

Revista de Literatura,
História e Memória



Dossiê:

Autoficção: da memória à ficção

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 31 – 2022

UNIOESTE/CASCADEL - p. 126-137

A FOTOGRAFIA (IN)EXISTENTE OU CORPO E
MEMÓRIA EM *O AMANTE*, DE MARGUERITE
DURAS

The (un)existing photography or body and memory in
The lover, by Marguerite Duras

Edilane Ferreira da Silva¹

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar as relações entre corpo e memória em *O Amante* (1984), obra aqui considerada autoficcional da escritora, roteirista, cineasta e dramaturga francesa Marguerite Duras. Para as discussões teórico-críticas acerca da autoficção, do corpo e da memória, a abordagem fundamenta-se, especialmente, em Serge Doubrovsky (2014), Anna Faedrich (2015), Michel Foucault (1983), Philippe Lejeune (1975), Jeanne Marie Gagnebin (2006), Jean-Yves Leloup (2015) e Paul Ricoeur

(2000). Nesse sentido, conclui-se que, na narrativa durasiana, o corpo serve como um repositório da memória (envolvendo o lembrar e o esquecer), sobretudo, referente às relações conflituosas da narradora/autora com membros da sua família, recorrentemente presentes em seus livros. Além disso, esse corpo pode ser compreendido como um referente que associa a narradora-personagem à autora, no contexto autoficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Memória; Esquecimento; Imagem; Marguerite Duras.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the relationship between body and memory in *O Amante* (1984), by French screenwriter, filmmaker and playwright Marguerite Duras, considered here the author's autofictional work. For the theoretical-critical discussions about autofiction, the body, and the memory, the approach is based, specifically, on Serge Doubrovsky (2014), Anna Faedrich (2015), Michel Foucault (1983), Philippe Lejeune (1975), Jeanne Marie Gagnebin (2006), Jean-Yves Leloup (2015) e Paul Ricoeur (2000). Thus, it is concluded that, in the Durasian narrative, the body works as a repository of memory (including forgetting and remembering), especially, concerning the narrator's confrontational relations with her family members, recurrently found in her books. Furthermore, this body can be understood as a referent that associates narrator-character with the author, in the autofictional context.

KEYWORDS: Body; Memory; Oblivion; Image; Marguerite Duras.

O corpo é nossa memória mais arcaica. Nele, nada é esquecido. Cada acontecimento vivido, particularmente na primeira infância e na vida adulta, deixa no corpo sua marca profunda.

Jean-Yves Leloup

¹ Professora de Comunicação e Expressão da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF). Doutora em Estudos Literários. Mestra em Ecologia Humana e Gestão Socioambiental. Membro do Grupo de Pesquisa Mare&sal Estudos e Pesquisas Interdisciplinares da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). E-mail: edilaneferreira@msn.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3065241440153910>.

O Amante é uma obra de 1984, lançada quando a escritora, roteirista, cineasta e dramaturga francesa Marguerite Duras tinha 70 anos de idade. O enredo dessa produção apresenta similaridade com obras precedentes, a exemplo de *Uma barragem contra o Pacífico* (1950), em que a miséria financeira da mãe ganha destaque. As memórias revisitadas são do período da infância e da adolescência de Duras, mas, especialmente, relacionadas à iniciação sexual da escritora, aos 15 anos e meio, com um chinês rico de Cholen, capital da Indochina francesa, onde Duras morava com a mãe, diretora de uma escola feminina, viúva, “assassinada pela sociedade”, nas palavras da escritora, material e espiritualmente; um irmão mais velho, hostil, dependente de drogas, ladrão, e Paulo, o irmão mais novo, único nomeado na narrativa, mártir da família. Os conflitos do núcleo familiar são, com efeito, o aspecto central da narrativa memorialística. Nas primeiras páginas da obra, a autora busca recordar-se do acontecimento que fez o seu rosto ganhar uma forma enrugada, envelhecida, ainda aos 18 anos de idade. Assim, afirma:

[...] aconteceu alguma coisa quando eu tinha dezoito anos que fez surgir esse rosto. Devia ser à noite. Eu tinha medo de mim, tinha medo de Deus. De dia, eu tinha menos medo, e a morte parecia menos pesada. Mas ela não me deixava. 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 de minha mãe o objeto de seu amor, esse filho, puni-la 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, desse véu negro sobre o dia, dessa lei representada por ele, decretada por ele, um ser humano, e que era uma lei animal, e que a cada instante de cada dia disseminava o medo na vida de meu irmão pequeno, medo que certa vez atingiu seu coração e o levou à morte (DURAS, 2007 [1984], p. 11-12).

