

TENDÊNCIAS DA LITERATURA DO SÉCULO XX NA OBRA DE MARGUERITE DURAS

Andréa Correa Paraiso Müller*

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre a obra de Marguerite Duras enquanto representativa das tendências mais marcantes da literatura do final do século XX. A construção do sujeito no discurso, a reescritura e a metalinguagem narrativa são os traços principais da produção artística da autora.

Résumé: Le but de cet article est de réfléchir sur l'oeuvre de Marguerite Duras en tant que représentative des tendances les plus remarquables de la littérature de la fin du XXe siècle. La construction du sujet dans le discours, la réécriture et le métalangage narratif sont les traits dominants de la production artistique de l'auteur.

Palavras-chave: autor; leitor; reescritura; sujeito

Mots-clé: auteur; lecteur; réécriture; sujet

1. Introdução

A prosa de ficção francesa, mais precisamente o romance, sofreu muitas transformações ao longo do século XX. Na verdade, desde o final do século XIX, a noção de romance tal como o praticava Balzac começa a ser questionada. Desde os anos 1890, inúmeras críticas erguem-se contra os cânones do naturalismo e contra os princípios do realismo. Simbolistas e decadentistas declaram ultrapassadas as tentativas de fazer da literatura a reprodução da sociedade com seus vícios, virtudes e seus tipos humanos característicos.

No entanto, apesar do questionamento do gênero, a maior parte dos escritores do

* Universidade Estadual de Ponta Grossa

início do século XX continua a produzir romances nos moldes tradicionais. Embora criticada, a forma canônica do romance do século XIX é mantida, apenas com algumas diferenças de conteúdo e ideologia. Os primeiros anos do século XX são anos de transição, nos quais o gênero romanesco parece ao mesmo tempo desgastar-se e perpetuar-se. Desgasta-se pois seus princípios são postos em cheque; perpetua-se porque continua a ser produzido nos mesmos padrões criticados.

Um dos primeiros grandes inovadores da literatura francesa do século XX foi Proust. A revolução do romance proustiano não chega a ser tão ruidosa quanto a dos surrealistas, mas revela-se mais profunda e mais duradoura. O foco narrativo assume uma importância fundamental na construção do próprio sentido da obra, uma vez que tudo é visto pelo olhar do narrador-personagem. Trata-se de uma voz narrativa, de uma consciência que substitui a onisciência do romance tradicional. E nesse ponto, Proust demonstra-se mais herdeiro de Flaubert do que de Balzac.

O *surrealismo* representa outro instante de grande questionamento dos princípios da prosa realista. Na década de 20, a revolução artística surrealista prega a liberação da literatura pela escrita automática, pelo sonho e pelo inconsciente. É justamente o oposto do que propunham os realistas e os naturalistas do século XIX. Para os surrealistas, o real é a atividade livre do espírito.

Nos anos 40, a tendência mais marcante na literatura provinha da filosofia: o *existencialismo*. Escritores-filósofos como Jean-Paul Sartre produzem textos que, servindo à expressão de suas idéias, revelam qualidades literárias. Albert Camus, cujas idéias divergem das de Sartre, é autor de uma obra que ultrapassa a exposição de doutrinas filosóficas e atinge um alto nível de elaboração estética.

A década de 50 conhece um fenômeno revolucionário na literatura francesa: o chamado *novo romance* (*nouveau roman*). A ambição dos novos romancistas era destruir o romance tal como era concebido e praticado desde o século anterior. Acabaram por produzir uma renovação do gênero, privilegiando o olhar, a multiplicidade dos pontos de vista, a ruptura da ilusão referencial, a metalinguagem e as experiências com a forma.

Depois do novo romance, outros grupos surgiram com idéias de questionamento da literatura. O grupo Tel Quel, por exemplo, refletia sobre a arte literária estudando a linguagem. A partir dos anos 50, muitas obras trarão para o centro de suas preocupações a questão da linguagem, que, para o escritor desse período, não é mais mero instrumento, mas ponto de partida e de chegada, conteúdo e forma. Pode-se falar, a partir daí, em *literatura autoconsciente*, que reflete sobre o próprio fazer literário. Com isso, as obras tornam-se cada vez mais herméticas, e o público restringe-se a iniciados _ intelectuais, professores de literatura e

universitários. O grande público prefere os textos menos inovadores.

