

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS  
CURSO DE DOUTORADO

MARIANA BISAIO QUILLICI

**CRÔNICAS DE UM VERÃO:**  
Um estudo da escrita de Marguerite Duras em *O verão de 80*

UBERLÂNDIA

2020

MARIANA BISAIO QUILLICI

## CRÔNICAS DE UM VERÃO:

Um estudo da escrita de Marguerite Duras em *O verão de 80*

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPLET), Curso de Doutorado, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares.

UBERLÂNDIA

2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

Q6 2020	<p data-bbox="389 1281 1153 1413">Quillici, Mariana Bisaio, 1990- CRÔNICAS DE UM VERÃO [recurso eletrônico] : Um estudo da escrita de Marguerite Duras em O verão de 80 / Mariana Bisaio Quillici. - 2020.</p> <p data-bbox="389 1451 1098 1641">Orientador: Leonardo Francisco Soares. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: <a href="http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.388">http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.388</a> Inclui bibliografia.</p> <p data-bbox="389 1680 1038 1776">1. Literatura. I. Soares, Leonardo Francisco ,1974-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p data-bbox="1169 1839 1287 1879">CDU: 82</p>
------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

**MARIANA BISAIO QUILLICI**

**CRÔNICAS DE UM VERÃO: UM ESTUDO DA ESCRITA DE MARGUERITE  
DURAS EM *O VERÃO DE 80***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET) – Curso de Doutorado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.  
Linha de Pesquisa: Literatura, outras artes e mídias

Uberlândia, 18 de fevereiro de 2020.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares/ UFU (Presidente)

---

Prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus/UEPB

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes / CEFET/MG

---

Profª. Dra. Carolina Duarte Damasceno Ferreira / UFU

---

Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade / UFU



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Tese de Doutorado				
Data:	18 de fevereiro de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:05
Matrícula do Discente:	11513TLT017				
Nome do Discente:	Mariana Bisaio Quillici				
Título do Trabalho:	<i>Crônicas de um verão: um estudo da escrita de Marguerite Duras em O verão de 80</i>				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Narrativas e(m) guerra: o tecido da emergência				

Reuniu-se no Bloco U, Sala 213, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos professores doutores: Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata (Presidente); André Luís Gomes de Jesus da Universidade Estadual da Paraíba / UEPB; Luiz Carlos Gonçalves Lopes do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais / CEFET-MG; Carolina Duarte Damasceno Ferreira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Paulo Fonseca Andrade da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Leonardo Francisco Soares, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Presidente**, em 18/02/2020, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Fonseca Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/02/2020, às 17:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Duarte Damasceno Ferreira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/02/2020, às 17:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **André Luís Gomes de Jesus, Usuário Externo**, em 18/02/2020, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Carlos Gonçalves Lopez, Usuário Externo**, em 18/02/2020, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Bisaio Quillici, Usuário Externo**, em 18/02/2020, às 17:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1877757** e o código CRC **7C0A6387**.

## AGRADECIMENTOS

Registro aqui meus agradecimentos, afinal, sem vocês, trabalho algum existiria.

A Deus, pela vida e pela esperança.

Ao meu orientador, Leonardo Soares, pelo profissionalismo, pelas orientações, pelas conversas, pela compreensão e pelo exemplo.

À professora Carolina Duarte Damasceno e ao professor Paulo Andrade, pela amabilidade quanto aos preciosos apontamentos no exame de qualificação.

Aos professores Luiz Carlos Gonçalves Lopes, Maria Juliana Gambogi Teixeira, André Luís Gomes de Jesus e Camila Soares López, pela gentileza em aceitarem participar da banca.

Às minhas queridas amigas Ana Paula Ferreira e Lilian Maciel, pelo apoio durante a difícil escrita desta tese.

Ao querido amigo Jonas Samudio, companheiro do coração, por me presentear com *O verão de 80*.

Ao querido Edson Maria, pela leitura atenta.

Ao Renato, pelo afeto, pela parceria, paciência e por não me deixar desistir.

À minha irmã, Maria Clara, pelo companheirismo e pelas muitas risadas.

Aos meus pais, Armindo e Nilva, pela dedicação, amor, carinho e, principalmente, pelo exemplo. Devo a vocês mais do que é possível expressar em palavras.

*Muito cedo na minha vida ficou tarde demais. Quando eu tinha dezoito anos já era tarde demais. [...] Deixe-me contar de novo,*

Marguerite Duras, ***O amante***

## RESUMO

Nos últimos anos, o estudo sobre a memória na literatura tornou-se recorrente nas mais diversas pesquisas. Inúmeros escritores e pesquisadores têm se voltado para um modo de investigação de fragmentos de memórias que ficam guardados no homem e que aparecem revivendo, redescobrimo e recriando momentos. A obra de Marguerite Duras também apresenta esse movimento, além disso, traduz emoções vividas que, muitas vezes, são transformadas em novos sentimentos, novas experiências, novas texturas: a página escrita, a imagem na tela, a voz no palco. Nesse sentido, entendemos que a poética da obra durassiana advém de suas memórias, sempre revisitadas insistentemente em sua produção. Assim, espaços, personagens e acontecimentos são fruto da vivência e das memórias da escritora os quais (re)aparecem em sua escrita, em seu cinema e em seu teatro, em um exercício que conta e reconta “de novo”, como diz a voz narrativa em *O Amante* (1985, p. 8). Essa repetição e/ou diferença tece uma trama repleta de vozes provenientes de outros textos, outras memórias e outras linguagens. Precisamente, esta pesquisa volta-se para o livro *O verão de 80*, composto de dez crônicas, publicadas pela primeira vez no jornal *Libération* e, em seguida, organizadas em livro. Lê-se, aqui, a publicação dessas crônicas como um microcosmos do processo de escrita durassiana. Trata-se de textos breves que, em virtude do gênero, poderiam ser entendidos como simples e descartáveis onde encontramos a escrita que busca, na memória de Marguerite Duras, as questões que serão transformadas em literatura. Nesse processo, percebe-se a relação que a autora estabelece entre o passado e a composição de um presente que dialoga com os elementos espaço-temporais e com a construção de personagens que atuarão no espaço narrativo. Com base nessa leitura, apresentamos uma proposta de estudo que relaciona aspectos do gênero crônica com a escrita durassiana. O texto da tese é organizado em cinco partes e, na primeira, a introdução, falo da relação com a própria pesquisa e dos efeitos da escrita durassiana em mim como pesquisadora. Em “Crônicas: em busca de uma possível definição”, são discutidas, com base em teóricos, como: Antônio Candido (1989), David Arrigucci Jr. (1987), Alana de O Freitas EL Fahl (2013), Caroline Valada Becker (2013) e Luiza Alvim (2008), questões referentes ao gênero crônica, a fim de buscar uma definição que abarque seu surgimento, seu desenvolvimento e sua abordagem hoje, o que dialoga também com as palavras de Marguerite Duras no prefácio de *Outside: notas à margem* (1983). No capítulo “Marguerite Duras, a vida escrita”, lançamos nosso olhar para a vida e a escrita de Marguerite Duras que foram complementares, com o propósito de discutir aspectos da escrita durassiana fundamentais para a construção de sentido de seus textos; para essa discussão, recorreremos aos comentadores da obra de Duras, tais como, Andréa Correa Paraiso (2002), Cleonice Paes Barreto Mourão (1988), Lucia Castello Branco (1990), Maria Cristina Vianna Kuntz (2014) e Paulo de Andrade (2005). Na sequência, em “O verão de 80, crônicas do extravio”, a partir dos autores que exploraram aspectos da escrita de Marguerite Duras, a exemplo de: Ana Paula Coutinho (2015), Daniela Rezende Starling (2009), Maria Silvia Antunes Furtado (2014) e Luciana Silviano Brandão Lopes (2016), interpretamos as crônicas de forma a compreendê-las com base em questões que as constituem e que são responsáveis por sua construção literária. Por fim, em “Reflexões”, retomamos alguns pontos de nossa escrita, abrindo possibilidade de novos estudos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marguerite Duras. *O verão de 80*. Crônica. Memória. Escrita.

## RÉSUMÉ

Quillici, M. (2020). *Chroniques d'un été: une étude de l'écriture de Marguerite Duras en L'Été 80*. Thèse de Doctorat. Institut des Lettres et Linguistique, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brésil.

Ces dernières années, l'étude de la mémoire dans la littérature est devenue récurrente dans diverses recherches. D'innombrables écrivains et chercheurs se sont tournés vers une manière d'enquêter sur des fragments de mémoire conservés dans l'être humain et qui semblent revivre, redécouvrir et recréer des moments. L'œuvre de Marguerite Duras introduit également ce mouvement et traduit également des émotions vécues qui se transforment souvent en nouveaux sentiments, nouvelles expériences, nouvelles textures: la page écrite, l'image à l'écran, la voix sur scène. En ce sens, on comprend que la poétique de l'œuvre durassienne vient de ses mémoires, toujours revisités avec insistance dans sa production. Ainsi, les espaces, les personnages et les événements sont le résultat de l'expérience et des mémoires de l'écrivain qui (ré) apparaissent dans son écriture, dans son cinéma et dans son théâtre, pour un exercice qui compte et raconte *encore*, comme le dit la voix narrative dans *L'Amant* (1985, p. 8). Cette répétition et / dans la différence tisse une trame pleine de voix provenant d'autres textes, d'autres mémoires et d'autres langues. Précisément, cette recherche se tourne vers *L'Été 80*, constitué de dix chroniques, d'abord publié dans le journal Libération, puis organisé en livre. La publication de ces chroniques est lue ici comme un microcosme du processus d'écriture durassien. Ce sont des textes brefs qui, en raison du genre, pourraient être compris comme simples et jetables où l'on retrouve l'écriture qui cherche, dans la mémoire de Marguerite Duras, les enjeux qui seront transformés en littérature. Dans ce processus, nous pouvons voir la relation que l'auteur établit entre le passé et la composition d'un présent qui dialogue avec les éléments spatio-temporels et avec la construction de personnages qui agiront dans l'espace narratif. Sur la base de cette lecture, nous présentons une proposition d'étude qui relie des aspects de la chronique, comme genre littéraire, à l'écriture durassienne. Le texte de cette thèse est organisé en cinq parties. Dans la première, « Introdução », je parle de ma relation avec la recherche et les effets de l'écriture durassienne sur moi en tant que chercheuse. Dans « Crônicas: em busca de uma possível definição », sont discutées des questions liées à la chronique comme genre littéraire – sur la base de théoriciens comme : Antônio Candido (1989), David Arrigucci Jr. (1987), Alana de O. Freitas EL Fahl (2013), Caroline Valada Becker (2013) e Luiza Alvim (2008) – afin de chercher une définition qui embrasse son émergence, son développement et son approche aujourd'hui, qui dialogue également avec les mots de Marguerite Duras dans la préface de *Outside : papiers d'un jour* (1983). Dans le chapitre « Marguerite Duras, a vida escrita », nous regardons la vie et l'écriture de Marguerite Duras qui étaient complémentaires, dans le but de discuter des aspects de l'écriture durassienne qui sont fondamentaux pour la construction du sens dans ses textes. Pour cette discussion, nous nous tournons vers les commentateurs du travail de Duras, tels que Andréa Correa Paraiso (2002), Cleonice Paes Barreto Mourão (1988), Lucia Castello Branco (1990), Maria Cristina Vianna Kuntz (2014) e Paulo de Andrade (2005). À la suite, dans « O verão de 80, crônicas do extravio », à partir des auteurs qui ont exploré des aspects de l'écriture de Marguerite Duras, tels que: Ana Paula Coutinho (2015), Daniela Rezende Starling (2009), Maria Silvia Antunes Furtado (2014) e Luciana Silviano Brandão Lopes (2016), nous interprétons les chroniques afin de les comprendre à partir des enjeux que les constituent et qui sont responsables de leur construction littéraire. Enfin, dans « Reflexões », nous revenons sur certains points de cette thèse, ouvrant des possibilités de poursuivre les études.

**MOTS-CLES:** Marguerite Duras. L'Été 80. Chronique. Mémoire. Écriture

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Marguerite Duras. Foto de Robert Doisneau/Saint-Germain des Prés, Paris, 1955. p.10
- Figura 2: Marguerite Duras. Foto de Richard Avedon, 1983. p.20
- Figura 3: Marguerite Duras. Foto do Studio Lipnitzki / Roger Viollet, 1955 p.44
- Figura 4: Marguerite Duras. Foto de Renaud Monfourny, s.d. p.66
- Figura 5: Marguerite Duras e Yann Andréa. Foto [s.a.] de 1992. p.103
- Figura 6: Marguerite Duras "Hall des Roches Noires, Trouville". Foto de Hélène Bamberger, 1982. p.108

## SUMÁRIO

1. Introdução .....	p.10
2. Crônicas: em busca de uma possível definição .....	p. 20
3. Marguerite Duras, a vida escrita .....	p. 44
4. O <i>verão de 80</i> , crônicas do extravio .....	p. 66
➤ Os fatos históricos e políticos .....	p. 69
➤ Os elementos espaço-temporais .....	p. 86
➤ A colônia, o menino, a monitora .....	p. 93
4.1. O menino e eu .....	p. 104
5. Reflexões .....	p. 109
6. Referências.....	p. 113

## 1. INTRODUÇÃO



Figura 1: Marguerite Duras<sup>1</sup>

*A escrita vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada, exceto ela, a vida.*

**Marguerite Duras**

O que precisa um pesquisador para desenvolver uma tese de doutorado? Acredito que essa pergunta não tenha uma resposta exata, mas ela me angustiou durante um extenso período. Por consequência, passei a acreditar que a literatura não existia para ser analisada, estancada, e, se fosse o caso, para que pensar em uma pesquisa? Foi então que “encontrei” Marguerite Duras, na verdade, acho que foi ela quem me encontrou, e pude entender o que Cassio E. Viana Hissa diz em *Entrenotas*: “Todas as perguntas que fazem a pesquisa existir são extraídas do mundo que, por sua vez, a partir de diferentes lugares sociais, põe questões

---

<sup>1</sup>Foto de Robert Doisneau, Saint-Germain des Prés, Paris, 1955. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/posts/marguerite-duras-celebra-o-fim-de-um-mundo>>.

fortes e relevantes”<sup>2</sup>. A escritora me despertou questões que surgiam do meu lugar de reflexão e de fala. Não digo isso de uma forma romântica, por encantamento absoluto com a obra, mas refiro-me a inquietações e estranhamentos que me fizeram repensar, inclusive, meu “papel” de leitora e de pesquisadora.

O meu trajeto de pesquisa, desde a graduação e durante o mestrado, passou por outros caminhos, pois se tratava da análise de cartas escritas por Olga Benario durante o período em que esteve presa no campo de concentração. Nessa pesquisa, meu olhar recaía sob a história de amor vivida por Olga Benario e Luís Carlos Prestes e a relação da personagem com a luta pela instauração do Comunismo <sup>3</sup>. Ingressei no doutorado, primeiramente, com a ideia de continuar estudando as cartas de Olga, no entanto, surpreendi-me ao descobrir, por sugestão do novo orientador, *Cadernos de Guerra*, livro póstumo de Marguerite Duras, publicado em 2006, sob a organização de Sophie Bogaert e Olivier Corper, e traduzido para o português em 2009.<sup>4</sup> Esses cadernos me tocaram por diversos motivos, o principal deles foi por encontrar, em uma obra aparentemente esquecida (os cadernos guardados nos armários azuis de Marguerite Duras), fragmentária e não concluída, o embrião de uma escrita incessante, repleta de significados e de silêncios. Surgiu, a partir disso, uma possibilidade de estudo que não me parecia, e ainda não parece, possível de ser finalizada, mas sim, reverberada. Por esse motivo, o projeto inicial de tese sofreu violenta metamorfose no que tange ao objeto da pesquisa: deixando de ter como foco as cartas de Olga Benário, voltando-se para a escrita de Marguerite Duras.

A questão, então, passou a ser: descobrir a melhor metodologia para trabalhar com os textos de Marguerite Duras e o recorte a ser feito, já que tudo era novo para mim. Depois de reler inúmeras vezes *Cadernos da Guerra*, fui presenteada com o livro *O verão de 80*, escrito em outro momento da vida de Duras, mas com algumas características que estabeleciam um diálogo muito interessante com os cadernos. Assim, fiz a escolha de pensar em operadores – as imagens da *espera* e da *solidão da escrita* – os quais me pareciam ter força na construção das tramas, dos entrecchos, e, ao mesmo tempo, apontavam caminhos fundamentais para a construção da memória presente nesses escritos. O caminho foi tortuoso, já que, acostumada com a ilusão de concretude dos referentes, tinha que lidar com a desordem da letra durassiana. No entanto, durante a pesquisa, entendi que esse caminho era inviável devido ao prazo

---

<sup>2</sup> HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2013, p.32.

<sup>3</sup> QUILLICI, Mariana Bisaio. *Epístolas do amor e da guerra: o espaço biográfico nas cartas de Olga Benario*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. 2015 (Dissertação, Mestrado em Teoria Literária).

<sup>4</sup>DURAS, Marguerite. *Cadernos da guerra e outros textos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

limitado e, atendendo às solicitações dos membros da banca de qualificação, o professor Paulo Fonseca Andrade e a professora Carolina Duarte Damasceno, optei, com a anuência de meu orientador, por concentrar a pesquisa em *O verão de 80*.

É importante frisar que este trabalho foi potencialmente desafiador. Os estudos sobre Duras apontam para uma linha de pesquisa e para um referencial teórico muito específicos com os quais eu não tinha familiaridade, por isso, precisei absorvê-los aos poucos. Com isso, passamos por um processo de amadurecimento simultâneo, a pesquisa, a escrita e eu; crescemos e nos desenvolvemos juntas. Dessa forma, escrever a tese foi penoso, pois, a cada parágrafo encerrado, precisava descobrir um caminho para começar o próximo. Tudo nesse processo pareceu ser um obstáculo a ser superado, o que fez com que eu demorasse muito para produzir as reflexões que aqui estão. Para desenvolver a pesquisa, necessitei encontrar a minha *solidão da escrita*, o meu tom e aprender a lidar com a *espera*. A única certeza que tenho sobre tal processo é a de que este trabalho nunca estará completo, sempre deixará lacunas para novas e intermináveis reflexões.

Ao longo do desenvolvimento desta tese, fui sensivelmente tocada pela escrita de Duras e procurei demonstrar essas marcas aqui. Para a introdução e a conclusão da pesquisa, escolhi o uso da primeira pessoa do singular, o Eu, que se apresenta inclusive como uma ressonância de um Eu durassiano necessário a fim de a escrita acontecer, compreendendo que este estudo tem um início e um final que são frutos das minhas inquietações e dos meus questionamentos. Já no desenvolvimento do texto, nos capítulos 2, 3 e 4, atendo-me, muitas vezes, ao uso do Nós, uma construção que sugere que uma pesquisa não é desenvolvida de forma individual, pois é o resultado da interação de várias vozes as quais, somadas, dão forma ao texto.

O fato de lidar com uma literatura tão específica e ao mesmo tempo tão original fez com que me sentisse insegura, como se eu não tivesse autorização para falar sobre Marguerite Duras. Busquei, dessa maneira, em sua própria escrita, a autorização e a inspiração para tecer este texto. Ao tornar a escrita da autora meu principal referencial teórico, por vezes, encontrei nela a resposta para as nebulosidades que tanto me impediam de escrever. Já em outros momentos, sua escrita me propôs novos questionamentos que também colaboraram para a minha produção e para o meu silêncio.

De acordo com a sua fortuna crítica, estudar a escrita de Marguerite Duras significa lidar com inúmeras possibilidades de análise. No entanto, este trabalho tem um objetivo, que

envolve um exercício de interpretação das crônicas publicadas no livro *O verão de 80*<sup>5</sup>, relacionando características desse gênero – tratado por muitos como menor – com peculiaridades da escrita de Duras. Portanto, busquei entender como esses textos – produzidos no calor da hora da escrita e sob encomenda para um veículo de informação – compõem a poética da obra tão singular em termos de estilo e ao mesmo tempo tão plural em diversidade de gêneros, o que a faz ser moldável aos diferentes espaços de escrita. Por sua vez, *O verão de 80* e a história de sua feitura podem ser considerados como uma espécie de microcosmo do processo de escrita de Marguerite Duras.

Além disso, chama a atenção o perfil político da escritora que não teme se posicionar. Porém, não digo que existe uma tendência militante – engajada no sentido estrito – em suas obras. Sobre isso, recorreremos à compreensão de Jacques Rancière a respeito da *política dos poetas*<sup>6</sup>, quando ele propõe refletir sobre a relação entre “a posição moderna da enunciação poética e da subjetividade política”<sup>7</sup>, a qual nos permite compreender que

[...] o político na era moderna vem se alojar lá exatamente onde estava, para Platão e Aristóteles, o insignificante, o não representativo. O dispositivo moderno da representação política se baseia numa figuração não representativa que a precede, numa visibilidade imediata do sentido sensível. O eixo fundamental da relação poético-política já não é mais, então, aquele que liga a “verdade” da enunciação à “qualidade” de um representado. Ele se situa *no modo da apresentação, na maneira como a enunciação se faz apresentação*, impõe o reconhecimento de uma *significância imediata no sensível*<sup>8</sup>(grifos meus).

Ademais, Roland Barthes, em sua *Aula*, refletindo sobre a função crítica e o "engajamento" da literatura, diz:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. (...) As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um "senhor" entre outros, nem mesmo do

---

<sup>5</sup> DURAS, Marguerite. *O verão de 80*. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980.

<sup>6</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo, Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

<sup>7</sup>RANCIÈRE, Jacques. 2017, p.117.

<sup>8</sup>RANCIÈRE, Jacques. 2017, p.123.

conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua <sup>9</sup>.

Ao pensar os personagens, as situações e os temas de Marguerite Duras que aparecem e reaparecem com frequência nos seus mais diversos livros, identifiquei uma escolha operacional para cada “figuração”. Nesse sentido, pode-se dizer que toda sua escrita é política e é cercada de escolhas que *apresentam* a intenção de (re)criar uma situação e de *deslocá-la* pelo viés da enunciação. Dessa forma, a autora apresenta uma consciência meticulosa do escrever. A obra escolhida para esta pesquisa, apesar de, em um primeiro momento, parecer apontar para o contrário, demonstra isso. Encontra-se, em *O verão de 80*, crônicas do *Jornal Libération* organizadas, posterior à publicação em jornal, pela escritora. Devido ao seu caráter fragmentário, percebo que esses textos, de modo privilegiado, são atravessados pela escrita da memória de Duras, que parece ser composta por operadores marcantes, que indicam lugares e sentimentos que acolhem a sua escrita, os quais pretendo desenvolver nos próximos capítulos desta tese. No entanto, não apenas tais operadores são componentes da construção de sentido dos textos, as características do gênero crônica também colaboram para esse processo.

Em *O verão de 80*, identifiquei um gesto de escrita da memória. Escrever crônicas regulares e encomendadas não parecia ser uma atividade pela qual Marguerite Duras se simpatizava, segundo ela: “a perspectiva de uma crônica regular me assustava um pouco e depois pensei que sempre podia tentar”<sup>10</sup>. Esse processo de escrita estava relacionado diretamente com a forma como dispunha seus dias e como enxergava os acontecimentos e as atualidades. Durante três meses, a escritora escreveu semanalmente sobre a atualidade, abordando os temas que queria, fazendo uso da poética que lhe é característica.

Quando decidiu reunir as crônicas e publicá-las em livro, viu-se tentada a deixá-las permanecer na condição de textos passageiros perdidos em números de jornais. No entanto, nesse caso, segundo Marguerite Duras, o texto “teria sublinhado ainda mais – mas aí então com uma ostentação duvidosa – o próprio caráter de *O verão de 80*, [...] o de extravio no real”<sup>11</sup>. É pela preocupação com a organização do *extravio do real* que percebo, mais uma vez, a escrita da memória, a qual é interesse desta pesquisa, desencadeada por reflexões que interligam o passado com o presente. Com base nessas percepções, apresento, então, uma proposta de estudo que pretende auscultar a escrita poética de Marguerite Duras, constitutiva

---

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. Aula. 8. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 16-17.

<sup>10</sup>DURAS, Marguerite, 1980, p.5.

<sup>11</sup>DURAS, Marguerite, 1980, p.6.

de sua memória, que, por sua vez, é movida por sentimentos e experiências da escritora a partir das pegadas deixadas por *O verão de 80*.

Depois de muita reflexão, finalmente encontrei o caminho a seguir. Assim, a pesquisa ficou organizada de modo que primeiramente fiz um apanhado geral, sem pretensão de exaustão do tema e com ênfase em críticos brasileiros, sobre a história do gênero crônica, em um capítulo que chamo de *Crônicas: em busca de uma possível definição*. Trata-se de um gênero nada enrijecido, mutável, que se adapta ao tempo e ao espaço de publicação. A crônica nasceu nos jornais, com perspectiva de duração de apenas um dia, até que a próxima publicação de periódico, no dia seguinte, ocupasse seu lugar, mas ganhou importância e, se antes era vista apenas como um gênero jornalístico, com o tempo, tornou-se importante e hoje pode ser considerada um gênero literário. Mas nem sempre foi assim...

A crônica, a priori, tem por função narrar um acontecimento do cotidiano, dando ao jornal um tom poético, o que suaviza a frieza das notícias com as quais divide espaço. No Brasil, como lembra David Arrigucci Jr., o gênero crônica está há mais de um século “e se aclimatou com tal naturalidade, que parece nosso”<sup>12</sup>. Inicialmente, a crônica era inspirada em fatos do cotidiano, ocupando o espaço do folhetim, aquela parte localizada no rodapé do jornal, lugar mais conhecido para muitos por trazer a cada publicação o capítulo de um romance. Foi nos folhetins, por exemplo, que vimos nascer a figura do malandro brasileiro, filho de uma pisadela e de um beliscão, o marcante Leonardo, personagem de *Memórias de um Sargento de Milícias*, importante obra de Manuel Antônio de Almeida<sup>13</sup>. Muitas foram as obras que ganharam destaque devido a esse meio de publicação, conseguindo alcançar um número significativo de leitores.

Hoje, no Brasil, as crônicas possuem grande importância principalmente no ambiente escolar. É por meio delas que muitos estudantes têm o primeiro acesso ao texto literário ou mesmo a nomes importantes do chamado cânone literário nacional, pois estão presentes em praticamente todos os materiais didáticos utilizados nas escolas. Antonio Candido<sup>14</sup> destaca ainda que

---

<sup>12</sup> ARRIGUCCI JR., David. Fragmentos sobre a crônica. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51.

<sup>13</sup> A respeito das especificidades formais do romance advindas do fato de ter sido primeiro publicado em folhetim, ver: SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. Memórias de um sargento de milícias no Correio Mercantil. *Floema* (UESB), Vitória da Conquista, v. 9, p. 217-249, 2011.

<sup>14</sup>CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática, 1989. p. 4-13

É importante insistir no papel da simplicidade, brevidade e graça próprias da crônica. Os professores tendem muitas vezes a inculcar nos alunos uma ideia falsa de seriedade; uma noção duvidosa de que as coisas sérias são graves, pesadas, e que conseqüentemente a leveza é superficial. Na verdade, aprende-se muito quando se diverte, e aqueles traços constitutivos da crônica são um veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas<sup>15</sup>.

A partir da leveza do gênero, os jovens leitores se deparam com questões importantes. Com isso, de forma discreta, amadurecem o pensamento, com discussões de assuntos e de temas que poderiam ser inapropriados se lhes fossem apresentadas por meio de outro tipo de escrita.

Mas, o foco neste trabalho não é no uso didático da crônica e sim na forma como Marguerite Duras se relaciona com ela. Ao receber um convite de Serge July para escrever crônicas regulares para o jornal *Jornal Libération*, sobre a realidade que lhe interessasse, ficou angustiada e pensou em recusar, porém, aceitou. Não seria a primeira vez que escreveria crônicas para um jornal, no entanto, talvez a proposta da regularidade fosse o problema da situação. Pensando sobre esse contexto de negociação e escrita, preoquepei-me em discutir, ainda no capítulo *Crônicas: em busca de uma possível definição*, a relação estabelecida por Marguerite Duras com a obrigatoriedade da escrita.

Em seguida, proponho, no capítulo intitulado *Marguerite Duras, a vida escrita*, traçar uma espécie de linha do tempo a fim de organizar, juntamente com os dados biográficos de Marguerite Duras, suas principais obras, sua presença no Brasil, destacando importantes aspectos de sua escrita. Faz-se importante ponderar sobre os constantes retornos à memória que a escritora faz em seus textos, recuperando enredos e personagens, como bem descreve Andréa Correa Paraiso<sup>16</sup>, “até o último livro, o constante recomeçar, reescrever. Assim é a obra de Marguerite Duras”<sup>17</sup>, cuja repetição é um traço importante do seu processo de escrita.

São abordadas também questões relativas aos não-ditos, os silêncios que tanto *reapresentam* em sua escrita. De acordo com Maria Cristina Vianna Kuntz<sup>18</sup>, “a palavra que não se encontra, que não consegue expressar o sentimento ou que não se pronuncia dá lugar a um grito, às lágrimas, a corpos adormecidos ou enterrados na areia: é a somatização do

---

<sup>15</sup>CANDIDO, Antonio, 1989, p. 11.

<sup>16</sup>PARAISO, Andréa Correa. *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

<sup>17</sup>PARAISO, Andréa Correa, 2002, p.25.

<sup>18</sup>KUNTZ, Maria Cristina Vianna. *Marguerite Duras: trajetória de uma mulher, desejo infinito*. São Paulo: Baraúna, 2014.

silêncio”<sup>19</sup>. Acredita-se que muito da pluralidade de sentidos dos textos de Duras vem justamente desse silêncio e, nesse exercício de interpretação, busca-se, na medida do possível, ouvi-lo e interpretá-lo.

Outra questão que não poderia deixar de ser discutida é a própria escrita. Em *É tudo*<sup>20</sup>, último livro de Marguerite Duras, em diálogo com seu último amante, Yann Andréa, encontrei a seguinte passagem:

Y.A.: Vós sois quem?  
M.D.: Duras, é tudo.  
Y.A.: Ela faz o que, Duras?  
M.D.: Ela faz literatura.<sup>21</sup>

Ela era os textos que criava, era a personalidade que inventou. A partir do momento em que Marguerite Donadieu se tornou Marguerite Duras, seu destino de escritora foi traçado e essa escrita a acompanhou durante toda a vida, na qual se perdeu e se encontrou. Nas palavras de Paulo de Andrade<sup>22</sup>: “Louca saúde, a literatura, a escrita constrói-se sob a égide do perder-se: delírio, inacabamento, desaparecimento, impossibilidade”<sup>23</sup>. Nos estudos, encontram-se, ainda, em sua escrita e nas características que a envolvem, os aspectos de uma dicção do feminino. Faço, neste estudo, também uma análise da forma como a memória – feminina – perpassa essa escrita e colabora para sua construção.

Por fim, no capítulo *O verão de 80, crônicas do extravio*, o estudo se volta para a leitura das crônicas, de forma mais específica, considerando alguns aspectos fundamentais para sua construção, são eles: os contextos histórico e político, os elementos espaço-temporais e os personagens menino e monitora.

Seria possível organizar a interpretação das crônicas de outras formas, por exemplo, analisar cada uma das crônicas ou ler o conjunto das dez como um único texto, no entanto, fiz a escolha de interpretá-las visando explorar temas presentes no texto como um todo, respeitando o fato de ser uma escrita fragmentada. A preocupação em trabalhar individualmente com as crônicas estava relacionada ao fato de que a análise pudesse se tornar repetitiva e pouco evolutiva. Ao contrário de Duras que conseguia transformar,

---

<sup>19</sup>KUNTZ, Maria Cristina Vianna, 2014, p.186.

<sup>20</sup>DURAS, Marguerite. *É tudo*. Trad. Hygina Bruzzi. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

<sup>21</sup>DURAS, Marguerite. 2006, p.20.

<sup>22</sup>ANDRADE, Paulo de. Só os loucos escrevem completamente. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 26, n. 1, p. 121-140, jan./jun. 2010.

<sup>23</sup>ANDRADE, Paulo de. 2010, p.138.

deleuzianamente, repetição em diferença<sup>24</sup>, optei em organizar a leitura por esses temas, que podemos entender como questões que atravessam a escrita. Assim, busquei encontrar nas características da própria escrita durassiana os elementos para interpretar as crônicas.

Tais crônicas foram escritas em um momento quando o mundo vivia as tensões da Guerra Fria e em um verão de vento e chuva que levou dias para se caracterizar de fato como verão, mas trouxe muito do inesperado. O vento soprou a inspiração da escrita inquietante e Yann Andréa, para não abandonar mais Duras, o qual se tornou seu primeiro leitor e companheiro até seu último dia de vida e de escrita.

Toda uma vida escrevi.  
Como uma boba, fiz isso.  
Nada mal também em ser  
assim.  
Jamais fui pretenciosa.  
Escrever toda vida, isso ensina  
a escrever. Isso não salva nada<sup>25</sup>.

Cada epígrafe desse trabalho é acompanhada por uma imagem. A intenção foi estabelecer um diálogo entre o fotográfico e a escrita, entendendo que elas podem se completar, uma vez que entendo a figura como uma entonação da escrita a qual reforça o sentido do texto literário que a acompanha. Roland Barthes, em *A câmara clara*, pensando na aderência e na teimosia do referente, explica:

A Fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para marcar tal ou tal de suas ocorrências: ela gostaria, talvez, de ser tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo, o que lhe permitiria ter acesso à dignidade de uma língua; mas para que haja signo, é preciso que haja marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos<sup>26</sup>.

O referente adere, em suma, diz Roland Barthes. Ao olhar as fotografias aqui presentes, não as vejo literalmente, vejo Marguerite Duras e a representação em imagem de tudo o que procuro analisar. César Guimarães<sup>27</sup> fala sobre essa relação do visível e do legível

---

<sup>24</sup> O filósofo Gilles Deleuze, em *Diferença e repetição*, discute o seguinte problema: de que maneira seria possível conceber uma repetição que não fosse da ordem do mesmo. A partir daí, propõe a noção, aparentemente paradoxal, de “repetição do diferente”. (cf. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2.ed. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006).

<sup>25</sup>DURAS, Marguerite. 2006, p.26.

<sup>26</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017. p. 13. [itálico do autor]

<sup>27</sup> GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1997.

para Duras e explica que, em sua obra, é possível entender que “imagem e palavra se perseguem e se separam, disjuntos, sem formar uma totalidade, sem encobrir a diferença que as reúne, mas proporcionando as trocas, as superposições, os hiatos e os desencaixes entre o visível e o legível”<sup>28</sup>. Procuro, assim, ressaltar o sentido desses hiatos, suplementando com a imagem a escrita.

Múltiplas imagens, múltiplas leituras, múltiplas interpretações. Refletindo sobre isto, não acredito que seja possível estabelecer uma única possibilidade de leitura para qualquer texto de Marguerite Duras, afinal, a escrita de uma vida inteira não pode ser resumida a uma única leitura, dessa forma, entendo que tenha escolhido uma perspectiva como objeto de análise para esta pesquisa. Trata-se da visada possível. Reconheço que trilhei o caminho que mais me sensibilizou e que correspondeu às expectativas da pesquisa. Ao final, cabe aos leitores apontar novas direções para que novas perquisições e olhares possam surgir.

---

<sup>28</sup> GUIMARÃES, César. 1997, p.25.

## 2. CRÔNICAS: EM BUSCA DE UMA POSSÍVEL DEFINIÇÃO



Figura 2: Marguerite Duras<sup>29</sup>.

