



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS

ISMAEL GOMES MARIANO NETO

**A AUTOBIOGRAFIA SOB TENSÃO EM *O AMANTE*, DE
MARGUERITE DURAS**

Salvador

2021

ISMAEL GOMES MARIANO NETO

**A AUTOBIOGRAFIA SOB TENSÃO EM *O AMANTE*, DE
MARGUERITE DURAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado de Língua Estrangeira Moderna ou Clássica, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia-UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Luciene Almeida de Azevedo

Salvador

2021

AGRADECIMENTOS

A professora Luciene Azevedo, pela orientação atenta que, mesmo à distância, foi um grande aprendizado para mim.

Ao CNPq, pela bolsa de iniciação de científica e a professora Renata Aiala de Mello, pela orientação.

Aos membros da banca, pelo aceite do convite, professora Renata Aiala de Mello e o professor Davi Lara.

A minha família.

Y.A. : Vous diriez quoi de vous ?

M.D. : Je ne sais plus très bien qui je suis.

Je suis avec mon amant.

Le nom, je ne sais pas.

Ce n'est pas important.

Être ensemble comme avec un amant.

J'aurais voulu que ça m'arrive.

Être ensemble avec un amant.

Marguerite Duras (1995, p. 12)

RESUMO

Este trabalho se propõe estudar as tensões autobiográficas presentes no romance *O amante*, de Marguerite Duras. A autora fez de sua biografia a fonte de sua criação literária. Em *O amante* (2007[1984]), seu romance mais famoso, a autora narra seu relacionamento com um chinês mais velho, ao mesmo tempo que reflete sobre questões familiares e sobre a escrita. Quando publicado, o romance foi recebido com uma autobiografia. Contemporâneo da criação do termo autoficção, parte da crítica ignorou as muitas ambiguidades apresentadas pelo texto. Hoje, na contemporaneidade, com o crescente interesse pela autoficção e as muitas produções teóricas sobre a noção, pretendeu-se neste trabalho de conclusão de curso investigar a possibilidade de *O amante* ser lido como uma autoficção. Para tanto, o trabalho apresenta uma análise de *O amante*, o coteja com outras obras da autora, *Barragem contra o Pacífico* (2003 [1950]) e *O amante da China do Norte* (1991) e apresenta uma discussão teórica sobre autobiografia, romance autobiográfico e autoficção. Embora nossa análise tenha provado que o romance se aproxima do caráter ambíguo da autoficção, colocando-se no limite entre os pactos autobiográfico e romanescos (LEJEUNE, 2008), optamos por considerar a narrativa como um romance autobiográfico.

Palavras-chave: autobiografia, autoficção, romance autobiográfico, Literatura Francesa, Marguerite Duras.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à étudier les tensions autobiographiques dans le roman *L'Amant* de Marguerite Duras. L'auteur a fait de sa biographie la source de sa création littéraire. Dans *L'Amant* (2007 [1984]), son roman le plus connu, l'auteur raconte sa relation avec un chinois plus âgé en même temps qu'elle réfléchit sur les problèmes familiaux et sur l'écriture. Une fois publié, le roman a été reçu comme une autofiction, partie de la critique a ignoré les ambiguïtés présentes dans le texte. Aujourd'hui à l'époque contemporaine, avec l'intérêt croissant pour l'autofiction et les nombreuses productions théoriques sur cette notion, l'objectif de ce travail de fin de cours est d'étudier la possibilité de lire *L'Amant* comme une autofiction. Donc le travail présente une analyse de *L'Amant* et la compare avec deux œuvres de l'auteur: *Un barrage contre le Pacifique* (2003 [1950]) et *L'Amant de la Chine du Nord* (2012 [1991]) présentant une discussion théorique sur l'autobiographie, le roman autobiographique et l'autofiction. Bien que notre analyse ait prouvé que le roman s'approche du caractère ambigu de l'autofiction, se plaçant à la limite entre les pactes autobiographiques et romanesques (LEJEUNE, 2008), nous avons choisi de considérer *L'Amant* comme un roman autobiographique.

Mots-clés: autobiographie, autofiction, roman autobiographique, littérature française. Marguerite Duras.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
PRIMEIRO CAPÍTULO	10
1. Contextualizando Marguerite Duras e <i>O amante</i>	11
SEGUNDO CAPÍTULO	21
2. Autobiografia, Romance autobiográfico, Autoficção	22
TERCEIRO CAPÍTULO	32
3. <i>O amante</i> e o tensionamento autobiográfico	33
CONCLUSÃO	45
REFERÊNCIAS	47

INTRODUÇÃO

O amante foi o primeiro texto que li de Marguerite Duras. Considerado o mais famoso, o mais legível. A despeito disso, a leitura não foi fácil: seja por sua estrutura que, além da ausência de capítulos, é marcada por muitos saltos temporais, seja pela articulação entre comentários sobre a família e reflexões sobre o ato da escrita.

Após a primeira impressão deixada pelo romance, vieram outros textos da autora. Encontrados com dificuldade, todos publicados na década de oitenta, na esteira do sucesso de *O amante*. A autora Marguerite Duras dos primeiros romances se mostrava habilidosa, mas produzia narrativas que a crítica considera influenciada pelos romances norte-americanos.

Em 1958, a autora publica *Moderato Cantabile*, uma guinada em sua carreira de escritora, já que a obra é associada ao *Nouveau roman*, movimento literário francês caracterizado pelo experimentalismo estilístico, Duras, no entanto, nunca assumiu fazer parte do movimento. Seguiram-se então os romances *Le rapt de Lol V. Stein* (1962), elogiado por Lacan, os filmes *La femme de Ganges* (1973) e *India Song* (1975). A essa fase se deve a maior parte do fascínio exercido sobre sua figura e a fama de escritora *cult*. Leyla Perrone-Moisés (1996) afirma que “pela indefinição de gênero e pelo tratamento poético do texto, essas obras correspondem ao que, nos anos 70, se teorizou como ‘escritura’, uma escritura de primeira grandeza, que tem afinidades com a de Clarice Lispector.”

Ao fim, Marguerite Duras criou uma vasta obra abarcando distintos campos artísticos, além de ter escrito uma série de artigos para jornais. Autora polêmica, conseguiu angariar um pequeno círculo de leitores. A consagração e a fama viriam em 1984, com *O amante*, arrematando o prestigioso prêmio Goncourt e a atenção do grande público. Isso quando já chegava aos setenta anos, enfrentando graves problemas de saúde. Marguerite Duras tinha se reinventado, tinha “facilitado” seu estilo e criado uma narrativa curta e apaixonante.

Como discutiremos adiante neste trabalho, a facilidade do texto não passa de uma ilusão. Em *O amante* o tom confessional se mostra já nas primeiras páginas. Um segredo do passado será revelado. É o seu relacionamento, ainda adolescente, com um chinês rico, na Indochina,

antiga colônia Francesa, onde nasce Marguerite Duras e vive até ser repatriada à França, aos dezessete anos.

A personagem adolescente de *O amante* é a mesma que aparece em *Barragem contra o Pacífico* (1950)? Aí, sob a proteção da ficção, a autora deu outros nomes aos personagens e não tematiza seu relacionamento com o chinês.

A exploração de dados autobiográficos está presente em boa parte da obra da autora. Mas, em *O amante*, em especial, chamou-nos a atenção, a maneira como os dados autobiográficos se mostram mais flagrantes, ao mesmo tempo em que desobedece às normas da autobiografia tradicional. Isso justifica nossa escolha por essa autora, pois Marguerite Duras fez de sua vida a matéria prima para boa parte de suas obras. Foi uma escritora obsessiva consigo mesma e com seu passado, ainda que, ironicamente, sua obra passe longe do passadismo. Reescrever e modificar o passado encontra na ficcionalização de si mesma uma possibilidade de se reinventar.

Como escreve sua biógrafa Laure Adler (1998), o leitor que tentar montar a vida de Duras por meio de seus livros, se verá diante de uma quebra-cabeças com peças em falta. Vimos isso com mais detalhes no primeiro capítulo em que, mesmo sendo *O amante* nosso principal objeto de estudo, expandimos nossas leituras a outras produções da autora, os romances *Barragem contra o Pacífico* (1950) e *O amante da China do Norte* (1991). No romance publicado na década de 50, Duras conta a saga (verídica) de sua mãe contra as águas do Oceano Pacífico, ao mesmo tempo em que relata uma tentativa de relacionamento entre Suzanne e M. Jo, um chinês rico.

Em *O amante*, Duras faz alusões à *Barragem*, como se fosse a primeira versão de sua história. No extremo do tempo, em 1991, a autora escreve *O amante da China do Norte*, insatisfeita com uma adaptação fílmica de seu best-seller. Nessa obra, encontram-se muitos elementos comuns aos anteriores, embora haja também muitas nuances. Assim, no primeiro capítulo do trabalho, tentamos fazer uma análise de *O amante*, exploramos informações recolhidas por suas biógrafas e também comentários acerca de peculiaridades de seu texto, como a chamada *écriture courante*. Comentamos ademais, a chamada “imagem absoluta”, a foto inexistente que teria dado origem ao romance. Esse percurso pela vida e obra da autora se fizeram necessários para mostrarmos a existência de uma associação direta, por parte da fortuna

crítica de Duras, entre sua biografia e sua produção artística. Feito esse panorama, pudemos, no segundo capítulo, mergulhar nas complexas relações entre autobiografia e autoficção.

A autobiografia nem sempre foi vista com entusiasmo pela classe literária, era acusada de ser um gênero menor, com um menor potencial criativo que a ficção. Philippe Lejeune resgatou o gênero e deu-lhe os primeiros contornos teóricos. Assim, ao longo do segundo capítulo, tentamos traçar um esboço geral das discussões em torno da autobiografia, a partir dos aportes teóricos de Lejeune (2008), e de sua noção de pacto autobiográfico, e de Leonor Arfuch (2010), e a ideia de espaço biográfico. Após situarmos o gênero autobiográfico, estendemos os interesses para as noções do romance autobiográfico, tal como analisada por Philippe Gasparini (2004).

Partimos, então, para talvez a parte mais complexa do capítulo: discorrer sobre os frágeis limites entre autobiografia e autoficção, evocando as reflexões de Vicent Colonna (2014) e Jacques Lecarme (2014) para chegar à autoficção, um dos temas mais discutidos da contemporaneidade literária. Para Alberca (2007), a autoficção teria atingido seu ápice nos anos 2000, sendo um produto claro da pós-modernidade.

No terceiro capítulo, nos debruçamos sobre a análise de *O amante*. A obra é contemporânea do surgimento do termo autoficção, contudo *O amante* não foi lido, ou sequer cogitado, à época, como um exemplo de autoficção. Então por que voltamos nosso trabalho a um romance da década oitenta? Seria possível pensar em Duras como uma escritora que experimenta brincar com os limites entre a autobiografia e a ficção, arriscando-se à autoficção? É esse, justamente, o cerne do problema da pesquisa, a engrenagem que move a investigação deste trabalho de conclusão de curso que quer considerar as tortuosas (e muitas vezes contraditórias) teorias que problematizam a autobiografia e a autoficção. O trabalho pretende se ater à investigação deste limiar e não apenas a catalogar a obra em um dos dois termos mencionados. Queremos instigar, provocar, convidar a uma reflexão sobre o autobiográfico e o ficcional analisando *O amante* e problematizando a noção de autoficção.

PRIMEIRO CAPÍTULO

1. Contextualizando Marguerite Duras e *O amante*

Marguerite Donnadiou nasceu em 1914, na Indochina francesa, atual Vietnã. Seu nascimento seguiu a tradição da região. Insultos e maldições eram ditos no momento do parto para "enganar a cobiça dos espíritos malevolentes". A mãe acostumou-se à tradição dos anamitas, povo autóctone da região, e durante muito tempo chamava a filha de "minha pequena miséria". (LEBELLEY, 1994, p. 2). Em seus primeiros anos, viveu bem. Os pais, Émile e Marie Donnadiou eram colonos franceses e professores, mas o pai, principalmente, gozava de maior prestígio junto ao governo, que ofereceu a ele e sua família o privilégio de viverem nas moradias coloniais mais abastadas. Isso mudou quando o pai, doente, precisou ser repatriado à França, de onde nunca mais voltou. Marguerite tinha sete anos. A mãe e os filhos não podiam viver daquela maneira. Passaram a viver em condições muito mais humildes. As crianças perdem-se entre os anamitas, vivem como eles. Crescem magras, alimentando-se somente das comidas locais. A mãe não aprova essa simbiose.

