



**MEMÓRIA, FICÇÃO E IMPERIALISMO EM *UMA BARRAGEM
CONTRA O PACÍFICO*, DE MARGUERITE DURAS**

**MEMORY, FICTION AND IMPERIALISM IN MARGUERITE
DURAS' *THE SEA WALL***

Beatriz D'Angelo Braz¹

Recebimento do texto: 15/03/2017

Data de aceite: 20/04/2017

RESUMO: Este artigo centra-se no romance *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras. Publicada em 1950, a obra é o terceiro livro da autora e o primeiro retratar sua adolescência na Indochina. Neste artigo, visa-se evidenciar como nesse texto se manifesta a relação entre autobiografia e ficção e, ao mesmo tempo, como a narrativa se relaciona com o contexto social que lhe originou. Intentou-se, assim, demonstrar como a escrita altamente subjetiva de Duras exprime, por meio da trama e da construção dos personagens, sua crítica à empreitada imperialista francesa do início do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Marguerite Duras; romance; autobiografia; Nouveau Roman; imperialismo.

ABSTRACT: This article focuses on the novel *The sea Wall* by Marguerite Duras. Published in 1950, it is the author's third book and is the first to portrait her teenage years in Indochina. In this article, we aimed to show how the relationship between autobiography and fiction is present in the text and, at the same time, to highlight how the narrative is related to its social context. Therefore, we intended to demonstrate how Duras' highly subjective writing expresses through the plot and the characters her criticism of French imperialism in the beginning of the XXth century.

KEYWORDS: Marguerite Duras; novel; autobiography; Nouveau Roman; imperialism.

¹ Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).



Introdução

Marguerite Duras nasceu em 1914 no Vietnã, à época uma colônia francesa chamada Indochina, com o nome de Marguerite Donnadiou. Após retornar à França na década de 1930, Duras publicou seu primeiro livro, *Les impudents*, em 1943, quando adotou seu pseudônimo em homenagem à pequena cidade de origem de seu pai. A partir de então, até sua morte em 1996, Duras produziu mais de quarenta livros, entre eles romances, narrativas, peças teatrais, além de roteiros cinematográficos – muitos por ela própria dirigidos – e textos jornalísticos para revistas e jornais.

Entre seus romances mais célebres está *Uma barragem contra o Pacífico*, publicado em 1950, terceiro romance da escritora. Este é a primeira narrativa em que Duras abordará sua infância na Indochina, muitas décadas antes de a publicação de *O amante* (1984), seu maior sucesso comercial, e de *O amante da China do Norte* (1991). Esses três romances, somados a *L'éden cinéma* (1977) – texto teatral que retoma a narrativa de *Uma barragem contra o Pacífico* –, são denominados pelos críticos como o “ciclo da Indochina”, em que a autora aborda de formas distintas o mesmo período de sua adolescência na colônia francesa, marcado pela luta de sua família para sobreviver. Duras faz uma violenta crítica ao vampirismo colonial, evidenciando as contradições e os embates sociais que derivam desta situação. Sua narrativa, embora altamente subjetiva e estética, não deixa de explorar e evidenciar as contradições e diferentes emoções decorrentes da difícil situação dos personagens. A escrita de Duras acaba expondo diversas facetas dolorosas e cruéis do imperialismo francês, que





recai não apenas sobre os povos colonizados, mas, sobretudo, sobre os personagens principais do romance: a menina, a mãe e o irmão Joseph. A situação corresponde à própria família de Duras¹ e sua condição de penúria e desespero.

Dessa forma, o presente artigo busca mapear como são construídas as relações entre a narrativa de Duras e o momento histórico, em especial como se manifestam as questões relacionadas à representação do Oriente e da construção do imperialismo francês na prosa de Duras. Nesse sentido, elabora-se essa abordagem não com intuito de estabelecer uma análise puramente sociológica, mas sim por acreditarmos que, como afirma Adorno, esta referência ao social revela algo da essência desse romance, surgindo da sua própria composição (ADORNO, 2003, p. 66-67), uma vez que a condição colonial, bem como a situação econômica e social dos personagens são os propulsores da narrativa. A prosa de Duras não tem como intuito fazer um manifesto anti-imperialista, mas a situação colonial condiciona a trama e as relações entre os personagens, de forma que essa crítica da autora parece estar não apenas subjacente, mas entrelaçada ao fio condutor da narrativa, selando o destino dos personagens.

Esta relação e o caráter engajado do romance foram destacados por Margaret Reis Sobral Seabra em sua dissertação de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em língua e literatura francesa da Universidade de São Paulo, em que ela sintetiza:

[...] Claude Roy, amigo fiel e fervoroso admirador de Marguerite, publica, em um jornal comunista, um artigo em que, além dos elogios, destaca o lado político engajado do romance. Seleccionada para concorrer ao prêmio Goncourt, Marguerite, apesar do apoio de alguns jornalistas e da própria Gallimard, obtém apenas um voto e perde o prêmio para Paul



Colin, autor de *Les jeux sauvages*. A romancista não se conforma e atribui sua derrota à censura, por parte dos jurados, a uma comunista revolucionária.

