mim. Bem como meu irmão mais velho. Não consegui vencer o horror que me inspiraram subitamente.”²⁸ Esse horror acaba impregnando até suas lembranças, adicionando novos atributos a essas imagens. A narradora segue nesse sentido, e associa o tempo da guerra ao irmão mais velho:

Vejo a guerra exatamente como ele era, espalhando-se por toda a parte, penetrando em tudo, roubando, aprisionando, estando em tudo, misturada, confundindo-se com tudo, presente no corpo, no pensamento, na vigília, no sono, o tempo todo, às voltas com

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

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

a paixão embriagante de ocupar o território adorável da criança, do corpo mais fraco, dos povos vencidos, isso porque o mal está lá, às portas, contra a pele.²⁹

Essa associação condiz com toda a relação que este irmão tem tanto com a jovem como com o irmão mais novo. Ele “sofre por não poder praticar o mal livremente, por não ter o domínio do mal, não apenas aqui, mas em toda a parte.”³⁰ É assim que a narradora relaciona as lembranças que concernem ao irmão, alguém dominador e fonte do mal. É assim que ele se porta, também, nas passagens sobre as crises de loucura da mãe que, geradas pelo medo de que a filha fique alheia à sociedade por conta de sua relação com o chinês, culminam em agressões: “minha mãe atira-se contra mim, tranca-me no quarto, espanca-me com os punhos fechados, esbofeteia-me, tira minha roupa, aproxima-se de mim, apalpa meu corpo, examina minha roupa de baixo, diz que sente o perfume do homem chinês.”³¹ O irmão mais velho surge nesse momento e, em apoio à mãe “diz que ela tem razão em bater na menina, sua voz é macia, íntima, acariciante, diz que precisam saber a verdade, custe o que custar, precisam saber para impedir que a menina se perca.”³² Enquanto seu irmão mais novo é o único que apoia a protagonista, sentindo medo do que possa vir a acontecer: “tem medo que me matem, tem

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

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

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

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

medo, sempre medo daquele desconhecido, de nosso irmão mais velho.”³³ Portanto toda essa relação de violência, de poder e de medo que os dois familiares impõem desemboca no sentimento de pavor gerado pela guerra. Então as imagens de tempos heterogêneos se interpenetram e se confundem, e a morte do irmão mais novo chega em decorrência de toda essa atmosfera temporal.

Como visto, o movimento de lembrar traz consigo recordações de outros tempos que se unem, por vezes a partir de alguma ligação sentimental, às imagens que a narradora busca por esforço próprio. Vale notar como algumas recordações, ou mesmo esquecimentos, surgem de maneira involuntária. É possível trazer para a conversa o que escreve Benjamin, em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, referindo-se a Proust, acerca da ideia de *mémoire involontaire*, em que

[...] memória pura (*mémoire pure*) da teoria bergsoniana transforma-se nele em *mémoire involontaire*, uma forma da memória que não depende da vontade. Proust confronta imediatamente essa memória involuntária com a voluntária, que se encontra sob a tutela da inteligência.³⁴

Segundo Walter Benjamin, a aquisição ou não de uma centelha do passado, ou de uma experiência, para Proust, dependeria do acaso.³⁵ A memória que salta para a superfície pode também se enterrar no esquecimento. Além disso, a relação esquecimento-lembrança-esquecimento, envolve a narradora, que acompanha o devir impresso em seu rosto jovial-envelhecido, um rosto fissurado através do qual as reminiscências se apresentam e se escondem. Dessa maneira, observa-se, mais uma vez, a posição tomada pela narradora,

33 *Ibidem*. “Il a peur, il a toujours peur de cet inconnu, notre frère aîné.” *Ibidem*.

34 BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: *Baudelaire e a modernidade*, 2015. p 108.

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

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

sempre encarando o fluxo de lembranças; desta mistura anacrônica, de sua experiência nesse escoamento, o relato surge.

