

L'AMANT - Memórias de um corpo de menina*

Cleonice Paes Barreto Mourão¹

RESUMO: Considerando L'AMANT como a pré-história da escrita de Marguerite DURAS, selecionamos e analisamos certos dados autobiográficos que explicam o fazer artístico de sua obra ficcional: a figura materna, a experiência do erotismo e o tempo vivido.

Publicado em 1984, *L'Amant*² ocupa no conjunto da obra de Marguerite Duras um lugar significativo.

Em seus primeiros romances verifica-se a presença de uma estrutura tradicional, de um enredo, de personagens bem configuradas, de um narrador onisciente; predomina ali o explícito, a significação de superfície. Dessa primeira fase Duras mais tarde afirmará: "Il y a toute une période où j'ai écrit des livres, jusqu'à *Moderato Cantabile*, que je ne reconnais pas".³ Sua escrita na realidade passou por uma transformação no sentido de uma maior economia verbal: no interior de um texto extremamente ambíguo, as palavras fogem do enquadramento sintático e surgem por si mesmas com valor de um microcosmo de significações. O foco narrativo se estilhaça, o enredo se rarefaz, a personagem, sem

* Recebido para publicação em abril de 1988. Trabalho apresentado no Curso de Doutorado em Letras, na disciplina «Memorialismo e Autobiografia», sob a orientação do Prof. Wander de Melo Miranda, no segundo semestre de 1987.

1. Professora de Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da UFMG.

2. DURAS, 1984a. Todas as indicações de páginas referem-se a essa edição.

3. DURAS, 1974b. p. 13.

identidade e sem configuração, é fonte de um dizer comedido, expressão do desejo, nascedouro da existência. O texto não avança, circula em torno de um ponto obsessivo, repete-se até a exaustão.

Mas, já na primeira fase, com o romance *Barrage contre le Pacifique*, estavam lançados os elementos autobiográficos: Suzane é a personagem que vive Marguerite Duras, sua infância no Vietnã, sua vida familiar, a miséria, o amante chinês, o desejo de escrever. Nas obras que se seguem, não especificamente autobiográficas, verifica-se, contudo, a presença de um *eu* que perpassa o texto sob disfarces diversos. A ficção de Duras é sempre autobiográfica, embora sob camuflagens cada vez mais complexas.

A publicação de *L'Amant* constitui um ponto decisivo na evolução da escrita durasiana: uma volta ao autobiográfico de *Barrage contre le Pacifique*, mas desta vez sem o disfarce ficcional, num discurso assumido por um *eu* memorialístico. Embora sem a estrutura cronológica tradicional das memórias, *L'Amant* é a narração do vivido: nele estão os acontecimentos que constituem a raiz ou a pré-história da escrita de Duras, de seus temas, de suas obsessões. Ele elucida, esclarece, ancora um *eu* vagamente configurado ao longo da ficção, dá-lhe um estatuto de real:

“Elles (as obras de ficção) ne sont plus que des paliers — chemin de Croix et de gloire — vers le Texte royal qui les éclaire toutes, les explique, et même en renverse le temps: les fictions sont désormais dérivées de ce Livre de la vérité mis à l'origine. On est arrivé “au coeur du pays de Durasie”, aux sources, à la scène fondamentale: on va pouvoir lire sans inquiétude les oeuvres durasiennes à l'envers, car on a enfin la clef”.⁴

Em *L'Amant* pretendemos rastrear uma linha constante da ficção de Marguerite Duras: “a nostalgia de uma linguagem, a de sua infância, feita de silêncios, de gritos, de sensações e de imagens muito mais que de palavras”;⁵ por ela se percebe, igualmente, que o silêncio vivido pela jovem de quinze anos, no contexto de sua família, é o mesmo silêncio que se estende em sua obra ficcional, desempenhando o papel da estruturação fundamental, a ponto de se poder afirmar que o texto durasiano é o desenrolar de um silêncio interrompido por palavras.