*Escrever para um jornal significa escrever de imediato. Sem esperar. Daí o fato de a escrita ter de ressentir-se desta impaciência, desta obrigação de andarmos depressa e de sermos um pouco descuidados. Esta ideia de negligência na escrita não me desagrada.*

**Marguerite Duras**

O que envolve a leitura de um texto? Qual é a primeira relação estabelecida entre leitor e obra quando se tem um texto em mãos? Ao iniciarmos uma leitura, existe uma série de

---

<sup>29</sup> Foto de Richard Avedon, 1983. Disponível em: <<http://www.escrevertriste.com/2015/12/marguerite-duras/>>

questões e conhecimentos prévios do leitor que determinam como será uma interpretação, por exemplo, quem é o autor ou autora? Em qual época foi escrito? Em que contexto? Para quem? Para que tipo de publicação? Sua escrita teria à princípio propósito de publicação? No ato de leitura, observamos ainda em qual gênero literário o texto se encaixa.

Caroline Valada Becker<sup>30</sup> observa que os gêneros têm passado por transformações, as quais tornam difíceis as definições. A complexidade das composições híbridas no universo das narrativas colabora para que os limites entre os gêneros fiquem nebulosos, impossibilitando estabelecer divisões rígidas a esse respeito. No entanto, é importante ressaltar que, em determinadas situações, faz-se necessário resguardar algumas individualidades dos tipos textuais. Afinal, ao se iniciar a leitura e a análise de um texto, por meio da delimitação em um gênero literário, é possível vislumbrar uma série de características que agregam sentidos possíveis à experiência de ler. Assim, pode-se dizer que o leitor faz o primeiro reconhecimento do texto quando localiza o seu “gênero” no espaço e no tempo de uma determinada cultura. Isso não significa dizer, porém, que todos os textos de determinado gênero literário são estruturalmente fixos. Questões como: data da publicação, estilo do autor, aonde foi publicado e o motivo pelo qual foi escrito atribuem ao texto características que o tornam singular no âmbito de circulação social.

Desse modo, o objetivo deste capítulo é apresentar e reconhecer as nuances do gênero crônica, bem como o seu surgimento, as adaptações pelas quais passou e o formato que o encontramos hoje. Refletiremos sobre as peculiaridades das publicações no Brasil, além de analisarmos alguns importantes escritores que trabalharam com o gênero para, por fim, discutirmos as crônicas de Marguerite Duras, quando buscamos perceber sua relação com esse tipo de escrita. Por fim, talvez seja possível reconhecer a crônica, no Brasil, como um dos gêneros literários mais populares e acessíveis para todos. Seria ela a mais sedutora das escritas? A mais envolvente e capaz de enredar o leitor na expectativa da continuidade de suas publicações?

Antes de abordarmos as crônicas de *O verão de 80*, é interessante, antes, discutir sobre esse gênero de forma geral e sobre a criação do jornal, um de seus principais espaços de publicação. Segundo Luiza Alvim,

Os primeiros jornais surgiram na Europa no século XVII, cerca de 200 anos depois da invenção da prensa por Gutenberg, quando já havia uma maior quantidade de pessoas capazes de ler. Desde o início, os jornais eram vistos

---

<sup>30</sup> BECKER, Caroline Valada. A crônica e suas molduras, um estudo genológico. In: *Revista Estação Literária*. Londrina, v. 11, p. 10-26, jul. 2013.

com uma certa desconfiança, seja pelo medo de poderem incitar a população a motins e revoluções ou mesmo por preconceito contra um gênero passível de ser lido por várias camadas da sociedade <sup>31</sup>.

Ainda hoje persiste essa desconfiança em relação aos jornais, principalmente depois da facilidade de acesso e da divulgação por intermédio das mídias digitais. Tendo ou não uma ideologia assumida, a possibilidade de oferecer diálogo e informação a todos, independentemente da classe social, intimida e ao mesmo tempo seduz os poderosos, por isso são tão comuns as tramas e articulações políticas que controlam e distorcem as informações divulgadas pela mídia de forma geral. Isso acontece pelo temor dos detentores do poder ao se depararem com o que de fato representa o jornal. Salete de Almeida Cara<sup>32</sup> explica tal representação como sendo

uma emancipação capaz de irmanar todos os homens, todos os membros do corpo social chegando, pelo diálogo, também às inteligências populares à classes ínfimas, aos espíritos rudes. Abrindo o campo do diálogo e da discussão, o jornal seria uma hóstia social da comunhão pública<sup>33</sup>.

Indubitavelmente, conforme experienciamos no dia a dia, essa comunhão vem sendo cada vez mais censurada e controlada por manobras políticas que fiscalizam as informações divulgadas nos jornais, selecionando o que os membros do corpo social terão acesso. No entanto, mesmo sendo esse o contexto, podemos considerar o jornal como uma das principais formas democráticas de informação, no sentido de que é facilmente encontrado, é de baixo custo e é amplamente divulgado. A respeito de jornal, vale ponderarmos aqui um de seus efeitos no que diz respeito à perda de relevância – “baixa de ação” – da experiência, como discute Walter Benjamin em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”<sup>34</sup>. Segundo o pensador alemão, “Basta olharmos um jornal para nos convenceremos de que seu nível [das ações da experiência] está mais baixo do que nunca”<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> ALVIM, Luiza. *Os jornais, o romance e o folhetim*. Encontros Nacionais Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 6, 2008, Niterói. *Anais...* Niterói: 2008, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Os%20jornais-%20o%20romance%20e%20o%20folhetim.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2019.

<sup>32</sup>CARA, Salete de Almeida. *Prefácio*. In: *Melhores Crônicas Machado de Assis*. 2 ed. São Paulo: Global, 2005. (Coleção Melhores Crônicas).

<sup>33</sup> CARA, Salete de Almeida. 2005, p. 7-8.

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

<sup>35</sup> BENJAMIN, Walter. 2012, p. 214.

A partir dessa discussão, Jorge Larrosa<sup>36</sup>, professor de filosofia e educação da Universidade de Barcelona, aprofunda os apontamentos e posicionamentos de Benjamin em *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, ao propor refletir sobre a educação de maneira existencial, pensando-a a partir da existência e do sentido. Desse modo, certo de que as palavras atribuem sentido ao homem e à sua existência, Larrosa busca encontrar a significação do vocábulo experiência e o define como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa não o que acontece, ou o que toca”<sup>37</sup>. Larrosa conclui que, apesar de se passarem, nada nos acontece, o que explica a baixa no nível das ações da experiência apontada por Benjamin. Isso indica que o que existe é um excesso de informação ocupando o lugar da experiência, e os sentidos dessas palavras são muito diferentes. Além disso, a experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião, porque “a obsessão pela opinião também anula possibilidades de experiência, faz com que nada nos aconteça”<sup>38</sup>. Seguindo essa linha de pensamento, Larrosa conclui que o periodismo se resume na união entre informação e opinião. Nessa perspectiva,

O periodismo é a fabricação da informação e a fabricação de opinião. E quando a informação e a opinião se sacralizam, quando ocupam todo o espaço do acontecer, então o sujeito individual não é outra coisa que o suporte informado da opinião individual, e o sujeito coletivo, esse que teria de fazer a história segundo os velhos marxistas, não é outra coisa que o suporte informado da opinião pública. Quer dizer, um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião, um sujeito incapaz de experiências. E o fato de o periodismo destruir a experiência é algo mais profundo e mais geral do que aquilo que deriva do efeito dos meios de comunicação de massas sobre a conformação de nossas consciências<sup>39</sup>.

Do processo de construção do sujeito crítico espera-se uma formação que o torne bem informado e capaz de construir sua opinião. Por isso, o consumo de notícias é tão intenso, mas, esse excesso, não abre brecha para que esse sujeito seja capaz de adquirir experiência, para além do suporte informado. O sujeito da experiência, ainda segundo Larrosa, não é o mesmo da informação, da opinião, do trabalho, do saber, do julgar, do fazer, do poder ou do querer, ele “seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo”<sup>40</sup>. Esse sujeito, como discutiremos nos próximos capítulos, assemelha-se à entonação e à voz de Marguerite Duras em *O verão de 80*. Trata-se do

---

<sup>36</sup> LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, In: *Tremores: escritos sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

<sup>37</sup> LARROSA, Jorge. 2014, p. 18.

<sup>38</sup> LARROSA, Jorge. 2014, p. 20.

<sup>39</sup> LARROSA, Jorge. 2014, p.21.

<sup>40</sup> LARROSA, Jorge. LARROSA, Jorge. 2014, p.25.

sujeito que olha e atribui sentido ao que acontece e ao que o conforma em quanto ele mesmo. Assim, entendemos que, em um espaço pouco afeito à passagem, palco de tantas notícias prontas e tendenciosas, as crônicas proporcionam e abrem uma margem – quiçá terceira – para a construção do sujeito da experiência, o que é receptível, aberto, paciente e atento.

Feitas tais considerações sobre esse sujeito leitor dos periódicos, passamos agora a discutir sobre sua atuação no Brasil. No contexto mundial da segunda metade do século XIX, em que se espargiam os ideais políticos, filosóficos e sociais de uma Europa que passava por crescentes mudanças econômicas e sociais, momento em que o jornal ganhava força e ampla divulgação, surgiu, nas páginas dos periódicos brasileiros, a figura do cronista que, segundo Alana de Oliveira Freitas El-Fahl, em *Notas de rodapé*<sup>41</sup>, teve grande importância para a consolidação do papel social do escritor brasileiro.

A crônica que compõe esse espaço de conhecimento popular, o jornal, é comumente descrita nos dicionários como “relativa ao tempo”. Consoante a David Arrigucci Jr.,

São vários os significados da palavra *crônica*. Todos, porém, implicam a noção de tempo, presente no próprio termo, que procede do grego *Chronos*. Um leitor atual pode não se dar conta desse vínculo de origem que faz dela uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo<sup>42</sup>.

A mitologia grega narra que Crono era um dos deuses conhecidos como Titãs, filho Géia (terra) e Urano (céu). Este temia que um de seus filhos pudesse tomar seu lugar de rei, por isso, devolvia-os ao ventre da mãe sempre que nasciam. Géia, almejando a libertação dos filhos, armou com Crono um plano e, no momento em que Urano deitou-se sobre ela, Crono cortou os testículos do pai, o qual se separou da esposa. Crono assumiu o trono e casou-se com Réia, mas tinha o mesmo temor de Urano, dessa forma, devorava seus filhos assim que nasciam. A fim de salvar os filhos, Réia fugiu para que o caçula pudesse sobreviver, assim, deu à luz a Zeus e entregou à Crono uma pedra embrulhada em uma manta, a qual foi devorada no lugar do filho. Ao tornar-se adulto, Zeus conseguiu fazer com que o pai

---

<sup>41</sup>EL FAHL, Alana de O. Freitas. *Notas de rodapé: algumas considerações sobre a crônica literária no Brasil e os periódicos do século XIX*. Encontro Nacional de Pesquisadores de Periódicos Literários, 4., 2010, Feira de Santana. Anais. Feira de Santana: Uefs, 2013, p. 31-42. Disponível em: <[http://www2.uefs.br/enapel/files/4enapel\\_anais.p31-41.pdf](http://www2.uefs.br/enapel/files/4enapel_anais.p31-41.pdf)>. Acesso em: 9 jun. 2019.

<sup>42</sup>ARRIGUCCI JR., David. 1987, p. 51.

vomitasse os irmãos e avocou o posto de rei dos deuses<sup>43</sup>. Embasado pelo mito, Gerson Tenório dos Santos<sup>44</sup> faz a seguinte reflexão:

Crono, a exemplo do tempo, devora ao mesmo tempo em que gera. A essência do tempo cronológico, em sua infundável remessa de instantes, acontecimentos, dramas, é a constante e voraz consumação, dando lugar a novos acontecimentos, que, por sua vez, também serão devorados para que outros se sucedam. Com a crônica acontece o mesmo. Uma crônica sempre dará lugar a outra. Pouco ou quase nada de sua história continuará<sup>45</sup>.

Em princípio, a durabilidade das crônicas é de um dia, a mesma do jornal. Seu sentido parece se esvaír ao longo do dia de sua publicação e, no dia seguinte, outro jornal é publicado, o que invalida o anterior. Nesse contexto, a diferença está no sentido que a crônica atribui ao espaço de publicação como um todo, pois ela traz poesia à linguagem jornalística. Apesar de não ser tão valorizada pela crítica literária como outros gêneros e por considerada por alguns como um gênero literário menor, é curioso pensar que nas escolas regulares esse é o gênero mais trabalhado, haja vista que é por meio dele, em especial no contexto brasileiro, que geralmente os alunos têm seu primeiro contato com a narrativa ou até mesmo com a literatura<sup>46</sup>. Isso torna ainda mais controverso o fato de o gênero crônica ser desvalorizado.

Antes de aparecer nos jornais, o termo crônica tinha outro significado, primordialmente, era utilizado para denominar textos que se relacionavam com questões históricas. Posteriormente, passou a se referir a relatos de viajantes, como explica El-Fahl,

A crônica na Idade Média e início da Idade Moderna era um tipo de texto que objetivava enfileirar, cronologicamente, acontecimentos históricos que merecessem ser lembrados na posteridade. Assim, temos em Portugal no século XV a famosa figura de Fernão Lopes (1380/1390-1460), funcionário real, cronista-mor da Torre do Tombo (...). As crônicas de viagens dos portugueses no século XVI, fruto da mentalidade expansionista, buscavam descrever as terras recém-descobertas pelos viajantes europeus, tendo como destaque os textos que falam sobre o Brasil, como as crônicas de Pero Gandavo e Gabriel Soares de Souza, ou ainda os textos de Fernão Mendes Pinto sobre as terras do oriente e a própria Carta de Pero Vaz de Caminha,

---

<sup>43</sup> GRIMAL, Pierre. CRONO. In: *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3.ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p.105.

<sup>44</sup>SANTOS, Gerson Tenório. Desconstruindo Sísifo: o tempo kairótico da crônica. *Kaliopé*, n. 1. São Paulo, 2007. Disponível em: < file:///C:/Users/User/Downloads/3731-8488-1-PB.pdf>. Acesso em: 5 out. 2019.

<sup>45</sup>SANTOS, Gerson Tenório. 2007, p.35.

<sup>46</sup> Um exemplo da premência do gênero crônica no âmbito escolar brasileiro é a coleção “Para gostar de ler” da editora Ática. Uma das mais bem-sucedidas estratégias editoriais do cenário brasileiro que desenvolveu um diálogo direto com o público infanto-juvenil. A coleção, criada na metade dos anos 1970 e destinada a estudantes do ensino fundamental e médio, abordava temas importantes sem poupar seu público de se envolver em reflexões profundas. Para além da coleção “Para gostar de ler”, é notória a presença das crônicas nos livros didáticos de Língua Portuguesa.

que também desenvolve um discurso cronológico sobre as novas terras de além-mar<sup>47</sup>.

Com o passar do tempo, o conceito de crônica foi novamente delineado com os conceitos que encontramos hoje. Seu embrião advém, conforme já anunciado na introdução, do folhetim, aquele espaço no rodapé dos jornais destinado a proporcionar certa distração no leitor. Nos folhetins, vários romances foram organizados em episódios que prendiam a atenção do leitor e geravam a expectativa da publicação seguinte. Nesse contexto, ressaltamos importantes autores, como Alexandre Dumas, Dostoiévski, Balzac, ou ainda, José de Alencar, Visconde de Taunay, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, entre outros, que tiveram importantes obras publicadas primeiro no formato folhetim. Vale ressaltar que essa forma de publicação agradou muito à imprensa que passou a vender mais, pois os leitores ansiavam por comprar as publicações para acompanhar os enredos.

De forma muito delicada, em *A vida ao rés-do-chão*, Antonio Candido<sup>48</sup> aborda o gênero crônica e nos faz refletir sobre algumas questões sobre essa escrita. Para ele, esse gênero “graças à Deus” é tido como menor, por isso ele se aproxima de nós, saindo da ordem do cânone intocável passando a ser parte de nós, leitores, humanos. Sua composição diretamente relacionada à simplicidade, ao cotidiano, atribui sensibilidade ao que parece insensível na vida. “Na sua despreensão, humaniza”, faz-nos perceber que o grande sentido daquilo que é pequeno, plantado no jornal, é a delicadeza em meio a uma realidade fria, por nascer dali a poesia do diaadia.

Candido explica que a crônica teve seu surgimento posterior ao jornal, quando eram feitas publicações cotidianas acessíveis. No Brasil, ela assumiu algumas características especiais, pois

Antes de ser crônica propriamente dita foi “folhetim”, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas e literárias. Assim eram os da seção “Ao Correr da Pena”, título significativo à cuja sombra José de Alencar escrevia semanalmente para o *Correio Mercantil*, de 1854 a 1855. Aos poucos o folhetim foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup>EL FAHL, Alana de O. Freitas. 2010, p. 31-42.

<sup>48</sup> CANDIDO, Antônio. *A vida ao rés-do-chão*. In: *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>49</sup> CANDIDO, Antônio. 1989, p. 7.

É interessante pensar, como bem ressalta Becker<sup>50</sup>, que o fato de ser publicada em periódicos estabelece para a crônica um espaço físico predeterminado com extensão limitada, ou seja, ela precisa se encaixar no jornal, o qual contém outros textos e outros gêneros com os quais pode ou não dialogar, como reportagens, notícias, charges e editoriais. Essa situação de publicação define certa característica dos leitores de crônicas, pois eles se tornam afeitos à agilidade e à criatividade próprias dessas leituras que podem ser feitas rapidamente. De forma geral, tal característica a aproxima do jornalismo, mas, como já discutimos, existe uma mudança que faz com que a mera documentação de um relato cotidiano seja afetada pela fabulação e por observações particulares de quem escreve, concretizando uma escrita de expressão artística.

Há algumas questões em relação à definição desse gênero que precisam ser apontadas. É comum alguns críticos discutirem sobre a dualidade do gênero considerado por alguns como literário e por outros como jornalístico. Clarissa Janini Ferreira<sup>51</sup> esclarece que o fato de apresentar condições jornalísticas, por tratar, muitas vezes, de temas atuais e cotidianos, permite que ele seja definido como gênero jornalístico, mas, por inserir ficção e criatividade na construção discursiva, pode ser considerado como literário. Além disso, a edição e a publicação em livros fazem-no perder características jornalísticas, aproximando-o da literatura, ao estabelecer outra relação com cronos, a noção de tempo. Não apenas as crônicas passam por essa transformação, mas também as cartas, os escritos memorialísticos e as autobiografias. Tais formas de expressão foram frequentemente colocadas em xeque pela crítica, a qual colocava a seguinte questão, muitas vezes inócua: crônica é ou não literatura?

Antonie Compagnon<sup>52</sup>, ao explicar a literariedade, com base no pensamento de Jakobson, faz uma reflexão que nos ajuda a entender e a justificar a pertença da crônica aos gêneros literários. Sabemos que são as seis funções da linguagem, a referencial, a expressiva, a poética, a conativa, a metalinguística e a fática, no entanto enquanto nos textos literário é predominante a linguagem poética, a literariedade não utiliza de uma linguagem exclusiva, pois faz usos dos mesmos signos linguísticos da linguagem jornalística. Trata-se de uma organização diferente do mesmo material linguístico, ou seja, “não é a metáfora em si que faria a literariedade de um texto, mas uma rede metafórica mais cerrada, a qual relegaria ao

---

<sup>50</sup> BECKER, Caroline Valada. 2013, p. 10-26.

<sup>51</sup> FERREIRA, Clarissa Janini. A evolução da crônica no jornalismo brasileiro sob a leitura de Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu e Carlos Heitor Cony. Trabalho de conclusão de curso de pós-graduação em Mídia, Informação e Cultura – Escola de comunicações e artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

<sup>52</sup> COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

segundo plano as outras funções linguísticas”<sup>53</sup>.Desse modo, não pretendemos estabelecer uma definição de literatura, mas sim apontar brevemente possíveis motivos que justifiquem o fato de a crônica comumente ocupar um espaço subalterno dentro do escopo dos estudos literários.

Por sua vez, percebe-se que, no Brasil, a crônica foi muito bem acolhida, pois aqui existem escritores cronistas especialistas na arte dessa escrita no lugar de romancistas que produzem também textos para periódicos. Podemos usar como exemplo o escritor Rubem Braga, nascido no Espírito Santo em 1913, o qual ingressou no jornalismo em 1932, trabalhando na imprensa de Minas Gerais, São Paulo, Porto Alegre, Recife e Rio de Janeiro; cobriu a Revolução Constitucionalista, em 1944; foi à Itália como correspondente de guerra; tornou-se famoso como cronista de jornais e revistas de grande circulação; visitou países da América e da Europa; foi embaixador em Marrocos; e faleceu, no Rio de Janeiro, em 1990<sup>54</sup>. Ele é reconhecido como um inovador da crônica brasileira, por isso, David Arrigucci Jr. o denomina “artesão ilhado no meio da indústria da informação”. Nesse sentido, o teórico diz:

Os objetos que ele molda, aparentemente apenas como o fato fugaz também destinado à fugacidade, na verdade são feitos da matéria de sua própria vida: a experiência carregada de substância pessoal, destinada, como tudo, a perecer, mas impregnada pelo desejo de ficar <sup>55</sup>.

Como bem aponta o crítico, a sua escrita mescla aos fatos do cotidiano suas memórias, experiências e pontos de vista. Podemos ilustrar essa reflexão com a crônica “Os jornais”, publicada no livro *A borboleta amarela*, em que Rubem Braga descreve a conversa com um amigo o qual se chateia com as notícias que aparecem nos jornais. Nessa conversa, o amigo cita alguns acontecimentos da atualidade, como um desastre de trem na França, o acidente em uma mina na Inglaterra, o surto da peste na Índia e um assassinato em um subúrbio do Rio de Janeiro. Os amigos propõem, então, a escrita de duas notas, com uma abordagem diferente da que se está acostumado a ver nos jornais, as quais contemplem situações boas do cotidiano. Ao final, a delicadeza da escrita fica evidenciada na seguinte frase: “Se um repórter redigir essas duas notas e levá-las a um secretário de redação, será chamado de louco. Porque os jornais

---

<sup>53</sup> COMPAGNON, Antoine. 2010, p. 42.

<sup>54</sup> Esses breves dados biográficos do autor foram coletados no verbete Rubem Braga do site do Núcleo Interinstitucional de Linguística computacional da Universidade de São Paulo (NILC/USP). Disponível em: <<http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/rubembraga.htm>> Acesso em: 20 de jul. 2019.

<sup>55</sup> ARRIGUCCI JR., David. Braga de novo por aqui. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 50.

noticiam tudo, tudo, menos uma coisa tão banal de que ninguém se lembra: a vida...”<sup>56</sup>. Nos jornais, predomina a narrativa das tragédias do cotidiano, mas falta o banal, a vida. O irônico, nesse caso, é que uma das características da crônica é justamente esta: humanizar o espaço frio da escrita jornalística<sup>57</sup>.

Entre os escritores que não são especificamente cronistas, é importante ressaltar o trabalho de alguns, como Machado de Assis, carioca, nascido em 21 de junho de 1839, nos fundos de um palacete da rua Nova do Livramento. Por ser de origem humilde, estudou como pôde e, em 1854, publicou o primeiro trabalho literário, o soneto “À Ilma. Sra. D.P.J.A.”, no *Periódico dos Pobres*. Em 1856, entrou para a Imprensa Nacional, como aprendiz de tipógrafo. Em 1858, foi revisor e colaborador no *Correio Mercantil* e, em 1860, a convite de Quintino Bocaiúva, passou a pertencer à redação do *Diário do Rio de Janeiro*<sup>58</sup>. Sua obra abrange praticamente todos os gêneros literários. Segundo Claércio Ivan Schneider<sup>59</sup>, as mais de 600 crônicas escritas foram essenciais para sua produção literária, afinal, além de ter exercido a atividade de cronista por mais de 40 anos, a escrita jornalística diária servia como um exercício prático, inspirando e aprimorando sua atividade como escritor.

Leonardo Francisco Soares<sup>60</sup>, em estudo de 2012, salienta que um olhar mais atento para o grande número de estudos críticos e biográficos sobre Machado de Assis e sua obra evidencia que as crônicas jornalísticas do autor não foram alvo da mesma atenção expressiva da crítica especializada, ao contrário dos romances e dos contos. O pesquisador destaca ainda, no mesmo artigo, que

---

<sup>56</sup>BRAGA, Rubem. *A Borboleta Amarela*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1963, p. 88-90. Disponível em: <<http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/osjornais.htm>> Acesso em: 20 de jul. 2019.

<sup>57</sup>Anelize Vergara, em sua dissertação, *Rubem Braga: crônica e censura no Estado Novo (1938-1939)*, faz um breve discussão sobre a fortuna crítica de Rubem Braga, ressaltando as análises que privilegiam o estudo da estética da crônica, das influências do escritor e das problemáticas por ele suscitadas na sua escrita. Nesse trabalho, a pesquisadora cita os seguintes trabalhos: *A cidade na crônica de Rubem Braga: O espaço urbano nas crônicas*, dissertação de mestrado de Luciano Antonio que trata a questão do espaço urbano para Rubem Braga; a tese de doutorado, de José Geraldo Batista, *Rubem Braga com a FEB na Itália: crônicas-reportagens, literatura da notícia*, um importante estudo que aborda o momento em que o cronista descrevia o final da Segunda Guerra Mundial; o livro *A traição das elegantes pelos pobres homens ricos: uma leitura da crítica social em Rubem Braga*, da jornalista Ana Karla Dubiela, que analisa a crônica *A traição das elegantes*, mostrando a postura política do escritor durante a ditadura militar; e, por fim, a tese de doutorado de Carlos Ribeiro, *Rubem Braga: um escritor combativo: A outra face do cronista lírico*, que trabalha com as crônicas presentes na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, destacando as características do cronista que sempre se posicionou em relação às questões políticas, sociais e, até mesmo, ambientais.

<sup>58</sup> Os dados biográficos do autor foram coletados em: BARBOSA, Francisco de Assis. Machado de Assis – vida e obra: parábola imperfeita. In: ASSIS, Machado. *Ressurreição*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1988, p. 11-45.

<sup>59</sup>SCHNEIDER, Claércio Ivan. Machado de Assis contador de histórias: literatura, história e tragédia na composição da crônica. *Revista Temas & Matizes*. v. 06. Paraná, segundo semestre de 2004, p. 71-78.

<sup>60</sup>SOARES, Leonardo Francisco. A guerra é uma ópera e uma grande ópera: as crônicas de Machado de Assis e a questão do Oriente. *Machado Assis linha*, Rio de Janeiro. v. 5, n. 9, p. 155-170, junho 2012, p. 156.

Apesar de não atrair com tanta frequência o olhar mais apurado da crítica, muitas vezes ficando isolada do resto de sua obra, a produção jornalística de Machado de Assis já foi apontada, com justiça, como fundamental para o desenvolvimento da atividade literária do escritor [...] Sônia Brayner, por exemplo, em estudo pioneiro, afirma que o início do trabalho de cronista foi decisivo na elaboração de uma nova "atitude estética" do autor<sup>61</sup>.

A partir do centenário da morte do escritor em 2008, esse quadro vem gradativamente se modificando com a publicação de várias coletâneas de suas crônicas, tais como *O espelho*, *Histórias de quinze dias*, *Balas de estalo*, *Bons dias!* A importante edição de suas obras completas pela Editora José Aguilar que, desde sua primeira edição em 1959, era composta de três volumes, foi acrescida, justamente em 2008, de um quarto volume só de crônicas. Com o acesso mais efetivo, as crônicas de Machado têm se constituído cada vez mais em objetos de artigos, dissertações e teses.

É interessante perceber como Machado de Assis entendia e lidava com a atividade de escrita para os periódicos. Na crônica “O folhetinista”, faz a seguinte consideração:

O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como polos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal [...]. O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espanreja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política <sup>62</sup>.

A crônica no século XIX era tratada por muitos como sinônimo de folhetim, dessa forma, entendemos que Machado de Assis, ao falar sobre o folhetinista, trata do cronista. Em virtude disso, mais uma vez, identificamos a crônica como um ponto de equilíbrio em meio à dureza dos fatos publicados nos periódicos. O escritor é o detentor de certa liberdade diferenciada, pois a ele é dado o poder de falar sobre o que quiser, trata-se do poder de fazer com que suas palavras cerquem todos os assuntos sem precisar ter compromisso com a veracidade do que narra ou com a escolha de um vocabulário rebuscado, porque seu comprometimento é com a leveza. Além disso, suas obrigações se restringem ao tempo contemporâneo à escrita e às exigências do jornal para o qual escreve. Assim, a intensa prática

---

<sup>61</sup>SOARES, Leonardo Francisco. 2012, p. 157.

<sup>62</sup>ASSIS, Machado de. O folhetinista. In: Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/26-cronica>> Acesso em: 22 de jul. 2019.

de cronista foi essencial para aguçar o olhar atento e observador do escritor que lhe foi tão importante para o desenvolvimento da produção de contos e romances.

Outro exemplo interessante para destacarmos, pois, além de ser uma importante escritora, produziu crônicas que muito se aproximam das escritas por Marguerite Duras, é Clarice Lispector. Esta nasceu em 1920, na Ucrânia, antiga União Soviética. Sua família chegou ao Brasil em 1921, passou em Recife toda a sua infância e parte da adolescência. Entre 1933 e 1934<sup>63</sup> mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde cursou a Faculdade de Direito. No início dos anos de 1940, Clarice Lispector ingressou profissionalmente no jornalismo e, desde a infância, como ela relatou algumas vezes, enviava histórias para o jornal Diário de Pernambuco que nunca eram publicadas. Como aponta a pesquisadora Aparecida Maria Nunes, a atuação da escritora na imprensa não ocorreu em momento isolado na vida dela, mas, “desde 1940, quando publicou o conto “Triunfo” na revista Pan, até as entrevistas que realizou para outra revista, a Fatos e Fotos/Gente, em 1976 e 1977, a escritora marcou presença na imprensa brasileira”<sup>64</sup>. Começou a trabalhar como redatora na Agência Nacional, e tradutora e jornalista no jornal A Noite, onde obteve o primeiro registro na carteira profissional como repórter do periódico. Ela era a única mulher na redação<sup>65</sup>.

A partir da segunda metade da década de 1960, Clarice Lispector intensificou a sua atuação na imprensa, escrevendo crônicas para o carioca Jornal do Brasil (1967-1973) e para o gaúcho Correio do Povo (1968-1973)<sup>66</sup>. Na contramão do que acontece na maioria dos casos, Clarice já era consagrada na literatura quando passou a investir de modo mais efetivo na escrita de crônicas. O motivo foi meramente financeiro, pois, divorciada, precisava se manter, por isso, em 1967, aceitou o convite de Alberto Dines, Editor Chefe do Jornal do Brasil, para publicar crônicas aos sábados, o que aconteceu durante seis anos. Esse não foi um convite facilmente aceito, haja vista que, para ela, escrever não era profissão. Clarice não escrevia por dinheiro ou por obrigação, mas por necessidade própria. Humberto Werneck explica que, anteriormente, Clarice já havia escrito para jornais, mas sempre com pseudônimos, assim, assumir-se como Clarice Lispector, escritora de crônicas, parecia muita exposição. De acordo com Nádya Battella Gotlib,

Enquanto os fatos do passado discorrem sob o crivo da memória, a escritora resiste a este impulso. E por isso tem dificuldades de escrever suas crônicas

---

<sup>63</sup> Para informações bibliográficas da escritora, ver: GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

<sup>64</sup> NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora Senac, 2006, p. 24.

<sup>65</sup> NUNES, Aparecida Maria. 2006, p. 63-65.

<sup>66</sup> NUNES, Aparecida Maria. 2006, p. 83-84.

no JB [...] pois o próprio gênero de crônica obriga-a a contar coisas pessoais. O que ela recusa, experimentando conflito que confessa nas conversas com seu amigo Rubem Braga. Como resolver o impasse? Escrevendo coisas pessoais. É o que a narradora faz, apesar de sua indisponibilidade para tal. Embora afirme que quer escapar das memórias, não escapa. E escreve textos autobiográficos exatamente quando afirma que não quer desempenhar este papel<sup>67</sup>.

Na introdução de *A Descoberta do Mundo* – reunião de sua produção de crônicas para o Jornal do Brasil entre os anos de 1967 a 1973 –, a pesquisadora Vera Queiroz afirma o seguinte a respeito da produção de Clarice Lispector para o referido jornal:

Trata-se de um conjunto extremamente heterogêneo de textos, quanto aos assuntos, mas sobretudo quanto aos gêneros praticados. É possível dizer-se que a descoberta do mundo por Clarice exposta ao público semanalmente nas páginas do jornal, transforma-se neste livro na descoberta, pelo leitor, de um mundo em que toda sua obra está presente: são contos, fragmentos de contos, de romances, conversas, notícias, entrevistas, divagações, recados, reflexões, confidências e, lastbutnotleast, crônicas<sup>68</sup>.

Em 4 de maio de 1979, é publicada a crônica “Temas que morrem”, na qual encontramos uma interessante reflexão:

Sinto em mim que há tantas coisas sobre o que escrever. Por que não? O que me impede? A exiguidade do tema, talvez, que faria com que este se esgotasse em uma palavra, em uma linha. Às vezes é o horror de tocar numa palavra que desencadeia milhares de outras, não desejadas, estas. No entanto, o impulso de escrever. O impulso puro – mesmo sem tema. Como se eu tivesse a tela, os pinceis e as cores – e me faltasse o grito de libertação, ou a mudez essencial que é necessária para que se digam essas coisas. Às vezes a minha mudez faz com que eu procure pessoas que, sem elas saberem, me darão a palavra-chave. Mas quem? Quem me obriga a escrever? O mistério é esse: ninguém, e no entanto a força me impelindo<sup>69</sup>.

Nesse trecho, a escritora demonstra seu sentimento em relação a essa escrita obrigatória que, por ser tão simples, pode ser difícil de ser produzida por render pouco ou por render demais, em relação à produção. É interessante perceber que a crônica está diretamente relacionada a questões íntimas de cada escritor. Se para alguns, essa é uma escrita fácil, para outros, representa um desafio. Talvez Clarice indique a necessidade de certo controle na

---

<sup>67</sup> GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 113.

<sup>68</sup> QUEIROZ, Vera. A arte imprevisível de Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p. 5-11, p.6.

<sup>69</sup>LISPECTOR, Clarice. Temas que morrem. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 maio 1979. (Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa). Disponível em: <<https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/12340/temas-que-morrem>> Acesso em: 22 de jul. 2019.

produção desses textos, a precisão da dosagem certa na escolha do tema. Uma postura diferente da apresentada, por exemplo, por Machado de Assis, que relata a liberdade na escrita.

De maneira geral, pode-se entender que, independente de ser um jornalista ou um romancista, dramaturgo ou poeta que escreve crônicas, esse gênero traça o diálogo perfeito entre jornalismo e literatura. Nele, o escritor possui um perfil duplo, pois se aproxima dos fatos, se relaciona de forma direta com o cotidiano e com as notícias, mas, ao escrever, usa de uma linguagem sensível para ressignificar o “real” dos demais textos com os quais dividem o espaço de publicação. Afinal, é essencial ao humano a criação e a imaginação.

Nancy Huston<sup>70</sup>, em *A Espécie Fabuladora*, faz a seguinte reflexão: a “narratividade se desenvolveu em nossa espécie como uma técnica de sobrevivência”<sup>71</sup>. Nós, seres humanos, fabulamos o tempo todo, por isso, não sobreviveríamos pensando apenas no que chamamos de real, uma verdade absoluta. Isso ocorre pelo fato de que toda verdade é relativa e porque, desde a escolha do nome de uma criança até os rituais sagrados de todas as religiões, passando pelas histórias das grandes guerras e, claro, pelas notícias de jornais, tudo se resume a narrativas criadas e recriadas pela espécie humana.