Neste momento é possível trazer à tona outra experiência que aparece na narrativa, e que também a possibilita: a do orgasmo. Trago o relato sobre a primeira relação sexual entre a protagonista e seu amante:

Ele geme, chora. Dominado por um amor abominável.
E chorando ele realiza o ato. A princípio, a dor. E depois a dor se transforma, é arrancada lentamente, transportada para o prazer, abraçada ao prazer.
O mar, sem forma, simplesmente incomparável.³⁶

Este episódio transforma de maneira acintosa a jovem. A dor que precede o prazer, precipita-se nas lágrimas do amante e antecede o mar, figura que volta a ser descrita e, desta vez, surge para a narradora enquanto ela se encontra em um estado extático. Como ela escreve logo em seguida, “lá na balsa, antes da hora, a imagem teria participado desse momento.”³⁷ No caso, o episódio na balsa, momento anterior à relação sexual, participa do ocorrido no quarto, como todos aqueles espólios carregados pelo rio.³⁸

Além disso, a descrição feita do oceano diz muito tanto sobre a experiência do orgasmo quanto sobre o papel que o mar exerce na narrativa. A experiência que acomete a protagonista, nas palavras da voz narrativa, não tem forma e é incomparável, beira o inenarrável, e um imenso oceano

36 DURAS, Marguerite. *O amante*, 1985, p. 44. “Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable. Et pleurant il le fait. D’abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle. La mer, sans forme, simplement incomparable.” *Ibidem*, p. 48.

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

38 O rio Mekong “carrega tudo, palhoças, florestas, restos de incêndios, aves mortas, cães mortos, tigres, búfalos, afogados, homens afogados, armadilhas, ilhas de jacintos-d’água aglutinadas, tudo é levado para o Pacífico.” *Ibidem*, pp. 26-27. “Il emmène tout ce qui vient, des pailotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles des jacinthes d’eau agglutinées, tout va vers le Pacifique”. *Ibidem*, p. 30.

surge como seu equivalente exatamente por possuir a mesma condição. No momento do orgasmo o que surge é, de fato, o arrebatamento, algo inapreensível e incompleto, que simultaneamente permite o tráfego da narradora e, conseqüentemente, a escrita.

O oceano é uma expressão que se manifesta na busca, por parte da voz narrativa, por abordar através da linguagem o orgasmo da protagonista. É possível entender tal relação entre o orgasmo e a imagem do mar com ajuda do que Bataille escreve em *A experiência interior*. De acordo com o autor, a experiência é a viagem ao extremo do possível da pessoa, seu limite último³⁹, são “os estados de êxtase, de arrebatamento ou ao menos de emoção meditada.”⁴⁰ Para Bataille a condição extática tem fim nela mesma, isto é, a busca pelo deslumbramento não tem o objetivo de acessar outra coisa além dele, como por exemplo a experiência mística, criticada pelo autor exatamente pela procura de algo específico: “as pressuposições dogmáticas deram limites indevidos à experiência: aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido.”⁴¹

O êxtase está além do conhecimento humano, ultrapassa o saber. Portanto a experiência interior está no território do não-saber. “A experiência é a colocação em questão (à prova), na febre e na angústia, daquilo que um homem sabe do fato de ser.” E se algo for apreendido dessa febre se “poderá dizer apenas: o que vi escapa ao entendimento, e Deus, o absoluto e o fundo dos mundos não são nada se não são categorias do entendimento.”⁴² Ou seja, não há imagens, nem símbolos, nem mesmo palavras, que abordem suficientemente o êxtase. Por este motivo, para se atingir o estado de

39 BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica*, vol. I, 2016. p. 37.

40 *Ibidem*, p. 33.

41 *Ibidem*.

42 *Ibidem*, p. 34.

deslumbramento é preciso deixar de lado o saber, desnudado totalmente do conhecido e viver de “experiência sensível e não de explicação lógica.”⁴³

Toda a tentativa de apreender a experiência, seja ela divina (na imagem de Deus), seja poética, é falha, pois “as palavras, as imagens dissolvidas, estão carregadas de emoções já sentidas, fixadas a objetos que as ligam ao conhecido.”⁴⁴ Qualquer forma de relato acerca do êxtase utiliza do conhecido, daquilo que já é sabido para figurar o desconhecido, por este motivo ele fracassa⁴⁵, o não-saber sempre escapa ao conhecido. Bataille afirma que o não-saber é antes de tudo angústia: “na angústia aparece a nudez, que extasia. Mas o próprio êxtase (a nudez, a comunicação) se furta se a angústia se furta. Assim, o êxtase só permanece possível na angústia do êxtase, no fato de que não pode ser satisfação, *saber apreendido*.”⁴⁶ Desta maneira, a cada instante que se diz saber do êxtase, este se esconde e torna-se desconhecido novamente. O arrebatamento permanece assim enquanto não for finalizado, antes de se tornar conhecido.