4. MARINI, 1985. p. 8.

5. DIDIER, 1981. p. 25.

A intensidade de certos momentos da infância, as sensações experimentadas são narradas sem delas extrair uma interpretação adulta, sem levá-las até o domínio das explicações lógicas de uma razão diretiva. Duras consegue conservá-las em sua pureza e força originais. Registro do que acontece, sem explicações; dimensão do acontecimento e não de seus efeitos, de suas ressonâncias. Suas frases são curtas, dando maior força às palavras, no desejo de subtrair-se à cadeia sintática na medida em que esta é a expressão do logos: "Le mot compte plus que la syntaxe".⁶ Acentuando o campo lexical, colocando a palavra na sua pureza, ela constrói um universo muito mais substantivo que adjetivo, muito mais ontológico que interpretativo.

A originalidade de *L'Amant* como escrita memorialística inscreve-se, sobretudo, na ordem da utilização do tempo. Trata-se de um tempo imóvel, estagnado na superfície, quando no posto de Sade os acontecimentos são raros e não alteram o ritmo lento e monótono de uma vida de miséria. Mas, paradoxalmente, o tempo também de um fluir constante e profundo levando consigo a "jovem branca" em direção ao desconhecido, às novas dimensões de seu ser. Essa ambivalência do tempo está ilustrada pelo Mékong onde se dá o encontro entre a jovem e o homem de Cholen: "tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface du fleuve." (p. 31)

O tempo enquanto duração atua sobre o *eu* memorialístico muito mais que os acontecimentos: elemento necessário à vivência exaustiva, à maturação da imagem-reminiscência; é também estagnação no interior da qual os acontecimentos se prolongam na medida da necessidade de inscrever o vivido no corpo, de dar ao corpo todo o tempo de que precisa para sentir o acontecimento.

Mas o tempo enquanto fluidez, correnteza, este é ameaçador. Se na ficção durasiana esse aspecto do tempo como destruição aparece de maneira acentuada, é em *L'Amant* que compreendemos, pela imagem do rio Mékong, a origem dessa maneira de senti-lo:

"Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie. Le courant est si fort, il emporterait tout aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. Il y a une tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve. Du vent qui se débat." (p. 18)

6. DURAS, 1984b. p. 11.

Evitando o tempo destruidor, a ordem da narrativa memorialística se instala não numa sucessão cronológica, mas no registro do acontecimento que ao tocar a superfície da pele nela abre uma cicatriz, atinge o sangue, instaura um ritmo novo, uma pulsação até então desconhecida. Essa pulsação vinda das profundidades é a marca, a inscrição do tempo no corpo, do corpo que se modifica na medida em que a duração temporal nele grava lentamente certos acontecimentos.

“Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve.” (p. 16) *L'Amant* é a memória desta travessia: da miséria, da revolta, da espera, de um corpo de menina pela primeira vez trespassado pelo amor, da infância e, sobretudo, do desejo mais fundamental — escrever.

Distanciado no tempo e no espaço dos acontecimentos da infância, o *eu* memorialístico erige como procedimento de revivência a imagem.

Antes de tudo a imagem-reminiscência. O discurso assumido pelo *eu* é o discurso da reminiscência, a narração do vivido, uma espécie de encantamento que faz surgir do passado a imagem da jovem de quinze anos. Esse objeto é evanescente e só se mantém enquanto alimentado pelo desejo. Não basta registrá-lo uma vez, é preciso repeti-lo indefinidamente, dar-lhe uma existência duradoura. Não é o objeto que surge para satisfazer o desejo, mas o desejo que reconstitui o objeto e lhe dá vida. Essa imagem-reminiscência é sempre a imagem em falta, oca, que o desejo tenta preencher. Prestes a se esgotar, ela demanda uma retomada do desejo, através da escrita, para que se mantenha. Essa escrita torna-se assim circular, avança muito pouco no sentido horizontal de um tempo que se escoia, para se afirmar de maneira preponderante num tempo vertical, ou melhor, aspiralado, onde os acontecimentos que tocam a jovem branca irrompem no texto a cada instante, não se esgotam, tornam a voltar, repetem-se, apresentam a cada vez um dado que ficara esquecido, ocupam a superfície do texto de uma maneira inesgotável e inexaurível segundo o ritmo do desejo.