O trecho evidencia dois direcionamentos: o primeiro diz respeito à centralidade do conflito familiar na(s) narrativa(s) memorialística(s) de Duras, já bastante discutido, inclusive, pela própria autora na obra em questão, e, o segundo, à ligação entre as memórias relacionadas a esse conflito e à corporalidade da escritora, argumento que desenvolverei neste trabalho. O rosto envelhecido, que se torna “devastado”, anos depois, sobretudo pela ação do álcool, pode ser lido como o repositório dessas memórias de Duras. Nesse sentido, a escritora declara: “Eu conservei aquele novo rosto. Foi o meu rosto” (DURAS, 2007 [1984], p. 10). Ao revisar essas memórias para a produção do livro, a autora recorre, primeiramente, à imagem desse rosto. Ele, com suas marcas, é a prova de acontecimentos rememorados que não apenas ocorreram, como persistiram.

O teor autobiográfico das obras durasianas foi suficientemente explicitado por

pesquisadoras/es e em entrevistas com a escritora. No posfácio da tradução utilizada neste artigo, Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 87) afirma:

Quase todas as obras de Marguerite Duras são autobiográficas, na medida em que são transposições de experiências existenciais da autora. De uma existência que, narrada objetivamente (se tal coisa é possível), seria predominantemente triste, e por vezes trágica, a escritora conseguiu extrair um esplendor artístico que se refletiu em sua própria pessoa, transformada, no fim da vida, em personagem enigmática, quase de ficção.

Essa ficcionalidade é traço, também, dessa autobiografia durasiana. No trecho “[e]screvi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto ainda estavam vivas, a mãe e os irmãos, e escrevi sobre eles, sobre essas coisas sem chegar diretamente até elas” (DURAS, 2007 [1984], p. 12), Duras alude às suas obras precedentes (também com caráter autobiográfico) e ao conhecimento prévio do/a leitor/a, o que não permite concluir que há, de fato, um “pacto autobiográfico”, no sentido dado por Philippe Lejeune (2008 [1975]). Isso porque a autora não nomeia a narradora-personagem, e, conforme Lejeune, o nome próprio tem importância nesse pacto. Em *O Amante*, a narradora/autora coloca em questão a veracidade do que está sendo narrado, ao revelar: “A história da minha vida não existe. Ela não existe. Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha. Há vastos lugares em que é de se crer que houvesse alguém, não é possível que não houvesse ninguém” (DURAS, 2007 [1984], p. 12). Há aspectos, portanto, que permitem concluir que o referido livro ultrapassa o “puro” biografismo.

Tendo isso em vista, leio a obra durasiana, neste artigo, como uma autoficção (e nesse sentido concordo com estudos precedentes), termo cunhado pelo escritor Serge Doubrovsky em 1977, quando do lançamento da sua obra *Fils*. Segundo essa perspectiva, há uma correspondência entre autor/narrador/personagem, remetendo “[...] sempre à existência real de um autor” (DOUBROVSKY, 2014, p. 121). Além disso, conforme Doubrovsky (2014), o eixo referencial é a essência do provável gênero. Dito de outro modo, em *O Amante*, uma vez que a narradora não se nomeia, outros elementos são compreendidos, aqui, como referentes dessa associação envolvendo autoria e narradora-personagem, como o próprio corpo descrito. Entretanto, não entrarei no debate profícuo acerca da amplitude e das controvérsias do conceito de autoficção (reconhecidas pelo próprio criador), uma vez que ultrapassa os limites e o objetivo deste trabalho. Concentro-me no que diz respeito à autoria e memória.

Nesse sentido, Doubrovsky defende que autobiografia e romance (ficção) coexistem em um mesmo texto, e uma das razões daquela participar deste é que

[n]enhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-122).