Alimentadas pelos acontecimentos da infância, suas obras posteriores continuarão a dar forma a seu universo asiático, onde as personagens aparecem em luta constante para escapar da solidão. Serão reescritas as mesmas histórias em que várias figuras obsessivas vão se encontrar (Anne-Marie Stretter, o vice-cônsul, a mendiga, o amante chinês...). (SEABRA, 2008, p. 17-18)

Esse caráter engajado e crítico ao imperialismo e à corrupção da estrutura social colonial caracteriza a prosa durasiana de forma bastante peculiar. Não se pode dizer que a autora relega esses temas a um pano de fundo, mas suas narrativas enfatizam a subjetividade, o não pertencimento e o isolamento dos personagens, que se mostram desesperançados e aparentemente sem rumo, frente à dramática condição econômica e à problemática e complexa situação familiar. Estes sentimentos parecem ser uma consequência não apenas da situação colonial, mas da contradição da família que não pertence à elite colonial branca, nem ao povo nativo. Todas essas questões serão temas constantes da prosa durasiana, retratadas de forma poética e por vezes extremamente dramática, porém aparecendo de maneiras distintas nas suas diferentes narrativas e sendo a tônica, sobretudo, do “ciclo da Indochina”.

Marguerite Duras, o *Nouveau Roman*, memória e autobiografia no ciclo da Indochina

Antes de iniciarmos a reflexão propriamente dita em torno de *Uma barragem contra o Pacífico*, parece importante deter-nos nas características



gerais da prosa durasiana, bem como sua relação e pertencimento ou não ao *Nouveau Roman*.

Há na literatura uma dificuldade em se definir quais seriam realmente os autores que fariam parte do *Nouveau Roman*, movimento ou tendência francesa iniciada no pós-Segunda Guerra e que ganha força nos anos 1950. Este tema é ressaltado não apenas por Leyla Perrone-Moisés, em *O novo romance francês*, mas também por Jean Ricardou, quando ele aborda, em seu livro *Nouveau Roman*, os diferentes critérios utilizados pelos críticos para elencar os romancistas pertencentes a esse grupo, tais como abordagens cronológicas, obras que foram publicadas pelas *Éditions de Minuit*, escritores que trouxeram inovações em comparação ao chamado romance acadêmico, entre outros, gerando assim diferentes listagens de autores.

Marguerite Duras, ainda que não apreciase muito, é geralmente incluída nesse rol de autores franceses do *Nouveau Roman*. Entre as características que permitem a associação a este movimento ou tendência, observa-se que a obra durasiana é extremamente vasta e, como a de muitos escritores do século XX, sobretudo os do *Nouveau Roman*, transita por diferentes gêneros textuais e modalidades artísticas, usando diferentes linguagens.

Essa mistura, como coloca a própria Duras, notadamente entre cinema e literatura não será característica somente de sua obra. O *Nouveau Roman* tem um diálogo forte com o cinema, não apenas decorrente do importante trabalho de seus romancistas como roteiristas (em especial na *Nouvelle Vague*ⁱⁱ) mas, especialmente, no que tange à forma. Leyla Perrone-



Moisés destaca que o cinema influenciou muito a criação formal desses autores. Eles eram conhecidos como a “escola do olhar”, em função de sua busca pela pureza do olhar que caracterizaria a câmera cinematográfica presente na escritura desses autores. Entretanto, Perrone ressalta que, para eles, só a literatura poderia contentar como meio de expressão completo, uma vez que a literatura é a recriação abstrata “[...] que permite ao criador estabelecer uma infinidade de relações sensoriais e intelectuais entre as imagens [...]”. (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 22)

Além disso, muitos dos autores geralmente associados ao *Nouveau Roman* também fizeram importantes contribuições teóricas, explicitando suas novas propostas de construção do romance. Este é o caso não só de Jean Ricardou, mas também de Alain Robbe-Grillet, com seu livro *Por um novo romance* (1969), e Nathalie Sarraute, com *L'ère du soupçon* (1956). Contudo, ambos os autores ressaltam que é errônea a ideia de que os autores do *Nouveau Roman* fossem teóricos da literatura, que, em primeiro lugar, construíram teorias do romance para, em seguida, aplicá-las em suas obras de ficção (SARRAUTE, 1956, p. 7). Robbe-Grillet, geralmente considerado um dos expoentes e fundadores do *Nouveau Roman*, afirma que esses autores não almejavam estabelecer uma teoria do romance no sentido de estabelecer um modelo a ser seguido, pelo contrário:

Como vimos, não se trata de construir uma teoria, um molde prévio para nele vazarem os livros futuros. Cada romancista, cada romance, deve inventar a sua própria forma. Nenhuma receita pode substituir esta reflexão permanente. O livro cria só para si as próprias regras. Também, o movimento do estilo deve a miúdo levar a pô-las em perigo, ou mesmo em cheque, e fazê-la estalar. Em vez de respeitar formas imutáveis, cada novo livro tende a estabelecer as suas leis de funcionamento, ao



mesmo tempo em que gera a sua destruição. Uma vez acabada a obra, a reflexão crítica do escritor permitir-lhe-á ainda ter uma perspectiva em relação a ela, estimulando logo novas pesquisas, nova largada. (ROBBE-GRILLET, 1965, p. 13)

Percebe-se pelos textos de Ricardou, Sarraute e Robbe-Grillet que os autores do *Nouveau Roman* não tinham intenção de formar uma escola, um movimento ou lançarem qualquer tipo de manifesto ou revista, tampouco pré-estabelecerem procedimentos estilísticos para sua forma romanesca. Sandra Nitrini afirma que estes autores abriram frentes individuais longe do objetivo de estabelecer uma escola (NITRINI, 1987, p. 43). O que os unia era o desejo de uma renovação na forma do romance, recusando as formas e procedimentos tradicionais, sobretudo do modelo do romance realista do século XIX.