Não se trata do tempo como suporte da percepção, mas do tempo reminiscência que pode ser desdobrado ou contraído; não se está no domínio do irreversível, mas de um tempo absoluto que permite um extraordinário jogo de idas e vindas, de retomadas e abandonos. Dessa maneira de pensar e sentir o tempo resulta o

texto estilhaçado de Marguerite Duras. Ela retém demoradamente cada pedaço de cristal de seu passado, olhando-o por todos os ângulos, revolvendo-o em suas mãos, voltando a ele cada vez que seu desejo de reviver uma imagem se impõe: “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.” (p. 14)

A imagem-reminiscência se desdobra, porém, em outro tipo de imagem: a visual, a fotográfica. O *eu* se desloca de si mesmo, cria um *ela* para satisfazer a necessidade de se *ver*. Em toda a obra de Marguerite Duras o olhar ocupa um lugar privilegiado: abertura para o outro, enfrentamento com o mundo, elemento de erotismo. Mas é através da obra autobiográfica — *L’Amant* — que compreendemos o porque da importância do olhar.

É extremamente significativo o seu relato: “Ma mère nous fait photographier pour pouvoir voir, voir si nous grandissons normalement.” (p. 115) Existe pois uma imagem visual como suporte primitivo de todo olhar pertencendo seja à ficção, seja ao texto autobiográfico. O fato de a mãe olhar os filhos na fotografia instaura entre mãe e filha uma ausência. Aliás, todo relacionamento familiar passa pela imagem visual da fotografia:

“Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit.” (p. 115)

Esse movimento do olhar materno que se desloca do filho para a foto, esse desvio está na origem mais profunda da vocação de escritora: era preciso representar-se para existir, para se por sob o olhar materno. Assim como é preciso se fazer imagem visual para receber o olhar materno, também o próprio *eu* se desdobra, cria uma sombra sua, um *ela*, para se ver: só a representação escrita é capaz de tirar do nada o *eu* antigo, a infância longínqua e apresentá-la diante do *eu* do discurso. Essa imagem visual constitui o suporte mais profundo da imagem-reminiscência. É ela que configura a reminiscência como esse estado de falta, essa imagem de que falamos acima, de um vazio originário que a escrita tenta preencher obsessivamente. É ainda da imagem da foto que resulta a necessidade de reconstruir, a posteriori, através da escrita, uma identidade que não teve condições de existência plena. A ausência do olhar materno impediu à menina a formação de uma imagem de

si mesma. O olhar da mãe foi desviado para a foto, uma outra imagem, uma representação, e por isso o sujeito vai procurar se fazer, existir na ordem da representação: a escrita. Assim, o *eu* se desloca para o *ela*, torna-se personagem de sua própria história para, por sua vez, poder se olhar. Repetição de um processo mais originário; necessidade de preencher um vazio primordial. A escrita de Duras é toda ela atravessada por esse olhar materno ausente, faltoso. Ele é também o responsável pelo corpo fragmentado do *eu* memorialístico que passa à ficção sob o nome de Anne Marie Stretter, Lol V. Stein, Anne Desbaresdes . . . cada um deles vivendo uma parte do *eu* numa busca obsessiva de uma imagem absoluta que nunca se realiza e alimenta indefinidamente uma escrita circular, girando sempre em torno das órbitas vazias da mãe. Marguerite Duras reescreve infinitamente os caminhos do desejo, em torno de um branco, de um vazio primordial — esse dado autobiográfico funciona assim como chave para a compreensão de sua escrita, para o entendimento daquilo que Jacques (personagem de *Les Petits Chevaux de Tarquinia*) pronuncia: “Aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l’amour”.⁷