Na época atual, a lei do mercado tem interferido cada vez mais na produção literária e cultural, o que acaba por encorajar uma literatura de consumo, de leitura fácil e vendagem maior. Testemunhos, biografias, autobiografias e obras históricas romaneadas obtêm enorme sucesso.

A boa literatura, no entanto, continua a existir e a renovar-se. Neste final de século, o romance retorna ao “contar histórias” e recupera algumas formas tradicionais da narrativa. Em meio a essa produção, destacam-se autênticos criadores, como Modiano, Le Clézio, Tournier, entre outros. A literatura contemporânea é rica no que podemos nomear textos em camadas, ou seja, textos que podem ser lidos em vários níveis e por diferentes públicos: um leitor ingênuo encontraria a diversão de uma bela história, e um estudioso seria capaz de enxergar camadas mais profundas de significação, nas quais encontraria elementos para reflexões acerca da linguagem e da literatura.

Estudar as múltiplas faces do romance francês do século XX é tarefa para vários anos. Obviamente, não temos a pretensão de realizar tal estudo nas poucas páginas deste trabalho. O que se pretende aqui é refletir sobre algumas das principais tendências da literatura da segunda metade do século a partir da obra de Marguerite Duras, escritora cuja produção estende-se de 1943 a 1995 e revela-se representativa de grande parte dessas tendências. O presente estudo focalizará a questão do sujeito ligada à autoconsciência do fazer literário, traço marcante de boa parte da arte do século XX e ingrediente constante dos textos de Marguerite Duras.

2. Literatura autoconsciente e crise do sujeito

A suposta crise do sujeito foi tema de muitas das discussões da intelectualidade do século XX. A arte das últimas décadas não revela mais um sujeito uno, absoluto, mas fragmentado, cindido, plural.

A arte dita pós-moderna indaga sobre a própria natureza da subjetividade e desafia as noções tradicionais de perspectiva. Nas obras de ficção, essa posição se traduz sobretudo na figura do narrador, que não mais se apresenta como o onisciente demiurgo dos romances de Balzac, mas como uma voz múltipla e dividida, muitas vezes difícil de localizar, como assinala Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo*:

Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores pas-

sam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar (...) ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente (Hutcheon, 1991: 29).

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que deixa entrever um sujeito em crise, a arte da segunda metade do século XX chama a atenção sobre esse mesmo sujeito. E tal fato se dá, principalmente, por meio da ênfase no processo enunciativo, o que evidencia as figuras do produtor e do receptor da arte, bem como as inter-relações que daí decorrem.

Na ficção, essa atenção ao processo enunciativo revela-se no destaque dado ao *eu* narrador e ao *tu* narratário, concretizações textuais do autor e do leitor. Fragmentado, diluído, o narrador parece mais presente do que nunca. Sua unicidade é questionada e, justamente por isto, ele se torna o centro das atenções: questionado, é colocado em foco.

A literatura do final do século passado é, antes de tudo, autoconsciente e auto-reflexiva: volta-se para sua própria produção, desnuda o seu processo enunciativo. Ora, na origem do processo enunciativo está o sujeito enunciador, **criado** no/pelo texto para ser o **criador** desse mesmo texto. A ênfase na enunciação põe em evidência a voz que enuncia e leva a um repensar da subjetividade e a um resgate das noções de autor e leitor.

Na literatura francesa, um dos nomes mais representativos dessa escrita autoconsciente e reveladora dos processos que a constituem é o de Marguerite Duras, cuja obra ora tomamos por objeto de estudo.

3. Marguerite Duras e a literatura da segunda metade do século XX

Marguerite Duras nasce Marguerite Donadieu aos 4 de abril de 1914, na Indochina, atual Vietnã, então colônia francesa. Filha de pais franceses, adotaria mais tarde o pseudônimo Duras, que estaria ligado à região de nascimento de seu pai.

A infância e a adolescência vividas na Indochina marcariam profundamente a vida e a obra da escritora.

Aos dezessete anos, Marguerite Duras transfere-se para a França, onde estuda direito e matemática.