Aos dezessete anos parte para França para estudar Matemática, carreira que abandona para se dedicar ao Direito. Em 1941, lança seu primeiro romance *Les impudents*, adota o Duras, nome de uma pequena localidade na França, onde nasceu seu pai. Durante a Segunda Guerra, participou ativamente da resistência francesa, junto ao Partido Comunista. Em 1950, publica *Barragem contra o Pacífico*, a primeira versão de sua história familiar, o livro fez bastante sucesso junto ao público e à crítica. O romance foi cotado a ganhar o Goncourt, mas acabou perdendo o prêmio devido ao envolvimento da autora com o Partido Comunista.

Duras sofria com o álcool desde sua juventude. Pouco antes de escrever *O amante*, passava por um momento convulso, tinha problemas para escrever, sua mão tremia, bebia para vencer o medo da escrita. Esse estado alcoólico aparece logo nas primeiras páginas de seu romance quando afirma que “o álcool cumpriu a função que Deus não cumprira, ele também teve a função de me matar, de matar”¹ (DURAS, 2007, p. 12). Após quase morrer, Duras se recolhe e se aproxima do filho, à época um entusiasta da fotografia. Ele preparava um álbum fotográfico para reconstruir sua figura. Entusiasmada, promete escrever o prefácio. Ela então descobre um álbum de fotos da família de que nem se lembrava. Lá estão as fotos da jovem, da

¹L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi, celle de me tuer, de tuer. (DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris : Éditions de Minuit, 1984, p. 15 (Abreviatura : A.)

mãe, dos irmãos. O filho, então, pede-lhe que escreva legendas para as fotografias. Mas para ela, a foto mais ilustrativa de sua vida não existe, “a fotografia absoluta de minha vida não foi fotografada”² (ADLER, 1998, p. 777). Estava dado o primeiro passo para o romance.

A imagem absoluta “é a de uma jovem com um velho vestido de seda reformado, com chapéu de homem (...) que atravessa o Mekong numa balsa em direção a Saigon” (LEBELLEY, 1994, p. 268). Uma das primeiras cenas do romance, descrita por uma mulher idosa, de “rosto devastado” descreve uma menina, como se folheasse um álbum e se detivesse ali naquela foto e a narrasse. Outra foto importante, esta sim, existente, foi o comentário de uma foto da mãe e dos filhos em uma casa em Hanói. Sobre essa fotografia da família, a narradora escreve: “Não sei quem havia tirado a foto do desespero. Aquela do pátio da casa de Hanói. Talvez meu pai uma última vez.”³ (DURAS, 2007, p. 27). O desespero que a foto suscita pode ser lido como o último momento da família completa antes da morte do pai e o que essa ausência causará na vida dos remanescentes, como a ruína da família, da mãe. Durante a escrita, Duras temia plagiar a si mesma, dadas as aparentes semelhanças com *Barragem contra o Pacífico*.

Duras já tinha o reconhecimento da crítica, não apenas por sua literatura, mas também por seus filmes e roteiros. Faltava-lhe ainda o grande público. Contudo, à época a escritora passava por um ostracismo por parte da crítica. Após ter feito sucesso com *Barragem contra o Pacífico*, seu nome e sua produção foram associados, mesmo que por algum tempo, ao *Nouveau roman*, com os romances *Moderato Cantabile* (1955) e *Le ravisement de Lol. V. Stein* (1962), este último elogiado por Lacan em seu texto *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravisement de Lol V. Stein* (1965). Duras também conseguiu reconhecimento por suas participações no cinema. Seu roteiro *Hiroshima, mon amour* chegou a ser indicado ao Oscar de melhor roteiro original, em 1960.

Vida e obra são indissociáveis em Duras. Isso também se confirma em relação ao papel da escritora diante do sucesso de *O Amante*. Duras construiu-se como um mito literário a partir de sua vida. Ela reformulou toda sua vida por meio da literatura. Muito do que se “sabe” sobre ela está em seus escritos. Ela conseguiu “extrair um esplendor artístico que se refletiu em sua própria pessoa, transformada, no fim da vida, em personagem de ficção.” (PERRONE-

²La photographie absolue de ma vie n’a pas été photographiée.

³Je ne sais pas qui avait pris la photo du désespoir. Celle de la cour de la maison de Hanoi. Peut-être mon père une dernière fois. (A, p. 40)

MOISÉS, 2007, p. 87). Duras parece ter ficcionalizado a si mesma. Isso torna possível considerar seu texto como autoficção?

Segundo Klinger (2006, p. 53) a autoficção é uma peça fundamental da criação de mitos literários, pois a matéria da autoficção não é a biografia mesma, mas o mito que o escritor criou ao redor de si. A figura do mito do escritor se situa na brecha entre a “mentira” e “confissão”.

O “efeito” Duras supostamente contribuiu para a divulgação do livro. A escritora misteriosa, insondável revela seus segredos nunca contados. O tom confessional do romance atrai e reinventa uma autora que, segundo ela em entrevista a Bernard Pivot, sofreu com o silêncio da crítica por dez anos. Na entrevista, Duras cria toda uma *mise-en-scène*: rosto compenetrado, respostas evasivas entremeadas por silêncios. Duras tornou-se um fenômeno.

Duras produziu muito: romances, *récits*, roteiros, teatro, filmes, sendo boa parte desses trabalhos criados a partir de experiências autobiográficas. Leyla Perrone-Moisés (1996) dividiu essa obra tão vasta “em cinco fases ou maneiras: a ‘realista’, a do ‘novo romance’, a ‘romanesca’, a ‘escritural’ e a ‘transparente’”. *O amante* situa-se, então, na última fase. Seria transparente por ser mais legível que outras obras suas. Apesar de sua estrutura complexa, cheias de saltos no tempo e escrita fragmentada, o romance tem um enredo bem traçado, personagens bem delimitados, sendo, de fato, um pouco mais legível que os anteriores.

Mas após leituras mais atentas, fica a dúvida sobre qual seria o nível de transparência do romance e, principalmente, a que se deve essa “transparência”. Marguerite Duras escrevia muito e em pouco tempo. Mas é com *O amante*, escrito em cerca de três meses, que ela atingiria aquilo que ela chamaria de “*écriture courante*”, escrita corrente, em uma tradução livre. Como pontua Adler (1998, p. 775): É “esse quase nada, esse fluxo que sai de você, essas palavras leves que se evaporam”. Trata-se de uma escrita livre, despojada, escrita com um certo ritmo e um léxico muito simples. O “corrente”, nesse caso, vem de corriqueiro, da linguagem trabalhada dia a dia.

Sobre a felicidade de atingir, com o romance, a almejada escrita corrente, Duras diz que essa escrita é “quase distraída, que corre, mais apressada em agarrar as coisas do que em dizê-las” (apud LEBELLEY, 1994, p. 272). O tão falado efeito autobiográfico de seus textos, sua obsessão por sua infância, parece ter sido um dos motivos que a ajudaram com o “correr” de sua escrita:

Coloquei o meu todo na velocidade exterior (...) É graças à felicidade de escrever, muito grande, que percebi, enquanto escrevia sobre minha infância - sobre certo ano dela -, que escrevia de todos os lugares, sobre minha vida inteira, todos os anos misturados, sobre mim agora, como nunca fizera antes (apud LEBELLEY, 1994, p. 272).

Além da escrita corrente, há outras possibilidades que ajudariam a explicar a “facilidade” do texto. Uma possibilidade menos óbvia, é que Duras, ao escrever o romance, teria tentado se aproximar de línguas vietnamitas, sabe-se que ela e os irmãos falavam essas línguas quando crianças. A linguagem do livro seria fruto de uma mestiçagem linguística. Adriana Santos Corrêa (2013) aponta alguns exemplos que justificam essa afirmação, dentre eles, separamos o mais fácil de se identificar em um texto traduzido: “Eu pareço o que quero parecer, bela também se for isso que quiserem que eu seja, bela ou bonita, bonita, por exemplo, para a família, para a família, não mais, posso me tornar tudo o que quiserem que eu seja” (DURAS, 2007, p. 18-19)

Corrêa (2013, p. 214) argumenta que “por ser, na sua maior parte, uma língua monossilábica, o vietnamita emprega esse tipo de repetição para prolongar a presença do significante e, desse modo, atingir o efeito desejado”. A possibilidade de uma mestiçagem linguística, também é tratada, ainda que brevemente, por Lebelley (1994, p. 272) que afirma que *O amante* "resulta num som diferente da escrita, muito distante de seus outros livros, próximos da musicalidade da língua vietnamita; uma espécie de falar crioulo totalmente pessoal; admirável simplicidade." Comentários que não só enfatizam, como mostram a densidade do romance e a grande quantidade de camadas que ele possui. É claro que detalhes linguísticos como esses passaram ao largo da grande maioria dos leitores ao redor do mundo.

Para Adler (1998, p. 782):

O amante é um canto de experimentação destinado a provocar a imaginação do leitor. Talvez seja por isso também que tenha alcançado tanto sucesso: o leitor é o personagem principal e, à medida que lê, ele mesmo reescreve a história⁴.

⁴L'amant est un chantier d'expérimentation destiné à provoquer l'imagination du lecteur. C'est peut-être aussi pour cette raison qu'il a obtenu un tel succès : le lecteur y est le personnage principal et, en lisant, il réécrit lui-même l'histoire. (Tradução nossa)

Essa cumplicidade com o leitor pode ser estimulada pelo jogo com o autobiográfico proposto pelo romance. A questão autobiográfica (que será discutida mais detidamente em outro momento deste trabalho) talvez tenha sido um dos pontos mais decisivos para o sucesso do livro. Uma história curta e intensa sobre a iniciação sexual de uma jovem com um homem mais velho e rico, ambientada do outro lado do mundo, nos trópicos, confere à história uma boa dose de exotismo e, assim, desperta curiosidade.

O amante não é apenas sobre o romance de uma adolescente com um chinês rico. É também sobre a força do desejo, em todas suas potencialidades. O desejo da mãe, como sua ambição e pretensão em relação aos seus filhos, o desejo da protagonista de matar seu irmão mais velho, mas que também lhe causa uma “atração maléfica que ele exerce sobre todos nós, o da aproximação de nossos corpos”⁵ (DURAS, 2007, p. 42). Com Hélène Lagonelle, sua colega de pensionato, que a narradora deseja entregar ao chinês, usá-la como instrumento de seu prazer, “seria pelo corpo de Hélène Lagonelle, pela transversal de seu corpo que viria o gozo que ele me dá, agora definitivo”⁶. (ibidem, p. 55). Os complexos desejos da personagem em relação à amiga e ao amante, colocam-se como uma espécie de voyeurismo, traço presente em outras obras de Duras.

A tumultuada relação entre mãe e filha, que até em seus momentos mais íntimos, não consegue se desvencilhar da figura materna, “a imagem da mulher de meias cerzidas, que “não conheceu o gozo”⁷ (DURAS, 2007, p. 32). *Jouissance*, palavra por vezes de difícil definição que extrapola o sentido do meramente sexual, sendo “precisamente o prazer que deixou de ser possível quantificar e ficou em excesso (...) a *jouissance* é uma jaculação, isto é, um arremesso para o infinito e, ao mesmo tempo, um arremesso interminável” (CEIA, 2009). A mãe que desconhece o gozo é, portanto, digna de pena. Sentimento que se manterá dúbio durante a narrativa.

Em muitas passagens, a história será pontuada por oxímoros, palavras opostas que se unem para enfatizar o que foi dito, formando grandes antíteses. Vê-se isso de forma mais clara, principalmente na relação com a mãe: “a porcaria, minha mãe, meu amor”⁸ (DURAS, 2007, p.