É lícito perguntar ainda se as órbitas vazias de olhar materno não seriam a fonte da violência que surge como tema reiterativo em várias obras da ficção durasiana: a violência de Nathalie Granger; de Claire Lannes em *L’Amante Anglaise*; de Françoise em *La Vie Tranquille*. Daí também a presença do tema do corpo despedaçado — não constituído em imagem: despedaçado por uma mina em *Les Petits Chevaux de Tarquinia*; ou pelas rodas do trem em *La Vie Tranquille*; esquartejado em *L’Amante Anglaise*.

Toda a obra ficcional de Marguerite Duras é marcada pela presença da mãe, conhecida primeiro em *Barrage Contre le Pacifique*, apresentada depois com um estatuto de real memorialístico em *L’Amant*: a figura da mãe é central, dominante, imponente, marca a jovem em sua vida, em seu corpo e, logo, em sua escrita: “Dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve.” (p. 58) Pode-se mesmo afirmar que *L’Amant* é, muito mais que o encontro com o homem de Cholen, a relação conflituosa mãe-filha, que se encontra na base do relacionamento amoroso:

7. DURAS, 1953. p. 168.

“Je crois avoir dit l’amour que l’on portait aussi et l’amour qu’on se portait les uns aux autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille.” (p. 34)

Também o reencontro com a mãe da infância é feito através da imagem visual:

“Cette femme d’une certaine photographie, c’est ma mère. Je la reconnais mieux là que sur des photos récentes (...) Ma mère est au centre de l’image.” (p. 21)

No centro da imagem, no centro da memória, a figura materna, essa mãe desesperadamente amada e odiada. É significativo o trabalho da mãe, sua luta contra a invasão das águas do Pacífico nas terras que penosamente cultivava. Se levamos em consideração o simbolismo sexual das águas, compreendemos que esta determinação, este combate titânico contra elas não é outra coisa que o desejo de matar, de calar as exigências do corpo. Numa vida quase monástica entre a família, o trabalho, os administradores da concessão de terras, a mãe é “ce grand découragement à vivre”, essa figura seca e carcomida pela miséria, pela revolta, pelo amor desmesurado pelo filho mais velho. Quando a menina de quinze anos, em sua roupa de jovem prostituída, encontra-se com o amante, o homem de Cholen, e se deixa levar pela força do desejo, ela está também resgatando em seu corpo o corpo da mãe, resgatando-o à vida, ao amor, ao prazer sexual. Ato de transgressão, mas também de compensação: “la mère n’a pas connu la jouissance” (p. 50): ato pelo qual a filha repete a mãe, mas de maneira a preencher um vazio que vislumbrava naquela mulher de cabelos amarrados em coque, de meias remendadas e saia plissada, aquela mulher que ama o filho mais velho numa preferência clara e torturante para a jovem. Assim, nos momentos do encontro amoroso, “l’image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre.” (p. 50)

Presença da interdição, mas também, mais profundamente, elemento indispensável ao erotismo, na medida em que o corpo da jovem falava o silêncio da mãe, na medida em que ele traduzia em carícias as pancadas da mãe, que ele gritava no amor o grito de ódio e revolta da mãe. Porque só ela, a jovem, percebia outra coisa por trás da interdição da mãe, muito mais válida que a vontade de resguardar socialmente a moral familiar:

“L'enfant sait que ce qu'elle fait, elle, c'est ce que la mère aurait choisi que fasse son enfant, si elle avait osé, si elle en avait la force, si le mal que faisait la pensée n'était pas là chaque jour, exténuant.” (p. 34)

Assinale-se ainda a analogia das palavras em francês: mer/mère. O mar é imagem da mãe mutável e tempestuosa, ao mesmo tempo objeto de amor e de ódio; imagem em negativo da sensualidade simbolizada pelo mar, a mãe é o lugar da presença excessiva, mas também da falta. Se a imagem da mãe passa pelo quarto onde o mar se realiza, essa passagem está estreitamente ligada à imagem do mar: “Je caresse son corps dans ce bruit, ce passage. La mer, l'imensité qui se regroupe, s'éloigne, revient.” (p. 55)