Nesse sentido, o que parece de fato unir os autores do *Nouveau Roman* são as propostas experimentais de seus autores, o que se afigura na obra durasiana. Talvez por isso, Perrone-Moisés destaque que a pesquisa formal, a criação de novas formas de expressão e as indagações sobre os problemas do gênero são uma maneira de compreender o *Nouveau Roman*, ainda que não a única. Esta crítica literária ressalta que as relações de Duras com o *Nouveau Roman* se dão na percepção de que a proposta literária desses autores carrega uma nova compreensão particular do homem. Isso porque os novos romancistas não trouxeram apenas uma reflexão sobre o romance enquanto gênero literário, mas essencialmente uma investigação sobre o papel do homem na contemporaneidade (PRADO, 2006, p. 13).

A valorização da escrita também é uma característica do texto durasiano, sendo muitas vezes parte da temática de seus livros. No “ciclo



da Indochina”, Duras procura narrar de formas distintas em cada obra seu processo de constituição enquanto escritora. Além disso, Duras definia-se como escritora. Em suas entrevistas – pode-se destacar a que ela concedeu a Bernard Pivot no programa *Apostrophes*, do canal de televisão *France 2*, na época do lançamento de *O amante*, em 1984 –, em cartas, prefácios de livros e outros meios, Duras constantemente ressalta que escrever estava fundamentalmente associado a sua existência. Apesar de ter exercido outras funções como roteirista, cineasta e jornalista, Duras definia-se como uma escritora e não “como alguém que escreve” (DURAS, 1984). Por isso, talvez, há em sua obra uma reflexão sobre o escrever, focalizando nos papéis do autor, leitor, narrador e narratário. (SEABRA, 2008, p. 23)

Um processo secundário parece surgir dessa valorização da escritura: a aparente busca pela forma ideal, transfigurada na relação entre escritura e reescritura. A obra de Duras é marcada pela relação entre escrever e reescrever. As repetições de situações e de personagens, quase de forma obsessiva, são constantes. Mas a cada novo processo de reescritura, a narrativa modifica-se, tanto em termos de trama ou características dos personagens, quanto no texto em si. Seu texto, a partir da década de 1950, foi modificando-se e cada vez mais se distanciando do modelo do romance realista, com forte influência dos autores americanos como Hemingway e Faulkner, para introduzir inovações técnicas na sua escritura, especialmente na construção de textos híbridos, como é o caso de *India song* (1974) cujo subtítulo é “Texto, teatro, filme”.

Nesse sentido, há duas características que perpassam a obra de Duras e aproximam a autora do *Nouveau Roman*: a relação entre memória,



autobiografia e ficção e sua intenção de diluir a fronteira entre os gêneros. Ambos os traços foram salientados por Margaret Reis Sobral Seabra em sua dissertação de mestrado. Segundo a pesquisadora:

É por volta de 1955 que a escrita de Duras começa a distanciar-se da narrativa linear, da história tal como era contada no século XIX. Ela inaugura técnicas inovadoras com *Le Square* (1955), um romance híbrido, posto que inteiramente dialogado. O diálogo em sua obra ocupa um espaço considerável e é utilizado, enquanto significante, como instrumento de perturbação das fronteiras genéricas. No período que vai de 1943 a 1995, ele ganha um espaço cada vez maior em detrimento da narrativa, e mesmo os textos não dialogados, como é o caso de *L'Amant*, tentam uma troca com o leitor: “*Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.*” (p.11). (SEABRA, 2008, p. 25)

Essa busca por uma nova forma de escritura será ainda mais reforçada em *Moderato cantabile*, romance publicado em 1958. Somado a ela, a relação com a memória, autobiografia e ficção manter-se-á por toda sua obra. Porém, Duras não tem como objetivo estabelecer um relato fidedigno, baseado em fatos reais. Sua mistura da autobiografia com a ficção e a noção de que as memórias são mutáveis e não estáticas conferem diferentes enfoques e abordagens aos diferentes romances, bem como profundas alterações na trama. Os romances do “ciclo da Indochina” narram essencialmente a mesma história, mas cada um deles terá um enfoque diferente e também profundas alterações nas descrições das personagens, mudanças nos acontecimentos e na tônica da narrativa, bem como mudanças de ponto de vista da voz narrativa. Partindo de uma noção da relação intrínseca entre forma e conteúdo na composição romanesca, não apenas o enredo se altera bem como a forma de estruturação dos romances.



Se em *O amante* a narrativa assume um tom confessional, em primeira pessoa desde a primeira página, em *Uma barragem contra o Pacífico* tem-se um narrador onisciente em terceira pessoa que narra as desventuras de Joseph, Suzanne e da mãe, como pode-se perceber comparando os trechos abaixo de *Uma barragem contra o Pacífico* e *O amante*, respectivamente:

Il leur avait semblé à tous les trois que c'était une bonne idée d'acheter ce cheval. Même si ça ne devait servir qu'à payer les cigarettes de Joseph. D'abord, c'était une idée, ça prouvait qu'ils pouvaient encore avoir des idées. Puis ils se sentaient moins seuls, reliés par ce cheval au monde extérieur, tout de même capable d'en extraire quelque chose, de ce monde, même si ce n'était pas grand-chose, même si c'était misérable, d'en extraire quelque chose qui n'avait pas été à eux jusque-là, et de l'amener jusqu'à leur coin de plaine saturé de sel, jusqu'à eux trois saturés d'ennui et d'amertume. [...] (DURAS, 2007, p. 13)

Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : « Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté. » (DURAS, 2014, p. 9)

Os dois trechos, que correspondem aos parágrafos que iniciam cada um dos romances, já evidenciam claramente, por meio de suas diferenças estilísticas, o particular enfoque presente em cada enredo. Em *Uma barragem contra o Pacífico*, o foco da narrativa recai sobre a mãe e sua luta pela sobrevivência na colônia. Apesar de relatar acontecimentos baseados nas suas próprias experiências na infância na Indochina, Duras constrói sua narrativa por meio do relato de um narrador em terceira pessoa e dá inclusive um nome fictício a ela própria: Suzanne. No primeiro





parágrafo do romance, já se estabelece que o foco narrativo será o núcleo familiar: a mãe, Suzanne, Joseph e suas desventuras. Os três, de certa forma, compartilham o protagonismo do livro. Assim, o texto não é só uma narração em terceira pessoa, mas também inicia com a descrição da compra do cavalo como um plano dos três, mencionando suas intenções e sonhos como grupo, o que se evidencia com o uso dos pronomes na terceira pessoa do plural *ils, leur*, para se referir aos três em conjunto.

Isso não ocorre em *O amante* e *O amante da China do Norte*. Nestes, o foco recai sobre a relação amorosa da adolescente com o chinês. A narrativa, então, assume o tom confessional com um narrador em primeira pessoa, que jamais revela o nome nem da jovem (a própria Duras), nem do amante chinês. Apenas uma amiga e os irmãos serão personagens nomeados nos romances. Vale destacar que a mãe permanece apenas como *mère* nas três obras. A mudança na voz narrativa também implica uma nova forma de contar a história. *O amante*, como um romance em primeira pessoa, tem a jovem como ponto de vista para os acontecimentos; assim, o relato torna-se mais pessoal, subjetivo, confessional, quicá psicológico, já evidenciado no primeiro parágrafo em que a narradora fala de seu rosto que envelheceu. Sobretudo, porque nos parágrafos subsequentes em que a narradora afirma: “A dix-huit ans j’ai vieilli” (DURAS, 2014, p. 9) percebe-se que esse envelhecimento é metafórico e decorrente das experiências que serão relatadas no romance. Apesar da mudança na tônica das três narrativas, que apresentam distinções variadas, a trama dos romances é essencialmente a mesma: as desventuras de uma mãe francesa com seus filhos na colônia e o envolvimento da filha com um homem chinês rico.





Essa problemática será quase que um *leitmotiv* na obra de Duras. *Uma barragem contra o Pacífico* contém o germe dos demais romances da autora, iniciando o leitor nesse universo durasiano. *L'édén cinéma* é a transformação dessa narrativa em texto teatral. *O amante*, então, representa uma mudança formal na linguagem utilizada para reescrever essa história. Seabra destaca que em *O amante*, “a enunciação desnuda-se, revelando-se mais importante do que os acontecimentos em si” (SEABRA, 2008, p. 25). Já *O amante da China do Norte* transforma o livro anterior em roteiro, misturando narrativa e rubricas de cena e a decupagem da câmera, recontando a história com modificações e alterações na trama, em um trabalho que rompe os limites entre os gêneros textuais, algo muito caro à Duras.

No “ciclo da Indochina”, o relato autobiográfico desempenha um papel central na narrativa e a relação entre vida e obra ocorre de forma mais explícita. Nos demais trabalhos de Duras, há pequenas referências autobiográficas ou retornos a esse *leitmotiv* introduzidos nas tramas. Porém, a constante preocupação com a relação mãe e filho, presente em diversos de seus livros, bem como a condição feminina não se configuram apenas como um olhar autobiográfico, mas também evidenciam o olhar crítico e reflexivo da autora sobre o papel da mulher no século XX. Calcado na subjetividade, esse será um pano de fundo para as memórias evocativas da personagem de Emmanuelle Riva no filme *Hiroshima mon amour*. A fragilidade e opressão feminina estão subjacentes no relato de seu relacionamento com um soldado alemão durante a ocupação nazista e o linchamento social – e de certa forma



até físico, com o corte dos cabelos–, sofrido por ela após a libertação da França, ao ser acusada de colaboracionista em decorrência dessa ligação.

Percebe-se, assim, como Duras estabelece em sua obra um jogo entre ficção e memória. Não há na prosa durasiana uma intenção de veracidade com os fatos do passado. Estes são filtrados pelo presente e confundem-se com a ficção e a criação literária. A obra de Duras está conectada com o mundo que lhe deu origem, mas seu engajamento está calcado em uma visão embaralhada da história de um narrador que repensa e reorganiza seu passado e suas memórias. O relato autobiográfico da adolescência na Indochina é estilizado e ficcionalizado. Ele se renova em forma e conteúdo em cada nova obra da autora que retoma esse *leitmotiv*.

Nesse jogo entre ficção e autobiografia estabelecido por Duras, parece-nos produtivo incluir a reflexão de Bakhtin acerca da relação entre personagem e autor. No primeiro capítulo de *Estética da criação verbal*, Bakhtin explicita a necessidade de haver uma separação entre autor e personagem, mesmo quando estes são a mesma pessoa na vida, e a narrativa configura-se como autobiográfica. Bakhtin afirma:

Segundo uma relação direta, o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro; [...]