Nessa perspectiva, destacamos características marcantes na escrita durassiana que nos interessa nesta pesquisa, como a reescritura, a recriação e a reconstrução, marcas presentes em sua obra que atribuem significado à sua produção. Mesmo no âmbito da escrita de crônicas, que estabelece relação direta com acontecimentos do momento da escrita, Duras consegue fazer um movimento de retorno a suas primeiras escrituras. O *Verão de 80* pode ser entendido como reescritura por si só, uma vez que sua primeira publicação foi em jornais, o livro foi a reorganização desses textos que posteriormente seriam gravados em áudio. Além disso, o livro apresenta a volta de histórias pertencentes a outros livros anteriormente publicados.

É interessante salientar que a escrita durassiana é híbrida, ou seja, seus textos “rompem as fronteiras dos gêneros, transgridem as normas formais estabelecidas e aparecem como produtos de uma combinação, fusão, mistura ou aglutinação de elementos diferentes”<sup>72</sup>. Assim, por mais que se tente enquadrá-la em um padrão ou em uma genealogia específica, seria impossível, pois Marguerite Duras não escreveu para ser categorizada, mas sim para ser livre em sua escritura. Descrevemos, ao longo deste capítulo, várias características próprias do

---

<sup>70</sup> HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM. 2010.

<sup>71</sup> HUSTON, Nancy. 2010, p. 19.

<sup>72</sup> KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX. In: Revista Criação e Crítica. Trad. Zênia de Faria. n.9, p.230-241. Ano 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>> Acesso em: 11 de out. 2019.

gênero crônica que são identificadas em *O Verão de 80*, no entanto, são também encontradas em outros gêneros, por exemplo, no conto, no romance, na autobiografia, nas memórias ou mesmo em notações meteorológicas.

Neste trabalho, buscamos encontrar, na escrita dessas crônicas, rastros, pistas, pegadas que contribuam para a construção de novos sentidos para a escrita durassiana. Temos, portanto, como propósito entender de que maneira esse gênero colabora para a construção da poética característica de Marguerite Duras, além de pesquisarmos quais aspectos são singulares e específicos de sua escrita tão marcada pelo não-dito e pelo entredito. Por isso, tecemos questionamentos que somente são possíveis por se tratarem do perfil dessa escritora, por exemplo, pelo fato de as crônicas trabalharem com o real e o cotidiano, é possível, lendo os textos de Duras, perceber se existe uma definição fixa e única para a palavra real? Se a resposta for negativa, então qual é o significado de real? Por tratar-se de um gênero que permite ao escritor expor suas opiniões e suas percepções de fatos e acontecimentos, como o *euse* configura na construção de sentido dos textos? Ao fazer tais questionamentos, pensamos de forma direta no curto e ao mesmo tempo profícuo prefácio do livro que apresenta as reflexões de Marguerite Duras sobre o processo de escrita de crônicas. A escritora expõe suas impressões sobre o trabalho que lhe foi proposto pelo jornal *Libération*, seu processo de negociação e o cotidiano da escrita. Além disso, é interessante que possamos pensar em um diálogo entre o prefácio de *O Verão de 80* e a nota introdutória de *Outside*, outro livro que contém também a organização de várias crônicas e, no seu prefácio, há reflexões de Duras sobre escrever para jornais.

*O verão de 80* representa uma das obras menos estudadas de Marguerite Duras, mas tão interessante quanto qualquer outro escrito seu. Consiste na reunião de dez crônicas escritas para o jornal *Libération* durante o verão de 1980. A proposta da produção desses textos foi feita por Serge July, cofundador do jornal e diretor da instituição entre os anos de 1973 e 2006. July é parisiense, formado em História da Arte pela Universidade de Sorbonne. Desde jovem, esteve ligado a movimentos de esquerda, como o 22 de Março, quando conheceu Jean-Paul Sartre e decidiu, com ele, abrir o primeiro jornal de esquerda da França, o *Libération*, que hoje conserva seus princípios progressistas.

O ano de 1980 não foi marcado por acontecimentos que poderíamos considerar agradáveis, ao contrário, em matéria publicada no próprio *Libération*, em 2013<sup>73</sup>, o ano de 1980 foi chamado de ano assassino, considerando a quantidade de acontecimentos trágicos

---

<sup>73</sup>Disponível em: <[https://www.Libération.fr/evenements-libe/2013/03/31/1980-annee-meurtriere\\_892758](https://www.Libération.fr/evenements-libe/2013/03/31/1980-annee-meurtriere_892758)>  
Acesso em: 28 de out de 2018.

que aconteceram nesse período. O único acontecimento positivo apontado por essa matéria é a entrada de Marguerite Yourcenar para a Academia Francesa, primeira mulher a conseguir tal honraria. Ademais, temos destacadas as mortes de Hitchcock, Sartre e Barthes; o aumento das tensões entre Afeganistão e Irã; os Estados Unidos que se negavam participar das Olimpíadas em Moscou; ea Polônia marcada pela greve dos trabalhadores dos estaleiros navais de Gdansk.

Nesse cenário mundial, Marguerite Duras foi convidada a escrever tais crônicas. No prefácio do livro, temos registradas as angústias da escritora que acompanharam o convite e a negociação entre Duras e July sobre como seria essa escrita. É importante entender a sensibilidade do prefácio na construção e na organização do livro e a importância do sentido que o leitor atribui à obra. Esse paratexto é uma justificativa daquela escrita que consiste na segunda publicação das crônicas, inicialmente publicadas no jornal, no “papel de um dia”<sup>74</sup>, condenadas a serem jogadas fora, esquecidas, e que, posteriormente à publicação do livro, reapareceriam como gravação. Ao decidir organizar um livro com as crônicas, a escritora passou por uma questão que seria marcante durante todo esse processo de escrita, o *eu*, em função da forma como ela entende a duração da obra, assim como sua importância para o leitor. Se os textos ficassem registrados apenas nos jornais, o caráter de “textos desaparecidos teria sublinhado ainda mais”<sup>75</sup>, o que Duras diz ser o caráter desse livro, sua característica de “extravio no real”<sup>76</sup>, e essa não era sua pretensão.

A proposta inicial de Serge July era a de que as crônicas fossem escritas regularmente, diariamente, durante um ano e que tratassem de assuntos de uma espécie de “realidade paralela”<sup>77</sup>, além de não precisar ser sobre temas de grande difusão, mas sim temas que ressaltassem aos olhos de Duras, o que mais uma vez demarcou o caráter pessoal dessa escrita. Ela não concordou de imediato e somente aceitou a proposta quando conseguiu convencer o editor do jornal de que escreveria semanalmente, durante três meses, sobre a realidade que quisesse. O prefácio se encerra com uma consideração sobre como foi o processo dessa escrita das crônicas. Acompanhemos o trecho:

Era preciso todo um dia para entrar na atualidade dos fatos, era o dia mais difícil, a ponto de desistir com frequência. Era preciso um segundo dia para esquecer, me tirar da obscuridade desses fatos, de sua promiscuidade,

---

<sup>74</sup> DURAS, Marguerite. 1980, p. 6.

<sup>75</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p. 6.

<sup>76</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p. 6.

<sup>77</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p. 5.

respirar outra vez. Um terceiro dia para apagar o que havia sido escrito, escrever<sup>78</sup>.

Para essa escrita, não foi necessário apenas conhecer os fatos atuais, mas se distanciar deles e da obscuridade que os cercava, afastar-se do peso do real, tomar fôlego e escrever baseada na realidade extraviada que seria o enredo das crônicas. Chama-nos a atenção algumas questões que são evidenciadas no prefácio, a primeira delas talvez seja o apontamento sobre os sentimentos suscitados, a partir da negociação da produção e do processo de escrita, serem os de hesitação, medo, pânico, mas também de aceitação. Apesar de parecer sentir-se desafiada e insegura, Duras aceitou a proposta, no entanto, deixou registrado que cada crônica revisitava esses sentimentos. Outra questão é o fato de que, mesmo a escritora fazendo uso de sua sensibilidade, da liberdade de escolha dos temas que seriam abordados bem com a forma como seriam apresentados, trata-se de um trabalho encomendado e não de uma demanda sua para escrever. Por isso, colocamos algumas questões: a escrita seria a mesma caso surgisse de uma necessidade própria? Teria isso influência nos sentimentos que acompanharam sua realização? Por fim, o que seria o extravio no real? Qual sua relação com a atração pelo irregular e pelo paralelo indicada por Duras no prefácio? Ao longo deste estudo, buscaremos encontrar elementos nas próprias crônicas para esclarecer tais questões.

Cabe ainda refletir sobre outro ponto importante que se relaciona de forma direta com o sentido dessa escrita. Nas primeiras linhas do prefácio, ao descrever sua conversa com Serge July, Marguerite Duras escreve: “Serge July me perguntou se eu considerava entre as coisas possíveis escrever uma crônica regular para o jornal *Libération*”<sup>79</sup>. O que chama atenção nesse trecho é o uso da palavra possível a respeito de a uma escritora que fez da literatura seu possível. Assim, o que tornaria a escrita dessas crônicas impossível? Talvez a resposta esteja justamente nos sentimentos, já apontamos anteriormente, na possibilidade de elaboração de uma escrita encomendada, previamente delimitada, que, de certa forma, contraria a ideia de literatura enquanto expressão do *eu* tão presente na escrita durassiana. Sobre essa questão, é interessante estabelecer um diálogo entre o prefácio e a nota introdutória de *Outside*, buscando entender essa forma de escrita.

*Outside*, publicado em 1981, consiste na reunião da maioria dos artigos de jornal escritos por Marguerite Duras entre os anos de 1950 e 1980. O livro foi organizado por Yann Andréa, último relacionamento afetivo de Marguerite Duras, mas a ideia de fazê-lo veio de Jean-Luc Hennig, diretor da coleção *Illustrations*. Duras escreve na Nota introdutória uma

---

<sup>78</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p. 6.

<sup>79</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p. 5.

espécie de justificativa por ter aceitado publicar *Outside*. Ela diz: “Se apenas se publicasse o que se escreve hoje e não o que se escreveu ontem, não haveria escritores; se se gostasse somente dos assuntos de hoje e não os de ontem, nada existiria senão a esterilidade do presente”<sup>80</sup>. No entanto, para além de uma explicação que almeja justificar a publicação de *O verão de 80* ou *Outside*, é interessante discutirmos o que fez com que Marguerite Duras escrevesse para jornais.

Ainda na Nota introdutória, a escritora elenca as razões que fizeram com que seus artigos aparecessem em jornais. Um dos motivos foi o fato de ter que sair do quarto, o que seria como uma pausa na escrita incessante dos livros. Era isso que a levava para o mundo exterior, para *Outside*, o lado de fora. Para ela, “escrever artigos era sair para o exterior, era o meu primeiro cinema”<sup>81</sup>. Em *Escrever*, Duras discorre sobre o processo de escrita que a submergia, que a mantinha reclusa e só em sua casa.

É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro. Em um parque, há pássaros, gatos. E de vez em quando um esquilo, um furão. Em um parque a gente não está sozinha. Mas dentro da casa a gente fica tão só que às vezes se perde. Só agora sei que permaneci na casa dez anos. Sozinha. E para escrever livros que mostraram a escritora que sou. Como isso aconteceu? E como isso pode ser expresso? O que posso dizer é que o tipo de solidão que há em Neauphle foi feito por mim. Para mim. E que é apenas dentro dessa casa que fico só. Para escrever. Não para escrever como havia feito até então. Mas para escrever livros desconhecidos para mim, e nunca previamente determinados, por mim nem por ninguém<sup>82</sup>.

A respeito dessa relação de Duras com o escrever e principalmente com o espaço em que a escrita acontece, recorreremos aos apontamentos de Maurice Blanchot<sup>83</sup>, em *O espaço literário*, sobre a *solidão essencial* que seria da ordem da condição de escrita, sem a qual o texto não é produzido. Escrever, assim, é “entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço<sup>84</sup>”. Blanchot não poderia ter escrito nada mais durassiano, tendo em vista que a escrita de Duras é sempre um recomeço e uma ausência de tempo. Como ela mesma escreveu, “raramente contei o tempo que passei escrevendo e qualquer outro tempo<sup>85</sup>”. Tratamos, então, de uma relação da escrita

---

<sup>80</sup>DURAS, Marguerite. *Outside*: notas à margem. Trad. Maria Filomena Duarte. São Paulo: Editora DIFEL, 1983, p.9.

<sup>81</sup> DURAS, Marguerite. 1983, p.8.

<sup>82</sup>DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 13.

<sup>83</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

<sup>84</sup> BLANCHOT, Maurice. 2011, p.25.

<sup>85</sup> DURAS, Marguerite. 1994, p.13.

com condições que, no caso de Marguerite Duras, foram possibilitadas muito em função do espaço da casa e da solidão que esta lhe proporcionava.

A pesquisadora Lucia Castello Branco, em seu livro *Chão de letras*, ao discutir o conceito de letra no campo da literatura entendida como experiência, desenvolve reflexões sobre o espaço de escrita que representa, baseado nos estudos de Blanchot, a *solidão essencial*. Nesse viés, a autora ressalta:

A casa, então, nesse surpreendente livro de Duras, é figura da *solidão essencial* da escrita, mas não só. Espécie de continente da escrita – margem, borda, moldura, contenção –, a casa é também o seu conteúdo, aquilo que a escrita comporta e contém. Mas não só. Porque a casa é também as paredes da casa (...), mas também a casa sem paredes, onde é possível perder-se<sup>86</sup>.

A casa de Neauphle-le-Château, que foi o abrigo (continente) de seus cadernos, de suas notas e de seus diários, abrigou também a escritora, por isso, acolheu toda uma produção de escrita em potencial, mas que só o foi por proporcionar certas moldagens, sendo a solidão essencial e contendo a solidão essencial, a casa tornou-se o espaço do possível de uma escritura, inclusive no perder-se em relação a ela. Esse espaço tem portas e janelas que fazem ventilar, que mostram um exterior que areja a escrita e que apontam horizontes ao exterior do/para escritor. Podemos, assim, compreender a escrita para jornais e para o cinema como as portas e janelas dessa casa, seguindo exatamente esse sentido de possibilidade, de apontamento de um exterior, para o *outside* da submersão, que não inibe seu processo de criação, do contrário, colabora com ele no sentido de indicar para Duras outras possibilidades de produção.

Ir para o exterior, no entanto, não foi o único motivo que a fez escrever para jornais. Marguerite Duras apontou a falta de dinheiro também como uma das razões, pois, segundo ela, “qualquer artigo na Vogue é importante para a subsistência”<sup>87</sup>. Como complemento a esse comentário, Duras cita a publicação de *O verão de 80*: “Além disso, era solicitada, prometia fazer crônicas regulares para o *France Observateur* e, depois, era obrigada a respeitar os prazos, como aconteceu com o *Libératin*<sup>88</sup> em 1980”<sup>89</sup>. Esta observação reforça a negociação que apontamos anteriormente entre Marguerite Duras e Serge July feita para estabelecer como seria a entrega dos textos ao jornal.

Por fim, a escritora apresenta-nos uma última razão:

---

<sup>86</sup>CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. 2011, p.29.

<sup>87</sup>DURAS, Marguerite. 1983, p.8.

<sup>88</sup>Referência à publicação das crônicas que se tornariam *O verão de 80*.

<sup>89</sup>DURAS, 1983, p.8.

As razões que me levaram a escrever para os jornais advêm também da mesma força irresistível que me encaminhou para a resistência francesa ou argelina, antigovernamental ou antimilitarista, antieleitoral etc. e que me arrastou tal como a vocês, como a todos, para a tentação de denunciar o caráter intolerável de qualquer espécie de injustiça, quer sofrida por um povo inteiro quer por um único indivíduo: força que igualmente me conduziu ao amor quando ele se torna louco, quando abandona a prudência e se perde no crime, na desonra, na indignidade, e quando a imbecilidade judiciária e a sociedade se permitem opinar sobre isso, a natureza, como se estivessem opinando sobre a tempestade ou o fogo <sup>90</sup>.

Nessa passagem, Marguerite Duras indica a denúncia de injustiças como sendo uma das razões para escrever para jornais. Ela diz que foi guiada por uma força, e essa é certamente uma de suas mais imponentes marcas: ser motivada por sentimentos de justiça, como fez em momentos de luta política. Christophe Meurée<sup>91</sup>, em *O imaginário da loucura criminosa: o caso Villemin*<sup>92</sup>, faz algumas ponderações sobre as razões apontadas por Duras. Para ele, a escritora, ao enumerar as causas da escrita jornalística, além de falar sobre o trabalho por encomenda, acresce outras questões compreendidas por ele, por exemplo, “a expressão de um desejo pessoal, a inclusão do leitor enquanto interlocutor direto nos discursos”<sup>93</sup> somada a “uma crítica sócio-histórica, na qual a descrição é perturbadora, porque implica um verdadeiro engajamento moral”<sup>94</sup>. Meurée ainda escreve que, em sua nota introdutória a *Outside*, Duras encontrou uma maneira de

esclarecer ao leitor que ele não vai simplesmente poder aceder a uma atividade paralela à atividade literária pelo interesse documental que ela possa representar, mas que ele vai assistir, ao longo de sua leitura, ao conjunto dos embates realizados por Duras paralelamente à – assim como no quadro de – sua carreira de escritora.

Certamente, sem dúvida, ela não pensou nisso cada vez que pegava a caneta por razões de sobrevivência, nos anos 1950 e 1960, mas é fato que em 1980, ela decide apresentar as coisas sob esse ângulo. A objetividade do jornalismo se resume – em última análise – a uma exposição da tensão experimentada pelo escritor em relação aos acontecimentos históricos, sociais ou políticos. Mas essa tensão é – Duras o diz e repete – de ordem passional. Uma paixão subjetiva, ostensivamente assumida, que, porém, tende irresistivelmente para o coletivo <sup>95</sup>.

---

<sup>90</sup> DURAS, Marguerite. 1983, p.8.

<sup>91</sup> MEURÉE, Christophe. O imaginário da loucura criminosa: o caso Villemin. In: AYER, Maurício; KUNTZ, Maria Cristina Vianna. Olhares sobre Marguerite Duras. São Paulo: Publisher Brasil, 2014. p. 72-77. Disponível em: <[http://www.apfesp.org.br/\\_docs/marguerite\\_duras.pdf](http://www.apfesp.org.br/_docs/marguerite_duras.pdf)>; Acesso em 04 ago. 2018.

<sup>92</sup> MEURÉE, Christophe. 2014.

<sup>93</sup> MEURÉE, Christophe. 2014, p. 75.

<sup>94</sup> MEURÉE, Christophe. 2014, p. 75.

<sup>95</sup> MEURÉE, Christophe. 2014, p. 75.

Meurée resume, pautado nas palavras de Marguerite Duras, as motivações da escritora romancista para deslocar-se para outros caminhos, nesse caso, o jornal. Podemos, com base nessa reflexão, discutir sobre o perfil político que permeia a escrita de Duras, para isso, retomamos o primeiro parágrafo de Nota introdutória de *Outside*, em que Marguerite Duras discute a moral e a objetividade no jornalismo. Acompanhemos o trecho:

Não há jornalismo sem moral. Todo jornalista é um moralista. É absolutamente inevitável. Um jornalista é alguém que observa o mundo e o seu funcionamento, que diariamente o vigia de muito perto, que faz ver e rever o mundo, o acontecimento. E não consegue fazer este sem julgar o que vê. É impossível. Em outras palavras, a informação objetiva é um *logro* total. Uma impostura. Não há, de fato, jornalismo objetivo. Consegui desembaraçar-me de muitos preconceitos dentre os quais este é, em minha opinião, o principal. O de acreditar na objetividade possível do relato de um acontecimento <sup>96</sup>.

Nessa discussão, temos o registro de uma das posturas mais marcantes de Duras, a parcialidade em sua escrita. O fato de não conseguir se manter distante do que vê, por isso analisa e escreve, encontramos em suas crônicas marcas da subjetividade do *eu*, em palavras que traduzem um olhar específico, o qual capta movimentos que poderiam ser invisíveis a outros olhares. A partir da discussão feita anteriormente, com base nos estudos de Jorge Larrosa, Marguerite Duras é o sujeito da experiência, porque ela se coloca como espaço de receptividade, não de opinião, nem de informação, mas de passividade feita de paixão, ela se "ex-põe" <sup>97</sup>, mesmo que isso provoque para ela situação de vulnerabilidade e de risco. Talvez para um escritor seja impossível ser tão impositivo em suas questões políticas sem se permitir ser um sujeito da experiência.

O ato da escrita é por si só um ato político, de resistência, por ser sensível aos fatos, assim, o escritor pode fazer de seu texto uma arma poderosa que amedronta. Por ser ao mesmo tempo simples e potente, ela tem um enorme poder de alcance e causa inquietude naqueles que ainda se colocam no papel de meros seguidores de noticiário. Mesmo que a intensão da escrita não seja objetivamente essa, ela o faz. Marguerite Duras, por sua vez, mostra-nos que sua indignação com as injustiças humanas a fez escrever mais que romances, ao tornar seus textos para jornais espaços de denúncia e de desabafo, sempre guiada pelos mesmos sentimentos que fizeram dela uma mulher de forte atuação política.

---

<sup>96</sup> DURAS, Marguerite. 1983, p.7.

<sup>97</sup> LARROSA, Jorge. 2014, p.26.

Nesse viés, recorreremos mais uma vez a Jacques Rancière<sup>98</sup> que nos apresenta uma reflexão sobre a escrita acerca das relações estabelecidas entre política e estética, envolvendo sua noção de partilha do sensível. Ele diz:

Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos “fantasmas”, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços. O mesmo acontece com a escrita: circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo funcionamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum<sup>99</sup>.

Uma vez pronto, o texto não pertence mais ao autor, pois ele sai de seu controle, assim, não é possível direcioná-lo para um leitor específico. Nesse sentido, a escrita é incontrolável, principalmente no que diz respeito aos textos publicados em jornal o qual, como já discutimos, pode ser considerado um dos espaços mais democráticos de leitura. Além de não se ter controle do que é escrito, também não há sobre os efeitos que essa escrita gera no leitor. Nesse viés, as palavras agregam sentido à bagagem de experiência que este carrega consigo, a qual é única, pessoal e individual capaz produzir reações adversas, impossíveis de serem controladas pelo escritor.

Rancière destaca, ainda, a escrita como uma grande “forma de existência e de efetividade sensível da palavra”<sup>100</sup>, o que a torna comprometida com “um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo”<sup>101</sup>. Em resumo, temos a escrita apresentada como um regime político democrático que possibilita a liberdade de interpretação do escrito, o texto. De maneira geral, as artes (plásticas, cênicas e escrita) são descritas como

arte e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quais quer que sejam as intenções que as reagem, os tipos de inserção social dos artistas ou modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais.<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

<sup>99</sup> RANCIÈRE, Jaques. 2009, p. 17.

<sup>100</sup> RANCIÈRE, Jaques. 2009, p. 17.

<sup>101</sup> RANCIÈRE, Jaques. 2009, p. 18.

<sup>102</sup> RANCIÈRE, Jaques. 2009, p. 18-19.

Com base nessas ponderações, é possível reforçar o que já dissemos, a escrita é o ato político do escritor, além disso, a interpretação é o fazer político do leitor. Nesse sentido, Marguerite Duras está certa ao afirmar que “não há, de fato, jornalismo objetivo”<sup>103</sup>, bem como não há literatura que se distancie do eu de seu autor, mesmo quando não relacionada à sua vida. Aqui não nos referimos a autobiografias ou a autoficções, mas simplesmente às opções de escrita enfeixadas por quem escreve, as quais fazem com que o texto seja parcial e intencional. Nesse sentido, são precisas as palavras de Paulo de Andrade ao discorrer sobre os textos de Marguerite Duras situados no limiar do literário, os quais “passam a compor, indiscriminadamente (digamos assim), a obra da autora, figurando em sua lista de livros”. Nesse âmbito:

A inclusão, na obra de Duras, dessa gama variada de textos que procuram comentar a obra não lhe institui apenas um caráter metalinguístico, não faz desse traço um simples espaço paralelo de autocomentário (a obra “em si” versus os textos que falam dessa obra). Eles indicam que o dispositivo autobiográfico aí implicado é acionado pela escritora como forma de produzir um pensamento sobre a escrita, convidando o leitor a articular vida e obra de modo incomum e a tomar essa outra fala, essa outra voz (a voz da autora?) como algo que não se exclui – embora possa se diferenciar – do mundo da criação. Aliás, se nos debruçarmos sobre essa parte da obra, a dita “ficcional”, iremos nos deparar também com esse traço de autocomentário, arranjado e rearranjado de múltiplas maneiras <sup>104</sup>.

Por outro lado, a parcialidade e a intencionalidade do leitor podem atribuir ao texto outro sentido. Logo, os atos de escrever e de ler não precisam estar diretamente relacionados. A partir das ponderações sobre as características do gênero crônica, do seu resgate histórico e das análises das observações de Marguerite Duras sobre a publicação em jornal, no próximo capítulo deste trabalho, trataremos sobre o caminho da escrita de Marguerite Duras, a integração obra e vida e a recepção de sua obra no Brasil, por meio da busca de elementos que dialoguem com o processo de publicação de *O verão de 80*. Nosso intuito é demonstrar ao leitor que a escrita durassiana, a qual acompanha as memórias e as angústias da escritora, tem o mesmo tom de sua vida marcada pela solidão da escrita, sem a qual não se escreve.

Na solidão em Trouville, o cotidiano se tornou enredo e inspiração para a escrita das crônicas. Ela fez do mar e da chuva palco para um espelho que ganharia vida e poesia no olhar angustiado de uma mulher sedenta de vinho e de escrita. Encontrou, em um acampamento de férias, protagonistas que refletiam sua própria história. Transformou as

---

<sup>103</sup>DURAS, Marguerite. 1983, p.7.

<sup>104</sup> ANDRADE, Paulo de. 2010, p.122.

páginas do jornal em um espaço de reflexão e desabafo. Por fim, a solidão da escrita fez com que a insegurança de uma escrita regular fosse metamorfoseada em obra de rara delicadeza. Por isso, buscaremos, no último capítulo, discutir e apreender os principais elementos fornecidos por Duras para sua construção.

### 3. MARGUERITE DURAS, A VIDA ESCRITA



Figura 3: Marguerite Duras<sup>105</sup>.

*Nunca, em lugar nenhum, em nenhum meio, encontrei um sentido tão forte de despudor da linguagem. Nunca ela me serviu para outra coisa senão para designar ações a fazer, situações que demandavam ser formuladas; os xingamentos eram o que havia de mais gratuito, a gente poderia não se xingar, se a gente se xingava era em razão de um espírito de poesia. Nunca as palavras serviam, na minha casa, para descrever um estado interior, para formular uma queixa.*

**Marguerite Duras**

---

<sup>105</sup>Foto do Studio Lipnitzki / Roger Viollet, 1955. Disponível em: <http://flavorwire.com/580271/the-novel-that-took-marguerite-duras-to-the-edge-of-fiction-and-sanit>.

Marguerite Duras foi uma mulher extremamente singular. Militante da Resistência Francesa durante a Segunda Guerra Mundial, a escritora é capaz de atingir diversos tipos de públicos. Foi roteirista de cinema, cineasta, dramaturga, forte figura feminina no cenário do século XX, “polêmica, ousada e inovadora”<sup>106</sup>. Com sua escrita, foi capaz de desconstruir parâmetros literários, favorecendo um texto que valoriza a construção de sentido e rompe com a construção referencial.

Ler Marguerite Duras é penetrar em um mundo de experiências narrativas, de múltiplas possibilidades da palavra, de motivos insistentemente repetitivos, de histórias recomeçadas e recriadas. Seus escritos são voltas de uma trajetória em espiral. Duras narra como se perseguisse um texto ideal, absoluto, implícito, que se reflete e se realiza de maneira diferente em cada texto concreto que ela produz. E a procura desse texto ideal, ou da própria escritura, é constante e incansável. Feita de retornos e reconstruções, a busca durassiana é infinita...<sup>107</sup>.

Talvez não seja possível definir a escrita de Marguerite Duras e enquadrá-la em uma proposta única, mas podemos compreender que escrever era o que ela tinha, o que ela era, o que a acompanhava. De acordo com suas palavras, “[e]screver, essa foi a única coisa que habitou minha vida e que a encantou. Eu o fiz. A escrita não me abandonou nunca”<sup>108</sup>. É por essa relação com uma escrita incansável e interminável que vemos surgir textos que rompem com uma estética convencional, aproximando Marguerite Duras dos novos romancistas, como discutiremos posteriormente. Assim, ao produzir textos que refletem sobre sua experiência de vida e de escrita, o leitor é convidado a fazer o mesmo.

Marguerite Donadieu nasceu em 1914 na Indochina, colônia francesa, onde viveu até 1931 quando, de fato, mudou-se para a França. Foi neste lugar “estrangeiro”, espaço de fricção de culturas e identidade, que a autora viveu experiências tão intensas e marcantes com sua mãe e seu irmão as quais, mais tarde, tornaram-se inspiração para algumas de suas narrativas. Já na França, cursando Direito e Matemática, começou a se dedicar à literatura, assumindo a personalidade de Marguerite Duras<sup>109</sup>.

O primeiro romance da escritora, *Les impudents*, intitulado inicialmente *La famille Taneran*, publicado pela editora Plon, teria sido recusado pela Gallimard em 1943, durante a

---

<sup>106</sup>PARAISO, Andréa Correa. 2002, p.11.

<sup>107</sup>PARAISO, Andréa Correa. 2002, p.11-12.

<sup>108</sup> DURA, Marguerite. *Escrever*, p.15.

<sup>109</sup> Como fonte dos dados bibliográficos deste capítulo, buscamos em *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*, de Andréa Correa Paraiso; em *Escrever entre ruínas: Marguerite Duras e a dor da memória*, de Ana Paula Coutinho; em *Memória, ficção e imperialismo em uma barragem contra o pacífico*, de Beatriz D’Angelo Braz. Além dos prefácios e notas introdutórias e biográficas dos próprios livros de Marguerite Duras.

ocupação nazista<sup>110</sup>. O livro narra a história de um complicado círculo familiar com uma mãe depressiva, mas muito perspicaz, rendida às vontades do filho mais velho, um perverso jogador e ladrão, que tem o dinheiro como fator comprometedor de tudo, essa mãe ainda martiriza o filho mais novo e a filha revoltada que não consegue deixar a sufocante família. Duras rejeitou essa obra, omitindo-a voluntariamente de seu trabalho até 1992, quando finalmente autorizou a sua primeira reedição pela Gallimard<sup>111</sup>. Esse tema tornou-se recorrente em sua produção, mas assume outras nuances, por meio de outras técnicas de escrita. Nesse mesmo ano, Marguerite Duras envolveu-se com a Resistência Francesa junto de Robert Antelme, seu marido, e Dionys Mascolo, amigo do casal. Um ano depois, Robert foi detido pela Gestapo e ficou preso em um campo de trabalho de onde foi resgatado meses depois, episódio retratado em *A dor*, anos depois. Duras aguardou angustiada o retorno do marido. Quando ele voltou, prestou-lhe toda a assistência necessária para sua recuperação e, em 1947, divorciou-se para viver com Dionys, com quem teve um filho, Jean Mascolo.

Os primeiros romances de Marguerite Duras, na esteira de *Les Impudents*, grosso modo, ainda apresentavam características ditas tradicionais no campo da narrativa literária, em especial no que se refere ao tempo e ao espaço, com marcações definidas de lugares e cronologia. Conforme salienta Margaret Reis Sobral Seabra, “seus primeiros livros, publicados com a menção genérica de “roman”, têm em comum as características da narrativa romanesca, que privilegia a intriga, os personagens e a intriga linear”<sup>112</sup>.

Foi com *Moderato Cantabile* (1958) que Marguerite Duras fez uma verdadeira ruptura em sua escrita. A pesquisadora Dannielle Rezende Starling<sup>113</sup> pinça uma afirmação da escritora em que ela critica duramente esses textos, definindo-os como *masculinos*. Seriam textos “demasiadamente fechados, asfixiantes, sem espaço para respiração, para os buracos”<sup>114</sup>.

No entanto, já com a publicação de *Um barrage contre le Pacifique*, em 1950, vemos o surgimento de características que ficariam conhecidas como próprias da textualidade de

---

<sup>110</sup> PONTICQ, Michèle. Duras et Marguerite *Les Impudents*. In: CONGRES SOCIETE HISTORIQUE ET ARCHEOLOGIQUE DU PERIGORD LES AUTEURS EN AQUITAINE, 10 septembre 2016. Disponível em: <<https://s8aa72c4c48132bcc.jimcontent.com/download/version/1474455960/module/13430205696/name/M.Ponticq%20%2522Duras%20et%20Marguerite%20-%20Les%20Impudents%2522.pdf>>; Acesso em 16 dez. 2019.

<sup>111</sup> PONTICQ, Michèle. 2016.

<sup>112</sup> SEABRA, Margaret Reis Sobral. *Uma escrita contemporânea em tradução. Marguerite Duras, L'Amant*. 2008. 231f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p.25.

<sup>113</sup> STARLING, Dannielle Rezende. *A dor escreve Duras: a dor, a letra e o feminino em Marguerite Duras*. 2015. 174f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015, p.87

<sup>114</sup> STARLING, Dannielle Rezende. 2015, p.87

Duras. Nesse livro, o leitor se depara, ao mesmo tempo, com o surgimento de personagens que seriam recorrentes em outros textos e com uma crítica à exploração colonial presenciada pela escritora durante o tempo em que viveu na Indochina. Assim, “sua narrativa, embora altamente subjetiva e estética, não deixa de explorar e evidenciar as contradições e diferentes emoções decorrentes da difícil situação dos personagens”<sup>115</sup>. Além desses aspectos, podemos pensar que *Barragem contra o pacífico*<sup>116</sup> consegue apresentar, em seu enredo, o movimento que seria feito pela escrita durassiana. Trata-se da história de uma personagem feminina, denominada apenas por mãe, que investe o dinheiro que tem na concessão de arrozais situados no Alto Camboja obtidos do governador geral, por ser viúva de funcionário público e por ter trabalhado como professora na Indochina. No entanto, os arrozais ficavam próximos ao mar e, nos períodos de enchentes, inundavam, sendo destruídos antes da colheita. Mas isso não desencoraja a personagem que, apesar de todas as dificuldades, insiste na construção e na reconstrução de uma barragem para evitar a destruição das plantações. Outrossim,

O livro pode ser visto como metafórico, premonitório: antecipa o que viria a ser a trajetória do fazer meta escritural de Marguerite Duras – construir, reconstruir, escrever, reescrever. (...) é a primeira aparição de uma história muitas vezes retomada, reescrita, recomeçada. É início, origem, infância da vida e da obra<sup>117</sup>.

Os primeiros esboços de *Uma barragem contra o pacífico* estão registrados no *Caderno rosa marmorizado*, o primeiro dos cadernos que compõe *Cadernos da guerra e outros textos*<sup>118</sup>, livro póstumo, publicado originalmente em 2006, uma obra que constitui a reunião e a organização de esboços feitos por Duras, os quais foram guardados em seus armários azuis. Tais exercícios, mais tarde, germinariam em diversos dos seus livros. Em nota, os organizadores explicam, no que diz respeito a *Uma barragem contra o pacífico*, que as “referências cronológicas do texto indicam que Marguerite Duras começou a redigi-lo no decorrer do ano de 1943”<sup>119</sup>.

Após a publicação de *Barragem contra o pacífico*, destacamos, na trajetória e no processo de escrita de Duras, a produção do roteiro de *Hiroshima mon amour*, texto escrito

---

<sup>115</sup> BRAZ, Beatriz D'Angelo. Memória, ficção e imperialismo em uma barragem contra o pacífico, de Marguerite Duras. In: *Revista Ecos*. vol.22, Ano 14, nº 01. 2017, p.2. Disponível em: <<https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/2286>>; Acesso em 10 dez. 2019.