Em passagens da obra como a mencionada há pouco, sobre a não existência da história da autora, segundo ela própria, dicotomias como realidade e ficção, memória e esquecimento são inevitáveis. A narrativa durasiana constrói-se, pois, na necessidade de narrar e no reconhecimento da impossibilidade de inteireza desse ato.

Paul Ricoeur (2007 [2000], p. 424) argumenta que “[...] a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento”, e a narrativa memorialística de Duras, nesse sentido, cria estratégias, elaborando, por exemplo, suposições: “Como ele chegou até mim [o chapéu], esqueci. Não imagino quem poderia ter me dado. Acho que foi minha mãe que comprou, a pedido meu. Única certeza, era um saldo de liquidação” (DURAS, 2007 [1984], p. 15). E certezas ficcionais: “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 eu os uso” (DURAS, 2007 [1984], p. 14).

Só a memória do corpo parece não sofrer os efeitos dessa batalha. E ele próprio se apresenta como uma espécie de materialização, de realidade, verificável (inclusive, pelas fotografias da autora, compondo a própria obra), em meio a tantas ficções e a tantos esquecimentos. O corpo referido é a memória que não pode ser apagada, esquecida. Aqui, cabe esclarecer, entendo o corpo como não mecânico/cartesiano, não dualista e antiessencialista, portanto, não desvinculado da mente (e dos demais corpos: emocional, espiritual). Um corpo como produto cultural e em interação com a dimensão psíquica (GROSZ, 2000). Nos momentos em que a escritora (re)constrói imagens corporais, a memória é acessada sem qualquer sinal de falha:

Quinze anos e meio. O corpo é magro, quase mirrado, seios ainda infantis, maquilada de rosa pálido e vermelho. E depois essa roupa que poderia provocar risos e da qual ninguém ri. Vejo que já está tudo ali. Está tudo ali, e nada ainda começou, vejo nos olhos, tudo já está nos olhos (DURAS, 2007 [1984], p. 20).

Esse trecho apresenta verbos, predominantemente, no presente, e assim ocorre em várias outras passagens. Embora Duras esteja narrando memórias da sua infância e, especialmente, adolescência, o tempo e a posição do sujeito que narra são oscilantes. A narrativa, tal qual a

memória, é aqui fragmentada, com fragmentos que ora se situam no presente da escritora, idosa, alcoólatra e devastada, que se lembra e narra; ora no passado, que é narrado tanto em primeira quanto em terceira pessoa: “É essa fotografia que mais se aproxima daquela que não foi tirada da moça da balsa” (DURAS, 2007 [1984], p. 16). Há, também, esse passado presentificado, i. e., a narradora que narra os acontecimentos passados como se eles estivessem acontecendo, no Agora, o que demonstra a vivacidade da memória: “Permitam-me dizer, tenho quinze anos e meio. Uma balsa desliza sobre o Mekong. A imagem permanece durante toda a travessia do rio” (DURAS, 2007 [1984], p. 10). Vale ressaltar, ainda, que

[o] estilo Duras, no cinema e na ficção, correspondia exatamente àquilo que era teorizado, nos anos 60 e 70, sob o nome de *écriture*: escrita da alta modernidade poética, experimental, musical, fragmentária, mais alusiva do que representativa [...] (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 88).

Essa fragmentação da narrativa de Duras é também um traço importante da perspectiva autoficcional. Segundo Doubrovsky:

A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida (DOUBROVSKY, 2014, p. 123).

Como explica Anna Faedrich (2015), o pacto referente à autoficção é o da ambiguidade, diferentemente do que ocorre com a autobiografia, que se baseia no princípio da veracidade. “Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si” (FAEDRICH, 2015, p. 48). Isso explica, por exemplo, os usos da primeira e da terceira pessoas pela narradora para se referir à personagem.

Entre os recortes, é importante observar as construções imagéticas que percorrem a prosa de Duras, seja mencionando o próprio vocábulo “imagem”, o que ocorre em diversos momentos, ou sugerindo essas elaborações pelo/a leitor/a, por meio dessa narrativa cinematográfica. Há, ainda, uma recorrente descrição de fotografias. É como se Duras estivesse folheando um álbum e, enquanto isso, fosse imergindo nas profundezas sinuosas da memória. Nesse processo, ela revela uma lacuna:

É no curso dessa viagem [a travessia na balsa] que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto. Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não tiraram. O objeto era miúdo demais para tanto. Quem iria pensar nisso? Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. Ora, enquanto esta ocorria, até mesmo sua existência era ignorada. Só Deus a conhecia. É por isso que essa imagem, e não podia ser de outra forma, não existe. É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora (DURAS, 2007 [1984], p. 13).