Durante a segunda guerra mundial, ela participa do grupo de resistência liderado por François Mitterrand. Anos mais tarde, em 1985, viria a publicar *La douleur*, texto que relata esse período, enfocando principalmente a prisão e o envio de seu então marido, Robert Antelme, a um campo de concentração nazista.

Em 1947, nasce seu primeiro filho, de seu casamento com Dyonis Mascolo. No

mesmo ano, Duras adere ao Partido Comunista, do qual viria a desligar-se posteriormente.

Revolucionária, Duras rejeita todo tipo de dogmatismo, e reivindica o direito à contradição. Em maio de 1968, ela participa do Comitê de ação estudantes-escritores.

Alcoólatra, passa por diversos tratamentos de desintoxicação, durante os quais conta com a ajuda de Yann Andréa, companheiro até a morte da escritora, em março de 1996.

Responsável por uma obra vasta e diversificada (sua extensa produção artística inclui romances, peças de teatro, filmes e roteiros cinematográficos), Duras descreve, ao longo do conjunto de seus textos, uma trajetória de busca da própria escritura. O texto volta-se para sua composição, a palavra persegue a palavra, a enunciação representa a si mesma.

Seu primeiro romance, *Les impudents*, data de 1943. Os primeiros livros seguem ainda a linha do romance tradicional, apresentando lugares definidos, cronologia e memória lineares e personagens representativas do comportamento social e psicológico de sua época.

Un Barrage contre le Pacifique, de 1950, torna Duras conhecida do grande público. Conserva, ainda, várias das características realistas dos romances anteriores, e narra a história de uma francesa (chamada apenas de mãe) que deixa seu país para trabalhar como professora na Indochina. Após a morte do marido, investe todas as suas economias em uma concessão de terras que obtém da administração da colônia. As terras, porém, revelam-se incultiváveis: quando a maré sobe, as águas do oceano invadem o terreno, destruindo as plantações. Inconformada, a mãe passa a vida a lutar contra a injustiça de que foi vítima, construindo barragens contra o Pacífico. O livro constitui um marco, uma vez que coloca em cena, pela primeira vez, personagens e episódios que se repetiriam significativamente em obras posteriores da autora.

Em 1958, Duras publica *Moderato cantabile*, livro que marca uma certa modificação na escritura da autora. O cenário passa a ser representado por raras descrições, e o enredo torna-se mais conciso, caminhando para o despojamento e fugindo da concepção tradicional de enredo. O leitor é convidado a engajar-se em uma compreensão dinâmica do texto, que deve levá-lo a preencher os espaços deixados propositadamente vazios.

Os números 7 e 8 de 1958 da revista *Esprit* associam Marguerite Duras ao movimento de ruptura e renovação do Novo Romance. De fato, é possível reconhecer, nas obras de Duras, traços da “escola do olhar” (como a chamou François Mauriac), tais como a mobilidade focal do escritor, a repetição voluntária, a ruptura da ilusão referencial e a preocupação com a própria escritura. Assim como os novos romancistas, Marguerite Duras também realiza uma “representação da representação”, considerando as múltiplas possibilidades do real, mesmo contraditórias. No entanto, seria errôneo incluí-la no grupo de Michel Butor, Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet e Jean Ricardou, uma vez que ela própria sempre negou

o rótulo de nova romancista.

Em 1959, Duras assina o roteiro de *Hiroshima mon amour*, filme dirigido por Alain Resnais. Experimenta, assim, uma nova linguagem, a do cinema.

Com *Le ravisement de Lol V. Stein*, de 1964, os textos durassianos passam a explorar as reviravoltas da memória, com contínuas passagens do passado ao presente, recurso que continuaria a ser utilizado em obras posteriores.

Détruire, dit-elle, de 1969, afirma a destruição das convenções e do próprio gênero romanesco. Os textos durassianos vão-se tornando cada vez mais rarefeitos.

Na década de 70, Duras dedica-se principalmente ao cinema, escrevendo roteiros, adaptando obras suas e dirigindo. Aspectos romanescos permeiam sua obra cinematográfica e suas peças teatrais. Entre seus filmes, merece maior destaque *India song*, de 1975.