<sup>116</sup>DURAS, Marguerite. *Barragem contra o Pacífico*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Arx, 2003.

<sup>117</sup>PARAISO, Andréa Correa. 2002, p.20.

<sup>118</sup>DURAS, Marguerite. 2009.

<sup>119</sup>BOGAERT, Sophie, CORPET, Olivier. Prefácio. In: *Cadernos da Guerra e outros textos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p.11-18. [p.31].

em 1959/1960 e filmado por Alain Resnais <sup>120</sup>. A proposta inicial originou da encomenda de alguns produtores japoneses de um documentário que deveria rememorar os quinze anos da explosão da bomba na cidade japonesa. Segundo Lydia Medeiros,

A ideia de Resnais era contrastar uma história individual (centrada no amor) à coletiva, advinda do massacre nuclear. Assim, Resnais pediu a Duras um roteiro em que o passado fosse evocado através de um monólogo lírico memorativo. (...) Observa-se que Duras, no Prólogo de seu livro, esclarece que o roteiro foi resultado das conversações quase diárias que aconteciam entre ela, Alain Resnais e Gerard Jarlot (consultor literário de *Hiroshima Mon Amour*) e, se fizesse unicamente um documentário, significaria a restrição da imaginação criadora. Desse modo, a escritora justifica a opção por criar uma história de amor e perda, colocando no cerne do enredo a angústia do indivíduo. Isso possibilitou à Duras a exploração da liberdade criativa e a ousadia que, por seu experimentalismo, provoca certo estranhamento no leitor/espectador<sup>121</sup>.

Como bem aponta Lara Rodrigues Silva<sup>122</sup>, ao relacionar o sentimento amoroso ao nome da cidade onde ocorreu uma grande tragédia, a roteiro – monólogo lírico memorativo – ressalta, desde o seu título, que *amor* e *horror* podem se relacionar. Talvez seja esse o motivo do grande impacto causado pela obra na sociedade da época.

Percebemos, assim, que, ao assumir a escrita, Marguerite Duras passa por um processo de amadurecimento, consagrando um estilo marcante capaz de romper com o que se entende por linguagem tradicional ou até mesmo por literatura. Nesse sentido, destacamos outras importantes obras de Duras: *A dor*, publicada em 1984 e *O amante*, publicado em 1985. Nelas, deparamo-nos com duas narrativas que se completam e que envolvem dois importantes momentos da vida da escritora, a infância e a Guerra. Nesse sentido, Ana Paula Coutinho afirma:

Poderia parecer existir alguma dissonância na sequência de *L'Amant* e *La Douleur*, verifica-se afinal que existe muito mais do que uma continuidade temporal: o primeiro termina com a partida da jovem Marguerite para França, o segundo evoca a Guerra e a Resistência, o período em que Marguerite Donnadiou dá lugar a Marguerite Duras, isto é, em que aquela nasce efectivamente para a escrita, podendo o leitor constatar que nesses

---

<sup>120</sup> Uma lacuna no mercado editorial brasileiro, pois até hoje não foi traduzido para o português, apesar da importância e da difusão do filme de Alain Resnais no país.

<sup>121</sup> MEDEIROS, Lydia Christina Ferreira Rezende, DAVID, Nismária Alves. Literatura, cinema e história em *Hiroshima monamour. Anuário de Literatura*, Florianópolis, v.18, n. 1, p. 97-112, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n1p97>>; Acesso em: 04 ago. 2018. 2013, p. 99-100.

<sup>122</sup> SILVA, Lara Rodrigues. A Imagem da letra [recurso eletrônico]: confluência dos textos verbal e imagético em *O caminhão*, de Marguerite Duras. 2019. 94f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019, p. 19-20.

sombrios anos 40, a par de textos romanescos mais ou menos clássicos, como os primeiros que a escritora então publica, urdia-se já uma forma de relação com a escrita que iria revolver e revolucionar as ligações entre o íntimo e o ficcional, num universo onde a infância e a guerra estão sempre entrelaçadas. De resto, na construção de *L'Amant* como na de *La Douleur* é utilizado um efeito de contraponto entre a evocação dos acontecimentos passados e a condição presente do sujeito narrativo enquanto escritora, o que, para além de prova da autenticidade dos factos por via da componente autobiográfica, funciona também como efeito de paradoxal autoridade para um tipo de escrita que sofre, sabe e partilha da sua condição de absoluta fragilidade<sup>123</sup>.

O peso das memórias da infância para Duras são percebidos na recorrência desse período em seus textos e, possivelmente, isso ocorre em função de sua marcante experiência com a mãe e o irmão na Indochina. Já a temática da guerra revela suas memórias do período em que fez parte da Resistência Francesa. Andréa Correa Paraiso diz:

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 a prisão e o envio de seu então marido, Robert Antelme, a um campo de concentração nazista<sup>124</sup>.

Essas duas obras evidenciam bem certas marcas da escrita de Marguerite Duras que foram tão enfatizadas pela crítica e que mostram a potencialidade de suas produções tanto no campo literário quanto no cinematográfico. Seu envolvimento com o cinema, consoante a César Guimarães, trata de aniquilá-lo em função de uma “experiência criadora da destruição do texto, de tal modo que a feitura do filme conduza ao desmancho da escrita ao silêncio original da palavra”<sup>125</sup>. A respeito de sua relação com a escrita dos livros, segundo Duras, “A escrita vai muito longe... Até se acabar. Às vezes é algo insustentável. De súbito, tudo adquire um sentido em relação à escrita”<sup>126</sup>. Ao mesmo tempo em que essa escrita atribui sentido a tudo, pode também transformar o sentido de tudo.

Um dos pontos mais singulares, marcantes de sua obra e de seu processo, e que procuramos destacar nesta pesquisa, conforme já anunciado algumas vezes, é o movimento de reescritura de seus textos. Essa questão muito nos interessa, pois o processo de escrita das crônicas para o jornal *Libération* e sua posterior metamorfose em livro são considerados por nós como uma metonímia de seu potencial de criação, de recriação de várias de suas obras e de

---

<sup>123</sup> COUTINHO, Ana Paula. Escrever entre ruínas: Marguerite Duras e a dor da memória. *Libretos*, Porto, ILCML, n. 4, p. 121-136, 2015.

<sup>124</sup>PARAISO, Andréa Correa. 2002, p.18.

<sup>125</sup>GUIMARÃES, César. 1997, p.24.

<sup>126</sup>DURAS, Marguerite. 1994, p.23.

sua textualidade. Paraiso<sup>127</sup> destaca que a reescritura, traço marcante na trajetória de escrita de Marguerite Duras, “ao mesmo tempo que chama a atenção para o caráter de criação artística, consolida o efeito autobiográfico, pois edifica a imagem de um enunciador comum ao conjunto dos textos”<sup>128</sup>.

Dessa forma, podemos entender que esse processo de construção de seus textos cria a ideia de que todas as obras se comunicam, pois elas estabelecem entre si um diálogo coerente que se aprimora e se desenvolve cada vez que um novo exercício de escrita é produzido. Talvez seja possível afirmar que isso é uma das evidências do quanto a literatura foi importante na vida de Duras. Ao se colocar como enunciativa comum de seus textos, ela produz um efeito de grande propriedade sobre que escreve fazendo com que sua escrita possa ser interpretada como autobiográfica e literária. Conforme Flávia Trocoli, “pode-se dizer que é essa condição da literatura – sem essência, sem autodeterminação – o que permite que uma escrita inscreva em um equilíbrio instável e precário o positivo e o negativo, vida e morte, ficção e testemunho, eu e ele, obra e não obra, verdade estética e autobiografia”<sup>129</sup>.

Os textos de Marguerite Duras não chegaram ao Brasil de forma concomitante ao seu sucesso na Europa. Suas primeiras traduções, segundo Denise Bottmann<sup>130</sup>, foram feitas no início dos anos 1980. Seu primeiro livro publicado aqui foi o romance *O vice-cônsul*, originalmente lançado em 1966, traduzido por Fernando Py e distribuído pela editora Francisco Alves em 1982<sup>131</sup>. No ano seguinte, isso foi significativo, porque a reunião de crônicas *Outside: notas à margem*, sob a tradução de Maria Filomena Duarte, publicado na França dois anos antes, saiu no Brasil pela editora DIFEL. Em 1984, dois anos depois de sua publicação original, *A doença da morte* foi publicado em edição bilíngue pela Tauros. A tradução coube a Jorge Bastos. Naquele mesmo ano, Marguerite Duras publicava *L'amant*, com o qual ganharia o *Prix Goncourt*. A partir disso, ocorreu um verdadeiro *boom* – a expressão é utilizada pela própria Denise Bottmann – de edições de obras de Duras no Brasil. Em 1985, foram editados *Moderato cantabile*, de 1958, pela editora José Olympio e traduzido

---

<sup>127</sup>PARAISO, Andréa Correa. 2002.

<sup>128</sup>PARAISO, Andréa Correa. 2002, p.18.

<sup>129</sup> TROCOLI, Flávia. A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária. *Revista Criação & Crítica*, v. 19, p. 72-83, 2017. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/137244>>; Acesso em 27 out. 2019.

<sup>130</sup> BOTTMANN, Denise. Traduções de Marguerite Duras no Brasil. In: AYER, Maurício; KUNTZ, Maria Cristina Vianna. *Olhares sobre Marguerite Duras*. São Paulo: Publisher Brasil, 2014, p. 26-27. Disponível em: <[http://www.apfesp.org.br/\\_docs/marguerite\\_duras.pdf](http://www.apfesp.org.br/_docs/marguerite_duras.pdf)>; Acesso em 04 ago. 2018.

<sup>131</sup>Sobre a atualidade desse romance, tanto em 1982 quanto hoje, ver o breve artigo de Maurício Ayer: AYER, Maurício. Marguerite Duras celebra o fim de um mundo. *Outras Palavras*, 18 jun. 2016. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/poeticas/marguerite-duras-celebra-o-fim-de-um-mundo/#close>>; Acesso em 16 dez. 2019.

por Vera Adami, e o premiado e mais popular de seus romances, pelo menos no Brasil<sup>132</sup>, *O amante*, traduzido por Aulyde Soares Rodrigues e editado pela Nova Fronteira<sup>133</sup>. No ano seguinte, seis obras de Duras foram editadas no país. Tal intensidade seguiu até o início dos anos 1990, quando começou a arrefecer. Se antes de 1982, o acesso aos seus escritos se restringia somente aos brasileiros que conheciam o francês ou outras línguas em que foram traduzidos, Marguerite Duras e seus livros passariam por certa popularidade no Brasil até por volta de 1994.

Um termômetro desse movimento são as edições de alguns de seus livros – *Agatha*, *O amante*, *A dor*, *Olhos azuis*, *cabelos pretos*, por exemplo – pela editora Círculo do Livro. Círculo do Livro foi uma casa editorial brasileira criada em março de 1973 por meio de um acordo firmado entre o Grupo Abril e a editora alemã Bertelsmann, que funcionava como um clube no qual os sócios recebiam periodicamente uma revista promocional com o acervo e os lançamentos. Além disso, tinham uma quota obrigatória para comprar e eram atendidos a domicílio por uma rede de vendedores – os livros editados em capa dura tinham preços abaixo dos valores usuais de mercado. Como atesta o pesquisador Roney Cytrynowicz, a editora “chegou a 250 mil sócios em 1975, 500 mil em 1978 e 800 mil em 1983, presente em 2.850 municípios que eram atendidos por uma rede de 2.600 vendedores. Em 1982 foram vendidos 5 milhões de exemplares de livros”<sup>134</sup>. *O amante*, *A dor* e *Olhos azuis*, *cabelos pretos*, circularam com sobrecapas – as edições do Círculo eram em capa dura – de gosto bastante duvidoso, que bordejavam o erotismo.

Outros livros de Marguerite Duras publicados no Brasil, além dos citados no parágrafo anterior, foram *A vida tranquila* (1944/1989)<sup>135</sup>, *A vida material* (1987/1989), *Barragem contra o Pacífico* (1950/2003), *Boas falas – conversas sem compromisso* (com Xavière Gauthier) (1974/1988), *Cadernos da guerra e outros textos* (póstumo, organizado por Sophie Bogaert e Olivier Corpert, 2006/2009), *Chuva de verão* (1990-1990), *Dez e meia da noite no verão* (1960/1986), *Dias inteiros nas árvores* (1954/1987), *Emily L.* (1987/1988), *Escrever* (1993/1994), *O amante da China do Norte* (1991/1992), *O caminhão* (1977/1987), *O deslumbramento* (1964/1986), *O homem sentado no corredor* (1980/1987), *O homem atlântico* (1982/1987), *O marinheiro de Gibraltar* (1952/1987), *O verão de 80*

---

<sup>132</sup> Em seus livros publicados no Brasil, depois de *O amante*, era comum, nas capas, a expressão “Da mesma autora de *O amante*”.

<sup>133</sup> Vinte dois anos depois da primeira tradução brasileira, uma segunda de autoria justamente de Denise Bottmann, seria editada pela Cosac Naify.

<sup>134</sup> CYTRYNOWICZ, Roney. A história de um clube do livro com 800 mil sócios. *Publishnews*, 07 dez. 2012. Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2012/12/07/71420-a-historia-de-um-clube-do-livro-com-800-mil-socios>>; Acesso em: 16 dez. 2019.

<sup>135</sup> A primeira data refere-se à publicação na França; a segunda, à edição brasileira.

(1980/1986), *Os olhos verdes: crônicas publicadas em Cahiers du cinema* (1986/1987), *Os pequenos cavalos de Tarquínia* (1953/1986), *Savannah Bay* (1982/1988), *Yann Andréa Steiner* (1992/1993). Se alguns de seus livros escritos a partir dos anos 1980 foram publicados em intervalos de tempos muito curtos, algumas das publicações no Brasil de obras anteriores a essa data aconteceram mais de 50 anos depois do lançamento na França, como foi o caso de *Barragem contra o Pacífico*. Detalhes como esse ajudam a entender o motivo da demora no que diz respeito ao surgimento das pesquisas acadêmicas sobre Marguerite Duras nas terras brasileiras.

Para resgatar esse processo, é conveniente traçar um breve histórico do movimento literário ao qual Marguerite Duras foi “assimilada”, o Novo Romance. Utilizamos as aspas para salientar que a inserção de Marguerite Duras no movimento não é um ponto pacífico entre os seus comentadores, porém, os primeiros estudos sobre a autora que surgiram no Brasil, ainda nos anos 1960, conformam-na na seara do Novo Romance <sup>136</sup>.

Considerado, grosso modo, como um movimento de renovação do romance tradicional que teve início na França em 1950, o *Nouveau Roman* propunha uma escrita que negava as técnicas tradicionais dos romances, afastando-se dos modelos balzaquianos, por exemplo, e se caracterizava pela “divisão da unidade diegética, por construções sofisticadas, pelos excessos da descrição objetual, pela subversão da categoria do personagem e do narrador”<sup>137</sup>. O Novo Romance, que parece ter iniciado de maneira contraditória e truculenta, buscando imprimir um novo sentido na escrita dos romances, na verdade, refletia uma busca já alcançada por alguns escritores em épocas anteriores, como, Flaubert e Proust, que muitos anos antes já apresentavam uma escrita diferente de tudo.

Julián Miguel BarberoFuks, em *História abstrata do romance*, com base em reflexões de Robbe-Grillet – um dos precursores do movimento – que dizia que o escritor deve aceitar sua própria data reconhecendo a importância de sua obra para a história, discute que o *Nouveau Roman* buscou o novo nas velhas práticas de escrita dos romances. Assim, “deixar de buscá-los e simplesmente escrever romances, como fazem tantos romancistas, seria a verdadeira traição ao passado do romance”<sup>138</sup>. Fuks cita ainda Marguerite Duras como um dos autores que tentava criar novas leis para o romance, “barateando para isso o passado,

---

<sup>136</sup> Sobre essa primeira recepção de Marguerite Duras no Brasil, ver: FERREIRA, Raquel Terezinha Rodrigues. *Marguerite Duras no Brasil: aspectos da recepção crítica*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

<sup>137</sup> SCHMIDT, Zília Mara Scarpari. Aspectos do Novo Romance. *Revista Letras*, Curitiba, v. 28, p. 147-165, 1979. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/>> Acessado em: 24 de nov de 2019.

<sup>138</sup> FUKS, Julián Miguel Barbero. *História abstrata do romance*. 2016. 144f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p.119.

acabando com a subjetividade, expurgando a humanidade das obras literárias”<sup>139</sup>. Por fim, o Novo Romance passa a representar a si mesmo, não o mundo, propondo uma conexão com as múltiplas instâncias do real.

No que diz respeito à Marguerite Duras, seus primeiros livros possuíam características do romance tradicional, com cronologia linear, personagens bem configuradas, narrador coeso e lugares definidos. No entanto, a partir de *Moderato Cantabile*, escrito em 1958, oito anos depois de *Barragem contra o pacífico*, que já revelavam elementos renovadores da forma, vemos surgir traços que fizeram com que a escritora fosse aproximada ao Nouveau Roman. Sobre essa mudança, Cleonice Paes Barreto Mourão<sup>140</sup> explica:

Sua escrita na realidade passou por uma transformação no sentido de uma maior economia verbal: no interior de um texto extremamente ambíguo, as palavras fogem do enquadramento sintático e surgem por si mesmas com valor de um microcosmo de significações. O foco narrativo se estilhaça, o enredo se rarefaz, a personagem, sem identidade e sem configuração, é fonte de um dizer comedido, expressão do desejo, nascedouro da existência. O texto não avança, circula em torno de um ponto obsessivo, repete-se até a exaustão<sup>141</sup>.

Essa escrita avassaladora, inundada de significados e olhares marcantes, delineada de silêncios, representa o *ethos* de Duras que a acompanha desde *Moderato Cantabile*. Segundo Dannielle Starling, “a escrita se dará menos tranquilamente e a partir daí se dará somente em crise. [...] Nesse momento, o medo, de modo mais consciente, apresentar-se-á à autora, desestabilizará sua relação com a escrita, retirando sua facilidade e tranquilidade”<sup>142</sup>.

Raquel Terezinha Rodrigues Ferreira, em *Marguerite Duras no Brasil: aspectos da recepção crítica*, faz um importante estudo sobre a recepção da obra de Marguerite Duras em nosso território e em nossa língua, e explica que, apesar de existirem indicadores de pesquisadores que iniciaram os estudos acadêmicos referentes à obra de Marguerite Duras desde 1984, as primeiras publicações especializadas sobre a escritora começaram a surgir a partir de 1989.

A publicação de sucessivas traduções dos romances de Marguerite Duras constitui-se um importante fator de intermediação na recepção da obra de Duras pela crítica brasileira. Os artigos publicados têm como objeto de

---

<sup>139</sup>FUKS, Julián Miguel Barbero. 2016, p.119.

<sup>140</sup> MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. L'amant – Memórias de um corpo de menina. *Caligrama*, Belo Horizonte, v.1, p. 111-123, FALE/UFMG, 1988.

<sup>141</sup> MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. 1988, p.111.

<sup>142</sup>STARLING, Dannielle Rezende. 2015.

análise, quando muito, um único romance. Mesmo sendo motivados pela publicação de traduções ou ainda em alguns casos por qualquer outro evento, é inegável a contribuição dada por estes artigos à divulgação da obra. No entanto, se tais análises ou resenhas, como preferem alguns, não são consideradas consistentes teoricamente, funcionando quase que como um panfleto publicitário, seria precipitado afirmar que tais publicações jornalísticas são sintomas de uma crise na crítica<sup>143</sup>.

Existiu ainda, explica Ferreira, outro fato importante para que a obra de Marguerite Duras ganhasse destaque no cenário brasileiro, a conquista do *Prix Goncourt*, em 1984, uma das mais importantes premiações literárias da França, pela publicação de *O amante*. O prêmio, que já havia contemplado os maiores escritores franceses do século XX, como Marcel Proust, em 1919, André Malraux, em 1933, e Simone de Beauvoir, em 1954, deu a Duras maior reconhecimento e transformou em best-seller *O amante*. Na época, com 70 anos, ela era a escritora mais idosa a ser premiada, o que seria um reparo na sua obra, relegada há 30 anos, segundo um dos argumentos do júri da premiação. Mas, ainda assim, seu emplacamento no Brasil nunca foi comparado com o ocorrido na França. Aqui, era percebida como uma escritora de difícil leitura e compreensão, o que colaborava para que suas obras chegassem de forma mais cautelosa até os leitores brasileiros, apesar das capas da editora Círculo do livro.

Porém, a partir dos anos de 1990, mais pesquisas foram surgindo no âmbito acadêmico, englobando diferentes aspectos da produção da escritora francesa. No que diz respeito à produção da crítica literária acadêmica, no Brasil, em relação às obras de Marguerite Duras, não poderíamos deixar de destacar alguns importantes pesquisadores cujo trabalho colaborou, e ainda colabora, para que não deixe de existir aprofundamento nos estudos durassianos, entre eles, temos: Cleonice Paes Barreto Mourão, Maria Cristina Vianna Kuntz e Paulo Fonseca Andrade.

Cleonice Paes Barreto Mourão traçou, em sua pesquisa, estudos que se debruçaram sobre a escrita memorialística nas obras de Duras. Ela compreende que o tempo da narrativa influencia de forma direta a originalidade em que se constrói a memória, “trata-se de um tempo imóvel, estagnado”<sup>144</sup> que reflete a cadência de uma vida de miséria, monótona, mas, de maneira antagônica, é um tempo “também de um fluir constante e profundo”<sup>145</sup> que conduz as personagens rumo ao desconhecido. Isso diz respeito a um tempo que não é cronológico, mas que se relaciona às experiências vividas pelas personagens, transformando-as em marcas

---

<sup>143</sup> FERREIRA, Raquel Terezinha Rodrigues. *Marguerite Duras no Brasil: aspectos da recepção crítica*. Dissertação (Mestrado) – UFSC, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária, 1998. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/77942>>; Acesso em 04 de nov de 2019.

<sup>144</sup> MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. 1988, p.113.

<sup>145</sup> MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. 1988, p.113.

que colaboram para a modificação delas. Ademais, Mourão nos aponta outros operadores da narrativa memorialística de Marguerite Duras que colaboram para sua construção, por exemplo, a imagem materna. A conclusão de sua pesquisa de doutorado em Literatura Comparada, intitulada *A deriva do olhar: uma leitura da memória em Marguerite Duras*, em 1991<sup>146</sup>, defendida no Curso de Pós-graduação em Letras, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, deu ensejo para que novos olhares investigassem a escrita durassiana, inclusive dentro da própria universidade.

Além disso, relembramos os estudos de Maria Cristina Vianna Kuntz, que explora elementos, como o silêncio que está presente em toda escrita de Marguerite Duras o qual, muitas vezes, é capaz de dizer mais que as próprias palavras. Apesar de ter defendido sua tese em 2005, na Universidade de São Paulo – *Uma trajetória da mulher: desejo infinito* –, Kuntz tem uma longa relação com os estudos de francês na USP que data do início dos anos 1980. A pesquisadora compreende que ler a obra durassiana é “procurar o sentido daquilo que se esconde”<sup>147</sup>, valorizando o não dito em uma escrita densa que protagoniza a mulher, suas angustias e sua busca que será denominada “desejo infinito”. Em resumo, seus estudos nos apontam que a escrita enigmática de Duras “revela, por outro lado, o íntimo da alma feminina, nos diferentes estratos sociais; alma dilacerada pelo sofrimento, jamais justificado, próprio da condição humana”<sup>148</sup>.

Por fim, Paulo de Andrade nos apresenta reflexões sobre a virada da escrita de Marguerite Duras, almejando abstrair de vários de seus textos “como se inscreve e se produz em sua obra uma transformação da escrita rumo ao testemunho e ao atravessamento da perda”<sup>149</sup>. O pesquisador que, em 2005, defendeu a tese de doutorado *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG<sup>150</sup>, indica três elementos fundamentais para o processo que chama de virada da escrita: “a insólita história de amor, a morte da mãe, a privação da herança”<sup>151</sup>. Esse trabalho explica-nos que o autobiográfico na escrita durassiana vem como uma forma de pensar sobre a própria escrita, levando o “leitor a articular vida e

---

<sup>146</sup>MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *A deriva do olhar: uma leitura da memória em Marguerite Duras*. 1991. 241f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1991.

<sup>147</sup>KUNTZ, Maria Cristina Vianna. 2014, p.7.

<sup>148</sup>KUNTZ, Maria Cristina Vianna. 2014, p.9.

<sup>149</sup>ANDRADE, Paulo de. 2010, p.121.

<sup>150</sup> ANDRADE, Paulo de. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*. 2005. 273f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

<sup>151</sup>ANDRADE, Paulo de. 2010, p.128.

obra de modo incomum e a tomar essa outra fala, essa outra voz (a voz da autora?) como algo que não se exclui”<sup>152</sup>.

Se pensarmos no exercício de leitura desses três pesquisadores e absorvermos os elementos *memória*, *silêncio* e *escrita*, talvez tenhamos questões fundamentais para a composição da obra de Marguerite Duras, em sua construção tão pessoal e singular. Tais signos lançam luz em um ideal de escrita enquanto forma de vida. Especificamente sobre as crônicas aqui estudadas, podemos entender que existe a companhia de uma escrita que, nas palavras de Marguerite Duras, “não me abandonou nunca”. Com isso, existe a manipulação de uma memória insistente que dialoga a todo tempo com os fatos do presente e que é traduzida em palavras e silêncios, marcas de uma obra fragmentária é repleta de rupturas cujo sentido, muitas vezes, está camuflado pelo não dito.

Paulo de Andrade<sup>153</sup> enfatiza a curva, a virada que se opera na relação de Marguerite Duras com a escrita. Como já salientamos, a data de escrita das crônicas para o jornal *Libération* é posterior ao período de virada da escrita. Em 1980, haviam sido publicados textos, como: *Barragem contra o Pacífico* (1950), *Moderato cantabile* (1958), o roteiro de *Hiroshima mon amour* (1959/1960) *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *O vice-cônsul* (1965), que marcariam a mudança e a ruptura na escrita de Marguerite Duras para dar à sua produção um tom mais experimental e testemunhal. No artigo, *Só os loucos escrevem completamente*, temos ainda uma ponderação que é também articulável com essa leitura de *O verão de 80*, a qual se refere ao abandono do Eu em função do Ele, concretizando um processo dúbio. Ao mesmo tempo em que temos os registros de uma escrita em primeira pessoa e um gênero que permite ao autor se colocar de forma direta, Marguerite Duras faz uso da ficção para que a personagem da monitora viva seus sentimentos, ou seja, transforma em impessoal seus sentimentos, sem deixar de transpô-los no texto. Além disso, permanecesse expondo sua opinião e sua interpretação sobre a realidade dos fatos do momento da narrativa, conforme lhe foi solicitado por Serge July, ao negociar a escrita regular das crônicas.

Nesse jogo entre o Eu e o Ele, vemos tecer a trama da memória na escritura de Marguerite Duras. Em sua escrita, os espaços, os personagens, os acontecimentos emergem da vivência de suas memórias. Assim, é tecida uma trama repleta de vozes vindas de outros textos, outras memórias, que representam, como bem escreve Barbosa, “a ideia não de um

---

<sup>152</sup>ANDRADE, Paulo de. 2010, p.122.

<sup>153</sup>ANDRADE, Paulo de. 2010, p.122-123.

fim, mas de uma busca que leva à obra”<sup>154</sup>. Principalmente pensando em *Cadernos da guerra*, por exemplo, que só veio à luz postumamente, fica fácil identificar que existe uma comunicação entre seus escritos e que, de forma geral, eles parecem representar uma obra e não a união de vários fragmentos.

Podemos entender então que a memória na escrita durassiana representa uma construção sempre em processo. Segundo palavras de Lucia Castello Branco,

O processo da memória não deve ser entendido apenas enquanto preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem. Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências<sup>155</sup>.

Encontramos a riqueza de sua obra nas lacunas de sua memória. São nelas que a escritora borda suas reflexões e deixa transparecer as marcas de sua literatura. Desse modo, suas construções narrativas apontam para uma releitura ou para a ficcionalização de seu passado, por isso, suas personagens surgem de suas angústias e de suas inquietações. Por essa percepção, entendemos que seu texto é fruto da memória, ou melhor, da construção dela. O que, nesse sentido, torna impossível o estudo de sua obra sem a compreensão desse movimento de retorno constante.

Mas, por que insistir nesse movimento de retorno? Tecer a trama de suas histórias dialogando sempre com suas memórias parece ter mais importância do que nos parece ser mostrado de forma duvidosamente óbvia. Sobre isso, a própria autora diz: “Tem-se o direito de se perguntar por que escrevo estas lembranças, por que exponho condutas as quais previno que me desagradaria que fossem julgadas”<sup>156</sup>. Podemos, por exemplo, pensar sobre o seguinte excerto de *Cadernos da guerra*:

Meu irmão era mau, por certo, mas de uma maldade tal que nunca encontrei para ela uma medida humana, e é isso que é importante, é aquilo a partir do que eu reclamo, não a indulgência, mas um sursis de toda moral. Se o recriminam, assim como à minha mãe, considero que essas lembranças não são as que eu queria que fossem. Não cabe a ninguém dar explicações sobre

---

<sup>154</sup> BARBOSA, Dayse Cristina Silva. *Espaço e memória em O vice-cônsul de Marguerite Duras*. Belém: Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, 2010 (Dissertação, Mestrado em Literatura).

<sup>155</sup> CASTELLO BRANCO, 1990, p.34.

<sup>156</sup> DURAS, Marguerite 2009, p.67

o procedimento dos outros, nem mesmo propô-las; todo mundo está de acordo sobre esse ponto <sup>157</sup>.

Pensar questões familiares que tanto incomodam e expor-se a possíveis julgamentos poderiam não ser de fato os desejos de Duras, mas isso representava os movimentos reflexivos necessários para que fossem reorganizados posicionamentos antigos e para que a escritora pudesse rever sua postura e se reconstruir. Como ela mesma diz, “tudo adquire um sentido em relação à escrita, é de deixar a gente doida. As pessoas que conhecemos não as conhecemos mais, e aquelas que não conhecemos, achamos tê-las visto antes”<sup>158</sup>. Talvez isso justifique a insistência no trabalho de construção da memória.

Sobre esse incessante exercício sentido da reconstrução do passado, Catherine Gottesman afirma o seguinte:

Marguerite Duras atribui frequentemente, sua vocação de escritora à necessidade de contar a imensa injustiça sofrida por sua mãe pelo fato de ter recebido uma terra não cultivável em Prey Nop, tragédia contada em *Um Barrage contre le Pacifique*. Encontra-se aí uma motivação corrente nos escritores: refazer a história familiar, eternizar os sentimentos e sensações originais, colocá-los ao abrigo na escrita. Entretanto, neste caso, o poder da mãe persiste até na escrita da filha. Não podendo persuadi-la a escolher outra profissão mais séria, a liberdade da filha não permitirá, contudo, escrever tudo o que sente<sup>159</sup>.

A escrita, nesse caso, seria o mecanismo que possibilitaria a reconstrução da história, o acerto do que a escritora poderia considerar como sendo um erro ou uma injustiça. Dessa forma, torna-se possível compreender o motivo de tantos retornos em sua escrita, o motivo de reescrever tantas e tantas vezes a mesma história, inclusive em mesmo livro: “Deixe-me contar de novo, tenho quinze anos e meio”<sup>160</sup>, ela diz. Duras buscava certas reparações de seu passado, que só seriam possíveis por meio da fabulação, o que evidencia certa dependência da escritora em relação à escrita.

Nesse sentido, damos-nos conta de que desenvolver um exercício de escrita com e pela memória não significa se fixar no passado, mas refletir apontando em direção ao futuro, ou seja, o estudo da memória implica em movimento que só é capaz de existir por meio da

---

<sup>157</sup> DURAS, Marguerite 2009, p.67.

<sup>158</sup> DURAS, 1994, p. 23.

<sup>159</sup> GOTTESMAN, Catherine. A voz da memória e do esquecimento. AYER, Maurício; Maurício KUNTZ, Maria Cristina Vianna (Orgs.). *Olhares sobre Marguerite Duras*. São Paulo: Publisher Brasil, 2014. p. 44-53. Disponível em: [http://www.apfesp.org.br/docs/marguerite\\_duras.pdf](http://www.apfesp.org.br/docs/marguerite_duras.pdf).

<sup>160</sup> DURAS, Marguerite. *O amante*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003. p.8.

linguagem, da representação verbal. “O gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser”<sup>161</sup>, afirma Castello Branco. Pensemos no seguinte trecho, retirado do Caderno *Presses du XX<sup>e</sup> siècle*:

Se ele voltasse, iríamos à praia. É o que lhe daria mais prazer. Creio que de qualquer modo vou morrer. Se ele voltar, morrei também. Se ele tocasse a campainha: “Quem é?” “Eu, Robert”, tudo o que eu poderia fazer é abrir e depois morrer. Se ele voltar, iremos à praia. Será verão, pleno verão. Entre o momento em que abrirei a porta e aquele em que estaremos no mar, estarei morta. Numa espécie de sobrevida vejo um oceano verde, uma praia um pouco alaranjada, sinto a brisa salgada no interior da minha cabeça, não sei onde ele está no momento em que vejo o mar, mas ele vive. Em algum lugar na terra ele respira, posso me deitar na praia e descansar. Quando ele voltar iremos à praia. É o que lhe dará mais prazer. Ele gosta do mar. E depois, isso lhe fará bem. Ele estará de pé na praia e olhará o mar; quanto a mim, basta-me olhar para ele olhando para o mar. Não peço nada para mim. Quando ele vê o mar, eu o vejo também<sup>162</sup>.

Nesse trecho, identificamos o movimento intercambiável entre o que *já não é* e o que *ainda não é*. A espera por notícias de Robert Antelme faz com que a narradora transite entre as angústias do presente e os desejos do futuro como se estivessem sendo vividos no mesmo momento da narração. A linguagem possibilita que ela divague em pensamentos desconexos de sua sofrida espera e crie imagens literárias que parecem capazes de colocá-la em outro cenário, transpondo a morte e apreciando o prazer de Robert. Além disso, podemos considerar que é apenas por meio do recurso da linguagem que as experiências, e seus significados que envolvem o passeio na praia, são atualizados no contexto vivido pela narradora, ao mesmo tempo em que são vivenciados em seu aspecto de impossibilidade, ainda que de forma momentânea, como a esperança parece demarcar.

Nesse sentido, é pertinente analisar a relação da memória com o sonho, não apenas como forma de idealização, mas também sob a perspectiva do devaneio. O movimento do *ainda não é* pode ser entendido como idealização, expectativa ou esperança. Isso pode ser percebido na seguinte passagem:

De frente à lareira. O telefone está ao meu lado. À direita, a porta da sala e o corredor, ao fundo do corredor: a porta de entrada. Ele poderia voltar diretamente, tocaria a campainha na porta de entrada: “Quem está aí?” “Sou eu.” Poderia igualmente telefonar logo que chegasse a um centro de trânsito: “Voltei. Estou no [Hotel] Lutétia para as formalidades.” Não haveria sinal precursor. Ele telefonaria logo que chegasse. São possibilidades. Ele volta de

<sup>161</sup> CASTELLO BRANCO, 1990, p.34 – 35.

<sup>162</sup> DURAS, Marguerite 2009, p.176-177

qualquer modo. Não é um caso particular, não haverá razões particulares para que não volte. Não há razões para que volte. É possível que ele volte. Ele tocaria a campainha: “Quem está aí?” “Sou eu.” Há muitas outras coisas que acontecem nesse campo. Conseguiram atravessar o Reno. A charneira de Avranches acabou de ceder. Acabei vivendo até o fim da guerra não seria uma coisa extraordinária se ele voltasse. Atenção: não seria extraordinário. “Alô?” “Quem é?” “ Sou eu, Robert”. Seria normal e não extraordinário. Tomar cuidado para não fazer disso um acontecimento que pertença ao extraordinário, o Extraordinário é um mal-entendido. Ser razoável. Eu sou razoável. Espero por Robert, que deve voltar. O telefone: “Alô.” “Alô! Você tem notícias?” Dois tempos. O primeiro: acontece que o telefone toca. O segundo: merda. Vontade de vomitar. “Nenhuma notícia.” “Nada? Nenhuma indicação?”<sup>163</sup>.