De todas as imagens, registradas pelas fotografias que a autora observa enquanto narra, essa é a mais viva na memória de Duras e em toda a obra. Trata-se de uma fotografia (in)existente, portanto. É essa imagem que ela vê como premonitória, assim como o seu rosto de gozo, aos 15 anos e meio, quando ainda não conhecia o gozo, e o rosto envelhecido aos 18 anos, que já indiciava o aspecto devastado pelo alcoolismo, anos depois. A travessia é uma metáfora do percurso que ela iria traçar, de confronto e de tentativa de superação da opressão, inclusive, corporal, provocada pela mãe e pelo irmão mais velho. Do mesmo modo, o rio Mekong – que arrasta até o Pacífico, num fluxo torrencial, todos os detritos e carcaças – metaforiza a trajetória dessa família.

Há, pois, uma infinidade de imagens, de paisagens, mas, sobretudo, de rostos e corpos. E, nesse ponto, ressalto duas afirmativas da autora. Sobre a sua relação com o irmão mais velho e com o irmão mais novo, respectivamente, ela assevera:

Não danço nunca com meu irmão mais velho, jamais dancei com ele. Sempre impedida pela percepção perturbadora de um perigo, o dessa atração maléfica que ele exerce sobre todos nós, o da aproximação de nossos corpos. Nossa semelhança é impressionante, especialmente o rosto (DURAS, 2007 [1984], p. 42).

E a partir do momento em que atingi esse conhecimento, tão simples, de que o corpo de meu irmão mais moço era o meu também, eu tinha de morrer. E morri. Meu irmão me levou para junto de si, me puxou para si, e eu morri (DURAS, 2007 [1984], p. 75).

Enquanto o seu rosto assemelha-se ao do irmão mais velho, o seu corpo é tão oprimido pela tirania desse irmão quanto o do irmão mais jovem. Por isso, os corpos dela e dele se unificam, nas marcas, uma vez que estavam sob a “[...] lei representada por ele, decretada por ele, um ser humano, e que era uma lei animal [...]”, como já explicitado na primeira página deste trabalho. Devido a essa lei e aos efeitos dela nos corpos da narradora e de Paulo, ambos morrem. Ele, literalmente; ela, metaforicamente, o que não deixa de ser uma morte.

Esse efeito da lei sobre o corpo foi discutido por Jeanne Marie Gagnebin (2006), no artigo “Escrituras do Corpo”, em que analisa a obra *Na colônia penal*, de Franz Kafka. Nela, a sentença de um homem condenado é inscrita em seu próprio corpo. A lei age, diretamente, no corpo transgressor. Em Duras, também há uma lei agindo sobre um corpo, não com textos grafados sobre a pele, mas com memórias. O corpo participa dos acontecimentos e serve de repositório do que resta das experiências.

Esse corpo sujeito à tirania de um irmão opressor é também violentado pela mãe, cúmplice do sadismo do filho mais velho em razão do amor descomunal que nutre por ele. A atitude dessa mãe, na realidade, mais do que fazer valer a lei do filho – que é patriarcal –, reproduz a violência do patriarcado sobre os corpos, sobretudo – obviamente – o das mulheres. Com Elizabeth Grosz (2000, p. 67-68), é importante lembrar, nesse sentido, que,

[...] ao invés de conceder às mulheres uma forma de especificidade corporal autônoma e ativa, no melhor dos casos os corpos das mulheres são julgados em termos de ‘desigualdade natural’, como se houvesse um padrão ou medida para o valor dos corpos, independentemente do sexo.