No romance, é possível ler a descrição do mar tendo em vista a concepção batailliana de experiência interior. O orgasmo não passa de um estado extático sofrido pela jovem protagonista e, quando a narradora pretende descrever o ocorrido, é comparado ao oceano disforme e incomparável.⁴⁷ Apesar de ser uma expressão nos domínios do conhecimento, essas qualidades atribuídas ao mar são muito significativas, pois demonstram uma imagem inconcebível

43 *Ibidem*, p. 65.

44 *Ibidem*. p. 35.

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

46 *Ibidem*, p. 86. Grifo original.

47 Neste ponto de reflexão, o pensamento lacaniano sobre o Gozo é de grande ajuda. De acordo com Lacan, o orgasmo é marcado pela falha central do sujeito, de onde o Outro demanda continuamente o gozo. Ele é em si angústia, isto é, ele não sacia o desejo, pois “o gozo, enquanto sexual, é fálico, quer dizer, ele não se relaciona ao Outro como tal.” LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20. mais, ainda*, 2008. p. 16. É como o paradoxo de Zenão, exemplo tomado por Lacan, em que Aquiles nunca alcança a tartaruga. *Ibidem*, p. 15.

e infinita. Não há limites de formas que o disforme pode assumir. O oceano, lar de mistérios e que se estende ao horizonte, possui todas, por esse motivo não pode ser comparado a um objeto familiar.

Além disso é feita uma relação entre o mar, o sexo e a morte. Primeiramente, junto do prazer sexual vem o sangue da jovem, da ferida que surge da sua primeira penetração, ou seja, é o sinal de que algo muda, assim como ela sente que envelheceu após o ato. A jovem pede ao amante que repita o ato sexual, “e ele o fizera. Fizera-o em meio à untuosidade do sangue. E isso na verdade foi como morrer. E foi como morrer disso.”⁴⁸ Ela vislumbra a morte, limite último e extremo da experiência humana, ao mesmo tempo que o mar se apresenta.

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

[...] como se fosse também se matar, jogar-se por sua vez ao mar e depois ela chorou porque se lembrou daquele homem de Cholen e subitamente não tinha certeza de não tê-lo amado com um amor que não havia percebido porque se perdera na história como a água na areia e que só agora encontrava, no momento em que a música era lançada através do mar.⁴⁹

A protagonista então percebe, refletido na superfície do oceano, o amor que sentia pelo chinês. Ela se encontra frente a frente com o desconhecido novamente, com o disforme. Dessa maneira, de sua experiência com o não-

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

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

saber, somada a experiência temporal, nasce o relato, a escrita.

Neste ponto, a elaboração concebida sobre o ato de escrever, por Duras, no conto-ensaio *Écrire*, vem de encontro: “a escrita é o desconhecido. Antes de escrever não sabemos nada acerca do que vamos escrever. *Com toda a lucidez.*”⁵⁰ Dessa maneira a escrita trava uma forte relação com o incógnito. Sem este não haveria propósito para ela.⁵¹ Duras ainda classifica o escrever como tentativa de “saber aquilo que escreveríamos se escrevêssemos – só o sabemos depois – antes, é a interrogação mais perigosa que nos podemos fazer. Mas é também a mais corrente.”⁵² O escrito é o que arrebatava, como qualquer experiência, e ele chega surpreendendo a voz narrativa como uma grande onda que parte a rocha em grãos de areia.

Em outro trecho anterior, Duras afirma que “a dúvida é escrever. É portanto, também, o escritor”⁵³. Ou seja, o ato de narrar é a oscilação, a posição tomada por aquele que não sabe e que indaga a certeza. Em outra passagem significativa, a narradora relata a morte e a relaciona ao ato de relatar. Desta vez não o sentimento da morte de si, como faz a protagonista de *L'amant*, mas a morte do outro, experiência esta partilhada entre uma mosca que falece na parede e ela, que observa a morte da mesma maneira atenta que a jovem, em *L'amant*, observa seu rosto envelhecer:

A minha presença tornava essa morte ainda mais atroz. Eu sabia-o e fiquei. Para ver. Para ver como a morte invadiria progressivamente a mosca. E também para tentar ver de onde viria essa morte. [...]

50 DURAS, Marguerite. *Escrever*. In: *Escrever*, 1994. p. 55. “L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité.” DURAS, Marguerite. *Écrire*. In: *Écrire*, 1993. p. 52. Grifo meu.