Vemos aqui a angústia da espera que faz com que a narradora projete, idealize e sonhe com o reencontro, o momento em que o marido voltaria da Alemanha. O sonho se mistura à realidade e faz com que leitor e narrador, por hora, acreditem que a ilusão seja real. Dessa forma, passado, presente e futuro parecem estar mesclados e produzem, então, o movimento do *ainda não é*.

No próximo capítulo, na análise das crônicas de *O verão de 80*, discutiremos o movimento da memória quase indispensável, de forma que sua leitura do presente somente é possível em função de uma análise do passado. O discurso é construído por um movimento e por uma necessidade de resgate do tempo pretérito, logo, ao comentar um fato do presente da narrativa, é sempre necessário criar um contexto que terá suas memórias como gatilho. Por exemplo, ao falar sobre os Jogos Olímpicos daquele ano, resgatamos as Olimpíadas de 1936, discutindo as artimanhas políticas que envolvem o processo de realização dos Jogos. Em outro momento, ao tratar do sequestro de Maury-Larivière, rememoramos questões referentes ao fascismo. Essas, entre outras situações, demonstrarão a forma como Duras equaciona escrita e memória em seus textos.

É interessante destacar ainda que, para Marguerite Duras, a escrita era companhia, tocando assim em outra questão para a construção de sua memória, a *solidão da escrita*. “A solidão da escrita é uma solidão sem a qual o texto não se produz”<sup>164</sup>. Nessa solidão, só existe espaço para a escritora e a escrita e, dessa relação, parece surgir a literatura durassiana. Sobre a obra da escritora, Andréa Correa Paraiso, comenta: “[m]etáfora de vida. Vida que se transforma em escritura. Escritura que é a própria vida. Em Duras o fluxo da criação acompanha o fluxo da existência; a busca incansável do fazer ficcional não cessa, o recomeçar

---

<sup>163</sup> DURAS, Marguerite 2009, p.155.

<sup>164</sup> DURAS, Marguerite, 1994, p.14.

é constante”<sup>165</sup>. Se vida e escritura caminham lado a lado, quase como algo único, se o fluxo da criação acompanha o da existência e se a vida acompanha a literatura, a memória não poderia ser excluída de seu escrever.

Apesar de parecer que a escritura de Marguerite Duras seja considerada como um subterfúgio para que ela possa se encontrar, uma vez que está relacionada à sua própria existência, percebemos que o objetivo possa ser outro. Conforme Paulo de Andrade, “na obra de Duras, a escrita e o perder-se (leia-se aí o perder uma certa razão) estão intimamente ligados, de uma forma bastante singular”<sup>166</sup>. Perder a razão, deixar-se levar pela loucura da escrita, parece-nos ser uma forma de entrega ao fluxo da existência, uma espécie de existir no literário e, assim, para além dele. Afinal, haveria outra forma de existência?

A riqueza de significação da obra durassiana é incessável, pois, além da construção que constitui a memória, identificamos, em *O verão de 80*, momentos de ruptura na estrutura do pensamento e da escrita, bem como movimentos de idas e vindas que, ao mesmo tempo em que parecem ser o fim repentino de uma narrativa, são retomados como um novo início páginas depois. Percebemos, de forma concisa, esse movimento na escrita da relação dos personagens menino e monitora, em que suas cenas são rompidas e retomadas abruptamente, deixando muitas vezes o leitor confuso. No entanto, entendemos que é nesse processo de rupturas e mesclas com outras questões da narrativa que ocorre o sentido de um todo construído pelas lacunas e pelos vazios.

Encontramos uma escrita composta por uma narrativa permeada por reflexões, uma memória que se constrói por meio de saltos e rupturas, mesmo quando, em alguns casos, parece tomar o caminho da linearidade. Construída por meio de buracos, rasgos, discontinuidades e como a trama de um tecido, a memória aparece nas brechas existentes entre os fios. Como nos lembra Márcio Seligmann-Silva<sup>167</sup>, é interessante relacionar essas brechas ao trabalho de Penélope em suas reminiscências, quando ela tece e destece lembranças e esquecimentos, movida pela esperança de que o já vivenciado pudesse ser novamente trazido à realidade pela escrita endereçada ao outro.

Ainda lembrando do trabalho de Penélope, destacamos outra questão importante na construção da escrita de Marguerite Duras, a força do feminino enquanto potência criadora de sua literatura e potencializadora de sua memória. Para tanto, contamos com as ponderações de

---

<sup>165</sup> PARAISO, Andréa Correa, 2002, p. 18

<sup>166</sup> ANDRADE, Paulo, 2010, p.131

<sup>167</sup>SELIGMANN-SILVA, Márcio.*História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p.62.

Maria José Motta Viana<sup>168</sup>, em *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres, sobre as memórias de mulheres*:

Do confinado espaço das cozinhas e alcovas, espalha-se e se apossa também das salas, varandas, jardins e do resto, dividindo com os homens espaços, ocupações e principalmente linguagens que lhe eram antes inacessíveis. Essa ampliação do espaço feminino torna-se viável à medida que a mulher toma posse da linguagem, para muitos de valor pouco compreensível e, para outros, base da identificação do homem na cultura, enquanto ser simbólico. À medida que a mulher não reivindica para si o direito à fala, no sentido político-ideológico que o sistema linguístico envolve, e não consegue ser ouvida, não pode também ser percebida como ser dotado de razão, potencial de trabalho e sensibilidade discernente. Nesse aspecto a escrita memorialística da mulher adquire uma dimensão insuspeita, já que representa de algum modo a personagem feminina construída pela própria mulher<sup>169</sup>.

Marguerite Duras representa essa mulher que domina a linguagem e assume seu *direito* de fala com propriedade, expressando sem medo ou pudor seus sentimentos e desejos. Ela se apropria, muitas vezes, desse papel de mulher emancipada com pensamentos dependentes dos homens, colocando-se com força e presença por intermédio das marcas, os traços biográficos deixados em suas narrativas. Vale ressaltar a importância que a escritora atribui à autorreflexão, o valor do voltar-se para o seu próprio ofício, que também é evidente em diversos de seus escritos. Autorreflexão e memória se encontram, portanto, com um terceiro, o feminino. Assim, trata-se da relação do feminino com o escrever ou de escrever no feminino, bem como pode ser o corpo feminino que escreve: “[a]o se implicar enquanto mulher nessa fala, a escritora francesa evoca o feminino que escreve e que, ao escrever, produz para si um corpo”<sup>170</sup>.

Em *A mulher escrita*<sup>171</sup>, as pesquisadoras Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão voltam-se para esse tema por diferentes vieses. Esta salienta que, quando descrita pelo homem, a mulher torna-se o ideal feminino que circula no imaginário literário e social, o que “cumprir a sentença de morte da mulher. Se ela aceita este lugar, ela aceita a sua petrificação, por mais bela e perfeita que seja”<sup>172</sup>. Isso seria uma farsa criada para atender à necessidade masculina de construir e dominar uma mulher que lhe fosse perfeita, o que tem se

---

<sup>168</sup> VIANNA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: Memórias de mulheres*. Belo Horizonte, UFMG, 1995.

<sup>169</sup> VIANA, Maria José Motta, 1995, p. 13.

<sup>170</sup> STARLING, Dannielle Rezende. 2015, p. 143

<sup>171</sup> CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.

<sup>172</sup> CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. 1989, p. 19.

tornado cada vez mais um desejo inoportuno, pois a voz feminina tem ganhado força e “se faz ouvir autenticamente”<sup>173</sup>. Nesse sentido, ela nos diz:

O eterno feminino é ilusão de completude, ficção ideal criada pelo horror da castração. Horror que cria o fetiche, corpo fálico do feminino, com as roupagens e o brilho de seu próprio encarceramento. A voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina modulação da ilusão que a faz existir. Gesto alheio que cria espaço onde se aliena a mulher, estrangeira de seu desejo, boneca que faz fluir o som da voz de seu ventríloquo. Passageira da voz alheia, na medida em que se cala, calando seu próprio desejo desconhecido<sup>174</sup>.

A criação masculina sobre o feminino em nada se relaciona com os escritos da própria mulher, que trazem consigo, de acordo com Lúcia Castello Branco, “a tentativa de dizer o indizível”<sup>175</sup> e, para isso, utiliza uma linguagem verbal que “conta necessariamente com a presença (e com a linguagem) do corpo”<sup>176</sup>. Trata-se de um discurso que “pretende ser ouvido e não exatamente lido”<sup>177</sup>. Nesse sentido, Marguerite Duras, em *Escrever*, também afirma: “Não se pode escrever sem a força do corpo”<sup>178</sup>. Aqui falamos de um movimento intenso de entrega completa do feminino para ocupar o lugar na literatura e ser reconhecido e valorizado. Conforme Isabel Fortes discorre em *Marguerite Duras e a escritura do feminino*, podemos observar no estilo durassiano

uma forma de escrever aparentemente desintegrada, mas que se revela como uma maneira de organizar aquilo que já vem desorganizado. São frases alongadas, cujo verbo parece se esquecer do sujeito. As frases mudam rapidamente, por meio de uma abundância de pontuações, surgindo uma espécie de silêncio decorrente destas pontuações<sup>179</sup>.

Ao longo deste trabalho, pontuamos sobre a característica que chamamos de fragmentária na escrita de Marguerite Duras. Observemos, por exemplo, o trecho retirado de *O verão de 80*:

---

<sup>173</sup>CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. 1989, p. 19.

<sup>174</sup>CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. 1989, p. 19.

<sup>175</sup>CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. 1989, p. 112.

<sup>176</sup>CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. 1989, p. 113.

<sup>177</sup>CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. 1989, p. 113.

<sup>178</sup>DURAS, 1994, p. 23.

<sup>179</sup>FORTES, Isabel. Marguerite Duras e a escritura do feminino. *Psychê*, São Paulo, ano XI, v. 1. n. 21, p. 161-174, jul-dez/2007. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psyche/v11n21/v11n21a11.pdf>>. Acesso em 26 dez. 19.

Ela o levava nos ombros. Ela canta. Ele se deitou contra o corpo da jovem e adormeceu. Eles deixam o caminho de tábuas e desaparecem nas colinas. Depois de sua partida é completamente noite. E o dia vem bem cedo se apossar do sono. Ele é claro, límpido, foi de noite que choveu <sup>180</sup>.

O efeito gerado por essa forma de escrita se aproxima do que é apontado por Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão em *A mulher escrita*, pois o texto deve ser ouvido e não lido. Poderíamos dizer que, mais do que simplesmente ler, o leitor pode sentir e experienciar esse estilo de escrita.

Ainda sobre a discussão anterior relativa à memória em consonância com a ideia de escrita do feminino baseada por Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão<sup>181</sup>, conjecturamos que escrita feminina e memória não se bifurcam. As autoras comparam a escrita feminina a uma renda cheia de detalhes e lacunas, por isso ela exige um bordado delicado feito pelos contornos da escrita. Isso significa sustentar os silêncios das lacunas e as “tagarelices” dos detalhes, além dos enlaces entorno do mesmo ponto. “[É] talvez, como quer Lúcia Castello Branco, ocupar, como o texto feminino, o lugar que não é este nem aquele, mas um terceiro, não intermediário, não mediador, mas outro, terceira via, terceiro veio, terceira margem”<sup>182</sup>. Esse seria o lugar da impossibilidade da linguagem.

A impossibilidade da escrita feminina estaria ligada a questões utópicas, como a captura de um sujeito e a crença na possibilidade de reprodução na escrita, e ao pacto que se estabelece com o leitor de que o sujeito, os fatos e os sentimentos são todos reais. “Nessa tentativa de captação do real, e ainda por seu caráter de discurso que se funda a partir de uma falta, de um vazio, as escritas femininas e memorialísticas se encontram”<sup>183</sup>.

Seria, então, a partir dos silêncios, nos interditos, que identificaríamos a memória na escritura do feminino. Na entrega do corpo ao texto, no estilo da escrita, no excesso de pontuação e nas frases desconstruídas que constroem os sentidos, podemos perceber a força da escrita da mulher Marguerite Duras, que fez da escrita a extensão da vida.

Por fim, feitas as considerações em torno da vida escrita de Marguerite Duras, o próximo capítulo busca encontrar, em *O verão de 80*, a relação das características marcantes do gênero crônica com o estilo e a entonação da escrita de Duras, entendendo que os textos publicados, primeiramente em jornal e depois em livro, são o resultado de um movimento diário de observação de fatos cotidianos somados à análise política e histórica das situações

---

<sup>180</sup> DURAS, Marguerite. 1980, p.35.

<sup>181</sup>CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. 1989.

<sup>182</sup>CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. 1989, p. 141.

<sup>183</sup>CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. 1989, p. 142.

escolhidas para serem retratadas. Nenhum desses fatos parece ter sido selecionado ao acaso, pelo contrário, foram sensivelmente eleitos para compor essa obra fragmentária e ao mesmo tempo completa(mente)<sup>184</sup>. Ademais, em *O verão de 80*, os fatos que bordejam o real são transpassados pelo cotidiano de uma monitora da colônia de férias e um menino os quais se aproximam e estabelecem uma relação inesperada.

---

<sup>184</sup> "Apenas os loucos conseguem escrever completamente [...] Talvez só as mulheres escrevam [completamente]" (DURAS *apud* STARLING. *A dor escreve Duras: a dor, a letra e o feminino em Marguerite Duras*. 2015. 174f. Tese. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. p. 144).

#### 4. O VERÃO DE 80, CRÔNICAS DO EXTRAVIO



Figura 4: Marguerite Duras<sup>185</sup>.

*Vejo que o crime seja ele qual for procede da estupidez essencial do mundo, a da força, da arma, e que a maior parte dos povos teme e reverencia essa estupidez como o próprio poder.*

***Marguerite Duras***

---

<sup>185</sup> Foto de Renaud Monfourny, s.d. [1990?]. Disponível em: <<https://www.lesinrocks.com/2014/12/16/actualite/2014-lannee-duras-11541290/>>

*Verão de 80* é um livro pouco conhecido de Marguerite Duras, pois sua popularidade e fortuna crítica não se comparam às de *A dor* ou *O amante*, por exemplo, mas sua intensidade e complexidade marcam a sua obra. Trata-se da organização de 10 crônicas escritas para o jornal Libération que foram reunidas e publicadas na forma de livro posteriormente. Podemos dizer que as questões que envolvem essa obra começam antes mesmo de sua escrita, com o convite feito por Serge July, cofundador do Libération. Vale ressaltar, ainda, conforme esboçado no primeiro capítulo, que não foi um simples convite, mas uma negociação a qual deu origem às perquisições que enredariam a escrita. Foi, então, no processo do “pensar como fazer” que começou a surgir a essência de *Overão de 80*. Envolvida pelas angústias da obrigatoriedade de uma escrita encomendada e regular, Marguerite Duras se envolvia na atualidade dos fatos, depois se afastava deles para conseguir escrever e o resultado soa para nós como uma mescla de ficção e realidade, com um texto chamado por ela de “extravio no real”<sup>186</sup>. Desse modo, buscamos, ao longo deste capítulo, encontrar evidências desse extravio e, juntamente à memória escrita desse texto, identificar marcas próprias da textura de Marguerite Duras.

Acreditamos que seja importante pensar o extravio no real relacionando-o à definição de crônica. Em um primeiro momento, o que move a produção dos escritos que compõem *Verão de 80* parece ser óbvio: textos para o jornal que narram e focalizam temas do cotidiano. Porém, como a escrita para Marguerite Duras nunca esteve no horizonte do óbvio ou do previsível, suas crônicas acontecem em outro tom, pois tratam de assuntos que parecem não ter importância, como: a passagem do tempo, o clima, as alterações da natureza, o contexto das atualidades, as questões políticas, as crianças do acampamento e, é claro, a monitora e o menino que olha. Duras extravia a análise, o que seria a ordem do fato real, e mergulha em criações escritas que permitem o diálogo com acontecimentos passados e análises de acontecimentos futuros.

As 10 crônicas que compõem o volume publicado pela primeira vez em 1980 contam com a presença de dois personagens sem nomes – artifício caro a algumas obras da escritora – que protagonizam a escrita: o menino, o qual está no acampamento, diferente de todas as outras crianças, possui um olhar cheio de significados oblíquos que, por vezes, parece ser a janela de análises que serão feitas; e a monitora mais velha, a única que se aproxima do menino e consegue estabelecer uma relação diferente com ele. Ela o ensina e o acompanha até a última crônica.

---

<sup>186</sup> DURAS, Marguerite. 1980, p.6.

Os textos estabelecem um diálogo entre presente e passado. Marguerite Duras, mulher politizada e crítica, com uma capacidade peculiar de análise dos mais diversos fatos e situações, demonstra em *O verão de 80* o quanto o presente pode ser uma lembrança do passado. Em sua “narrativa”, fica ressaltada a maneira como acontecimentos históricos não são fatos isolados, mas sim consequências do que já aconteceu, pois tudo se comunica. A natureza, o clima e as pessoas funcionam como uma rede que faz parte de um único processo, a vida. Tal fato podemos observar no seguinte trecho:

Instala-se o hábito desse céu inconstante, dessa rota dos ventos que tangem as chuvas e os loesses até a fronteira da China. Em torno do menino gira o mundo, esse dia inteiramente aqui contido em seus olhos. A jovem voltou, seu corpo está agora estendido perto do menino. Eles se calam, com olhos fechados muito tempo. Do outro lado do mundo, o mar, este aqui, levado por um vento de duzentos e cinquenta quilômetros por hora, libera a força da bomba de Hiroshima a cada quatro segundos. Lá ele se chama Ciclone Allen. Nenhuma invenção humana poderá jamais reduzir sua força ou mesmo mitigá-la<sup>187</sup>.

Esse excerto mostra a forma como Marguerite Duras consegue relacionar tudo e enxergar além do que podemos ver. O mesmo mar que banha o menino é o que é levado pelos ventos para banhar a China e o Japão, e estes são os mesmos que foram cortados pela bomba de Hiroshima, a qual causou tanta dor a milhares de pessoas. Mesmo que seu nome mude para Ciclone Allen, sua força é incontrolável. Independente do fenômeno, da paisagem, das pessoas e dos países, tudo está interligado. Duras, além de perceber essa ligação, por meio de sua linguagem poética, é capaz de desvelá-la.

Na leitura aqui empreendida, observamos que as crônicas foram construídas pautadas em três planos principais e recorrentes, são eles: os elementos espaciais, as personagens menino e monitora e os fatos históricos do presente e do passado. Parece-nos que Duras usou tal estrutura como estratégia de criação para realmente dar às crônicas, conforme combinado desde o princípio, seu olhar, *sua* realidade *esua* textura. Ademais, os elementos espaço-temporais não perdem protagonismo. Eles se anunciam no título do livro, as características do verão francês iniciam e encerram os assuntos abordados, além de ressaltar as nuances das mudanças de sentimentos tanto da escritora narradora quanto dos personagens e das tensões históricas destacadas.

As personagens menino e monitora, que passam as férias no acampamento, parecem compor uma história completamente alheia a tudo o que acontece. É como se fossem quase

---

<sup>187</sup> DURAS, Marguerite. 1980, p.46.

intocáveis às questões do mundo ou talvez desejassem viver em seu mundo particular, com suas questões próprias. Por isso, buscaremos desenvolver reflexões que justifiquem esse sentimento e o motivo pelo qual eles são tão importantes nessa construção textual. Por fim, os fatos históricos são o gatilho para muitas reflexões políticas da escritora que, em momento algum de sua vida, não fez questão de ser imparcial ou de omitir seus posicionamentos, pois os acontecimentos do momento da escrita são justificados e comparados com fatos passados de tragédias mundiais e pessoais.

A escolha metodológica de organizar tais elementos em tópicos está relacionada à nossa maneira de interpretar esse texto. Apesar de ter um caráter fragmentário, uma vez que as crônicas foram escritas para o jornal e publicadas separadamente, identificamos o livro como um texto composto por elementos comuns. Em virtude disso, nossa análise perpassa esses elementos, os quais detalharemos nos próximos tópicos.

## ➤ OS FATOS HISTÓRICOS E POLÍTICOS

É importante destacar os fatos históricos presentes nas crônicas e as reflexões de Marguerite Duras acerca deles, entendendo e frisando sempre que o que temos descrito é a realidade que importa à escritora, referente ao que foi negociado quando lhe foi proposto que escrevesse para o jornal e lhe foi concedido o direito de escrever sobre a realidade que quisesse. Isso significa que Duras poderia escrever sobre infinitas outras possibilidades e acontecimentos, mas foram esses fatos que lhes saltaram aos olhos. É possível imaginar que, sem essa concessão, as crônicas seriam muito diferentes e não teriam a presença do Eu, por issocertamente não poderiam conter reflexões e poética, bem como não teriam caráter de experimentação.

Logo na primeira crônica, vemos desenhado o cenário parisiense: um verão chuvoso, o turismo abalado e a economia fragilizada. Não podendo aproveitar os dias ensolarados, característicos do quente verão francês, e tendo que permanecer nas pensões, os turistas começaram a partir e a crise financeira se agravou com o aumento de preços, com isso, os franceses encontraram-se em estado de muita preocupação. Naquela época, o mundo vivia a Guerra Fria, a França era governada por Valéry Giscard d'Estaing, político de centro-direita, e a situação mundial era de grande tensão, afetando Trouville, cidade onde Duras escreveu as crônicas, produzindo um cenário também de apreensão e dúvidas. Sobre isso, a escritora diz:

Há indícios de uma nova felicidade, de uma nova alegria, isso já circula nesse desastre a cada dia tristemente mencionado por nossos governantes. Nas ruas há pessoas sós que caminham ao vento, envoltos em K-ways, seus olhos sorriem, eles se olham. A notícia chegou no bojo da tempestade de mais um esforço perdido aos franceses tendo em vista mais um ano difícil que virá, semestres ruins, dias magros e tristes com mais desemprego, já não se sabe de que esforço se trata, de qual ano e por que de repente diferente, não se pode mais nem ouvir esse senhor que fala para anunciar que há novidades e que ele está conosco frente à adversidade, já não se pode de forma alguma vê-lo nem ouvi-lo. Mentirosos, todos<sup>188</sup>.

No contexto mundial, o comércio entre as nações era crescente, bem como a comunicação entre elas, no entanto, durante os anos de 1979 a 1985, a hostilidade entre as superpotências voltou a aumentar. União Soviética e Estados Unidos permaneciam disputando território e investindo em armamento bélico, mas nem um contexto histórico de tensões como esse foi capaz de inibir a postura crítica de Marguerite Duras, que sempre demonstrou um posicionamento político forte, coerente e lúcido. Na escrita para um jornal, essa postura não poderia deixar de aparecer. Seu olhar sensível foi capaz de relacionar o movimento da cidade às questões climáticas e ao cenário político, estabelecendo um grande diálogo que se tornou o enredo da crônica. Acompanhemos o trecho:

Ontem choveu o dia todo. Então as pessoas saíram com vento e chuva, por fim se decidiram. Cobriram-se com tudo o que encontraram, com capas de chuva, cobertores, sacos de aniagem, lonas e viu-se hordas de migrantes caminhas, com a cabeça baixa, contra o vento e a chuva numa impressionante igualdade de jeito e de forma. Nós adquirimos o aspecto da miséria, encharcados como as paredes, as árvores, os bares, não somos mais nem feios nem bonitos, nem velhos nem jovens, somos os trezentos mil indivíduos do complexo Trouville-Deauville exilados no verão da chuva. Oitenta por cento, famílias. O problema é saber onde se meter, o que fazer do carro e de seu próprio volume. O bar continua sendo o ideal, com um café, três francos, passa-se duas horas protegidos, mais barato que o estacionamento. Então os dirigentes dos trust dos refrigerantes eliminaram o café. O aviso está em todas as cafeteiras: máquina com defeito. Serve-se, mas bebidas alcoólicas<sup>189</sup>.

Estando em Trouville, próxima ao Porto de Antifer, acompanhando diariamente os navios petroleiros que aportavam, Duras relacionou vários momentos da narrativa com as movimentações financeiras e as jogadas políticas que envolviam a comercialização do petróleo. Sobre isso, diz o texto:

---

<sup>188</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.10.

<sup>189</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.15.

Resta o despender dinheiro. As salas de jogos estão repletas, por detrás das pesadas cortinas o piano de Keith Jarret, o esplendor do fausto. Os petrodólares são queimados. Daqui, por trás do barulho do ouro, não se escutam nem o mar nem a chuva. O conhecimento do árabe é obrigatório. Não há esposas legítimas, as grandes amantes de Paris, manipuladoras de chicote, as sacerdotisas dos jogos despudorados da morte<sup>190</sup>.

Ademais, destacamos sua obsessão por relacionar os acontecimentos políticos contemporâneos àquele verão com questões da Segunda Guerra Mundial, as atrocidades do fascismo, as quais refletem em inúmeras decisões naquele momento, e sua experiência na Resistência Francesa, além de se posicionar de forma crítica sobre atitudes do comunismo. Buscaremos destacar o que entendemos como principais registros para Marguerite Duras por romperem com a narrativa independente do ponto em que estivesse, ou por sua insistente aparição em diversos momentos.

Iniciaremos os apontamentos sobre principais fatos históricos destacados nas crônicas a partir dos Jogos Olímpicos que aparecem, em um primeiro momento, na segunda crônica. O texto começou a ser escrito no dia 13 de julho, véspera do feriado nacional em comemoração à Queda da Bastilha, por isso, tem um tom político mais acentuado. Ele se inicia com a comparação da neblina que cobre o céu com a vastidão da Europa, e isso é o gatilho para falar pela primeira vez sobre um evento que aparecerá de forma recorrente nas crônicas, os Jogos Olímpicos de Moscou. Marcado pelo boicote dos Estados Unidos, este evento gerou grande tensão mundial, pois muitos países não sabiam se veriam suas equipes competindo. Entre estes estava a França, a qual mantinha a população insegura em relação à sua participação: “É 13 de julho. Os atletas franceses vão participar dos Jogos Olímpicos de Moscou. Até o último minuto esperou-se que alguns não fossem, mas não, foi confirmado”<sup>191</sup>, diz Duras.

O motivo da ausência dos atletas seria o apoio ao boicote feito pela potência americana. Sobre a existência de manifestações políticas no esporte, Flávio de Almeida Andrade Lico<sup>192</sup> explica que, anteriormente, nos Jogos Olímpicos de 1936, em Berlim, ficou muito clara a relação existente entre o evento esportivo e as movimentações políticas, mesmo que elas já tivessem acontecido de forma pontual em outras ocasiões. Foi esse acontecimento que evidenciou que as Olimpíadas eram palco para que os países sede pudessem se exibir

---

<sup>190</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.17

<sup>191</sup>DURAS, Marguerite.1980, p.13.

<sup>192</sup> LICO, Flávio de Almeida Andrade. *O boicote aos jogos olímpicos de Moscou - 1980: uma análise da reação do movimento olímpico brasileiro e internacional*. 2007. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Movimento Humano) – Escola de Educação Física e Esportes, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/39/39133/tde-18122007-100502/pt-br.php>. Acesso em 26 de out de 2019.

perante os outros. A postura de Adolf Hitler de se aproveitar do momento para reafirmar suas ideias nazistas e a pretensa superioridade germânica, fazendo uso da propaganda, uma de suas principais armas de convencimento, tornou isso explícito. A respeito disso, Flávio Lico afirma:

Desde o início dos Jogos Olímpicos da Era Moderna a política ocupou lugar de destaque, mas foi em Berlim, no ano de 1936, que pela primeira vez essa relação ficou explícita. A irrepreensível organização do evento alemão e a tentativa de uso do mesmo para fins de propaganda ideológica nazista deixaram claro o processo de manifestação política que viria a se repetir algumas vezes<sup>193</sup>.

As disputas por poder e por domínio somente se acirraram durante a Guerra Fria, e o fato de Moscou ter sido a primeira sede socialista despertou os olhares para a região. Além disso, outro fato chamou a atenção, porque, meses antes dos Jogos Olímpicos, em dezembro 1979, a União Soviética havia invadido o Afeganistão e essa foi a justificativa para que os Estados Unidos se negassem a participar do evento. Segundo Sérgio Giglio,

No final de dezembro, a invasão da União Soviética no Afeganistão colocou em evidência a relação entre a realização dos Jogos e o contexto político da Guerra Fria quando surgiu a possibilidade de boicote aos Jogos de Moscou após uma reunião da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN). Nesse cenário, o presidente americano Jimmy Carter e a primeira ministra britânica Margareth Thatcher acusavam os soviéticos de usarem os Jogos Olímpicos para terem benefícios políticos. O COI [Comitê Olímpico Internacional], por sua vez, reforçava que a promoção dos Jogos Olímpicos pertencia à entidade e não ao país anfitrião para justificar que a participação dos atletas não representava a concordância com o posicionamento político do país sede<sup>194</sup>.

Em suma, depois de tentar em vão que os Jogos fossem cancelados naquele ano ou que fosse escolhido outro país sede, os EUA, não tendo apoio do Comitê Olímpico Internacional, o qual defendia de que o evento não envolvia questões políticas, a decisão dos norte-americanos foi de não participar. De forma simbólica, buscando demonstrar a tristeza por não ter todos os países participando do evento, na cerimônia de encerramento, foi apresentada uma coreografia que encenou o urso Misha, mascote daquele ano, chorando.

---

<sup>193</sup> LICO, Flávio de Almeida Andrade. 2007, p.67.

<sup>194</sup> GIGLIO, Sérgio Settani COI x FIFA: a história política do futebol nos Jogos Olímpicos. Tese (Doutorado em Ciências) - Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <[https://www.ludopedio.com.br/v2/content/uploads/082713\\_Giglio\\_\(D\)\\_COI%20x%20FIFA\\_a\\_historia\\_politica\\_do\\_futebol%20nos\\_Jogos\\_Olimpicos.pdf](https://www.ludopedio.com.br/v2/content/uploads/082713_Giglio_(D)_COI%20x%20FIFA_a_historia_politica_do_futebol%20nos_Jogos_Olimpicos.pdf)>. Acesso em 26 de out de 2019.

Em suas referências aos Jogos, Duras não falou apenas do boicote americano, mas fez também uma breve referência à ginasta romena que deixou o júri incrédulo:

Assim, ontem à noite, os membros do júri de Moscou demoraram outra vez muito tempo para reconhecer para si mesmos que as jovens ginastas russa e alemã eram perfeitas, mas que não era suficiente e que não era preciso punir essa pequena romena, essa Nadia Comaneci, mesmo se sua indizível graça não figurava nos critérios esportivos segundo o Regime<sup>195</sup>.

Nadia Comaneci, já conhecida por conseguir em 1976 a primeira nota 10 da história das Olimpíadas com movimentos perfeitos, surpreendeu os jurados e as equipes dos outros países, inclusive russos e alemães acostumados a ganharem as principais premiações. Por fim, Marguerite Duras falou do encerramento dos jogos, sempre atenta em relacioná-los às questões políticas, fez uma comparação da cerimônia de encerramento com o das Olimpíadas de 1936, em Munique. Sobre isso, ela diz:

Os Jogos Olímpicos terminam com uma pantomina sangrenta, a grande parada final, Interville-Broadway, sem as balizas – ostenta uma riqueza inesgotável de carne humana. As imagens ao vivo do encerramento dos J.O. recordam os conjuntos mussolinianos e hitlerianos dos J.O. de Munique de 1936, a massa humana já é a dos balanços de guerra, dos gulags<sup>196</sup>.

A linda festa de encerramento escondia o terror que acontecia nos gulags, campos de trabalho forçado para prisioneiros políticos da União Soviética, semelhante aos campos de concentração da Alemanha nazista. Esses lugares proporcionavam condições miseráveis aos detentos com pouquíssimo alimento, quase nenhum saneamento, frio intenso e isolamento. Para lá, eram enviadas as pessoas que se opunham ao governo soviético fazendo qualquer tipo de crítica, mesmo que por meio de uma simples ironia ou uma piada. Esses campos duraram até os anos 1990.

Não apenas os gulags, mas outros tantos fatos terríveis aconteciam enquanto ocorriam festividades olímpicas, por exemplo, a Rússia colocava seus tanques de guerra na Alemanha oriental, Polônia e Tcheco-Eslováquia. Marguerite Duras ponderou, então, sobre os medos e os riscos que corre a humanidade enquanto todos acreditavam que o fim do mundo era o uso da bomba atômica. Ela percebeu que esse fim estava no grande poder da Rússia soviética sobre a Europa, em virtude disso, lançou uma pergunta ao leitor:

---

<sup>195</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.29.

<sup>196</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.35

Para nós, não é a bomba atômica. Para nós, é o reino próspero e definitivo da Rússia soviética sobre o continente europeu. Para eles, isto é muito menos grave que morrer. Para nós, não. Não seria necessário fazer com que eles digam que não vemos as coisas assim?<sup>197</sup>.

Uma das questões que mais nos atraem na escrita dessas crônicas é o posicionamento político de Marguerite Duras. A escritora lutou na Resistência Francesa, teve uma postura claramente de esquerda, apoiava os movimentos sociais dos operários, mas não era favorável à violência seja ela contraseja a favor de quem fosse. Esses posicionamentos justificam o motivo de ela ter tratado de outro fato histórico importante, a libertação de Maury-Larivière, empresário Frances, dono de uma das maiores fábricas de azulejos da época, muito querido por seus funcionários, em 1979. Como forma de participação nos lucros da empresa, distribuiu cerca de três meses de salário aos funcionários. Em junho de 1980, foi sequestrado por Jacques Hyver, e os funcionários da fábrica se propuseram a ajudar a pagar o resgate, o que deixou Maury-Larivière conhecido como ‘o patrão amado’. Mas, sem a necessidade de pagamento do resgate, em julho, ele foi libertado.

Em comparação com esse sequestro, Duras fez referência a outro, o de Hanns-Martin Schleyer, empresário executivo alemão, membro do Partido Nazista, integrado à Schutzstaffel (SS), polícia nazista, na qual ocupava cargo de segundo-tenente. Ele foi sequestrado pelo grupo terrorista de extrema esquerda Rote Armee Fraktion, mais conhecido como RAF, ou Grupo Baader-Meinhof, em setembro de 1977, e foi morto 43 dias depois. Os terroristas tentaram negociar com a polícia a libertação de Schleyer em troca da libertação de líderes da RAF que estavam presos desde 1972, mas a polícia se negou a negociar com terroristas acreditando poder liberar o empresário com vida. No entanto, ao saber do suposto suicídio coletivo de líderes do Grupo, Schleyer foi assassinado e seu corpo foi abandonado no porta-malas de um carro próximo a Mulhouse, na França.

Nessas condições, considerando o posicionamento político de Duras e analisando os casos de sequestros mencionados por ela, seria possível supor que a autora tendesse a defender a vida de Maury-Larivière e a condenar a de Hanns-Martin Schleyer, tendo em vista sua relação com o Partido Nazista, porém, Marguerite Duras colocou-se de forma incisiva contra a violência, a força bruta e os assassinatos. Segundo suas palavras,

O Sr. Maury-Larivière foi encontrado. Mesmo se me incitam ao assassinato, mesmo se me mostram Maury-Larivière chorando nos braços de seus operários, eu o deixo vivo. Não mato ninguém, nem Schleyer, nem os que

---

<sup>197</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.36.

matam, jamais. Vejo que o crime político é sempre fascista, que quando a esquerda mata ela dialoga com o fascismo e com mais ninguém, absolutamente ninguém, que a liquidação da vida é um jogo fascista como o tiro ao pombo e que isso se passa entre eles, entre homicidas. Vejo que o crime seja ele qual for procede da estupidez essencial do mundo, a da força, da arma, e que a maior parte dos povos teme e reverencia essa estupidez como o próprio poder <sup>198</sup>.