L'Éden cinéma, peça teatral de 1977, retoma, em forma de teatro, a história narrada em *Un barrage contre le Pacifique*, porém com enfoque diferente. A mesma história é vista sob outra ótica, reescrita. Aliás, a reescritura é um dos traços marcantes da obra durassiana, na qual personagens, cenários e episódios passeiam de um livro ao outro, num processo de repetição voluntária e, até mesmo, obsessiva.

L'Amant, publicado em 1984, representa outro grande marco na produção da autora. Com essa narrativa à primeira vista transparente, Duras obtém o prêmio Goncourt e bate recordes de venda, caindo no domínio do grande público e perdendo parte de sua reputação de escritora hermética, difícil. A transparência, entretanto, é apenas aparente; trata-se de um texto que pode ser lido em camadas. Um leitor mais atento e habituado à escritura durassiana, percebe, por trás da suposta facilidade, a mesma preocupação com o processo enunciativo que sempre permeou as obras da autora. Em *L'Amant*, a própria construção da narrativa serve como matéria romanesca.

L'Amant de la Chine du nord, publicado em 1991, vem integrar esse conjunto de reescritura. Escrito após a polêmica que opôs Duras e o cineasta Jean-Jacques Annaud quando da realização do filme *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du nord* retoma a mesma história, recriando-a, corrigindo-a, reescrevendo-a.. A reescritura, aliás, faz-se perceber desde o título. Em uma espécie de prefácio, a autora declara que voltou a ser uma escritora de romances. No entanto, o texto aproxima-se do roteiro cinematográfico, o que evidencia, mais uma vez, a fluidez da fronteira entre os gêneros na obra de Duras.

A partir de 1992, a escritora dedica-se a textos mais curtos, nos quais, segundo Aliette Armel (1996), a vida apresenta-se como o cotidiano do amor e da escritura.

Écrire, de 1993, escrito após um longo período de coma, fala da escritura, como

o título sugere, mas também da vida. A memória continua presente, organizando as lembranças do viver e do escrever, do viver a escrever.

O último livro tem o sugestivo título de *C'est tout*. Concebido em forma de diálogo com Yann Andrea, o texto promove a fusão total entre vida e obra, existência e escritura.

4. *L'Amant* e a subjetividade na obra de Marguerite Duras

L'Amant não pode ser chamado propriamente de romance, uma vez que, em Duras, como em grande parte da literatura contemporânea, as fronteiras entre os gêneros diluem-se, e os rótulos tornam-se inadequados. O texto é narrado por uma voz feminina, um *eu* que se enuncia no feminino (são inúmeras as marcas de feminino, como adjetivos, flexões verbais de gênero, etc.) e se volta para seu passado pessoal. A narradora, já idosa, rememora diferentes momentos de sua vida e relata o envolvimento que teve, aos quinze anos de idade, com um chinês bem mais velho e muito rico. São figuras importantes a mãe e os dois irmãos da narradora-personagem_o mais novo, amado, com o qual se insinua uma relação incestuosa, e o mais velho, odiado. Diversos elementos das obras precedentes, em especial *Un Barrage contre le Pacifique*, de 1950, e *L'Éden cinéma*, de 1977, estão presentes em *L'Amant*. A reescritura torna-se explícita e coloca livros anteriores em um mesmo ciclo de textos produzidos por um sujeito que rememora fatos. Segundo Aliette Armel, trata-se de um texto que abre uma perspectiva nova em relação ao conjunto da produção de Marguerite Duras, uma vez que reúne, em torno de um fio condutor diretamente ligado à vida da autora, tudo o que estava espalhado de livro em livro (Armel, 1996).

Muitos leitores, e até mesmo uma parte da crítica, receberam *L'Amant* como uma autobiografia da escritora. Ingênuo nos parece, entretanto, tal interpretação da obra. Em Duras, o aspecto autobiográfico constitui, na verdade, um efeito de sentido produzido por um conjunto de procedimentos discursivos que colocam em foco a questão da subjetividade. São muitos os recursos que contribuem para a criação do que preferimos chamar de **efeito autobiográfico**, mas o principal deles, do qual decorrem os demais, é a escolha do pronome de primeira pessoa para reger a narrativa. A narradora demonstra-se consciente de seu papel nas muitas referências que faz à atividade enunciativa:

Oui, **que je dise**, tard déjà dans sa vie, elle a recommencé (Duras, 1984: 37).