⁵Cet attrait maléfique qu’il exerce sur tous, celui du rapprochement de nos corps. (A, p. 66)

⁶Ce serait par le détour du corps d’Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m’arriverait de lui, alors définitive. (A, p. 89)

⁷La mère n’a pas connu la jouissance. (A, p. 49)

⁸(...) La saleté, ma mère, mon amour. (A, p. 30)

21). “Acho que falei do amor que sentíamos por nossa mãe, mas não sei se falei do ódio que também sentíamos por ela”⁹. (ibidem, p. 23)

A dor que toma conta de toda sua vida, é a mãe:

Digo que, em minha infância, a infelicidade de minha mãe ocupou o lugar o sonho. Que o sonho era minha mãe e nunca as árvores de Natal, somente ela, sempre, seja a mãe esfolada viva pela miséria ou mãe desvairada que brada no deserto, seja a que vai atrás de alimento¹⁰ (ibidem, p. 36-37).

A mãe amada e odiada, causadora de infelicidade dos filhos, é também a mãe lutadora que os alimenta e cuida de “uma família de pedra, petrificada numa espessura sem nenhum acesso. Todos os dias tentamos nos matar, matar”¹¹ (ibidem, p. 42).

São poucos os momentos de verdadeira harmonia familiar. Uma dessas cenas acontece durante a lavagem da casa, até mesmo a mãe esquece de todos seus infortúnios e ri. Encontra nesse momento tão simples sua felicidade: “a mãe às vezes consegue ficar muito feliz, o tempo de esquecer, o tempo de lavar a casa pode contribuir para sua felicidade (...)”. A menina e o irmão mais novo também estão felizes, riem muito, gostam do cheiro perfumado da casa lavada, o cheiro “da pureza, da honestidade, o dos lençóis, da brancura, o da nossa mãe, a imensidão da candura de nossa mãe”¹² (DURAS, 2007, p. 47). No entanto, a narradora adverte que toda essa felicidade acontece na ausência do irmão mais velho. Como se a limpeza da casa fosse para livrar a família da figura nociva desse irmão, evocando toda uma simbologia em que a água é o símbolo maior da purificação, da depuração.

“O mar, a imensidão que se recolhe, se afasta, volta”¹³ (DURAS, 2007, p. 35). Ainda sobre o tema, a autora joga com as particularidades da Língua Francesa, como pontua Leyla Perrone-Moisés (2007) chamando a atenção para um detalhe que a tradução, por razões linguísticas, não conseguiu manter. Na língua francesa as palavras “*la mer*” (o mar) e “*la mère*”

⁹Je crois avoir dit l’amour que l’on portait à notre mère mais je ne sais pas si j’ai dit la haine qu’on lui portait aussi. (A, p. 66)

¹⁰Je lui dis que dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c’était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement, qu’elle soit la mère écorchée vive dans la misère ou qu’elle soit celle dans tous ses états qui parle le désert, qu’elle soit celle qui cherche nourriture. (A, p. 57)

¹¹C’est une famille de pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, tuer. (A, p. 67)

¹²La mère est très heureuse quelquefois, le temps d’oublier, celui de laver la maison peut convenir pur le bonheur de la mère (...) Celle de pureté, de l’honnêteté, celle du linge, celle de la blancheur, celle de notre mère, de l’immensité de la candeur de notre mère. (A, p. 74)

¹³La mer, l’immensité qui regroupe, s’éloigne, revient. (A, p. 53)

(a mãe) além de homófonas, compartilham o mesmo gênero, então “*la mer incomparable*” remete à mãe incomparável.

Em vários momentos da história, a narradora dá ênfase às vestimentas usadas pela menina. Visual um tanto provocante e provocativo para alguém daquela idade. Fica claro que ela deseja ser notada, ainda que vista como a cruel imagem de uma “pequena prostituta”. Tudo isso com um certo consentimento da mãe, pois não se importa se a filha for atrás de dinheiro. Dá para se pensar que as roupas extravagantes também remetem a um amadurecimento sexual precoce e inevitável, também como um símbolo de transgressão. A peça que mais destoa de tudo, é o chapéu masculino, isso remete à figura ausente do pai, o provedor, “pois é preciso que entre dinheiro em casa, de uma maneira ou de outra é preciso”¹⁴ (Duras, 2007, p. 22).

É comum na literatura de Marguerite Duras a insistência sobre aspectos de sua vida. Escrever e reescrever obsessivamente uma história que de certa forma já fora contada. Seus textos dialogam entre si, numa constante intertextualidade ao que Andréa Correa Paraíso (2002, p. 106) define assim:

Tal relação, na obra de Duras, identifica-se com o processo de reescritura, pelo qual episódios são reinterpretados e recriados em novos textos que remetem aos anteriores, integrando com eles uma trajetória de busca.

Fazendo um recorte da obra da autora, temos três romances: *Barragem contra o Pacífico*, *O amante* e *O amante da China do Norte*. Os três se encaixam dentro dessa definição de reescritura. O fio condutor da história é o mesmo: ela e sua família. Em *O amante*, a narradora deixa claro que retomará a mesma história, ainda que com nuances diferentes:

A história de uma minúscula parte de minha juventude, já a escrevi mais ou menos, enfim, quero dizer, dei-a a perceber; falo justamente desta parte, a da travessia do rio. O que faço aqui é diferente, e parecido. Antes, falei dos períodos claros, dos que estavam esclarecidos. Aqui falo dos períodos encobertos dessa mesma juventude, de certos fatos, certos sentimentos, certos acontecimentos que enterrei¹⁵ (DURAS, 2007, p. 12).

¹⁴Car il faudra bien que l’argent arrive dans la maison, d’une façon ou d’une autre il le faudra. (A, p. 32)

¹⁵L’histoire d’une toute petite partie de ma jeunesse je l’ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l’apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j’ai parlé des périodes claires, de celles étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j’aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. (A, p. 14)

Os “períodos claros” podem ser lidos como aqueles de *Barragem*, a história da mãe que caiu em desgraça. Essa história transparente todos já a conhecem. Faltava-lhe ainda a “revelação” de um segredo, um fato recalcado, aquilo que, por pudor, a autora silenciou durante todos esses anos. Seria preciso, então, lançar mão da reescritura, retomar a história e preencher suas lacunas.

O processo de reescritura casa bem com o mundo literário que Duras teria criado, apelidado pela crítica por “Durásia” (LEBELLEY, 1994, p. 295). Na Durásia, nunca se termina de contar a mesma história, os personagens são imortais. Alguns deles acompanharam a autora durante todo seu percurso literário. Há em *O amante*, uma personagem interessante, a chamada “Louca de Vinhlong” ou mendiga de Calcutá. Naquilo que parece ser um pesadelo, a menina, ainda menor, com oito anos, vê-se perseguida por uma mendiga de aparência assustadora. Essa personagem também aparece em *Barragem*, a mendiga errante que caminha em direção à Índia, enquanto doa seus filhos pelo caminho, e uma dessas crianças é entregue aos cuidados da Mãe (personagem de *Barragem*). A mendiga retorna no filme *India Song* (1975) e no romance *Le Vice-Consul* (1965). Episódio parecido com esse aconteceu com a autora, durante sua infância, uma criança foi entregue à senhora Donnadiou, essa criança acabaria morrendo pouco meses depois, Duras nunca esqueceu desse caso (LEBELLEY, 1994, p. 12).

No entanto, os personagens nem sempre voltam iguais, são reescritos, como M. Jo, asiático rico que se interessa pela menina, Suzanne, em *Barragem*. Ao contrário do chinês d'*O amante*, M. Jo é feio, deselegante e não desperta a atração da jovem. O máximo que acontece entre eles é um voyeurismo frustrado. Ele pede que Suzanne abra a porta e o deixe vê-la se banhar. Ela hesita por alguns instantes, até a fala dele: “Amanhã você ganhará sua vitrola. Amanhã. Uma magnífica *Voix de Son Maître*. Minha querida e pequena Suzanne, abre um segundo e ganhará sua vitrola.”¹⁶ (DURAS, 2003, p. 71). A imagem da jovem prostituída também aparece em *O amante*, mas ao contrário deste, ela recusa sequer a ideia do ato. A relação da menina e do chinês talvez tenha mudado por questões de época.

Quando publicado, nos anos 50, *Barragem*, poderia causar escândalo na França, sendo que o relacionamento entre meninas e adultos era comum na Indochina, mas não na antiga

¹⁶Demain vous aurez votre phonographe, dit M. Jo. Dès demain. Un magnifique Voix de son Maître. Ma petite Suzanne chérie, ouvrez une seconde et vous aurez votre phono. (DURAS, Marguerite. Un barrage contre le Pacifique. In : _____. **Romans, cinéma, théâtre un parcours**. Paris : Gallimard, 1997, p. 191). (Abreviatura : *BCP*.)

metrópole. Talvez por pudor da autora, que não queria revelar um relacionamento com um homem asiático, pois à época relacionamentos interracialis não eram expostos dessa maneira. Mas no romance, essa é uma trama paralela. O núcleo principal é a luta desesperada da mãe contra as águas do Oceano Pacífico. Viúva com dois filhos, Suzanne e Joseph, a Mãe, ludibriada, comprou terras inutilizáveis, sujeitas a inundações constantes que arrasavam as plantações. Então, vem-lhe a “loucura” de construir barragens para tentar conter a força do oceano. Essa mãe “louca” e trágica termina por morrer ao fim da história, sem conseguir, no entanto, nem vencer o oceano e nem conseguir qualquer reparação a sua dignidade.

O episódio da mãe ressurgue em *O amante* de maneira muito breve: “Foi em sua ausência [do pai] que a mãe comprou a concessão. Terrível aventura...”¹⁷ (DURAS, 2007, p. 11). O terceiro capítulo de sua história, se é que se pode chamar assim, é o romance *O amante da China do Norte*. Duras teria ficado insatisfeita com o filme *The Lover* (1992), de Jean-Jacques Annaud. O romance teria sido uma reação ao filme. O texto em alguns momentos se assemelha a algo híbrido, uma espécie de romance-roteiro cinematográfico. Havendo inclusive recomendações sobre as câmeras e trilha sonora.

Nas primeiras páginas de *O amante da China do Norte*, fica a sensação de que não se trata de uma continuação, mas talvez de uma revisão, de uma revisitação. Sobre a protagonista, a narradora avisa: “Ela é a que não tem nome no primeiro livro, nem no precedente, nem neste aqui”¹⁸ (DURAS, 2012, p. 11). A personagem é chamada de “criança”. Ao longo da leitura, fica cada vez mais evidente o caráter filmico do romance:

Da limusine saiu um outro homem diferente daquele do livro, um outro chinês da Manchúria. É um pouco diferente daquele do livro: um pouco mais robusto, menos medroso, com mais audácia. Tem mais beleza, mais saúde. É mais “para o cinema” que o do livro. E também menos tímido que ele frente à criança¹⁹ (DURAS, 2012, p. 26).

¹⁷C’est en son absence que la mère a acheté la concession. Terrible aventure. (A, p. 12)

¹⁸Elle, c’est celle qui n’a de mon dans le premier livre ni dans celui qui l’avait précédé ni dans celui-ci. (DURAS, M. L’amant de la Chine du Nord. In : _____. **Romans, cinéma, théâtre** : un parcours 1943-1993. Paris : Gallimard, 1997, p. 1563). (Abreviação : ACN.)

¹⁹De la limusine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre: il est un plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d’audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plu «pour le cinéma» que celui du livre. Et aussi il a moins peur de timidité que lui face à l’enfant. (ACN, p. 1578).

Já em relação à criança nada mudou: “ela continuou a mesma do livro, pequena, magra, atrevida, difícil de desvendar, difícil de dizer quem é.²⁰” (DURAS, 2012, p. 26.). Duras também cineasta e roteirista, escreveu e dirigiu muitas versões de sua vida. De *Barragem contra o Pacífico* a *O amante da China do Norte* são mais de quarenta anos, mas ainda assim, Duras manteve uma ligação muito forte como a região onde a família de colonos franceses viveu. A Indochina, uma região cheia de misérias sociais, de uma beleza indomável ou, como bem diz a mãe de *O amante*: “nunca, em toda minha vida voltarei a ver rios tão belos, tão selvagens, o Mekong e seus braços que descem ao oceano²¹” (DURAS, 2007, p. 14). Ela saiu da Indochina aos dezessete anos e nunca mais voltou, mas aquela região nunca a abandonaria.