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, enquanto vivia a espera de seu então marido Robert Antelme, Marguerite Duras presenciou fascistas sendo interrogados e torturados pelos comunistas da Resistência Francesa, depois pôde acompanhar de perto o sofrimento de Robert que retornou sob condições desumanas do campo de concentração da Alemanha. A escritora viu a face comum da violência que tomou conta das lutas políticas e definiu seu posicionamento diante dela, colocando-se contra qualquer tipo de crime.

Desse modo, propomos estabelecer uma relação entre a experiência pessoal de Duras e suas reflexões sobre o crime fascista. Diferentemente dos outros fatos históricos e políticos que aparecem ao longo das crônicas, as questões referentes ao fascismo ou ao nazismo remetem de forma direta ao período em que esteve casada com Robert Antelme. Assim, não podemos deixar de falar sobre esse relacionamento e as experiências vividas por eles. Sobre isso, Kohl Bines relata:

O casal de escritores militou na resistência francesa durante a ocupação nazista e viveu a interrupção brutal de seu casamento com a prisão de Antelme pela Gestapo e sua deportação, em 1944, para um campo de concentração na Alemanha de onde seria resgatado onze meses depois, entre a vida e a morte. Movido por um imperativo frenético de contar a experiência, ele escreve e publica, já em 1947, o livro *L'espèce humaine*, testemunho minucioso e lúcido da rotina infernal em Gandersheim e Dachau<sup>199</sup>.

Em vários de seus textos, Marguerite Duras fala sobre seu relacionamento com Robert e principalmente sobre o tempo que passou esperando por notícias pelo seu retorno do campo de concentração. Dessa experiência, nasceu uma de suas mais importantes obras, *A dor*<sup>200</sup>, livro publicado em 1985. Antelme, por sua vez, já havia publicado em 1947, *A espécie humana*<sup>201</sup>, texto de caráter testemunhal que descreve o cotidiano nos campos e a interrupção

---

<sup>198</sup> DURAS, Marguerite. 1980, p.13.

<sup>199</sup> BINES, Rosana Kohl. Longe dele, longe dela. RED\_Revista de Ensaios Digitais. Rio de Janeiro, n. 1, 2015. ISSN: 2525-3972 Disponível em <<http://revistared.com.br/artigo/66/longe-dele-longe-dela>>; Acesso em: 04 de nov de 2019.

<sup>200</sup> DURAS, Marguerite. *A dor*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

<sup>201</sup> ANTELME, Robert. *A espécie humana*. Trad. Maria de Fatima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Record, 2013.

de sua vida. Em *A dor*, encontramos a escrita de uma mulher que aguarda a volta do marido. Consoante às palavras de Ana Paula Coutinho<sup>202</sup>, esse é um “livro híbrido, que inclui aquilo que parece ser o diário de uma outra Penélope à espera do regresso do marido deportado”<sup>203</sup>. No entanto, trata-se de uma obra que não se destaca apenas pelo contexto familiar, pois,

Marguerite Duras acaba por incluir em *La Douleur* todos os dispositivos da escrita que ensaiou, da literatura ao cinema, passando pelo teatro, desmontando em cada um deles os limites da representação, e expondo transversalmente o trauma como força criativa, num trajecto definido que vai do sujeito autobiográfico à personagem ficcional (...) [*A dor*] evoca a Guerra e a Resistência, o período em que Marguerite Donnadiou dá lugar a Marguerite Duras, isto é, em que aquela nasce efectivamente para a escrita, podendo o leitor constatar que nesses sombrios anos 40, a par de textos romanescos mais ou menos clássicos, como os primeiros que a escritora então publica, urdia-se já uma forma de relação com a escrita que iria revolver e revolucionar as ligações entre o íntimo e o ficcional, num universo onde a infância e a guerra estão sempre entrelaçadas<sup>204</sup>.

*A dor*, livro que seria publicado cinco anos depois das crônicas, reflete a maturidade da escritora por conseguir mais do que apenas descrever essa experiência da espera, mas também explorar o desenvolvimento de sua escrita e entendê-la como parte de um processo formador de algo que seria seu próprio ser, o ser escrita. Talvez não teria sido possível publicar *A dor* com tanta sensibilidade caso tivesse sido escrito logo após a vivência dos fatos ou seguidamente do retorno de Robert Antelme. Ter respeitado um tempo de silêncio foi necessário para que houvesse resiliência, e a própria escrita tivesse em condições de transcrever aquele período.

Já para Robert Antelme, o processo foi quase inverso, pois a publicação de *A espèce humana* aconteceu como um desabafo imediato seguido de um absoluto silêncio. Ao desabafar, são feitas, além de relatos dos dias nos campos de trabalho e concentração, ponderações sobre questões da espécie humana. Como aponta Rosana Kohl Bines<sup>205</sup>,

Em *A espèce humana*, a descrição imersiva do cotidiano de opressão nos campos instaura de maneira contundente um sentido de interrupção radical da vida pregressa, extirpando do relato dados autobiográficos, paisagens familiares, relações afetivas de outrora. É muito significativo que detalhes importantes da vida do autor, situados antes ou depois do período nos

---

<sup>202</sup> COUTINHO, Ana Paula. 2015.

<sup>203</sup> COUTINHO, Ana Paula. 2015, p.121.

<sup>204</sup> COUTINHO, Ana Paula. 2015, p.125.

<sup>205</sup> BINES, Rosana Kohl. 2015.

campos, só estejam acessíveis nos escritos de seus amigos e de sua esposa, mas não no único testemunho que ele próprio escreveu sobre o Holocausto. (...) De fato, a força ímpar desta narrativa, se cotejada a um conjunto mais amplo de testemunhos da *Shoah*, está na recusa de se deixar paralisar pela retórica do indizível (...). Sem escudo, em estado de exposição extrema, a língua de Antelme se fragmenta em pequenas partículas para dizer “sim” à vida. É um jato afirmativo e abrangente que corre por todo o livro e se condensa em máxima voltagem na última palavra do texto, pronunciada (não sem ironia) em alemão: “Ja”. Este “sim” monossilábico que fecha a narrativa é a resposta dada por um prisioneiro russo de dezoito anos a quem Antelme sussura na escuridão: *Wir sind frei* (somos livres). A declaração da liberdade vem acompanhada de um aperto de mão fortuito entre estes dois homens que não se conhecem, mal se enxergam, e apenas por acaso se encostam na multidão de prisioneiros que aguardam salvamento no campo já ocupado pelos soldados americanos. Gestos que seriam puramente convencionais como um cumprimento de mãos e uma troca de palavras são redimensionados sobremaneira nesta última cena, aparecendo como signos mínimos e elementares de uma interação verdadeiramente humana, por tanto tempo interdita. A reverberação desta palavra-toque que fecha o texto torna *A espécie humana* um relato diferenciado das atrocidades dos campos, por seu investimento incisivo numa *poética da apresentação*, ocupada em fazer da escrita um espaço vital de afirmação do humano<sup>206</sup>.

Pela publicação de *A espécie humana*, Robert Antelme tornou-se referência nos estudos do trauma, ao lado de nomes, como Primo Levi e Giorgio Agamben. Foram poucos os sobreviventes que conseguiram testemunhar o que vivenciaram, a maioria deles se manteve em silêncio devido ao trauma. Agamben<sup>207</sup> explica que, para alguns deportados, mesmo que poucos deles, testemunhar era uma justificativa para sua sobrevivência. A essas testemunhas eram dadas a vocação da memória e para, além disso, era delas a tarefa de fazer com que não pudessem esquecer do que havia acontecido. Antelme carregou a memória e cumpriu com o objetivo de sobrevivência testemunhando e questionando o pertencimento a essa espécie humana, afinal, como questiona Primo Levi<sup>208</sup>, é isto um homem?

Mediante essa reflexão sobre a história de Marguerite Duras e Robert Antelme sobre o processo de escrita de cada um deles e suas publicações envolvendo esse período comum de suas vidas, o sequestro de Robert Antelme e a angústia da espera que viveu Duras, torna-se mais elucidada a ligação estabelecida pela escritora entre os sequestros de Maury-Larivière e Hanns-Martin Schleyer, bem como os motivos pelo qual deu relevância a eles.

Outro fato histórico marcante nas crônicas é o sepultamento de Reza Pahlevi. Em 1979, um ano antes da escrita das crônicas, o Irã havia passado por um momento delicado,

---

<sup>206</sup>BINES, Rosana Kohl. 2015.

<sup>207</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

<sup>208</sup> LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

quando o xá Reza Pahlevi, governante do país, foi deposto e o aiatolá Ruhollah Khomeini assumiu o poder, transformando o país em um Estado teocrático, declarando oposição às grandes potências da época: Estados Unidos e União Soviética. Esse processo gerou alterações nas leis do Irã, o que liberou o uso de violência física e legalizou a pena de morte contra os defensores do xá, as prostitutas, os homossexuais, os marxistas e os judeus, além de ter passado a condenar hábitos ocidentais, como vestuário, música, jogos e cinema. A respeito disso, Duras afirma:

Anwar el-Sadat enterrou o imperador do Irã com uma pompa igual à que ele teria tido direito se estivesse em plena glória, reinante e puro. Isso porque durante a guerra de 73 esse mesmo imperador fizera um favor ao povo egípcio. Sadat havia dito: jamais esquecerei. Não esqueceu. Sadat observou sozinho no cenário mundial o luto pelo xá do Irã. A seu lado havia ‘moleque’ Nixon. Eu troco facilmente Watergate, uma fraude eleitoral a mais ou a menos, por esse gesto de ir ao Cairo. Ele foi porque, já que nos bons momentos a América tinha ido à Persépolis, ela deveria nos maus momentos ir também ao Cairo. Nenhuma dúvida possível, era preciso ir ao Cairo como se foi a Persépolis quando já se conheciam os crimes do imperador. Essa falta de lealdade é muito mais grave para Carter que o envolvimento por causa de seu irmão e para Giscard d’Estaing que os presidentes de Bokassa ou a corrupção da Bolsa. De Gaulle teria ido ao Cairo. Deve ser muito raro um homem público de uma só cara, que ouse, que seja o mesmo indivíduo diante do Estado e diante da própria vida. Sadat é sem dúvida o único no mundo <sup>209</sup>.

Naquele verão do 1980, xá Reza Pahlevi faleceu e Duras destacou a atitude de Anwar el-Sadat, então presidente do Egito, por realizar uma cerimônia fúnebre para o ex-lider. Anwar el-Sadat ganhou, em 1978, o Prêmio Nobel da Paz em função de suas negociações de paz com Israel, em 1979. Pela primeira vez, este fez um tratado de paz com outro país, o Egito, o que provocou o respeito de alguns e o ódio de outros por Anwar el-Sadat. Por fim, muitos países árabes não aceitaram esse posicionamento em relação a Israel, que abria possibilidade de negociação.

Na ocasião do enterro do xá, com todas as honrarias, o ex-presidente dos Estados Unidos também esteve presente, Richard Nixon, a quem Duras se refere como “moleque”, fazendo referência ao envolvimento dele com o escândalo da invasão aos escritórios do Partido Democrata americano em Washington, no conjunto de edifícios de *Watergate*. Poderíamos ainda pontuar suas atitudes inconsequentes durante o mandato, como a venda intensiva de armas para o Oriente Médio, o que poderia causar uma guerra nuclear.

---

<sup>209</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.31-32.

Marguerite Duras também fez referência a outras três figuras políticas: Giscard d'Estaing, Bokassa e De Gaulle. O primeiro, conforme pontuamos no início deste capítulo, era o presidente da França, que havia sido eleito com o apoio dos gaullistas, mas, com o passar do tempo, afastou-se desses ideais e se aproximou dos partidos do centro, adotando uma postura liberalista. Porém, não conseguiu solucionar a crise econômica na França e foi derrotado nas eleições presidenciais de 1981. O segundo, Bokassa, em 1966 havia assumido o poder na República Centro-Africana e se intitulou imperador, atuando como um dos mais terríveis ditadores do país. Jean-Bédél Bokassa contou com o apoio de Giscard d'Estaing até o dia em que o imperador africano mandou metralhar um colégio e matou 100 crianças. Devido a esse episódio, a França mandou suas tropas para conter os absurdos de Bokassa. Por fim, De Gaulle, foi presidente da França durante os anos de 1959 a 1969. Ainda hoje é referência para os franceses em função de sua postura política durante a Segunda Guerra mundial ao liderar, mesmo estando no exílio, a Resistência Francesa contra a Alemanha Nazista.

Ao fazer referência a essas figuras políticas, Marguerite Duras discutiu fato de elas serem ou não coerentes com seus discursos e posicionamentos. Ela buscou observar se, durante a ocupação do cargo e a convivência em sociedade, carrega consigo a mesma ideologia sem se render a conchavos, agindo por acreditar fazer o certo, não para parecer que o faz. Mais uma vez, a escritora se aproveitou de um acontecimento para elucubrar sobre vicissitudes políticas que são constantes e independem de época, país ou ideologia.

Em seguida, Marguerite Duras tratou de mais um dos assuntos em destaque no cotidiano daqueles dias de verão, a fome em Uganda. Sobre isso, escreveu:

A fome se abateu de novo sobre a África, dessa vez sobre Uganda. A televisão mostrou imagens de Uganda. A televisão mostra sempre fielmente as imagens da fome. Equipes vão fotografá-la, desta maneira nós a vemos agir. Creio que é melhor ver que ouvir dizer. Assim nós olhamos Uganda, nós nos olhamos em Uganda, nós nos olhamos na fome. Por certo, estes já estão muito longe na viagem da fome mas ainda os reconhecemos, temos a vivência desse dado, vimos o Vietnã, os campos nazistas, eu a olhei em meu quarto em Paris durante dezessete dias de agonia <sup>210</sup>.

Antiga colônia britânica, Uganda representava mais um exemplo de país africano em que as questões políticas e as guerras civis acirravam a disputa por poder. Isso ocasionou crise econômica que culminou na grave situação de deficiência alimentar da população. Os anos 1980 foi período mais crítico.

---

<sup>210</sup>DURAS, Marguerite 1980, p.41-42.

Ao tratar dessa situação, temos a referência a dois outros momentos históricos marcados pela fome, o primeiro deles possivelmente tem relação com os anos de 1944 e 1945, quando as tropas japonesas invadiram o Vietnã, ao final da Segunda Guerra Mundial, e forçaram a população vietnamita a entregar grãos de arroz para os invasores japoneses, fazendo com que ela ficasse sem comida. É possível supor também que, naquele momento, Marguerite Duras fez uma relação indireta com sua infância na Indochina, lembrando os dias difíceis em que viu sua mãe lutar contra o pacífico em uma terra infértil para construir plantações de arrozais a fim de dar uma vida melhor aos filhos, apesar de não passarem fome. Como explica em *O amante*,

Não passávamos fome, eramos crianças brancas, tínhamos vergonha, vendíamos nossos móveis, mas não passávamos fome, tínhamos um empregado e comíamos, às vezes, é verdade, porcarias, galinholas, filhotes de caimão, mas essas porcarias eram preparadas por um empregado, servidas por ele e às vezes recusadas por nós, podíamos dar-nos ao luxo de não querer comer<sup>211</sup>.

Essa relação é fruto de épocas de privações e das suas memórias da infância. O tempo da existência dos campos nazistas também remete ao retorno de Robert Antelme. Durante dezessete dias, Duras conviveu com a desumanização e a deformação causadas pela fome e pela crueldade humana, enquanto ajudava Robert a se recuperar. Em *A dor*, temos:

Ele deixou de fazer perguntas sobre o que se passara na sua ausência. Não nos via mais. O rosto estava coberto por uma dor muda e intensa porque o alimento ainda lhe era negado (...). Se tivesse comido logo que chegou do campo, o estômago teria se rompido sob o peso da comida, ou então esse peso teria comprimido o coração, que, pelo contrário, na caverna da sua magreza, ficara enorme: batia tão depressa que era impossível contar as pulsações, e não se pode dizer que batia, tremia como se estivesse aterrorizado. Não, ele não podia comer sem morrer. No entanto, ele também não podia continuar sem comer, para não morrer. Essa era a dificuldade<sup>212</sup>.

Ver os corpos famintos de Uganda parecia ser tão aterrorizante quanto ter convivido com Robert durante aquele período. Sem forma ou sentimento humano, descaracterizados pela precariedade, eles apenas sobreviviam ao sofrimento de não ter o que comer. Acompanhemos o seguinte trecho:

Aqui o corpo tem a espessura de uma tábua, de uma mão. O pranto desapareceu. O medo desapareceu. O riso. O desespero do pensamento. Nós

---

<sup>211</sup> DURAS, Marguerite. 2003, p.9-10.

<sup>212</sup> DURAS, Marguerite. 1985, p.54-55.

os olhamos com paixão. Somos nós, essa última aparência do homem, seu último estágio. Eles não são mais que conhecimento e escuta daquilo que acontece neles, como se ainda estivessem na infância, na infância da morte, sem voz. A maioria deles ainda caminha, lentamente por certo, mas conseguem deslocar seus corpos até os pontos de distribuição do mingau vitaminado e até as torneiras. Conseguem estacioná-los à sombra, alguns conseguem. Faz aqui os quarenta graus fatídicos das zonas da fome. O vínculo familiar não é mais visível. As mulheres ainda estão com os bebês no colo, mas as crianças que caminham são independentes. Como os deportados, eles se reúnem, são de uma suprema similitude. No saco de pele o mesmo esqueleto, as mesmas mãos, o mesmo rosto, nada além desse resíduo último em sua mais avançada abstração, a vida. Não há mais crianças, velhos, idade, o olhar é o mesmo, privado de objeto, ele pousa na câmera como o faz no chão. São os homens de argila, os dos primeiros desertos, os dos últimos desertos. O círculo se fecha. Eles, são aqueles, não diferenciados, sem nenhuma particularidade, aglomerados uns aos outros, dos Terraços da Lorraine, dos anos secos de Lascaux, talvez também do Golan, das margens do Tiberíades, os que esperam juntos as chuvas fecundas, o retorno das manadas de cervos, os manás dos deuses. Eles estão nus. Seu único bem é essa gamela, lata de conserva ou pedaço de recipiente suscetível de conter o mingau líquido, a água. Não penso em nada diante de Uganda. Na volta dos campos de concentração, também, não pensava nada

<sup>213</sup>.

O ser humano havia sido reduzido a nada, sem particularidades, apenas um único traço comum, a desnutrição. Os corpos deformados aguardavam juntos, como os personagens bíblicos, que o inesperado acontecesse e que o caos absurdo da fome passasse para que voltassem a ter mais que uma gamela de mingau vitaminado. Eles esperavam a volta à vida para deixarem de ser “coisa” e para poderem ser alguém novamente, pois a fome havia lhes tirado a dignidade. Uganda mostrava isso, assim, incomodava todos aqueles que estavam seguros em suas casas, olhando apenas pela televisão o terror que estava longe. Retratava, por fim, que, independente da época, do lugar ou do motivo, a fome é um espectro que assombra e desumaniza.

Não apenas a fome era um problema naquele momento, mas também os atentados terroristas que deixavam a Europa em verdadeira tensão, como o ocorrido na estação de trem de Bolonha, o qual foi destaque nas crônicas. Considerado um massacre, uma bomba-relógio explodiu em uma das salas de espera da estação matando 85 pessoas e deixando 200 feridos. Os mandantes da ação e a motivação do crime não foram reconhecidos, mas as autoridades atribuíram a ação ao grupo terrorista neofacista Nuclei Armati Rivoluzionari. Ainda hoje, a Itália lamenta o episódio, principalmente pelo fato de serem desconhecidos os mandantes do crime.

---

<sup>213</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.42-44.

Ao fazer referência à Bolonha, Marguerite Duras, que problematizou as motivações dos atentados, disse:

Bolonha, sim. Bolonha, creio que não há nada a dizer. Que o atentado seja de esquerda ou de direita, isto me é indiferente. (...). Vejo que são as mesmas pessoas que perpetram esses crimes, que todos eles têm igualmente como ponto de partida esse gosto profundo, inalterável de matar. Que é depois de satisfazer essa paixão de matar que eles operam a distinção anterior mencionada, e isto por amor às aparências, que eles escolhem siglas, denominações comerciais de comerciantes viciosos encontrados nas velhas histórias em quadrinhos. Seria por certo necessário que a polícia fosse procurar no interior de seu próprio corpo quais são as verdadeiras cauções, que ela fosse procurar também no que está por detrás da polícia, aparentemente insuspeitável, lá onde o dinheiro é dado às organizações para a locação dos apartamentos, para os automóveis de luxo, as armas, os subornos, o champanha depois da demonstração de Bolonha. Mas isso, sabe-se, a polícia não fará jamais, jamais. Então não se deve escutar os homens de Estado, não se deve ler os jornais quando eles explicam os mecanismos terroristas em sua diversidade. É uma perda de tempo <sup>214</sup>.

Com já mencionamos neste trabalho, Marguerite Duras tinha um posicionamento político muito forte e não o escondia. Sua luta contra o fascismo se estendeu durante muito tempo de sua vida. Em *O verão de 80*, mais que lutar contra o fascismo, fez apontamentos contra as injustiças e as violências proporcionadas pelo governo. Duras indica que, em um atentado como esse, a primeira motivação é o gosto por matar, independente do posicionamento político, de direita ou esquerda. Desse modo, a atribuição a uma sigla e a identificação de um grupo de terroristassão secundárias, pois a violência vem em primeiro lugar.

As motivações ideológicas, muitas vezes, acobertam os verdadeiros mandantes e os verdadeiros motivos de um crime ou de um atentado, como o de Bolonha. Ao lembrar os 39 anos do massacre, o presidente italiano Sergio Mattarella enfatizou o fato de que as investigações haviam identificado os executores, mas não os idealizadores<sup>215</sup>. Apesar de existirem suspeitas em relação à ordem de execução ter vindo do serviço secreto italiano, nada se comprovou. Duras destaca essa indiferença da polícia em se dedicar à busca em seu próprio grupo, algumas informações em relação a esse formato de crime serão sempre nebulosas, na Itália, na França ou no Brasil. Em qualquer lugar do mundo, os detentores do poder, para se protegerem, cometem e acobertam os crimes, encontram executores dispostos a matar, sem

---

<sup>214</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.46-47.

<sup>215</sup> Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/mundo/italia-relembra-os-39-anos-do-massacre-de-bolonha,16ddc9fcf5d097b6e7ed7d69958555f665k6c589.html>>. Acessado em 23 nov 2019.

nada a perder, que serão culpados e responsabilizados pelo ato, mas puni-los jamais cessará o desejo de violência de quem ordenou a ação.

Dessa forma, Duras conclui, ao refletir sobre os discursos dos homens de Estado, que as figuras políticas detentoras do poder, de forma geral, conhecem os segredos nebulosos das redes de violência não explicadas. Em virtude disso, escutá-los e entender como verdade seu discurso significa, muitas vezes, ser enganado assim como quando lemos os jornais que explicam os mecanismos terroristas. Esses veículos de informação não são imparciais da forma como deveriam ser e jamais explicarão as verdadeiras negociações que são o gatilho para um atentado terrorista.

No contexto da Guerra Fria, o contexto ainda era muito delicado. Naquele momento, as feridas da guerra ainda sangravam, não eram apenas memórias, por isso representavam a angústia sem fim do medo de uma repetição de uma violência que teve início com a Primeira Guerra Mundial.

Shoshana Felman<sup>216</sup>, ao discutir julgamentos e traumas do século XX, explica que não é possível falar de violência de forma ingênua depois da Primeira Guerra, período que revelou agressões e brutalidades insólitas no mundo contemporâneo. Felman condena essa violência e fala da necessidade de seu julgamento “é precisamente essa epifania de violência, que desfilou enganosamente como civilização, que é preciso urgentemente desmascarar, desmistificar e submeter a julgamento”<sup>217</sup>. Dando significado às reflexões de Marguerite Duras, o apontamento de Felman reafirma a necessidade de olharmos de forma crítica para os atos de violência que, no século XX, ganharam outra forma e pareciam ter sido intensificados.

Por fim, encerraremos este mapeamento dos fatos históricos abordados pelas crônicas de Marguerite Duras, discutindo sobre a greve dos operários dos estaleiros navais de Gdansk, na Polônia. Sobre isso, a escritora afirma:

Antes de mais nada, aparentemente, nada de novo aconteceu nesses dias, nada além da passagem do tempo, do assassinato e da fome, do Irã, do Afeganistão, e depois, pouco a pouco, um acontecimento novo emerge da duração dos dias, tem lugar bem longe de nós, muito longe, na Polônia, é a greve dos operários do estaleiro de Gdansk. Sabem-se os números, passaram de dezessete mil, e que aquilo começou há sete semanas. É só que se sabe<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> FELMAN, Shoshana. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Trad. Ariani Bueno Sudatti. São Paulo: Edipro, 2014.

<sup>217</sup> FELMAN, Shoshana. 2014, p. 45.

<sup>218</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.51.

O início da sexta crônica anuncia a greve de Gdansk, uma das mais importantes, que, além de ter mobilizado um número enorme de operários, conseguiu, pela primeira vez, que o governo negociasse com o operariado. O episódio teve início com a demissão de um dos operários que trabalhava no estaleiro Lenin.

Destacamos em vários momentos deste trabalho a postura política de Marguerite Duras. É como se essas considerações tivessem sido feitas para que amadurecêssemos a percepção a respeito de uma autora sensivelmente política, que, naquele momento de sua vida, não lutou por um lado da história, pela direita ou pela esquerda, e que não se calou ao se deparar com a violência, com a injustiça e com os poderosos que parecem ser indiferentes às necessidades de um povo. Foi possível perceber isso em sua escrita sobre os Jogos Olímpicos, o sequestro de Maury-Larivière, a morte de Reza Pahlevi, a fome em Uganda e o massacre em Bolonha, quando revisitou o passado e confrontou-o com o presente. Em todos esses momentos, de alguma forma, ficaram destacados a força dos homens e os jogos pelo poder. Agora Marguerite Duras passa a refletir sobre um fato diferente, Gdansk.

Em Gdansk, os operários representavam um avanço, pois foi o oprimido que desafiou o opressor e o colocou refém de suas vontades, por isso o governo teve que ceder a essa situação. Além de se tornar um marco histórico, Gdansk marcou as crônicas de *O verão de 80*. Marguerite Duras parecia estar obcecada pela greve e pela resistência daqueles operários. Ao receber o telefonema de um dos responsáveis pelo jornal Libération, o qual lhe cobrava textos prontos, ela se justificou dizendo não ter feito nada, pois estava angustiada por causa de Gdansk, no entanto, é-lhe pedido que escrevesse mesmo assim. Ela conseguiu após falar com alguém sobre a greve. Aflita para conversar sobre isso, conversou apenas com uma pessoa, o operador de informações telefônicas.

O psicanalista Fábio Thá<sup>219</sup>, em “Representação e pensamento na obra freudiana: preliminares para uma abordagem cognitiva”, explica que uma representação que não é posta em palavras permanece no inconsciente, ou seja, as representações das palavras tornam o pensamento consciente. Ao conversar com o atendente telefônico, Duras conseguiu abstrair do inconsciente o que sentia por Gdansk, por isso pôs-se a escrever. Ela falou sobre a natureza revolucionária do movimento e ficou feliz por ele ter acontecido, além disso, independente dos desdobramentos da greve, ninguém poderia apagar da história aquele feito. Marguerite

---

<sup>219</sup> THÁ, Fábio. Representação e pensamento na obra freudiana: preliminares para uma abordagem cognitiva. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 7, n.1, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-14982004000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982004000100007)> Acesso em: 24 de nov. 2019.

Duras atribuiu a Gdansk um significado amplo e intenso, que talvez ninguém pudesse perceber como ela. Para a escritora, Gdansk poderia ser o silêncio, conforme citação:

Não sei como lhe falar dessa notícia. Todo mundo fala pensando ser claro e eis que de repente essa clareza me afasta deles, por maior que seja ela, por mais judiciosa, lógica, convincente que seja, ela me devolve a Gdansk como à pátria do silêncio. Porque eu creio que Gdansk é o silêncio estendido sobre o essencial indefinível do que tentou ser definido, do que foi pulverizado, esmigalhado, separado, sim, era a palavra encoberta, separada pela palavra. Creio que Gdansk trata antes de mais nada do silêncio, que o silêncio é o continente do todo de Gdansk, sua miraculosa novidade. Eu falara detalhadamente sobre cada uma das reivindicações de Gdansk e acabo de jogar fora o que tinha escrito. Gdansk já está no futuro. E mesmo se fracassar e for massacrada, acontecerá, é impossível de desfazer, monolítica e ao mesmo tempo acessível a todos, absolutamente a todos os que veem. A exigência de Gdansk coincide de tal modo com a exigência fundamental do homem que dela nos dá um saber renovado, mas, como ela mesma, este é indestrutível, e claro. O raio atravessa a consciência, não mais a floresta. Nós pensávamos não aprender. E eis que sabemos o que acreditávamos não saber. Pois ver Gdansk é tomar conhecimento disto. Tentamos nos aproximar desse exército desarmado, calmo e só, o da História<sup>220</sup>.

Se Gdansk é o silêncio, é também a lição. Quando não se acreditava que seria possível uma atitude revolucionária e consciente, Gdansk mostrou ao mundo que, mesmo vivendo as repressões da Guerra Fria, era preciso lutar pelo direito à dignidade, às escolhas e ao questionamento, e, nesse processo, dezessete mil trabalhadores tiveram de ser ouvidos pelo governo. Na ânsia de discutir ideias com alguém que realmente entendesse a greve de forma tão sensível quanto ela, Duras se imaginou conversando com aqueles operários para tentar entender os sentimentos deles. Ela fez mais uma vez, de forma extensa e detalhada, uso da linguagem para tornar consciente as questões que ainda não podiam entender relativas a Gdansk. O texto é finalizado com uma crítica ao socialismo por pregar que a fome é a única necessidade do homem, então, este não a tem, não precisa de mais nada, o que ignora o pensamento e a inteligência.

Talvez a grande questão para Marguerite Duras tenha sido sempre a de enxergar o essencial no ser humano. Tantas experiências em sua vida, como a infância na Indochina, seus dias na Resistência Francesa, sua vivência dos dias da Guerra, depois de encarar tantas vezes a desigualdade e a crueldade do ser humano, o qual destrói e ignora o outro, colaboraram para que seu olhar buscasse, nas situações e fatos que perpassam suas crônicas, encontrar o que fosse sensível ao humano, sem se posicionar favorável a qualquer partido. Do contrário,

---

<sup>220</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.71-72.

entendeu que as necessidades do homem estão acima de partido político, pois estão no plano físico, na alma e na construção de sua capacidade de pensar e agir, por isso, ele não precisa ser doutrinado por um governo.

Assim, podemos encontrar, nas considerações sobre Gdansk de Marguerite Duras, o motivo pelo qual ela se viu tão seduzida por essa greve. “Não sei mais nada sobre as diferenças entre Gdansk e Deus”<sup>221</sup>. Isso aproxima duas figuras que de alguma forma se conectam ao essencial do homem. Deus não está relacionado à religião, mas sim a sua representação que propaga a igualdade entre os homens, a fraternidade e o amor ao próximo, indicando-nos que a ação daqueles operários buscava por isso. Seu encantamento por Gdansk não foi esquecido, pois em 1993, quando publica *Yann Andréa Steiner*<sup>222</sup>, Duras volta a falar de Gdansk, do verão de 1980, das crônicas, do menino e da monitora. Faremos, na próxima seção desta tese, uma análise desse retorno.

## ➤ OS ELEMENTOS ESPAÇO-TEMPORAIS

As crônicas de *O verão de 80* são compostas por elementos espaciais comuns em todos os textos que parecem representar o espaço do enredo e o plano de fundo que envolvem as narrativas. Trata-se de elementos da natureza e do clima que se anunciam no título, delimitando o tempo do verão e indicando ao leitor que o espaço da narrativa está interligado às suas características. As condições climáticas compõem, de forma harmoniosa, os fatos e os acontecimentos descritos. Assim, saltam aos nossos olhos dois elementos que procuraremos explorar aqui, a fim de demonstrar sua relação direta com o enredo, são eles: a chuva e o mar.

Categoria importante para se refletir sobre a construção do texto literário, o espaço cumpre papéis diversos. O pesquisador Oziris Borges Filho<sup>223</sup> resalta alguns deles: influenciar as personagens e sofrer suas ações; propiciar a ação; situar a personagem geograficamente; representar os sentimentos vividos pelas personagens; estabelecer contraste com estas; e antecipar a narrativa. De acordo com o que buscamos defender aqui,

---

<sup>221</sup> DURAS, Marguerite. 1980, p.94.

<sup>222</sup> DURAS, Marguerite. *Yann Andréa Steiner*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

<sup>223</sup> BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf)>

trabalharemos com a ideia de que o espaço nas crônicas de *O verão de 80* auxilia na representação dos sentimentos vividos pelas personagens. Conforme explica Borges Filho,

Esses não são espaços em que a personagem vive, mas são espaços transitórios, muitas vezes, casuais. Assim, em determinadas cenas, observamos que existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento. Por exemplo, teremos uma cena de alegria que se passa sob o sol fresco de um fim de tarde, brilhante, num céu com poucas nuvens e passarinhos voando. Parece que, como a personagem, a natureza está alegre, portanto há uma relação de homologia entre personagem e espaço. Trata-se de um espaço homólogo<sup>224</sup>.

Além disso, temos apresentadas descrições reais, com lugares que de fato existem e que realmente foram frequentados por Marguerite Duras, assim como características climáticas que condizem com o verão francês de 1980. Isso ocorre em função de a escritora, no projeto de *O verão de 80*, estabelecer um pacto com o leitor que o aproxima da realidade dos fatos. Mesmo que esse fosse panorama, o extraviado, que lhe chamou a atenção, a própria inserção do texto no espaço do jornal coloca-o em relação com a leitura do veículo de comunicação, ou seja, permite que o leitor entre em contato com o que realmente estava acontecendo. Além disso, trata-se da escrita de crônicas a qual, em sua tradição, como já expusemos, dialoga com o cotidiano e com a realidade do momento.

Ainda a respeito da análise do espaço literário, Oziris Borges Filho orienta que é necessário identificar o macroespaço, o qual é a França, e o microespaço que é exatamente o lugar não criado pelo homem, mas sim pela natureza, a praia. O cenário é construído com esta que se estende por todas as crônicas e se relaciona de forma direta com a vivência da narradora. Dessa forma, as interferências entre os elementos espaciais e a construção dos sentimentos da narrativa acontecem de maneira harmônica. Para a interpretação desses aspectos espaciais, que são também da natureza, buscaremos traçar uma análise que interligue suas simbologias ao contexto do enredo.

Logo na primeira crônica, isso fica evidenciado ao explicar para o leitor o motivo pelo qual, por não ter sobre o que escrever, escreveu sobre a chuva. “Estou sem assunto para o artigo. Mas talvez não seja necessário. Acho que vou falar sobre a chuva. Chove. Desde 15 de junho que chove<sup>225</sup>”. Seria desprezioso dizer que não havia assunto para o artigo? Não seria realmente necessário ter um assunto para escrever? Falar sobre a chuva é não ter assunto? Tais questionamentos são melhor analisados quando fica evidente que a chuva não é

---

<sup>224</sup>BORGES FILHO, Oziris. 2008, p.2.

<sup>225</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.47.

um tema tão alheio e certamente não foi escolhido aleatoriamente. O fenômeno natural é a representação da fertilidade e é fundamental para a vida, assim, ao invocá-la no início da primeira crônica, Marguerite Duras fertiliza o terreno da escrita e faz nascer novos assuntos, novas reflexões.