[...] o todo da personagem deve permanecer o último todo para o autor-outro, deve separar o autor da personagem – em si mesma de modo total e absoluto, precisa definir a si mesmo em valores puros para o outro, ou melhor, em si mesmo deve ver o outro inteiramente; porque de maneira alguma a imanência do fundo eventual à consciência é uma combinação



estética da consciência da personagem com o fundo: o fundo deve acentuar essa consciência em seu conjunto por mais ampla e profunda que ela seja, mesmo que ela tenha conscientizado e tornado todo o mundo imanente a si, o estético deve proporcionar-lhe um fundo transgrediente a si mesmo, o autor deve encontrar um ponto de apoio fora dela para que ela se torne um fenômeno esteticamente acabado: uma personagem. [...] (BAKHTIN, 2003, p. 13-15)

A reflexão de Bakhtin sobre a questão da autoria vai ao encontro da escrita autobiográfica de Duras. A necessidade de o autor tornar-se *outro* para que possa constituir-se, então, como uma personagem evidencia-se a cada retorno da autora ao tema da Indochina. Isso porque a narrativa de Duras é autobiográfica, mas ficcional, e a autora evidencia isso. Como os demais autores do *Nouveau Roman*, o romance é a aventura de uma escritura, assim, a forma e a estilização são mais importantes do que os fatos. A autora transfigura-se, em *Uma barragem contra o Pacífico*, nesse narrador onisciente em terceira pessoa e, posteriormente, na narradora-personagem que relembra sua primeira relação amorosa na adolescência na Indochina.

A relação entre escrita e memória foi imortalizada na literatura francesa por Marcel Proust, que defendia que a escrita seria a forma de acessar a memória involuntária que nos escapa. Porém, a obra de Proust já enfatiza a necessidade de criação de um outro, como coloca Bakhtin, na separação que se apresenta na obra *Em busca do tempo perdido* entre Proust – ou seja, a pessoa do autor – o narrador e o herói. Essas três figuras coexistem dentro do texto proustiano, o que também ocorre na escrita durasiana. Em Duras, isso é ainda mais evidente para o leitor que partilha



esse universo, uma vez que o relato se modifica com o tempo e a cada nova escritura.

A personagem criada por Duras também modifica seu relato, uma vez que ela própria se modifica com o passar dos anos. O relato autobiográfico é sempre um relato do passado, de forma que há uma separação temporal entre o autor que escreve e o personagem que vivencia a experiência. Sobretudo, no caso de Duras, que retoma sua adolescência na década de 1950 e nos anos 1980, ao fim de sua vida. O olhar da própria autora não é mais o mesmo, o que acarreta significativas modificações nos romances. A necessidade de distância e criação do outro proposta por Bakhtin auxiliam na forma pela qual Duras confunde ficção, memória e autobiografia.

Nesse processo, as modificações são feitas para servir à construção da narrativa. Os fatos não condicionam a trama, mas eles são alterados, bem como os personagens, conforme as intenções da autora. Ainda que *O amante* apresente um relato altamente confessional e subjetivo, há a distância apresentada por Bakhtin, porque há na obra de Duras uma constante ficcionalização da memória e da autobiografia. A enunciação e a estilização são mais importantes que a veracidade dos fatos. Tanto que *O amante da China do Norte* retoma essencialmente a mesma narrativa de *O amante*, modificando essencialmente a forma, mas não tanto o enredo. Dessa forma, pode-se afirmar que, em suas narrativas autobiográficas, Duras evidencia para o leitor a sua própria reconstrução em um outro, em personagem ficcional que recria e estiliza a experiência vivenciada transformando-a em romance.





Além dessa relação entre escritura e reescritura, ficção, autobiografia e memória, a obra durasiana destaca-se na literatura francesa do século XX em função da sua pluralidade de gêneros textuais. A obra de Duras torna-se ainda mais auspiciosa quando refletiva com base no estudo da intersecção da literatura com o cinema e o teatro, além de questões-chave que se mantêm desde o século passado e fazem da escrita da autora um material ainda relevante, tais como a questão colonial e pós-colonial e o feminismo.

Uma barragem contra o Pacífico e o imperialismo francês

Uma barragem contra o Pacífico é o primeiro sucesso de público e crítica de Marguerite Duras. O foco da narrativa é uma personagem denominada apenas como *mãe*, que deixa a França ainda jovem para trabalhar como professora na Indochina. Lá, ela casa-se e tem dois filhos: Joseph e Suzanne. Após a morte do marido, que não é detalhada em nenhum dos textos do “ciclo da Indochina”, a *mãe* começa a trabalhar como pianista em um cinema, o *Eden Cinéma*. Após juntar todas as suas economias, a *mãe* decide investir em uma concessão do governo da colônia para produzir arroz. Enganada pelos agentes do governo, que exigem propina para garantir a concessão das melhores terras, ela termina adquirindo terras improdutíveis e incultiváveis, uma vez que estas são periodicamente inundáveis pelo mar. O título do livro se refere às várias tentativas da *mãe*, todas destinadas ao fracasso, de construir uma barragem que evitasse o avanço do mar. O esforço hercúleo da mãe não é jamais recompensado e a família vive em uma situação de penúria.