Duras parece que se colocou, com sua literatura, quase como uma porta-voz de uma Indochina perdida, esquecida pela metrópole. Em alguns de seus livros, como em *Barragem*, pode-se ler também como uma denúncia das condições sociais daquela região: o resultado de um colonialismo desastrado, do qual a mãe, apesar de fazer parte desse movimento, acabou por se tornar uma vítima. Já em outros, em especial *O amante*, a Indochina volta, mas como cenário de uma paixão, uma região luxuriante e bela.

Após essa tentativa de observar importantes indícios autobiográficos na obra de Duras, vamos nos dedicar a pensar as questões biográficas e ficcionais envolvendo a autora, em especial, a obra *O amante*. Se *O amante* teve como embrião uma foto que não existe, por que não estender os aspectos ficcionais a outros momentos da obra? Não se pretende com este trabalho enquadrar a autora, afirmando e comprovando as "ficções" de sua vida, mas expandir as possibilidades de uma leitura para além de um meramente autobiográfico.

²⁰Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, difficile à attraper le sens, difficile à dire qui c'est. (ACN, p. 1578)

²¹Jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages, le Mékong et ses bras qui descendent vers l'océan. (A, p. 17)

SEGUNDO CAPÍTULO

2. Autobiografia, Romance autobiográfico, Autoficção

Vamos tentar, a partir de agora, explorar as tortuosas e nem sempre claras fronteiras que separam a autobiografia da ficção. Ademais, vamos tentar entender os “pactos” aos quais os autores, tacitamente ou não, convidam seus leitores a aderir e problematizar a noção de autoficção.

Definir a autobiografia não é tão simples quanto parece. Não se trata somente de escrever sobre si, usando a primeira pessoa. Há uma série de apontamentos que nos ajudam a definir caminhos para o entendimento da autobiografia. Em seu texto *O pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune (2008, p. 14) dá como ponto de partida os idos de 1770, em especial, a época do lançamento das *Confissões*, de Rousseau. Para o teórico seriam as características básicas de uma autobiografia: "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade".

Ele traça quatro categorias que, juntas, comporiam uma autobiografia: 1) Forma da linguagem, a) narrativa, b) em prosa; 2) Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade. 3) Situação do autor: sua identidade (cujo nome remete a uma pessoa real); 4) Posição do narrador, a) identidade do narrador e do personagem principal, b) perspectiva retrospectiva da narrativa.

Assim sendo, para Lejeune são autobiográficas as narrativas que preenchem as categorias acima. Lejeune (2008, p. 25) também propõe uma separação entre autobiografia e romance autobiográfico, sendo este último composto por “textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem”.

Lejeune (2008, p. 26) sugere a semelhança entre o “eu” da autobiografia e o biografado pode ser motivo de desconfiança, mas a identidade entre ambos não pode ser questionada: “As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar *sua assinatura*. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade”.

Em oposição ao pacto autobiográfico, Lejeune define o pacto romanesco, caracterizado pela prática patente da não identidade, na qual autor e personagem não possuem o mesmo nome. Nomenclaturas à parte, Lejeune demonstra as problemáticas da autobiografia e tenta, com seu *pacto autobiográfico*, traçar os contornos de uma teoria sobre o gênero. Ele diz não querer que seu texto se torne um código de normas e nem que o leitor, segundo ele, aja com um *cão de caça* à procura de pistas que o levem a comprovar a “infidelidade” do autor. Fica claro, segundo Lejeune, que a autobiografia é guiada pelo nome próprio, o autor se assume como primeira pessoa.

Lejeune encontrou um cenário de forte crítica em relação aos textos autobiográficos quando começou a pesquisar sobre o tema, no final dos anos 60. E foi justamente essa rejeição que chamou a atenção do teórico. Insatisfeito quando diziam que tudo era ficção, ou ainda, que era o fim da literatura moderna, a autobiografia era acusada de ser o vírus que mataria a criação literária (LEJEUNE, 1994, p. 133).

Na França, no fim do século XIX, houve uma grande quantidade de textos categorizados como autobiográficos, causando uma repercussão negativa. É esse o ponto que Lejeune escolhe para começar a traçar os motivos que levaram ao desprezo pelo gênero autobiográfico. Entre os motivos estão velhos preconceitos: o texto autobiográfico seria infantil e feminino; seria um vício; seria uma comodidade estética – pois seria mais fácil escrever sobre si, do que sobre outro assunto (LEJEUNE, 1994, p. 136).

Ao se aproximar da vida cotidiana para contá-la, a autobiografia possui, ainda que não seja regra, um tom mais intimista, confessional, sendo associada, pelos críticos da época ao feminino. Assim como falar muito sobre si, além de parecer egocêntrica, seria, em tese mais fácil do que criar toda uma estrutura narrativa, personagens complexos, tempo, espaço etc. Lejeune aponta que além desses argumentos, os críticos do final do XIX afirmavam que arte estava contaminada por essa falsa literatura.

Apesar das críticas, essa “falsa literatura” não só vingou, como se mantém ainda hoje na contemporaneidade, ao que parece ainda longe do seu esgotamento. Um de seus maiores críticos, Ferdinand Brunetière, acertou em alguma coisa quando especulou que o desenvolvimento da autobiografia estava ligado às mudanças das estruturas sociais (LEJEUNE, 1994, p. 137).

Assim como o romance que, em seus inícios, atraiu primeiramente o desprezo dos letrados e era visto como um gênero para entreter mulheres e crianças, mas que, com o tempo, superou todas as contestações e se tornou o principal da literatura, o mais escrito, lido e consumido, a autobiografia parece ter traçado o mesmo percurso, em especial na contemporaneidade, em que assumir esse “eu” que escreve, tornou-se prática corrente.

Lejeune afirma que só a partir dos anos setenta a autobiografia na França começa a ser vista também como uma forma de arte, que, como todas as outras, não possui limites muito bem definidos e regras intransponíveis. Ao se integrar a um cânone literário, começa-se, então, a traçar estruturas para reger sua forma, como foi feito por Lejeune. Por mais que seus apontamentos não sejam de todo admitidos, é preciso reconhecer que seu trabalho ainda serve de base para discussão sobre o espaço autobiográfico contemporâneo mesmo que seja para discordar, como o faz Leonor Arfuch (2010). Lejeune parece ter resgatado o gênero quando percebeu que mesmo a França sendo um “país de memórias”, a autobiografia ainda era pouco reconhecida e estudada.

Foi a publicação do *Diário*, de André Gide pelas edições Gallimard, em 1939 que deu importância à autobiografia. Ainda sobre essa ascensão, Lejeune levanta as seguintes hipóteses:

A progressiva popularização do pensamento psicanalítico, o desenvolvimento do discurso autobiográfico no rádio; depois de 1945, na televisão, depois na história oral em 1960. Não é de estranhar que, desde o final da década de 1960, na esteira de uma Revolução que especialmente liberou a fala, tenhamos sido sensíveis a essa turbulência. A autobiografia tem pouco mais de sessenta e oito anos. Era preciso, portanto, interromper o que começava a aparecer. (LEJEUNE, 1994, p. 139) ²²

O estudo de Lejeune, *Un siècle de résistance à l'autobiographie* (1994), não contempla a popularização da internet, as redes sociais e a emergência de determinados grupos sociais que relatam suas experiências pessoais. Conforme já comentamos acima, Lejeune defende que as fronteiras entre biográfico e o ficcional podem ser bem demarcadas. A identidade entre biografado e a vida biografada no texto autobiográfico poderia ser rastreada num extratexto.

²²La vulgarisation progressive de la pensée psychanalytique, le développement de la parole autobiographique à la radio, après 1945, à la télévision, puis dans l'histoire orale 1960. Il n'est pas étonnant que depuis cette fin des années 1960, dans la foulée d'une Révolution qui a surtout libéré la parole, on ait été sensible à ce bouillonnement. L'autobiographie est un peu soixante-huitarde. Il fallait donc boucher ce qui commençait à apparaître. (Tradução nossa).

Tudo isso levaria a um outro pacto, o referencial. A autobiografia, a biografia fariam referência a uma realidade, por isso suscetíveis a uma “prova de verificação”. Pois, segundo ele, “na autobiografia é indispensável que o pacto referencial seja *firmado* e que ele seja *cumprido*: mas não é necessário que o resultado seja da ordem da estrita semelhança”, embora “o pacto referencial pode ser, segundo os critérios do leitor mal cumprido, sem que o valor referencial do texto desapareça (ao contrário), o que não é o caso nas narrativas históricas ou jornalísticas” (LEJEUNE, 2008, p. 37), em que se abririam possíveis brechas às lacunas da narrativa ou até à especulação.

Leonor Arfuch (2010) propõe um diálogo teórico com Philippe Lejeune sobre autobiografia, o pacto autobiográfico e o que ela chama de *espaço biográfico*. Esse diálogo se pauta mais na discordância. Mikhail Bakhtin, segundo ela, é quem melhor define os limites da autobiografia: “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre experiência vivencial e a “totalidade artística”” (ARFUCH, 2010, p. 55).

Ao que parece, o autor com suas vivências não poderia transferi-las a um personagem. Como se essas duas instâncias não pudessem estar juntas. Arfuch fala em um “estranhamento” entre o autor e sua vida: “tratar-se-á, simplesmente de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística” (ibidem, p. 55).

Arfuch escreve ainda que “sem a contribuição dessa formulação bakhtiniana, a tentativa de Lejeune de definir a especificidade da autobiografia se revela no final das contas infrutífera” (ibidem, 56). Assim, Arfuch defende que a autobiografia, romance e biografia podem convergir para o que ela chama de *espaço biográfico*. Seria o local “onde, um tanto mais livremente, o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o ‘verídico’ e o ficcional, num sistema compatível de crenças” (ibidem, p. 56).

Apesar de não ter sido citada diretamente, a autoficção, como trataremos adiante, poderia muito bem se enquadrar dentro desse espaço biográfico. Arfuch parece rejeitar todas aquelas normatizações propostas por Lejeune e defende criar um espaço aglutinador, no qual os vários gêneros autobiográficos podem existir sem tantas amarras teóricas, pois o leitor tem autonomia necessária tanto para se perder, como para se encontrar, dentro dos jogos impostos pela literatura.

Lejeune chega a dizer que é preciso ser famoso para se escrever uma autobiografia, não é de todo verdade, já que qualquer um pode contar sua própria vida, às vezes, até para consumo familiar. Lógico que, um texto escrito ou coescrito por uma personalidade é, por si só, um chamariz e a depender do que se revela naquelas páginas, torna-se até irresistível.

Mas, na contemporaneidade, é possível encontrar muitas autobiografias que são o primeiro livro de um escritor. Como o caso do francês Édouard Louis que se tornou *bestseller* com o romance *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014), em que ele relata suas dificuldades, sendo homossexual, em uma sociedade machista e conservadora. No caso de Louis, lançar uma autobiografia logo de cara e fazer tanto sucesso, mesmo sendo ele até então um anônimo, parece ter a ver, principalmente, com a emergência de grupos minoritários possuidores de ideais identitários, transformando uma experiência individual em coletiva.

Segundo Paul de Man (1984), “transformar a autobiografia em um gênero a eleva acima do status literário de mera reportagem, crônica ou memória e lhe confere um lugar, ainda que modesto, entre as hierarquias canônicas dos maiores gêneros literários.” Não seria o caso de colocar a autobiografia no panteão dos maiores gêneros da literatura, mas de encontrar para ela um lugar de reconhecimento. Por que então não reconhecer que a autobiografia pode ter um valor estético?

É possível que a escrita de um texto autobiográfico seja dotado de literariedade, como *O amante?* Ou ainda *Léxico Familiar*, de Natalia Ginzburg, em que, numa advertência, a própria autora adverte que nada ali foi inventado? Relegar esses livros a meros relatos de infância e familiar, não parece ser proveitoso à literatura como um todo. Não deixando de ser um cerceamento às próprias possibilidades da escrita literária.

Manuel Alberca (2007) nomeou de *pacto ambíguo* o que seria uma “terra de ninguém”, algo entre o pacto autobiográfico e o pacto romanesco, tal como pensados por Lejeune (2008). Enquanto o pacto autobiográfico abarca os textos memorialísticos e autobiografias, nos quais há a identidade autor-narrador-personagem criada pelo nome próprio; o pacto ficcional, distingue-se o mundo criado no texto do seu exterior. Por situar-se nesse interstício, o pacto ambíguo absorve características de ambos os pactos, criando uma ambiguidade que desconcerta o leitor.