Com uma escrita muito inteligente e nada inocente, percebe-se que Duras aproveita de algumas figuras aparentemente corriqueiras e sem importância para a construção de uma narrativa que sempre diz muito a partir do mínimo e dos silêncios, pois ela tem mais a dizer no interdito que no escrito efetivamente. Ainda sobre a chuva, entendemos que, se tratando de uma crônica jornalística, Duras refere-se às condições climáticas daquele verão e, com astúcia, transforma-as em experiência escrita, fazendo da chuva enredo e trama de seus textos.

Pode-se, ainda, projetar o fenômeno como um processo de passagem e de transformação que anuncia mudanças, assim, as águas da chuva vêm para trazer o novo ou o renovado. Considerando a primeira crônica, podemos supor que ela vem como a expressão da chegada do enredo que se desenvolveria. Dessa maneira, perguntamos: por que não a entender, inclusive, como a própria escrita que cai sobre o papel e enche-o como enche o mar com a chuva?

Ao mesmo tempo em que resolve falar sobre esta, Marguerite Duras discute sobre o ato de escrever para o jornal. A respeito disso, diz:

Seria preciso escrever para um jornal como se anda na rua. Anda-se, escreve-se, atravessa-se a cidade, ela é atravessada, termina, a caminhada continua, assim também atravessamos o tempo, uma data, um dia e depois ele é atravessado, termina. Chove sobre o mar. Sobre as florestas, a praia vazia<sup>226</sup>.

Qual seria essa relação? Duras teria encontrado outro assunto para tratar na crônica? Ou andar pela rua pode ter o mesmo significado que o cair da chuva? Ambos podem representar o movimento da escrita? Trata-se de outro elemento, a travessia. O ato cotidiano de atravessar ruas, as janelas, os espaços e os corpos propicia reflexões, questionamentos e histórias, além disso, atinge o tempo que também constrói e é atravessado e construído. Os elementos chuva, rua, escrita e tempo parecem ser construídos juntos, pois fazem parte da criação de algo que não é claramente definido, mas que tem potencialidade mesmo se tratando do cotidiano. Essa escrita, apesar de parecer banal, é fundamental, por isso foi preciso escrever para um jornal para que todos a conhecessem.

---

<sup>226</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.47.

Como complemento à imagem da chuva, carregando de significado o espaço literário, destacamos a figura do mar. No contexto das crônicas que acontecem no microespaço da praia, o elemento principal não poderia ser outro: o mar, a chuva, o litoral, a escrita. Tais significantes remete-nos inevitavelmente a Lacan, para quem o litoral inscreve o encontro de duas instâncias distintas, mas que, quando se tocam, transformam-se: o simbólico e o real<sup>227</sup>. Segundo síntese de Daniela Rezende Starling,

Lacan, em seu texto “Lituraterra”, elabora a noção de Letra como litoral. Segundo ele, a letra seria, precisamente, o espaço de litoral, que delimita por um lado o saber (pois a letra constituirá o significante, que sempre significa algo – saber) e de outro o gozo (aquilo que escapa ao semblante, à representação, do qual nada se pode dizer, e que mantém o enigma). Portanto, a letra – que serve como “instrumento apropriado à escrita do discurso”, que designa também “a palavra tomada por outra, ou até por outro, na frase, e portanto para simbolizar certos efeitos significantes” – é litoral entre a literatura e a psicanálise. A literatura, como prática da letra, é a “acomodação de restos”, “litura”, ou a “borda do furo do saber”. E a psicanálise lança luz e ocupa-se, justamente, desse furo, daquilo que resta, do gozo que é evocado ao romper-se o semblante do significante<sup>228</sup>.

Se o dicionário nos adverte que o litoral aponta para o encontro entre terra e mar, Lacan chama atenção para a impossibilidade desse encontro, na medida em que continuam sendo diferentes. O litoral da letra – literatura e caligrafia – “enquanto aquilo que faz furo”<sup>229</sup> – é a forma que melhor designaria a articulação desses dois campos heterogêneos que se atravessam. Pensando em Marguerite Duras e articulando letra e feminino, Starling destaca o seguinte:

a escrita feminina (ou do feminino) seria aquela que se daria na borda, no litoral, pois, ao mesmo tempo em que preserva seu aspecto comunicacional, dado pelo que há de semblante no significante que constitui o discurso a partir da norma fálica (do todo, universal), ela o ultrapassa, por estar, em parte, inserida no buraco, por ser não-toda (fálica). Então, é no lugar daquilo que não se lê, pelo menos não a partir da lógica totalizante, universalizante, que constatamos a presença do feminino. E é nesse lugar, da escrita feminina, que outros arranjos da letra, da língua, são possíveis, produzindo-se um a mais, um além, ou um Outro Gozo<sup>230</sup>.

---

<sup>227</sup> LACAN, Jacques. *Lituraterra*. In: \_\_\_\_\_; *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p 15-25

<sup>228</sup> STARLING, Daniela Rezende *A palavra-buraco: bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras*. Orientadora: Lúcia Castello Branco. 2009. 104 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais., 2009. p.30

<sup>229</sup> STARLING, Daniela Rezende 2009, p. 41

<sup>230</sup> STARLING, Daniela Rezende 2009, p. 43

Esse lugar heterogêneo do litoral remete ao mar enquanto figura recorrente na trajetória de Marguerite Duras. Foi contra ele que, durante anos, sua mãe lutou para proteger a plantação de arrozais na Indochina as quais não sobreviveram, conforme narra em *Barragem contra o Pacífico*, o que imprime nessa figura a conotação de voraz e destruidor. Como bem lembra Paulo de Andrade,

Muitos são os críticos que sugerem uma leitura da metáfora da barragem como uma espécie de anteparo, de limite necessário à escritora em relação à sua mãe. Acrescente-se aí o fato de que, em francês, mar (*lamer*) e mãe (*lamère*) possuem pronúncias idênticas e quase que a mesma grafia. A metáfora não podia ser mais óbvia e mais precisa<sup>231</sup>.

É nesse contexto de vida e obra que Marguerite Duras cresce, amadurece e passa a circun[de]scriver limitada geograficamente por esse mar que recebe o nome de pacífico, mas que carrega características contrárias a isso. Trata-se do mais profundo dos oceanos que comumente é afetado por maremotos, ciclones e furacões, no entanto, parece residir nesse limite, nesse litoral, o reflexo de sua escrita também voraz.

Em *O verão de 80*, a figura do mar invade a narrativa o tempo todo e é comparada ao personagem do menino: “Quem dera tudo fosse dessa infinitude do mar e do menino que chora”<sup>232</sup>, demonstrando, dessa forma, o fator profundo e enigmático de ambos. Além de atuar como referência na caracterização do personagem, sua presença se completa com a de outros elementos, potencializando a importância do espaço nessa narrativa. Nesse sentido, diz-nos o texto:

O mar se tornou palco da chuva até onde a vista alcança. Sob a marquise de um prédio abandonado havia o menino. Ele olhava o mar. Brincava com pedras achadas na praia. Usava uma roupa vermelha. Seus olhos estavam mais claros que de costume, mais assustadores também por causa da amplitude cega do que havia para ver<sup>233</sup>.

Esse elemento tem relação também com a vastidão dos sentimentos. Dizemos isso tanto no sentido de que é possível sentir sua intensidade em nós, quanto em relação aos sentimentos que o próprio mar provoca ao ser contemplado. Trata-se de uma sedução que traga o olhar do admirador de sua extensão infinita e enigmática. Em vários momentos, conforme já pontuado nos dois trechos que aqui expusemos, o mar é relacionado ao olhar do

---

<sup>231</sup>ANDRADE, Paulo de. 2010, p.126.

<sup>232</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.10.

<sup>233</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.21.

menino e ao desconhecido, “Essa força do mar não é bem conhecida, apenas começa-se a conhecê-la”<sup>234</sup>, como um caminho percorrido, mas que não se pode prever aonde chega.

Com a reverberação dos movimentos do mar, os sentimentos dos que o rodeiam são descritos. Em sua fúria, que vem acompanhada do vento, espalha entre as pessoas que estão na praia ou nos hotéis sentimentos de desilusão, medo, insegurança, desejo ou até necessidade de fechar-se e manter-se em segurança no escuro dos quartos, com janelas fechadas, esperando que o tempo melhore. Como podemos observar no trecho:

Hoje o vento chegou com o entardecer, sem rajadas, sabe, regular, frio. *Enxotou as pessoas, os pássaros, a cor.* Eram seis horas da tarde. A luz já caía, o mar estava cinzento sob o céu desbotado e vazio, *o mar estava como que trabalhando, já estranho, sim, já atarefado fazendo vento, frio.* O eixo de Antifer límpido, o horizonte impecável. E de repente esse vento que tudo tomava, e esse frio. Então as pessoas disseram, os primeiros a ousar: já é o fim do verão. As janelas do hotel se fecharam ao mar, e muito cedo se apagaram. O melhor, nesse caso, é dormir, sendo esse caso o da dificuldade de imaginar e o da aversão a saber. Não havia ninguém no caminho de tábuas além desse vento, ninguém na praia também. Durante as noites quentes, aqui houve muitas nesse mês de agosto, havia sempre gente passeando no caminho de tábuas, e na praia casais, eles iam se perder no espaço assustador do território do mar. Essa noite, não. *Assim, ninguém escrevia no hotel, ninguém na cidade, em lugar nenhum, além de mim. As duas máquinas de escrever, sempre as mesmas, durante o verão, não se escutava seu ruído vindo do hotel.* E o vento parou por volta das duas horas da manhã. Passagens, sempre, como urgências de tempo, e depois desaparecimentos totais, desmaios. Na varanda eu vi, o ar tinha se tornado imóvel e o mar outra vez adormecera<sup>235</sup>.

Aqui, Marguerite Duras descreve de forma específica o vento, uma criação do mar que, como um artesão, cria também o frio. Tudo era tomado pelo vento. A praia se tornava um espaço somente dele e as pessoas, espantadas, recolhiam-se em seus quartos. Seu movimento espantava também a escrita, assim, ninguém mais escrevia além da autora, que não cessava de escrever. Como ela mesma descreveu no final do livro *Escrever*, “A escrita vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada, exceto ela, a vida”<sup>236</sup>.

A noite toda esse vento urrou, sob as portas, nas rachaduras das paredes, na cabeça, nos vales, no coração, no sono. *Como o quarto do qual lhe escrevo esteve a noite toda tomada pelo fragor sombrio e maciço do mar.* Entre suas águas, ocorriam deslocamentos terríveis, estrondosos, desabamentos silenciados mal começavam e cuja violência se desfazia ao atingir a superfície, o ar apenas tocado, num estrépito de enorme brancura. Pessoas

---

<sup>234</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.25.

<sup>235</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.63-64. [grifo nosso]

<sup>236</sup>DURAS, Marguerite. 1994, p.48.

falaram, estavam com medo, disseram: é o barulho dos comboios, o da guerra. Eles viam nos lamentos do vento sinais do Leste, esses sinais de morte, você sabe como eles são, como nós somos, como estão perturbados nossos espíritos, esquecidos, sempre, de qualquer razão, como estamos sempre prontos a retornar à caverna negra do nosso medo de lobo. *Mas não, não era nada, nada além de barulho do mar e do vento.* O céu estava nu e branco, mas o mar ainda estava violento. Ficou muito tempo assim, nesse estado, você sabe, esse estado noturno de aberração e vaidade, insone e velho. Debateu-se por muito tempo sob o dia que o iluminava como se tivesse de terminar essa trituração imbecil de suas próprias águas, presa de si mesmo, de uma inconcebível grandeza. Como no primeiro dia conduzia à praia as braçadas brancas de sua cólera, ele as trazia como uma obrigação, como um animal os ossos, como o passado as cinzas dos mortos<sup>237</sup>.

Percebemos, então, que existe uma harmonização entre vento, escrita e mar, que se relaciona, de forma geral, com Trouville e o que este espaço representava para Marguerite Duras. De certa maneira, esse vento produzido pelo mar ajuda a limpar, filtrar e a enxugar a escrita dos excessos. Eles provocam certo esvaziamento e geram a solidão da escrita. Também em *Escrever*, esse registro ressoa: “[f]oi em Trouville que contemplei o mar até o nada. Trouville é uma solidão para a vida inteira”<sup>238</sup>. É nesse texto que Duras fala sobre a importância da solidão da escrita, “sem a qual o texto não se produz”<sup>239</sup> e onde explica que é necessário estabelecer uma separação entre o escritor e quem o rodeia. Acompanhemos o trecho:

É a solidão do autor, a solidão da escrita. Para começar, o autor se pergunta que silêncio é esse ao redor de si. E praticamente em cada passo que ele dá no interior de uma casa, e em todas as horas do dia, em todas as luzes, tanto as do lado de fora como as do lado de dentro. Essa real solidão do corpo transforma-se na outra, inviolável, a solidão da escrita<sup>240</sup>.

Para produzir esse efeito na escrita, não apenas o vento que espantava as pessoas e deixava a autora sozinha era importante, mas também seu criador, o mar, uma figura forte e indomável. Mesmo que seus estudiosos proponham diferentes nomenclaturas para os oceanos com base em suas características e regiões, o mar é um só e suas águas rodeiam o planeta, cercando inúmeros países. Ao mesmo tempo em que esse alcance possa parecer romanticamente poético, é também assustador. Seus momentos de calma transmitem paz e tranquilidade, mas seus momentos de tormenta despertam medo e fazem emergir pensamentos diversos e incontroláveis.

---

<sup>237</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.69-70. [grifo nosso]

<sup>238</sup>DURAS, Marguerite. 1994, p.17.

<sup>239</sup>DURAS, Marguerite. 1994, p.14.

<sup>240</sup>DURAS, Marguerite. 1994, p.14-15.

No contexto de vida e da escrita de Marguerite Duras, não entendemos como possível que o medo que surge do mar não acompanhe as memórias da guerra. O vento trazido para avassaladoramente apavorar as pessoas que se fecham em seus quartos rememora o barulho dos comboios da guerra. Estes carregavam as tropas para as guerras que levavam os alemães nazistas para a França, o que atormentava o sono de tantas pessoas que temiam as consequências de sua chegada. Isso ainda ecoa em seus pensamentos quando o mar agita o vento assustador. Como um elemento inconstante e incontrolável, assim como o mar, o vento, quando calmo, acalma, e, quando agitado, apavora. Ao relacionar seus significados e suas ações, ambos são potencializados nos momentos em que a trama fica tranquila, esses elementos atuam também de maneira concordante, já quando as tensões da trama aumentam eles se agitam. Sua participação acompanha a mão da escritora e projeta ao leitor os indicadores do plano de fundo dessas crônicas.

Depois dessa discussão sobre a importância dos elementos textuais para a construção de sentido das crônicas de *O verão de 80*, propomos, agora, discutir a respeito das personagens: menino e monitora que estão na colônia de férias, fato que Duras acompanha de longe todos os dias. Por meio da ação dessas personagens, somada à espacialidade do enredo, a escrita durassiana ganha corpo e faz nascer, não de forma aleatória, mas contextualizada, as reflexões históricas e políticas que nos são sensivelmente apresentadas.

## ➤ A COLÔNIA, O MENINO, A MONITORA

O movimento da escrita da crônica se apresenta como cíclico, e novamente retorna o tema da chuva e do vazio que a acompanha na praia. Este é interrompido quando as crianças da colônia de férias são liberadas para correr na areia, as quais não surgem na narrativa por acaso, pois são também parte importante da composição do enredo. Nesse contexto, temos a figura marcante do menino, personagem que não recebe nome, apenas qualificações, e da monitora que, da mesma forma, não é nomeada e é a única que consegue se aproximar do menino. Ao descrever as crianças brincando, Marguerite Duras traz uma canção infantil que aparecerá em várias crônicas sempre para tranquilizar as crianças quando estão afoitas: *Leslauriers sont coupés*.

Não encontramos qualquer referência a esse título de canção, apenas o livro *A canção dos Loureiros* do escritor francês Édouard Dujardin. A obra ficou conhecida quando James

Joyce declarou ter sido influenciado por ela para escrever o famoso monólogo de Molly Bloom<sup>241</sup>. Em *A canção dos Loureiros*, aparece uma canção popular francesa intitulada de *Nous n'irons plus au bois*. Acompanhemos um trecho:

### **Nous n'irons plus aux bois**

Les lauriers sont coupés

La belle que voilà la laiss'rons nous danser  
Entrez dans la danse, voyez comme on danse,  
Sautez, dansez, embrassez qui vous voudrez.

La belle que voilà la laiss'rons nous danser  
Et les lauriers du bois les laiss'rons nous faner  
Entrez dans la danse, voyez comme on danse,  
Sautez, dansez, embrassez qui vous voudrez.

Non, chacune à son tour ira les ramasser  
Si la cigale y dort, ne faut pas la blesser  
Entrez dans la danse, voyez comme on danse,  
Sautez, dansez, embrassez qui vous voudrez.

Le chant du rossignol la viendra réveiller  
Et aussi la fauvette avec son doux gosier  
Entrez dans la danse, voyez comme on danse,  
Sautez, dansez, embrassez qui vous voudrez.

Et Jeanne, la bergère, avec son blanc panier,  
Allant cueillir la fraise et la fleur d'églantier  
Entrez dans la danse, voyez comme on danse,  
Sautez, dansez, embrassez qui vous voudrez.

Cigale, ma cigale, allons, il faut chanter  
Car les lauriers du bois sont déjà repoussés  
Entrez dans la danse, voyez comme on danse,  
Sautez, dansez, embrassez qui vous voudrez<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup>OLIVEIRA, Lisbeth Lima de. *Leslauriers sont coupés: a exibição do pensamento e da linguagem*. 2012. 200f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/20215>.

<sup>242</sup> Canção popular francesa. Disponível em <<http://www.momes.net/Comptines/Comptines-pour-danser-rondes-et-farandoles/Nous-n-irons-plus-au-bois>>. Visualizado em 25 jul 2018.

A canção infantil trata de um sentimento inocente de liberdade que é pular, dançar e beijar quem quiser. Ao trabalhar com a hipótese de essa ser a música que aquelas crianças cantavam na colônia de férias, podemos aventar a interpretação de uma relação entre as alegrias e as empolgações delas, mas também elencar a ideia de um canto que valoriza diferentes representações e formas de amor, como aquele delineado entre o menino e a monitora.

As crianças do acampamento passavam o tempo brincando e cantando sem se preocuparem, como se seus dias fossem eternos. Tudo era diversão sem fim, mesmo que a chuva os encurralasse nas tendas e os impedissem de gozar o verão e a praia. Nesse processo, a própria escrita havia se tornado uma brincadeira cheia de riscos em que a autora determinava as regras, mas não podia prever o rumo que tomaria. Nessa brincadeira com a escrita, a autora se tornou outra, como já dissemos neste trabalho, pois o Eu se transporta para o Ele personagem. Nas palavras de Duras,

É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo. Escrever não é sequer uma reflexão, é um tipo de faculdade que se possui ao lado da personalidade, paralelo a ela, uma outra pessoa que aparece e avança, invisível, dotada de pensamento, cólera e que por vezes acaba colocando a si mesma em risco de perder a vida<sup>243</sup>.

Dentre os riscos dessa escrita e à alegria das crianças que se divertem, existe o menino que, diferentemente dos outros, não canta, apenas olha. A referência a ele nos fez pensar sobre os personagens que observam em meio aos que agem, conforme demonstrado na citação:

Você não vai correr? Diz não. Bom. Ele olha os outros cantarem. Perguntam-lhe: você não vai cantar? Diz não. Depois se cala. Ele chora. Perguntam-lhe: por que você está chorando? Diz que se dissesse não compreenderiam o que diria, que não vale a pena que o diga<sup>244</sup>.

Cabe aqui desenvolver uma breve incursão e reflexão sobre as personagens durassianas. Elas carregam características singulares, pois a sua escrita diz respeito ao reaparecimento, espelhamento e ao desdobramento em diferentes obras, ou seja, existem temáticas que são frequentes em seus textos e que transportam consigo alguns de seus personagens. Maria Sílvia Antunes Furtado<sup>245</sup> indica que isso ocorre pelo fato de Marguerite

---

<sup>243</sup> DURAS, Marguerite. 1994, p.48.

<sup>244</sup> DURAS, Marguerite. 1980, p.8.

<sup>245</sup> FURTADO, Maria Sílvia Antunes. *Marguerite Duras: no ravinamento da escrita*. Tese (Doutorado) – UFRJ, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, 2014.

Duras figurar, em seus romances, suas experiências existenciais, “os dados biográficos, a composição familiar, os traços da mãe, dos irmãos, o romance com o chinês”<sup>246</sup>, entre outros episódios recorrentes em seus textos. Mesmo sem admitir que o faz, Duras projeta suas experiências em sua escrita, desde o tempo da infância até seus relacionamentos, quando já era uma mulher madura. Livros diferentes, escritos em épocas distintas, recriaram as mesmas experiências da autora, dando a sua obra um movimento cíclico guiado pela lembrança dos fatos. Conforme elucidado Pablo Lemos Berned<sup>247</sup>,

Esses ciclos por vezes se tocam e se fundem entre si, no mesmo tom em que a própria vida de Duras parece fundir-se com a sua escrita. Dessa maneira, é possível associar a atenção dada à infância na Indochina com a mãe e os irmãos. Acerca de sua vontade de justiça, ao mesmo tempo em que remete às terras inférteis adquiridas pela sua família através do governo francês, igualmente remete à participação ativa de Duras na resistência francesa à ocupação nazista, ao engajamento de Duras no comunismo e seu rompimento com o partido em 1950, e aos acontecimentos e desdobramentos do maio de 1968<sup>248</sup>.

Nesse sentido, muitas vezes, as personagens não recebem nomes. Por serem recorrentes, elas, na verdade, carregam características e não se resumem a uma única personalidade e a um único nome, por exemplo, podemos citar a mãe, a mendiga, a puta, o amante, a monitora e o menino. Ademais, não explicitando os nomes, a escrita coloca uma nuance de dúvida em relação aos fatos serem ou não autobiográficos. Afinal, quem seria o menino e a monitora? É possível existir alguma relação entre eles e a realidade? Vemos, ao longo dessa escrita, que, assim como os demais personagens citados, eles têm sim uma relação com a experiência de Duras, como ela comprova anos mais tarde ao escrever *Yann Andréa Steiner*.

Mas, retomemos a discussão sobre o menino. Ele é possuidor de um sentimento melancólico que o difere das outras crianças que estão no acampamento. Ao dizer que ele olha, parece-nos que, nesta criança, a potência da percepção ocorre de forma distinta das demais. Ela é diferente, é sensível a algo que não nos é revelado, e que nós, os outros dessa escrita, não compreenderíamos. Novamente, retomamos a ideia de sujeito da experiência, pois o menino parece carregar essa característica. Quando descrito, é sempre a figura que destoa de todos, como podemos observar no exemplo:

---

<sup>246</sup>FURTADO, Maria Sílvia Antunes. 2014, p. 23.

<sup>247</sup> BERNED, Pablo Lemos. *Representação de si e arquivamento nos textos derradeiros de Marguerite Duras*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2014.

<sup>248</sup> BERNED, Pablo Lemos. 2014, p.11-12.

*Sempre aquele menino só que não corre nem canta, que chora. Diz-se a ele: você não está dormindo? Diz não e que a maré está alta naquele momento e que o vento está mais forte e que ele o escuta através das lonas. Depois se cala. Estaria infeliz aqui? Responde não, faz um sinal não se sabe de que, como de uma ligeira dos. De uma ignorância pela qual se desculpasse, também sorri talvez. E de repente vê-se. Não se faz mais perguntas a ele. Deixa-se o menino em paz. Vê-se. Vê-se que o esplendor do mar está ali, ali também, ali nos olhos, nos olhos do menino*<sup>249</sup>.

A característica desse personagem é o choro. Enquanto todos brincam, cantam e correm, ele chora, como se fosse possível para ele perceber os riscos de estar no local, os quais são os mesmos que envolviam a autora que poderia perder-se de si mesmo, pois era dotado de pensamento e enxergava além dos outros.

*Hoje eles olham a pipa e o senhor que a maneja com destreza. O menino só também está ali, ele também está olhando a pipa, está um pouco afastado dos outros, não deve ser de propósito, é como um atraso constante de sua parte em relação ao primeiro movimento dos outros, aquele em relação ao objeto da curiosidade, mas talvez se trate na verdade do contrário, de um interesse tão total que o paralisa, que impede seu movimento*<sup>250</sup>.

O olhar observador e a sensibilidade aguçada são as marcas que mais chamam atenção no que diz respeito ao personagem. Sobre esses traços que o desenham, retomando mais uma vez as discussões de Jorge Larrosa<sup>251</sup> trazidas no início deste estudo, entendemos o menino como sujeito da experiência por compreender que ele

se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial<sup>252</sup>.

O personagem coloca-se disponível no mundo, deixando-se aberto ao que lhe cerca, não simplesmente às outras crianças da colônia de férias, mas a tudo que está ao seu redor, àquilo que ninguém mais vê e ao pensamento secreto. Mesmo com os olhos fechados, suamente continua atenta, disponível. Diz-nos o texto de Duras:

---

<sup>249</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.10-11. (grifo nosso)

<sup>250</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.17-18. (grifo nosso)

<sup>251</sup>LARROSA, Jorge. 2014.

<sup>252</sup>LARROSA, Jorge. 2014, p. 25-26.

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimental). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamentos, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo<sup>253</sup>.

Voltemos ao início da primeira crônica. Ao falar da chuva, discutimos a questão da travessia apresentada por Marguerite Duras. Recuperemos essa imagem, pois escrever é como caminhar: atravessa-se a cidade, ela é atravessada, atravessa-se o tempo, ele é atravessado, atravessa-se a escrita, ela é atravessada. A escrita de Marguerite Duras é atravessada pelo olhar do menino. Esse espaço construído por palavras é penetrado pelo olhar sensível de uma criança que é permeado pelo olhar da escritora. As crônicas parecem, então, representar também Marguerite Duras como sujeito da experiência, cuja narrativa, conforme Walter Benjamin, não sucumbe ao cotidiano do mundo. A escritora não narra simplesmente como um jornalista “acompanhado de explicações”. A serviço da narrativa, mergulha no espaço sombrio que é a realidade da experiência, buscando a oportunidade do saber da escrita literária, “tecido na substância viva da existência”<sup>254</sup>.

A partir dessa análise do início da primeira crônica, devemos ainda ressaltar dois pontos: o olhar e a travessia. O primeiro é uma das características da escrita durassiana, pois representa, muitas vezes, a mensagem que precisa ser desvelada no silêncio da personagem. Maria Cristina Vianna Kuntz<sup>255</sup>, em *Marguerite Duras: trajetória de uma mulher, desejo infinito*, explica que é possível interpretar o olhar nos textos de Duras como uma forma de

---

<sup>253</sup>LARROSA, Jorge. 2014, p. 26-27.

<sup>254</sup>BENJAMIN, Walter. 2012, p. 200.

<sup>255</sup>KUNTZ, Maria Cristina Vianna. 2014.

“expressar o inexprimível, o inominável”<sup>256</sup>. O menino, personagem peculiar de *O verão de 80*, carrega consigo mais que tudo: o olhar. Ele praticamente não tem falas, apenas frases curtas, restritas à monitora, que não dizem muito, assim, tudo que é possível interpretar sobre o pequeno está em seu olhar.

O menino que se cala *olha sempre tudo à sua volta*, o alto-mar, as praias vazias. Seus olhos são cinzentos como a tormenta, a pedra, o mar, a inteligência imanente da matéria, da vida. Cinza, *os olhos cor de cinza, como uma tonalidade exterior pousada sobre a força fabulosa de seu olhar*. Deixa-se que saia da barraca, ele não vai fugir. Pergunta-se a ele: em que você pensa o tempo todo? Diz: em nada <sup>257</sup>.

O contorno desse personagem existe principalmente pela construção e pelo desenho de um olhar marcante. É pela perspectiva observadora da narradora que ele nasce e é por seu olhar que ele se comunica. Como é possível identificar nas citações, seu diálogo com a monitora acontecia no silêncio de seus olhos repousados sobre os dela. O fato de se olharem e se entenderem dessa forma é quase uma explicação para a sintonia que existe entre os dois e para o fato de serem tão diferentes em comparação a outras crianças e a outras monitoras que ali estavam, porque eles, de fato, se relacionavam e não apenas conviviam.

Ao falar sobre o olhar no romance *Moderato Cantabile*<sup>258</sup>, Maria Cristina Vianna Kuntz faz uma colocação que se coaduna perfeitamente com a nossa leitura de *O verão de 80*. Acompanhemos o trecho:

Nesse romance [*Moderato Cantabile*], a autora dá início a uma escrita que privilegia o poético em detrimento da informação, das análises psicológicas ou da própria história. Esta se cala em muitos momentos para dar lugar à poesia ou aos personagens cujos sentimentos falam mais alto. Entretanto, sendo profundos e dolorosos, tornam-se frequentemente inexprimíveis. Surgem, por isso, os olhares significativos, que acompanharão as repetições, os silêncios, as lágrimas ou os gritos <sup>259</sup>.

Os olhares vultuosos que acompanham os sentimentos e os silêncios das personagens sobrevivem da necessidade de expressar e de conseguir, de alguma forma, exteriorizar o que é indizível em palavras.

Tão forte quanto a questão do olhar é a simbologia da travessia. Em *Escrever*, Marguerite Duras comenta sua travessia as noites: “quando havia o mundo, me sentia ao

---

<sup>256</sup>KUNTZ, Maria Cristina Vianna. 2014, p.253.

<sup>257</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.14. (grifo nosso)

<sup>258</sup>DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

<sup>259</sup>KUNTZ, Maria Cristina Vianna. 2014, p.257.

mesmo tempo menos só e mais abandonada. Essa solidão, para abordá-la, é preciso atravessar a noite”<sup>260</sup>. Temos descrita, dessa forma, a travessia enquanto condição de superação da solidão, um dos sentimentos que mais parece ter acompanhado a escrita durassiana. Na literatura, a travessia é um tema recorrente. Na bíblia, foi preciso que o povo hebreu atravessasse não só o Mar Vermelho, mas todo o deserto durante 40 anos para conseguir sua libertação; na Odisseia, o herói Odisseu, com o fim da Guerra de Tróia, iniciou sua viagem de retorno a Ítaca, nela, precisou atravessar vários espaços e enfrentar diversos desafios para que pudesse voltar ao seu reino e assumir novamente o poder e reencontrar Penélope; Dante Alighieri, por sua vez, precisou atravessar o inferno e o purgatório para finalmente alcançar a pureza e a graça do paraíso. Podemos exemplificar também, na literatura brasileira, a travessia de Riobaldo, personagem de *Grande Sertão: Veredas*, que atravessa todo o sertão mineiro para conseguir compreender questões fundamentais sobre si mesmo e sobre o humano. Vemos, portanto, que a travessia é sempre tida como um processo de evolução ou de conquista do homem. Podemos entendê-la como a imposição de um desafio que elevará o homem, além de interpretamos que, ao falar sobre sua travessia, Duras se coloca nesse processo desafiador que resultará em sua conquista, a escrita.

Feitas tais ponderações, passemos a discutir sobre a personagem da monitora. Quando pensamos na figura de uma monitora de acampamento de férias, imediatamente somos levados a imaginar uma pessoa atenciosa, paciente, dinâmica, atenta e carinhosa, características importantes para quem cuida de crianças em um contexto de férias e de diversão. A personagem a quem nos referimos carrega consigo todas essas características, mas ela não é como os outros monitores que acompanham esse acampamento. Assim como o personagem do menino, ela possui uma sensibilidade diferente no olhar por ser a única que entende e se aproxima do menino, traçando entre eles uma reciprocidade afetiva.

A jovem monitora somente surge na terceira crônica, antes disso, Marguerite Duras fala apenas dos monitores de forma geral, como mostra a passagem:

Os monitores berram: reunir. Os monitores dão tapas em todas as direções mas as crianças são mãos rápidas que tudo, que os monitores, que a luz. Os monitores caem na água. Depois, todo mundo riu, as crianças, os monitores, o menino só, eu que o olho. Depois as crianças ficaram mais suportáveis, brincaram de polícia, de bandido, de se destripar, de se crivar de balas, de berrar ameaças de morte, tudo isto sem pretexto e sem explicação<sup>261</sup>.

---

<sup>260</sup>DURAS, Marguerite. 1994, p.25.

<sup>261</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.19.

É como se seu surgimento estivesse diretamente ligado a um processo de reconhecimento do menino. Os monitores eram comuns até que a jovem olha de forma diferente para ele. Podemos dizer, além disso, que ela passa a ser uma monitora singular quando adere o olhar da narradora, que até então é o único que o reconhece os gestos da monitora em sua infinitude. Mesmo que o menino não a veja, “Ele não sabe que nesta praia há alguém que o está olhando”<sup>262</sup>.

Quando acontece a primeira referência à jovem, ela surge contando a história de David, um garotinho bem comportado que dá uma volta ao mundo em um navio chamado de Almirante Sistema. A partir dos comentários de Duras sobre os enormes navios petroleiros que estão no porto de Antifer, a narrativa da jovem ganha vida e esta ganha destaque. O trecho, a seguir, diz:

O mar está de um azul leitoso, não há vento que carregue a história da jovem monitora, outras crianças que foram avisadas vêm escutar também, os veleiros dormem, uma neblina inunda a linha do horizonte e o cortejo de meus dinossauros de quatrocentos e doze metros de comprimento, de setenta metros de largura, de minhas doces e longas baleias de petróleo quebradiças e cegas como cobras-de-vidro, tão perigosas como fogo, o vulcão, o diabo. Estão em mãos de pilotos improvisados que nada sabem sobre a força do mar. Essa força do mar não é bem conhecida, apenas começa-se a conhecê-la. Até agora as formas e as proporções dos navios eram calculadas para que o homem pudesse eludir essa força, não cair em suas malhas. Mas ali, eis que o mar encontra por fim presa à sua altura. Tão bravo estava o mar, continua a monitora, que o Almirante Sistema foi a pique, que tudo do Almirante Sistema naufragou, as pessoas e os bens, salvo ele, esse tal pequeno David, e imagine que um tubarão passa por lá, o vê nadando e chorando e sabe lá o que passava pela cabeça desse tubarão naquele dia, ele disse a David, venha, suba em minhas costas, garotinho, vou leva-lo a uma ilha deserta, e os dois foram embora e o tubarão conta a David que conhece bem o lugar porque faz de polícia para cardumes de arenques nos portos de Long Island e de Nantucket e que já perdeu a conta dos naufrágios que viu. Não sei nada sobre Antifer, salvo esta palavra, ela não tem desinência, é estranha, como se tivesse sempre a ponto de adquirir um sentido, mas sem nunca conseguir, inescrutável<sup>263</sup>.

A apresentação dessa personagem como narradora de uma história pode dizer muito sobre as intenções de Marguerite Duras e nos oferece pistas de que a monitora pode ser seu reflexo na narrativa. Se fizermos uma associação simples de sua aparição com o papel dos contadores de histórias, destacaremos algumas características relevantes para a construção dessa personagem detentora do conhecimento das histórias, a qual tem uma sensibilidade

---

<sup>262</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.18.

<sup>263</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.25-26.

aguçada para ouvir e contar de forma sedutora, capaz de atrair e concentrar toda a tenção. A única pessoa que parece deter um conhecimento maior que o dela é a própria Duras, que enxerga além das crianças que ouvem a história e da monitora que a conta. Ela vê o mar que os cerca, os problemas políticos e os petroleiros sedentos pela riqueza transportada nos navios do porto de Antifer.