Um fio de esperança surge quando um chinês rico, Monsieur Jo, se interessa por Suzanne. A mãe sonha que ele iria desposá-la e, assim, solucionar os problemas financeiros da família. M. Jo, encantado com a jovem Suzanne, entra no jogo e tenta seduzir a menina com presentes: um fonograma, vestidos e finalmente um anel de diamante. Por fim, M. Jo deixa claro a impossibilidade de um homem como ele casar-se com uma moça pobre como Suzanne e rompe relações com a família. A mãe, então, tenta vender o diamante, mas acaba descobrindo que ele é bem menos valioso do que ela imaginava. Resignada, a mãe acaba morrendo, o que abre espaço para a emancipação de Joseph e Suzanne, que partem cada um em busca de seu destino.

Apesar da beleza, Suzanne mostra-se uma moça ingênua, alheia aos desejos de arrivismo social de sua mãe. Aqui, tem-se uma das cruciais diferenças entre esse romance e os dois que retomam essa narrativa. Suzanne não tem nenhum interesse por M. Jo, que é descrito como um homem feio e pouco atraente. Em *O amante*, a relação sexual se concretiza entre a jovem francesa e o chinês. Ainda que muito de sua atração seja em função do belo carro e das roupas, há um forte erotismo e sensualização física do rico chinês, totalmente diferente da figura por vezes ridícula de M. Jo. Suzanne está mais preocupada em agradar ao irmão Joseph, sugerindo a relação complexa que será retomada nos outros dois romances com a figura do irmão mais velho e do irmão mais novo. Em *Uma barragem contra o Pacífico* pode-se pensar até em uma sugestão pelo texto de uma relação incestuosa não concretizada no amor de Suzanne por Joseph. A figura do



irmão é extremamente marcada na obra de Duras e ecoará em diferentes romances além do “ciclo da Indochina”.

A partir das relações dos quatro personagens, Duras faz um retrato social da situação colonial, expondo suas fragilidades e corrupções. A representação do Oriente feita por Duras é bastante rica, justamente por ser o olhar de alguém de dentro, ainda que de um europeu. Nesse sentido, este olhar distancia-se daquele do século XIX e torna-se uma crítica ao modelo e estrutura imperialista, não apenas na perspectiva dos povos colonizados, mas também em decorrência da fragilidade da situação dos colonizadores menos abastados.

Edward Said em seu livro *Orientalismo*, afirma que o Oriente foi um espaço geográfico que gerava interesse e entusiasmo desde a Antiguidade. Enquanto espaço, ele era quase uma invenção europeia; desde Chateaubriand e Nerval, fora um lugar de romance – de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis. Said salienta a importância do Oriente na construção da alteridade. Segundo ele, para a Europa, o Oriente é onde estão as maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, seu concorrente cultural e uma das mais profundas e recorrentes imagens do Outro. Assim, o Oriente reforça a dicotomia entre “nós” e “eles”.

O autor faz uma distinção que nos parece proveitosa quando afirma que a discussão sobre orientalismo é uma discussão principalmente, embora não exclusiva, de uma empresa cultural francesa e inglesa, em decorrência dos grandes impérios que os dois países constituíram no fim do século XIX. Isso se reflete na literatura de formas distintas. Com Flaubert, Hugo, Nerval



e Goethe, tem-se uma mitologia flutuante do Oriente, um Oriente que deriva não só de atitudes e preconceitos populares contemporâneos, mas também daquilo que Vico chamou de presunção das nações e dos eruditos. Dominado pela visão positivista, o caráter civilizatório da empreitada europeia é reforçado.

No caso de Duras, há uma modificação. Ainda que se mantenha a visão de superioridade europeia e inferioridade dos povos colonizados – visto a caracterização de M. Jo –, e o preconceito latente seja uma das tônicas da narrativa, a autora parece abordar essas características por um viés crítico. Isso porque, em especial, há uma inversão de papéis na relação entre M. Jo e Suzanne, em que o homem chinês e abastado deseja tornar a jovem europeia sua amante e não o contrário, o ocidental seduzindo a jovem nativa e a abandonando (como acontece na ópera *Madame Butterfly* composta em 1903 por Giacomo Puccini, por exemplo). Mais do que isso, M. Jo afirma a impossibilidade de se casar com Suzanne, uma europeia pobre. Assim, a família francesa desvalida termina se dando conta da sua inferioridade social em relação ao chinês abastado. O arrivismo da mãe, que também está presente nos demais romances, reforça ainda mais essa posição da família.

Parece-nos importante lembrar alguns dados mencionados por Eric T. Jennings, da Universidade de Toronto, em seu artigo *Visions and representations of French Empire*. Jennings faz uma revisão bibliográfica acerca das representações do império colonial francês na arte, na literatura e na arquitetura. Além de fornecer um panorama das diversas obras sobre o tema, o autor remete a fatos históricos dignos de nota. Essa inversão de



papéis feita por Duras fica ainda mais evidente quando nos lembramos de que, além das múltiplas exibições de povos nativos, havia em Paris até a década de 1930 um zoológico humano. Localizado nos arredores da cidade, hoje o local permanece abandonado e é uma grande vergonha para os franceses. Porém, nas primeiras décadas do século XX ele era habitado por indivíduos provenientes das diferentes regiões do império francês que, vestidos com roupas típicas, simulavam a vida em tribos para o entretenimento dos parisienses, que faziam assim uma “viagem às colônias”.