Na narrativa, Duras reconhece que a mãe é, antes, uma vítima do sistema que ela mesma tenta alimentar: “A mãe não conheceu o gozo” (DURAS, 2007 [1984], p. 32). A seguir, reproduzo uma passagem mais longa, para que não se perca a atmosfera hostil que envolvia a personagem, num cerco montado pelo irmão mais velho, a partir da mãe, manipulável:

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, diz que sente o cheiro do homem chinês, vai além, olha se há manchas suspeitas na roupa íntima e grita, a cidade toda pode ouvir, que a filha é uma prostituta, que vai pô-la para fora, que quer vê-la morrer e que ninguém mais vai querê-la, está desonrada, vale menos que uma cadela. E pergunta chorando o que pode fazer a não ser expulsá-la de casa para que não empestie ainda mais o lugar.

Atrás das paredes do quarto fechado, meu irmão.

Meu irmão responde, diz que ela tem razão em bater na menina, sua voz é macia, íntima, amorosa, diz que é preciso saberem a verdade, a qualquer preço, é preciso saberem para impedir que a menina se perca, para impedir que a mãe se desespere. A mãe bate com toda força. Meu irmão mais moço grita para a mãe parar. Ele vai para o jardim, se esconde, tem medo de que me matem, tem medo, sempre o medo desse desconhecido, nosso irmão mais velho. [...] Sei que meu irmão mais velho está colado à porta, ele escuta, sabe o que minha mãe está fazendo, sabe que a menina está nua, e espancada, ele gostaria que aquilo continuasse mais e mais até o limite do perigo. Minha mãe não ignora a intenção de meu irmão mais velho, obscura, aterrorizante

(DURAS, 2007 [1984], p. 45).

As privações sofridas pela família ultrapassam o domínio material. São, como a autora narra, ausências de “bom dia, boa noite, bom ano, obrigado”, i. e., de falas e, até mesmo, de olhares. “É uma família de pedra, petrificada numa espessura sem nenhum acesso” (DURAS, 2007 [1984], p. 42). É uma família que também não se toca, a não ser em situações violentas, como a ilustrada no trecho há pouco citado. O corpo da narradora-personagem, portanto, é desprovido de afeto, de cuidado, devido a uma mãe ausente, distante. Na primeira e nas demais vezes em que tem relações sexuais com o chinês de Cholen, o amante, a menina é banhada por ele, num gesto que mais se assemelha ao de uma mãe com sua criança: “Ele me dá banho, me lava, me enxágua, ele adora, ele me maquia e me veste, ele me adora. Sou a preferida de sua vida” (DURAS, 2007 [1984], p. 48). Tal fragmento contrasta inteiramente com este, relacionado a uma fotografia de Duras com a mãe e os irmãos, aos quatro anos de idade:

Mas é pelo jeito como nós, os filhos, estamos vestidos, como uns infelizes, que reconheço um certo estado que às vezes já acometia minha mãe e cujos sinais de prenúncio nós, na idade que temos na foto, já conhecíamos, esse jeito, justamente, que de repente ela tinha, de não conseguir mais nos lavar, nem nos vestir, e às vezes nem sequer nos alimentar. Esse grande desânimo de viver atingia minha mãe todos os dias (DURAS, 2007 [1984], p. 16).

Embora o título da obra se refira ao amante chinês, com o qual a autora se iniciou sexualmente, e trate, de forma sutil e fascinante, de um amor que resistiu ao esquecimento – certamente, por estar também memorizado no corpo –, é outro amor que a obra evidencia em maior profundidade: o da mãe. As imagens atreladas a essa figura materna transitam por toda a narrativa, até mesmo pelos momentos que deveriam ser reservados apenas à menina com o seu amante. No jogo imagético elaborado por Duras, a mãe, como já apontaram diferentes trabalhos sobre a obra em questão, relaciona-se semanticamente com o mar. Em francês, *la mer* significa mar e *la mère* mãe. Vejamos, no trecho adiante, como até mesmo a disposição das frases com esses vocábulos mantém um diálogo:

E chorando ele faz. Primeiro vem a dor. E então, depois que essa dor é acolhida, ela é transformada, lentamente arrancada, arrastada para o gozo, abraçada a esse gozo.
O mar, sem forma, simplesmente incomparável.

Já na balsa, de antemão, a imagem teria participado daquele instante.