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

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

53 *Ibidem*, p. 22. “La doute, c'est écrire. Donc c'est l'écrivain, aussi.” *Ibidem*, p. 22.

De que noite viria, da terra ou do céu, das florestas próximas, ou de um nada ainda inefável, muito próximo, talvez, talvez de mim, que procurava achar os trajectos da mosca em trânsito para a eternidade.⁵⁴

Adiante, a voz narrativa compara a morte à literatura: “esta morte da mosca, tornou-se o deslocamento da literatura. Escrevemos sem o saber. Escrevemos a olhar uma mosca morrer. Temos o direito de o fazer”⁵⁵. Tal deslocamento, assim, torna-se análogo ao trânsito da mosca para a eternidade, um movimento selvagem guiado pela experiência e, por conseguinte, pela dúvida do não-saber. Como a narradora afirma em outra passagem: “não havia sequência entre os acontecimentos de natureza selvagem, logo nunca havia programação. Nunca houve na minha vida. Nunca. Nem na minha vida, nem nos meus livros, nem uma única vez”⁵⁶. Observa-se, então, uma escrita que leva em si a carga selvagem e imprevisível da experiência, acesso efêmero ao desconhecido.

Em *L'amant*, tal ausência de ordem na escrita é manifesta na anacronia ao narrar eventos passados. De certa forma, ao se guiar pela experiência, o relato pode ser interminável, pois a cada momento a narradora está sujeita a novos acontecimentos. Inclusive a experiência da escrita entra nesta equação, como outro acesso ao não-saber. Para elucidar tal movimento, trago o que Foucault diz em *Cómo nace un “libro-experiencia”*:

54 *Ibidem*, p. 41. “Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir. Voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche. [...] De quelle nuit elle venait, de la terre ou du ciel, des forêts proches, ou d'un néant encore innommable, très proche peut-être, de moi peut-être qui essayais de retrouver les trajets de la mouche en train de passer dans l'éternité.” *Ibidem*, p. 39.

55 *Ibidem*, p. 45. “cette mort de la mouche, c'est devenu ce déplacement de la littérature. On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir.” *Ibidem*, p. 43.

56 *Ibidem*, p. 34. “Il n'avait pas d'enchaînement entre les événements de nature sauvage, donc il n'y avait jamais de programmation. Il n'y en a jamais eu dans ma vie. Ni dans ma vie ni dans mes livres, pas une seule fois.” *Ibidem*, p. 33.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

[...] los libros que escribo representan para mí una experiencia, produce un cambio. Si tuviera que escribir un libro para comunicar lo que ya sé, nunca tendría el valor de comenzarlo. Escribo precisamente porque no sé todavía qué pensar sobre un tema que atrae mi atención.⁵⁷

Ao guiar-se pela experiência, tanto daquelas que geram o relato, quanto daquelas que por ele são concebidos, cria-se uma escrita errante, selvagem, em que não se fixa por um projeto preconcebido – ou programado, como Duras escreve em *Écrire* – mas se deixa levar pelo fluxo. O que vemos nesses escritos de Duras são as relações intrínsecas à experiência, seja ela temporal, com o gozo, ou com a morte. A partir de um evento, como a relação sexual, que fissura a jovem em *L'amant*, ou a morte da mosca em *Écrire*, as narradoras se relacionam com o desconhecido, e a escrita surge como uma busca fadada ao fracasso de apreendê-lo. Aquela imagem do mar e a da mosca agonizando cumprem uma função paradoxal: traz tanto a destruição – da personagem enquanto jovem, e da mosca – como a possibilidade de criação – a escrita.

Referências

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

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

57 FOUCAULT, Michel. *Cómo nace un libro-experiencia*. In: *El yo minimalista y otras conversaciones*, 2003. p. 9. “Os livros que escrevo representam para mim uma experiência, produzem uma mudança. Se precisasse escrever um livro para comunicar o que já sei, nunca teria me disposto a começá-lo. Escrevo precisamente porque não sei o que pensar sobre um tema que atrai minha atenção.” Tradução do autor.

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

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

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

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

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

FOUCAULT, Michel. “Cómo nace un libro-experiencia”. In: *El yo minimalista y otras conversaciones*. Traducción Graciela Staps. Buenos Aires: la marca, 2003. pp. 9-18.

FOUCAULT, Michel. “O que são as luzes”. In: *Ditos e escritos II – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, pp. 335-351.

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

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

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

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

Submissão: 23/06/2023
Aceite: 27/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e95127>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*