A cena é composta de vários elementos organizados para criar um momento de grande concentração. O mar e o vento não ousam desconstruir o espaço que favorece o momento em que a monitora conta a história, as crianças se juntam para ouvir, nem mesmo os veleiros saem de onde estão. Repentinamente, a narradora faz um corte nessa cena construída por ela própria e dá voz à monitora, assim, todos, até mesmo Duras, passam a estar atentos à história do garotinho David.

Desde seu primeiro aparecimento, a monitora e o menino estabelecem uma relação diferente. Eles se aproximam pela capacidade de enxergar além do que todos veem, porque

A monitora olha-o com intensidade e lhe sorri por sua vez: somos obrigados a contar história às crianças, você entende? Ele fez que sim. A monitora continua a olhá-lo, seus lábios tremem. Posso lhe dar um beijo? Ele sorri, sim, ela pode. Ela o abraça e beija com força seus cabelos, respira com toda sua força o perfume do corpo do menino. Ela soluça, desfaz o abraço em torno do menino, espera que a emoção a abandone, e o menino espera com ela que passe essa emoção. Pronto, ela retirou seus braços e seus lábios do corpo do menino. Há lágrimas em seus olhos, o menino vê, então fala, mas não dessa dor, ele diz que tem saudade dos dias de tempestade, ondas fortes, da chuva<sup>264</sup>.

O que causaria tanta emoção entre os personagens? Como seria possível interpretar esse encontro tão afetuoso e inexplicável? A monitora parece ter sido a única a tratar o menino em sua particularidade ea única a ter capacidade de olhá-lo. Ela carrega a mesma diferença no olhar, por isso, eles se aproximam por serem tão diferentes dos outros, tornando-se assim um par. Ele permite que ela se aproxime dele, que o acesse de alguma forma, que o toque, por fim, ele se abre. Se na primeira crônica, ele diz não querer conversar, pois os monitores não o compreendiam, nesse momento, ele fala, diz o que sente, o que está pensando, pois parece finalmente ter encontrado alguém que o compreende.

A partir desse primeiro encontro, é estabelecida uma forte relação entre os dois. Desde então, não existe mais menção a um sem que o outro seja também mencionado, de forma que se separaram somente na última crônica. Sobre a relação dos personagens, discutiremos isso

---

<sup>264</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.30.

na próxima seção. Agora, interessa-nos esclarecer que se trata de figuras que se distinguem de quaisquer outras, porque entabulam um laço em função de um olhar comum. Ela o olha e ele olha o mundo.

#### 4.1. O MENINO E EU



Figura 5: Marguerite Duras e Yann Andréa<sup>265</sup>.

*Sim. Um dia isto acontecerá, um dia lhe chegará a saudade abominável daquilo que você qualificava de “invivível”, quer dizer daquilo que foi tentado por você e por mim durante aquele verão de 80, de chuva e de vento.*

***Marguerite Duras***

---

<sup>265</sup> Foto [s.a.] de 1992. Disponível em: <<http://www.lady-first.me/article/is-life-possible-after-marguerite-duras,3034.html>>

Em vários momentos deste trabalho, frisamos algumas características que são marcantes em toda a escrita durassiana e estão presentes não apenas nas crônicas de *O verão de 80*. Uma delas, que talvez esteja entre as mais significativas, é o movimento de mescla e a interação entre vida e obra. Com *O verão de 80*, não poderia ser diferente e gostaríamos aqui de falar da relação estabelecida entre os personagens menino e monitora, e entre Marguerite Duras e Yann Andréa, buscando no livro *Yann Andréa Steiner*, escrito por Duras e publicado em 1992, informações que comprovem que, na verdade, esses personagens representam e figuram a narradora e seu amante.

O livro é escrito em primeira pessoa, organizado como uma espécie de carta endereçada a um leitor específico, Yann Lemée, o jovem professor de filosofia que se tornou companheiro de Marguerite Duras até seus últimos dias, a quem ela chamava de Yann Andréa. No livro, vemos que ele já admirava o trabalho de Duras quando a conheceu pessoalmente em 1975, após a exibição de uma projeção-debate de *India Song*<sup>266</sup>, em Caen<sup>267</sup>. Naquela noite, foram a um bar e, depois disso, Yann lhe escrevera muitas cartas, “Às vezes uma por dia. Eram bem curtas, espécies de bilhetes, quase apelos gritados de um lugar invisível, mortal, de uma espécie de deserto. Esses apelos eram de uma beleza evidente”<sup>268</sup>. Durante muito tempo, as cartas de Yann não tiveram resposta, até que deixaram de ser escritas e sua ausência fez com que, finalmente, Duras escrevesse com notícias suas.

Foi assim, timidamente, que começou a se estabelecer uma relação entre eles, até que no verão de 1980 ele foi vê-la.

Dois dias depois dessa carta reencontrada você me telefonou, para cá, na Roches Noires, para dizer que viria me ver.  
Sua voz ao telefone estava levemente alterada, como pelo medo, intimidada. Eu não a reconhecia mais. Era... não sei dizer, sim, é isso, era a voz das suas cartas, que eu estava imaginando justamente quando você me telefonou.  
Você disse: Vou chegar.  
Perguntei por que viria.  
Você disse: Para a gente se conhecer.

---

<sup>266</sup> *India Song* foi escrito por Marguerite Duras, em 1972, a pedido de Peter Hall, diretor do National Theatre. Definido pela autora como *textethéatrefilm*, indica três diferentes possibilidades artísticas. Seu enredo descreve a história de Anne Marie Stretter, esposa do embaixador da França na Índia, que vive rodeada de amantes. Enquanto se amam no interior de uma mansão, do lado de fora, a lepra, a miséria e a loucura são representadas por uma mendiga enlouquecida que canta o grito. (LIMA, Adson Cristiano Bozzi Ramatis. As cidades de Marguerite Duras. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 11, p. 235-244, dez/2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/206>>).

<sup>267</sup> As informações biográficas descritas aqui foram coletadas em *Uma escrita contemporânea em tradução: Marguerite Duras, L'amant*, de Margaret Reis Sobral Seabra (2008), e no texto de Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*.

<sup>268</sup> DURAS, Marguerite. 1993, p. 2.

Naquele momento da minha vida, alguém vir me ver assim, de tão longe, era um acontecimento inquietante. Eu nunca falei, é verdade, nunca, da minha solidão nesse momento da minha vida<sup>269</sup>.

Aqui, alcançamos um ponto da narrativa entrecruzada que nos interessa. O encontro que seria retratado em 1992, já havia sido descrito em *O verão de 80*. A sétima crônica registra a primeira aparição de Yann Andréa na vida escrita de Marguerite Duras. Ela escreveu:

Há um ano, eu lhe enviara as cartas de Aurélia Steiner, escrevi daqui de Melbourne, de Vancouver, de Paris. Daqui, sobre o mar, deste quarto que agora se parece com você. Esta noite, revejo-o, você que eu não conhecia, sem dúvida em virtude das notícias da Polônia e da fome que me deixam, sim, você percebe, que me deixam entregue a mim mesma. Este quarto poderia ter sido lugar onde nos tivéssemos amado, ele é então esse lugar, do nosso amor. Eu me sentia obrigada a lhe dizer isso algum dia, a seu e a meu respeito não posso me enganar<sup>270</sup>.

A escritora não se enganaria. O relacionamento dos dois teria sido fundamental para que Marguerite Duras, alcoólatra e doente, pudesse retomar sua relação com a literatura nos momentos mais difíceis, quando não conseguia escrever, pois tinha as mãos muito trémulas pelo álcool, então, foi ele, Yann, seu escrivão, escrevente, que datilografou o que ela ditava. Segundo Luciana Silviano Brandão Lopes, em *Figurações do feminino: a mulher, a escrita e a puta em Marguerite Duras*, “o casal viveu junto por dezesseis anos, mas sem que houvesse relacionamento sexual”<sup>271</sup>, Yann era homossexual. Por isso, “a partir de 1986, depois da escrita de *Les yeux bleus che veux noirs*, história do amor impossível entre uma mulher e um homossexual, Duras começou a falar e escrever sobre a homossexualidade”<sup>272</sup>.

O que mais nos interessa na história de Marguerite Duras e Yann Andréa é justamente a forma como o relacionamento é traduzido nas crônicas, em que ela é a monitora que guia, que conta as histórias, que observa e que cuida do menino. Por sua vez, é ele o novo amante, o menino que chora, o qual tem os olhos cinzentos que vê tudo de uma forma diferente e se torna sua companhia. Como é possível observar na citação:

Era o verão de 80.

---

<sup>269</sup>DURAS, Marguerite. 1993, p. 7.

<sup>270</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.61.

<sup>271</sup> LOPES, Luciana Silviano Brandão. *Figurações do feminino: a mulher, a escrita e a puta em Marguerite Duras*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2016. Disponível em: <[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AL6GD8/1/tese\\_final\\_luciana\\_silviano\\_brand\\_o\\_lopes\\_\\_\\_pronta.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AL6GD8/1/tese_final_luciana_silviano_brand_o_lopes___pronta.pdf)>; Acesso em 26 de dez de 2019. p.45.

<sup>272</sup>LOPES, Luciana Silviano Brandão. 2016, p.44.

O verão do vento e da chuva. O verão de Gdansk. O da criança que chorava. O da jovem monitora. O da nossa história. O da história aqui contada, a do primeiro verão dos anos 80, a história entre o muito jovem Yann Andréa Steiner e esta mulher que fazia livros e que era velha e sozinha como ele nesse verão grande como a Europa<sup>273</sup>.

Yann era a única pessoa para quem Duras confidenciava suas angústias, com quem falava sobre a dependência do álcool, sobre os antidepressivos e sobre o quanto se sentia mal com tudo isso. Sobre tais fatos, escreveu:

Tentei lhe telefonar, não encontrei o número de seu telefone. E depois houve a sua carta de janeiro – eu estava mais uma vez no hospital, de novo doente, não sabia bem de quê, disseram-me que envenenada pelos novos medicamentos ditos antidepressivos. Sempre o mesmo refrão. Não era nada, o coração não tinha nada, eu nem mesmo estava triste, estava chegando ao fim de alguma coisa, só isso. Ainda bebia, sim, no inverno, à noite. Já havia vários anos eu dizia a meus amigos para não virem mais nos fins de semana, eu vivia só na casa de Neauphle, onde poderiam viver dez pessoas. Sozinha em quatorze peças. A gente se habitua a ouvir a ressonância<sup>274</sup>.

Era nele que ela confiava e foi a partir desse relacionamento que sua vida e sua literatura voltaram a ganhar força. “A escrita, que estava em segundo plano, ressurgiu”<sup>275</sup>, e, desde então, “foram escritos os romances que pertencem ao chamado ‘ciclo Atlântico’<sup>276</sup>”<sup>277</sup>. A partir desse momento, estiveram juntos sempre. Ele havia se tornado um “irmão, amante, fonte de inspiração, o leitor/ouvinte ideal e permite a Marguerite reencontrar o frescor de suas emoções da infância”<sup>278</sup>.

Em *O verão de 80*, vemos na relação entre a monitora e o menino que, acompanhada da narradora, passa a existir certa vinculação de dependência. É como se Duras tivesse consciência de que, sem Yann, sua literatura poderia não ser mais a mesma. Assim, escreveu: “A jovem e o menino estão sós. Eu os olho em sua presença. Você que conhece a história,

---

<sup>273</sup> DURAS, Marguerite. 1993, p. 10.

<sup>274</sup> DURAS, Marguerite, 1993, p. 3-4.

<sup>275</sup> LOPES, Luciana Silvano Brandão. 2016, p.42.

<sup>276</sup> Segundo Catherine Gottesman, o ciclo Atlântico corresponde aos textos produzidos a partir de 1980. “Esses textos têm como traço comum serem escritos na primeira pessoa e dirigirem-se a um interlocutor narratário, além da predominância dos diálogos; distinguem-se ainda por serem textos escritos após terem sido representados ou filmados”. Para a autora, essa nova linha de escrita sedaria pela consonância de dois fatores: a experiência do trabalho e a chegada de Yann Andréa em sua vida. (GOTTESMAN, Catherine. A voz da memória e do esquecimento. In. AYER, Maurício; Maurício KUNTZ, Maria Cristina Vianna (Orgs.). *Olhares sobre Marguerite Duras*. São Paulo: Publisher Brasil, 2014. Disponível em: [http://www.apfesp.org.br/docs/marguerite\\_duras.pdf](http://www.apfesp.org.br/docs/marguerite_duras.pdf). (Acesso em 26 dez. 2019).

<sup>277</sup> LOPES, Luciana Silvano Brandão. 2016, p.42.

<sup>278</sup> GOTTESMAN, Catherine. 2014, p. 46.

você sem quem eu não contaria nada”<sup>279</sup>. Além disso, sabia também que, de alguma forma, esse relacionamento estaria guardado para sempre. “Sim, o menino dos olhos cinzentos estava lá, a jovem também, olhavam o mar. E eu os trouxe a mim, também eles, como o fiz com você, com o mar, e os tranquei neste quarto perdido acima do tempo”<sup>280</sup>.

Eles estariam, desde então, presos um ao outro, em uma relação de troca. Ele vivia com medo desde o dia em que ligou dizendo ir vê-la e, com o tempo, já não sabia mais nada de si, apenas daquela situação que o envolvia cada vez mais. Isso pode ser notado na passagem:

O menino nunca vira uma tempestade tão forte, não tinha nenhuma lembrança de tal violência e sem dúvida estava com medo. Então a jovem o tomou nos braços e entraram juntos na espuma das ondas. *O menino olhava o mar agarrado na jovem, estava apavorado, tinha esquecido a jovem. E foi nesse esquecimento dela pelo menino que a jovem viu os olhos cinzentos do menino em sua plena luz, aquela reverberada pelo mar.* Então ela fechou os olhos e deteve seu avanço na espuma profunda. *O menino continuava a olhar ao ondas, sua chegada e sua partida, o ligeiro tremor de seu corpo havia cessado. A jovem, tendo desviado o rosto do mar, comia os cabelos do menino, tinha entre seus lábios seu sal e seu aroma de vento. O menino não sabia, não sabia mais nada de si, mas somente desse caos das águas e da resolução tranquila de sua violência ao se espalhar na areia*<sup>281</sup>.

Yann deixou sua vida para viver em função de Duras. Ele a acompanhava e dava-lhe cuidado. “Você nunca mais voltou à grande cidade de Caen”<sup>282</sup>, escreveu Marguerite Duras, ciente de que, mesmo durante e depois das longas internações para recuperação de sua saúde debilitada em função do álcool, ele permaneceu com ela. Não somos capazes de supor como teria terminado a escrita das crônicas sem a chegada de Yann, sequer teríamos tal pretensão, mas certamente tudo teria sido muito diferente. Ao final daquele verão de 1980, o que permaneceu, além de Yann Andréa que “veio com uma evidência inesquecível”<sup>283</sup>, foi a escrita, sempre ela, até o dia 3 de março de 1996, quando Marguerite Duras faleceu.

---

<sup>279</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.90.

<sup>280</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.70.

<sup>281</sup>DURAS, Marguerite. 1980, p.77-78. (grifos nossos)

<sup>282</sup> DURAS, Marguerite, 1993. p. 11.

<sup>283</sup> DURAS, Marguerite, 1994. p.14.

## 5. REFLEXÕES



Figura 6: Marguerite Duras "Hall des Roches Noires, Trouville"<sup>284</sup>.

*Achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar. Achar-se sem assunto para o livro, sem a menor ideia do livro significa achar-se, descobrir-se, diante de um livro. Uma imensidão vazia. Um livro eventual. Diante de nada. Diante de algo semelhante a uma escrita viva e nua, algo terrível, terrível de ser subjugado. Acho que a pessoa que escreve não tem a ideia de um livro, tem as mãos vazias, a mente vazia, e dessa aventura do livro ela conhece apenas a escrita seca e nua, sem futuro, sem eco, distante, com suas regras de ouro, elementares: a ortografia, o sentido.*

**Marguerite Duras**

---

<sup>284</sup> Foto de Hélène Bamberger, 1982. Disponível em: <http://twi-ny.com/blog/2010/02/19/in-the-words-of-duras/>.

Conclusão é uma palavra que eu não gostaria de usar neste trabalho, pois entendo, e assumo novamente a primeira pessoa, que ele não está, nem poderia estar concluído, encerrado, finalizado. Portanto, falarei apenas de *Reflexões*, sem qualificativo, admitindo que ainda existe espaço para mais aprofundamentos impossíveis de serem estancados no que diz respeito à pesquisa em torno dos escritos de Marguerite Duras.

A respeito da discussão sobre as fotografias da escritora nas epígrafes desta tese, não poderia deixar de comentar sobre a imagem da autora observando o mar de Trouville pelas janelas do Roches Noires, o mar que sempre esteve presente nas crônicas e foi devotamente contemplado pelo olhar observador do menino e da narradora. Essa pode ser a reflexão final de *O verão de 80*, pois, pela transparência do vidro/janela, o mar refletiu Marguerite Duras o qual foi refletido por ela, assim como acontece com sua escrita. De acordo com Roland Barthes, citado na introdução deste estudo, “[a] Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e por que não: o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto”<sup>285</sup>. A escrita durassiana representa esse movimento, sendo fruto de sua reflexão e reflexo de seu eu: a escrita e o corpo folhados. É como Duras que reflete na janela ao contemplar o mar, reflito sobre este trabalho por meio de uma janela que se abre para novas possibilidades de leitura e de escrita.

No início, no primeiro encontro com a escrita durassiana, a pesquisa tinha o objetivo de estudar e comparar duas obras, *Cadernos da Guerra e outros textos* e *O verão de 80*, no entanto, por impossibilidades, conselhos e escutas, fiz a escolha de direcionar o meu olhar para somente um dos livros, *O verão de 80*. Optar por essa obra significou me lançar por um caminho obscuro e cheio de desafios, afinal, era justamente nesse livro que estavam minhas maiores dificuldades, pois *Cadernos de Guerra* guardava o referente Guerra, o qual de certa maneira me aproximava das cartas de Olga Benário.

Iniciei, portanto, pela reflexão e pela escrita de um capítulo mais teórico, mas ao mesmo tempo mais leve, sem o desejo de exaurir a crítica teoria – em especial brasileira – que define o gênero crônica. Então, pude perceber que o caminho era esse, a sensibilidade daqueles textos estava nas especificidades do gênero.

Esse exercício de escrita sobre a crônica me levou a entender que a literatura durassiana é despreendida de gênero, porque se entrega da mesma forma a qualquer um deles. Ao estudar suas crônicas, entendo que, apesar de se tratar de uma escrita encomendada pelo jornal, o que de certa forma perturbava Marguerite Duras, a qual prezava pela liberdade na

---

<sup>285</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017. p.12-13

produção de seus textos, existia um propósito de trazer algumas características marcantes do seu ofício de escrever.

Infiro que sua escrita fragmentária produziu sentido na elaboração dos dez textos que compõem *O verão de 80*. A cada brusca ruptura de uma frase, o leitor encontra um espaço vazio a ser preenchido com sua interpretação, sempre concatenando o contexto da crônica com o da vida de Marguerite Duras, ao mesmo em tempo que perscruta, no passado da escritora, informações que alumbram sentidos do texto, uma vez que eles estabelecem diálogo entre si e resgatam, de escritos anteriores, personagens e enredos os quais são sempre (re)escritos. Suas elaborações narrativas indicam que seu texto vem da memória, ou melhor, da construção dela, revelando a releitura de seu passado, os seus personagens e as suas inquietações.

Outrossim, é imprescindível perceber que cada elemento presente em seu texto tem valor na construção da narrativa. Os aspectos espaço-temporais, os fatos históricos, as questões políticas e os personagens habitam as páginas das crônicas em perfeita simbiose. Eles se completam e dão sentido ao texto, mas não de forma óbvia, pois sempre provocam o leitor para decifrar o que existe além da praia, do mar, da chuva e do silêncio.

A essência dessa obra advém justamente da definição de crônica, um texto que traduz de forma poética os acontecimentos do cotidiano. Marguerite Duras, durante a escrita das dez crônicas, escolheu a realidade que mais lhe atraía. É claro que essa decisão já tornava o texto de certa forma tendencioso, pois servia aos interesses da autora e não do leitor, mas foi justamente a partir de escolhas de Duras que essa obra se tornou tão especial.

A escrita durassiana é como o mar de *O verão de 80*: profunda, densa, enigmática e sedutora. Ela carrega consigo infinitos segredos, muitas turbulências sem as quais não se movimentaria e que são essenciais para que o texto aconteça. Assim, como esse mar, é incontrolável e tem um alcance inimaginável, o que pode ser percebido ao olhar o grande número de textos e os diferentes tipos, gêneros e linguagens que compõem a sua obra. Privilegiei aqui o verbo, a letra, a escrita, mas não pude esquecer de citar o cinema e o teatro de Marguerite Duras. Além disso, para além do reconhecimento dos intelectuais e dos críticos, Duras é também “popular”, afinal *L’amant*, por exemplo, foi traduzido para quarenta línguas, tornando-se o *best-seller*, cujos direitos foram vendidos a grandes produtores, tornando-se um filme de relativo sucesso – *L’amant*, coprodução entre França/Inglaterra, de 1992, e direção de Jean-Jacques Annaud –, o que desagradou Duras que teve o roteiro recusado pelo produtor Claude Berri e pelo cineasta Jean Jacques Annaud. Como resposta, ela “conta de novo” e publicou a nova versão da história, intitulada *O amante da China do Norte*.

Mesmo que a contragosto da mãe, Duras dedicou sua vida à literatura e fez da escrita sua companhia. Sempre se entregou com muita verdade a tudo que acreditava: seus ideais políticos, as lutas por igualdade, os amantes e os livros. Era uma mulher que não sabia viver de migalhas. Foi essa entrega a uma vida difícil que deu à Marguerite Duras o enredo de suas obras, quando suas angústias se tornaram o cerne de sua literatura.

Neste momento, olho para a trajetória de minha escrita e entendo que ela me obrigou a fazer deslocamentos, a desafiar inseguranças e a me permitir ser provocada por essa escrita outra, avassaladora e corpórea.

É preciso “contar de novo”, esse não é um trabalho possível de ser encerrado. Mas, a partir de agora, abre-se espaço para novas possibilidades de interpretação desse livro tão rico e ainda tão pouco explorado.

## 6. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALVIM, Luiza. Os jornais, o romance e o folhetim. In: Encontros Nacionais Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 6, 2008, Niterói. *ANAIS...* Niterói: 2008, p. 1-15. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Os%20jornais-20o%20romance%20e%20o%20folhetim.pdf>>. Acesso em: 06/06/2019.

ANDRADE, Paulo de. Só os loucos escrevem completamente. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 26, n. 1, p. 121-140, jan./jun. 2010.

ANDRADE, Paulo de. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*. 2005. 273f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

ANTELME, Robert. *A espécie humana*. Trad. Maria de Fatima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ARRIGUCCI JR., David. Fragmentos sobre a crônica. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.51-66.

ARRIGUCCI JR., David. Braga de novo por aqui. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-50.

ASSIS, Machado de. O folhetinista. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/26-cronica>. Acesso em: 22/06/2019.

AYER, Maurício. Marguerite Duras celebra o fim de um mundo. *Outras Palavras*, 18 jun. 2016. Disponível em: < <https://outraspalavras.net/poeticas/marguerite-duras-celebra-o-fim-de-um-mundo/#close>>. Acesso em 16/10/2019.

BARBOSA, Dayse Cristina Silva. *Espaço e memória em O vice-cônsul de Marguerite Duras*. 2010. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

BARBOSA, Francisco de Assis. Machado de Assis – vida e obra: parábola imperfeita. In: ASSIS, Machado. *Ressurreição*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1988. p. 11-45.

BARTHES, Roland. *Aula*. 8. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2000.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017.

BECKER, Caroline Valada. A crônica e suas molduras, um estudo genológico. *Revista Estação Literária*. Londrina, v. 11, p. 10-26, jul. 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 197-221.

BERNED, Pablo Lemos. *Representação de si e arquivamento nos textos derradeiros de Marguerite Duras*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2014. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/10906/1/Tese%20Marguerite%20Duras.pdf>>. Acesso em 04/11/2019.

BINES, Rosana Kohl. Longe dele, longe dela. *RED\_Revista de Ensaios Digitais*. Rio de Janeiro, n. 1, 2015. ISSN: 2525-3972 Disponível em <http://revistared.com.br/artigo/66/longe-dele-longe-dela>. Acesso em 04/09/2019.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOGAERT, Sophie, CORPET, Olivier. Prefácio. In: *Cadernos da Guerra e outros textos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p.11-18.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf). Acesso em 04/11/2019.

BOTTMANN, Denise. Traduções de Marguerite Duras no Brasil. In: AYER, Maurício; KUNTZ, Maria Cristina Vianna (orgs.). *Olhares sobre Marguerite Duras*. São Paulo: Publisher Brasil, 2014. p. 26-27. Disponível em: [http://www.apfesp.org.br/docs/marguerite\\_duras.pdf](http://www.apfesp.org.br/docs/marguerite_duras.pdf). Acesso em 04/08/2019.

BRAGA, Rubem. *A Borboleta Amarela*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1963. p. 88-90. Disponível em: <http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/osjornais.htm>. Acesso em 20/06/2019.

BRANDÃO, Ruth Silviano; CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa mariaEditorail:LTC, 1989.

BRAZ, Beatriz D'Angelo. Memória, ficção e imperialismo em uma barragem contra o pacífico, de Marguerite Duras. *Revista ECOS*, Cáceres, v. 22, n.1, jan./jul. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/2286/1878>>. Acesso em 04/08/2018.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática 1989, p. 4-13.

CARA, Salette de Almeida. *Prefácio*. In: ASSIS, Machado. *Melhores Crônicas Machado de Assis*. 2 ed. Seleção e Prefácio de Salette de Almeida Cara. São Paulo: Global, 2005. (Coleção Melhores Crônicas).

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990 (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Ana Paula. Escrever entre ruínas: Marguerite Duras e a dor da memória. *Libretos*, Porto, ILCML, v. 4, p. 121-136, 2015.

CYTRYNOWICZ, Roney. A história de um clube do livro com 800 mil sócios. *Publishnews*, 07 dez. 2012. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2012/12/07/71420-a-historia-de-um-clube-do-livro-com-800-mil-socios>. Acesso em 16/12/2019.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2.ed. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DURAS, Marguerite. *A dor*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DURAS, Marguerite. *Barragem contra o Pacífico*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Arx, 2003.

DURAS, Marguerite. *Cadernos da guerra e outros textos*. Trad. Mário Laranjeiras. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite. *É tudo*. Trad. Hygina Bruzzi. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

DURAS, Marguerite. *O amante*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DURAS, Marguerite. *O verão de 80*. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980.

DURAS, Marguerite. *Outside: notas à margem*. Trad. Maria Filomena Duarte. São Paulo: Editora DIFEL, 1983.

DURAS, Marguerite. *Yann Andréa Steiner*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

EL FAHL, Alana de O. Freitas. Notas de rodapé: algumas considerações sobre a crônica literária no Brasil e os periódicos do século XIX. Encontro Nacional de Pesquisadores de

Periódicos Literários, 4., 2010, Feira de Santana. ANAIS. Feira de Santana: Uefs, 2013, p. 31-42. Disponível em: <[http://www2.uefs.br/enapel/files/4enapel\\_anais.p31-41.pdf](http://www2.uefs.br/enapel/files/4enapel_anais.p31-41.pdf)>. Acesso em 09/01/2019.

FELMAN, Shoshana. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Trad. Ariani Bueno Sudatti. São Paulo: Edipro, 2014.

FERREIRA, Clarissa Janini. *A evolução da crônica no jornalismo brasileiro sob a leitura de Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu e Carlos Heitor Cony*. Trabalho de conclusão de curso de pós-graduação em Mídia, Informação e Cultura. Escola de comunicações e artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FERREIRA, Raquel Terezinha Rodrigues. *Marguerite Duras no Brasil: aspectos da recepção crítica*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

FORTES, Isabel. Marguerite Duras e a escritura do feminino. *Psychê*, São Paulo, ano XI, v. 1. n. 21, p. 161-174, jul-dez/2007. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psyche/v11n21/v11n21a11.pdf>>. Acesso em 26/12/19.

FUKS, Julián Miguel Barbero. *História abstrata do romance*. 2016. 144f; Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p.119.

FURTADO, Maria Sílvia Antunes. *Marguerite Duras: no ravinamento da escrita*. Tese (Doutorado) – UFRJ, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, 2014. Disponível em: <http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2014/Teses/Tese%20Word%20Final11082014.pdf>. Acesso em 04/11/2019.

GIGLIO, Sérgio Settani *COI x FIFA: a história política do futebol nos Jogos Olímpicos*. Tese (Doutorado em Ciências) - Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <[https://www.ludopedio.com.br/v2/content/uploads/082713\\_Giglio\\_\(D\)\\_COI%20x%20FIFA\\_a\\_historia\\_politica\\_do\\_futebol%20nos\\_Jogos\\_Olimpicos.pdf](https://www.ludopedio.com.br/v2/content/uploads/082713_Giglio_(D)_COI%20x%20FIFA_a_historia_politica_do_futebol%20nos_Jogos_Olimpicos.pdf)>. Acesso em 26/10/2019.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GOTTESMAN, Catherine. A voz da memória e do esquecimento. In: AYER, Maurício; KUNTZ, Maria Cristina Vianna (orgs.). *Olhares sobre Marguerite Duras*. São Paulo: Publisher Brasil, 2014. p. 44-53. Disponível em: [http://www.apfesp.org.br/docs/marguerite\\_duras.pdf](http://www.apfesp.org.br/docs/marguerite_duras.pdf). Acesso em 04/08/2018.

GRIMAL, Pierre. CRONO. In: *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3.ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p.105.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo horizonte: Editora UFMG, 1997.

HIROSHIMA MonAmour. Direção de Alain Resnais. França, 1959.

HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2013. <https://doi.org/10.7476/9788542302912>

HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade*. Trad. IlanaHeineberg. Porto Alegre: L&PM. 2010.

KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX. In: Revista Criação e Crítica. Trad. Zênia de Faria. n.9, p.230-241. Ano 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em 11/10/2019. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v5i9p230-241>

KUNTZ, Maria Cristina Vianna. *Marguerite Duras: trajetória de uma mulher, desejo infinito*. São Paulo: Baraúna, 2014.

LACAN, Jacques. Litoraterra. In: \_\_\_\_\_; *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 15-25.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência, In: \_\_\_\_\_. Tremores: escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LICO, Flávio de Almeida Andrade. *O boicote aos jogos olímpicos de Moscou - 1980: uma análise da reação do movimento olímpico brasileiro e internacional*. 2007. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Movimento Humano) – Escola de Educação Física e Esportes, Universidade de São Paulo, 2008. p.67. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/39/39133/tde-18122007-100502/pt-br.php>. Acesso em 26/10/2019.

LIMA, Adson Cristiano BozziRamatis. As cidades de Marguerite Dura. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 11, p. 235-244, dez/2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/206>>;). <https://doi.org/10.17851/2238-3824.11.0.245-260>

LISPECTOR, Clarice. Temas que morrem. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 maio 1979. (Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa). Disponível em: <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/12340/temas-que-morrem>. Acesso em 22/06/2019.

LOPES, Luciana Silviano Brandão. *Figurações do feminino: a mulher, a escrita e a puta em Marguerite Duras*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2016. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AL6GD8/1/tese\\_final\\_luciana\\_silviano\\_brand\\_o\\_lopes\\_pronta.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AL6GD8/1/tese_final_luciana_silviano_brand_o_lopes_pronta.pdf). Acesso em 26/12/2019.

MEDEIROS, Lydia Christina Ferreira Rezende, DAVID, Nismária Alves. Literatura, cinema e história em *Hiroshima monamour*. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v.18, n. 1, p. 97-

112, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n1p97>>. Acesso em 04/08/2018.

MEURÉE, Christophe. O imaginário da loucura criminosa: o caso Villemín. In: AYER, Maurício; KUNTZ, Maria Cristina Vianna (orgs.). *Olhares sobre Marguerite Duras*. São Paulo: Publisher Brasil, 2014. p. 72-77. Disponível em: [http://www.apfesp.org.br/docs/marguerite\\_duras.pdf](http://www.apfesp.org.br/docs/marguerite_duras.pdf). Acesso em 04/08/2018.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *A deriva do olhar: uma leitura da memória em Marguerite Duras*. 1991. 241f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1991.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. L'amant – Memórias de um corpo de menina. *Caligrama*, Belo Horizonte, v.1, p. 111-123, FALE/UFMG, 1988.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

OLIVEIRA, Lisbeth Lima de. *Leslauriers sont coupés: a exibição do pensamento e da linguagem*. 2012. 200f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/20215>. Acesso em 05/08/2018.

PARAISO, Andréa Correa. *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

PONTICQ, Michèle. Duras et Marguerite *Les Impudents*. In: CONGRES SOCIETE HISTORIQUE ET ARCHEOLOGIQUE DU PERIGORD LES AUTEURS EN AQUITAINE, 10 septembre 2016. Disponível em: <https://s8aa72c4c48132bcc.jimcontent.com/download/version/1474455960/module/13430205696/name/M.Ponticq%20%2522Duras%20et%20Marguerite%20-%20Les%20Impudents%2522.pdf>. Acesso em 16/12/2019.

QUEIROZ, Vera. A arte imprevisível de Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p. 5-11

QUILLICI, Mariana Bisaió. *Epístolas do amor e da guerra: o espaço biográfico nas cartas de Olga Benário*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. 2015 (Dissertação, Mestrado em Teoria Literária).

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo, Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RUBEM BRAGA. In: Literatura. *Núcleo Interinstitucional de Linguística computacional*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Nilc/USP). Disponível em: <http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/rubembraga.htm>. Acesso em 20/07/2019.

SANTOS, Gerson Tenório. Desconstruindo Sísifo: o tempo kairótico da crônica. *Kalliope*, n.1. São Paulo. Disponível em: < file:///C:/Users/User/Downloads/3731-8488-1-PB.pdf>. Acesso em 05/10/2019.

SCHMIDT, Zília Mara Scarpari. Aspectos do Novo Romance. *Revista Letras*, Curitiba, v. 28, p. 147-165, 1979 Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/>. Acessado em 24/11/2019.

SCHNEIDER, Cláercio Ivan. Machado de Assis contador de histórias: literatura, história e tragédia na composição da crônica. *Revista Temas & Matizes*. v. 06. Paraná, segundo semestre de 2004, p. 71-78.

SEABRA, Margaret Reis Sobral. *Uma escrita contemporânea em tradução. Marguerite Duras, L'Amant*. 2008. 231f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA, Lara Rodrigues. *A Imagem da letra: confluência dos textos verbal e imagético em O caminhão, de Marguerite Duras*. 2019. 94f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. Memórias de um sargento de milícias no Correio Mercantil. *Floema* (UESB), Vitória da Conquista, v. 9, p. 217-249, 2011.

SOARES, Leonardo Francisco. A guerra é uma ópera e uma grande ópera: as crônicas de Machado de Assis e a questão do Oriente. *Machado Assis linha*, Rio de Janeiro. v. 5, n. 9, p. 155-170, junho 2012. <https://doi.org/10.1590/S1983-68212012000100009>

STARLING, Dannielle Rezende. *A dor escreve Duras: a dor, a letra e o feminino em Marguerite Duras*. 2015. 174f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

THÁ, Fábio. Representação e pensamento na obra freudiana: preliminares para uma abordagem cognitiva. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 7, n.1, 2004. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-14982004000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982004000100007). Acesso em 24/11/2019. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982004000100007>

TROCOLI, Flavia . A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária. *Revista Criação & Crítica* , v. 19, p. 72-83, 2017. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/criacaoocritica/article/view/137244>>. Acesso em 27/10/2019. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i19p72-83>

VERGARA, Anelize. *Rubem Braga : crônica e censura no Estado Novo (1938-1939)*. 2014. 164f. (Dissertação Mestrado). Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis.

VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo horizonte: Editora UFMG, 1995.