A imagem da mulher com as meias cerzidas atravessou o quarto. Finalmente aparece como criança. Os filhos já sabiam. A filha ainda não. Eles nunca

falarão juntos sobre a mãe, sobre esse conhecimento que têm e que os separa dela, esse conhecimento decisivo, derradeiro, o da infância da mãe. A mãe não conheceu o gozo (DURAS, 2007 [1984], p. 32).

A mãe é, então, como o mar, para onde tudo vai, levado pela correnteza do rio. Além disso, a água é a fonte da vida, mas também pode ser motivo de destruição. A relação delas é ambígua. A mãe é sinônimo de amor e de morte:

Minha mãe meu amor seu incrível ar ridículo com suas meias de algodão cerzidas por Dô, nos trópicos ela ainda acha que deve usar meias para ser a senhora diretora da escola, seus vestidos lamentáveis, disformes, remendados por Dô, ela ainda descende diretamente de sua quinta na Picardia cheia de primas, usa tudo até se acabar, acha que é preciso, é preciso merecer, os sapatos, os sapatos têm os saltos deformados, ela anda torto, tem dificuldade para andar, usa os cabelos puxados e presos num coque de chinesa, ela nos envergonha, me envergonha na rua na frente do liceu, quando chega em sua B.12 na frente da escola todo mundo olha, ela não percebe nada, nunca, dá vontade de prender, de bater, de matar (DURAS, 2007 [1984], p. 22, grifos meus).

Essa mãe decadente, privada do gozo (e que priva a filha, já que Duras, quando vivencia a primeira relação sexual, se pergunta como teve coragem de enfrentar a proibição da mãe, de ir até o “fim da ideia”), corporalmente retraída, que pouco repara na filha, a ponto de não perceber as roupas e os acessórios que ela usa, não somente a condenava por usar esse corpo para o prazer, ela também julgava o aspecto físico desse corpo. Consequentemente, Duras mantinha uma relação conflituosa, negativa, com a sua corporalidade:

Desde que ele tinha enlouquecido com seu corpo, a menina não sofria mais com o fato de tê-lo, com sua magreza, e estranhamente *nem mesmo sua mãe se preocupava tanto quanto antes*, como se ela *também* tivesse descoberto que esse corpo afinal era plausível, aceitável, como qualquer outro (DURAS, 2007 [1984], p. 70).

É a partir do contato físico com o amante que a narradora acessa, compreende e aceita o seu corpo. Cabe, nesse sentido, ressaltar a similaridade dos corpos de Duras e do chinês de Cholen. Ele também possui um corpo reprovável pela família da menina, magro, aparentemente frágil, cuja virilidade se reduz ao sexo. É nesse (con)tato com um corpo equivalente que o corpo da autora se entrega a uma espécie de catarse, na medida em que encontra, nele, o que falta na conjuntura familiar:

Os beijos no corpo fazem chorar. É como se consolassem. Em família não

choro. Naquele dia, naquele quarto, as lágrimas consolam do passado e do futuro também. *Digo que um dia vou me desgarrar de minha mãe, que um dia não sentirei mais amor nem por ela.* Choro. Ele descansa a cabeça em mim e chora por me ver chorar. Digo que, em minha infância, a infelicidade de minha mãe ocupou o lugar do sonho (DURAS, 2007 [1984], p. 36, grifo meu).

Como o trecho destaca, o projeto de Duras era se desligar da família, em especial, da mãe. E assim o fez, quando, aos 18 anos, com a contribuição financeira do amante, conseguiu ir para a França. O filósofo e teólogo Jean-Yves Leloup (2015), num livro que analisa a simbologia do corpo, com base na prática anamnésica, argumenta que é possível perdoar com a mente e com o coração, “[m]as o corpo é, frequentemente, o último que perdoa. Sua memória é sempre muito viva” (LELOUP, 2015, p. 15). Ricoeur (2007 [2000]) concorda com esse diálogo entre perdoar e esquecer, defendendo que o perdão é o último percurso do esquecimento. Na prosa de Duras, profundamente poética, as memórias são revisitadas por intermédio de imagens, constituídas por rostos, olhares, corpos. Algumas, foram registradas em fotografias, preservadas em álbuns; outras, como a da menina atravessando o rio na balsa, perenizadas na memória. A anamnese que a escritora faz chega, inicialmente, ao corpo, e é a reconstituição imagética dele que leva aos acontecimentos que corporificam o enredo fragmentado e, em certa medida, ficcional da obra.