É ainda a figura materna que se encontra nos fundamentos da escrita de Marguerite Duras. No contexto dessa família dominada pela mãe (o pai desaparece muito cedo de suas vidas) é que ela faz o duro aprendizado do silêncio: “Elle (la famille) est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie.” (p. 34)

A “langue maternelle” de Duras não é pois aquela da voz materna iniciando o filho à doce linguagem da infância: os ouvidos da menina não se enterneceram ao som da voz da mãe, mas se habituaram duramente à sua ausência, tornaram-se aptos ao silêncio. Ou ao grito, “quand elle hurle dans le désert de sa vie.” (p. 57) Mas é exatamente desse silêncio que se alimenta a escrita durasiana na sua obra ficcional: “Le texte — celui de M. Duras — assigne au silence le pouvoir d'un lieu de parole intérieure, charme et terreur à la fois. Cette parole est terrifiante parce qu'aucun récit ne peut la retenir, ne peut empêcher ses glissements ou encore assurer une limite à ce qui s'ouvre par elle et en elle”.⁸

Percebe-se de maneira mais clara e intensa o lugar desse silêncio na obra cinematográfica de Duras. A seqüência de imagens, de uma enorme lentidão, tem a seu lado (não como um acompanhamento) uma voz que pronuncia também lentamente cada frase, deixando entre uma e outra um intervalo de tempo suficiente para que o espectador sinta a força do silêncio, nele se instale e aprenda a ler o que ele encerra. Em sua obra escrita, as da segunda fase, a partir de *Moderato Cantabile*, a presença do silêncio se faz sentir

8. FEDIDA, 1979. p. 159.

através de uma escrita contida, onde as palavras despojadas, unidas entre si por um mínimo de sintaxe, trazem consigo o peso de uma significação aberta, desprendida de um sentido único, apelam para a imaginação do leitor, fazem um círculo de silêncio em torno de si mesmas:

No interior do silêncio das personagens fictícias é que se instala o ambíguo. São vozes que dizem apenas aquilo de que precisamos para compreender toda a extensão do que não foi dito; que pronunciam a palavra de dimensão múltipla e desnorteante de tal maneira que o leitor apenas aflora vidas que passam como sombras. Vozes, contudo, que no paroxismo da dor não utilizam a retórica, nem mesmo a palavra articulada, mas o grito. As personagens de M. Duras gritam a dor e o amor, repetem indefinidamente o grito primordial de uma mãe desesperada para a qual as palavras já não bastam mais. "Cette écriture sollicite, provoque ou engendre l'intervalle interne d'un redoutable silence où remuent des paroles apportées par des échos de voix. Ce silence est théâtre d'ombres angoissantes. Il est *signe* de l'absent."⁹

Em *L'Amant* está a raiz também de todo o erotismo da obra ficcional escrita e cinematográfica de M. Duras. A iniciação amorosa está carregada de significações que se desdobram indefinida e reiteradamente através de sua criação.

O homem de Cholen é antes de tudo o depositário de um duplo deslocamento: da mãe e do irmão mais velho.

No jogo erótico, os cuidados que o amante dispensa à menina de quinze anos são aqueles que seu corpo pedia às mãos maternas: lavar, enxugar, acariciar, embalar. Quando a menina escuta-o chamá-la de "mon enfant", ela ouve aí a voz do irmão mais velho, substituto do pai, também amado e odiado. Quando o homem de Cholen se encontra com a família, a presença do irmão é mais forte: "Mon désir obéit à mon frère aîné, il rejette mon amant." (p. 66)