De mon amant de Cholen, elle disait comme le frère aîné. **Je n'écris pas ces mots** (Duras, 1984: 72). (grifos nossos)

Dirige-se explicitamente a um *vous*, instalado no texto, seu destinatário. Ora, dirigir-se a um narratário é assumir-se enquanto narrador, revelar a voz que conduz a narrativa. É o que faz a narradora de *L'Amant* ao longo de todo o seu discurso: mostra-se, deixa claras suas posições na narrativa que constrói: narradora e personagem, voz que enuncia. E toca a tradição do gênero autobiográfico ao ter na imagem do próprio rosto o elemento desencadeador de suas lembranças:

À dix-huit ans j'ai vieilli (...) Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un (...) J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée (...) J'ai un visage détruit (Duras, 1984:10).

L'Amant, como observa Aliette Armel (1996), apresenta-se como uma busca das origens, um resgate do tempo em que o rosto ainda não tinha marcas.

Confessando que narra seu próprio passado, a narradora aproxima-se da definição de Philippe Lejeune para autobiografia: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria vida (Lejeune, 1973, p. 138). Aproxima-se de tal definição sem, contudo, preenchê-la. O sujeito que diz *eu* em *L'Amant* é criado no texto e nas relações intertextuais que o perpassam, não podendo ser identificado a nenhuma “pessoa real”. O efeito autobiográfico revela-se, pois, carregado de ambigüidades: efeitos de ficção e efeitos de realidade entrecruzam-se, eliminando certezas e chamando a atenção para os processos constitutivos da narrativa. O que é uma narrativa? Confissão ou invenção? Memória ou imaginação?

Tais elementos, memória e imaginação, combinam-se em *L'Amant*. O discurso é organizado em função das lembranças da narradora, do vai-e-vem de suas recordações, que não têm compromisso algum com a cronologia linear. A técnica da evocação, freqüente nos textos de Marguerite Duras, faz-se presente em *L'Amant* de maneira a determinar o ritmo da narrativa. São inúmeras as passagens em que a narradora faz questão de explicitar que se deixa conduzir pelas lembranças; o verbo *se souvenir* (lembra-se) é diversas vezes empregado:

Je me souviens, à l'instant même où j'écris, que notre frère aîné n'était pas à Vinhlong quand on lavait la maison à grand eau (Duras, 1984:77).

Em trechos como o acima citado, percebe-se a memória aliada à metalinguagem narrativa. A narradora, ao dizer “eu me lembro, no próprio instante em que escrevo”, refere-se à atividade enunciativa, atrelando-a à memória. Confere, desse modo, uma certa veracidade aos fatos escritos, relaciona-os a lembranças e não a invenções, reforçando, pois, o efeito autobiográfico. Vai-se delineando, assim, a imagem de um sujeito, um *eu* construído pelo texto. Construído ou construtor? É essa voz subjetiva quem cria os efeitos que se percebem no texto ou ela é mais um desses efeitos? A ambigüidade desse sujeito, assim como a ambigüidade do aspecto autobiográfico, ultrapassam as fronteiras

de *L'Amant* e desenham-se na relação entre os vários textos durassianos.

5. A extensão do efeito autobiográfico e a constituição intertextual do sujeito-autor e do sujeito-leitor

Como já se afirmou neste trabalho, a reescritura, traço marcante na obra de Marguerite Duras, torna-se explícita em *L'Amant*. Ao aludir ao processo de **escritura**, a narradora alude também à **reescritura**, esclarecendo não apenas que **escreve**, mas que **reescreve** a própria vida:

L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà (...). Avant j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse (Duras, 1984:14).

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance (Duras, 1984: 34).

A narradora fala claramente em livros que ela teria escrito anteriormente sobre sua vida. E nesses livros a que ela se refere reconhecem-se obras anteriores de Marguerite Duras, em particular *Un barrage contre le Pacifique* e *L'Éden cinéma*. A narradora assume os textos da escritora como sendo seus e, ao fazê-lo, subverte os níveis enunciativos e coloca-se não apenas como narradora, mas como autora. Revela-se na intertextualidade, rompe os limites do texto único para apresentar-se como sujeito de todo um conjunto de textos, o que estende o efeito autobiográfico criado em *L'Amant* à produção durassiana anterior, aí retomada e reescrita:

Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon-Bollée (Duras, 1984:25).