Nas primeiras páginas, Duras afirma que, em *O Amante*, trata dos acontecimentos enterrados e de sentimentos obscuros, contrariando-se ao que fez em outras produções, nas quais tratou dos mesmos personagens, do mesmo período da vida, mas de forma esclarecida. E, ainda que tenha expressado dores, traumas e fatos incompreensíveis para a própria autora, a narrativa não sugere a compreensão de que houve aquele perdão necessário ao esquecimento. Mais adiante, a autora declara não existir mais memória sensorial. E, por isso, consegue agora escrever:²

Eles estão mortos, agora, a mãe e os dois irmãos. É tarde demais mesmo para as lembranças. Não os amo mais. Nem sei se os amei. Eu os deixei. *Não tenho mais na memória o cheiro de sua pele nem em meus olhos a cor dos seus.* Não me lembro mais da voz, exceto às vezes a voz da doçura mesclada ao cansaço da noite. O riso, não ouço mais, nem os gritos. Está acabado, não me lembro mais. *É por isso que escrevo sobre ela, agora, de modo tão fácil, tão longo, tão estirado, ela se tornou escrita corrente* (DURAS, 2007 [1984], p. 25, grifos meus).

Ainda que Duras tenha se afastado fisicamente dos membros da família, que os detalhes

² Leyla Perrone-Moisés, no prefácio à obra, chama a atenção para pesquisas que descobriram rascunhos que revelam ser essa obra um projeto desde a juventude de Duras.

sensoriais tenham se dissipado das lembranças, ela não se esqueceu inteiramente, mesmo investindo nisso. O próprio corpo – especialmente o rosto –, com suas marcas e memórias, se encarregou de lembrá-la. O cabelo da escritora também é simbólico nesse aspecto. No texto, informa que possuía cabelos longos, admirados, os quais penteava e trançava, seguindo as orientações da mãe. Aos 23 anos, cinco anos após ter rompido com os familiares, mandou cortá-los, de uma única vez, e recusou levá-los consigo, como lembrança. Duras escreveu, não somente porque esqueceu, mas, talvez, para esquecer. Ou, ainda, para reinventar(-se), já que “[...] reinventamos nossa vida quando a rememoramos” (DOUBROVSKY, 2014, p. 123-124).

Nesse processo, concomitantemente, é preciso reavivar a memória, imergir nos seus poros mais insondáveis, provocando um movimento, que considero circular, entre “lembrar escrever esquecer”, fazendo uso da expressão de Gagnebin, no título da sua obra aqui já mencionada. Em *O Amante*, portanto, Duras empreende a negociação sugerida por Ricoeur (2007 [2000], p. 424): “O esquecimento não seria, portanto, sob todos os aspectos, o inimigo da memória, e a memória deveria negociar com o esquecimento para achar, às cegas, a medida exata de seu equilíbrio com ele”. Michel Foucault (2004 [1983], p. 158), em “A escrita de si”, ao tratar do gênero correspondências, afirma algo que cabe ao contexto da narrativa de Marguerite Duras: “Às vezes, trata-se também de lembrar os efeitos do corpo na alma, a ação desta no corpo, ou a cura do primeiro pelos cuidados dispensados à segunda”. Revisitar esse corpo, a partir da escrita, foi, possivelmente, em algum grau, um passo para essa cura.

REFERÊNCIAS

- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte, UFMG, 2014. p. 111-125
- DURAS, Marguerite. **L'amant**. Paris: Éditions de Minuit, 1984.
- DURAS, Marguerite (1984). **O Amante**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si (1983). In: _____. **Ética, sexualidade, política**. Organização e seleção Manoel Barros da Motta. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, p. 45-86, 2000.

LEJEUNE, Philippe (1975). **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LELOUP, Jean-Ives. **O corpo e seus símbolos**: uma antropologia essencial. Organização Lise Mary Alves de Lima. Organização Lise Mary Alves de Lima e tradução Regina Fittipald. 23. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A imagem absoluta. In: DURAS, Marguerite (1984). **O Amante**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 87-95

RICOEUR, Paul (2000). **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

Recebido: 11/03/2022
Aprovado: 21/06/2022