Numa tentativa de tornar mais claro o pacto ambíguo, Alberca (2007, p. 30) sugere uma breve definição de três formas textuais que ele considera como pertencentes ao pacto ambíguo:

o romance autobiográfico, a autoficção e a autobiografia fictícia. Sinteticamente, pontuamos suas características: o romance autobiográfico explora uma identidade entre autor e personagem por ser explícita ou não e por isso pode sugerir um autobiografismo escondido; a autoficção assume a autobiografia de forma mais aberta, tensionando-a com o caráter inventado; por fim, a autobiografia ficcional se aproximaria do romance, numa espécie de autobiografismo simulado.

Essa ambiguidade também cerca o lançamento de *O amante*, pois era de interesse do público saber a veracidade do romance de Duras com o chinês, mas, “os biógrafos que a entrevistaram tiveram de lidar com respostas contraditórias, evasivas, provocadoras (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 79).

Alberca (ibidem, p. 38) chama a autoficção de polimórfica, pela falta de limites e por sua capacidade de se adaptar a todas as formas e por isso a autoficção se mostraria mais ambígua.

Se, pelo que viemos comentando, podemos afirmar que são estreitos os caminhos que separam a autobiografia da ficção, como podemos pensar a noção de autoficção? Aqui, todas os códigos canônicos da autobiografia são postos em xeque, e a já tão comentada ambivalência do gênero é definitivamente explicitada. São justamente essas ambivalências que constroem a autoficção. Os pactos parecem perder as forças e os jogos autor/personagem tomam seus lugares.

As experimentações com um gênero relativamente novo começaram em 1977, quando Serge Doubrovsky lançou seu romance *Fils*, nomeando-o como autoficção. O próprio termo “autoficção” veio como uma provocação ao pacto autobiográfico de Lejeune, lançado dois anos antes. Quando escreveu o livro, Doubrovsky sabia que o texto não se enquadraria nos padrões de uma autobiografia. Quis ele, então, criar um algo novo para incomodar os gêneros canônicos, confrontar a literatura tradicional tal como fez Alain Robbe-Grillet com o *Nouveau roman*. (GASPARINI, 2011, p. 13).

Segundo Arfuch (2010, p. 127) obras como as de Doubrovsky seriam: “deslizamentos sem fim, que podem assumir o nome de “autoficção”, na medida em que postulam explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional e desligado, portanto, do “pacto” de referencialidade biográfica”. Alguns defendem que, na verdade, essa ficcionalização de si mesmo, de certa forma, sempre esteve presente na literatura, como diz Gasparini (2014,

p. 199): “Não creio tratar-se de um gênero, mas sim de uma figura, variedade de metalepse, que foi utilizada, imitada ou redescoberta, em diferentes períodos, muitas vezes com intenção satírica.”

Dobrovsky (1977) sabia que, segundo o *pacto autobiográfico*, a autobiografia teria de ser sincera e escrita por alguma personalidade, alguém como algum renome. Ao que ele disse, não sem alguma ironia:

Autobiografia? Não, é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no ocaso de suas vidas, e com um belo estilo. Ficção, eventos e fatos estritamente reais; se quisermos a autoficção, devemos confiar a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem (...) (apud GASPARINI, 2011, p.12).

A autoficção estaria, portanto, dentro do espaço biográfico, proposto por Arfuch, fugindo dos “pactos contratuais”. Se pensarmos a autoficção, veremos que ela se mostra de uma maneira muito menos restritiva que a autobiografia. Dobrovsky, por exemplo, tem “seu conceito de autoficção baseado na crítica da autobiografia como discurso falaciosamente referencial²³” (GASPARINI, 2011, p. 17). Não há mais necessidade de se conferir a veracidade do que o autor afirma, implicando numa melhor relação, se podemos chamar assim, do autor e de seu leitor. É autorizado ao autor “faltar com a verdade”, ao passo que o leitor pode desconfiar de tudo que lê, sem poder acusar o autor de mistificação literária.

Jacques Lecarme (2014, p. 68), um dos defensores da autoficção, a define como uma autobiografia “desenfreada”, como se fossem:

Jogos de condensação e deslocamento que reorganizam o tempo de vida em um tempo de narração, um trabalho de estilo que é também um jogo de palavras permanente, e que é eficaz enquanto transposição escrita de experiência vivida.

Genette, por sua vez, parece não se mostrar um entusiasta do gênero, mostrando-se tão resistente quanto em relação à autobiografia. Genette (apud LECARME, 2014, 70) se refere a muitos textos que ambigualmente exploram a identidade do personagem com o autor com palavras duras, afirmando que são “falsas autoficções, que só são ‘ficções’ para passar na alfândega: em outras palavras, autobiografias envergonhadas”.

²³Son concept d’autofiction est fondé sur la critique de l’autobiographie en tant que discours fallacieusement référentiel. (Tradução nossa).

Se a autobiografia já enfrentou (enfrenta) uma série de críticas, sendo um dos gêneros literários mais contestados, o que dizer da autoficção? Surgida de um gênero já descreditado, seria ela duplamente refutada? Seria um engano gerando outro? Muitos a apontam como invenções de escritores que, vaidosos, criam meios de modificar a literatura, colocando-se como responsáveis por esse feito.

De fato, Doubrovsky conseguiu mexer as estruturas da literatura contemporânea, criando um grande debate, rompendo os limites da literatura, expandindo-se para outras formas de arte, pois, hoje, já se fala, por exemplo, em cinema autoficcional.

Talvez a autoficção tenha o mérito de acender os debates literários, “além de ser o paraíso da teoria literária, deu oxigênio aos sérios problemas do romance que, *como pura ficção*, se viu assediado pelo cinema e por séries de televisão que beiram o sublime”. (CABALLÉ, 2017, grifo nosso). Entendemos que as ambiguidades em relação ao autor, sua suposta participação como personagem e/ou a veracidade dos acontecimentos narrados poderiam atrair a atenção do leitor. Enquanto na “pura ficção” o leitor não teria o trabalho de especular sobre os fatos, simplesmente tomaria tudo como uma ficção. A autoficção teria esse ingrediente a mais, a curiosidade e o mistério da vida do outro.

Ao comentar sobre o contexto sócio-histórico da ascensão da autoficção, Alberca (2017, p. 152) afirma que o gênero é fruto das quatro décadas do pós-modernismo, em que houve tentativas, ainda que ilusórias, de romper com qualquer tipo de fronteira entre a realidade e a ficção, o que contribuiu para a fragmentação do sujeito e de sua instável identidade. (íbidem, p. 153).

Essa identidade instável, podemos vê-la em relação ao autor de autoficção. Ele não se compromete com a criação de uma identidade fixa e “verdadeira”, mas, ao contrário, se permite jogar com a desestabilização de sua própria imagem, confundindo o leitor em uma teia de fatos vividos e fatos inventados. A confusão, o não saber a real “verdade” do que se lê faz parte do jogo autoficcional. Alberca (2017, p. 174) considera essa ambiguidade como um dos motivos que levaram à popularização do gênero.

Lecarme (2014, p. 102) questiona o porquê da defesa de um gênero que não tem uma comprovação garantida, sendo que os próprios autores, apontados como autoficcionais, recusam essa associação. A resposta não podia ser definitiva:

Não conseguiremos com isso vencer o ceticismo daqueles que acreditam que, ficção e literatura sendo sinônimos, o termo *autoficção* é inútil e incerto, nem convenceremos aqueles que, preocupados com probidade, verão nesses textos confissões alteradas ou falsificadas.

Se a autoficção embaralha, dilui, escamoteia, tudo seria permitido? Parece ser realmente um produto dos dias atuais, onde tentar rotular, ou encontrar uma fórmula que enquadre tudo, tornou-se sinônimo de pretensão. Philippe Gasparini (2014, p. 214) discorda que a autoficção seria uma moda e prefere tratá-la como uma “mutação cultural”. Pois se lhe deram esse nome é porque “era preciso um termo para qualificar as criações que manifestam uma noção concepção do eu e de sua expressão”, afirma o crítico.

E em uma tentativa de estipular limites e até evitar a extrapolação do termo, incorrendo numa banalização, Gasparini (2014, p. 2017) dá algumas dicas do que, para ele, seria autoficção:

Em minha opinião, o termo autoficção deveria ser reservado aos textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si. Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor como autor-herói-narrador. De um ponto de vista pragmático, são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura.

E como diferenciá-la de uma autobiografia e de outras “escritas do eu”:

A autoficção não é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do tempo presente, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor. (...) A autoficção não é meramente uma recapitulação da história do autor. O texto deve ser lido como romance, mesmo que exista a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal. (MARTINS, 2014, p. 22)

Diferente da autobiografia, que reescreveria toda uma vida, a autoficção se interessaria por momentos e situações específicas. Gasparini (2014, p. 215) percebe uma mudança na forma como esses textos são recebidos:

Creio que a situação mudou completamente em todos esses campos. A escrita do eu, hoje, não é somente tolerada, mas em vários campos, incentivada, valorizada, recompensada. Seus adversários se tornaram minoria e acabam geralmente por praticá-la.

De tão valorizada, devemos ter cuidado com a banalização do termo, para não recairmos em uma rotulação genérica, contribuindo dessa forma para seu esgotamento.

O grande problema é (...) a profissionalização do Eu, como se tudo o que viesse dele tivesse a marca da legitimidade literária. Daí o cansaço com livros cujos autores se transformaram em bufões de si próprios: me olhem. (CABALLÉ, 2017).

Isso já seria reflexo de uma saturação da autoficção, que não passaria de uma fórmula da contemporaneidade por meio da qual os autores dizem transformar em ficção momentos de sua vida, por vezes constrangedores? Seria isso que Genette chamou de “autobiografia envergonhada”?

Até o momento fizemos um brevíssimo paralelo entre a autobiografia e a autoficção. Tentamos buscar as raízes dos textos autobiográficos, depois tentamos entender a recusa do gênero, até chegarmos à autoficção. Mas falamos da autoficção na contemporaneidade. Será que ela se aplicaria em um texto de 1984, *O amante*, lançado menos de uma década após o surgimento do termo? Obviamente à época o termo não se dispunha da fortuna crítica que tem hoje.

TERCEIRO CAPÍTULO

3. *O amante* e o tensionamento autobiográfico

“A história da minha vida não existe. Ela não existe. Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha²⁴” (DURAS, 2007, p. 12). Assim escreve Marguerite Duras já nas primeiras páginas de seu romance. Como entender uma frase como essa, vinda de uma escritora que escreveu muitas obras que partem de experiências autobiográficas? Talvez possamos lê-la como o prenúncio de algo que será revelado, uma história sem “centro” e “linha” é aquela que ainda não foi contada, escrita.

O amante “é o primeiro livro no qual Marguerite Duras se expressa na primeira pessoa do singular. Mesmo que a capa não traga nenhuma menção genérica, o livro foi classificado pela crítica e pelo público como pertencente ao gênero autobiográfico²⁵” (PINTHON, 2009, p. 31). Quando investiu pela primeira vez em explorar uma versão de sua vida, em *Barragem contra o Pacífico*, a autora deu nomes fictícios aos personagens, exceto à mãe. Em um primeiro momento, haveria algum embaraço que a impedia de assumir o “eu”, o autobiográfico. Em *O amante*, em algumas passagens, parece claro o porquê: “Comecei a escrever num meio que me impelia fortemente ao pudor. Escrever para eles ainda era moral²⁶” (DURAS, 2009, p. 12). E ainda: “escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas quando ainda estavam vivas, a mãe e os irmãos, e escrevi sobre eles, sobre essas coisas sem chegar diretamente até elas²⁷” (idem).