A menina leva para o amante um corpo marcado pela mãe e pelo irmão, mas um corpo disponível ao desejo, no deslumbramento do primeiro gozo. Na aprendizagem do erotismo o corpo se conhece e descobre sua força:

9. FEDIDA, 1979. p. 159.

“on laisse le corps faire et chercher et trouver et prendre ce qu'il veut, et là tout est bon, il n'y a pas de déchet, les déchets sont recouverts, tout va dans le torrent, dans la force du désir.” (p. 55)

A escrita de M. Duras conservou esse erotismo primeiro e inaugural. Ela acaricia as palavras, demora-se nelas, volta a escrevê-las, repete uma frase, um parágrafo, uma expressão; toca a pele da palavra num arrepio, deixa-a vibrar no espaço do gozo.

Observemos ainda que é pela imagem de seu próprio rosto que o *eu* memorialístico inicia sua narrativa. E esse rosto se mostra desde o início como um palimpsesto a ser lido pelo outro; um homem vem a seu encontro para lhe falar de seu rosto que ele prefere tal como é agora, “devasté”. Nenhuma descrição: sem forma e sem cores, seu rosto surge como obra do tempo, daquele tempo de que falamos, o que passa e destrói: “J'ai un visage détruit.” (p. 10) As marcas do tempo em seu rosto são os únicos indícios oferecidos ao leitor para acompanhar a trajetória não de um indivíduo que viveu tais e tais acontecimentos, mas sobretudo a trajetória de uma *escritora* — daquela que sabe ler. Se o seu próprio rosto é proposto como texto a ser decifrado, imaginado, isto significa, no limiar da obra, um apelo à imaginação do leitor, ou ainda, um convite a ultrapassar o nível do real e oscilar juntamente com o *eu* e o *ela*, entre o real e o imaginário, o passado e o presente, a França e a Indochina. O seu universo memorialístico não se fecha sobre si mesmo excluindo o leitor. Muito ao contrário, utilizando sempre os dois sentidos da palavra imagem, a autora faz seu apelo diretamente: “Que je *vous* dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong. L'image dure pendant toute la traversée du fleuve.” (p. 11 sublinhamos) Imagem de um álbum de fotografia, mas também imagem-reminiscência, convidando-nos ao mesmo ato de leitura que ela: “J'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture.” (p. 10)

A leitura de seu rosto se prolonga, quando, no momento do encontro com o homem de Cholen, a menina de quinze anos deve também ser lida: ela usa uma roupa de seda que pertenceu à mãe; um cinto que talvez pertença aos irmãos; nos pés, provavelmente sapatos de salto. Vestida assim é que ela dá o primeiro passo para que se cumpra aquilo que seu rosto já anunciava: “ce visage voyant,

extenué, ces yeux cernés en avance sur le temps, *l'expérience*." (p. 16; é a autora que sublinha) Leva pois para o "experimento" do erotismo as marcas metonímicas da mãe e dos irmãos (sobretudo do irmão mais velho), como também esse deslocamento constituído pelos sapatos de salto, enquanto as meninas de sua idade usam sandálias. Exilada de si mesma e exilada de sua infância ela vai à procura daquilo que possa resgatá-la do exílio: o erotismo. O conhecimento do próprio corpo, a penetração da vida por seus poros, a invasão de seu ventre — resposta ao deserto que a circunda, maravilhamento diante dos olhos da menina que nunca vira uma árvore de Natal. Antes mesmo que tudo acontecesse ela sabia, de um saber profundo, que essa seria a resposta:

"Il n'y avait pas à attirer le désir. Il était dans celle qui le provoquait ou il n'existait pas. Il était déjà là dès le premier regard ou bien il n'avait jamais existé. Il était l'intelligence immédiate du rapport de sexualité ou bien il n'était rien. Cela, de même, je l'ai su avant *l'expérience*." (p. 28)

Se a obra memorialística de M. Duras traz o nome de *L'Amant*, é porque o acontecimento erótico aí narrado tem uma força estigmatizante. Estreitamente ligado à mãe e ao irmão, esse acontecimento assume uma dimensão especial sobretudo para a escritora Duras. Todo aprendizado de suas personagens passa pelo corpo; toda vivência é antes de tudo um contato da carne com o mundo; toda dor é uma ferida na pele; todo amor passa pelos nervos. No corpo de cada personagem ele repete o gesto de resgate de seu próprio corpo: um corpo vazio de mãe, ausente de seu olhar; um corpo com fome de outro, o de seu irmão, substituto do pai, o detentor da lei.