A limusine de que se fala no trecho acima já havia aparecido em *Un barrage contre le Pacifique* e em *L'Éden cinéma*, que descrevem o mesmo período relatado em *L'Amant*. Ao referir-se a ela, a narradora apresenta-se como produtora também desses outros livros e imagina um narratário que os conheça e que se lembre do carro. A frase “sim, é o grande carro fúnebre de meus livros” parece pressupor uma pergunta desse narratário conhecedor do conjunto dos textos: “é o mesmo carro dos outros livros?” Narradora e narratário não estão, portanto, circunscritos às páginas de *L'Amant*, mas são destinador e destinatário da reescritura, transformam-se em **autor** e **leitor**.

L'Amant de la Chine du Nord, de 1991, vem integrar esse conjunto de reescritura, reivindicando o efeito autobiográfico produzido em *L'Amant* e participando da edificação

de um sujeito responsável por todo um ciclo de textos. O livro faz referência ao texto de 1984 inúmeras vezes, e o próprio prefácio da autora, ao arrolar os títulos possíveis, sublinha a reescritura e evidencia o caráter de volta a *L'Amant* e às narrativas anteriores:

Le livre aurait pu s'intituler: *L'Amour dans la rue* ou *Le Roman de l'amant* ou *L'Amant recommencé*. Pour finir on a eu le choix entre deux titres plus vastes, plus vrais: *L'Amant de la Chine du Nord* ou *La Chine du Nord* (Duras, 1991:11).

Os acontecimentos narrados em *L'Amant* são retomados, reescritos:

C'est le fleuve.

C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres (Duras, 1991:35).

Por meio da intertextualidade, que em Duras define-se melhor sob o nome de reescritura, projetam-se as imagens de um autor e de um leitor diacrônicos, criados a partir de *L'Amant* e estendidos aos demais textos que narram o mesmo período, que revisitam e recriam a mesma história. Por meio da relação entre os diversos textos, das referências de um a outro, compõem-se as imagens do sujeito-autor e do sujeito-leitor de todos esses textos, produtor e receptor de uma obra que assume seu pleno sentido no conjunto.

6. A cisão do *eu* e a crise do sujeito

A mesma narradora que diz *eu* e assume-se enquanto autora brinca com seu leitor quando, em determinadas passagens, abandona aparentemente a subjetividade e passa a dizer *elle* (ela). Para referir-se à mesma personagem para a qual utilizava o pronome eu, ou seja, a si mesma, emprega agora a terceira pessoa, sobretudo nos momentos em que é narrado o envolvimento com o amante chinês:

Alors il lui demande: mais d'où venez-vous? Elle dit qu'elle est la fille de l'institutrice de l'école de filles de Sadec (Duras, 1984:43).

Percebe-se, pois, um jogo em que se alternam primeira e terceira pessoa na condução da narrativa. Seria uma tentativa de objetivar um discurso até então altamente subjetivo?

Ora, o emprego do pronome de terceira pessoa acaba por chamar ainda mais a atenção para o sujeito. O *elle* que irrompe em *L'Amant* não corresponde, efetivamente, a uma outra pessoa, mas à própria narradora-personagem quando jovem. Nas passagens em que a narradora relata seus momentos ao lado do amante, outro recurso vem juntar-se ao uso do pronome de terceira pessoa: o emprego do presente do indicativo (mesmo tratando-se de uma narrativa de fatos passados, o tempo verbal utilizado em determinadas passagens é o presente). Esses dois procedimentos aliados produzem um efeito de presentificação do passado: é como

se a narradora, por meio da palavra, da narrativa, tornasse presente o acontecimento vivido e resgatasse a menina de quinze anos e meio que ela fora.

Presente e pronome de terceira pessoa, além de impessoalizarem e tomarem atemporal a experiência da narradora, universalizando o que é pessoal, apontam para a complexidade do texto ao revelarem o caráter ambíguo do efeito autobiográfico.

A alternância de pronomes manifesta a cisão do *eu* entre *eu/ela (je/elle)*, presente/passado, narrante/narrado, criador/criado, autobiografia/ficção.