“A mãe da autora ficou profundamente magoada ao ler *Barragem contra o Pacífico*: ela não havia percebido a homenagem prestada à sua coragem na luta contra a força do oceano, percebeu apenas a exposição de sua vida privada²⁸” (PINTHON, 2009, p. 33). Após a morte de “todos”, a autora teria se livrado do “peso” da autobiografia. Teóricos, contudo, veem de forma

²⁴ L’histoire de ma vie n’existe pas. Ça n’existe pas. Il n’y a jamais de centre. (A, p. 17)

²⁵ L’Amant. Il s’agit du premier ouvrage où Marguerite Duras s’exprime à la première personne du singulier. Même si la première de couverture ne porte aucune mention générique, l’ouvrage a été classé par la critique et par le public dans le genre autobiographique. (Tradução nossa).

²⁶ J’ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Écrire pour eux était encore moral. (A, p. 17)

²⁷ J’ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j’ai écrit autour d’eux, autour de ces sans aller jusqu’à elles. (A, p. 17)

²⁸ On sait que la mère de l’auteure avait été profondément blessée à la lecture du Barrage contre le Pacifique : elle n’avait pas perçu l’hommage rendu à son courage dans sa lutte contre les méfaits de l’océan, elle n’avait été sensible qu’au déballage impudique de leur vie privée. (Tradução nossa).

distinta essa omissão do nome dos personagens. Alguns até de forma crítica, como acontece com Gasparini (2004, p. 43). Para ele, o fato de a autora designar a si mesma usando, em *O amante*, “termos genéricos como “criança”, “a menina”, “pequena branca” e, sobretudo, o pronome “ela” para evitar a associação com sua biografia, sugere uma “afetação da romancista²⁹.” No contexto dessa citação, o teórico reflete sobre a possibilidade de o anonimato em textos autobiográficos ser uma mera estratégia ficcional, um jogo literário. E poderíamos acrescentar: pode ser também uma maneira de criar uma impessoalidade, tornando-o mais lacunar.

Essa questão da inexistência da homonímia, contraria a ideia de autoficção. Para Colonna (2014, p. 47) “a grande originalidade da autoficção estaria na revelação do nome próprio; no romance autobiográfico, os nomes estariam cifrados ou esquivados, principalmente o do autor”. Será então *O amante* um romance autobiográfico?

Lecarme (2014) na tentativa de identificar textos que, para ele, seriam autoficcionais, faz uma menção a *O amante*, e explica por que a obra não aparece em sua lista: “Não há nome ou sobrenome, nem peritexto; nada além da branca virgindade da capa, tão cara às edições de *Minuit*.³⁰”

Se tomarmos como base, as normas do *pacto autobiográfico*, que segundo Lejeune é caracterizado como uma escrita retrospectiva, no qual a homonímia entre autor, narrador e personagem marcam um pacto de identidade entre essas instâncias, *O amante* parece, a princípio, fiel aos requisitos de uma autobiografia clássica. Contudo, alguns aspectos ambíguos da obra burlam essa noção, como defenderemos a seguir.

Já o conceito de romance autobiográfico, em que “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, **mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la.**” (*grifo nosso*), (LEJEUNE, 2008, p. 25), parece mais apropriado para pensar a presença do autobiográfico em *O amante*: narradora e personagem são a mesma pessoa, a

²⁹(...) Pour la désigner, les termes généraux dont elle usait dans *L’Amant* : « l’enfant », « la petite fille », « la petite blanche » et, sur tout, le pronom « elle ». Dans ces textes ouvertement autobiographiques, le refus de nommer l’héroïne semble parfois une coquetterie de la romancière (...) (Tradução nossa).

³⁰Lecarme faz alusão a capa do livro na edição francesa, típica das Éditions de Minuit, em que não há também nenhuma informação adicional sobre o texto, como por exemplo o subtítulo “romance”.

história foi vendida assim (como já dito, pode ter sido esse um dos motivos de seu sucesso). Mas com a chegada do termo autoficção, tudo parece ainda mais impreciso.

À ocasião do lançamento do romance, Duras disse a Bernard Pivot: “É a primeira vez que não escrevo uma ficção. Todos os meus outros livros são de ficção.”³¹ (PINTHON, 2009, p 33).

Já Adler (1998, p. 782), por sua vez, é peremptória ao escrever:

O amante não é uma autobiografia. É preciso interpretar literalmente quando Marguerite escreve: A história da minha vida não existe. Não estou escrevendo para contar minha história. A escrita tirou o que restava da minha vida, me desagradou e eu não sei mais o que está escrito sobre a minha vida e o que realmente vivi de verdade.³²

Talvez Duras não tivesse a intenção de esclarecer nada, pois “parece haver uma vontade explícita de tornar essa verificação impossível. Não há nomes nem datas sobre as circunstâncias que levam à escritura do livro. O pacto baseado pelo nome próprio não existe” (PARAÍSO, 2002, p. 79-80). As ambiguidades do romance confundem a recepção da obra, reforçando, dessa maneira, o que foi dito no primeiro capítulo deste trabalho: *O amante* apresenta uma falsa facilidade ao leitor.

A leitura do romance, se repararmos bem, é como um álbum de fotografias, em que os fatos e fotos da vida passam: a infância na Indochina, o amor pelo irmão mais novo, o ódio pelo mais velho, a mãe, a foto do filho, e a única foto que não está nesse álbum, é a da "imagem absoluta"). A “imagem” é evocada já na primeira página do livro. Logo depois, a narradora diz ter sido abordada por um homem que elogia seu “rosto devastado”. Há um salto para um momento indeterminado, talvez fazendo referência à imagem de sua juventude, como um prelúdio do que será contado em seguida: “Penso com frequência nessa imagem que sou a única ainda a ver e que nunca mencionei a ninguém. Ela continua lá, no mesmo silêncio, fascinante.

³¹C'est la première fois que je n'écris pas une fiction. Tous mes autres livres sont des fictions. (Tradução nossa).

³²L'amant n'est pas une autobiographie. Il faut croire à la lettre Marguerite quand elle écrit : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ce n'est pas pour raconter mon histoire que j'écris. L'écrit m'a enlevé ce qui me restait de vie, m'a dépeuplée et je ne sais plus de ce qui est écrit par moi sur ma vie et de ce que j'ai réellement vécu ce qui est vrai » (Tradução nossa).

Entre todas as imagens de mim mesma, é a que me agrada, nela me reconheço com ela me encanto³³” (DURAS, 2007, p. 9).

Já falamos neste trabalho sobre o tom confessional, adotado em *O amante*. Citamos, aqui, no primeiro capítulo, trechos em que a narradora anuncia que fará uma confissão. Ao se referir ao escritor-personagem, Gasparini (2004, p. 56) escreve: “o protagonista que tem por vocação escrever romances, aumenta a probabilidade de uma confissão autobiográfica³⁴”. Vemos isso quando a personagem expressa a vontade de tornar-se escritora: “Quero escrever. Já disse para minha mãe: o que eu quero é isso, escrever (...) E depois ela pergunta: escrever o quê? Digo livros, romances (...) Respondi que o que mais queria, acima de qualquer outra coisa, era escrever, só isso, nada mais³⁵” (DURAS, 2007, p. 20-21).

A maioria dos acontecimentos do romance pode ser identificada à autobiografia de Duras, mas o mais interessante é que um acontecimento fundamental, seu suposto relacionamento com o chinês rico, não consegue ser provado pelos críticos que estão sempre em busca de provas. Não deixa, então, de ser irônico o fato de *O amante* poder ser tratado como um texto autobiográfico surgido de uma ficcionalização. Sobre isso a própria Duras (2007, p. 13) explica:

É por isso que essa imagem, e não podia ser de outra forma, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, subtraída ao conjunto. É essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente o da autora³⁶.

O que seria esse absoluto? “O amor impossível é a imagem da fotografia que não foi tirada³⁷”, diz Pinthon (2009, p. 37). Sobre esse suposto amor impossível, sabe-se que a mãe da autora não aceitaria o seu romance com um asiático: “Um asiático como amante... Confessá-lo

³³Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et donc je n’ai jamais parlé. 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’enchanté. (A, p. 9)

³⁴Que le protagoniste ait pour vocation d’écrire des romans et la probabilité d’aveu autobiographique augmente. (Tradução nossa).

³⁵Je veux écrire. Déjà je l’ai dit à ma mère : ce que je veux c’est ça, écrire. (...) E puis elle demande écrire quoi ? Je dis des livres, des romans. Je lui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c’était écrire, rien d’autre que ça, rien. (A, p. 28-30)

³⁶C’est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n’existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n’a pas été détachée, enlevée à la somme. C’est à ce manque d’avoir été faite qu’elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d’en être justement l’auteur. (A, p. 16-17)

³⁷L’amour impossible est à l’image de la photographie qui n’a pas été prise dans *L’Amant*. (Tradução nossa)

à mãe: impensável. Talvez morresse. Um chinês, mesmo sendo consideravelmente rico, é cair em decadência ainda mais grave”. (LEBELLEY, 1994, p. 59).

A figura do amante chinês povoa o imaginário da autora desde seus inícios. Mas nem sempre com os mesmos contornos. Falamos no primeiro capítulo, que o homem chinês aparece em outros textos da autora. Os amantes têm por volta de vinte e cinco anos, têm limusines pretas (todas lembram carros fúnebres), não são bonitos, à exceção de sua representação em *O amante*. Portam um anel de diamante, que salta aos olhos da menina. A própria Duras exibia um anel de diamante, segundo ela dado pelo chinês. Em *Barragem*, ele é comparado a um macaco pela família da jovem e ela concorda com isso. (ADLER, 1998, p. 119-120).

Em *Barragem*, ele é chamado de M. Jo:

Era um rapaz que parecia ter vinte e cinco anos, vestido com um terno de tussor cru (...) Era verdade, a figura não era bonita. Os ombros eram estreitos, os braços curtos, ele deveria ter uma estatura abaixo da média. As mãos pequenas, magras, bem bonitas. (...) Em pé ele era claramente mal-ajambrado³⁸ (DURAS, 2003, p. 40-41).

Em *O amante*:

Na balsa, ao lado do ônibus, há uma grande limusine preta (...) Sim, é o grande carro fúnebre de meus livros. (...) Na limusine está um homem muito elegante que me olha. Não é branco. Está vestido à européia, o terno de tussor claro dos banqueiros de Saigon³⁹ (DURAS, 2007, p. 18).

A névoa que envolve esse personagem também parece intrigar os estudiosos da autora:

Laure Adler percebeu o caráter fantasmático dessa reconstrução do personagem do chinês e sua relação com a menina branca: "Marguerite sonha alto com o que poderia ter sido, o que deveria ter sido sua história de adolescente. Marguerite inventa esse amante tão doce e tão paciente, tão amoroso e tão terno⁴⁰ (PINTHON, 2009, p. 39).

³⁸C'est un jeune homme qui paraissait avoir vingt-cinq ans, habillé d'un costume de tussor grège. (...) C'est vrai, la figure n'était pas belle. Les épaules étaient étroites, les bras courts, il devait avoir une taille au-dessous de la moyenne. Les mains petites étaient soignées, plutôt maigres, assez belle. (...) Debout il était nettement mal foutu. (BCP, p. 173)

³⁹Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine (...) Oui c'est la grande auto funèbre de mes livres. (...) Dans la limousine il y un homme très élégant qui me regard. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saigon. (A, p. 24-25)

⁴⁰Laure Adler a remarqué le caractère fantasmatique de cette reconstruction du personnage du Chinois et de sa relation avec la petite fille blanche : « Marguerite rêve à voix haute de ce qu'aurait pu, de ce qu'aurait dû être son histoire d'adolescente. Marguerite invente cet amant si doux et si patient, si amoureux et si tendre » (Tradução nossa).

Os dois livros, separados por mais de três décadas, são elos de uma corrente autobiográfica. “Duras declarou que *Barragem* era um romance e *O amante* era uma narrativa, um fragmento de sua autobiografia⁴¹”. (ADLER, 1998, p. 125). Esse constante recontar de histórias, essa intertextualidade de si mesma, Mireille Calle-Gruber (1986, p. 107) chama de autografia: “O gênero autobiográfico é definido de acordo com algumas regras bastante estritas de codificação que, sutilmente, Duras assina e não assina. Deste modo, o livro oscila entre autobiografia e autografia: entre a história de minha vida e a história de meus escritos”.

Como um exemplo de autografia, ela faz referência a outro texto da autora, *Le vice-consul*: “O Lancia Preto da embaixada da França em Calcutá ainda não fez seu ingresso na literatura⁴²” (DURAS, 2007, p. 18). O personagem do vice-consul aparecerá também no filme *India Song*. É interessante perceber como Duras reúne em uma única imagem, referências a três obras suas que se aproximam ao autobiográfico: *Barragem contra o Pacífico*, *Le vice-consul* e *O amante*. Para Calle-Gruber (1986, p. 113) tudo faria parte de um processo de reescritura: “é então a referência à obra anterior que comprova a autobiografia e autoriza tal assimilação: sendo esses os textos do *escritor*, há neles confidências do autor⁴³”.

Em 1995, um ano antes de seu falecimento, Marguerite Duras doou ao Estado Francês seus *cadernos de guerra*. São textos variados, arquivos pessoais, esboços de textos que mais tarde publicaria, fragmentos. Esses textos, muitos deles inéditos, foram escritos durante e após a Segunda-Guerra de 1943 a 1949. São quatro, os cadernos. Neles, encontramos temas familiares ao universo da autora: a infância na Indochina, a construção das barragens pela mãe para salvar suas terras do avanço do mar, sua adolescência colonial, sua participação na Resistência Francesa. São textos preciosos para os estudos da autora, pois neles podemos perceber toda sua poética e as construções que Duras vai elaborando em torno de sua vida na ficção.

As recordações do local de sua infância estão presentes desde cedo em sua obra. Isso é tão forte que se torna muito difícil dissociá-la da imagem que a autora criou para si. Assim, a

⁴¹Duras a déclaré que Barrage était un roman récit, un fragment de son autobiographie. (Tradução nossa).

⁴²Reproduzo aqui a citação completa, já citada, em parte, outrora : Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c’est la grande auto funèbre de mes livres. C’est la Morris Léon-Bollée. La Lancia noire de l’ambassade de France à Calcutta n’a pas encore fait son entrée dans la littérature. (A, p. 24)

⁴³Paradoxalement, c’est alors la référence à l’oeuvre antérieure qui fait la preuve de l’autobiographie et autorise telle assimilation : puisque ce sont les textes de l’écrivain, il y a là confidences d’auteur. (Tradução nossa).

narradora-autora e a personagem, em alguns momentos, se confundem também no espaço-tempo, como bem anota Gasparini (2004, p. 49): “A posição do personagem no espaço pode, como sua posição no tempo, lembrar a do autor. Existem escritores, de fato, que tantas vezes misturaram sua cidade ou sua terra com sua obra, que não se pode imaginar que pudessem ter nascido em outro lugar⁴⁴”.

As obras mostram como os cenários de sua infância acompanham toda a trajetória literária de Duras e ajudaram, sem dúvida, à formação de uma assinatura literária própria. Quando se pensa em Marguerite Duras, é difícil não trazer junto todo esse imaginário da Indochina: “Essa rememoração do lugar da infância costuma andar de mãos dadas com o tema do exílio e do desenraizamento⁴⁵” (GASPARINI, 2004, p. 49). Uma das cenas de amor é interrompida, pela ideia de uma separação da mãe e da terra natal: “Naquele dia, naquele quarto, as lágrimas consolam do passado e do futuro também. Digo que um dia vou me desgarrar de minha mãe (...)”⁴⁶ (DURAS, 2007, p. 36). Em outro, mais reflexivo: “As partidas. Eram sempre as mesmas. Sempre as primeiras partidas pelos mares. A separação da terra sempre se fazia em meio à dor e ao mesmo desespero⁴⁷ (...)” (ibidem, p. 77).

Também nos *Cadernos de guerra*, em toda sua intimidade, a autora se dirige ao leitor: “Tem-se o direito de se perguntar por que escrevo estas lembranças, por que exponho condutas as quais previno que me desagradaria se fossem julgadas” (DURAS, 2009, p. 67). O autobiográfico em Duras nem sempre apresenta conotações passadistas e nostálgicas. A evocação do passado parece antes uma espécie de expurgo e preservação da memória: “Nenhuma outra razão me faz descrevê-las [memórias], senão esse instinto de exumação. É muito simples. Se eu não as escrever, vou esquecê-las pouco a pouco” (ibidem, p. 68).

Podemos ler “exumação” como uma metáfora do autobiográfico, pois as memórias são a fonte inesgotável de sua criação literária. São pessoas, acontecimentos e lugares todos

⁴⁴La position du personnage dans l'espace peut, comme sa position dans le temps, rappeler celle de l'auteur. Il est des écrivains, en effet, qui ont tant de fois mêlé leur terroir à leur œuvre qu'on n'imagine pas qu'ils aient pu naître ailleurs. (Tradução nossa).

⁴⁵Cette remémoration du lieu de l'enfance va souvent de pair avec une thématique de l'exil et du déracinement. (Tradução nossa).

⁴⁶Ce jour-là dans cette chambre les larmes consolent du passé et de l'avenir aussi. Je lui dis que de ma mère une fois je me séparerai (...). (A, p. 56-57).

⁴⁷Les départs. C'était toujours les mêmes départs. C'était toujours les premiers départs sur les mers. La séparation d'avec la terre s'était toujours faite dans la douleur et le même désespoir (...). (A, p. 127).

desenterrados do mais profundo da memória. E escritos, reescritos, modificados, (ficcionalizados?) ao longo de décadas de escrita.

O amante que Duras afirmou ter escrito ao correr da pena, em cerca três meses, pode ser contestado por ela mesma. O primeiro dos cadernos, *o caderno rosa marmorizado* é particularmente interessante. É um esboço do que viria a ser *O amante*. Muitas são as semelhanças: o chinês recebe o nome de Léo e aqui podemos ver a cena do encontro na balsa contada em *Barragem* e em *O amante*: “Foi na balsa que fica entre Sadec e Saï que encontrei Léo pela primeira vez (...) Usava um grande diamante no dedo e vestia-se com um tussor de seda cru” (DURAS, 2009, p. 33). Em outro momento, o controverso chapéu masculino da menina:

Minha mãe comprou para mim um chapéu masculino de feltro, que na origem era *bois de rose* (...) Estava me esquecendo de dizer que quando encontrei Léo, estava usando entre outras coisas, o chapéu masculino de feltro *bois de rose* de que minha gostava particularmente (ibidem, p. 50-51).

Diante dessas aproximações e distanciamentos entre a vida e a ficção, poderia *O amante* ser classificado como uma autoficção? Se entendemos que a obra se posiciona em um espaço fronteiro entre o biográfico e o inventado, essa seria uma possibilidade:

Nos últimos vinte anos de sua vida, ela falava dela mesmo como Duras. Ela já não sabia muito bem quem era, quem era essa Duras que escrevia. Obrigada a reler-se, ela anota, à margem de um caderno inédito, pouco antes de morrer, em sua caligrafia pequena, fina e apertada: “Isso é Duras?” “Isso não soa como Duras”. Quem realmente era Marguerite Duras? A maliciosa, Marguerite, que assumiu tantas máscaras, e que, com o tempo, se divertiu encobrendo seus rastros e escondendo certos episódios de sua vida. Aquela que foi uma especialista da autobiografia, uma profissional da confissão, conseguiu nos fazer acreditar em suas próprias mentiras.⁴⁸ (ADLER, 1998, p. 15-16).

Para Gasparini (2014, p. 31), o romancista autobiográfico preocupa-se com a referencialidade e tenta preencher lacunas de seu texto, para creditar mais veracidade junto ao leitor. Não é o que ocorre com Marguerite Duras, ela não tenta preencher as lacunas, mas, ao contrário, as aumenta contribuindo, assim, para a ambiguidade do texto.

⁴⁸Dans les vingt dernières années de sa vie, elle parlait d'elle en s'appelant Duras. Elle ne savait plus très bien qui elle était, qui était cette Duras qui écrivait. Obligée de se relire, elle note, en marge d'un cahier inédit, peu de temps avant de mourir, de sa petite écriture fine et serrée : « Ça c'est du Duras ? » « Ça ne ressemble pas à du Duras. » Qui était vraiment Marguerite Duras ? Malicieuse Marguerite, qui a pris tant de masques, et qui s'est amusée, au fil du temps, à brouiller les pistes et à cacher certains épisodes de sa vie. Celle qui fut une experte de l'autobiographie, une professionnelle de la confession, à réussi à nous faire croire à ses propres mensonges. (Tradução nossa).

Hoje, após quase quarenta anos de lançamento de *O amante*, a autoficção tornou-se um dos assuntos mais comentados da contemporaneidade. Quando do lançamento do romance, o termo autoficção ainda dava os primeiros passos dentro da teoria literária. Atualmente, temos a nossa disposição uma fortuna crítica mais robusta. Isso nos permitiria levantar a possibilidade de *O amante* tratar-se de uma autoficção. Muitos leitores da obra à época ou mesmo hoje, que não dispõem de outras informações sobre a autora, como as apresentadas nesse trabalho, leram e leem o romance como uma autobiografia. Pode ser que nesse caso, o leitor prefira “se apoiar nos fatos, na vida pública do autor e em sua trajetória profissional e sua inserção na sociedade, para estabelecer conexões confiáveis entre as duas histórias⁴⁹”. (GASPARINI, 2004, p. 51).

Como disse Gasparini, ao longo da narrativa, acompanhamos uma voz que se remete a uma terceira pessoa: “Ela não o olha rosto. Não o olha. Ela o toca”⁵⁰. (DURAS, 2009, p. 31). Ainda que não seja uma regra, até mesmo Lejeune reconhece a possibilidade de uma autobiografia escrita dessa forma: uma vez que “existem autobiografias nas quais parte do texto designa o personagem principal através da terceira pessoa, ao passo que, no resto do texto, o narrador e o personagem principal se confundem na primeira pessoa” (LEJEUNE, 2008, p. 17).”

O amante narra os fatos retrospectivamente: “Deixe-me dizer também o que era, como era⁵¹” (p. 56). Contudo, devemos levar em consideração que *O amante* é narrado sob duas perspectivas. Uma que olha para o passado a partir do presente da escrita: “Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, a pele sulcada. Ele não decaiu como certos rostos de traços finos; manteve os mesmos contornos, mas sua matéria se destruiu. Tenho um rosto destruído⁵²” (DURAS, 2007, p. 10); Outra, que desloca a narrativa para o presente da narração, para a adolescência da narradora. Então, passamos rápido por esse rosto idoso “destruído”: “Permitam-me dizer, tenho quinze anos e meio (...) Tenho quinze anos e meio, esse país não tem estações⁵³ (...) Estou num pensionato público de Saigon” (ibidem, p. 10). Narradora e protagonista fundem-se em uma mesma personagem.

⁴⁹Le lecteur préfère s'appuyer sur les faits, la vie publique de l'auteur, sa carrière professionnelle, son inscription dans la société, pour établir des rapprochements fiables entre les deux histoires.

⁵⁰ Elle ne le regarde pas au visage. Elle ne le regarde pas. Elle le touche. (A, p. 48).

⁵¹Que je vous dise aussi ce que c'était, comment c'était. (A, p. 91)

⁵²J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit. (A, p. 10)

⁵³Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. (...) J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saisons (...) Je suis dans une pension d'État à Saigon. (A, p. 10-11).

Essa alternância temporal reflete-se também no jogo dos pronomes. A cena do primeiro encontro com o chinês é narrada em primeira pessoa. Já nos momentos mais íntimos, como, por exemplo, a narração do primeiro contato sexual entre a narradora e seu amante é “ela” quem fala: “Ela lhe pede que não se mexa. Deixe. Ela diz que quer fazer ela mesma. Ela faz ⁵⁴” (p. 31). Contudo, logo a primeira pessoa reaparece: “Eu o vi de repente num roupão preto (...) Eu lhe falo desse desejo por ele (p. 34)⁵⁵”.

Essas estratégias são comuns em *O amante*. A alternância dos pronomes e a separação entre a narradora, a personagem, a autora são apontados como índices de ficcionalização. Para Paraíso (2002, p. 98) “O pronome ela que irrompe na narrativa subjetiva abala o efeito autobiográfico”. Mas talvez não chegue a derrubá-lo, pois é possível vermos esse movimento como partes das estratégias narrativas, trazendo mais ambiguidades ao que é narrado, confundindo o leitor. Como aponta Pinthon (p. 40): “Marguerite Duras nunca para de questionar a verdade ingênua da autobiografia e, ao contrário, afirma a natureza ambígua da verdade de uma vida que só permite reconhecer nos meandros da transposição ficcional ⁵⁶(...)”

Se essa escritora fez de sua vida a principal matéria prima de seu trabalho, não é de estranhar que fatos contados, retornem sob outra ótica. De um fragmento a outro, passeamos por boa parte de sua vida, mas tudo é oferecido ao leitor como as peças de um quebra-cabeças. Há muitas lacunas no texto, como é o caso dos sapatos que a narradora estava usando na ocasião e do qual afirma não se lembrar: “Não me lembro dos sapatos que usava naquele tempo (...) Não vejo que outra coisa poderia estar usando naquele dia, portanto eu os uso⁵⁷” (DURAS, 2007, p. 14). Mas será que essas falhas da memória, apontadas pela própria narrativa, são suficientes para apontar para uma ficcionalização própria de toda a memória? Ou se trataria de uma “autobiografia pura” como afirma Colonna (2014, p. 46)?: “o autor pode doravante redigir sua vida ou um episódio romanceando mais ou menos, sem que o grau de romanceação tenha grande importância”.

⁵⁴Elle lui demande de ne pas bouger. Laisse-moi. Elle dit qu’elle veut le faire elle. Elle le fait. (A, p. 48).

⁵⁵Je l’ai vu tout à coup dans un peignoir noir. (...) Je lui dis ce désir de lui. (A, p. 52).

⁵⁶Marguerite Duras ne cesse de mettre en doute la vérité naïve de l’autobiographie et affirme au contraire le caractère indécidable de la vérité d’une vie qui se laisse mieux entrevoir dans les méandres de la transposition fictionnelle (...). (Tradução nossa)

⁵⁷Je ne me souviens pas des chaussures que je portais ces années-là (...) Je ne vois rien d’autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte. (A, p. 18).

Doubrovsky (2014, p. 122) diz que “toda autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção, indo de encontro, portanto, à afirmativa de Colonna (2014, p. 65):

No momento em que um escritor começa uma narração ou um poema, ele tem a possibilidade de se ficcionalizar. A função narrativa lhe dá liberdade de enriquecer seu papel de contador, de modular sua atitude com relação à história contada, por alusões, comentários, à expressão de sua verve, para se construir como “herói extra”.

Com a palavra, Marguerite Duras:

Ele deve ter passado muito tempo sem conseguir estar com ela (...) A lembrança da menina devia estar lá oculta, o corpo lá, atravessado na cama. (...) Aquele dia justamente em que o desejo pela menina branca deve ter sido tão grande, a tal ponto insuportável que ele foi capaz de reencontrar sua imagem inteira como uma intensa e imensa febre e penetrar outra mulher com esse desejo por ela, a menina branca⁵⁸ (DURAS, 2007, p. 82).

Marguerite Duras fez das atribuições de sua vida, um campo fértil para a ficcionalização de si mesma. Sua história não poderia ser contada de outra forma. Transformando-se a um só tempo em escritora e personagem da própria vida, de suas histórias.

Após as pesquisas feitas, dos textos lidos e debatidos e de tudo o que foi apresentado aqui, chegamos à conclusão, obviamente, não definitiva, de que o texto poderia ser um romance autobiográfico, mas a nomenclatura não é mais tão utilizada hoje. Seria possível, então, afirmar que *O Amante* é uma obra autoficcional? Longe de ser apenas um rótulo, parece-nos antes, que a aceitação ao termo autoficção hoje é uma resposta à toda a crítica e rejeição lançada a qualquer aproveitamento autobiográfico nas obras ficcionais.

O mais importante é que as obras de Duras continuam vivas e ainda instigam os leitores. E a dúvida sobre é possível atualizarmos a nomenclatura para tratarmos sua obra como autoficcional prova a atualidade do universo durasiano. Ou como afirma Lecarme:

Vamos admitir, portanto, que *O amante* não pertence a nenhum gênero, senão a um gênero indeterminado que funciona de acordo com um princípio de indeterminação muito paradoxal do anonimato: ele dissolve a identidade da

⁵⁸Il a dû être longtemps à ne pas pouvoir être avec elle (...) Le souvenir de la petite blanche devait être là, couché le corps, là, en travers du lit. (...) Celui justement où le désir de la petite blanche devait être tel, intenable à un tel point qu’il aurait pu en retrouver son image entière comme dans une grande et forte fièvre et pénétrer l’autre femme de ce désir d’elle, l’enfant blanche. (A, p. 135).

heroína, mas provoca uma identificação instantânea da leitora e do leitor. (2014, p. 85-86)

Acreditamos que talvez sejam essas dúvidas, esse não pertencimento a qualquer classificação rígida e, principalmente a multiplicidade das leituras possíveis, que mantêm tantos estudos sobre sua obra ainda hoje e várias reedições de seus livros. Talvez tacitamente Marguerite Duras tenha ido contra qualquer tipo de categorização e tenha deixado sua marca na literatura.

CONCLUSÃO

Sabíamos do desafio que seria fazer um estudo sobre um livro de Marguerite Duras. Como já dito neste trabalho, a autora erigiu um mundo particular, calcado em suas memórias, constituindo-se como uma das principais vozes da literatura francesa do século XX. Ainda mais desafiador foi escolher o tema com qual iríamos trabalhar, escolhemos tratar das questões autobiográficas, ou melhor, as tensões autobiográficas exploradas no romance *O amante*. Se falar de autobiografia em Marguerite Duras pode parecer lugar-comum, hoje, a partir de uma crítica contemporânea, podemos lançar os olhos a textos de décadas atrás, propondo novas questões.

Desde *Barragem contra o Pacífico*, passando por *O amante*, até desembocar em *O amante da China do Norte*, Duras não cansou de reescrever sua história e a modificava a cada narrativa. Vimos nesse gesto uma brecha para aventar a possibilidade de tratar a obra como uma autoficção. Resolvemos, então, expandir o corpus de nosso trabalho, agregando os outros dois romances. Os três juntos parecem ser indissociáveis em relação aos estudos autobiográficos sobre a autora. Apesar de não terem recebido esta definição por parte de quem os concebeu, poderíamos lê-los como uma grande trilogia. Neles, vimos as tensões autobiográficas se formando, as situações serem recriadas, personagens que ganhavam novos contornos.

Um dos mais irônicos e estimulantes pontos, seria a gênese de *O amante*, a “imagem absoluta”, a foto que não existe. Pode parecer, à primeira vista, curioso, que um romance que explora a autobiografia comece com uma imagem ficcionalizada. Contudo, ao analisarmos mais de perto, com o auxílio de nosso aporte teórico, vemos como um momento de liberdade literária.

Como notamos, Colonna (2004) argumenta que ao escritor lhe é dado a chance de ficcionalizar a si mesmo e, em alguns momentos, modular determinados aspectos da história, sem que isso incorra em uma ficcionalização geral, ou uma autoficção. Toda autobiografia comporta um certo grau de ficcionalização, diz Doubrovsky (2014). Talvez seja esse o caso de Marguerite Duras. As supostas “mentiras” de seu texto o enriquecem, agregando-lhe ambiguidade e complexidade.

Acompanhamos em *O amante*, muitas situações em que memória da narradora falhava, vacilando em alguns momentos. Contudo, concluimos que essas situações isoladas não devem configurar uma autoficção. A sinceridade da autora em muitas passagens, principalmente ao assumir seu esquecimento, comprova alguém que remexe em seu passado, numa tentativa de encontrar a lembrança mais fiel, o que talvez torne mais falarmos em romance autobiográfico no caso de *O amante*.

Nos *Cadernos de guerra*, Duras admitiu que escrever era um processo de “exumação”, desenterrando suas memórias constantemente para não as esquecer. Segundo Alberca (2007), o romance autobiográfico mais ambíguo é aquele narrado em primeira pessoa, que mantém o anonimato ou nomeia os personagens de maneira genérica. Esse detalhe converge com o que discutimos aqui, ao nos referimos aos jogos pronominais explorados pela obra e a forma vaga como a protagonista é nomeada.

Sabíamos que não encontraríamos respostas definitivas, ver *O amante* como romance autobiográfico, não o exime de suas ambiguidades. As inconstâncias biográficas, todos os jogos propostos pela autora, revelando e depois escondendo, deram fôlego a este trabalho. Em *O amante*, tido como um de seus textos mais “legíveis”, colocamos em xeque essa aparente facilidade.

Mesmo que o objetivo final do trabalho não tenha sido encontrar uma definição genérica para o romance, já que nosso maior interesse e empenho foi demonstrar as tensões inerentes a gêneros literários que redefinem suas fronteiras na contemporaneidade, como a autobiografia, o romance autobiográfico e a autoficção, mostramos que todas as complexidades que envolvem o tema e a autora, tornam a escrita durasiana, em especial o romance *O amante*, complexo e atual.

REFERÊNCIAS

ADLER, Laure. **Marguerite Duras**. Paris: Gallimard, 1998.

ALBERCA, Manuel. "El pacto ambíguo y la autoficción", in: **El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. p. 59-132

ALBERCA, Manuel. De la autoficción a la antificción: una reflexión sobre la autobiografía española actual. In: CASAS, Ana (ed.). **El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción**. Madri, Iberoamericana, 2017.

ARFUCH, Leonor. **Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

CABALLÉ, Anna. Cansados do eu?: autoficção mostra sinais de fadiga. El País. 10 jan. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/06/cultura/1483708694_145058.htm Acesso em: 18 set. 2021.

CALLE-GRUBER, Mireille. Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras ? **Littérature**, v. 63, p. 104-119, 1986.

CEIA, Carlos. JOUISSANCE. [S. l.]: E-Dicionário de Termos Literários, 24 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/jouissance/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 39-66.

CORRÊA, Adriana. L'amant, de Marguerite Duras: possibilidade de leituras outras ou da(s) literatura(s) potencializada(s). **Revista Cerrados** (Brasília. Online), v. 22, p. 209-224, 2013.

DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.YVYO9JrMLIU>. Acesso em: 16 set. 2021.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 111-125.

DURAS, Marguerite. **L'amant**. Paris : Éditions de minuit, 1984.

DURAS, Marguerite. **C'est tout**. Paris : P.O.L, 1995.

DURAS, Marguerite. Un barrage contre le Pacifique. **Marguerite Duras, Romans, Cinéma, Théâtre** : un parcours 1943-1993. Paris: Gallimard, 1997. p. 155-367.

DURAS, Marguerite. L'amant de la Chine du Nord. **Marguerite Duras, Romans, Cinéma, Théâtre** : un parcours 1943-1993. Paris: Gallimard, 1997. p. 1563-1718.

DURAS, Marguerite. **Barragem contra o Pacífico**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: ARX, 2003.

DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DURAS, Marguerite **Cadernos de guerra**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

DURAS, Marguerite **O amante da China do Norte**. Tradução: Denise Rangé Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

GASPARINI, Philippe. Stratégies de l'ambiguïté. In : _____. **Est-il je ?** Paris : Seuil, 2004. p. 9-60.

GASPARINI, Philippe. Autofiction vs Autobiographie. **Tangence**, [s. l.], ed. 97, p. 11-24, Outono 2011.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: auto-ficção e etnografia na literatura contemporânea latino-americana contemporânea. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

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

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2014, p. 67-110.

LEJEUNE, Philippe. Un siècle de résistance à l'autobiographie. **Tangence**, ed. 45, p. 132-146, Outubro, 1994.

LEJEUNE, Philippe. **Pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 2014. Tese de Doutorado. Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014

PARAÍSO, Andréa Correa. **Marguerite Duras e os possíveis da escritura**. São Paulo: UNESP, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "O Amante" foi o livro de maior sucesso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bio/bioduras.htm>. Acesso em 14 ago. 2021.

_____. A imagem absoluta. In: DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 87-95.

PIVOT, Bernard. Marguerite Duras dans "Apostrophes". Youtube. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s--2miauRQ4>. Acesso em: 18 ago. 2021.

PINTHON, Monique. Marguerite Duras et l'autobiographie : le pacte de vérité en question. **RELIEF revue électronique de littérature française**, Utrecht University, 2009, Autobiographie et autofiction, vol. 3 (n° 1), p. 30-42.