Esse acontecimento tem ainda a dimensão de uma postura de M. Duras face ao social de um modo geral, e ao social feminino em particular. Na vida como na obra durasiana o amor é sempre o eixo em torno do qual gira tudo o mais. Marcelle Marini observa com agudeza: "Contre la banalisation de la sexualité, contre les classifications rassurantes, contre des mots ou des phrases confortant les rôles et les représentations attendus, elle n'a cessé d'affirmer sans hiérarchie aucune, la violence inséparablement sublime et vulgaire de toute histoire d'amour".¹⁰

10. MARINI, 1985. p. 6.

O desejo de escrever situa-se, também ele, na confluência do corpo com o mundo. Quando em *L'Amant* o *eu* anuncia pela primeira vez esse desejo, ele o faz no interior de uma simbiose com seu corpo de menina:

“Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge. Et puis cette tenue qui pouvait faire qu'on en rie et dont personne ne rit. Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère: ce que je veux c'est ça, écrire.” (p. 29)

Por essa maneira de inscrever o próprio corpo e suas sensações no texto memorialístico, e o corpo de suas personagens na obra de ficção, reconhecemos em M. Duras a especificidade de uma escrita feminina, na mesma direção de Hélène Cixous e Clarice Lispector, suas contemporâneas. Desorganizando o mundo da sintaxe, da cronologia, do sentido unívoco — avatares da razão — para deixar falar um universo nascido de um corpo com linguagem e ritmo próprios: “Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin par la femme elle-même”.¹¹

L'Amant, a memória de uma escrita, é pois, antes de tudo, a memória de um corpo de menina que sabe profundamente que só essa escrita pode resgatá-lo do deserto em que vive o desejo feminino; que só ela pode resgatar do passado a fotografia que não foi tirada, o vazio da imagem de quinze anos durante a travessia do Mékong: “Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été.” (p. 16) Essa página em branco do álbum de fotografias é preenchida pela escrita que oscilando nas imprecisões da memória, envolve a menina em algo que ultrapassa o referente real: a dimensão do acontecimento lembrado.

RÉSUMÉ: Ayant considéré *L'Amant* en tant que pré-histoire de l'écriture de Marguerite DURAS, nous y avons sélectionné et analysé quelques données autobiographiques qui élucident la labeur artistique de son oeuvre fictionnelle: la présence maternelle, l'expérience de l'érotisme et le temps vécu.

11. DIDIER, 1981. p. 35.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris, Minuit, 1984a.
- . *Les Parleuses*; entretiens avec Xavière Gauthier. Paris, Minuit, 1974b.
- . *Les petits Chevaux de Tarquinia*. Paris, Gallimard, 1953.
- DURAS, Marguerite et alii. *Marguerite Duras*. Paris, Albatros, 1979.
- FEDIDA, Pierre. Entre les voix et l'image. In: DURAS, Marguerite et alii. *Marguerite Duras*. Paris, Albatros, 1979.
- GUERS-VILLATE, Ivonne. *Continuité-Discontinuité de l'oeuvre durasienne*. Bruxelles, Editions de L'Université de Bruxelles, 1985.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.
- MARINI, Marcelle. Une femme sans aveu. *L'Arc*, Le Revest-Saint-Martin, 98, 1985.
- SEYLAZ, Jean-Luc. *Les romans de Marguerite Duras: essai sur une thématique de la durée*. Paris, Archives des Lettres Modernes, 47, 1963.