Marguerite Duras cria em sua obra (marcadamente a partir de *L'Amant* e estendendo-se à produção anterior e posterior) a imagem de um sujeito-autor que se dirige a um leitor especial, um leitor da reescritura. No entanto, ao mesmo tempo em que esse sujeito se afirma e se consolida, também dilui-se, desmembra-se. *Eu/ela*, narrador/autor, autor/personagem... São muitas instâncias compondo um só sujeito. Um só, mas múltiplo, fragmentado.

O *eu* que se desnuda e se divide em *L'Amant* esconde-se e mostra-se nos outros textos, adota máscaras, fragmenta-se.

Ao afirmar que narra sua própria história e ao assumir livros anteriores de Duras como seus, a narradora de *L'Amant* identifica-se com as personagens desses livros, diluindo-se, pois, em muitas instâncias, ao mesmo tempo em que se consolida como sujeito único do conjunto de textos.

Na produção durassiana da década de 90, sobretudo em *Écrire* (1993) e em *C'est tout* (1995), esse sujeito-autor afirma-se e divide-se ainda mais; assume progressivamente um estatuto de sujeito-escritor e parece querer confundir-se (ou provocar uma certa confusão/fusão) com a autora de carne e osso, personagem da realidade exterior à ficção. E quem é o leitor desse autor? Não o leitor real, mas um sujeito-leitor criado na reescritura, um desdobramento do sujeito-autor, tão fragmentado e múltiplo quanto este último.

Quantas faces assume, então, o sujeito? Cindido, multiplicado, o sujeito durassiano está, antes de tudo, em evidência: os textos chamam a atenção para a existência desse sujeito e convidam a refletir sobre ele. Tal situação é representativa de boa parte da literatura da segunda metade do século XX, época em que também a teoria tende a voltar-se para a problemática do sujeito, refletindo as preocupações da arte.

A obra de Marguerite Duras exemplificaria, pois, a tão comentada crise do sujeito na ficção das últimas décadas? O que ocorre, na verdade: crise do sujeito ou uma maior afirmação do mesmo?

Acreditamos que romper a unicidade serve para pôr em destaque. Fragmentado, pluralizado, o sujeito é colocado em questão e torna-se alvo de discussões. O paradoxo é

inegável. Trata-se de crise e revitalização ao mesmo tempo. O sujeito perde a coerência que o tornava indiscutível. Seu papel é revigorado pelo questionamento e pela transformação.

7. Conclusão

Extensa e diversificada, a obra de Marguerite Duras reúne muitas das tendências que permeiam a produção literária e artística da segunda metade do século XX. A principal delas, que parece abranger as demais, é a preocupação com a própria escritura. Em Duras, escrever é experimentar, construir e reconstruir, perseguir a palavra. Sua obra é uma constante busca, que recomeça a cada texto, criando e experimentando novas formas, novas linguagens e novas maneiras de compor uma narrativa.

A reescritura, do modo pelo qual é realizada por Duras, é uma de suas grandes inovações. Reescrever não é apenas repetir personagens e episódios, mas reinterpretar a mesma história e refletir sobre a palavra, sobre as diferentes formas de narrar. E nessa reflexão que se aprofunda a cada texto, as classificações rígidas de gênero (teatro, romance, cinema...) tornam-se praticamente impossíveis. A obra de Duras sempre caminhou para a indefinição genérica, unindo elementos de vários meios de expressão. Cada texto é uma possibilidade diferente de narrar ou de reinterpretar a mesma (ou quase a mesma) história.

Rompendo a fronteira entre os gêneros e estabelecendo pactos inovadores com o leitor, produzindo e quebrando a ilusão referencial, focalizando os processos de construção do sentido, Marguerite Duras é representativa das principais preocupações literárias do seu tempo. Sua extensa obra fornece elementos para examinar muitos dos temas mais frequentemente abordados pela teoria e pela crítica literária das últimas décadas e situa a autora entre os grandes inovadores da narrativa no final do século passado.

Referências Bibliográficas

- ARMEL, Alette. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Paris: Le Castor Astral, 1996.
- DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris: Éditions de Minuit, 1984.
- _____. *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris: Gallimard, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. *Poétique*. Paris, n.14, p.137-62, 1973.