Em Duras, esse olhar explorador e voyeurístico se inverte. É M. Jo que se insere no ambiente da família pobre e há um constrangimento em decorrência da falta de recursos da família na presença do chinês rico. M. Jo é quem se desloca em seu belo carro preto para visitar os europeus falidos; ele anda com as roupas europeias elegantes, enquanto Suzanne e Joseph estão descalços, com os pés sujos de terra. Essa inversão de tornar o europeu objeto de desejo e curiosidade torna-se evidente no trecho em que M. Jo suplica à Suzanne que se exhiba para ele ao banhar-se:

Elle l’entendit bondir dans le salon. Il alla se camper sur la porte d’entrée et alluma une cigarette. Il s’efforçait d’être calme mais ses mains tremblaient. Joseph et le caporal n’avaient pas fini de consolider les piliers du pont. Ils n’avaient pas l’air de vouloir rentrer tout de suite. La mère était venue se joindre à eux et paraissait très absorbée comme chaque fois qu’elle suivait un travail fait par Joseph. M. Jo revint vers la cabine de bains.

- Ils sont toujours là-bas, vite Suzanne!

Suzanne entrouvrit la porte. M. Jo fit un bond vers elle. Suzanne ferma la porte brutalement. M. Jo resta derrière. (DURAS, 2007, p. 106)





O trecho realça a fraqueza de M. Jo, que também é constantemente humilhado por Joseph e às vezes por Suzanne. Sua fraqueza física contrapõe-se às presenças marcantes da mãe e de Joseph. As relações de superioridade e inferioridade social confundem-se continuamente na relação complexa de M. Jo com a família. Ora ele é humilhado e mostra-se fraco, ora a situação inverte-se, como na tentativa patética da mãe e de Joseph de fazê-lo casar-se com Suzanne, que se confunde com um discurso dúbio de prostituir a filha.

Ademais, há no romance uma distinção na representação da colônia. A Indochina, ainda segundo Jennings, não era nada mais do que um constructo e uma fantasia francesa. Ela era expressada por meio do desejo colonial e do exotismo e tomava um espaço central no imaginário francês. Por sua vez, a Indochina de Duras e sua representação muito se distanciam desse lugar exótico e de fantasia. Pelo contrário, a situação da família é de total falta de saída em função da corrupção dos agentes do governo e do abandono da administração colonial.

Há uma revolta latente dos personagens contra a administração colonial e, sobretudo, uma descrença. A família é vítima da corrupção e abandono estatal. A compra da concessão sela o destino e arruína a família, especialmente a mãe, que é enganada em função de sua viuvez, singeleza e por ser mulher. Há um tom de denúncia e de revolta na narrativa de Duras que se torna mais evidente no final do romance.

Após a morte da mãe, Joseph e Suzanne, com ajuda dos empregados domésticos da família, enterram-na nas terras da concessão. Antes de partir e para se vingar da administração colonial que arruinou sua



família, Joseph entrega seus fuzis aos habitantes locais, ciente do intuito destes de se revoltarem contra o governo. Suzanne, que perdeu a virgindade com o vizinho com quem ela não deseja se casar, também vai embora. Nesse sentido, a narrativa expõe a desilusão da empreitada colonial na Indochina, expondo seus vícios e sua corrupção. A mãe, tendo acreditado nas promessas de prosperidade nas colônias, termina totalmente vencida em sua luta pela melhoria de sua situação.

A narrativa de *Uma barragem contra o Pacífico* retrata também outros personagens além da mãe, Suzanne, Joseph e M. Jo – tais como Carmem, uma jovem prostituta; e Barner, o cabo – fazendo um panorama da vida colonial. Todos, contudo, apesar dos seus diferentes destinos, reforçam a visão da Indochina como uma desilusão.

O que é interessante na construção do romance é que em momento algum ele se configura como um tratado anti-imperialista ou apresenta uma posição clara do narrador ou dos personagens contra a empreitada colonialista. A escrita de Duras é engajada, mas não panfletária. A crítica constrói-se por meio dos personagens e seus discursos, marcadamente de fracasso, impossibilidade e desilusão, mesmo no caso de M. Jo que, apesar de rico e bem-sucedido, é subordinado às vontades de seu pai.

Nesse sentido, o conceito bakhtiniano do heterodiscurso ou da heterodiscursividade no romance parece-nos merecedor de uma reflexão enquanto forma de construção, não apenas da narrativa como um todo, mas também dessa visão anti-imperialista:



O heterodiscurso introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é o *discurso do outro na linguagem do outro*, que serve à expressão refratada das intenções do autor. A palavra de semelhante discurso é uma *palavra bivocal especial*. Ela serve ao mesmo tempo a dois falantes e traduz simultaneamente duas diferentes intenções: a intenção direta da personagem falante e a intenção refratada do autor. [...] (BAKHTIN, 2015, p. 113)

Nesse sentido, a multiplicidade de vozes ou a polifonia em *Uma barragem contra o Pacífico* contribui para a construção de uma visão crítica subjacente à narrativa. Nenhum personagem faz uma menção direta a isso, mas torna-se latente em função da situação desesperançada em que todos se encontram, cada um de sua maneira. A agressividade de Joseph, a fraqueza de M. Jo, a ilusão da mãe, a quase ingenuidade de Suzanne ou o realismo de Carmem constroem um quadro heterodiscursivo que evidencia a ausência de uma saída ou solução para as personagens do romance.

Como coloca Bakhtin, no romance, o falante e sua palavra passam por uma representação verbalizada e ficcional, ou seja, o discurso do outro é um discurso estilizado e reconstruído literariamente. Esta reconstrução serve a um todo que é estabelecido pelo autor, mas só completo após ser lido pelo leitor. A linguagem do falante no romance é uma linguagem de um grupo e não um “dialeto individual”, uma vez que o falante é essencialmente social e historicamente definido. Assim, seu discurso configura-se como uma linguagem social. A linguagem do romance reflete um olhar peculiar sobre o mundo e, portanto, almeja uma significação social e não se torna um jogo verbal abstrato (BAKHTIN, 2015, p. 124-125).

Dessa forma, a autora estiliza essas distintas linguagens de seus personagens para construir seu enredo. Além disso, a multiplicidade de



vozes que, por vias tão diferentes, acaba indicando a mesma condição e situação desesperançada na vida na colônia resulta em um impacto ainda maior para o leitor. A crítica ao imperialismo presente no romance torna-se implícita no texto, porém, somente se concretiza com a percepção e reflexão do leitor por meio da soma das diferentes trajetórias, destinos e as condições melancólicas de todas as personagens. Nesse ponto, a afirmação de Bakhtin parece-nos proveitosa:

O papel do contexto que emoldura o discurso da criação da representação da linguagem é de importância primordial. O contexto emoldurador, como o cinzel de um escultor, aplaina os limites do discurso do outro e esculpe da empiria crua da vida discursiva a representação da linguagem: funde e combina a aspiração interior da própria linguagem representada com suas definições objetivas externas. A palavra do autor, que representa e emoldura o discurso do outro, cria para este uma perspectiva, distribui sombras e luz, cria a situação e todas as condições para que ele ecoe, por fim penetra nele de dentro para fora, insere nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um campo dialogante (BAKHTIN, 2015, p. 155).

Os discursos são assim emoldurados pela autora de formas distintas para cada personagem. A narrativa transita pelo patético, pela grosseria, pela humilhação constante da família, também exercida pela família em suas relações com as demais personagens. Isso auxilia na construção da aspereza da vida colonial. Ao mesmo tempo, a autora evidencia as contradições das personagens que ora são duras e impositivas, ora frágeis, totalmente equivocadas, patéticas e resignadas. Dessa forma, Duras elabora uma narrativa extremamente complexa e cheia de temas subjacentes cuja escrita pode parecer, à primeira vista, estilisticamente





convencional, cronológica e realista. Porém, cabe ao leitor juntar todos esses heterodiscursos para trazer à tona os elementos escamoteados no texto.

Conclusão

A obra de Marguerite Duras figura-se como uma das mais emblemáticas da literatura francesa no século XX. Não apenas em função de sua extensa produção, mas, sobretudo pela sua forma inovadora de trabalhar temas caros à literatura francesa (especialmente no século XX, desde a obra de Proust): a memória, a autobiografia e a escritura.

Concomitantemente, a narrativa de Duras, ainda que não tendo o objetivo de se estabelecer como um relato claramente engajado e político, faz uma crítica latente ao imperialismo francês. A narrativa é totalmente contrária às propagandas de prosperidade e exotismo da situação colonial. O que chama a atenção é que a autora não se vale da perspectiva do povo colonizado para criticar e evidenciar as injustiças e abusos de poder do imperialismo. Ademais, a obra indica a fragilidade da condição feminina, nos dissabores experimentados pela viúva e seus filhos sozinhos na Indochina. Talvez sua crítica se torne ainda mais pujante justamente por ela estabelecer um panorama dos infortúnios dos franceses que são vítimas dos malefícios e injustiças da administração colonial, expondo a situação desesperadora e, por vezes, patética da mãe em seu infrutífero esforço de subsistência. Esta crítica faz-se presente em função dos recursos estilísticos empregados pela autora na construção de sua narrativa e de seus personagens a fim de abarcar a complexidade da situação narrada.



Referências

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Teoria do romance I: a estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015
- DURAS, Marguerite. **Un barrage contre le Pacifique**. Paris : Gallimard, 2007.
- _____. **L'Amant**. Paris : Gallimard, 2014.
- _____. **L'Amant de la Chine du Nord**. Paris: Gallimard, 2014.
- _____. **Apostrophe**. Paris: Antenne 2. Entrevista concedida a Bernard Pivot. 28 de setembro de 1984.
- JENNINGS, Eric T. Visions and representations of French Empire. In: **The Journal of Modern History**. Chicago: The University of Chicago, v. 77, nº 3, 2005, p. 701-721.
- NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance**. São Paulo: Hucitec/INL, 1987.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O novo romance francês. São Paulo: São Paulo Editora, 1966**.
- PRADO, Daniela da Silva. A recepção do “novo romance” no “Suplemento literário” do jornal O estado de São Paulo. Dissertação. (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006
- RICARDOU, Jean. **Le Nouveau Roman**. Paris: Seuil, 1973.



ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SARRAUTE, Nathalie. **L'ère du soupçon**. Paris: Gallimard, 1956.

SEABRA, Margaret Reis Sobral. **Uma escrita contemporânea em tradução**: Marguerite Duras. *L'Amant*. Dissertação. (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ⁱ Joseph em *Uma barragem contra o Pacífico* é uma síntese dos dois irmãos de Marguerite, Pierre e Paul, e de sua relação complexa com eles, sendo um amado e o outro odiado. Essa é uma distinção da narrativa deste romance em comparação a *O amante* e *O amante da China do Norte*, em que os dois irmãos aparecem cada qual como um personagem próprio, com todas suas distinções.

ⁱⁱ *Hiroshima mon amour* (1959) e *Ano passado em Marienbad* (1961), ambos dirigidos pelo cineasta Alain Resnais são exemplos dessa relação. Seus roteiros foram escritos respectivamente por Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet.