

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**MARGUERITE DURAS E JEAN-JACQUES ANNAUD: VISÕES  
ORIENTALISTAS DO ORIENTE E DO OUTRO EM O AMANTE**

MARLI NAOMI TAMARU

CAMPINAS – 2004



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Multimeios

**MARGUERITE DURAS E JEAN-JACQUES ANNAUD: VISÕES  
ORIENTALISTAS DO ORIENTE E DO OUTRO EM O AMANTE**

MARLI NAOMI TAMARU

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Március César Soares Freire.

Campinas – 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

T15m	<p>Tamaru, Marli Naomi. Marguerite Duras e Jean Jacques Annaud : visões orientalistas do Oriente e do outro em “O amante” / Marli Naomi Tamaru. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.</p> <p>Orientador: Marcius César Soares Freire. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Duras, Marguerite, 1914-1996. 2. Annaud, Jean-Jacques. 3. Cinema. 4. Literatura. 5. Ficção Francesa. 6. Oriente – História. I. Freire, Marcius César Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. IV. Título: O amante.</p>
------	---

*“Para minha família, principalmente às crianças, Fábio e Isabela, com as quais não pude brincar nos últimos tempos”*

## Agradecimentos

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp – pelo apoio financeiro durante o período de dois anos, entre Fevereiro de 2002 a Fevereiro de 2004.

Ao Prof. Dr. Március Freire, pela paciência e atenção que, juntamente com o grupo de pesquisa reunidos a cada quinze dias, muito contribuíram para a finalização deste trabalho. Com a orientação de Március, Elziane, Sara, Vadico, Cristiano, Leandra, Lúcio, Camilo, Airton, Amábile e Carlos.

Às companheiras de Departamento, Patrícia e Joana, pelo apoio e troca de idéias.

Aos funcionários do Departamento, Élcio, Leodete e Paulo pela eficiência e ajuda nos momentos de urgência.

Aos amigos desde os primeiros anos de Unicamp: Paula, Albina, Claudia, Tatiana, Juliana, Henrique, Karen e Teresa. E também Carol e Márcia que, já experientes, tiraram dúvidas sobre a Fapesp.

Ao Éric, pelo presente musical.

Ao André, em um curto espaço de tempo, pelo carinho e pelo incentivo à ousadia.

Angela, pela sensibilidade, além das dicas e revisões.

A todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização e finalização deste trabalho.

## Resumo

O objetivo deste trabalho consiste em estudar o romance *O Amante*, de Marguerite Duras, e sua posterior adaptação cinematográfica realizada por Jean-Jacques Annaud, analisando a evocação que ambos fazem do Oriente. Inicialmente, tanto o romance quanto o filme nos remetem a um espaço temporal colonialista, à antiga região da Indochina sob dominação imperialista francesa no início do século XX. No entanto, ao lançarmos mão do conceito de Orientalismo e das teorias e perspectivas pós-coloniais, constatamos diferentes representações desse suposto oriente nas obras literária e fílmica. Assim, nossa abordagem procura identificar as transformações ocorridas no processo de transposição do romance para o filme, verificando como essas duas obras dialogam entre si e como cada uma representa o oriente.

## Abstract

This MA dissertation aims to study Jean-Jacques Annaud's cinematographic version of Marguerite Duras' *The Lover*, as much as how both novel and film allude to the East, the Orient. At a first glance, novel and film seem to take the reader-audience back to colonial times, precisely to Indochina under French imperialist rule in the early XXth century. As the concept of Orientalism and the post-colonial theory and perspective are brought into the study, different representations of this somewhat idealized "Orient" in both literary and cinematographic works were noticed. So our approach is an effort to identify the changes in the *filmic* version of the novel, as much as the connection between film and novel and how each work represents the "Orient".

## Índice

Introdução .....	9
Capítulo 1: Significados do Orientalismo .....	15
1.1. Origens do Orientalismo .....	15
1.2. Precusores do <i>Orientalismo</i> de Said .....	19
1.3. <i>Orientalismo</i> de Said e a Crítica Pós-Colonial .....	24
Capítulo 2 –Marguerite Duras e o Oriente .....	39
2.1. O Romance Moderno .....	39
2.2. O Ciclo Indochinês .....	43
2.3. A Louca de Vinhlong .....	56
2.4. Orientalismo “Ausente” em <i>India Song</i> .....	65
Capítulo 3 – Jean-Jacques Annaud e o Orientalismo .....	78
3.1. <i>O Amante</i> na tela .....	78
3.2. Orientalismo Imagético em <i>O Amante</i> .....	89
3.3. <i>O Amante</i> romanceado .....	102
Conclusão .....	108
Bibliografia .....	112
FILMOGRAFIA .....	120

## Introdução

Com o romance *O Amante*, de Marguerite Duras, publicado em 1984, deparamo-nos com um livro próximo a uma confissão intimista. E, na sua adaptação para o cinema realizada por Jean-Jacques Annaud, em 1992, estamos frente a um filme amplo e majestoso, não parecendo combinar com o universo de Marguerite Duras. A partir de tal impacto, procuramos, neste trabalho, investigar os elementos envolvidos no procedimento de adaptação literária para o cinema.

Para restringir este trabalho, entre os vários caminhos existentes no campo de estudos de adaptação literária para o cinema, partimos da personagem chinesa presente tanto no romance de Marguerite Duras quanto no filme de Jean-Jacques Annaud, pois é a que apresenta um processo de metamorfose mais evidente em sua passagem do livro para a tela. O corpo exótico e dotado de uma beleza cinematográfica não condiz com o chinês descrito pela obra original. Nessa, apresenta-se como fraco, destituído de força e incapaz de ir além de suas tradições e costumes. Essas contradições singulares levaram-nos a um estudo mais geral das relações entre oriente e ocidente, mais especificamente o oriente representado pelo ocidente.

Esse oriente criado pelo ocidente é o título de um livro essencial para essa pesquisa, que é *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*, de Edward W. Said. Tal temática será abordada no primeiro capítulo deste trabalho. O Orientalismo, desde suas origens até os trabalhos acadêmicos atuais, é apresentado não como um discurso detentor da “verdade” sobre o oriente, mas também como representação e até deturpação dessa região amplamente presente em textos governamentais, historiográficos e em romances. Na discussão em torno do Orientalismo, do ocidente e do oriente, o autor analisa a relação entre colonizador e colonizado, focalizando o período colonialista como aquele em que a representação do colonizado foi praticamente uma imagem “construída”, mesmo que de forma inconsciente, para a manutenção do processo colonial. E a sua relevância está no estereótipo daquele que um dia foi colonizado e que permanece no nosso atual imaginário.

Discussões anteriores à obra de Said destacam-se nesse primeiro capítulo. Não uma bibliografia geral que descreva ou explique o processo colonial, mas autores que já evidenciavam e criticavam a estrutura de poder entre colonizador e colonizado imposta pelo poder colonial, como a reflexão quase filosófica de Albert Memmi em *Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador*. Memmi analisa o colonizado como uma construção mítica — bárbaro e indolente — para privá-lo de benefícios e privilégios pertencentes ao colonizador. Também o clássico *O Discurso Colonial*, em que Aimé Césaire define a colonização em uma equação de *coisificação*, atribuindo o caráter bárbaro não ao colonizado, mas ao colonizador no ato de nomear o colonizado como *coisa*.

Essas análises procederam e influenciaram o estudo de Said em *Orientalismo*. Basicamente todos trabalharam a mesma temática — a construção de um estereótipo colonizado e/ou oriental em função de um interesse político ou ideológico ocidental — em uma estrutura hierárquica de poder. Mas podemos afirmar que Said é inovador ao abandonar o caráter “panfletário comunista” de Memmi e Césaire e ao redefinir o conceito de Orientalismo. Said, em sua obra, praticamente restringe sua análise em torno da região do Oriente Próximo. Ele parte de escritos literários, entre outras fontes que considera textos oficiais, para evidenciar a representação estereotipada do oriental. Seu objetivo é o de mostrar que a construção dessa representação não foi aleatória e está relacionada a um campo de estudos eruditos chamado de Orientalismo, que teve início a partir do final do século XVIII e tem suas conseqüências nos trabalhos acadêmicos atuais.

Outra vertente, que não poderia ser ignorada, é a crítica pós-colonial. Nas recentes análises do processo colonial realizadas por escritores dessa nova tendência, encontramos vastas referências tanto a Albert Memmi e Aimé Césaire, quanto ao trabalho de Said. Não somente uma tentativa de reinscrição do Orientalismo nos dias de hoje, mas também críticas à estrutura bipolar — colonizador e colonizado — apontada por esses três teóricos.

A crítica pós-colonial considera a necessidade de uma revisão desse binarismo após a Segunda Guerra Mundial, em que, teoricamente, as nações colonizadoras e/ou colonizadas apresentam-se dispersas pelo mundo, ou seja,

não seria mais possível separar a história das antigas metrópoles da história dos povos colonizados e muito menos manter o antigo conceito de Estado-nação. Não haveria mais sentido em definições fronteiriças, como oriente e ocidente, Primeiro Mundo e Terceiro Mundo, colonizador rico e colonizado pobre. Neste primeiro capítulo, então, realizamos um ensaio tentando dialogar com essas questões de colonialismo, orientalismo e pós-colonialismo para melhor entender e justificar os próximos dois capítulos, em que o objeto de estudo, o oriente, estará presente.

O segundo capítulo será dedicado à presença do oriental na obra literária *O Amante* de Marguerite Duras. Como afirmei acima, este chinês é frágil tanto físico quanto moralmente. Como afirma a própria autora:

*“(...) descobri, também, que o personagem [o chinês] toca muito os leitores. Às vezes, mais do que a menina. (...) Talvez por causa de sua fraqueza. Essa maneira de não se agarrar a nada, o medo, (...). Quando penso nele, penso no apartheid, como ocorre na África do sul. Ele tinha medo do homem branco, um medo completo. Medo de mim, inclusive. E o extraordinário é que o branco, no caso, era meu irmão mais velho. Um horror. Branco camisa Lacoste, como se diz na França.”<sup>1</sup>*

Nessa citação, está em evidência não somente a referência à personagem do romance, mas também à personagem que esteve presente em sua vida em algum momento do passado. Não me deterei na questão autobiográfica, mas não podemos descartar a forte presença da memória, da *experiência vivida* em sua obra literária. A própria estrutura do romance, com sua não linearidade, já explicita as lembranças que surgem e desaparecem em meio aos *espaços vazios* deixados pela autora. Essa estrutura indica, também, uma aproximação de Marguerite Duras com a “Escola do Olhar”, ou melhor, com os integrantes do Novo Romance Francês. Duras não pode ser vista como totalmente integrada a essa nova tendência literária, pois embora haja muitas semelhanças entre suas obras e aquelas do movimento, há também muitas divergências, inclusive em sua própria negação em aderir a essa linha teórica.

Na temática, o enredo do romance estrutura-se em um fio narrativo, ora em primeira, ora em terceira pessoa, para revelar o encontro amoroso entre a

---

<sup>1</sup> Entrevista de Marguerite Duras concedida a Paulo Moreire Leite. Revista Veja (17/07/1985).

personagem menina branca e seu futuro amante chinês, desde o primeiro encontro sobre a balsa que cruza o rio Mékong até a separação definitiva dos dois. Ela com quinze anos e meio, ele com trinta e dois. Tal relação dá-se na região da Cochinchina, pertencente à ex-colônia francesa da Indochina, entre as décadas de 20 e 30. Esse fio narrativo, que até é linear, é interrompido incessantemente por digressões da narradora, trazendo outras lembranças, outras memórias, como sua família e sua infância nessa colônia, sua posterior militância comunista já na França e as figuras femininas que passaram por sua vida.

Marguerite Duras é uma escritora que tem, como característica, uma forte tendência à repetição temática em suas obras. O tema familiar, por exemplo, é incessantemente recorrente, mas isso não significa uma simples repetição ou obsessão temática. Analisando a forma e a estrutura, percebe-se que há diferenças entre todas elas. Mesmo *O Amante* não é uma obra original. O amante já estava presente em obras anteriores, como em *Un Barrage Contre le Pacifique*, publicada em 1950, e na peça teatral *Eden-Cinéma*, escrita em 1977. É interessante notar que essas duas obras, juntamente com *O Amante*, tratam da mesma temática: relação familiar conflituosa e o caso amoroso entre a menina branca pobre e pertencente a uma família em ruínas — financeira e moralmente — e o rico amante.

São inúmeras as semelhanças e diferenças entre essas três obras literárias, mas o elemento principal para este trabalho está no discurso e tratamento que é dedicado a esta personagem presente em todas elas. Em *Un Barrage contre le Pacifique*, não só o narrador onisciente em terceira pessoa, mas ele e a família inteira maltratam e desrespeitam esse amante fornecedor de dinheiro. Em *L'Eden Cinéma*, o discurso já está mais brando, apesar de ser uma re-escritura de *Un Barrage contre le Pacifique* para o teatro, enquanto *O Amante* já sugere a possibilidade da presença do amor e do prazer e não somente o interesse e a exploração materiais presentes nas duas primeiras obras literárias.

Ainda neste segundo capítulo que é dedicado à Marguerite Duras, atribuo importância significativa ao seu cinema, priorizando os longa-metragens *India Song*, de 1974 e *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert*, de 1976. Tal escolha

foi por dois motivos. Primeiro porque engloba representações de um suposto oriente e, segundo, para entendermos a opção desta cineasta pelo cinema de “palavras” ao invés do cinema “de imagens”, que tanto criticou e pelo qual Jean-Jacques Annaud irá se dedicar no filme *O Amante*.

No terceiro capítulo, a partir da discussão teórica desenvolvida no primeiro capítulo, me dedicarei a analisar o filme *O Amante*, dirigido por Jean-Jacques Annaud. Estabelecendo passagens tanto de *O Amante*, de Marguerite Duras, quanto do filme, para apontar semelhanças, diferenças e até deturpações em torno da descrição do amante chinês. Neste filme, poderíamos apontá-lo como um possível quarto discurso sobre esse personagem. Tendo o cuidado na mudança da linguagem escrita para a cinematográfica, que envolve outros elementos áudio-visuais, esse oriental surge como a personagem principal. As mudanças envolvem não só sua composição física, mas também seu comportamento. Adquire uma maior independência em relação às três obras citadas anteriormente, chegando ao auge da agressão física.

No mesmo ano de lançamento do filme, Marguerite Duras publicou a quarta obra literária, que encerra o ciclo indochinês de suas obras. Assim como em *Un Barrage contre le Pacifique*, em *L'Eden-Cinéma* e em *O Amante*, o *Amante da China do Norte* ressuscita a temática familiar e o envolvimento amoroso. Novamente um novo tratamento que a narradora dedica a este amante. Não há mais conflitos ou zombarias ou, se existem, estão fortemente implícitos. A possibilidade do sentimento amoroso entre as duas personagens está mais presente e os conflitos familiares, menos marcantes. É como se houvesse um abrandamento na descrição deste amante.

A técnica cinematográfica utilizada por Jean-Jacques Annaud, em seu filme, é extremamente importante, pois tudo indica que esse diretor concebe o cinema diferentemente de Marguerite Duras. Considerado fiel ou não à adaptação realizada, Annaud utiliza-se de recursos, que poderíamos denominar de clássicos, para realizar um filme a partir de um romance que tem características modernas do Novo Romance Francês. Ou seja, a partir de uma narrativa fragmentada e não linear, projeta um filme linear e até óbvio para o espectador.

A partir da proposta de Edward W. Said em torno do *Orientalismo* e das contribuições teóricas pós-coloniais, tenho como objetivo analisar os elementos envolvidos no processo de adaptação literária realizada por Jean-Jacques Annaud ao representar o oriente, levando-se em conta a concepção de cinema e de oriente nos trabalhos literários e cinematográficos de Marguerite Duras.

## Capítulo 1: Significados do Orientalismo

### 1.1. Origens do Orientalismo

O termo Orientalismo surgiu, pela primeira vez, em 1312, com estabelecimento do Concílio de Viena, no qual um grande número de acadêmicos promoveu um entendimento das línguas e culturas do Oriente. Qualquer descrição do Orientalismo deveria considerar não apenas o orientalista e sua obra, mas também a própria noção de um campo de estudos baseado em uma unidade geográfica, cultural, lingüística e étnica chamada de Oriente. Qualquer um que lecionasse, escrevesse ou pesquisasse o oriente — seja na Antropologia, Sociologia, Filologia ou História — era considerado um orientalista, e aquilo que ele ou ela fazia era considerado Orientalismo.

De um modo geral, até meados do século XVIII, esses orientalistas dedicavam-se aos estudos bíblicos. A partir desse século, com o auge da expansão marítima<sup>2</sup> europeia sobre povos distantes, houve um redirecionamento na definição de Orientalismo. Estabeleceram-se sociedades de caráter mais laico e menos relacionados à religião nessas regiões expansionistas. Na Inglaterra, foram estabelecidas duas, a Sociedade Asiática (Bengala) em 1784 e o Royal Asiatic Society em 1823; na França, a Sociedade Asiática em 1822; na Alemanha, a Sociedade Oriental em 1846<sup>3</sup>; e, na América, a American Oriental Society, fundada em 1842.

É deste Orientalismo secularizado, mais histórico e menos religioso do final do século XVIII, que Said toma como ponto de partida para seus estudos. Denominado de Orientalismo moderno, passa a ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o oriente. Negociação no sentido de fazer declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, ou seja, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar,

---

<sup>2</sup> Vale lembrar que foi a partir do século XIV que as nações europeias passaram a dominar a quase totalidade do continente asiático devido ao domínio dos mares.

<sup>3</sup> A fundação da Royal Asiatic Society indicada por Edward W. Said não coincide com a data apontada por Anouar Abdel-Malek. Para este autor, a fundação da Royal Asiatic Society na Inglaterra data de 1834. "Orientalism in Crisis" em *Postcolonialism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol.III, p.816.

reestruturar e ter autoridade sobre o oriente<sup>4</sup>. Por isso o oriente não era, e não é, um tema livre de pensamento e de ação: “o meu verdadeiro argumento é que o *Orientalismo* é — e não apenas representa — uma considerável dimensão da moderna cultura político-intelectual, e como tal tem menos a ver com o Oriente que com o ‘nosso’ mundo”<sup>5</sup>. Seria mais que um espaço geográfico, seria um “corpo” criado ao longo do tempo e que representa uma longa tradição da região oriental com a experiência ocidental européia.

Desse modo, não é somente uma designação acadêmica em que o especialista, o orientalista, estuda o oriente. Este Orientalismo moderno representou, desde o início, uma posição de autoridade e poder. O oriente não pode ser visto apenas como uma região exótica, pois passou a ser tema de estudos na academia e objeto de exposição em museus. A partir dessas sociedades citadas acima, houve ilustrações teóricas em teses antropológicas, biológicas, lingüísticas, sociais e históricas sobre esse objeto denominado de oriente. Portanto o Orientalismo teria mais a ver com o ocidente que o produziu do que com o próprio oriente que existiu e que existe. Assim, Said<sup>6</sup> define o Orientalismo:

*“um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado pelo Oriente na experiência ocidental européia. O Oriente não está apenas adjacente à Europa; é onde também estão localizadas as maiores, mais ricas e mais antigas colônias européias, a fonte de suas civilizações e língua, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), como sua imagem, idéia, personalidade e experiência de contraste. Contudo, nada desse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura ‘materiais’ da Europa. O Oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso com apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocracias e estilos orientais”.*

Resumindo, então, este Orientalismo refere-se a três relações de dominação. Primeiro, relações históricas e culturais sujeitas a mudanças ao longo da relação entre Europa e Ásia. Segundo, uma disciplina científica no Oeste a

---

Mostro essas diferenças de datas apenas para indicar que não são muito precisas e que podem variar de autor para autor.

<sup>4</sup> Edward W. Said. *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*, pp.14-15.

<sup>5</sup> Ibidem, p.24.

<sup>6</sup> Ibidem, pp.13-14.

partir do século XIX, que se especializou no estudo de várias culturas de tradições orientais. E, terceiro, suposições ideológicas, imagens e fantasias sobre uma região importante chamada oriente. O denominador comum entre esses três aspectos do Orientalismo é a separação entre ocidente e oriente. É menos um fator da natureza do que o resultado de uma produção. Isso não quer dizer que a divisão entre ocidente e oriente seja imutável ou simplesmente ficcional, mas que essa diferenciação é um produto do pensamento humano e, como tal, deve ser estudado como componente do aspecto social e não como divino ou natural<sup>7</sup>.

Said analisa o *Orientalismo* como um intercâmbio dinâmico entre discursos de autores individuais e os grandes interesses políticos moldados por três grandes impérios — o britânico, o francês e o americano —, em cujos territórios intelectuais e imaginativos foram produzidos<sup>8</sup>. Não respeitando suas culturas, denominava-os de inferiores, dotados de luxúria, medrosos, preguiçosos e não adeptos do trabalho. Muitos deixavam clara a incumbência de levarem a civilização até os habitantes desse Oriente. A alienação e a agressão psíquica e social — loucura, ódio a si mesmo, traição, violência — são sempre explicadas como presenças estrangeiras, uma forma extrema de percepção equivocada do homem. Então, a essência do termo Orientalismo seria a distinção entre superioridade ocidental e inferioridade oriental, envolvendo as oposições entre metrópole/colônia, forte/fraco, oeste/leste e racional/irracional. Por isso Edward Said inaugura um novo tipo de estudo sobre o colonialismo, desmistificando o “conhecimento” ocidental sobre os não-europeus em uma relação de poder. Não que os europeus estivessem afirmando mentiras, mas que esse “conhecimento” do oriente não foi inocente porque foi produzido pelo homem que estava necessariamente inserido na história colonial, em suas relações e com interesses de dominação muito específicos.

Said aponta uma polaridade ou divisão no centro do Orientalismo implícito nestes autores. Por um lado, há o Orientalismo *manifesto*, que é um tópico em *forma* de aprendizado, descoberta e prática; e, por outro, o Orientalismo *latente*,

---

<sup>7</sup> Edward. E. Said. “Orientalism Reconsidered”. In: *Postcolonialism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol.III, p.847.

<sup>8</sup> Homi Bhabha. *O Local da Cultura*, p.111.

que denomina de “positividade inconsciente”, em que encontramos o conteúdo dos sonhos, imagens, fantasias e mitos. Esse binarismo possibilitaria à Europa avançar segura e não somente de forma metafórica sobre o oriente. De todos esses autores, cientistas e romancistas analisados por Said em *Orientalismo*, as diferenças em suas idéias sobre o oriente podem ser caracterizadas exclusivamente como diferenças *manifestas* na forma e no estilo pessoais. Todos afirmaram a necessidade da atenção ocidental para a reconstrução e redenção deste oriente visto como região isolada da progressiva Europa nos campos da ciência, arte e comércio.

A tese deste autor, portanto, é que Orientalismo, ou o estudo do oriente, se deve a partir de uma visão política da realidade, cujas estruturas promoveram uma posição binária entre o familiar (Europa, Ocidente, “nós”) e o estranho (Oriente, Leste, “eles”). Mostra que essa oposição é essencial para a própria concepção européia: se os europeus são racionais, as pessoas colonizadas são irracionais; se a Europa é civilizada, a colônia é bárbara e sensual, só podendo ter seu apetite sexual controlado através do árduo trabalho<sup>9</sup>.

Dois grandes projetos de caráter científico são considerados importantes para a penetração ocidental no oriente, não somente para legitimar e/ou confirmar o Orientalismo moderno, mas para avançar e penetrar geograficamente no oriente. O primeiro projeto foi a invasão napoleônica no Egito em 1789, considerada uma apropriação realmente científica de uma cultura por outra. Um empreendimento universal, no qual o Egito deveria tornar-se um departamento da erudição francesa em seu posterior relato, *Descrição do Egito*, em 24 volumes, elaborado pela equipe de cientistas franceses que o acompanhou. Uma obra artística e textual

---

<sup>9</sup> Embora Said analise o Orientalismo a partir do final do século XVIII, com os primeiros contatos intelectuais entre oriente e ocidente, seria interessante lembrar que a influência da Ásia sobre a Europa é anterior a esse período. As relações comerciais e culturais eram freqüentes, além de lucrativas. Como demonstra Panikkar, em *A Dominação Ocidental na Ásia*, que mesmo antes que os primeiros navios europeus atingissem a Índia e a China, as musselinas indianas, as sedas e as porcelanas chinesas já haviam chegado à Europa. Além das porcelanas chinesas, estava em moda, na corte da França, possuir móveis de laca desde o século XVI. O interesse pela tapeçaria, pintura, aquarela, arquitetura e jardinagem chinesas culminaram em tentativas posteriores de imitações inglesas e francesas, que chegavam a ser difícil distingui-las das originais. Além desses interesses por peças de coleção e pelo exótico de toda a Ásia, novamente a China predominou como influência sobre o pensamento europeu no século XVIII. Uma vasta literatura surgiu no Ocidente, particularmente na França, com os jesuítas exaltando o Confucionismo, sendo a China citada como exemplo de governo esclarecido, pois essa crença, com todo seu racionalismo, parecia ser a filosofia ideal do homem civilizado contra os privilégios da nobreza hereditária, da aristocracia rural e da igreja

que forneceu um cenário para o Orientalismo. Esta expedição francesa foi acompanhada por uma equipe inteira de cientistas, cuja missão era fazer um levantamento do Egito como se fosse o primeiro jamais realizado.

O segundo projeto foi a abertura do Canal de Suez por Ferdinand de Lesseps em 1869. A Ásia não estaria mais tão distante e alienada, pois o oriente, para ser conhecido, precisaria primeiro ser invadido e depois possuído. Obviamente esses dois projetos tinham como alvo principal o domínio do Oriente Próximo, afim de conter o avanço islâmico, mas acabaram por possibilitar sua disseminação por toda a Ásia<sup>10</sup>. Ocorreu como na tentativa francesa de ocupar a península indochinesa, que foi intensa entre 1747 e 1850, sendo o período de conquista entre 1861 e 1876, após muita violência devido à relutância indochinesa em se deixar assimilar<sup>11</sup>.

O interesse comercial e os conflitos militares, então, foram os fatores mais importantes para o conhecimento deste oriente e não podem ser separados da história da expansão européia no Oriente Médio e na Ásia. A descoberta do caminho do Cabo da Boa Esperança, por Vasco da Gama em 1498, aumentou a província do Orientalismo, mas não fez parte dos estudos de sociedades orientais publicados na Europa até os séculos XVIII e XIX.

## 1.2. Precusores do *Orientalismo* de Said

Embora o *Orientalismo*, de Edward Said, seja considerado uma inovação na teoria crítica do colonialismo, neo-colonialismo e pós-colonialismo, vale ressaltar textos e análises anteriores a essa obra, que trataram a colonização na relação binária de dominação do oriente pelo ocidente. Segundo Maria Yedda Linhares<sup>12</sup>, destacam-se, entre estas, a intelectualidade colonizada e os intelectuais “rebeldes”, contestatários e antiimperialistas no próprio seio do Ocidente, como Franz Fanon (*Os Condenados da Terra; Pele Negra, Máscaras Brancas*), Albert Memmi (*Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador*) e Aimé

---

<sup>10</sup> Edward W. Said. *Orientalismo. O Oriente como Invenção do Ocidente*.

<sup>11</sup> K.M. Panikkar. *A Dominação Ocidental na Ásia*, pp.215-218.

<sup>12</sup> Maria Yedda Linhares. *A Luta contra a Metrópole*, p.54.

Césaire (*Discurso sobre o Colonialismo*). Esses autores não somente antecederam e influenciaram as análises de Said em torno do Orientalismo, mas também são referências freqüentes entre os teóricos do Pós-colonialismo por fazerem parte da geração de escritores defensores do “Terceiro Mundo”. Eles exploraram e criticaram a autoridade do observador e o centralismo geográfico europeu fortalecidos pelo discurso cultural, que relegava e confinava o não-europeu a um estatuto racial e cultural.

Frantz Fanon desenvolve a demonstração de que a *alma negra* é uma criação dos brancos e procura compreender o duplo narcisismo: o branco escravo de sua branquidade, o negro escravo de sua negritude. Dessa forma, intenta realizar um exercício de interpretação psicanalítica. Compreende o preconceito de cor como um fenômeno que reflete a irracionalidade da estrutura que o produz — ao dividir a sociedade em colonizadores e colonizados —, conferindo aos primeiros o poder de determinar os valores conforme o julgamento da inferioridade do segundo. Nesta perspectiva, o autor realiza uma ação psicanalítica revolucionária. O negro é escravo de sua inferioridade, o branco, escravo de sua superioridade, ambos têm um comportamento neurótico. Fanon considera essa alienação em descrições psicanalíticas: **Na Europa, o mal é representado pelo Negro**<sup>13</sup>. Neste imaginário, o carrasco é o homem negro. Satã é negro; ao falar-se dele, fala-se das trevas. Ser asqueroso é ser negro, asquerosidade física e moral. Seria surpreendente se nos déssemos ao trabalho de reunir um grande número de expressões que fazem do negro o pecado. Na Europa, o negro, seja concreta ou simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade. Afirma que, enquanto não se compreender esta proposição, falaremos em vão sobre o “problema negro”. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra. O negro, ou melhor, a cor negra simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome.

Nascido nas Antilhas, as observações e conclusões de Fanon foram feitas a partir da realidade antilhana. Mas, ampliando suas descrições para além do antilhano, elas abarcarão todo homem colonizado: “Todo povo colonizado — isto é,

---

<sup>13</sup> Grifo do autor Frantz Fanon. *Pele Negra, Máscaras Brancas*, pp. 153-155.

todo povo no seio do qual originou-se um complexo de inferioridade, devido ao extermínio da originalidade da cultura local — tem como parâmetro a linguagem da nação civilizadora, ou seja a cultura da metrópole”.<sup>14</sup>

Apresentamos as idéias básicas de Fanon apenas para mostrar que já havia, antes de Said, uma preocupação em situar o processo de colonização em hierarquias de poder. Portanto não pretendemos nos deter em análises psicanalíticas, mas, sim, no confronto das civilizações, suas conseqüências e suas contestações, como, por exemplo, em *Discurso sobre o Colonialismo* de Aimé Césaire, que questiona se o colonialismo realmente colocou as civilizações em contato. Ele mesmo responde negativamente, que não houve qualquer contato humano, mas relações de dominação e submissão. Entre colonizador e colonizado, só havia lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a grosseria, as elites descerebradas e as massas aviltadas. Césaire aponta o colonialismo como o grande acontecimento do século XX, mas descarta a possibilidade de encontro, contato ou choque de civilizações descrito por Toynbee:

*“(...) esse choque foi tão poderoso e penetrante que transformou, por completo, a vida de todas as suas vítimas, afetando, profundamente, a conduta, as idéias, os sentimentos e as crenças de homens, mulheres e crianças, e fazendo vibrar, na alma humana, as cordas insensíveis às forças materiais externas, por mais consideráveis e aterradoras que fossem”<sup>15</sup>.*

Para Césaire, não houve qualquer choque, qualquer contato humano, mas apenas relações de dominação e de submissão porque esse “mundo” em relação ao ocidente, nas palavras de Toynbee, era um objeto. Essas relações transformaram o homem colonizador em criado, ajudante e chicote a serviço da Europa, e o homem indígena em instrumento de produção. Desse modo, descreve o encontro colonial em uma equação: colonização = coisificação<sup>16</sup>. Coisificação esta

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>15</sup> Arnold J. Toynbee. *Estudos da História Contemporânea. A Civilização posta à prova: O Mundo e o Ocidente*, pp.201-202.

<sup>16</sup> Aimé Césaire. *Discurso sobre o Colonialismo*, p.25.

que reduz a pessoa colonizada em “objeto”, em instrumento de produção, afirmando que a Europa é que se torna bárbara e decadente no processo de colonização:

*Seria preciso estudar, primeiro, como a colonização se esmera em descivilizar o colonizador, em embrutecê-lo, na verdadeira acepção da palavra, em degredá-lo, em despertá-lo para os instintos ocultos, para a cobiça, para a violência, para o ódio racial, para o relativismo moral, e mostrar que, sempre que há uma cabeça degolada e um olho esvaziado no Vietname e que em França se aceita, uma rapariguinha violada e que em França se aceita, um Malgaxe supliciado e que em França se aceita, há uma aquisição da civilização que pesa com o seu peso morto, uma regressão universal que se opera, uma gangrena que se instala, um foco de infecção que alastra e que no fim de todos estes tratados violados, de todas estas mentiras propaladas, de todos estes prisioneiros manietados e “interrogados”, de todos estes patriotas torturados, no fim desta arrogância racial encorajada, desta jactância ostensiva, há um veneno instilado nas veias da Europa e o progresso lento, mas seguro, do asselvajamento do continente<sup>17</sup>.*

O objeto desta visão consolidada é sempre uma vítima ou uma personagem sob forte coerção, com ameaça permanente de severas punições, apesar de suas diversas virtudes, serviços ou realizações. São excluídas por possuírem pouco dos méritos do forasteiro conquistador, fiscalizador e civilizador. Para o que coloniza, a manutenção do aparato incorporador requer um esforço incessante. Para a vítima, o imperialismo oferece duas alternativas: servir ou ser destruída. Esta mesma visão é posteriormente afirmada por Said<sup>18</sup>:

*“Venho tentando, de um lado, focar aqueles aspectos de uma cultura européia em andamento, utilizado pelo imperialismo conforme se sucediam seus êxitos e, de outro lado, descrever como o europeu imperialista não queria ou não conseguia enxergar que era imperialista e, ironicamente, como o não-europeu, nas mesmas circunstâncias, enxergava o europeu ‘apenas’ como imperialista”.*

Numa análise mais filosófica, Albert Memmi<sup>19</sup> apresenta o racismo como o elemento que fornecia a estrutura para essa relação de coisificação, que consistia em converter em “natureza” o que era apenas “cultural”, ou, em outras palavras,

---

<sup>17</sup> Ibidem, p.17.

<sup>18</sup> Edward W. Said. *Cultura e Imperialismo*, p.213.

<sup>19</sup> Albert Memmi. *Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador*, pp.08-09.

em converter o fato social em objeto metafísico, em essência “intemporal”. Para justificar, para legitimar o domínio e a espoliação, o colonizador precisava estabelecer que o colonizado era, “por natureza” ou por “essência”, incapaz, preguiçoso, indolente, ingrato, desleal, desonesto, em suma, inferior, como confirma Homi Bhabha<sup>20</sup>: “*O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista a estabelecer sistemas de administração e instrução*”.

Esse argumento racista foi muito importante para o colonialismo, já que representava um obstáculo para que os colonizados se tornassem colonizadores, pois imagine o colonizado, convencido da superioridade do colonizador e por ele fascinado, além de submeter-se, fazer do colonizador seu modelo, procurar imitá-lo, coincidir, identificar-se com ele e deixar-se por ele assimilar. Ocupado, invadido, dominado, sem condições ideológicas ou materiais para reagir, não poderia evitar que o colonizador o mistificasse, impondo-lhe a imagem de si mesmo, que correspondesse aos interesses da colonização e a justificasse. O colonizado se perderia no “outro”. Albert Memmi denomina esse “*se perder no outro*” de alienação. E a tendência é que o colonizado tentaria, de acordo com a lógica desse movimento, levar essa alienação às últimas conseqüências, tornando-se, ele próprio, um colonialista. Desse modo, o argumento racista evitaria que essa alienação chegasse ao seu limite com a conseqüente conversão de todos os colonizados em colonizadores.

Essas denominações e distinções eram necessárias, segundo Albert Memmi, porque o colonialista não poderia eliminar o colonizado, já que este era o seu sustentáculo. Portanto as características ditas negativas do colonizado são vistas como míticas. A preguiça, vista como caracterização incômoda, era economicamente proveitosa, pois, na oposição entre ação e ociosidade, o colonizado não mereceria salário. Este, assimilado pela cultura ocidental, era necessário para o fortalecimento desta relação colonialista, pois sem essa assimilação a colonização não se sustentaria muito tempo. Este outro estaria atrelado à sua tradição e seria representado como aquele incapaz de trabalhar.

---

<sup>20</sup> Homi Bhabha. *O Local da Cultura*, p.111.

Esta é a representação mítico-orientalista do oriental, que, notadamente frágil, não resistiria ao trabalho, apresentando disposição somente para a luxúria.

Duas outras características mítico-orientalistas são encontradas na loucura e na mentira: “Quando o muçulmano é coagido a pronunciar uma verdade cristã, ele nega a lógica dos seus sentidos; o hindu nega a evidência dos olhos; o bengali nega seu próprio nome ao cometer o perjúrio. Ou assim nos foi dito”<sup>21</sup>. A verdade da cultura nativa está sempre associada aos arquivos do saber colonial, já que a existência do nativo deficiente é necessária para a próxima mentira. Já a loucura insere-se no intraduzível, no inexplicável, cuja única justificativa estaria na sua origem racial, cuja única cura estaria na obediência.

### 1.3. *Orientalismo* de Said e a Crítica Pós-Colonial

Esses três autores — Franz Fanon, Aimé Césaire e Albert Memmi —, cujas principais idéias tentamos resumir, não somente podem ser considerados influenciadores do conceito de *Orientalismo* defendido por Edward Said, mas também precursores dos escritores denominados de pós-coloniais. Mas o que seria esse pós-colonialismo? Lembremos que a definição de colonialismo não provoca mais contestações, pois é visto, grosso modo, como conquista e controle de terras pertencentes a outros. Não representou somente uma expansão dos poderes europeus na Ásia, África ou América a partir do século XVI, mas um recurso expansionista da história humana.

Já a definição de pós-colonial é mais complicada. É tema de debates e enfrenta um lento desafio. Essa expressão foi empregada, pela primeira vez, nas décadas de 60 e 70 do século XX para designar o período de descolonização no pós-guerra, sendo reconhecido como campo de estudo instituído e consolidado na década de 80. Mas essa definição não é suficiente. O primeiro desafio encontra-se no termo “pós”, que implica uma seqüencialidade temporal. Essa idéia de seqüência tem provocado muitas contestações por parte dos escritores do pós-colonialismo, pois uma sociedade pode ser considerada tanto pós-colonial — no

---

<sup>21</sup> Homi Bhabha, op. cit., p.196.

sentido de ter independência formal — quanto neo-colonial<sup>22</sup> — no sentido de manter ainda uma dependência econômica e/ou cultural — simultaneamente. E não podemos descartar a importância da descolonização formal ou a existência das relações desiguais de regras coloniais como reinscritas na contemporaneidade de nações de Primeiro e Terceiro mundos<sup>23</sup>.

Essa crítica baseia-se na representação cultural da nova ordem do mundo moderno, e suas perspectivas emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” nas divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Num nível teórico mais geral, segundo Homi Bhabha<sup>24</sup>, essa crítica tem como projeto explorar aquelas patologias sociais, que não mais se aglutinam em volta do antagonismo de classe, mas fragmentam-se em contingências históricas amplamente dispersas. Esses discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural, seja como “meia-passagem” da escravidão e servidão, como “viagem para fora” da missão civilizatória, a acomodação maciça da migração do Terceiro Mundo para o Ocidente após a Segunda Guerra Mundial ou o trânsito de refugiados econômicos e políticos dentro e fora do Terceiro Mundo.

Quanto à questão temporal, o mundo pós-colonial não pode ser visto num sentido singular. A descolonização formal durou três séculos, desde o XVII e o XVIII, nas Américas, Austrália, Nova Zelândia e sul da África, até Angola e Moçambique no século XX. Então nos perguntamos: “O que vem a ser exatamente o pós-colonial?” Na verdade, o pós-colonialismo não pode ser visto apenas como uma transferência técnica do governo. Segundo Ania Loomba<sup>25</sup>, seria sensato pensar não somente no sentido literal de seqüencialidade “após o colonialismo”, mas como uma maior flexibilidade de contestação à dominação colonial e aos legados do colonialismo. Ao invés de somente situá-lo no contexto

---

<sup>22</sup> Entre as décadas de 40 e 50, com o fim do colonialismo, fortes esperanças surgiram para as recentes nações independentes e para a inauguração de uma era pós-colonial propriamente dita, mas tal otimismo durou pouco, pois o Ocidente não deixou de ter o controle sobre as ex-colônias. Esta continuidade da influência ocidental, relacionada à economia, à política, ao poder militar e ideológico, foi chamada de neo-colonialismo pelos marxistas. Ou seja, uma manifestação ainda do imperialismo. Patrick Williams e Laura Chrisman em “Introduction”, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*.

<sup>23</sup> Ania Loomba. *Colonialism/Postcolonialism*, p.02.

<sup>24</sup> Homi Bhabha, op. cit., p 240.

<sup>25</sup> Ania Loomba. op. cit., p.7-21.

do pós-guerra ou indicar aquelas regiões identificadas como Terceiro Mundo, talvez fosse melhor empregar este termo para descrever e repensar os valores e conhecimentos gerados pela descolonização. Tal posição nos permitiria incluir pessoas geograficamente dispersas pelo colonialismo, assim como os afro-americanos ou pessoas da Ásia ou de origem caribenha na Inglaterra, como sujeitos pós-coloniais, mesmo vivendo em culturas metropolitanas. Isso possibilitaria uma história da resistência anti-colonial como contemporâneas ao imperialismo e à dominação da cultura ocidental. Portanto os estudos pós-coloniais mostrariam que tanto a “metrópole” quanto a “colônia” foram rapidamente alteradas pelo processo colonial, e que ambas estão sendo reestruturadas pela descolonização.

O que diferencia os escritores pós-coloniais, Edward Said de um lado e seus três precursores, Memmi, Fanon e Césaire, de outro, é que a perspectiva pós-colonial tenta revisar essas pedagogias nacionalistas ou “nativistas”, que estabelecem a relação do Terceiro com o Primeiro Mundo em uma estrutura binária de oposição. Questões como igualdade ou diferença humanas, diferenças definidas a partir de atributos raciais, são preocupações constantes do pensamento anti-colonial. As oposições raciais produzidas por discursos coloniais são essenciais não somente pela criação de imagens binárias — colonizador e colonizado —, mas para uma nova análise das críticas pós-coloniais, preocupadas em revelar os caminhos que tais oposições foram trabalhadas nas representações colonialistas. Atualmente, teóricos estão começando a questionar se, no processo de exposição de tais binaridades ideológicas e históricas, não haveria o perigo de reproduzi-las e se não haveria uma estratégia para dismantelar essas crenças<sup>26</sup>.

Enfrentando esta binaridade produzida pelo discurso colonial, os teóricos pós-coloniais inevitavelmente desafiam a estrutura de relação de poder expostas por Memmi, Césaire e Fanon e da argumentação orientalista de Edward Said. Embora Ania Loomba<sup>27</sup> considere que o *Orientalismo* de Said seja inovador ao

---

<sup>26</sup> Ibidem, 104-105.

<sup>27</sup> Ibidem, 44-46.

reconsiderar o trabalho de Foucault<sup>28</sup> e ao relacionar a produção de conhecimento ao exercício do poder, encontramos muitas críticas pós-coloniais a este autor, desde análises de reinscrição deste termo no mundo moderno pós-colonial até severas críticas à sua metodologia.

Numa tentativa de contextualização do *Orientalismo* nos dias de hoje, Anouar Abdel-Malek<sup>29</sup> aponta uma passagem do Orientalismo Tradicional para um Neo-orientalismo. O tradicional seria aquele mesmo definido por Said: um campo de estudos laico e permeado por postulados para orientar pesquisadores, militares, oficiais coloniais, missionários, viajantes e escritores com o objetivo principal de reunir informações nas áreas ocupadas ou nas áreas imaginárias. Este tinha uma visão do oriental como não participativo, não soberano, alienado e dependente dos ocidentais. De acordo com os orientalistas tradicionais, a propagação desses atributos negativos era necessária para desmobilizar, no colonizado, qualquer desejo de definir estados, nações, pessoas e culturas.

Houve, porém, uma mudança na metodologia do *Orientalismo* a partir de 1945, segundo Abdel Malek. Não somente as propriedades coloniais foram perdidas com o fim da Segunda Guerra Mundial, mas também os homens, que antes eram vistos como objetos de estudos e tornaram-se sujeitos soberanos. O domínio das ciências humanas e sociais passou por transformações não somente no terreno geográfico. Houve o renascimento de nações e cidadãos da Ásia, África e América Latina, desde o final do século XIX, em um rápido processo de vitória de movimentos de libertação nacional no mundo ex-colonial e o surgimento de estados socialistas. Tudo isso veio abalar as bases do Orientalismo tradicional. A partir de então, ele deixaria de ser tradicional e passaria a ser considerado neo-orientalista. Nesse novo terreno, o objeto de estudo estaria na modernidade destes povos ex-coloniais. A apropriação desse oriente se daria a partir da

---

<sup>28</sup> Segundo Bart Moorte-Gilbert, em "Edward Said: 'Orientalism' and Beyond, *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*, há pequenas mas importantes diferenças entre Said e Foucault em relação às intencionalidades e aos diferentes graus de possibilidades e formas de resistência ao dominante. Para Said, a dominação ocidental do mundo não ocidental não é somente um fenômeno arbitrário, mas um processo de consciência governado pela vontade e intenção tanto individual quanto institucional, diferindo da afirmação de Foucault de que governantes são simplesmente seus agentes e não seus autores, são vistos apenas como funções de um sistema em que governam.

<sup>29</sup> Anouar Abdel-Malek. "Orientalism in Crisis". In: *Postcolonialism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol.III, pp.817-825.

colaboração de estudiosos e pesquisadores locais, e o novo princípio de Orientalismo estaria no fato das pessoas desses locais criarem, elas mesmas, suas próprias ciências, elaborarem suas próprias histórias, culturas e economias. Nesse sentido, seriam promovidos de “objetos” da história para o nível de “criadores”.

Uma crítica pós-colonial freqüente a Said enfatiza a relação binária de colonizador/colonizado e ocidente/oriente, que está na base de sua reflexão. Homi Bhabha questiona, em *O Local da Cultura*<sup>30</sup>, se será preciso sempre polarizar para polemizar e questiona até que ponto estamos presos a uma política de combate, na qual a representação dos antagonismos sociais e contradições históricas não poderiam tomar outra forma senão a do binarismo. Este autor critica os conhecimentos, que se baseiam sempre na simples oposição entre opressor e oprimido, centro e periferia, e tenta mostrar uma forma de escrita da diferença cultural em meio à modernidade, que é incompatível com fronteiras binárias, já que sempre houve uma vasta presença de brancos pobres nas colônias.

Como afirma Ann Laura Stoler<sup>31</sup>, na Índia do século XIX, aproximadamente metade da população européia poderia ser chamada de pobres brancos; em Barbados, no mesmo período, esses brancos pobres, conhecidos como “red legs”, representavam mais de três quartos da população européia; nas comunidades coloniais francesas no norte da África, também havia uma vasta população de “petits blancs”, que era um termo pejorativo para designar os europeus pertencentes à classe mais baixa da colônia. Esses “petits blancs” eram brancos pobres e normalmente de origem francesa, cujos interesses políticos divergiam tanto da elite francesa quanto dos nativos.

Desse modo, a tradicional distinção entre colonizador e colonizado, e a identificação corrente entre colonizador e europeu, tornam-se mais complexas quando estudadas em um contexto que considera, prioritariamente, as implicações decorrentes do movimento dos ocidentais de um espaço sócio-econômico definido — Europa — para outro ainda em construção — as colônias. Assim, notamos que

---

<sup>30</sup> Homi Bhabha, op. cit., p. 43.

<sup>31</sup> Ann Laura Stoler. “Rethinking Colonial Categories: European Communities and the Boundaries of Rule. In: Nichols B. Dirks, *Colonialism and Culture*, pp.331-334.

não somente o estereótipo do colonizado<sup>32</sup> é desmistificado pela teoria pós-colonial, mas também a do colonizador.

Analisando a polaridade entre *manifesto* e *latente*, que Said atribui aos escritos coloniais, Homi Bhabha<sup>33</sup> aponta uma atenção insuficiente de Said em relação à representação como conceito, que articula o histórico e a fantasia na produção dos efeitos “políticos” do discurso. Afirma que Said rejeita a noção de Orientalismo como uma possível representação equivocada de uma essência oriental. Na verdade, enquanto Said enfatiza o dominante, Bhabha centra seu estudo no colonizado. Esse autor sugere que a análise do discurso colonial por si só não torna um trabalho consistente, como o *Orientalismo* parece sugerir. Diz ainda que, em termos discursivos, não há uma clara oposição entre colonizador e colonizado, ambos estão atraídos numa reciprocidade complexa, e os sujeitos coloniais podem negociar suas rupturas dos discursos coloniais em vários caminhos<sup>34</sup>.

Esse binarismo — colonizador e colonizado — criticado pelo pós-colonialismo sugere um outro, também muito contestado, que é o do Primeiro e Terceiro Mundo como entidades homogêneas. Partindo do *Orientalismo* de Said, Xiaomei Chen<sup>35</sup> opõe-se a este ao propor o *Occidentalismo*, analisando as migrações entre americanos e japoneses na modernidade. Propõe a “colonização interior” como o discurso do colonialismo, que evidencia a pobreza e fraqueza do Primeiro Mundo simultaneamente à prática da colonização, que produziu elites nativas como porta vozes dos colonizadores. Essa “colonização interior” ultrapassaria generalizações como branco e preto, rico e pobre, homens e mulheres e possibilitaria pensar em mulheres negras ricas e homens brancos pobres ou mulheres orientais morando no Primeiro Mundo e ricos habitando no

---

<sup>32</sup> Albert Memmi, em *Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador*, já havia realizado uma tímida diferenciação no termo colonizador. Em sua reflexão filosófica sobre o processo colonial e as relações humanas, diferencia o colonizador do colonialista. O colonizador como aquele que tenta recusar a colonização, aquele que tenta não se identificar com o estrangeiro. No entanto, sua descendência já o caracteriza como privilegiado. Já o colonialista como aquele que se aceita como colonizador, ou seja, aceita os privilégios que o colonialismo lhe proporciona, já que a consciência de sua origem sempre explicita-se no encontro com o outro.

<sup>33</sup> Homi Bhabha, op. cit., p. 112-113.

<sup>34</sup> Ibidem, p.232.

<sup>35</sup> Xiaomei Chen, “Introduction to Occidentalism”. In: *Postcolonialism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol.III, pp.933-934.

Terceiro Mundo. Propondo esta “colonização interior”, esse autor também critica o binarismo e, conseqüentemente, o estereótipo do colonizado na construção do discurso colonial.

Para Homi Bhabha<sup>36</sup>, o estereótipo, que é a principal estratégia discursiva do colonialismo, é um modo de representação complexo e, às vezes, contraditório, pois é uma forma de conhecimento e identificação, que vacila entre o que está sempre no lugar, já conhecido, e algo que deva ser ansiosamente repetido, “como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provados jamais no discurso”. Desse modo, afirma que o estereótipo não deve ser analisado ou visto como uma simplificação porque, na verdade, significa uma falsa representação de uma dada realidade. E isso constitui um problema para a representação do sujeito e seria necessário questionar o modo de representação dessa alteridade.

Na verdade, o estereótipo racial não é um produto do colonialismo moderno. Segundo Ania Loomba<sup>37</sup>, dele já havia referências desde os períodos grego e romano, que contribuíram para o desenvolvimento das imagens de bárbaros e “outsiders”. Posteriormente, essas representações foram retrabalhadas no período medieval, no qual o cristianismo veio a ser o prisma de referência de conhecimento do mundo. A figura européia do homem medieval “bárbaro”, que vivia em florestas, esquecido pela civilização, cabeludo, nu, privado de moral e excessivamente sensual, expressou todas as ansiedades culturais do ocidente. Tais mitos foram moldados com imagens de estrangeiros (África, mundo islâmico e Índia). No entanto, com a afirmação bíblica de que todos os homens descendem de um mesmo parentesco, ficou difícil de explicar a presença de selvagens e monstros. Na Europa medieval e moderna, então, as identidades cristãs foram construídas em oposição a outras religiões, como o islamismo e o judaísmo. O importante é não esquecer que essas imagens circularam por um longo tempo antes mesmo do processo colonial. A preguiça, a violência, a avareza, a promiscuidade sexual, o primitivismo, a inocência e a irracionalidade foram

---

<sup>36</sup> Homi Bhabha, op. cit., p. 57.

<sup>37</sup> Ania Loomba. op. cit., p. 57-58, 104-107.

atribuídos aos turcos, africanos, americanos, judeus e outros por ingleses, franceses, espanhóis e portugueses. Essas imagens freqüentemente apareciam para coincidir com as construções do “outro” no discurso colonial. Todas foram moldadas e remodeladas ao longo dos vários contatos históricos e talvez esse momento colonialista representou a fase crucial para a afirmação destas reconstruções.

Críticas como estas a Said fizeram e fazem parte de uma série de outras a partir da década de 80 do século passado, demonstrando a enorme influência que o *Orientalismo* provocou, especialmente nos próprios orientalistas, que apontam essa binária oposição entre Leste e Oeste como uma característica que acabou por influenciar na homogeneização do discurso orientalista. A crítica de Bart Moore-Gilbert<sup>38</sup> afirma que Said acaba por não distinguir o Orientalismo francês e britânico do século XIX do Orientalismo americano, praticamente um século depois. Isso implicaria afirmar que Said repete a tendência do discurso colonial em homogeneizar os colonizadores, situando-os todos como “are all the same”.

Bart Moore-Gilbert<sup>39</sup> ainda aponta algumas contradições na metodologia empregada por Said em sua obra *Orientalismo*, quando este faz relações entre o discurso orientalista e as práticas e políticas materiais do processo imperialista. É como se Said não fizesse distinções entre o Orientalismo e o Imperialismo e novamente homogeneizasse esses dois procedimentos. Na verdade, Said não conecta suficientemente produção de conhecimento orientalista com o desenvolvimento do capitalismo. Ao dar importância aos textos literários ocidentais em sua metodologia de pesquisa, acabou por sugerir aspectos ideológicos para tais escritores, além de negligenciar a maneira como os colonizados receberam esses discursos e análises orientalistas, por concentrar-se mais na imposição do poder colonial do que na resistência. Então, Said continuou a promover o tradicional e estático modelo de relações coloniais de poder e o discurso colonial pela perspectiva do colonizador.

---

<sup>38</sup> Bart Moore-Gilbert. “Edward Said: *Orientalism* and Beyond”. In: *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*, p.45.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Em relação à crítica que recebeu às suas análises de documentos literários, Said<sup>40</sup> defende-se, afirmando que a crença, na qual as coisas acontecem simplesmente como uma necessidade da imaginação, é ingênua. Cita, por exemplo, o encontro de Flaubert com uma cortesã egípcia, que influenciou largamente o modelo, o estereótipo da mulher oriental, pois esta nunca falou de si mesma, não expressou suas próprias emoções, presença ou história. Flaubert falou por ela e a representou. Ele era um homem escritor, estrangeiro, rico, e estes eram fatos históricos de dominação, que lhe permitiram não somente possuí-la, mas também falar por ela e descrever como era uma típica oriental. O outro representado como horizonte da diferença e não seu agente ativo. Ela é citada, mencionada, emoldurada, iluminada. Esta mulher egípcia perdeu o poder de significar, de negar e de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e contestador. Por estas impressões, que ficaram para seus leitores, é que pode-se afirmar que suas descrições não são meramente imaginativas.

A obra posterior de Said, *Cultura e Imperialismo*<sup>41</sup>, veio praticamente como uma resposta a todas as críticas recebidas. Este trabalho não representou somente uma extensão, mas também uma modificação de muitos dos argumentos elaborados na sua obra anterior, *Orientalismo*, concentrando-se mais nas relações entre cultura e histórias do imperialismo. Forneceu um maior espaço para terrenos geográficos, formações sociais e formas culturais, dedicando uma atenção mais detalhada às questões contemporâneas, além de privilegiar formas de produção cultural não ocidentais. Said concentrou-se nos impérios ocidentais modernos dos séculos XIX e XX, sobretudo em formas culturais como romances, que julgou terem sido de enorme importância na formação de atitudes, referências e experiências imperiais. Não considera o romance como o objeto de estudo mais representativo do imperialismo, mas considera-o relevante como tema de estudos,

---

<sup>40</sup> *From Orientalism* é um artigo de Edward Said publicado após as críticas que recebeu pela publicação de sua obra *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*. In: Patrick Willians e Laura Chrisman. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*.

<sup>41</sup> Edward W. Said. *Cultura e Imperialismo*.

devido à importância da narrativa: “as histórias são cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo”<sup>42</sup>.

Said não teve a pretensão de atribuir ao romance o motivo do imperialismo, mas sugere que, entre todas as principais formas literárias, este apresenta-se como o mais viável, seu surgimento como o mais datável, sua ocorrência como a mais ocidental e, como modelo de autoridade social, o mais estruturado. Afirma ainda que o imperialismo e o romance se fortalecem reciprocamente a um tal grau, que seria impossível ler um sem estar lidando com o outro, pois, no romance, há tanto um mecanismo de enredo quanto um sistema inteiro de referência social, que depende das instituições existentes da sociedade burguesa, de sua autoridade e de seu poder. Normalmente, o herói e a heroína do romance mostram a energia e o vigor infatigável característicos da burguesia empreendedora, e lhe são permitidas aventuras em que suas experiências revelam os limites daquilo a que podem aspirar, aonde podem ir, o que podem vir a ser. Assim, os romances terminam ou com a morte de um herói ou de uma heroína — que, em virtude de uma energia transbordante, não se adequa ao esquema ordenado das coisas — ou com o acesso dos protagonistas a uma posição de estabilidade, em geral sob a forma de matrimônio ou da confirmação identitária<sup>43</sup>.

Em relação à cultura, Said aponta uma tendência dos estudos acadêmicos em vê-la como divorciada do mundo cotidiano, quase como uma incapacidade em estabelecer conexões entre práticas institucionais — escravidão, opressão, colonialismo, domínio imperial — das criações literárias, como poesia e ficção, estas vistas como apolíticas. Para o autor, ambas constituem o próprio elemento da cultura, com sua produção, circulação, história e representação. Esta última está fadada a ocupar um lugar central, raramente situada em um contexto político, basicamente imperial. Pelo contrário, há, por um lado, uma esfera cultural isolada, tida como livre e incondicionalmente disponível para investigações e especulações teóricas e, por outro lado, uma esfera política degradada, na qual supõe-se a

---

<sup>42</sup> Ibidem, p.13.

<sup>43</sup> Ibidem, p.109.

presença da verdadeira luta entre interesses. Para o estudioso profissional da cultura — o humanista, o crítico, o acadêmico —, apenas uma esfera lhe diz respeito e aceita-se que as duas estão separadas, ao passo que não estão apenas relacionadas, como são praticamente a mesma<sup>44</sup>.

Para exemplificar essa relação, Said aponta que, se historiografia imperial considera que a “Era dos Impérios” teve início por volta de 1878, com a disputa pela África como colônia, é também nesse mesmo período que a forma do romance e a nova narrativa histórica adquirem predomínio. A experiência do ocidente não se restringiu a uma implementação política de dominação à distância para reforçar a hegemonia imperialista, mas também dividiu os âmbitos da cultura e da experiência em esferas aparentemente isoladas a partir do final do século XVIII. Entidades como raças, nações e essências como Orientalismo atestam uma ideologia, cujos equivalentes culturais precedem a acumulação concreta dos territórios imperiais em todo o mundo. Nesse período, já havia um sistema de idéias coerentes, plenamente mobilizado não somente para influenciar o conjunto de desenvolvimentos integrais — as primeiras conquistas sistemáticas de Napoleão, a ascensão do nacionalismo e do estado-nação europeu, advento da industrialização em grande escala e poder da burguesia —, mas também já destacava-se a importância da subjetividade para o tempo histórico. No entanto, segundo este autor, inúmeros historiadores da cultura e, certamente, todos os estudiosos da literatura deixaram de observar referências implícitas na ficção.<sup>45</sup>

Nas inúmeras referências implícitas citadas por Said, podemos destacar as referências geográficas. Se estas já são tradicionalmente destacadas em estudos históricos e etnográficos, ainda há um certo pudor, por parte dos estudiosos, em analisá-las nos textos literários. Em todos, essas referências geográficas são constantes, às vezes de modo alusivo, em outros, mais explícitos. Como afirma Said:

---

<sup>44</sup> Ibidem, p.93.

<sup>45</sup> Ibidem, p.95.

*“Ainda não estamos num estágio em que possamos dizer se essas estruturas globalmente integrais são preparativos para a conquista e o controle imperial, ou se acompanham tais iniciativas, ou ainda se resultam do império de forma reflexiva ou espontânea. Estamos apenas no estágio em que devemos olhar a surpreendente frequência de articulações geográficas nas três culturas ocidentais que mais dominaram territórios distantes”<sup>46</sup>.*

Essas três culturas são a britânica, a francesa e a americana, cujos escritores não estavam diretamente ligados ao desenvolvimento das identidades culturais dominadoras, mas que podiam imaginar a si mesmos num mundo concebido em termos geográficos. São obras individuais, que não mantêm vínculos entre si, nem com uma ideologia oficial do império, mas em todas uma possível indicação de que as raças submetidas deviam ser governadas. E, embora haja sempre um esforço em mostrar que havia diferentes imaginações, sensibilidades, idéias e filosofias em cada obra analisada por Said, em todas havia uma sugestão de que o império devia ser mantido.

Said<sup>47</sup> cita um exemplo em que um historiador da Índia, sir H. M. Elliot, conferiu um papel crucial à idéia de barbárie indiana, afirmando que o clima e a geografia determinavam certos traços do caráter do povo indiano. Segundo lord Cromer, um de seus governantes mais temíveis, os orientais não conseguiam aprender a andar nas calças, não sabiam dizer a verdade e não eram capazes de usar a lógica, ao passo que o europeu setentrional era essencialmente ativo e cheio de iniciativas.

A questão geográfica era, ainda, bastante importante, já que o império trata da posse física da terra. Portanto era importante não somente situá-la no tempo e no espaço, mas também descrevê-la e representá-la. Há referências de que escritores e artistas viajavam pelo Oriente Árabe em busca do prazer erótico, em busca da realização de fantasias nesse oriente decadente e sem leis. Chegavam até mesmo a confrontarem-se com desafios da masculinidade e heterossexualidade, consideradas específicas da cultura ocidental. De todas as

---

<sup>46</sup> Ibidem, p.93.

<sup>47</sup> Ibidem, p.200.

regiões do Oriente Próximo, escritores ocidentais chegavam a associar facilmente o antigo Egito à propagação “contagiosa” do homossexualismo<sup>48</sup>.

Essas associações entre geografia e “desvios” sexuais foram possíveis porque o espaço colonial passou a ser visto como uma *terra incógnita* ou *terra nulla*, a terra vazia ou deserta, cuja história deveria ser começada e cujos arquivos deveriam ser preenchidos, o progresso destas terras deveria ser assegurado na modernidade ocidental.

No sentido inverso de territorialidade geográfica, Fanon<sup>49</sup> cita exemplos de negros, que conhecem a Europa e que, posteriormente, são considerados semi-deuses. O negro que viveu na França volta radicalmente transformado. Geneticamente falando, dirá que seu fenótipo sofreu uma transformação definitiva, absoluta. Ou seja, quando o negro volta para junto dos seus, dá a impressão de ter completado um ciclo, de ter adquirido algo que lhes faltava. Negro, recém-chegado, adota uma linguagem diversa daquela da coletividade que o viu nascer, representa um desequilíbrio.

*“Usar roupas européias ou trapos da última moda, adotar hábitos europeus, suas formas exteriores de civilidade, enfeitar sua linguagem com expressões européias, usar frases pomposas, tudo arquitetado numa tentativa de adquirir um sentimento de igualdade com o Europeu e seu estilo de vida”<sup>50</sup>.*

Essa é a idéia de Said, de que o imperialismo e a cultura associados afirmam a primazia geográfica e uma ideologia do controle territorial. O sentido geográfico fez projeções, sejam imaginárias, cartográficas, militares, econômicas ou históricas, possibilitando a construção de vários tipos de conhecimento. E todos eles dependentes da percepção acerca do caráter e destino de uma determinada região.

A necessidade de designar o destino de uma colônia justifica-se pela temor em aceitar a perda de uma propriedade exótica e fascinante. Albert Memmi<sup>51</sup> situa o colonialismo além do tempo, fora da história, uma visão na qual a colônia era

---

<sup>48</sup> Joseph <sup>a</sup> Boone. “Vacation Cruises; Or, The Homoerotics of Orientalism”. In: *Postcolonialism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol.III, p.962-966.

<sup>49</sup> Frantz Fanon. *Pele Negra, Máscaras Brancas*, p.18-19.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p.23.

<sup>51</sup> Albert Memmi, *op. cit.*, p. 09.

imutável e definitiva. O colonizador projetou sua existência na colônia em um tempo sem fim e, por nenhum momento, admitiu a possibilidade de que o colonizado pudesse sacudir a opressão a que se achava submetido. A propriedade colonial ainda como um dos principais alvos do Orientalismo, seja nas relações imperialistas de poder territorial, seja no clima tropical como imaginário sexual ou sinônimo de inferioridade. Assim, afirma Memmi<sup>52</sup>:

*“É notável que, mesmo para os colonizadores nascidos na colônia, quer dizer, fisicamente harmonizados com ela, adaptados ao sol, ao calor, à terra sêca, a paisagem de referência permanece brumosa, úmida e verde. Como se a metrópole fôsse um componente essencial do ‘super ego’ coletivo dos colonizadores, suas características objetivas tornam-se qualidades quase éticas. Não se discute, a bruma é **superior** em si mesma ao pleno sol e o verde ao ocre. A metrópole, pois, só reúne positivamente, a amenidade do clima e a harmonia das paisagens, a disciplina social e uma deliciosa liberdade, a beleza, a moral, e a lógica.*

Será, então, esse espaço colonial que também propiciará a precoce descoberta da sexualidade feminina em *O Amante*. É essa pobre região chinesa de Cholen que permite um escandaloso envolvimento amoroso entre essa jovem branca e seu chinês. Não seria qualquer novidade afirmar conexões entre terras estrangeiras e divagações sexuais na imaginação colonialista, mas é importante ressaltar que as fronteiras coloniais ofereceram aos europeus a possibilidade de transgredir seus rígidos valores sexuais, já que relações sexuais em culturas não européias eram diferentes e, às vezes, menos repressivas do que na Europa Cristã. Terras e pessoas estrangeiras, com toda certeza, ofereceram a possibilidade de novas experiências sexuais, e vieram a ser tanto excitantes quanto monstruosas para a imaginação européia. Para a maioria dos viajantes e colonialistas europeus, no entanto, a promessa de prazer sexual baseava-se na presunção de que as raças negras ou não européias eram imorais, promíscuas, libidinosas e sempre desejosas do prazer branco<sup>53</sup>.

Na literatura de Marguerite Duras, encontramos descrições e referências à natureza, como a água. Seja a água violenta dos mares que arrasa os sonhos da

---

<sup>52</sup> Ibidem, p.62.

<sup>53</sup> Ania Loomba, op. cit., p. 158.

personagem mãe em *Un Barrage contre le Pacifique*, seja a água calma do Mékong que leva a jovem branca para um amor ilícito com o chinês em *O Amante*. É o rio que evoca lembranças de uma infância e adolescência passadas na colônia, mas também o mar que a separa de seu amante chinês no final de *O Amante*.

## Capítulo 2 –Marguerite Duras e o Oriente

### 2.1. O Romance Moderno

O Novo Romance Francês não constituiu exatamente uma “escola” literária, mas uma tendência. Foram coincidências verificadas em determinados romancistas, nos que escreveram principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Apesar de *Tropismes*, de Nathalie Sarraute, publicada em 1938, ser considerada a obra que inaugurou o Novo Romance Francês, essa tendência ganhou maior atenção da crítica somente após a década de 50. Além de Nathalie Sarraute, seus representantes mais característicos são Michel Butor, Alain Robbe-Grillet e Claude Simon. Para Leyla Perrone-Moisés<sup>54</sup>, há outros escritores que desenvolveram experiências parecidas, mas que não podem ser agrupados com os citados acima, como Samuel Beckett, Claude Mauriac, Jean Cayrol, Marguerite Duras e Robert Pinget. Isso porque esses escritores nem sempre coincidem no modo de escrever, são bastante diversos uns dos outros, e a obra de cada um deve ser examinada à parte, pois cada um oferece particularidades.

O que há em comum em todos eles é a recusa da ilusão realista, do personagem-tipo fixado com rigidez, e do enredo regular. A importância é dada ao que existe e não ao esforço de impor à realidade um esquema previamente construído. Daí a importância aos objetos. O escritor deixa uma margem de liberdade ao leitor, a técnica da dúvida, a recusa da lógica tradicional e seqüencial. Recusa a clareza superficial e o divertimento fácil, o entretenimento. No lugar destes, restariam as aventuras interiores, psicológicas, intelectuais, já que, “*no curto espaço de tempo exigido para que uma personagem se levante de uma cadeira e abra a porta, cabem aventuras interiores capazes de preencher dezenas de páginas*”<sup>55</sup> e atingir o desejo de elevar o romance a uma função mais alta de indagação do homem moderno. Por essa recusa, foram chamados de confusos, incoerentes e exaustivos.

---

<sup>54</sup> Leyla Perrone-Moisés. *O Novo Romance Francês*, p. 13.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 18.

O Novo Romance é visto como o campo do possível, criando uma nova concepção do tempo romanesco. Seu desenrolar nunca é linear:

*“O tempo passado é guardado na memória como um bloco compacto que pode ser ressuscitado por parte, sem levar em conta a ordem em que se deram os acontecimentos, mas respeitando simplesmente o mecanismo das associações, segundo o qual os fatos ressurgem e são mais ou menos ampliados segundo o eco que tiveram na sensibilidade do indivíduo”<sup>56</sup>.*

Como a própria designação “A Escola do Olhar” já indica, seus adeptos estão fortemente ligados ao cinema. É como se o olhar do romancista realizasse movimentos de uma câmera, registrando implacavelmente tudo o que cai sob seu olho, o grande e o pequeno, o significativo e o insignificante, e não se comporta como o olhar humano, que seleciona os objetos por razões subjetivas e só vê realmente o que lhe interessa. O cinema chamou atenção para os objetos pela magia dos *close up* e do enquadramento. Nos romances realistas e naturalistas, o objeto tinha um valor social, como nos de Balzac, que situava os personagens em sua categoria social e exprimia seus gostos e interesses pelos objetos concretos. A partir de Proust, esse mesmo objeto passou a ter valor psicológico, subjetivo. Agora, com o novo romance, ele volta a ser visto de forma mais concreta e objetiva. Aqui, no entanto, não tem mais valor social e/ou psicológico. Tem importância igual ao homem. Isso gerou polêmica, e críticos apontaram a desumanidade desses romances, que deram proeminência aos objetos, aos cenários frios, talvez concluindo que o homem estivesse em segundo plano neste universo.

Este homem do novo romance é tipicamente ausente do peso moral, comumente atribuído às ações das personagens de quase todos os outros escritores. Seu maior drama é a solidão. Isso pode ser visto em personagens, que, freqüentemente, vagueiam por paisagens desertas e desoladas, de preferência areia ou neve. Há uma insegurança causada pela incapacidade de conhecer qualquer coisa em definitivo e, por fim, seu desequilíbrio. Mas a principal característica desta personagem, entre todas, é a despersonalização. Primeiro, há a perda dos caracteres físicos, das relações de parentesco (sempre

---

<sup>56</sup> Ibidem, p. 19.

vagas e incertas), do nome, da autoria dos atos (já que também o enredo se reduz progressivamente e, nele, muitas ações são intermináveis), até chegarem ao limite do desaparecimento, como ocorre em Samuel Beckett.

Como afirma Perrone-Moisés, Marguerite Duras não está inserida no mesmo grupo de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor e Claude Simon. Está numa via paralela. Mesmo sendo agente de uma renovação das formas narrativas e escriturais, com a desestruturação da narrativa, o que a diferencia é que a renovação do fazer literário não constitui a sua preocupação primeira, tão cara a este grupo. Duras não está comprometida com os preceitos teóricos – “o *nouveau roman* só jogou com a gramática e o resultado foi que seus livros se tornaram ilegíveis. Não dá para ler até o final”<sup>57</sup> –, nem com as pesquisas formais engenhosas, sobre as quais se apoia o Novo Romance. Quando escreve, não tem presente, na consciência, a necessidade urgente de uma renovação (ou de uma evolução) das técnicas romanescas. Manteve-se sempre afastada das longas discussões teóricas sobre a técnica romanescas da Escola do Olhar. Vale lembrar que, para esse grupo, havia a preocupação em ver o romance como a meditação sobre o próprio romance e suas possibilidades como forma literária.

Marguerite Duras, no entanto, passou a ser incluída no grupo dos novos romancistas a partir de *Moderato Cantabile*, publicada em 1958. Num universo mais geral de suas obras, Leyla Perrone-Moisés aponta um lugar de convergência temática entre o Novo Romance e essa escritora: a visão particular dos homens e de seus problemas. São os “temas da solidão, da impossibilidade da comunicação e do conhecimento do outro. Indo além da temática do aspecto formal, Duras restringe o enredo a muito pouco, a fim de aprofundar mais na análise de cada situação e das personagens que as vivem”<sup>58</sup>. Para esta autora, Duras é a romancista da ausência. Suas personagens, chamadas de durassianas, caracterizam-se por uma ausência, por uma falta de peso, por uma inaderência à vida. É como se vissem a vida passar de longe, sem dela conseguir participar<sup>59</sup>. A trama da maior parte de seus romances é constituída por momentos-chave, em que as personagens

---

<sup>57</sup> Entrevista de Marguerite Duras concedida a Paulo Moreira Leite em *Revista Veja*, p. 03.

<sup>58</sup> Leyla Perrone-Moisés, op. cit., p. 130.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 132.

tentam finalmente aderir à vida, fugindo de suas rotinas. Essa ausência impossibilita que tenham até uma personalidade definida, sendo que, muitas vezes, nem nomes têm.

Essa constante da solidão está presente praticamente em quase toda a obra de Marguerite Duras. Mesmo quando suas personagens conseguem “viver”, elas o fazem num processo isolado. Em *O Amante*, quando a menina branca e o chinês se encontram lado a lado, cada um formula dentro de si o seu esquema, no interior do qual lhe é possível aceitar a vida.

Em sua trajetória, Marguerite Duras parte de um fazer literário, que se pode considerar bem próximo do modelo tradicional. Aos poucos, vai afastando-se dessas limitações e imposições, afirmando seu distanciamento dos modelos convencionais, até assumir, definitivamente, a subjetivação de seu estilo e a personalização de sua obra artística.

*Un Barrage contre le Pacifique*, publicado em 1950, foi considerado seu primeiro sucesso. Mesmo apresentando fortes características do romance tradicional, podemos encontrar nele elementos modernos. O narrador é onisciente, a intriga é lógica, ordenada e coerente, e o tempo é linear. As personagens têm comportamentos e psicologias, que podem ser decifrados sem muita dificuldade. No entanto já podemos apontar algumas inovações formais, ainda muito tímidas, como os fatos banais, menores, quotidianos e repetidos várias vezes. O ato de pescar, banhar-se no rio, comer todos os dias a mesma coisa, os diálogos repetidos. Essas características são constantes nos novos romancistas, pois rejeitam os grandes acontecimentos, os fatos retumbantes, e preferem descrever o quotidiano banal e repetitivo da vida das suas personagens. Esse uso constante da reiteração de fatos ou de situações, com ou sem pequenas variações, contribuiu para esvaziar a obra do caráter dramático, que havia adquirido no romance tradicional.

Em *Un Barrage contre le Pacifique*, sob o ponto de vista formal, a história das barragens é narrada quatro vezes, sempre em “flash-back”, sendo vista sob diferentes óticas e contada de acordo com diversos pontos de vista: o do narrador onisciente, o dos filhos, o da mãe e a do agente fiscal. Isso revela um modo

particular de narrar, uma certa “liberdade” do modelo de construção romanesca tradicional. Já em *L’Eden Cinéma*, é o mesmo tema, porém num novo texto, numa nova escritura, que se revela com “espaços em brancos”, representados por inúmeros momentos de silêncio. A história é recontada sob a ótica dos filhos Suzanne e Joseph. É uma peça que está muito longe da construção dramática tradicional. E, finalmente, em *O Amante*, há total ausência desta construção romanesca, tanto temática quanto formal.

Nessas obras do chamado ciclo indochinês, não há somente mudanças formais romanescas, mas também mudanças no tratamento, no discurso sobre a personagem supostamente oriental, que está sempre presente. Tal discurso inicia-se em *Un Barrage contre le Pacifique*, em que M. Jo é caçado, maltratado e precisa ser explorado, e termina em *O Amante da China do Norte*, em que não encontramos esses conflitos na personagem chinesa.

## 2.2. O Ciclo Indochinês

*“Escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto o fazia eles ainda estavam vivos, a mãe e os filhos, e escrevi em torno deles, em torno dessas coisas sem chegar até elas”.*

*“A história de minha vida não existe. Ela não existe. (...) A história de uma pequena parte da minha juventude, já a escrevi mais ou menos, quero dizer, já contei alguma coisa sobre ela, falo aqui daquela mesma parte, a parte da travessia do rio. O que faço agora é diferente, e parecido. Antes, falei dos períodos claros, dos que estavam esclarecidos. Aqui falo dos períodos secretos dessa mesma juventude, das coisas que oculte sobre certos fatos, certos sentimentos, certos acontecimentos. Comecei a escrever num ambiente que me obrigava ao pudor. Escrever, para eles, era ainda moral. (...)”<sup>60</sup>*

Essas duas passagens, ainda no início da narrativa de *O Amante*, já evidenciam que o enredo desse romance não será original. Original no sentido de uma história inédita e diferente das suas obras anteriores. Na primeira passagem, há a afirmação de que a história da família já foi contada várias vezes, enquanto seus membros estavam vivos – a mesma temática da relação familiar conflituosa e a incomunicabilidade entre seus membros presentes em obras anteriores, como

---

<sup>60</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, p. 11.

em seus dois primeiros romances, *Les Imprudentes* e *La Vie Tranquille*, publicados respectivamente em 1943 e 1944. É a mesma temática familiar presente também em *Un Barrage contre le Pacifique*, de 1950, e em *L'Éden Cinéma*, de 1977. Quando afirma “e escrevi em torno deles, em torno dessas coisas sem chegar até elas”, refere-se a essas obras anteriores, em que, talvez, as personagens e as histórias estivessem ocultas em um enredo fictício. E o narrador em primeira pessoa, pela primeira vez utilizado pela escritora em *O Amante*, sugere uma possibilidade biográfica em meio à ficção.

Na segunda passagem citada acima, “a parte da travessia do rio”, a narradora refere-se a uma “pequena parte de sua juventude”, também já contada algumas vezes, à relação amorosa com um amante em troca de dinheiro. Essa travessia do rio é a história da menina branca e do amante chinês, e é significativa porque trata da iniciação sexual, de uma passagem para a vida adulta. Indo além dos “períodos claros” e atingindo os “períodos secretos” dessa juventude e dessa família, a escritora afirma: “Comecei a escrever num ambiente que me obrigava ao pudor. Escrever, para eles, era ainda moral”. Ela se dedicará, em *O Amante*, a uma narração mais reveladora do que aquelas presentes em *Les Imprudentes*, em *La Vie Tranquille*, em *Un Barrage contre le Pacifique* e em *L'Éden Cinéma*. Esses *períodos claros* seriam também essas histórias sob formas de ficção, com personagens supostamente ficcionais. Não podemos afirmar que *O Amante* e suas obras anteriores sejam definitivamente biográficas. Na verdade, não há qualquer relevância em definir o que é “real” e o que é “ficcional”, mas sim saber que sua vida está presente em sua criação artística. Ao mesmo tempo em que nega um caráter autobiográfico, ao afirmar que “A história de minha vida não existe. Ela não existe”, em outro momento nega tal importância: “O que vou fazer com uma biografia escrita a meu respeito? Meus livros deveriam bastar”<sup>61</sup>

Desde *Les Imprudentes*, encontramos o esquema familiar, que se repete nas obras seguintes: o irmão mais velho que aterroriza, que gasta o dinheiro da família e que monopoliza o amor de sua mãe. E a filha, vista por todos como uma

---

<sup>61</sup> Resposta que Marguerite Duras deu à Frédérique Lebelley sobre uma possível biografia presente em *Marguerite duras: Uma Vida por Escrito* “Introdução”, p. XII.

mercadoria de alto valor comercial, cujo casamento pode resolver seus problemas financeiros. Em *La Vie Tranquille*, esta “filha” chama-se Francine; em *Un Barrage contre le Pacifique*, é Suzanne; e, em *O Amante*, é a menina branca, “l’enfant”, “la petite”<sup>62</sup>.

*Un Barrage contre le Pacifique* é o primeiro romance de Marguerite Duras, que faz referências à Indochina Francesa no período anterior às guerras de independência do atual Vietnã. Inaugura, então, o período de sua obra, conhecido como o ciclo indochinês, que abrangerá, posteriormente, *L’Eden Cinéma*, *O Amante* e *O Amante da China do Norte*. Em todas, há a narrativa a partir de uma infância à beira do Mekong, a denúncia do sofrimento e da miséria, causados pelo sistema colonialista, não só à população nativa, mas também a muitos estrangeiros, que vieram atraídos, como seus pais, pelos cartazes da propaganda colonial, os quais prometiam fortuna e felicidade aos jovens audaciosos e empreendedores. Em todas estas, encontramos a mesma matéria: complexas relações com a mãe consumida pela amargura e pela revolta e o relacionamento com o pai ausente, perdido muito cedo. Isso poderia ser visto como uma espécie de repetição temática. No entanto, em cada uma, o texto recebe um tratamento diferente.

O título *Un Barrage contre le Pacifique* já indica a história do romance. A personagem, designada somente como mãe, comprou uma propriedade de terras da Direção Geral da Colônia, com as economias guardadas durante dez anos. Seu objetivo era plantar arroz e, com isso, enriquecer. Entretanto, seu sonho foi impedido pelas monções das chuvas. Sempre no mês de julho, época de marés altas, as águas do oceano invadiam e eliminavam qualquer plantação que podia ser feita. Inicialmente, aparentava ser um obstáculo de ordem natural. Descobriu, porém, que a terra era incultivável devido à invasão dessas monções anuais, sendo que os representantes coloniais ocultavam esse detalhe. Descobriu, também, que não foi a primeira pessoa a comprar tais terras. Para obter uma cultivável, teria que subornar os funcionários da Direção Geral, pagando-lhes o dobro do valor, para ter direito a melhores terras. O pior estaria por vir. Os

---

<sup>62</sup> Eliane Capella Gudin. *Marguerite Duras: Três Momentos de um Fazer Literário*, pp. 7-8.

terrenos eram concedidos apenas em títulos provisórios e, para tornar-se proprietária definitiva, era preciso ser bem sucedida no cultivo. Assim, era um golpe colonial. A mãe é a principal personagem desse romance. Vítima, sabe-se que, jovem, deixou a França para trabalhar como professora na Indochina. Casou-se e teve dois filhos: Suzanne e Joseph. Depois, viúva, teve que trabalhar como pianista em um cinema, o Édén Cinéma, para complementar a renda familiar.

Esse romance, organizado de forma linear, começa com a morte de um cavalo, velho e cansado, oito dias depois de sua compra, e termina com a morte da mãe, também velha e cansada, além de amargurada e desesperançada. Eliane Capela Gudin<sup>63</sup> associa muito bem essa narrativa linear para mostrar a importância metafórica entre o início, com a morte de um velho cavalo, e o fim da narrativa, com a morte da mãe.

Esse romance é importante porque representa um marco, já que sugere personagens e episódios que irão se repetir, significativamente, em obras posteriores, como a presença de uma personagem que surge, pela primeira vez, nos romances de Duras, que é o suposto amante<sup>64</sup> da filha Suzanne, chamado M. Jo e que, freqüentemente, a visita. A família de Suzanne vê esses encontros como um possível casamento, pois é filho único de um rico especulador. Todavia M. Jo tenta esquivar-se desse compromisso mais sério e, desde então, passa a ser desprezado cada vez mais por Suzanne e por sua família, que tenta lhe extorquir todo tipo de vantagem material.

Em nenhum momento, encontramos referências sobre a cor de M. Jo em *Un Barrage contre le Pacifique*, embora, em alguns trabalhos acadêmicos, seja apontado como chinês. Como no livro de Andréa Correa Paraíso<sup>65</sup>, em que “*Suzanne conhece M. Jo, um rico chinês, que se apaixona por ela e tenta seduzi-la*”, ou na dissertação de mestrado de Eliane Capela Gudin<sup>66</sup>, em que descreve o primeiro encontro de M. Jo com a família de Suzanne: “*Como sempre fazem, a mãe*

---

<sup>63</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>64</sup> Designo de “suposto amante” porque essas duas personagens, Suzanne e M. Jo, não chegaram a se tornar amantes. M. Jo usou de todas suas qualidades de conquistador, mas Suzanne somente o desprezou.

<sup>65</sup> Andréa Correa Paraíso. *Marguerite Duras e os Possíveis da Escrita: A Incansável Busca*, p. 109.

<sup>66</sup> Eliane Capela Gudin, op. cit., p. 42.

e os filhos vão espantar o tédio e as frustrações no vilarejo de Ram, mais precisamente, na cantina do 'père Bart', por onde transitam viajantes e negociantes. Lá, conhecem M. Jo, o chinês". Há também o contrário, ou seja, a confirmação de uma descendência branca, como no trabalho de Maria Angélica Werneck da Silva<sup>67</sup>, quando afirma: "A autora nunca deixou de contar, de maneiras diversas, esta história do Amante. Ela vai buscar os amantes em diferentes lugares: em 'Un Barrage contre le Pacifique', homem branco, feio, mas rico (...)"

Não encontramos alusões diretas de sua descendência oriental neste romance, qualquer referência à cor ou à origem de M. Jo. Sabe-se que é muito rico, e as únicas referências de uma possível descendência chinesa está no seu terno de seda chinesa, "*le costume était en tussor chinois*" e no fato de ser filho de um grande especulador de Saigon, "*Il était le fils unique d'un grand spéculateur de Saigon*".

O que nos interessa é que as características de M. Jo são as mesmas presentes em Mr Jo de *L'Eden Cinéma* e do amante chinês em *O Amante*: a limusine preta, o Léon Bollée, sua roupa nobre de seda branca, sua origem aristocrática, o pai autoritário e o anel de diamante. Em cada romance, encontramos um amante com características ora coincidentes, ora divergentes: em *Un Barrage contre le Pacifique* e em *L'Eden Cinema*, o amante é feio e desinteressante, porém rico; em *O Amante*, é o chinês de Cholen e, em *O Amante da China do Norte*, é o chinês da Manchúria, um tipo mais viril e mais bonito. Com exceção deste último, todos têm um aspecto feminino e é sempre a personagem "menina" que toma a iniciativa.

É interessante verificar, também, as indicações de Duras, no roteiro de *Hiroshima, Meu Amor*<sup>68</sup>, sobre como deveria ser o ator japonês no filme de Alain Resnais. Ele teria um rosto ocidentalizado, pois um ator marcadamente japonês poderia fazer pensar que é sobretudo por causa do herói ser japonês que a francesa é seduzida por ele. Assim, cairia na armadilha do exotismo e no involuntário racismo, necessariamente inerente a todo exotismo. Portanto, já em

---

<sup>67</sup> Maria Angélica Werneck da Silva. *Memória e Escritura no Discurso Feminino de Gabrielle Roy e Marguerite Duras*, p. 74.

<sup>68</sup> Marguerite Duras. *Hiroshima, Meu Amor*, p. 119.

1959, a representação de uma personagem oriental distancia-se daquela presente em *Un Barrage contre le Pacifique* e anuncia representações, que vamos encontrar em suas obras posteriores.

Em *Un Barrage contre le Pacifique*, a família caçoa de M. Jo, torna-o deplorável e recusa-o cruelmente, deixando sua figura entregue à zombaria da família. Joseph, em uma frase, resume bem o que M. Jo representa: “Merda, que carrão, diz Joseph. Acrescentou: no resto, é um macaco”<sup>69</sup> Quanto à sua descrição física: “Realmente, a aparência não era bela. Os ombros eram estreitos, os braços curtos e devia ter uma altura abaixo da média”<sup>70</sup>. Os ternos de seda e a limusine preta de sete lugares, o Maurice Léon Bollée, nada conferem além de um prestígio insignificante ao pobre fantoche. M. Jo, inicialmente, presenteia Suzanne com vestidos. Depois, oferece um fonógrafo em troca de seu olhar sobre a nudez da jovem. Esta ganha o fonógrafo, mas não cede à nudez e diz: “Você é um lixo”<sup>71</sup>. Todo o encanto de M. Jo reside no anel, um diamante enorme, que a jovem lhe subtrai sem escrúpulos, em troca de uma viagem de três dias. Acordo, aliás, também não cumprido de sua parte. Assim, Suzanne vai tirando vantagens materiais de M. Jo, sendo que este nunca conseguirá tocá-la.

Para Eliane Capela Gudin, M. Jo é uma personagem importante do ponto de vista da organização da intriga, pois, ao oferecer o anel de diamante à Suzanne, esse objeto representará um marco na divisão espaço/temporal do romance. Antes de ser presenteada, Suzanne e a família viviam na planície e sem esperanças, afundados na miséria e no tédio. Uma vez com o anel, a família parte para a cidade na tentativa de vendê-lo em busca de um novo futuro. Quando entregou o presente, M. Jo afirmou valer vinte mil francos. Mas, chegando à cidade para tentar vendê-lo aos joalheiros, todos disseram que a mesma tinha um defeito, que diminuiria, consideravelmente, seu valor. O defeito era um “crapaud”.

*L’Eden Cinéma*, publicado em 1977, pode ser considerada uma re-escritura de *Un Barrage contre le Pacifique* para o palco. É uma peça teatral que retoma a

---

<sup>69</sup> “Merde, quelle bagnole, dit Joseph. Il ajuta: pour le reste, c’est un singe”. Marguerite Duras. *Un Barrage contre le Pacifique*, p. 173.

<sup>70</sup> “C’était vrai, la figuere n’était pas belle. Les épaules étaient étroites, les bras courts, il devait avoir une taille au-dessous de la moyenne”. Marguerite Duras: *Un Barrage contre le Pacifique*, p. 173.

<sup>71</sup> “Vous êtes une ordure, dit-elle faiblement”. Marguerite Duras. *Un Barrage contre le Pacifique*, p. 191.

mesma história deste romance de 1950. Novamente, a mãe, Suzanne, Joseph e as barragens incultiváveis. Novamente, o amante rico está presente e dá a Suzanne um anel de diamante. Não se chama mais M. Jo, como em *Un Barrage contre le Pacifique*, mas, sim, Mr Jo.

As personagens são as mesmas, não envelheceram, não houve passagem do tempo. Os elementos romanescos modernos estão mais presentes, principalmente os espaços “em branco”. Como afirma Eliane Capella Gudin, “é um texto no qual a palavra vai escasseando, onde os espaços em branco vão se tornando cada vez mais freqüentes – espaços estes presentes neste texto teatral através de inúmeros momentos de silêncios”<sup>72</sup>. A história das barragens novamente é narrada, sob a ótica de Suzanne e Joseph, mas, no palco, não representam, eles narram a história de frente para o público. Com poucas exceções, a mãe se manifesta. Na maior parte do tempo, está imóvel e quieta, apesar de ser a figura central, assim como em *Un Barrage contre le Pacifique*.

O próprio título, *L’Eden Cinema*, já anuncia a ocupação da mãe, após as decepções com as barragens, além das aulas de francês, que não eram suficientes para o sustento. Trabalhará, como pianista, na exibição de filmes mudos no cinema Édén durante dez anos, até não mais existir o cinema mudo. Levará seus dois filhos junto, fazendo-os dormir no chão, sobre almofadas, enquanto trabalha. Ao longo das narrativas de Suzanne e Joseph, a música também fará parte da narração, que acompanhará, durante todo o tempo, a história da mãe. Sempre que a narração gira em torno das barragens, a indicação é de que a música seja forte. A partir de *L’Eden Cinema*, a indicação sobre o som, a música, enfim, a “não-íagem”, estará progressivamente presente, como em *O Amante* e em *O Amante da China do Norte*.

Em *O Amante*, não há inovação de conteúdo em relação a *Une Barrage contre le Pacifique* e a *L’Eden Cinéma*. O que há é uma narração, que não obedece a uma linearidade. São descrições sucessivas de imagens fixas, que vão aparecendo segundo uma ordem totalmente imprevisível. A cronologia não é mantida. Há, sim, um fio narrativo, uma intriga que tem um encadeamento

---

<sup>72</sup> Eliane Capella Gudin, op. cit., p. 53.

temporal lógico e uma situação espacial definida, que são o primeiro encontro da menina com o chinês sobre a balsa no Mekong, os encontros seguintes, quase diários, na “garçonnière”, até, finalmente, a partida da menina para a França. Esse fio narrativo é interrompido o tempo todo por digressões, por imagens, que vêm à memória da narradora, sem qualquer preocupação com a organização temporal e espacial. São imagens de sua infância, de mulheres que fizeram parte deste tempo, de mulheres que conheceu, em Paris, durante a Ocupação.

Com a publicação de *O Amante* em 1984, essa temática já possui uma outra vertente, e os elementos romanescos modernos estão marcadamente presentes. Algumas personagens não têm nomes, como a menina branca, já outras têm, os quais coincidem com personagens reais, que conviveram com a própria autora do romance, como a mãe. Em um dos encontros da menina com o chinês, ela chora e desabafa sobre a sua mãe: “*O sonho era minha mãe e jamais árvores de Natal, sempre ela, só ela, fosse a mãe esfolada viva pela miséria ou a mãe descontrolada que pregava no deserto, fosse a que procurava alimento ou a que contava interminavelmente o que havia acontecido a ela, Marie Legrand de Roubaix (...)*”<sup>73</sup>.

Essa informação contribuiu para conferir um caráter autobiográfico ao romance, fato esse que impulsionou o reconhecimento e o sucesso em um âmbito universal. Somente após a publicação deste romance, é que se confirmou o misto de realidade e ficção na produção literária de Marguerite Duras. Assim, ela mesma escreve: “*Portanto, não foi na cantina de Ream, como escrevi, que encontrei o homem rico da limusine preta, foi depois do abandono da concessão, dois ou três anos depois, na balsa, naquele dia que estou descrevendo, naquela luminosidade de bruma e de calor*”<sup>74</sup>. Duras refere-se a *Un Barrage contre le Pacifique* e a *L’Eden Cinema*, pois, nessas duas obras, a jovem Suzanne encontra, pela primeira vez, M. Jo e Mr Jo, respectivamente, na cantina de Ream, para onde a família foi levada por Joseph na tentativa de esquecer o episódio do cavalo morto do início da narrativa. Assim, assume, como ficcional, esse primeiro encontro da jovem com o chinês em uma cantina. Somente em *O Amante*, admitirá o verdadeiro local do encontro de ambos.

---

<sup>73</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, pp. 46-47.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 29

Em *Un Barrage contre le Pacifique*, o homem rico chamava-se M. Jo; em *L'Eden Cinema*, Mr Jo; e, em *O Amante*, não tem nome, é chamado somente de o amante. Essa personagem, agora assumidamente oriental, no primeiro encontro de ambos sobre a balsa que cruza o Mekong, assim é descrita: “Oferece um cigarro. Sua mão treme. Há a diferença de raça, ele não é branco, precisa sobrepujar esse fato, por isso treme”<sup>75</sup>. Ele ainda tem temor ao se aproximar da jovem branca. Não é mais aquele de ombros estreitos, braços curtos e altura abaixo da média, como descreveu Suzanne, e nem “macaco”, como apontava Joseph em *Un Barrage contre le Pacifique*. Não é mais ridicularizado, mas ainda é explorado materialmente pela menina e por sua família.

É elegante e veste-se à moda ocidental, com um típico terno europeu de tussor claro. Seus cigarros são ingleses, e ele iniciou seus estudos na França. Voltou dois anos depois ocidentalizado. Após esse período na metrópole, estava radicalmente transformado. Nos termos de Fanon, seria o exemplo do fenótipo, que sofreu uma transformação genética porque volta como se tivesse completado um ciclo, com uma nova linguagem e totalmente absorvido pela metrópole. Volta com roupas e hábitos europeus. Enfim, exteriormente civilizado e assimilado pela cultura ocidental. Suas referências são sempre as festas e os lugares de Paris, local, também, em que não conseguiu completar seus estudos. É a inaptidão para a instrução, como analisa Albert Memmi<sup>76</sup>, em que o colonizador estabelece uma mitificação das características negativas do colonizado. Afirmar a incapacidade do chinês nos estudos coloca-o em uma posição de inferioridade e submete-o a uma hierarquia de poder, já que a menina destaca-se nos estudos, sem ter qualquer dificuldade. Em sua escola, aliás, há somente duas meninas brancas em meio às nativas, sendo estas presenças necessárias para a reputação do pensionato. É esse o homem que se aproxima da jovem branca. Esta, é o oposto. Tem a branca pele levemente queimada do sol da colônia e está, quase sempre, com um surrado vestido. Mesmo com toda sua exterioridade européia, o chinês hesita em se aproximar da menina não porque é jovem demais, mas porque é branca.

---

<sup>75</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>76</sup> Albert Memmi, op. cit., pp. 08-10.

De *Un Barrage Contre le Pacifique* para *O Amante*, o que encontramos de inovador também é a possibilidade do amor entre ambos. Há o fato de o oriental talvez ter sido amado pela jovem, não somente porque esta cedeu às suas propostas, mas também porque assumiu o prazer sentido ao se relacionar com ele. Suas descrições não são depreciativas como nas obras anteriores, mas ainda concentram-se na sua aparência física: “O corpo é magro, sem força, sem músculos, podia ser o corpo de um doente, de um convalescente, ele é imberbe, parece estar à mercê de um insulto, parece sofrer (...)”<sup>77</sup>. A narradora ressalta, sempre, a fragilidade e a fraqueza desse amante.

Lembremos as divisões de Orientalismo, que Edward Said fez sobre os discursos dos escritores estudados por ele. Além do Orientalismo *manifesto*, que se apresenta como um conhecimento científico de aprendizagem descoberta e prática em textos científicos, Said trabalha também com o Orientalismo *latente*, com a *positividade inconsciente*, que seria o do romance. Neste, em meio a um universo de sonhos, fantasias e mitos, o romancista não conseguiria desvencilhar-se desse Orientalismo *latente* em seus textos, por isso o termo *inconsciente*. É o que demonstra a citação acima, em que a narradora, mesmo envolvida em uma estória de amor, mantém uma autoridade sobre a personagem ao descrever suas fraquezas. Essas descrições não são ingênuas. O chinês está emoldurado em uma representação sobre o oriente e, segundo Said, temos que deixar de ver o romance como se estivesse separado de práticas institucionais. Ambos, estudos acadêmicos, científicos, e criações literárias, constituem um elemento da cultura a partir de suas produções, histórias e representações.

Verifica-se também, em *O Amante*, uma tendência mais romântica em relação a *Un Barrage Contre le Pacifique*. Isso porque a temática principal da primeira é sobre a iniciação sexual com o chinês e, na segunda, não há o sentimento de amor entre ambos, visto que Suzanne tem sua primeira relação sexual com Agosti, personagem forte e viril como seu irmão Joseph, mas que não tem muita importância na intriga do romance.

---

<sup>77</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, p. 39.

Ao analisar as personagens femininas e masculinas de Duras, Werneck da Silva<sup>78</sup> diferencia-as muito bem. A partir de uma perspectiva feminista, aponta que as personagens femininas sempre dominam os eventos. Há sempre a imagem de uma mulher forte, que reverte o papel estereotipado das relações entre masculino e feminino na sociedade ocidental. Em contraposição, apresenta-nos o homem como fraco e sem poder, subjugado pela mulher. Em *Un Barrage contre le Pacifique*, Joseph é a representação de um ideal de homem: forte, viril, belo, corajoso, orgulhoso e arisco. Sabe caçar e agradar às mulheres. Pode ser violento, mas também amoroso, sobretudo com a mãe e, assim como esta, rebela-se contra a injustiça para com os pobres e contra a má administração colonial. Por tudo isso, Suzanne tem admiração por Joseph. Mas, em *O Amante*, a admiração está naqueles que são fracos, o chinês e o irmão mais novo, respectivamente servo do dinheiro do pai e amedrontado pela presença do irmão mais velho. Seu amor reside na fraqueza e na fragilidade destes.

Lembremos que essa fraqueza é uma característica típica associada aos orientais desde os primeiros períodos coloniais. Como analisa Albert Memmi, juntamente com a preguiça, a luxúria, a fragilidade, a loucura e a mentira, evidenciam representações negativas do suposto colonizado. São características culturais, cujas origens foram intencionalmente convertidas, como se fossem da ordem da natureza, ou seja, de origem racial. Por essência, seriam incapazes, preguiçosos e inferiores e, somente assim, corresponderiam aos interesses da colonização. Essas mitificações eram necessárias para justificar o próprio processo de colonização. Desta forma, não podemos afirmar que as contemporâneas representações ocidentais sobre os orientais sejam produtos da modernidade, mas sim que suas origens são muito mais antigas, tendo suas raízes nos grandes períodos colonialistas.

Há um explícito discurso anti-colonialista ao denunciar os malefícios do domínio econômico de um país sobre o outro em *Un Barrage contre le Pacifique*, quando nos deparamos com o “golpe” das barragens, que a mãe da personagem Suzanne enfrenta. A ambigüidade racial de M. Jo propõe-nos uma alternativa de

---

<sup>78</sup> Maria Angélica Werneck da Silva, op. cit., p. 177.

discurso anti-colonial, pois é a personagem apontada como a responsável pela especulação e pelo lucro conseguidos às custas da exploração dos nativos. O vocabulário empregado pela família, em relação a M. Jo, torna-se, cada vez mais, grosseiro. Duras não somente passou a infância e adolescência numa colônia, o que lhe permitiu conhecer de perto a exploração da qual os nativos eram vítimas, mas também passou por um período de militância na época de publicação deste romance, em 1950. Era um momento em que a guerra da Indochina mobilizava a opinião francesa. Nesse período, Duras era um membro ativo e influente do partido comunista francês.

Já na época de publicação de *L'Eden Cinéma*, em 1977, Duras estava afastada da militância comunista. Desde a década de 1960, estava tendo uma maior experiência com o teatro e com o cinema, sendo seu texto marcado por uma forte oralidade. As escritas teatral e cinematográfica invadem, aos poucos, sua escrita romanesca. E, nos anos oitenta, incluindo a publicação de *O Amante*, sua produção criativa passou, definitivamente, por uma profunda mutação e afastou-se, realmente, do romance convencional.

O último romance, que encerra o ciclo indochinês, é *O Amante da China do Norte*, publicado em 1992. Novamente, é a mesma história de *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Eden Cinéma* e *O Amante*. É a história da família e do amante, mas a estrutura difere muito das três obras anteriores. É uma narrativa linear, com o narrador em terceira pessoa onisciente. Não seria coerente afirmar uma volta ao romance tradicional, ao *Un Barrage contre le Pacifique*, mas uma proposta de roteiro de *O Amante* para um possível filme.

Se nos remetermos à adaptação de *O Amante* para o cinema, realizada por Jean-Jacques Annaud, no mesmo ano de 1992 — o qual comentaremos no capítulo seguinte —, podemos entender o motivo da publicação de *O Amante da China do Norte*. Inicialmente, Duras consentiu em vender os direitos do romance a Jean-Jacques Annaud por dinheiro, mas arrependeu-se: “*tolice, esnobismo do meio cinematográfico, abuso de dinheiro, um mundo realmente diferente do nosso*”<sup>79</sup>. Foram realizadas tomadas no Vietnã. Annaud filmou, sob forma de clichês, os

---

<sup>79</sup> Idem, p. 302.

lugares de sua infância. Duras fora contratada para auxiliar no roteiro. A escritora, porém, foi impedida de controlar a escolha dos atores e percebeu que os eleitos seriam bonitos demais para retratarem as imagens de suas lembranças. Dois anos após o início desta união para a elaboração do roteiro, sua colaboração foi rompida. Duras conseguiu o direito de “remake” e, finalmente entregue à sua criação solitária, terminou um outro roteiro após dez meses do rompimento com Annaud. Intitulou-o *O Amante da China do Norte*, anunciando ser este o verdadeiro roteiro do filme. Portanto este último romance do ciclo indochinês surgiu como resultado de uma união mal sucedida com Annaud.

### 2.3. A Louca de Vinhlong

*“(…). Trata-se de uma das extensas avenidas de Vinhlong que termina no Mekong. Uma avenida sempre deserta à noite. Naquela noite, como em quase todas as noites, faltou luz. Tudo começou aí. Quando chego à avenida, e o portão se fecha atrás de mim, as luzes se apagam. Corro. Corro porque tenho medo do escuro. Corro cada vez mais depressa. E subitamente tenho a impressão de ouvir passos atrás de mim. E subitamente tenho certeza de que alguém me persegue, correndo. Sem parar viro para trás e vejo. Uma mulher enorme, muito magra, magra como a morte e que ri e que corre. Está descalça, corre atrás de mim para me pegar. Eu a conheço, é a louca do posto, a louca de Vinhlong. Pela primeira vez ouço sua voz, ela fala de noite, durante o dia ela dorme, e quase sempre na avenida, na frente do jardim. Ela corre gritando numa língua que não conheço. Sinto tanto medo que não consigo gritar por socorro. Devo ter oito anos. Ouço seu riso ululante e seus gritos de alegria, sem dúvida está se divertindo à minha custa. A lembrança é um pavor central. (...), se a mulher me tocar, mesmo de leve, com a mão, passarei a um estado pior do que a morte, ao estado de loucura. (...)”<sup>80</sup>.*

*“Povoei a cidade toda com aquela mendiga da avenida. (...). Ela vinha de toda parte. Sempre chegou a Calcutá, não importa de onde tivesse vindo. (...)”<sup>81</sup>.*

*“Ela está nos declives dos arrozais, nas encostas da estrada, ela chora e ri às gargalhadas. Seu riso é dourado, capaz de acordar os mortos, acordar quem quer que ouça o riso das crianças. (...)”<sup>82</sup>.*

Essas são algumas passagens que a narradora, ou escritora, dedica à sua personagem “louca de Vinhlong” em *O Amante*. Além do fio narrativo linear em que descreve o envolvimento amoroso entre a personagem menina branca e o chinês, as referências à louca de Vinhlong fazem parte de uma das várias digressões em que essa narrativa linear é interrompida. Em apenas quatro páginas, descreve a origem e o pouco que se sabe dessa mulher. Dormindo à sombra das canaleiras do pátio do recreio, a mãe da narradora cuidou desta mulher e tratou dos pés roídos por vermes e cheios de moscas. A gravidez não desejada e a entrega da criança para alguém. Um dia, acordou, começou a andar e partiu. Foi em direção às montanhas do Sião, atravessando a floresta; em direção ao mar, em direção ao fim. Primeiro, foi vista nos depósitos de lixo nos arredores de Calcutá. Depois, atrás da Embaixada da França durante o dia e, no Ganges, ao nascer do sol. Dali, não partiu mais.

---

<sup>80</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, pp. 81-82.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 84.

Essas quatro páginas, dedicadas à louca de Vinhlong, não diminui a importância que Marguerite Duras lhe atribui ao longo de sua produção literária e cinematográfica. Como vimos, Duras tem uma tendência a trabalhar com uma certa “repetição” dos personagens. Muitas vezes, algumas estão presentes em mais de uma obra, seja através de nomes iguais, diferentes ou mesmo sem nomes. Como vimos acima, a personagem amante foi identificada, pelo menos diretamente, em três obras literárias. Primeiro em *Un Barrage contre le Pacifique*, como M. Jo; passou, então, em *L’Eden Cinema*, como Mr Jo; e, finalmente, em *O Amante*, como simplesmente o amante chinês. Da mesma forma, a personagem branca, que se envolve com esse oriental, é a Suzanne em *Un Barrage contre le Pacifique*; “menina branca” em *O Amante*; e “criança” em *O Amante da China do Norte*.

A história da mendiga louca é narrada, pela primeira vez, em *Un Barrage contre la Pacifique*. Ela é descrita caminhando rumo à Calcutá com uma criança. Ao passar pelo Mekong, dá a criança a uma mulher branca, no caso, a “mãe”, a personagem principal do romance. Explica o quanto a pequena atrapalha a sua caminhada em direção ao norte e diz que, embora a ame muito, não pode levá-la. Pouco depois, a criança morre de doença.

Esse episódio será narrado em obras posteriores de Duras, como em *O Vice-Cônsul*, publicado em 1956. Este romance estrutura-se em dois planos narrativos. A leitura inicial é a descrição da louca mendiga, desde a expulsão de casa pela mãe em Battambang – Indochina —, por estar grávida, passando pelas andanças, que duraram dez anos em meio a miséria, até a chegada em Calcutá, onde permanecerá doente e mendiga, juntamente com muitos outros. Inicialmente, uma busca por comida, mas também uma busca por um lugar para ser e estar. Quando nasce a criança, vende para uma mulher branca. Encontra-se alienada e rejeitada pela família. No seu destino, Calcutá, ninguém entende o que fala. Sua linguagem, indecifrável, restringe-se a “Battambang”, canções e risadas. Essa descrição é feita a partir de uma narrativa metadieética, ou seja, é a personagem do romance, o diplomata Peter Morgan, que escreve um romance, em suas horas de lazer e que toma, como ponto de partida, a história de uma jovem indochinesa.

Além desse fio narrativo, que descreve a jovem expulsa de casa e que vagueia por todo o Sudeste asiático até atingir Calcutá, o segundo fio centra-se nos membros da Embaixada Francesa na Índia, com quem Peter Morgan junta-se quando não escreve. Esses dois planos fundem-se, quando a mendiga, narrada por Peter Morgan, vem a ser a mesma louca, que amedronta os presentes na Embaixada, os quais alimentam e vislumbram a miséria moradora à sua volta.

Entre todas as personagens presentes em *Vice-Cônsul*, as três principais são a louca, descrita acima; Anne-Marie Stretter, esposa do embaixador francês; e o Vice-Cônsul, este chegado recentemente em Calcutá por acontecimentos infelizes acontecidos em seu posto anterior, em Lahore. Lá, atirou em uma massa de leprosos, situados ao redor de sua residência, além de rumores de que teria tentado o suicídio, atirando contra um espelho, também em sua residência, e de que nunca havia tocado em uma mulher. Chegando em Calcutá, é convidado, por Anne-Marie Stretter, para uma recepção na Embaixada. Nesta, assim como os outros convidados, fica fascinado pela esposa do embaixador francês e passa a persegui-la. Peter Morgan expulsa-o do salão e, das ruas, ouve-se a sua voz, pedindo para ficar, apenas por uma noite, com a principal personagem branca européia, Anne-Marie Stretter. Do exterior, ouve-se o choro do Vice-Cônsul misturar-se ao choro da mendiga.

Schuster<sup>83</sup> aponta essas três personagens, Vice-Cônsul, mendiga e Anne-Marie Stretter, como escândalos, que estão inteiramente fora do controle dos poderes coloniais e que configuram a própria morte. O Vice-Cônsul é retratado como violento, uma figura, que causa constrangimento nos lugares em que está presente. Em seu passado, é reconhecido como aquele que atirou na miséria colonial; também é marcado pelo narcisismo por atirar na própria imagem refletida no espelho. Há, também, a presença constante da mendiga, que chora e gargalha esperando por comida, e Anne-Marie Stretter, a qual, em seu silêncio e em sua quase imobilidade, reflete a nostalgia e o tédio causados pelo calor da colônia, entregando-se, quando não aos seus inúmeros amantes, à incessante leitura de obras encomendadas da Europa.

---

<sup>83</sup> Marilyn R. Schuster. *Marguerite Duras Revisited*, p. 60.

Essas duas últimas personagens, Anne-Marie Stretter e Vice-Cônsul, são brancas de origem européia. Marilyn Schuster<sup>84</sup> divide esses dois fios narrativos — os moradores da Embaixada Francesa e a história da jovem indochinesa expulsa de casa, narrada por Peter Morgan — em estórias primária e secundária respectivamente. Afirma que *O Vice-Cônsul* apresenta-se como um romance precedido de uma estória secundária — estória da mendiga sendo, então, incorporada à estória primária. A autora chega a tal conclusão, comparando apenas os números de capítulos. Dos 21 capítulos não enumerados, em que se estrutura *O Vice-Cônsul*, apenas cinco deles são explicitamente escritos por Peter Morgan. Nesse ponto, discordamos de Schuster, pois como mencionamos acima, as quatro páginas que Duras dedica à mendiga de Vinhlong, em *O Amante*, não evidencia que a escritora deixe tal narrativa em segundo plano. Como podemos verificar na citação inicial, há a lembrança de um acontecimento passado não somente como memória da escritora, mas para indicar, ao leitor, a importância de tal acontecimento ao longo do romance. “*Tudo começou aí*” não indica apenas o medo da noite, o temor de ser atacada ou simplesmente tocada pela louca leprosa. “*Tudo começou aí*” aponta o medo sim, mas o medo de contaminação da loucura a partir dos oito anos de idade, pois, após essa passagem, a escritora afirma: “*Tarde em minha vida sinto ainda o medo de ver agravar-se um certo estado de minha mãe — ainda não dou nome a esse estado — que a levaria a separar-se dos filhos. Acredito que serei a primeira a saber, não meus irmãos, porque eles não saberiam reconhecer aquele estado*”<sup>85</sup>.

A narradora, ou escritora, indica a sensação de medo que passou a sentir após o primeiro contato com a louca de Vinhlong, pois sabe que sua mãe lá chegará. Portanto é possível estabelecer relações entre uma digressão e outra, já que, ao longo da narrativa linear sobre o romance entre a personagem menina branca e o chinês, há uma digressão sobre a mãe, intercalada pela próxima, que é sobre a louca de Vinhlong. Assim, acredito na relevância desta pequena digressão sobre a mendiga para explicar o estado de loucura, que a seguirá por toda sua vida, atingindo, futuramente, sua mãe.

---

<sup>84</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>85</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, p. 82.

Voltando à constatação de estórias primária e secundária de Schuster sobre *O Vice-Cônsul*, além da indicação do número de capítulos, talvez esta autora atribua a importância da estória primária à Embaixada, pelas relações que existem entre esse romance — *O Vice-Cônsul* — com o publicado no ano anterior — *O Deslumbramento* —<sup>86</sup>, pois há alguns temas e personagens comuns, como Anne-Marie Stretter. Neste último romance, Calcutá é posicionada como a cidade, em que a personagem Michael Richardson segue Anne-Marie Stretter, após apaixonar-se perdidamente por essa mulher misteriosa e fatal, abandonando sua noiva Lol Stein. Em *O Vice-Cônsul*, Anne-Marie Stretter tem um amante, que se chama Michael Richard. Mas a história de amor, nesses dois romances, tem cursos e destinos diferentes<sup>87</sup>.

Levando-se em conta que as obras de Duras tenham relações com suas próprias experiências de vida, Frédérique Lebelley, em *Marguerite Duras: Uma Vida por Escrito*, questiona se a louca/mendiga de Vinhlong apresentaria referências de uma fase da vida de Duras, passada entre a infância e a adolescência:

*“Está grávida. Seria de sua própria infância? Parece. É jovem, dezessete anos. Sua mãe expulsou-a, condenou-a a vagar, na mais extrema miséria. Ela gira, perdida entre o Tonlé Sap e Savannakhet. Fala sozinha, canta. Parece louca. Arrasta sua miséria através da Ásia, segue o Mekong para fundir-se, finalmente, na massa fervilhante dos pobres de Calcutá, a que se junta como quem encontra a liberdade”*<sup>88</sup>.

Afirmando essa analogia, Lebelley acrescenta ainda que Duras debateu-se,

---

<sup>86</sup> Esse romance de Marguerite Duras tem como título original *Le Ravissement de Lol. V. Stein*, publicado no ano de 1964.

<sup>87</sup> Como conclui Schuster, em *Marguerite Duras Revisited*, Duras pega fragmentos de romances anteriores e atribui-lhes novos significados. O filme *India Song* traz narrativas de *O Deslumbramento* e de *O Vice-Cônsul*, mas configuradas em uma nova região narrativa, criando ainda outros significados e destinos para essas estórias, fazendo-os coerentes em uma nova configuração.

Vale lembrar também que em *O Amante*, Anne-Marie Stretter e o Vice-Cônsul estão presentes, respectivamente, como a dama de Savannakhet e o jovem, que se suicida por causa de seu amor impossível pela dama. Assim Duras relaciona a dama de Savannakhet à menina branca “(...) *A mesma diferença separa a dama e a moça de chapéu de abas caídas das outras pessoas do posto. Assim como as duas olham as longas avenidas dos rios, assim elas são. Isoladas as duas. Sozinhas, rainhas. A desgraça é evidente. Ambas condenadas ao descrédito pela natureza dos corpos que têm, acariciados por amantes, beijados por seus lábios, entregues à infâmia de um prazer que leva à morte, dizem elas, àquela morte misteriosa dos amantes sem amor*”. (*O Amante*, p. 87).

<sup>88</sup> Frédérique Lebelley. *Marguerite Duras: Uma Vida por Escrito*, p. 178.

durante meses, com a dificuldade de colocar, no livro, a lembrança viva e presente da mendiga. Para não cair na armadilha do *realismo pessoal*, engavetou os escritos até encontrar uma solução, que foi pôr-se na pele de outro escritor, a personagem Peter Morgan. Um homem recentemente desembarcado na Ásia, que escolhe transmitir o horror de sua descoberta da Índia através das andanças de uma jovem faminta, obrigada a vender seu filho recém-nascido.

Poderíamos ir além. A louca de Vinhlong não somente representaria uma referência a uma fase da vida da narradora, mas também estaria presente na memória da escritora. O fato de estar sempre aparecendo, seja em *O Amante*, em *O Vice-Cônsul* e também no filme *India Song* — veremos este com mais detalhes posteriormente — significa também uma imagem vislumbrada e que, por ser forte demais, esteve sempre em sua memória.

O lugar que Duras dedica a essa mendiga, em suas obras, evidencia a visão desta escritora sobre o oriente. É uma personagem — ou uma lembrança — representada pela loucura, pela doença — a lepra — , pelas andanças perdidas, pelo filho abandonado, pela barbárie e pela linguagem que ninguém entende: “*Ela corre gritando numa língua que não conheço*”. A escritora condiciona a mendiga na loucura, na mesma loucura estudada por Said, que, juntamente com a agressão psíquica, é sempre explicada como uma presença estrangeira. Ou, então, nas palavras de Homi Bhabha, encontramos as “verdades” da cultura nativa nos arquivos do saber colonial.

Talvez fosse simplista demais afirmar que Duras condiciona a mendiga à loucura, pois esta, segundo Homi Bhabha, também insere-se no intraduzível, naquilo que não pode ser entendido ou decifrado. Assim, a representação desta personagem ocupa uma posição de destaque não somente porque está associada à mãe da narradora, mas também porque é uma representação de uma oriental: “*magra como a morte*”. Segundo Said, é a irracionalidade oriental analisada pela racionalidade ocidental, em que o familiar — Europa e Ocidente — e o estranho — Oriente e Leste — foram estruturados em uma binária posição pelo Orientalismo.

Encontramos, então, a descrição desta personagem em um discurso orientalista latente. Entre sonho e fantasia, a indefinição da mendiga. Abandonada

pela própria mãe, segue em uma caminhada, que dura anos, atinge a loucura e apresenta um futuro indefinido. Este é o mesmo percurso de uma colônia abandonada pela metrópole. É a mendiga que procura “um lugar para se perder”, como a colônia necessitada de uma redenção ocidental para a sua cura.

Apesar dessa representação orientalista da mendiga, a partir da leitura da citação inicial, tem-se a sensação de uma memória infantil, de “monstros”, que perseguem a lembrança de uma criança e, assim, passamos da memória da narradora para a da escritora.

A separação entre narradora e escritora é notada na citação inicial do texto, a partir de uma mudança do tempo verbal: “*Naquela noite, como em quase todas as noites, faltou luz. Tudo começou aí. Quando chego à avenida (...)*”. Até “*tudo começou aí*”, o tempo verbal adotado é o do passado. Portanto a lembrança da narradora se apresenta em um fio linear. A partir de “*quando chego à avenida*”, o tempo verbal é o do presente. A narradora cede espaço à memória da escritora que, ao adotar o tempo verbal do presente, torna o acontecimento narrado mais emotivo e cruel. Ao narrar no presente, sugere que tais acontecimentos estejam acontecendo novamente, como se fossem cenas desenrolando-se no próprio instante em que são narradas. Esse passado não é simplesmente relatado, mas, presentificado, é revivido. A narradora não apenas relembra esse acontecimento por meio da narrativa, mas revive-o. Portanto narrar é mais do que recordar, é reviver. Não é mais a personagem menina branca, quem rememora os acontecimentos passados, mas sim a memória da escritora, quando escolhe o tempo presente para narrar o acontecimento. Ao finalizar a lembrança, a forte constatação de uma suposta memória perseguidora: “*(...) Devo ter oito anos. (...). A lembrança é um pavor central. (...)*”. A narradora consciente cede espaço à escritora, na urgência particular de se transpor de um local de observador para observado.

Em outras passagens de *O Amante*, podemos apontar também a memória da escritora e não somente a da narradora, mas a partir da lembrança vaga, da memória falha da incerteza, como podemos conferir a seguir: “*Nas histórias dos meus livros que se referem à minha infância, não sei mais o que evitei dizer, o que disse, acho que falei sobre o amor que dedicamos a nossa mãe mas não sei se falei do ódio*

também e do amor que havia entre todos nós, (...)”<sup>89</sup>. A revelação da escrita de outros livros remete-nos à memória da escritora, não fixa, mas uma memória vaga e incerta do que foi ou não dito, do que foi ou não revelado. Amor e/ou ódio para com a mãe ou os irmãos. Talvez a união e o amor familiar, presentes em *Un Barrage contre le Pacifique*, e o ódio declarado em *O Amante*. Dois tratamentos antagônicos em relação à mãe nessas duas obras e assumidos pela autora: “Não me confiava à minha mãe. Em pequena, sim, dizia-lhe tudo, mas isso acabou com o meu amante chinês”<sup>90</sup>. Nesta citação, podemos entender não somente o tratamento dedicado às personagens — mãe e amante chinês — no processo ficcional, mas também a revelação da memória da escritora.

Diferentemente, na passagem a seguir, não podemos afirmar a memória da escritora, mas somente a da narradora: “A ambigüidade determinante da imagem está no chapéu. Como chegou às minhas mãos, não me lembro. Não consigo imaginar quem mo deu. Acho que minha mãe o comprou a meu pedido. A única coisa certa é que era um saldo de liquidação. (...)”<sup>91</sup>. Apesar da memória vaga e incerta, os elementos fictícios aqui presentes impossibilitam-nos a afirmação da lembrança da narradora. O chapéu masculino, juntamente com o vestido surrado, o cinto de couro e os sapatos noturnos de *lamé* dourado caracterizam a personagem menina branca. Não nos interessa a comprovação de tal vestuário de uma suposta personagem real, que deu origem a uma personagem fictícia. São elementos que caracterizam uma personagem romanesca. Recurso, aliás, empregado para enriquecer a personagem: a ambigüidade de um chapéu masculino em um corpo frágil de uma adolescente, que representa uma postura e atitudes ditas masculinas, um comportamento de convicção e liderança. Portanto, elementos fictícios para caracterizar uma personagem.

Um dos motivos que levaram *O Amante* ao sucesso de *best-seller* foi a possibilidade de se ler um romance como biografia de Marguerite Duras. No entanto existe uma ambigüidade em *O Amante* em relação à ficção e à autobiografia, à imaginação e à vida. São muitos os elementos que remetem a

---

<sup>89</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, p. 27.

<sup>90</sup> Marguerite Duras. “A minha mãe tinha...”. *O Mundo Exterior*, p. 211.

<sup>91</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, p. 15.

essa ambigüidade, seja quando a escritora brinca com os pronomes — ora em primeira ora em terceira pessoa —, seja pela ausência de nomes, o que não se pode confirmar a coincidência de narrador e personagem ao autor do livro. Andrea Correa Paraiso analisa a alternância dos pronomes “eu” e “ela” em *O Amante*:

*“O pronome “elle” (ela) que irrompe na narrativa subjetiva abala o efeito autobiográfico. Até o aparecimento desse designativo de terceira pessoa, o tom do discurso mantinha-se altamente confessional, e tudo era centrado na narradora, fonte da palavra que fluía por meio de lembranças. E justamente no momento em que essas lembranças se tornam mais vivas, no instante em que elas permitem que, pela narrativa, o passado seja novamente vivido, desaparece o eu. Não é o je (eu) que surge protagonizando as cenas presentificadas, mas o elle (ela). O eu até então explícito, fortemente marcado, esconde-se, disfarça-se, desmembra-se na dualidade eu/ela (eu/ela)”<sup>92</sup>.*

Assim, o “ela”, que vem substituir o “eu”, é a ficção que desorienta a autobiografia. O “eu” produz um efeito autobiográfico, e o “ela” brinca com esse efeito. Mas, como Andrea Correa Paraiso<sup>93</sup> aponta, não nos levará a nada tentar fazer distinções ou tentativas de classificação entre ficção e autobiografia, e este ressalta uma maior relevância em examinar, em *O Amante*, os efeitos de sentidos, que são provocados por essa ambigüidade, ou seja, os efeitos autobiográficos e os de ficção sentidos pelo leitor, além do fato de que a ficção não significa uma invenção de um evento ou de uma personagem, mas sim o efeito discursivo, um certo tipo de discurso criativo que engloba personagens, enredo, tempo e espaço. Há também os efeitos de memória, como conclui a autora<sup>94</sup>, em que os fatos narrados não estão dispostos segundo uma linearidade, mas obedecem a um ritmo mnemônico. São relatados de acordo com as recordações da narradora, que vêm à mente livres da cronologia linear. A narrativa salta de um passado recente para um passado longínquo, volta novamente para um tempo próximo da narração, de novo vai para um passado distante e segue justamente o ritmo da memória, que nunca é verdadeiramente fiel ou totalizante. São resíduos, restos ou ruínas

---

<sup>92</sup> Andrea Correa Paraiso, op. cit., p. 98.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>94</sup> Ibidem, p. 90.

do vivido.

A alternância dos pronomes “eu” e “ela” não servem somente para distinguir o autobiográfico do fictício. Para Maria Angélica Werneck da Silva<sup>95</sup>, o “eu” identifica-se com a narradora, e o “ela” não se identifica, mas aparece nos momentos máximos de lembranças do passado, instantes em que a narradora de *rosto devastado* encontra a garota de 15 anos. E há também uma separação entre o “eu” que narra e o “eu” que é narrado. O “eu” que narra é a narradora, que, situada num presente, volta-se para o passado longínquo; e o “eu” narrado é a adolescente de 15 anos, vivendo os fatos acontecidos. Há uma distância notável entre a figura da mulher de *rosto devastado*, que relembra sua vida, e a *menina*.

#### 2.4. Orientalismo “Ausente” em *Índia Song*

Novamente, em *Índia Song*, deparamo-nos com a história já relatada anteriormente, sobre amor, loucura e morte. Mais uma vez, estão presentes Anne-Marie Stretter e Vice-Cônsul, seja no texto escrito em 1972, seja no filme realizado em 1975-76. Anne-Marie Stretter configura-se como a esposa do Embaixador Francês de Calcutá, que se suicida no final do filme, e o Vice-Cônsul, destituído de seu posto em Lahore, por atirar em leprosos nas ruas, e apaixonado por Anne-Marie. Foi seu filme mais premiado. Em Notas Gerais<sup>96</sup>, Duras afirma que as personagens evocadas, nesta história, foram retiradas do livro *O Vice-Cônsul* e projetadas em novos espaços narrativos. Mas garante a não possibilidade de ler, em *Índia Song*, uma adaptação cinematográfica ou teatral de *O Vice-Cônsul*<sup>97</sup>, pois mesmo que um episódio desse livro seja retomado na sua quase totalidade, o encadeamento da nova narrativa muda-lhe a leitura, a visão. Assim, *Índia Song* penetra e desvenda uma região não explorada de *O Vice-Cônsul*.

*Índia Song* é a história de um amor vivido nas Índias nos anos de 1930, numa cidade superpovoada nas margens do Ganges. É sobre uma história que se

---

<sup>95</sup> Maria Angélica Werneck da Silva, op. cit., p. 67.

<sup>96</sup> Marguerite Duras. *Índia Song*, pp. 9-10.

<sup>97</sup> Interessante notar que, nesse mesmo livro, vem a informação de que *Índia Song* foi escrito em Agosto de 1972 a pedido de Peter Hall, diretor do National Theater de Londres, p. 03.

passa em apenas dois dias durante a estação ou monção de verão. Essa história é contada por quatro vozes. Vozes essas que não tem rostos. São duas vozes jovens femininas e duas vozes masculinas. Todas são autônomas, que não se dirigem ao espectador e nem ao leitor. Falam entre si, dialogam e parece não saber que são ouvidas. O filme é rodado em um bairro chique de Paris, e a atmosfera da colônia é ressuscitada em imagens de decadência, apesar da presença aristocrática colonial.

Assim como em *O Vice-Cônsul* havia duas histórias paralelas — a recepção dos convidados na Embaixada e a história da mendiga louca em seus arredores, também narrada pela personagem Peter Morgan — em *India Song* a mesma história da miséria colonial indiana estará presente, principalmente na “pele” da louca mendiga. Esse filme oferece uma oportunidade para se discutir não somente o discurso colonial, mas principalmente o discurso pós-colonial. Há o sujeito colonizador, a branca e aristocrática Anne-Marie Stretter, e o sujeito colonizado, a mendiga louca e faminta. A presença destas duas personagens não configura uma simples divisão em colonizador e colonizado. Assim como, em *O Amante*, a descrição da mendiga vem mesclada à memória da escritora, a representação desta personagem é inovadora em *India Song*, sendo o mais importante, senão o único, elemento oriental presente no filme. O fato de estar relegado apenas ao som e nunca à imagem oferece a possibilidade de que a visão do oriente, na representação narrativa do filme, escape à binária oposição. A disjunção entre imagem e som e a importância atribuída às vozes femininas e estrangeiras complicam a dicotomia frequentemente encontrada em filmes comerciais, que seriam os dois campos descritos por Said: os colonizadores e colonizados, os brancos e asiáticos. A nostalgia de Anne-Marie Stretter é visível, mas a loucura da mendiga é audível.

Os filmes que poderíamos classificar como comerciais têm uma tendência para representar o outro — não branco — em um plano menor. Normalmente, são visíveis, diferentes e silenciados, portanto, excluídos da linguagem. São vistos como mais fracos e primitivos. Em *India Song*, no entanto, o outro fala, mas não é visto. Duras reduz a imagem para priorizar o som.

Nessa caracterização estereotipada e muito comum em filmes comerciais, podemos apontar o filme *Indochina*, de Régis Wargnier, no qual predomina o olhar branco e ocidental. As características indochinesas são vistas como sinais de fracassos e sempre justificadas pela presença do olhar do protagonista ocidental. Há, como trama central, o triângulo amoroso entre Eliane Devries — branca, herdeira de uma plantação de seringueiras na região central da Indochina —; Camille — uma princesa Anam órfã e sob cuidados de Eliane; e Jean-Baptiste — um oficial da marinha francesa, que se envolve com as duas personagens femininas acima. Temos, então, Eliane como representação de uma pátria mãe, branca e autoritária, a matriarca de todos, uma própria representação da colonização francesa, a qual tem sob cuidados a nativa órfã, dotada de uma exótica beleza. Da relação conflituosa de Camille com Jean-Baptiste, nasce um mestiço, que, ainda muito jovem no ano de 1954, adota a mãe branca como sua mãe pátria e recusa a mãe nativa, com a qual nunca se identificou. Esse mestiço, que poderia reivindicar a liberdade com o fim do colonialismo, opta por continuar dependente de sua pátria mãe.

Há sempre uma característica ocidental em todas as cenas em meio a uma multidão de nativos. Mesmo quando a personagem indochinesa Camille descobre as condições do colonialismo, a narração é da personagem branca Éliane, em *off*, que nos põe à parte do pensamento de Camille. Quando um branco age de forma violenta contra um nativo, há ocultamento de cenas ou elipses dos atos, não são mostrados. Na seqüência em que Éliane bate em um trabalhador, a imagem está oculta e apenas ouvimos os gemidos de dor. E, na cena em que um oficial francês atira em uma família nativa, há uma supressão do ato da morte. Nessas duas cenas, a crueldade branca foi amenizada pela elipse visual. A dor do trabalhador nativo, provocada pelas agressões de Éliane, não nos é mostrada, mas podemos ouvir seus gemidos. Mas, já na cena em que o oficial francês atira contra uma família inteira de nativos, nada nos é revelado. A elipse, aqui, é total, seja sonora ou visual.

No cinema tradicional, segundo Claude Murcia<sup>98</sup>, a voz é utilizada como um dos códigos específicos e fundamentais da linguagem cinematográfica, a montagem, que se apresenta como o princípio da ruptura/continuidade. A ilusão de continuidade é criada, garantindo a crença do espectador na ficção. Assim, o cinema narrativo esforça-se por reduzir, ao máximo, os tempos de ruptura e privilegia mais a tentativa de continuidade para criar o efeito de real no espectador. Já o novo cinema surge na tentativa de explorar essa dimensão explicitamente artificial da linguagem cinematográfica, ou seja, a manipulação do real. Aponta o trabalho de Marguerite Duras como um dos mais inovadores no que se refere ao domínio da voz. O espaço sonoro de seus filmes é quase sempre um “martírio dos corpos”. São vozes esparsas que não se fixam em corpos e que estão sempre separadas destes. São signos de uma unidade impossível. É por isso que essas vozes, quase superpostas, murmurantes, às vezes inaudíveis, em *Índia Song*, encarregam-se de recontar a história fragmentada e confusa de Anne-Marie Stretter. A textura da voz, sua tonalidade, suas modulações, sua velocidade, sua entonação e a ausência de falas são todos elementos, que o novo cinema considera como significantes da parte inteira, já que é evidente a impossibilidade de um trabalho sobre a materialidade da voz em uma narrativa literária

Aparentemente, há uma confusão entre as vozes das personagens e dos narradores, pois estão separadas das imagens. É difícil identificar quem está falando<sup>99</sup>. O que poderia ser apenas uma confusão acaba por desestabilizar o conceito estável de identidade, tão freqüentemente evocado para legitimar as relações de poder. A Embaixada evoca um mundo fechado e claustrofóbico de aborrecimento e decadência. Em seus cômodos, encontramos objetos caros em forte contraste com o exterior, com a Índia quente, úmida e faminta. O oriente, aqui, como exterioridade e ausência, é evocada a partir da imaginação.

Christine Anne Holmlund<sup>100</sup> indica que a recusa de Duras em mostrar a Índia em imagens significa que os estereótipos do filme são evocados mais

---

<sup>98</sup> Claude Murcia. *Nouveau Roman, Nouveau Cinema*, pp. 68-70.

<sup>99</sup> Essa dificuldade pode ser amenizada após a leitura do texto original *Índia Song*.

<sup>100</sup> Cristine Anne Holmlund. *Displacing Limits of Difference: Gender, Race, And Colonialism in Edward Said and Homi Babha's Theoretical Models of Marguerite Duras's Experimental Films*, p. 11.

através dos sons — os gritos da mendiga, os choros dos pássaros, os cães na balsa, os murmúrios dos pescadores. Os únicos indianos que realmente vemos são os criados de turbantes, que aparecem no início do filme para acender incensos em frente à imagem de Anne-Marie Stretter e também no final do filme, em que aparecem novamente, desta vez carregando bebidas. Aqui, essa caracterização é aquela que conhecemos e que nos é tão comum em filmes comerciais, dos sujeitos colonizados que surgem, silenciados, com o único intuito de servir.

O filme, contudo, também dá prioridade a uma outra Índia. A mendiga não é vista. Nunca é mostrada. E isso não significa que esteja relegada a um segundo plano ou que represente uma estória secundária, como nos propõe os modelos de Schuster comentados anteriormente. Essa personagem é tão importante quanto Anne-Marie Stretter, embora não seja mostrada e nem nomeada. Logo na primeira seqüência de *Índia Song*, em apenas um plano geral fixo com duração de 3'50", deparamo-nos com essa personagem “ausente”. É o pôr-do-sol, no centro do plano, ainda em meio aos créditos iniciais, que vem acompanhado de uma canção na língua estranha e indecifrável da louca. Ao fim do canto, gargalhadas e gritos, clamando para ser ouvida. Depois, novamente a canção paralela às duas vozes femininas que surgem, pela primeira vez, para explicar a origem e o destino desta personagem. Essas duas vozes dialogam entre si e, entre lembranças e esquecimentos, relatam o que sabem sobre a louca de Vinhlong. Informam o que já sabemos desde *O Vice-Consul*, *Un Barrage contre le Pacifique* e *O Amante*, que é mendiga, louca, que vive às margens do rio, que veio da Birmânia, não é indiana, mas nasceu em Savannakhet e de lá partiu, há dez anos, até encontrar e permanecer no Ganges. Vendeu os filhos e ficou estéril.

Em entrevista a Dominique Noguez, Duras fala da personagem mendiga em *Índia Song*. Afirmar que todas as personagens, nesse filme, são trágicas. Com exceção da mendiga, pois ela nada sabe. Tornou-se um tabu, sagrada. Quando

falava, quando cantava ou quando delirava, todo o mundo se calava: “*Posso dizer que a personagem principal de India Song era a mendiga.*”<sup>101</sup>.

Para Duras, mostrar o oriente não tem qualquer fundamento, como afirma em *Olhos Verdes*, em relação ao filme *Le Fleuve*, de Jean Renoir. Identifica-se com esse filme porque lembra-se, com intensidade, das regiões de sua infância: “*Gosto daqueles declives que vão dar no Ganges, daquelas varandas, das sestras, dos jardins. Não gosto dos indianos que aparecem no filme. Mostrá-los não serve para nada*”<sup>102</sup>. O fato da mendiga não ser nomeada, nem nos romances, nem nos filmes, não diminui sua importância como personagem. Não tem nome porque ela mesma, a mendiga, já esqueceu seu nome.

Anne Holmlund considera a louca como a figura mítica e representativa do Oriente em geral. Sua única identidade é a loucura, loucura geral de fome e miséria. Seguindo o raciocínio de Said, seria o mau oriental, aquele associado aos atributos mais negativos da colônia. Está silenciada e, quando ouvimos sua voz, é choro, gargalhada ou então palavras praticamente incompreensíveis, que assombram os narradores e as personagens.

Se voltarmos ao texto inicial de *India Song*, veremos que há poucas referências imagéticas sobre a louca, como as duas seguintes:

*“A mendiga aparece no parque.  
Esconde-se por detrás de um arbusto.  
Fica ali.”*<sup>103</sup>

*“Anne-Marie Stretter volta do lado esquerdo da sala. Lentamente. Detém-se. Olha na direção do parque: as duas mulheres do Ganges olham-se.  
A mendiga levanta a cabeça calva, sem medo, esconde-se de novo.  
Anne-Marie Stretter afasta-se com o mesmo passo lento.”*<sup>104</sup>

Na primeira citação, a constatação é de que a louca existe. No entanto o narrador não é identificado. Na segunda, a única vez em que as duas — Anne-Marie Stretter e mendiga — olham-se, a observação e a constatação de ambas

---

<sup>101</sup> “*Le personnage principal d’India Song, je peux dire, c’était la Mendiante*”. Dominique Noguez. *Le Couleus des Mots*, p. 78.

<sup>102</sup> Marguerite Duras. “Renoir, Bresson, Cocteau, Tati”. *Olhos Verdes*, p. 67.

<sup>103</sup> Marguerite Duras. *India Song*, p. 74.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 74.

são recíprocas. São duas mulheres estrangeiras e marginais na sociedade colonial britânica, sendo Anne-Marie Stretter também atingida pela “leprosidade do coração”. Nas passagens acima, uma pequena revelação física da mendiga: é calva, não tem medo e, ao notar que é observada, esconde-se. Consequentemente, Anne-Marie faz o mesmo. Nessas duas passagens, os narradores não são revelados. Elas intercalam diálogos de narradores e personagens identificados, que se entretêm com outros assuntos. Sobre esta segunda citação, a leitura do texto *India Song* foi fundamental para entendermos partes do filme. Em plano geral, de perfil, Anne-Marie Stretter está imóvel diante de uma janela e olha para o exterior. Fica durante um tempo interno latente. O que olha não é revelado ao espectador. Encerra-se o plano, quando se afasta da janela. Mas seria preferível nos determos mais no filme, pois, no texto original, não constam as novas possibilidades narrativas presentes no filme.

Apesar de uma aparência inicial de imposição do poder colonial, que *India Song* nos revela, como uma comunidade branca vivendo em meio ao luxo e à elegância do ambiente, da música refinada do argentino Carlos Alesia, em contraponto à miséria e à lepra, que rodeiam esse ambiente aristocrático e cujos pontos de intersecção encontram-se na loucura — seja na mendiga seja no comportamento do Vice-Cônsul —, Duras, na verdade, subverte o poder colonial. Propõe uma ambivalência. Seria simplista afirmar que o oriente, em *India Song*, esteja em um plano secundário, assim como a narrativa da louca de Vinhlong, em *O Vice-Cônsul*, seja uma *estória secundária*, segundo as definições de Schuster. O oriente de *India Song* presente principalmente no áudio, no sonoro, não é somente uma decisão de “não filmar”, mas sim de privilegiar o som. É uma forma de negar o “cinema de imagens”, que Duras tanto critica. Negar-se em filmar o óbvio e o belo e privilegiar o interior, o pensamento. É a opção pelo mito e não pelo realismo.

As tentativas de se filmar a interioridade não é uma preocupação recente do cinema. As dificuldades para se trabalhar com pontos de vista e com as perspectivas narrativas encontram-se já nas questões relativas aos romances. Através do narrador onisciente, do monólogo interior ou da narrativa em primeira

pessoa, o romance apresenta-se como uma possibilidade para explorar a interioridade das personagens, seja a consciência, a emoção, o sentimento ou a reflexão. No cinema, a materialidade é outra, e a problemática do ponto de vista esteve sempre relacionada à câmera. Portanto, o ponto de vista, aqui, é determinado pela imagem e pelo som. O espectador fica, então, restrito à imagem e ao som, não obtendo informações que não sejam “ditas” ou “mostradas” pela câmera. A percepção das personagens diegéticas são praticamente exteriores. Teoricamente, o cinema estaria pouco armado para a exploração da interioridade das personagens se comparado ao romance.

Claude Murcia<sup>105</sup> aponta que o cinema desenvolveu diversas configurações enunciativas, que permitiram o acesso à interioridade fílmica, como a voz *off*, um discurso que revela os pensamentos ou as emoções das personagens relacionados à imagem. Essa voz pode estar ligada a um comentarista intra ou extradiegético, diferente da personagem narrada. Pode ser, também, a voz da própria personagem, uma voz interior, que exterioriza o conteúdo da consciência. Há também a “visão subjetiva”, uma outra configuração muito recorrente, em que a câmera é substituída por uma personagem. Inicialmente, então, há uma percepção exterior e depois uma permeabilidade para o espaço interior. Isso permitiu que o espectador penetrasse na intimidade das personagens.

Os recursos sonoros utilizados por Marguerite Duras, em *India Song*, vão além desses citados acima. Apesar de nunca estar representada imagetivamente, não podemos negar que a Índia está presente: como o ruído que vem do Ganges, a luz que é a monção, o cheiro de flores que é a lepra. Há ainda o “grito” dos pássaros e o ruído da chuva. Não se vê a chuva. Só se ouve: “*Todos olham o barulho da chuva*”<sup>106</sup>. Há o ruído de Calcutá, com suas diversas origens, dos mercadores, dos cães.

Seu posterior filme, *Son Nom de Venise dans Calcuttá Desért*, realizado em 1976, inicia-se também com a mendiga, assim como em *India Song*. Na primeira seqüência, temos a mesma canção, a mesma gargalhada e o mesmo delírio de

---

<sup>105</sup> Claude Murcia, op. cit.

<sup>106</sup> Marguerite Duras. *India Song*, p. 21.

*India Song*. Essa seqüência é composta por sete planos. O primeiro mostra-nos um chão de pedras: a câmera não mais para o céu, mostrando-nos o claro como em *India Song*, mas agora para baixo. Esse primeiro plano movimenta-se em *travelling* e leva-nos para os próximos quatro planos fixos em três diferentes janelas. Janelas essas velhas e abandonadas. O último plano revela-nos o escuro e o mesmo lago de *India Song*, agora abandonado. Esses sete planos vêm acompanhados das mesmas duas vozes femininas e jovens de *India Song*. Os diálogos são idênticos, assim como as informações. E o tempo da narração *off* é praticamente igual ao da seqüência inicial de *India Song*, 3'55".

As seqüências iniciais desses dois filmes mostram-nos o que virá em seguida. *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert* tem o mesmo roteiro e as músicas iguais de *India Song*. O cenário é semelhante e a história também, que engloba o Embaixador, Anne-Marie Stretter e o Vice-Cônsul. Com uma pequena parte de sua equipe de *India Song*, Duras voltou ao local das filmagens e fez novas tomadas no lugar já abandonado e destruído, o qual denominou de cemitério. Em apenas oito dias, filmou os cômodos vazios, os móveis, os assoalhos e as vidraças abandonados e destruídos. Os planos exteriores concentraram-se nas poças de lama e musgo. Mas, agora, sem atores. Estes foram eliminados nesta segunda jornada. Apenas suas vozes foram empregadas, no filme, para relatar a mesma história que já conhecemos. As personagens, em *India Song*, não correspondiam às suas falas, quando as tinham. E, agora, em *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert*, há os diálogos, mas não a presença física das personagens. Se *India Song* nos proporcionava a imagem colonizadora com o som colonizado, em *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert*, encontraremos ambos somente no som. Sua tentativa foi a de destruir o filme anterior. Essa será sua tendência no cinema: cada filme realizado a partir da morte do filme anterior.

Se havia alguma suspeita, portanto, de que as oposições entre imagem/som e colonizador/colonizado, em *India Song*, estavam submetidas a alguma prioridade pela diretora, *Son Nom de Venise* vem finalizá-la. Eliminando as personagens, esses dois espaços consolidam-se no mesmo nível, já que não

vemos mais os donos das vozes femininas e masculinas, que conversam entre si. Vemos apenas objetos antigos. Não há mais qualquer sinal de requinte colonial.

*Índia Song* é o princípio do ritual de morte da personagem Anne-Marie Stretter, pois, desde o início, os incensos já a anunciam, sendo confirmada com o suicídio da mesma no final do filme. *Meus filmes são do avesso*<sup>107</sup>, confirma Duras, *quando o relato começa, ela [Anne-Marie Stretter] está morta. Son Nom de Venise* vem a ser, então, o cemitério, o que restou após o ritual de morte da personagem Anne-Marie Stretter em *Índia Song*.

Essa tendência fílmica de Marguerite Duras, de se dedicar cada vez mais ao texto, vai tornando-se mais forte. Mesmo em *Hiroshima, Meu Amor*, já encontramos as “vozes”, que se “despreendem” dos corpos. Quando a atriz francesa, na “pele” de Emanuelle Riva, lembra de seu antigo amante alemão, evocação possibilitada pelo encontro com o japonês, as vozes vão adquirindo independência dos corpos, atingindo o limite, quando o japonês assume a fala do amante alemão. Neste filme de Alain Resnais, o estilo cinematográfico de Duras já estava evidenciando suas ousadias e inovações, embora ainda tímidos em 1959.

Com *Le Camion*, produzido em 1977, Duras filmou subúrbios com alta concentração de imigrantes, entre Trappers e Plaisir. Com este filme, assumiu uma tendência de narração fílmica, que já se encontrava em *Índia Song* e em *Son Nom de Venise* e que irá marcar todo seu cinema posterior. Resumiu a representação à própria leitura do texto. Decidiu não rodar o filme, mas contar o que teria sido, já “*Que a fabricação do filme já é o filme*”<sup>108</sup>. Com Gérard Depardieu, Duras dedicou-se à leitura em volta de uma mesa, tendo ambos com os papéis nas mãos. O objeto filmado foi o texto: “*No filme, o caminhão transporta esse todo. Todo o texto do mundo. Como se isso pudesse ser medido, pesado: trinta e duas toneladas de texto, isso me agrada. É isso que eu chamo: a imagem*”<sup>109</sup>. A escolha do ator não poderia ter sido melhor. Depardieu praticamente não sabia ler. Com dificuldade, cumpriu sua missão: leu o texto. Assim, para a diretora, ele não interpretou, justamente porque não ensaiou. Tudo que ela queria: a morte da

---

<sup>107</sup> Marguerite Duras. “Nos Jardins de Israel Jamais Escurecia”. *Olhos Verdes*, p. 220.

<sup>108</sup> Marguerite Duras. *Le Camion*, p. 59.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 83. Entrevista com Michelle Porte.

interpretação para que a palavra se tornasse a própria imagem do autor: “*Dirão que isso não é cinema. Contudo, há alguma coisa na tela. Alguém que fala é uma imagem*”<sup>110</sup>.

Continuando na sua arte de “filmar o texto”, Duras realiza *Le Navire Night* em 1978, sobre a história de dois amantes, que não se conhecem, jamais se encontrarão e vivem a paixão através do telefone durante três anos. Assim como *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert* não poderia existir sem *India Song*, a partir de planos filmados e não utilizados de *Le Navire Night*, Duras escreve cinco textos e transforma-os em quatro curta metragens. A partir das imagens prontas, filma *Césarée*, *Les Mains Négatives*, *Aurélia Steiner Melbourne* e *Aurélia Steiner Vancouver*.

Em cada uma destas, as imagens e as narrações não coincidem. É como se fossem duas histórias paralelas: o da imagem e o da palavra. Em *Olhos Verdes*, comenta sua compreensão entre escrita e imagem: “*Em princípio um roteiro é feito para um ‘depois’. Um texto, não. Aqui, quanto a mim, é o oposto*”<sup>111</sup>. Esse ‘depois’ a que se refere é a imagem, o cinema. Admite, então, a possibilidade de redigir um texto a partir de uma imagem, o que não costuma ser muito comum entre cineastas. E assim explica a origem desses seus curtas e textos, que não poderiam existir se *Le Navire Night* não tivesse sido realizado.

*Le Navire Night* também é marcado pelo estilo durrassiano de filmar a palavra, em que as imagens mostradas estão associadas às narrativas. Ou seja, uma narração *off* sobre o amor entre duas pessoas, que nunca se viram, alternando-se com imagens de atores estáticos, de jardins, de casas e de ruas. O mesmo já não podemos dizer dos filmes a que *Le Navire Night* deu origem. *Les Mains Négatives*, com apenas 18 minutos, é, entre todos, o que atinge o limite na relação, ou talvez disjunção, entre imagem e som. A imagem não tem qualquer relação com a narração. Esta centra-se em uma história de amor: um homem que ama uma mulher não identificada, assim como em *India Song* e em *Son Nom de Venise*. Mas as imagens mostram outra coisa. São longos *travellings* de ruas ao amanhecer, todos filmados entre seis e quinze e quinze para as oito da manhã.

---

<sup>110</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>111</sup> Marguerite Duras. “A Solidão”. *Olhos Verdes*, p. 91.

Como explica em *Olhos Verdes*, com exceção de uma prostituta no boulevard Magenta, só encontramos negros, algumas faxineiras portuguesas, mulatos, velhos, vagabundos e latinos. Às oito horas, desaparecem completamente, pois, nesse momento “*quem ocupa o lugar somos nós*”. E acrescenta: “*Desde a Indochina, desde minha juventude, eu nunca tinha visto uma tal população colonial reunida num só lugar*”. Parece mais um documentário do que um filme de ficção, pois, apesar da câmera não focalizar as pessoas, o tema do filme são não só esses marginalizados e abandonados, mas também esses trabalhadores, que nunca são vistos pela sociedade, em meio a latas de lixo e automóveis.

*Les Mains Négatives* vem comprovar que uma atitude social de Marguerite Duras pode estar presente mesmo quando não a imaginamos. Neste curta-metragem, fala de amor, mas nos mostra um fato social “*Só fiz uma coisa acerca da emigração. Um filme. Pouco falado: ‘Les Mains Négatives’. Paris às 7 horas da manhã*”<sup>112</sup>. Mesmo quando o tema é sobre os judeus, lembra sua infância na colônia: “*Os judeus, essa perturbação, com certeza deve ter começado com a infância na Ásia, os lazaretos fora dos povoados, a endemia de peste, cólera, miséria, as ruas condenadas dos pestíferos, são os primeiros campos de concentração que já vi.*”<sup>113</sup>.

Esse estilo cinematográfico foi consolidando-se progressivamente a partir de seus textos. Mesmo vista como à parte do Novo Romance, sua literatura vai estruturando-se a partir da renovação das formas narrativas e escriturais. Tomando-se o Ciclo Indochinês, verificamos mudanças não somente no estilo literário, mas também no discurso dedicado ao “amante”. Este, como personagem, recebeu um tratamento diferente em cada obra. De *Un Barrage contre le Pacifique* até o *Amante da China do Norte*, uma progressiva mudança, que oscilou do desprezo para a admiração. O Orientalismo, ou seja, a representação dedicada a um suposto oriente, ou oriental, passando por suas metamorfoses. O oriente também presente na pele da mendiga em muitas de suas obras literárias. Ambos, chinês e mendiga, presos por suas origens e destinos, no caso, o dinheiro do pai e a loucura da miséria.

---

<sup>112</sup> Marguerite Duras. “Uma Certa Idéia da França”. *O Mundo Exterior*, p. 44.

<sup>113</sup> Marguerite Duras. “A Imagem Escrita”. *Olhos Verdes*, p. 167.

A mendiga saiu do texto, chegou ao cinema, mas não passou pela imagem. Ao invés de mostrar o que já está evidente em muitos filmes, Duras somente nos proporcionou a voz, a canção e o delírio da louca laociana. Essa mendiga apresenta os mesmos estereótipos já propostos por Said e por Bhabha, ou seja, o oriental relegado aos aspectos mais negativos, quando comparado ao ocidental, como a loucura, a barbárie e a incapacidade. Não para deixá-la em segundo plano, mas para valorizar o que acreditava ser o mais importante: a oralidade do texto. Assim, se o som é mais importante que a imagem, para Duras, a mendiga é a personagem principal do texto, mas uma personagem principal que não é vista. O oriente, em *India Song*, na pele da mendiga, problematiza a concreta representação do oriental proposto por Said. Ao mesmo tempo em que condiciona a mendiga à loucura, o fato de não ser visível nos leva a repensar a importância desta personagem “invisível” nos romances e nos filmes de Duras.

O Oriente de Marguerite Duras, seja a Índia em *O Vice-Cônsul* e *India Song* ou Indochina em *O Amante*, teve, cada qual, sua própria representação e ambigüidade. Os recursos literários e cinematográficos empregados por essa escritora/cineasta colocaram o romance e o cinema tradicionais em debate, seja na possibilidade e também impossibilidade de uma leitura autobiográfica no romance *O Amante*, ao brincar com os pronomes “eu” e “ela” e com os tempos verbais, seja na não simultaneidade entre imagem e som em *India Song*. A construção ambígua de suas personagens, orientais ou não, sugere uma aproximação com os novos romancistas, assim como uma releitura dos parâmetros bipolares colonizador/colonizado apontados por Edward Said.

O chinês também saiu do(s) texto(s) e foi para tela. Não por Duras, mas por Jean-Jacques Annaud, ao qual podemos atribuir uma reaproximação com os binarismos orientalistas analisados por Edward Said, como veremos no próximo capítulo.

## Capítulo 3 – Jean-Jacques Annaud e o Orientalismo

### 3.1. *O Amante* na tela

Com a adaptação de *O Amante*, de Marguerite Duras, realizada por Jean-Jacques Annaud em 1992, surgiram muitas polêmicas e discussões num período em que *autoria*, *autoridade* e *Política dos Autores* voltaram a ser debatidos. Esta *Política dos Autores*, lançada pelo *Cahiers du Cinéma* na década de 50<sup>114</sup>, propôs um novo estilo de crítica cinematográfica relacionado à autoria no cinema, provocando debates ao analisar produções americanas do pós-guerra e procurar a expressão pessoal do diretor em filmes de produtor.

Esta palavra autor, usada pelos adeptos da política, encontra sua origem no domínio literário. Tratava-se de ver o cineasta como um escritor, o filme como um livro, mais precisamente como um romance. Atrelando essa característica literária à crítica cinematográfica, quem seria este autor? O roteirista ou o argumentista? O realizador ou o diretor? Mas, além dessa discussão a respeito do “verdadeiro” autor, que perdura até os dias de hoje, a literatura representou, na verdade, a grande inimiga da política dos autores.

Defendendo o cinema como arte *pura* – pureza no sentido de que o autor pudesse, através de suas obras, mostrar sua marca pessoal – e autêntica, e desejosos de um “cinema-cinema”, os integrantes da *Política dos Autores* tinham o objetivo de romper com a literatura e não aceitar a idéia de um cinema como reflexo da arte literária. O principal ataque foi contra a narrativa literária, pois tinham a ambição de realizar uma inovação no aspecto narrativo dos filmes para que o cinema se configurasse como linguagem e não fossem mais vistos como herança da literatura. Para que essa nova narrativa fílmica se tornasse possível, haveria uma desvalorização dos enredos e uma proposta de temática mais complexa e abstrata, baseada em estórias mais intimistas e subjetivas. Desta

---

<sup>114</sup> Essa Política dos Autores está inserida na modernidade europeia do pós-guerra, na qual o cinema passa a ser visto de um ângulo mais complexo a partir de diversos fatores: a evolução das mentalidades, ou seja, de preocupações coletivas para problemas psicológicos mais individualizados, além da evolução das técnicas e influência das outras artes. Em Francis Vanoye a Anne Goliot-Lété. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*, p.35.

forma, procurava-se pela “matriz” representada por repetições a serem identificadas em um conjunto de filmes de um mesmo cineasta. Era, então, um cineasta que se repetia. E houve críticos que consideraram cineastas como autores pelo simples fato da repetição. Jean-Claude Bernardet classifica como decantação esse processo de busca pela matriz, que nos leva ao que poderíamos chamar de *arqueofilme*. É como se depusessem os filmes uns sobre os outros para verificar o que há de coincidente neles. Este trabalho, executado pelo cineasta e posteriormente pelo crítico, não era facilmente realizável. Com raras exceções, a matriz não era dada logo no primeiro filme do autor. O cineasta teria que construí-la, ou melhor, teria que descobri-la.

Essa marca repetitiva do autor leva o cinema a ter uma outra semelhança com a arte literária, que é o tema da *primeira vez* referente aos processos de criação, bem como autobiografias e memórias dos artistas, que tematizaram, direta ou indiretamente, o seu processo criativo. No cinema, o autor repetiria, incessantemente, o primeiro filme, depurando seus temas até o máximo refinamento da matriz. Bernardet acrescenta: “Radicalizando ainda mais, diremos que o autor só faz um filme na vida, sempre o mesmo”. A matriz não está apenas latente no primeiro filme, a obra já está embutida no sujeito desde o início de sua vida. A unidade não envolve apenas o conjunto dos filmes, mas também a vida do autor. Obra e autor formavam uma unidade coesa. Mas as vias para se chegar a essa matriz não eram racionais. E a construção dessa unidade pelos autores e, posteriormente, pelos críticos, estava constantemente ameaçada pelo público e pelos produtores, estes não interessados na expressão pessoal e na matriz do autor. A *Política* valorizava a *mise en scène* por envolver os elementos que contribuíam para a elaboração dos planos (quadros, movimentos de câmera, iluminação, marcação e direção de atores, aproveitamento da cenografia e dos objetos de cena etc.), mais do que, embora sem excluí-los, a montagem, a música, ruídos e diálogos. Portanto, enquanto o filme de autor era a manifestação da matriz, o mesmo filme de produtor era uma fórmula comercial e a fixação de um modo de produção (elenco, estúdio, papel do diretor etc.)<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Jean-Claude Bernardet. *O Autor no Cinema*.

Contra a arte *pura* da *política*, entra em discussão a afirmação da arte *impura* por André Bazin. Este, propondo uma nova leitura do cinema, defende as relações do cinema como arte em reciprocidade com outras artes, inclusive a própria literatura. Afirma que há um equívoco em imaginar a adaptação literária para o cinema como uma arte que não se situa na sua originalidade. Mesmo as adaptações, consideradas “inferiores” às obras literárias originais, teriam seus aspectos positivos, principalmente para a literatura:

*“É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema. Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura!”<sup>116</sup>.*

Seria possível, entretanto, falar em cinema autoral nos dias de hoje? Filmes atuais ainda teriam características singulares de seus realizadores em meio a uma indústria cinematográfica cada vez mais crescente? *O Amante*, de Jean-Jacques Annaud, conseguiu restituir a essência da obra original de Duras? Segundo a crítica cinematográfica, este diretor utilizou-se realmente de um romance consagrado mundialmente apenas para promover-se a partir de um convite ao leitor para penetrar na “verdadeira vida de Marguerite Duras”. Seria verdade? Como afirma Dudley Andrew, o que esta adaptação fez foi levar Duras a uma disputa com Claude Berri<sup>117</sup> e Annaud, cuja notoriedade tornou-se parte integrante da promoção do filme que Duras repudia<sup>118</sup>.

Annaud apresenta-se como um cineasta meticuloso e obcecado em verificar todos os detalhes, por menores que sejam. Em *O Nome da Rosa*, procurou retratar um autêntico medievalismo a partir de cenários e locações. Como verifica Gino Moliterno<sup>119</sup>, Jacques Le Goff — conceituado medievalista

---

<sup>116</sup> André Bazin. “Por um Cinema Impuro”. In: *O Cinema. Ensaio*, p.93.

<sup>117</sup> Claude Berri foi o produtor do filme *O Amante*.

<sup>118</sup> Dudley Andrew. “O Desautorizado Autor, Hoje”. In: *Imagens*, p.68

<sup>119</sup> Gino Moliterno. “Novel Into Film: *The Name of the Rose*”, p.209.

acadêmico — aparece nos créditos do filme como consultor. No entanto esse suposto “autêntico” medievalismo apresenta-se como uma mera caricatura. Assim, Annaud passa a ser conhecido como um cineasta que tenta reproduzir realisticamente não somente os romances que adapta, mas praticamente toda a sua obra fílmica. *A Guerra do Fogo*, por exemplo, um de seus filmes mais conhecidos pelo público e também um dos mais premiados, apesar de apresentar um estilo diferente de filmar, como ausência de narrador e de diálogos, configura-se como uma tentativa de representar realisticamente um tempo primitivo.

A parceria com o roteirista Gérard Brach evidencia essa característica cinematográfica de Annaud. Não só roteirizou *O Amante*, mas também esses dois filmes mencionados acima, *A Guerra do Fogo* e *O Nome da Rosa*, e ainda *O Urso*. Além de parceria com outros diretores, como Claude Berri, em *Jean de Florette*; Roman Polanski, em *Frantic et Tess*; Michelângelo Antonioni, em *Identification d'une Femme*; Marco Ferreri, em *Revê de Singe*; e duas realizações de dois filmes próprios: *La Maison* e *La Bateau sur l'Herbe*.

Como afirma Bernardet, não há mais dúvidas de que um cineasta é ou pode ser um *autor*, de que a *autoria* existe no cinema, na literatura ou em outras artes. O que o conceito *autoria* ganhou em extensão, perdeu em profundidade. Sua familiaridade, naturalidade e obviedade correspondem à sua perda em criatividade e poder de polêmica, tanto na produção como na crítica. O *autor* foi atingido na própria base, na sua unidade, e, sem isso, não há *autor* na concepção da *política*.

A dicotomia entre cinema comercial e de autor existe desde que este se consolidou como indústria. No caso, encontramos indícios dessa dicotomia em entrevista de Jean-Jacques Annaud concedida a Walter da Silva na Revista Set<sup>120</sup>. Questionado sobre o que Marguerite Duras achou do filme pronto, Annaud responde que esta nunca se pronunciou a esse respeito e acrescenta: “Ela também é diretora e fez muito mais filmes do que eu. Ela fica aborrecida pelo fato de que seu trabalho nunca atingiu o público. Nós sempre temos esse tipo de competição, que eu compreendo”.

---

<sup>120</sup> Walter da Silva, “Entrevista com Jean-Jacques Annaud: Sexo sem Culpa”. *Set*, ano VI, n.9, 1992.

É claro que podemos fazer muitas relações entre literatura e filme, mas a fidelidade passaria a ser somente a uma delas, sendo que nem sempre seria a mais instigante. Mesmo que o roteirista Gérard Brach<sup>121</sup> confesse a sua tentativa de fidelidade ao romance de Marguerite Duras e associe esse processo ao trabalho de um tradutor, relacionando adaptação com tradução, também podemos nos concentrar em outros aspectos, como na narrativa, por exemplo, já que é um elemento chave e central tanto para o romance quanto para o filme.

Por interesse comercial ou não, o que podemos notar é que Jean-Jacques Annaud teve como base uma obra literária com características do Novo Romance para realizar um filme nos modelos da narrativa clássica. Ou seja, de uma narrativa literária impregnada de procedimentos cinematográficos, como vimos, realizou um filme com uma estrutura clássica do cinema. Primeiro, não obedeceu à configuração temporal proposta pela obra original, estruturando-a linearmente a partir de uma narradora em *voz off*, que rememora um acontecimento do passado. Assim como em *O Nome da Rosa*, existe um narrador em *voz off*, personagem Adso, que relata acontecimentos do passado para um melhor entendimento do espectador. E, como afirma Seymour Chatman, este recurso é considerado clássico, e até mesmo ultrapassado, como forma de narração. Mesmo que a imagem não mostre tudo, a *voz off* chega, às vezes, a ser importuna e pouco artística<sup>122</sup>.

Em segundo lugar, é proposto um entendimento do enredo e não uma mensagem simbólica de sensação ou emoção ao leitor, como ocorre normalmente com as obras de Duras, as quais estimulam a formação de imagens em quem as lê. A sensação de movimento a partir de um plano-sequência, de um *travelling*, de uma panorâmica, ou seja, imagens cinematográficas, que poderiam ser subtraídas do romance, cedem espaço a uma narrativa que pouco se utiliza desses recursos. É o que ocorre no filme de Annaud. O romance tem uma narração que não obedece a uma cronologia linear, é menos dramatizada e comporta momentos de vazio e lacunas. O filme, por sua vez, é linear e a crise psicológica das

---

<sup>121</sup> Entrevista com Gérard Brach realizada por Marie Marvier. *L'Avant-Scène*.

<sup>122</sup> Peña-aridid, Carmem. *Literatura Y Cine. Una Aproximación Comparativa*, p.178.

personagens torna-se menos ambígua. Além do mais, essa voz *off* é representada, muitas vezes, por citações do próprio romance. Isso poderia ser considerado poético se ela não entrasse em contradição com a imagem, como no exemplo a seguir, referente ao primeiro encontro do casal na *garçonnière*:

No romance:

*“A pele é de uma doçura suntuosa. O corpo. O corpo é magro, sem força, sem músculos, podia ser o corpo de um doente, de um convalescente, ele é imberbe, sua única virilidade é a do sexo, é muito fraco, parece estar à mercê de um insulto, parece sofrer. Ela não olha para o rosto. Não olha. Só o toca. Toca a doçura do sexo, da pele, acaricia a cor dourada, a novidade desconhecida. Ele geme, chora. Dominado por um amor abominável<sup>123</sup>”.*

No filme<sup>124</sup>:

*Garçonnière / Interior / Dia:*

*Plano 244: Chinês deitado de costas com os braços abertos em cruz. A cabeça inclinada para o alto, o queixo tenso, postura de mártir vencido. A câmera abandona seu rosto em primeiro plano de perfil esquerdo e, em ligeiro ‘plongée’, reencontra a mão da jovem que acaricia seu peito até atingir o ventre.*

**Voz off:** *A pele é de uma maciez suntuosa.*

*O movimento da mão é interrompido até que a menina entre no enquadramento esquerdo. Ela está ajoelhada, apoiada sobre um braço, de costas. Sua mão pára no ventre dele e alisa o branco linho da calça.*

**Voz off:** *O corpo não tem pêlos, sem qualquer virilidade além do sexo.*

Na verdade, o chinês do filme nada tem de fraco ou doente, como assinala o romance. Seu corpo, por inteiro, é viril. Apesar de Duras, em *O Amante da China do Norte*, sugerir que o chinês poderia ser mais belo no caso de um filme, o que causa estranhamento é que a imagem desse corpo, na tela, não corresponde nem à voz *off* do filme e nem à descrição do romance. A narração em *off* no plano 244 anuncia que “O corpo não tem pêlos, sem qualquer virilidade além do sexo”, mas o corpo do chinês é extremamente viril e forte. Comprovamos esse contraste

---

<sup>123</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, p.39.

<sup>124</sup> Essa descrição fílmica, assim como as posteriores, foram baseadas e traduzidas a partir do roteiro decupado por Caroline Aragon. *L’Avant-Scène Cinéma*. Mars. 2001, nº500

envolvido em outras referências no romance de Duras: “O corpo é magro, sem força, sem músculos, podia ser o corpo de um doente, de um convalescente, ele é imberbe, sua única virilidade é a do sexo, é muito fraco, parece estar à mercê de um insulto, parece sofrer”. Neste trecho, a autora contrasta a virilidade sexual ao universo da fraqueza. Assim, na elaboração do roteiro, Annaud e Gérard Brach excluíram as referências, como fraco e doente, da personagem do romance, já que não corresponderiam ao amante do filme, que é másculo e imponente.

Além desta contradição na imagem citada, um outro inconveniente é a literalidade no cinema. Aqui não é mais a imagem “contrariando” a palavra, mas sim o texto “redundando” com a imagem:

No romance:

*“Os encontros com a família começaram com grandes jantares em Cholen. Quando minha mãe e meus irmãos vêm a Saigon, eu o convenço a convidá-los para jantar nos grandes restaurantes chineses que eles não conhecem, nos quais nunca entraram. São noites sempre iguais. Meus irmãos comem vorazmente sem dirigir-lhe uma palavra. Nem olham para seu rosto. Não podem. Não são capazes. (...) Quanto a ele, nas duas primeiras vezes procurou iniciar a conversa, começou a falar sobre suas aventuras em Paris, mas em vão. Foi como se não tivesse falado, como se ninguém tivesse ouvido. A tentativa esvaiu-se no silêncio. Meus irmãos continuaram a comer com voracidade. Eles devoram como nunca vi ninguém devorar em lugar algum”<sup>125</sup>.*

*“Meus irmãos jamais lhe dirigiram a palavra. Era como se ele fosse invisível, sem densidade suficiente para ser percebido, visto, ouvido por eles. Isso porque ele está aos meus pés, porque está certo de que não o amo, que estou com ele pelo dinheiro, que não posso amá-lo, que é impossível, que pode suportar tudo sem chegar jamais ao desfecho desse amor. Porque é um chinês, não é um branco. A atitude de meu irmão mais velho, calando-se e ignorando a existência de meu amante, baseia-se numa tal convicção, que chega a nos influenciar. Nós todos imitamos o exemplo do irmão mais velho em face desse amante. Eu também não lhe falo na presença dele. Na presença de minha família não devo jamais lhe dirigir a palavra”<sup>126</sup>.*

*“Na presença de meu irmão mais velho ele deixa de ser meu amante. Não cessa de existir, mas nada significa para mim. Torna-se letra morta. Meu desejo obedece ao do irmão mais velho, ele rejeita meu amante. Cada vez que os vejo juntos sinto que não posso suportar essa proximidade. Meu amante é anulado em seu corpo fraco, justamente naquela fraqueza que me enche de prazer. Ao lado de meu irmão ele se torna um escândalo inaceitável, motivo de vergonha que precisa ser escondido.(...)”<sup>127</sup>.*

---

<sup>125</sup> Marguerite Duras. *O Amante* pp.50-51.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p.51.

<sup>127</sup> *Ibidem*, pp.52-53.

No filme:

Restaurante / Cholen / Interior-Noite

O amante é apresentado à família da menina em um restaurante chinês. Após olhares hostis, sentam-se à mesa. Enquanto todos comem, praticamente devorando a comida, o chinês tenta, inutilmente, ser agradável ao falar da origem de sua família. É ignorado por todos, inclusive por sua criança.

*Plano 417: Plano sobre o chinês ao centro, em discreto 'plongée' em primeiro plano que inclui a mãe à esquerda, e a menina à direita. Como os irmãos, a menina não levanta os olhos do prato. O chinês continua sem conseguir apoio da menina.*

**Chinês:** ... para partirmos para o sul do país.

*A partir destas palavras, a câmera inicia um 'travelling' para trás, até recobrir toda a mesa. O irmão mais velho serve-se de vinho e pede outra garrafa (no enquadramento esquerdo). Ninguém dá atenção ao chinês, nem mesmo a menina. Com o 'travelling', os dois irmãos ficam de costas.*

**Chinês:** ... E minha mãe ficou na estrada, não conseguia mais continuar...

**Voz off** (encobrendo a fala do chinês): *Minha família nada deve saber. Está implícito que ele está aos meus pés, que estava com ele pelo dinheiro, que não posso amá-lo, pois ele é chinês, não é branco.*

*O chinês pára de falar no começo de uma frase, vencido pelo silêncio dos demais.*

*Plano 418: Plano médio sobre os dois irmãos. O mais velho termina outro copo de vinho. O mais novo não levanta os olhos do prato enquanto come.*

**Voz off:** *Meus irmãos comiam, e não lhe falavam. Eu também não lhe falara.*

*Plano 419: Primeiro plano da menina. Ela come, pensativa, os olhos perdidos e vagos, ignorando o chinês à sua direita e praticamente dando-lhe as costas.*

**Voz off:** *Diante de minha família, ele deixava de ser meu amante. Ele nada mais significava para mim. Ele se torna uma casa em ruínas, um escândalo inaceitável, um motivo de vergonha...*

*Plano 420: Primeiro plano sobre o chinês. Esforça-se para manter a dignidade. Procura em vão um apoio ao lançar um olhar para a menina ao seu lado.*

**Voz off:** ... que tinha de ser ocultado.

Nesta seqüência, não encontramos comportamentos que contradizem a escrita de Duras. Muitas citações em *voz off* são fiéis ao romance original, principalmente em relação ao seu amante chinês. Tanto a autora, Duras, quanto o diretor, Annaud, não divergem na narração. Mas, como afirmamos anteriormente, o problema está na literalidade do roteiro em relação ao romance. Literalidade

essa que, no filme, leva à redundância do som em relação à imagem. Nos dois planos, 418 e 419, esta é explícita. No plano 418, “*meus irmãos comiam, e não lhe falavam. Eu também não lhe falava*”, está a voz *off* novamente sem utilidade, uma referência desnecessária. O comportamento das personagens visíveis, na imagem, já demonstra a tensão e o clima de constrangimento existentes. Assim, a câmera faz as vezes do narrador, que capta o olhar dos atores e o movimento das personagens para explicar e qualificar o que pensam ou dizem.

No entanto, em dois plano-seqüências, a voz *off* está ausente, e há uma certa relevância enquanto forma e conteúdo. São diálogos um tanto reveladores de sonhos, famílias, frustrações e melancolia das personagens.

O primeiro deles é o Plano 263, com duração de 2’54”, no Interior da *Garçonnière*:

*Menina branca e chinês estão deitados na cama em um plano médio fixo em diagonal a partir do ângulo inferior direito. Ele, de ‘pegnoir’ de seda preto, conversa e, principalmente, ouve a menina, que está coberta com um lençol do ventre para baixo.*

**Menina:** *Contei-lhe que seria escritora. Ela disse que isso não era trabalho. Ela quer que eu leciono matemática para ganhar dinheiro.*

**Chinês:** *O que quer escrever?*

**Menina:** *Livros, romances. Sobre meu irmão mais velho...*

*À medida que a menina prossegue em seu relato, a câmera começa a movimentar-se ligeiramente em um lento ‘travelling’ lateral para direita ao longo do diálogo, até atingir o eixo de seus corpos.*

**Menina:** *...para matá-lo, fazê-lo sofrer, para fazê-lo morrer. Para salvar meu irmão caçula. E sobre aquilo. Sobre a tristeza de minha mãe. Sobre falta de dinheiro, de vergonha.*

**Chinês:** *Conheço as tragédias pelas quais sua mãe passou.*

**Menina:** *Como sabe?*

**Chinês:** *Pelos criados. Pelo meu motorista. Sabe-se tudo através dos criados. Conheço seu irmão mais velho. Encontrei-o nas casas de ópio ao longo do rio. Ele fuma demais. Demais. Os brancos não sabem fumar.*

*O ‘travelling’ prossegue para a direita, passando o eixo médio que os separa, mantendo-os no centro do enquadramento por uma panorâmica.*

**Menina:** *Ele é um animal, ele me assusta. Rouba da minha mãe para fumar. Rouba dos criados. Mamãe nunca diz nada.*

*Chegando ao lado da menina, a câmera centra lentamente sobre a mesma até que ela fale novamente de seu irmão. Primeiro em um plano de seu perfil esquerdo, depois em um plano fechado de seu rosto. O chinês está apoiado no cotovelo, fitando-a, ficando assim durante todo o plano, no enquadramento esquerdo:*

**Menina:** *É o seu predileto. Desde a morte de papai, não temos dinheiro. Mamãe perdeu tudo aqui. Ela fez as opções erradas.*

**Chinês:** *Como conseguem viver?*

**Menina** (ela vira a cabeça do lado oposto ao seu amante, quase chorando): *Fazemos o possível. Não temos honra. Fazemos o possível.*

O chinês acaricia suavemente seus cabelos com as mãos e aproxima-se novamente de sua orelha. Ela coloca sua mão sobre o punho dele correspondendo às carícias:

(Silêncio)

**Chinês:** *Veio até aqui porque tenho dinheiro?*

**Menina:** *Não sei. Vim porque gostei de você.*

**Chinês:** *Gostaria de mim se eu fosse pobre?*

**Menina:** *Gosto de você assim, com dinheiro.*

Ele beija seus cabelos ao passo que ela vira-se de encontro ao rosto dele e fecha os olhos, como uma criança que procura por proteção. Depois ela guia as mãos dele por seus seios, ao longo do seu ventre. A câmera acompanha o movimento das mãos em uma panorâmica rápida em plano fechado ao longo do lençol. Pressionando a palma de seu amante contra seu próprio sexo, ela separa as pernas, ao passo que ele reaviva o desejo de amor físico. Ela retira sua mão e as dele descem sobre as coxas da menina para encontrar a pele coberta pelos lençóis.

**Chinês** (murmurando em off): *Quero levá-la para longe.*

A partir do *travelling* lateral para a direita, chegamos ao eixo dos corpos dos amantes. Nesse momento, deparamo-nos com o ápice do movimento da câmera, no limite de sua revelação e de seu rancor: o ódio que sente de seu irmão e do desejo de não somente vê-lo morto, mas da necessidade de matá-lo para a sobrevivência de sua família.

O segundo plano, que afirmamos como interessante, é o Plano 527, com duração de 4'7", também no Interior da *Garçonnière*:

A menina e o chinês estão deitados na cama em um plano americano de perfil, a partir do lado esquerdo da cama. Ele, de 'peignoir' preto. Ela, em evidência, serve-se de um copo de vinho e olha o chinês. À medida que conversam, a câmera aproxima-se em 'travelling'.

**Menina:** *Ela é bonita?*<sup>128</sup>

**Chinês** (melancólico): *Ela é rica. A família também pensou nisso. Ela é coberta com ouro, jade e diamantes.*

**Menina** (toma um gole de vinho e pousa a garrafa ao lado da cama): *Já dormiu com outra branca antes?*

**Chinês:** *Sim, em Paris, é claro. Aqui não.*

**Menina:** *Por quê?*

O 'travelling' pára em plano médio sobre os dois amantes lado a lado. Ele vira a cabeça com um suspiro.

---

<sup>128</sup> Esta pergunta refere-se à noiva do amante chinês, sua futura esposa.

**Chinês:** *Aqui, além de prostitutas francesas, é impossível ter mulheres brancas. Totalmente impossível.*

*Ele brinca um instante com seu isqueiro, depois vira-se, depositando-o sobre a mesa de cabeceira. A menina também vira-se e beija suas costas. Ele volta-se e, olhando em seus olhos, segura seu queixo e pergunta:*

**Chinês:** *Quero que diga para mim... Você veio até aqui para que lhe desse dinheiro.*

**Menina** (repete docemente): *Vim aqui para que me desse dinheiro.*

*Ele segura o rosto da menina com suas mãos e enfatiza:*

**Chinês:** *Repita “Estava pensando no dinheiro, e apenas no dinheiro desde que o vi no barco”.*

**Menina:** *Pensei no dinheiro, e apenas no dinheiro desde que o vi no barco.*

*Ele encosta a cabeça em seus cabelos. Ela sorri e ele murmura. A câmera começa a traçar um círculo em torno deles até terminar à direita da cama, ao lado do chinês.*

**Chinês:** *Você é uma puta... Você é uma puta.*

**Menina:** *Não acho isso repugnante, pelo contrário.*

*Ela mexe as pernas contra ele e desliza uma mão na abertura do ‘peignoir’ de seda preto em busca do sexo do amante. Ele, primeiro encostado na cabeceira da cama por um instante, depois detém a mão que o acaricia e aperta contra seu corpo. A câmera estreita, então, lentamente, sobre o rosto do amante marcado pelo sofrimento.*

**Chinês:** *Você sabe... antes de conhecê-la... nada sabia sobre o sofrimento. Eu adoraria... adoraria levá-la, mas não tenho forças.*

*Ela vira o rosto para o outro lado, tirando suas mãos dentre as dele, deixando em evidência o rosto do chinês no enquadramento.*

**Chinês:** *Não tenho força alguma. Estou morto. Não tenho desejo por você. (Fecha os olhos e chora). Meu corpo já não quer aquela que não ama.*

*O plano vai fechando-se em seu rosto, até não conseguir mais conter as lágrimas.*

No plano 263, do lado direito da cama, é a menina que faz grandes revelações de sua vida. Os desejos da mãe de vê-la como professora de matemática e a recusa em aceitá-la futuramente numa profissão de escritora. As relações familiares ruins, com o ódio pelo irmão mais velho, o amor pelo caçula, a tristeza da mãe, a falta de dinheiro e a vergonha. E finaliza com o esclarecimento do seu envolvimento em troca de dinheiro.

No mesmo lado direito da cama, no plano 263, em que estava a menina, estará o chinês no plano 527. Se naquele, foi ela quem relatou sua vida, agora será ele: a revelação da origem nobre de sua noiva, a impossibilidade de se ter

mulheres brancas na colônia, novamente uma tentativa de convencimento do ato sexual em troca de dinheiro, além do sofrimento e da fraqueza.

Consideramos esses dois planos-seqüências importantes não somente por serem extensos — o plano 263 com 2'54" e o plano 527 com 4'7" —, mas porque revelam os temas mais importantes do romance em unidades narrativas de ação, quase como confissões diante da câmera, que não os interrompe com cortes. Há, também, ausência da voz *off*, o que permitiu planos mais poéticos, menos narrativos e/ou descritivos. E, finalmente, o mesmo tema que se repete: a relação amorosa em troca do dinheiro. Assim como afirma Mitry, a duração de um plano depende, em um alto grau, de seu conteúdo. Não se pode montar um filme sem levar em conta seus fatores psicológicos ou narrativos, pois eles desempenham papéis essenciais em nossa percepção do movimento e da duração do plano<sup>129</sup>.

### 3.2. Orientalismo Imagético em *O Amante*

Após as diferentes formas de Oriente presentes nas obras literárias e fílmicas de Duras, possibilidades alternativas de escrever e filmar, o oriente escolhido por Jean-Jacques Annaud mostra-se bem diferente das propostas da escritora. No filme, o enredo é basicamente o mesmo do romance. Como personagens principais, a menina branca — cuja família tem origem francesa — e seu amante chinês, que se conhecem no início do século passado, quando a Indochina era ainda colônia da França. Essas duas personagens poderiam ser vistas apenas como construções fictícias, mas podem ser vistas também como representações de duas sociedades, de dois mundos diferentes. A menina é pobre e nasceu na colônia. O chinês é rico e estudou na França. Ao longo do envolvimento amoroso, a menina branca passa a ser desprezada pela sociedade não porque se envolveu com um homem mais velho, mas porque se envolveu com um chinês. Esta mesma personagem encontra-se associada a dois “mundos”, e seus pensamentos e atitudes são permitidos nesses dois campos: o ocidental e o oriental. Ao mesmo tempo em que se

---

<sup>129</sup> J. Dudley Andrew. *As Principais Teorias do Cinema. Uma Introdução*, p.199.

identifica com a colônia, por ter nascido, crescido e nunca ter saído dessa região, também identifica-se como branca européia diante de um oriental. Frente a esses dois possíveis comportamentos, Memmi diferencia o colonizador do colonialista. O colonizador como aquele que tenta recusar a colonização, aquele que não quer se identificar com o estrangeiro. No entanto, sua ascendência já o caracteriza como privilegiado. Já o colonialista é o colonizador que se aceita, ou seja, aceita os privilégios que o colonialismo lhe proporciona, já que a consciência de sua origem sempre explicita-se no encontro com o *outro*.

No termo técnico, encontramos não somente uma linearidade narrativa a partir da continuidade clássica dos planos, mas também uma outra visão, uma outra opção de perspectiva para filmar aqueles que representam o suposto oriente. Como se não bastasse uma outra perspectiva, poderíamos até afirmar uma opção estereotipada e preconceituosa do oriental. A seqüência mais representativa e explícita em que o amante chinês passa pelo processo de metamorfose do romance para o filme é aquela em que ambos, menina branca e chinês, encontram-se sozinhos na *garçonnière* após o jantar com a família da menina.

No romance:

*“O chinês de Cholen fala comigo, está a ponto de chorar, diz: o que foi que fiz para eles? Digo-lhe que não deve se preocupar, que é sempre assim, em todas as circunstâncias da vida. Explico-lhe quando voltamos ao apartamento. Digo que a violência de meu irmão mais velho, fria, insultuosa, acompanha tudo o que nos acontece, tudo o que temos passado na vida. Seu primeiro movimento é o de matar, aniquilar a vida, dispor dela, desprezar, perseguir, fazer sofrer. Digo-lhe que não tenha medo. Não corre perigo algum. Porque a única pessoa que assusta o irmão mais velho, na frente de quem curiosamente ele se intimida, sou eu.”<sup>130</sup>*

No filme:

*Garçonnière* / Interior-Noite

---

<sup>130</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, p.54.

*Plano 459: Plano geral a partir da cama, de ¾ do lado direito da porta da 'garçonnière', que é aberta no escuro pelo chinês que entra e acende a luz. Está acompanhado da menina.*

*A menina coloca seu chapéu na entrada, avança e fica ao pé da cama. Imóvel, esfrega as mãos como uma criança culpada.*

*Chinês tira o paletó de um modo seco e joga-o sobre a poltrona. Encaminha-se na direção da menina em silêncio e fica a olhá-la por um instante.*

*O tapa surge repentinamente, de uma violência descomunal, sem concessão.*

*Plano 460: 'Raccord' deste movimento anterior, em primeiro plano, do perfil esquerdo da menina. Sem pausa, após batê-la, com o mesmo braço esquerdo, empurra-a para a cama.*

*Plano 461: Novamente 'raccord' em primeiro plano, em rápido 'plongée'. Apoiando-se nos cotovelos e estremecendo, a menina tenta recompor-se diante desta fúria imprevisível.*

*Plano 462: Contracampo. O rosto do chinês implacável em primeiro plano.*

*Plano 463: Campo sobre a menina, como antes. Ele a puxa contra o seu corpo brutalmente, forçando a mesma a deitar-se novamente. Ela cede e submete-se.*

*Plano 464: Plano geral como aquele inicial. Ela está deitada no meio da cama, sua cabeça no ângulo inferior direito da imagem. O chinês, de pé, está entre as pernas dela pendentes, desabotoa o colete e tira a roupa dela selvagemmente.*

*Plano 465: O chinês, em primeiro plano, desabotoa a calça (fora de campo), sem deixar de olhá-la.*

*Plano 466: A menina, em plano médio e em 'plongée' sobre sua esquerda, parece resignada. Fixa o olhar em algum lugar vago no teto. A câmera desloca-se rapidamente para a esquerda e aproxima-se rapidamente para reenquadrar seu rosto em primeiro plano.*

*Parece desinteressada pela submissão de seu corpo à violência do chinês, que a penetra. Ele a puxa um pouco mais para si até o ombro dele formar uma sombra sobre o rosto da menina, encobrindo-o.*

*Ela fecha os olhos, contendo os gemidos de dor.*

*Plano 467: Contracampo. À medida que os movimentos aceleram-se, o rosto do chinês, em primeiro plano, volta-se para o alto em uma expressão de gozo frio e mecânico.*

*Após o êxtase, recupera a respiração e lança um breve olhar sobre a menina.*

*Plano 468: Campo sobre a menina em primeiro plano em 'plongée'. Ele larga o corpo dela, deixando-o tombar na borda da cama como um objeto indesejável.*

*A câmera recua em 'travelling' para trás para abranger a cama em diagonal, ao passo que o chinês senta-se na cabeceira atrás dela.*

*Com os olhos fixos no teto e balançando os pés nus ao pé da cama, a menina recupera sua arrogância ao perguntar:*

**Menina:** *Quanto vale isto?*

*Ele, com um cigarro na mão, não responde.*

**Menina:** *Quanto custa num bordel o que fez comigo agora?*

**Chinês:** *De quanto precisa?*

**Menina** (voz mais suave, mas determinada): *Mamãe precisa de 500 piastras.*

*Chinês levanta-se rápido, e a câmera segue-o em panorâmica para a esquerda em plano americano de perfil. De seu paletó na balaustrada de entrada, tira sua carteira e lança um maço de dinheiro sobre a mesa à sua frente.*

*Em seguida, abatido, avança ao encontro da câmera em primeiro plano. Passa uma mão sobre a testa, e a outra apoia na cintura. Senta na poltrona de costas para a câmera. O movimento termina em um plano fechado de seu rosto inclinado para trás.*

Esta agressão física e/ou sexual não existe no romance. Neste, o chinês nunca chegou a agredir a menina nem verbal, nem fisicamente. Nunca se defendeu das ironias, zombarias e sarcasmos da jovem. Pelo contrário, quando agredido, seu único ato era o de chorar e questionar os motivos de tanta humilhação e tristeza. Mas, ao longo do filme, essa relação amorosa vai tornando-se cada vez mais agressiva e insultuosa, violência explícita que não existe no romance de Duras. A possível amorosidade, a riqueza literária do romance, é descartada nessa seqüência do filme de Annaud. Aqui, novamente nos lembramos das representações orientalistas descritas por Edward Said, a necessidade da binária oposição entre colonizador e colonizado, sendo esse sensual e com um ávido apetite sexual. As divisões, no filme, estão bem estabelecidas. As fronteiras estão postas. É o colonizado manifestando-se.

É o amante que amedronta e que praticamente a violenta. Ele a domina, e sua virilidade está associada à sua potência sexual. A perversidade do amante chinês não é explícita no romance. Neste, atira a jovem branca em uma história de sexo e a faz acreditar que esteja vivendo uma história de amor. É ele que tem vergonha de estar se envolvendo com uma branca. Por isso a mantém em um amor clandestino no interior de um quarto. No filme, é a jovem

que determina as ações da narrativa. É ela que decide se entregar e que cumpre o destino do relacionamento ilícito.

Assim, distancia-se do próprio romance de Duras, pois, neste, além da personalidade das personagens não estar muito bem definida, também podemos encontrar algumas das propostas pós-colonialistas que questionam a rigidez da hierarquia colonial, já que é o amante oriental que determina as atitudes e ações do enredo. Portanto Annaud, assim como Said, continuou a promover o tradicional e estático modelo de relações coloniais de poder e o discurso colonial pela perspectiva do colonizador no momento em que concede autonomia à personagem menina para explorar materialmente o oriental.

Podemos retomar às questões propostas por Homi Bhabha<sup>131</sup>, nas quais indaga se será preciso sempre polarizar para polemizar e pergunta até que ponto estamos presos a uma política de combate, na qual a representação dos antagonismos e contradições históricas não poderiam tomar outra forma senão a do binarismo. Lembremos que esse autor critica os conhecimentos que se baseiam sempre na simples oposição entre opressor e oprimido, centro e periferia, e tenta mostrar uma forma de diferença cultural em meio à modernidade, que é incompatível com fronteiras binárias, já que sempre houve uma vasta presença de brancos pobres nas colônias. Desse modo, os estereótipos do colonizador e do colonizado são desmistificados pela teoria pós-colonial, se lembrarmos que esta objetiva explorar as sociedades que não mais se aglutinam em volta de antagonismos binários, mas fragmentam-se em contingências históricas amplamente dispersas, tendo seus discursos contemporâneos enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural e de pessoas geograficamente dispersas pelo colonialismo.

A ambigüidade pós-colonial a que me refiro, no romance, revela-se na composição dessas duas personagens: uma menina branca e pobre e um oriental rico. Não é mais a relação racial que os distinguem, mas sim o dinheiro. Aparentemente, a dominadora é a branca colonizadora diante do frágil chinês. No entanto, a opção pelo casamento de costume e pela separação da

---

<sup>131</sup> Homi Bhabha, op. cit., p.43.

relação amorosa “ilícita” fica a cargo do oriental. Ela, ao final do romance — nos dois sentidos: final do livro e final da relação amorosa —, é quem parte em direção à sua pátria, a França, mas é ele quem impõe a partida. É ele que oferece o dinheiro para tal. A viagem de toda a família da menina branca só é possível pelo dinheiro do amante chinês.

Como ele não pode casar com a menina, pois está desonrada, não é chinesa e é pobre, oferece dinheiro à família para liquidar as suas dívidas e deixar a Indochina. Na seqüência acima, o amante “lança”, “joga” as notas de dinheiro, as quinhentas piastras, contra a menina branca de uma forma ofensiva. No romance, a referência ao dinheiro é menos chocante e menos descritiva:

*“A mãe não a impedirá quando ela procurar o dinheiro. A menina dirá: pedi quinhentas piastras para voltar à França. A mãe dirá que está bem, que é o necessário para se instalar em Paris, ela dirá: quinhentas piastras serão suficientes. A menina sabe que o que faz é aquilo que a mãe desejaria que fizesse, se tivesse coragem, se tivesse força suficiente, se o mal provocado pela idéia não estivesse presente a cada dia, extenuante”<sup>132</sup>.*

Assim, em *O Amante*, não há uma descrição pormenorizada sobre como o amante chinês entregou o dinheiro à menina, apenas a menção ao fato. Não há qualquer alusão a uma atitude violenta ou de repúdio, assim como não há a agressão que o filme explicita contra aquela que explora o seu dinheiro. Annaud resume essa seqüência no dinheiro em troca do sexo, relação essa inexistente no romance. Duras refere-se ao dinheiro, mas de uma forma melancólica, como o último recurso para voltarem à França. No filme, existe o ato cruel de ambos, menina branca e chinês, que extrapola o sentimento de amor até então sugerido. Forçada a ceder ao ato sexual de seu amante, a menina exige dinheiro, exige as quinhentas piastras.

Duras não relaciona dinheiro e sexo explicitamente em *O Amante*, mas o fará em *O Amante da China do Norte*. Só que neste novamente podemos perceber a violência ausente. O chinês não é o mesmo do filme de Annaud: é

---

<sup>132</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, p.27.

mais audacioso, é mais belo, mas não é violento. A entrega das quinhentas piastras à menina, para depois dar à mãe, é assim descrita:

*“A criança fala repentinamente como um adulto:  
— É preciso dar-lhe muito... Há despesas nos navios para que se possa viajar em boas condições... A viagem está paga mas isso não é tudo... há as roupas para o inverno... o pensionato, a matrícula na escola de eletricidade, o curso Violet.  
Ele vai buscar o seu paletó perto do chuveiro, apanha um envelope num dos bolsos e diz:  
— Quanto precisa para agora? Eu só trouxe quinhentas piastras.  
— Quinhentas piastras para agora... certo... por que não?  
Coloca o envelope sobre a mesa.  
Ela se despe. Tira o vestido num único gesto, pela cabeça. Ele não pode ver aquele gesto sem se emocionar. Diz:  
— O que está fazendo?  
Ela diz que vai tomar um outro banho de chuveiro. Diz que finalmente está contente por sua mãe. (...)”<sup>133</sup>.*

Percebemos, então, que não há conflito no momento de entrega do dinheiro se compararmos ao filme. Em *O Amante da China do Norte*, há o lirismo romanesco pontuado por diálogos e detalhes, diferentemente do romance anterior, *O Amante*. Não há mais a alternância entre os pronomes “eu” e “ela” de *O Amante*. A narração está toda na terceira pessoa. Assim, distancia-se da rememoração, já que não escreve na primeira pessoa. E não há mais a “menina branca”, mas sim a “criança”. Essa mudança comprometerá sua personalidade nesse novo romance. É mais infantil, menos ambígua e não há mais mágoas ao relatar o passado.

O interesse material também subverte outras passagens do romance para o filme. Após o encontro inicial de ambos sobre a balsa, o chinês oferece carona à menina, sendo que esta estava voltando, de ônibus, para Saigon, para o pensionato onde dormia, para a escola em que estudava. Voltava da casa de sua família de Sadec. Ambos, então, estão na limusine.

No romance:

*“(...) Quanto a ela, olha a mão dele pousada sobre o braço do banco. (...) Segura-a como a um objeto nunca visto tão de perto: uma mão chinesa, de homem chinês. É magra, curvando-se na direção das unhas, um pouco como se estivesse quebrada, atingida por uma adorável enfermidade, tendo a graça da asa de um pássaro morto.*

---

<sup>133</sup> Marguerite Duras. *O Amante da China do Norte*, pp.114-115.

No anular, um anel de monograma em ouro com um diamante engastado na espessura central do ouro. Esse anel é grande demais. (...). A criança não olha para o relógio que está perto da mão. Nem para o anel. Está maravilhada com a mão. (...) <sup>134</sup>.

No filme <sup>135</sup>:

Limusine/ Ruas de Saigon/ Dia interior

*Plano 119: Em plano americano frontal, estão o chinês e a menina sentados e comportados no banco traseiro do carro. Uma pequena distância os separa. A menina, pela janela, pela esquerda do enquadramento, está com os olhos fixos para o exterior do carro. O chinês olha para ela discretamente e acaba por tirar cigarros do bolso do interior de seu paletó e pergunta:*

**Chinês:** *A fumaça aqui dentro não a incomoda?*

**Menina:** *Não, de jeito nenhum.*

*Ele tira um isqueiro de seu colete e acende o cigarro. O mal-estar desaparece pouco a pouco ao passo em que ambos olham para o exterior do carro de suas respectivas janelas.*

*Plano 120: Plano fechado sobre um anel ornado de um grosso diamante de forma arredondada que se parece com aquele da seqüência inicial do filme, o anel no dedo da escritora. Entre os dedos do chinês, sai a fumaça branca do cigarro.*

*Plano 121: 'Raccord', em primeiro plano, do ponto de vista do olhar da menina que, discretamente, nota a riqueza da jóia e a beleza das mãos desse homem. Volta à sua posição anterior. Uma panorâmica para a esquerda acompanha seu olhar que vai se fixar na janela.*

“A beleza das mãos desse homem” não condiz com a imagem. O plano fechado sobre a mão, que segura o isqueiro e acende o cigarro, evidencia o anel e não a beleza das mãos, como aponta Caroline Aragon na decupagem do roteiro. A descrição das mãos é descartada e cede espaço apenas à riqueza material. A menina do livro admira a beleza exótica de suas mãos, enquanto a menina do filme avalia a jóia. O filme retoma uma descrição do romance não facilmente filmável: “Nunca mais eu viajaria num ônibus de nativos. Teria agora uma limusine para levar-me ao liceu e trazer-me de volta ao pensionato. Jantaria nos lugares mais elegantes da cidade”<sup>136</sup>. O filme partiu de um pensamento subjetivo e romanesco da personagem menina. Recurso literário traduzido em dois

---

<sup>134</sup> Ibidem, pp.26-27.

<sup>135</sup> Novamente, uma seqüência do filme a partir do roteiro decupado por Caroline Aragon.

<sup>136</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, p.35.

planos: em um plano fechado sobre a jóia, sobre o caro anel e o plano seguinte, um *raccord* de seu olhar para este anel. Só que isso provocou a morte descritiva da beleza das mãos do chinês, que Duras, posteriormente, detalhou em *O Amante da China do Norte*.

Assim, essas duas seqüências alteram a personalidade dessas duas personagens principais. A primeira seqüência mostra-nos um oriental violento e agressivo, que oferece dinheiro de uma forma bruta em troca do sexo. A segunda, um interesse material que evidencia uma menina que sonha com um futuro melhor a partir do olhar em uma jóia cara. Temos, portanto, fortemente presente no filme, a exploração material como conseqüência do colonialismo. A colônia está incorporada no amante chinês, que é o fornecedor de dinheiro, de riqueza e de luxúria.

Se retomarmos as justificativas de Said para estas representações do oriente, veremos que: “Nada desse oriente é meramente imaginativo. O oriente é parte integrante da civilização e da cultura ‘materiais’ da Europa”<sup>137</sup>, entendemos que há sempre um interesse ocidental por detrás de toda representação sobre o oriente. A construção destas duas personagens, menina e amante, também é imaginativa. A personalidade violenta revelada pelo amante era necessária para que a jovem branca justificasse seu domínio e seu poder. A menina é representada como a branca ocidental que tem, como único interesse, retirar toda a riqueza do amante oriental. Este, quando percebe a função que lhe foi destinada, adquire a postura irracional de todo bárbaro oriental: a violência física. É a mesma materialidade que Edward Said estabeleceu como fronteira entre o ocidental e o oriental, o racional e o irracional, o civilizado e o bárbaro para justificar a representação e a invasão no oriente, tanto física quanto metafórica.

Para entendermos as mudanças pelas quais passam estas duas personagens, na transposição do romance para o filme, podemos apontar a obra de Robbe-Grillet<sup>138</sup>, em que este faz uma divisão entre os romances

---

<sup>137</sup> Said, Edward. *Orientalismo*, p.24.

<sup>138</sup> Alain Robbe-Grillet. *Por um Novo Romance*, p.21.

escritos até o século XIX e os posteriores, afirmando que um bom romance, ou um bom romancista, até o século XIX, era aquele que sabia contar uma boa história. E, para o desenvolvimento dela, deveria haver personagens bem construídas. Assim, colocou a personagem no pedestal e nada a tirou de lá, sendo o bom romancista aquele que criou grandes personagens. Obrigatoriamente, tinha que ter um nome próprio, se possível nome de família e prenome. Devia ter parentes, uma genealogia e uma profissão. Se tivesse bens, melhor ainda. Sua descrição era imprescindível, tanto física quanto moral, com um rosto e um caráter próprios que lhe ditasse e explicasse as ações. Isso permitiria que o leitor o julgasse, gostando ou não desse personagem.

Entretanto, a personagem, no novo romance, seria rica em múltiplas interpretações possíveis e não estaria associada somente ao caráter: “A intriga será tanto mais humana quanto mais **equivoca** for. Finalmente, o livro será tanto mais verdadeiro quanto forem as contradições que apresentar”<sup>139</sup>. O romance de personagens pertenceu inteiramente ao passado, caracterizou uma época e marcou o apogeu do indivíduo.

Em *O Amante*, encontramos essa ambigüidade na construção das personagens. Não é somente uma história de amor, mas sim a ambigüidade no sentimento de amor relatado pela narradora. Em primeiro lugar, as duas personagens não tem nomes: a menina branca e o chinês. Já são personagens contemporâneos que perderam autonomia e apresentam-se menos antropocêntricos. Em segundo lugar, a dúvida, para o leitor, se a menina realmente amou seu amante ou se apenas interessou-se pelo seu dinheiro. Dúvida essa inexistente no filme. E, finalmente, a contradição no comportamento do chinês, atacado de forma cruel pela narradora:

*“Eu observava o que ele fazia comigo, como se servia de mim, e jamais imaginei que isso fosse possível, estava além de minhas esperanças e ia ao encontro da sina do meu corpo. Assim me transformei em sua filha. Ele havia se tornado outra coisa também para mim. Eu começava a sentir a doçura indescritível de sua pele, de seu sexo, muito além dele mesmo. A sombra de*

---

<sup>139</sup> Ibidem, p.45.

*outro homem também devia passar pelo quarto, a de um jovem assassino, mas eu não sabia ainda, nada aparecia aos meus olhos*<sup>140</sup>.

Aqui, a descrição do prazer, mas também a descrição daquele *jovem assassino* que a abandonará. Mas a narradora esclarece que, naquele momento, ainda não o sabia. Denomina de *jovem assassino* porque a deixará. Como afirmei anteriormente, apesar da partida concreta ser a da jovem branca em direção à França, o abandono, na verdade, é realizado pelo amante chinês. O ressentimento é metafórico em meio à descrição romanesca da descoberta do prazer e do amor. O caráter oscilante dessas duas personagens no romance passa a ser concretizado no filme. Neste, há menos dúvidas em relação ao amor, em relação ao interesse material e em relação à crueldade. Se levamos em conta a divisão feita por Robbe-Grillet, a menina e o chinês, no filme, estariam mais próximos da construção de personagens romanescas do século XIX, que não deixam brechas para a possibilidade de mais de um caráter em uma mesma personagem.

Torna-se relevante compararmos, também, o filme de Annaud com *O Amante da China do Norte* porque a escrita desse romance teve relação direta com o filme de Annaud. Inicialmente, Duras colaborou para o roteiro do filme. No entanto, após muitas divergências com o diretor, romperam, e Duras resolveu escrever *O Amante da China do Norte*, publicando-o como o verdadeiro roteiro do filme de Annaud. Frédérique Lebelley descreve o conflito entre escritora e diretor:

- *O filme é meu, você só faz as imagens, diz Duras.*
- *Se eu faço as imagens, vira meu filme. Já que no cinema a narração é feita através da imagem, percebe! retruca Annaud.*
- *Não, é através das palavras.*
- *Aí eu não concordo, Marguerite.*
- *Você não entendeu nada, o cinema são as palavras!*<sup>141</sup>.

Podemos perceber o principal motivo dos atritos entre ambos. Tendo como referência os filmes de Duras, principalmente *Índia Song*, entendemos

---

<sup>140</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, p.96.

<sup>141</sup> Frédérique Lebelley, op. cit., p.302.

sua preocupação em querer trabalhar com o áudio. “Palavras” no sentido de voz, de música, de ruídos. Vozes que vêm de todos os lados. Não necessariamente o som que complementa a imagem, mas o que exista por si só. O som também como personagem.

Annaud<sup>142</sup> relata que tiveram conflitos desde o início do trabalho. Diferentemente do que havia vivenciado com Umberto Eco, com o qual teve um relacionamento muito profissional para realizar *O Nome da Rosa*, Annaud define sua relação com Duras de violência emocional. Na escolha dos atores, por exemplo, a escritora queria Isabelle Adjani para a personagem da jovem e Annaud tentou convencê-la de que, embora fosse uma atriz admirável, precisariam de uma mais jovem.

No romance *O Amante da China do Norte*, encontramos referências a um possível roteiro. Embora seja escrito sem digressões, diferente de *O Amante*, e narrado de forma linear, pontuado por diálogos, ou seja, traduzido para um estilo tradicional de escrita romanesca, Duras sugere, em uma passagem, a possibilidade de um filme: “*Um livro. Um filme. A noite*”<sup>143</sup>. E faz também referências diretas nas notas de rodapé, na tentativa de esclarecer alguma descrição, por exemplo, da personagem “criança”, indicando que, no caso de um filme baseado nesse livro, ela não deveria ser de uma beleza somente bela. Isso talvez fosse perigoso para o filme. Teria uma curiosidade selvagem, uma falta de educação e também de timidez. A beleza pura e simples estragaria completamente o filme. A beleza não adiantaria nada, porque ela não olha, mas é olhada<sup>144</sup>. E há também a descrição do amante chinês: “*Da limusine preta saiu um outro homem diferente daquele do livro, um outro chinês da Manchúria. É um pouco diferente daquele do livro: um pouco mais robusto, menos medroso, com mais audácia. Tem mais beleza, mais saúde. É mais “para o cinema” que o do livro. E também menos tímido que ele frente à criança*”. Nessa passagem, além de sugerir a mesma personagem de *O Amante*, indica como

---

<sup>142</sup> Jean-Jacques Annaud. *L'Avant Scène*, p.95-97.

<sup>143</sup> Marguerite Duras. *O Amante da China do Norte*, p.05.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p.50.

deveria ser no caso de um filme. Assim, esse romance foi realmente escrito com a preocupação de se realizar um filme.

A incompatibilidade com Annaud explica a reescritura da história do amante chinês em uma nova publicação. Em *O Amante da China do Norte*, um chinês diferente, mais bonito, menos frágil e mais audacioso. Mas podemos pensar também em outros motivos para essa reescritura. Enquanto ainda contribuía para a elaboração do roteiro de Annaud, este trouxe-lhe imagens, em formas de clichês, de sua infância passada no Vietnã. Fotografias atuais que a emociona: as ruas de Saigon, o rio, o liceu em que estudou, as terras da barragem, a escola de sua mãe. Quase nada tinha mudado. O diretor trouxe todas essas imagens de sua infância porque tencionava lá filmar na tentativa de tornar mais realista e biográfico possível seu filme. Duras já encontrou um primeiro impasse, já que não acreditava em locações realistas. Como cineasta, desmistifica que um determinado exterior possa ajudar em um filme. A busca do exterior jamais é atingida: “É preciso que o exterior venha até você”<sup>145</sup>.

Entre todas essas fotografias, Annaud mostrou-lhe a mais chocante: uma foto do túmulo do chinês. Assim, foi ele quem lhe comunicou a morte de seu antigo amante chinês, ocorrida no ano de 1972<sup>146</sup>.

Desse modo, saímos do terreno da ficção e voltamos à memória da escritora. Logo na primeira página de *O Amante da China do Norte*, ela explica o que a levou a reescrever a mesma estória:

*“Anos depois soube que ele havia morrido. Foi em maio de 90, portanto está fazendo um ano. Eu nunca pensara na sua morte. (...) Eu não imaginara absolutamente que a morte do chinês pudesse acontecer, a morte do seu corpo, da sua pele, do seu sexo, das suas mãos.”*

Não somente o atrito com Annaud motivou-a a rescrever a história do amante, mas a revelação de sua morte também. Por isso seu discurso colonialista é mais brando. O chinês é menos frágil. A partir de sua morte, Duras reconcilia-se com o amante, rememorando o passado e recorrendo à

---

<sup>145</sup> Marguerite Duras. “Demarcação”. *Olhos Verdes*, p.131.

<sup>146</sup> Frédérique Lebelley, op. cit., pp.302-303.

literatura. Reconcilia-se também com a mãe. A agressão à mãe, presente em *O Amante*, está ausente em *O Amante da China do Norte*, assim como os conflitos desta com o amante de origem chinesa : “*Eles [mãe e amante chinês] riem juntos com uma evidente simpatia mútua*”<sup>147</sup>.

### 3.3. *O Amante* romanceado

Se nos remetermos à primeira passagem do romance *O Amante*, já encontramos muitas informações do que teremos a seguir:

*“Certo dia, já na minha velhice, um homem se aproximou de mim no saguão de um lugar público. Apresentou-se e disse: “Eu a conheço há muito, muito tempo. Todos dizem que era bela quando jovem, vim dizer-lhe que para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, que eu gostava menos de seu rosto de moça do que desse de hoje, devastado”*<sup>148</sup>

Assim, inicia-se *O Amante*. A partir dessa passagem, a narradora continua relatando que pensa freqüentemente nessa imagem, que só a vê, mas que jamais contou a alguém. Mas é a imagem que sempre está lá, no mesmo silêncio, maravilhosa. É, entre todas, a que a faz gostar dela mesma, na qual se reconhece e encanta-se. Depois, descreve o envelhecimento brutal que se apossou de seus traços aos dezoito anos: “*Observei o envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria dedicado a uma leitura*”.

Essa narração refere-se a uma imagem fixa, a de seu próprio rosto envelhecido, ou seja, uma fotografia de uma época de sua vida que não existe. Fotografia ausente, que deu origem ao romance *O Amante*. Tudo começou com Outa Mascolo, seu único filho, cuja especialidade era fotografar a mãe. Incentivado pela pai, Dionys Mascolo, Outa estava preparando um álbum destinado a reconstituir, através de fotografias, a vida e a carreira de Marguerite Duras, sendo que esta havia prometido redigir o prefácio. Olhando as fotos, Duras quer escolher uma que seja a principal, mas percebe que a fotografia mais rica, a

---

<sup>147</sup> Marguerite Duras. *O Amante da China do Norte*, p.98.

<sup>148</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, p.07.

mais absoluta e a mais justa de sua vida não havia sido tirada: a de uma jovem com um velho vestido de seda reformado, com chapéu de homem de feltro rosa, sapatos dourados de salto alto, que atravessa o Mékong numa balsa em direção a Saigon em 1930. Nenhuma foto desse período foi tirada e podemos confirmar no próprio texto:

*“Durante essa viagem, a imagem poderia definir-se, destacar-se do conjunto. Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada, como outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não o foi. O motivo era muito insignificante para isso. Quem teria essa idéia? A fotografia só seria tirada se fosse possível prever a importância desse acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. Ora, no momento em que aconteceu, mesmo sua existência era completamente ignorada. Só Deus sabia. Por isso essa imagem, e nem poderia ser de outro modo, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, não foi registrada. A esse fato de não ter existido ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser seu próprio autor.”<sup>149</sup>*

O texto, porém, salvou a imagem, pois Duras escreveu o prefácio em torno da foto ausente e intitulou-a de “A imagem absoluta”. Tornou-se um prefácio longuíssimo, que um dia Duras mostrou à Irene Lindon, amiga e editora das Éditions de Minuit. Achando maravilhoso, a editora aconselhou-a a publicar como um livro. O título seria *O Amante*. O sonho de Outa foi esquecido em privilégio de *O Amante*<sup>150</sup>. A ausência desta “imagem absoluta” fez com que fosse possível seu poder de representar, seu poder de escrever. Ou seja, a existência de uma fotografia absoluta, de uma verdadeira fotografia, só foi possível porque nunca foi tirada.

Podemos perceber que, ao longo da narrativa de *O Amante*, as palavras *imagem* e *fotografia* estão presentes com muita frequência. A narrativa concentrando-se no processo de construção das imagens. Neste romance, nenhuma temática diferente daquelas já narradas em *Un Barrage contre le Pacifique* e em *L'Eden Cinéma*. É uma narrativa sobre a escritura, sobre o ato de narrar. Mas a autora não pode negar a contribuição existente, em sua obra, da escrita para a formação de imagens. Essa é uma das características que a aproximam do Novo Romance, ou seja, a linguagem narrativa que conduz o leitor

---

<sup>149</sup> Ibidem, p.13.

<sup>150</sup> Frédérique Lebelley, op. cit., pp.267-269

à descrição, à formação de imagens, à construção de imagens. Inicialmente, essa passagem, que inaugura *O Amante*, poderia estar relacionada ao Novo Romance, já que discursa sobre uma imagem, sobre uma fotografia inexistente e que levaria o leitor a compô-la em sua imaginação. No entanto, seria interessante notar o que Robbe-Grillet sugere sobre a descrição nos novos romances.

Para este autor<sup>151</sup>, a descrição nos novos romances não está mais na coisa descrita, mas no próprio movimento da descrição. Em seu texto, defende-se das acusações que recebeu de críticos a respeito do local ocupado pela descrição em seus romances. Afirma que suas descrições foram apontadas como inúteis e confusas. Inúteis porque não tinham relação real com a ação e confusas porque não cumpriram aquilo que, supostamente, deveria ser seu papel fundamental: o de fazer ver. Assim, seria fácil afirmar que esse estilo tenderia para a fotografia ou para a imagem cinematográfica, pois a câmera substituiria aquilo que faltava na escrita. Em alguns segundos de projeção, a imagem cinematográfica mostraria aquilo que a literatura inutilmente se esforçava por apresentar ao longo de dezenas de páginas. Aponta que a atração que a criação cinematográfica exerce sobre muitos dos novos romancistas deve ser procurada em outro aspecto, pois não é a objetividade da câmera que os apaixona, mas sim suas possibilidades no domínio do subjetivo, do imaginário. O que lhes interessa não é tanto a imagem e a trilha sonora, o que mais escapava aos poderes da literatura, mas a possibilidade de agir sobre os dois sentidos ao mesmo tempo: a visão e a audição: “(...) *tanto na imagem como no som, a possibilidade de apresentar com toda a aparência da objetividade menos contestável aquilo que é apenas sonho ou lembrança; numa palavra, aquilo que é apenas imaginação*”<sup>152</sup>. E foi isso o que justamente Duras fez em *India Song*. Ela “brincou” com a simultaneidade entre imagem e som como apontamos anteriormente. As rupturas de montagem, as repetições de cenas, as contradições, as personagens são imobilizadas como em fotografias. Não se trata mais da natureza das imagens, mas sim da sua composição.

Se formos associar *O Amante* com o Novo Romance, não basta afirmar que

---

<sup>151</sup> Alain Robbe-Grillet, op. cit., p.96-100.

<sup>152</sup> Ibidem, p.100.

essa narrativa nos leva à formação de imagens. Assim como afirma Robbe-Grillet, o que enriquece é a possibilidade de ação conjunta entre som e imagem para a imaginação e subjetividade do leitor. Verificamos isso no romance:

*“O ruído da cidade é intenso, na lembrança é o som de um filme a todo volume, ensurdecedor. Lembro-me bem, o quarto é escuro, não falamos. O quarto está envolvido pelo rumor constante da cidade, está situado na cidade, numa rua movimentada da cidade. As janelas não têm vidro, apenas cortinas e venezianas. Nas cortinas as sombras dos que passam sob o sol, nas calçadas. Multidões sempre enormes. As sombras estriadas regularmente pelas frestas das venezianas. Os tamancos de madeira na calçada martelam minha cabeça, as vozes são estridentes, o chinês é uma língua gritada como sempre imaginei serem as línguas dos desertos, é uma língua incrivelmente estranha”.*

*Lá fora é o fim do dia, percebe-se pelo ruído das vozes e o aumento das sombras que passam, cada vez mais misturadas”<sup>153</sup>.*

No filme, essa passagem é transmitida pela narradora em voz off. Na *garçonnière*, ambos estão deitados na cama após o primeiro encontro sexual:

*Plano 254: Em ‘contra-plongée’ do fundo do quarto, em uma penumbra, vemos as pálidas paredes azuis do quarto banhadas por uma luz difusa. O rumor da rua substitui a música.*

*A câmera desce em panorâmica para a direita, passando pela parede, depois pelas venezianas próximas à porta de entrada até finalmente enquadrar a cama, do lado direito do quadro. Em primeiro plano, distingue-se a menina deitada na cama, de costas, tendo, ao seu lado, o chinês.*

**Voz off:** *Vejo ainda o local de desonra, as paredes pintadas, as venezianas voltadas para o fogão, o aviltamento do sangue.*

*Plano 257: Primeiro plano sobre a menina que está sentada. Com o queixo abaixado, ela observa seu próprio corpo sem movimento. Depois, deita-se novamente de costas, como antes, mas com o rosto de encontro ao amante.*

**Voz off:** *Lembro-me bem: o quarto era escuro, cercado pelo alarido incessante da cidade,...*

*Plano 258: Plano geral frontal à porta de entrada. A cama está à direita e os amantes, de perfil. Pelas venezianas, a menina vê sombras de pessoas que passam na calçada. Os raios solares atravessam as venezianas horizontais e irradiam uma luminosidade irregular para o interior.*

**Voz off:** *... Levado para longe pela cidade, pelo fluxo da cidade. Meu corpo misturava-se ao alarido, àquele fluir do lado de fora, exposto.*

Na narração do romance, a passagem do tempo, assim como a memória da narradora, é determinada pelo som. Não é a imagem presente na sua memória,

---

<sup>153</sup> Marguerite Duras. *O Amante*, pp.41-42.

mas sim a imagem possibilitada pela lembrança das vozes, dos ruídos, do barulho exterior. A narradora lembra-se da imagem a partir do ruído da cidade. Há a lembrança dos passos dos tamancos de madeira, que martelam sua cabeça, das vozes estridentes dos que passam pelo exterior do quarto. E, por fim, sabe-se que o dia termina porque aumenta a mistura entre o ruído das vozes e das sombras que passam. A memória recria esta cena com uma descontinuidade da produção cinematográfica. O mundo exterior é visto, ou sentido, como sombras filtradas por uma tela que atinge os amantes e, como imagens filtradas pelas venezianas, luz e sombra alternam-se nas imagens. Essa descontinuidade e alternância de luz e sombra nessa imagem é refletida ao longo da narrativa em *O Amante*, em que as seqüências estão separadas por *espaços vazios*. Ilusões temporárias de continuidade são interrompidas, como se o narrador as intercalasse com outras seqüências.

O filme obedece a descontinuidade entre a luz exterior e a penumbra interior, separadas pela venezianas. Mas a narradora afirma “*Vejo ainda o local da desonra...*”. A rememoração, aqui, a partir da imagem fixa do passado. Assim, perdeu o sentido inicial literário. Não são mais os ruídos que “*martelam a sua cabeça*”. Novamente, Annaud concentrou-se na imagem. Uma boa composição, mas excluiu a origem da memória que está no som, no ruído, no som da cidade chinesa que invade o quarto dos amantes. Há o murmúrio da cidade, mas não incomoda, não é agressivo, é romântico, não martela a memória da narradora, como sugere o texto.

Se nos remetermos aos três níveis de adaptação trabalhados por Dudley Andrew<sup>154</sup>, denominados “Apropriação”, “Intersecção” e “Fidelidade de Adaptação”, podemos nos ater a esse último. Apesar de muito próximo à “Apropriação”, ou seja, à adaptação a partir de um romance de sucesso, seria mais sensato analisar *O Amante* pelo viés da “Fidelidade de Adaptação”, que incluiria a reprodução, no cinema, de algo essencial sobre um texto original e sempre visto na relação “letter” e “spirit”. A seqüência acima manteve o “letter”, ou seja, o processo mecânico composto pelos aspectos da ficção — as personagens

---

<sup>154</sup> Dudley Andrew. “Literature and Film: Comparative Aesthetics”. In: *Concepts in Film Theory*.

e suas inter-relações, as informações geográficas e culturais — e os aspectos da narração. No entanto, não conseguiu manter o “spirit”, considerado, pelo autor, como o procedimento mais difícil, o processo inatingível em relação ao mecânico — o tom, o ritmo, os valores e as metáforas.

A tentativa de fidelidade ao romance de Duras fez com que o filme mantivesse os elementos do “letter”, mas não os do “spirit”. Isso provocou uma significativa mudança de representação para o espectador: a lembrança, para a narradora, possibilitada pelos elementos auditivos. No filme, sem os “sons” que martelam a cabeça, o quarto dos amantes deixa de ser o *local da desonra* e passa a ser o local do amor.

## Conclusão

Ouvimos a afirmação de muitas pessoas não gostarem do filme de Jean-Jacques Annaud pelo fato de estar “muito colado” ao romance de Marguerite Duras. Isso muito nos surpreendeu, pois foi com as diferenças entre as duas obras, literária e fílmica, que nos propusemos a trabalhar. É claro que Annaud admite a tentativa de realizar uma “adaptação fiel” ao romance e foi, paradoxalmente, essa intenção que deu origem a um filme muito diferente da obra de Duras.

Já na leitura de *O Amante* de Marguerite Duras, deparamo-nos com um romance muito singular. Sua narrativa pouco linear provoca um certo mal-estar no leitor. Inicialmente, poderíamos atribuir-lhe somente a designação de romance, já que se trata do amor proibido entre uma menina e um homem mais velho, além de racialmente diferentes. No entanto, uma leitura mais atenta vasculharia uma região obscura da narradora, talvez porque evoque memórias e lembranças. Esta narradora descreve-nos seu amante. Em uma primeira leitura, ele é fraco. Em uma segunda, cruel. Indo além de uma história de amor, encontramos as mágoas implícitas de uma narradora que, em sua rememoração, oscila entre amar e delatar. O amor restrito em uma *garçonnière* evidencia as únicas coisas que o amante chinês poderia lhe dar, sexo e dinheiro, em uma aparente história de amor. Escondidos nesse quarto, é o amante que tem vergonha de se deitar com a jovem branca.

Em cada obra do Ciclo Indochinês, um novo amante. Em cada reescritura, uma metamorfose do amante anterior. A partir de *Un Barrage contre le Pacifique*, passando por *L'Eden Cinema* e chegando em *O Amante*, um progressivo abrandamento do discurso em relação a esse amante. Somente com *O Amante da China do Norte*, temos a total eliminação da crueldade e dos conflitos familiares. Com este romance, Duras não somente afirma sua incompatibilidade com Annaud, mas se reconcilia com a mãe amargurada e com o amante, este, então, já morto.

Em *Un Barrage Contre le Pacifique* e em *L'Eden Cinema*, revela-se a indefinição sobre a cor das personagens M. Jo e Mr. Jo, respectivamente. Ambas são revestidas de aparências aristocrática e nobre e atacadas com discursos anti-coloniais. O chinês, em *O Amante*, vem revestido das mesmas características de M. Jo e de Mr. Jo. Assumindo a origem oriental desta personagem, Marguerite Duras abranda seu discurso colonial e assume uma posição menos acusatória, reconhecendo-o como amante.

Seguindo por esse viés de interpretação, *O Amante*, de Duras, muito se aproxima do pós-colonialismo, pois nos apresenta uma escritora em transição: nascida em uma ex-colônia — Indochina —, escreverá sobre esse passado colonial posteriormente na ex-metrópole — França. Deixando de lado os grandes acontecimentos históricos e clássicos, encontramos-nos diante da necessidade de vermos os restos e resíduos humanos como consequência da colonização e das guerras, as fronteiras entre nações destruídas e as populações dispersas. O romance de Duras não é somente a lembrança ou saudade de uma colônia perdida, incorporada na personagem do chinês, que proporciona exotismo, riqueza e luxúria à metrópole, mas a possibilidade de encontrarmos uma jovem branca pobre se relacionando com um chinês rico na colônia. E, é claro, as ambigüidades que isso proporciona, como a possibilidade do amor ou do interesse somente material e a crueldade não somente por parte da jovem branca, mas também, e principalmente, por parte do chinês. Ao invés de analisá-los pelas distinções clássicas de colonizador e colonizado, a expressão mais viável talvez seria a “colonização interior”<sup>155</sup>, a partir da qual o colonialismo evidenciaria a pobreza e a fraqueza das antigas metrópoles e a formação de elites coloniais. Assim, as oposições como branco/preto e rico/pobre seriam ultrapassadas: uma branca pobre e um chinês rico. Ela, filha de uma professora dedicada a lecionar para crianças nativas e ele, representante de uma minoria financista de origem chinesa. Ambos vivendo na colônia.

*O Amante* de Annaud nos traz essas duas personagens quase em uma nova trama. A menina é mais independente em relação ao romance. É sempre ela

---

<sup>155</sup> Xiaomei Chen, op. cit., pp.933-934.

que dita as regras e impõe o destino de ambos. Essa independência, na personagem, coloca-a em uma posição de branca autoritária, que exige seu dinheiro, seu *pagamento*, após ser violentada pelo amante chinês. Essa atitude violenta muito altera o destino do enredo, pois, agora, é a jovem branca que passa a ter o temor de se envolver com um oriental. Assim, no filme, as ambigüidades são menos evidentes. A beleza do amante corresponde à expectativa esperada de um público colonial. É a beleza exótica desejada pelo espectador e a representação que mantém os estereótipos colonialistas. Assim, as personagens estão muito mais envolvidas na relação orientalista estudada por Edward Said: um oriental com uma explícita agressividade e uma jovem branca, que o explora materialmente, não deixando *espaços vazios* para as ambigüidades pós-coloniais.

Diferentemente da adaptação de Annaud, comprovamos a existência desses *espaços vazios* tanto na obra literária *O Amante*, como na obra cinematográfica de Duras. Em sua incursão pelo cinema, a autora/cineasta representa o oriente de uma forma muito característica. Mantém esse oriente, no caso a personagem mendiga em *India Song*, em um espaço que determina como o mais importante em seu filme: o som. Da imagem, pouco nos é oferecido. O entendimento da narrativa não seria possível sem o áudio. Um espectador menos atento talvez não notaria o oriente, que está, o tempo todo, presente no filme, embora sem ser visto. Esse mesmo oriente é posteriormente perseguido por Duras em *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert*, em que, para confirmar a primazia do som, utiliza as mesmas músicas, os mesmos diálogos e novos planos para negar o cinema de “imagens” que tanto critica. Essa tendência vai se tornar cada vez mais explícita em seus filmes posteriores. Tal é o caso da representação de uma mesma personagem, a mendiga, também presente em suas obras literárias, que persegue e assombra, com a sua loucura, outras personagens em *Un Barrage Contre le Pacifique*, em *O Vice-Cônsul* e em *O Amante*. É a loucura não somente como uma representação da irracionalidade oriental, mas também como aquela que talvez esteja no não entendido, naquilo que não possa ser explicado, como a complexidade do estereótipo que Homi Bhabha afirma não poder ser simplificada.

As comparações literárias e fílmicas acabam sendo inevitáveis. Não tive como objetivo estabelecer um critério de comparação para afirmar qual seria a melhor obra, mas sim verificar as conseqüências advindas no processo de mudança da linguagem literária para a linguagem cinematográfica do romance *O Amante* de Marguerite Duras. Neste último, um Orientalismo posto à prova, já que, na verdade, o binarismo colonizado/colonizador está praticamente invertido. É a menina branca que é explorada sexualmente por seu amante oriental. E, no filme de Annaud, a concretização do Orientalismo proposto por Edward Said, no qual a jovem extrai, sem escrúpulos, o dinheiro de seu amante oriental. Porém, ambos, livro e filme, revestidos de uma história de amor.

## Bibliografia

### Orientalismo, Colonialismo e Pós-Colonialismo

- BHABHA Homi K. *O Local da Cultura*. Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRYDON, Diana. *Postcolonialism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. I, III, IV. London and New York: Routledge, 2001.
- BULBECK, Chilla. *Re-orienting Western Feminisms. Women's Diversity in a Post Colonial World*. UK: Cambridge University Press, 1998.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o Colonialismo*. Trad.: Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1955.
- CHESNEAUX, Jean. *A Ásia Oriental nos Séculos XIX e XX*. Trad.: Antônio Rangel Bandeira. São Paulo: Pioneira, 1976.
- DIRKS, Nichols B. (Org.). *Colonialism and Culture. The Comparative Studies in Society and History Book Series*. United States of America: The University of Michigan Press, 1992.
- FANON, Fanon. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Trad.: Maria Adriana da Silva Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- FERRO, Marc. *História das Colonizações. Das Conquistas às Independências: Séculos XIII-XX*. Trad.: Rosa Freire D' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LAFFITTE, Eduardo Santos. *Alterity and Peace. (In and Out of Hexahedron)*. Tese de Mestrado. European University Center for Peace Studies – EPU – Stadtschlaining (Áustria) e Curitiba (Brazil), 1995.
- LATOUCHE, Serge. *A Ocidentalização do Mundo. Ensaio sobre a Significação, o Alcance e os Limites das Uniformização Planetária*. Trad.: Celso Mauro Paciornik. Petrópolis: Vozes, 1994.
- LIMA REIS, Eliana Lourenço de. *Pós-Colonialismo, Identidade e Mestiçagem Cultural. A Literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- LINHARES, Maria Yedda. *A Luta contra a MetrÓpole (Ásia e África: 1945-1975)*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

- LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. New York-London: Routledge, 1998.
- MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador*. Trad.: R. Corbistier e Mariza P. Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1957.
- MOLITERNO, Gino. "Novel into Film: The Name of the Rose". In: *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. (Orgs. Leslie Devereaux e Roger Hillman) Berkeley: University of California Press, 1995.
- MOORE-GILBERT, Bart. *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*. London: Verso, 1997.
- PANIKKAR, K. M. *A Dominação Ocidental na Ásia. Do século XV aos nossos dias*. Trad.: Nemésio Salles, prefácio de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- PRAKASH, Gyan (Org.). *After Colonialism. Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- RIVIERE, Jean. *Oriente e Ocidente*. Trad.: Margarida Jacquet e Irineu Garcia. Rio de Janeiro: Salvat (Grandes Temas), 1979.
- ROSENSTONE, Robert Rosenstone. "History in Imagens/History in Words". *AHR Forum*. Vol.93-N.05 – Dec., 1998.
- SAID, Edward. W. *Cultura e Imperialismo*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O Orientalismo. O Oriente como Invenção do Ocidente*. Trad.: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *Colonialismo e Neocolonialismo (Situação, V)*. Trad.: Diva Vasconcelos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
- TOYNBEE, A. J. *Estudos de História Contemporânea. A Civilização posta à prova. O Mundo e o Ocidente*. São Paulo: Nacional, 1976.
- TURNER, Bryan S. *Orientalismo, Postmodernism & Globalism*. New York: Routledge, 1994.
- WILLIAMS, Patrick and CHRISMAN, Laura (Org.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. New York: Columbia University Press, 1994.

## Literatura e Teoria Literária

- ADORNO, T. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Benjamin, Adorno, Horkheimer*. São Paulo: Abril, 1980.
- BARTUCCI, Giovanna. *A Doença da Morte*. Um Direito de Asilo. São Paulo: Annablume, 1998.
- BRANDÃO, André. *Como se Soltos na Água do Mar*. A Realidade na Literatura de Marguerite Duras. São Paulo: Global, São Paulo: Ed. Ufscar, 2002.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CÂNDIDO, Antônio; GOMES, Paulo E. Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: O Globo, São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- FEHÉR, Ference. *O Romance está Morrendo?* Contribuição à Teoria do Romance. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- GUDIN, Eliane Capella. *Marguerite Duras: Três Momentos de um Fazer Literário*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP. Orientação: Regina Maria Salgado Campos, 2000.
- KAYSER, W. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1985.
- LEBELLEY, Frédérique. *Marguerite Duras: Uma Vida por Escrito*. Biografia de Marguerite Duras. Trad.: Uéilton de Oliveira e Vilma de Katinszky. São Paulo: Página Aberta, 1994.
- LIMAM-TNANI, N. *Roman et Cinema chez Marguerite Duras*. Ed. Alif Tunisié, 1996.
- PARÁISO, Andréa Correa. *Marguerite Duras e os Possíveis da Escritura: A Incansável Busca*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Novo Romance Francês*. São Paulo: Buriti, 1966.

- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. Ensaios sobre uma Literatura do Olhar nos Tempos de Reificação. Trad.: T. C. Neto. São Paulo: Nova Crítica, 1969.
- SARRAUTE, Nathalie. *Os Frutos de Ouro*. Trad.: Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SARRAUTE, Nathalie. *Infância*. Trad.: Fernando Botelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, c.1983.
- SCHUSTER, Marilyn R. *Marguerite Duras Revisited*. Nova York: Twayne, 1993.
- SILVA, Maria Angélica Werneck da. *Memória e Escritura no Discurso Feminino de Gabrielle Roy e Marguerite Duras*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP. Orientação: Maria Cecília de Q. M. Pinto, 2002.
- SZABOLCSI, Miklós. *Literatura Universal do Século XX*. Principais Correntes. Trad.: Aleksandar Jovanovic. Brasília: Editora de Universidade de Brasília, 1990.
- TANIZAKI, Junichiro. *Elogio da Sombra*. Trad.: Margarida Gil Moreira. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- TADIE, Jean Yves. *A Crítica Literária no Século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O Romance no século XX*. Trad.: Miguel Senas Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

### **Obras de Marguerite Duras**

- Agatha*. Trad.: Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- O Amante*. Trad.: Aulyde Soares Rodrigues. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- O Amante da China do Norte*. Trad.: Denise Range Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- A Amante Inglesa*. Trad.: M.<sup>a</sup> Filipa Palma-Ferreira. Portugal: Publicações Europa-América, 1998.
- Un Barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1992, c.1950.

*Boas Falas*. Conversas sem Compromisso. Trad.: Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1988.

*O Caminhão*. Trad.: Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

*Chuvas de Verão*. Trad.: Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

*O Deslumbramento*. Trad.: Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, c.1964.

*Destruir - diz Ela*. Trad.: Iva Delgado. Lisboa: Livros do Brasil (Coleção Dois Mundos), 1988.

*Dez e Meia da Noite de Verão*. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986.

*A Dor*. Trad.: Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

*L'Eden Cinéma*. Paris: Mercure de France, 1977.

*Emily L*. Trad.: Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

*Hiroshima Meu Amor*. Trad.: Maria José Palla e M. Villaverde Cabral. Lisboa: Quetzal Editores, 2002.

*O Homem Sentado no Corredor & O Homem Atlântico*. Trad.: Sieni Maria Plastino. Rio de Janeiro: Record, 1980.

*Índia Song*. Lisboa: Quetzal Editores, 1989.

*O Marinheiro de Gilbratar*. Trad.: Tizziana Giorgini. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

*Moderato Cantabile*. Trad.: Vera Adami. Rio de Janeiro: Olympo, 1985.

*O Mundo Exterior*. Outside 2. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1995.

*Olhos Azuis, Cabelos Pretos*. Trad.: Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

*Olhos Verdes*. Trad.: Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

*Outside. Notas à Margem*. Trad.: Maria Filomena Duarte. São Paulo: Difel, 1983.

*Savannah Bay*. Trad.: Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1983.

*A Tarde do Sr. Andemas*. Trad.: Maria Alberta Menéres. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

*Textos Secretos*. O Homem Atlântico. A Doença da Morte. Trad.: Tereza Coelho. Lisboa: Quetzal Editores, 1999.

*O Verão de 80*. Trad.: Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1993 .  
*O Vice-Cônsul*. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.  
*A Vida Material*. Trad.: Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1989.  
*Yann Andréa*. Trad.: Míriam Paglia Costa. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987.

### **Cinema e Adaptação Literária**

ANDREW, J. Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Uma Introdução. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976, 1989.

AUMONT, Jacques [et. al]. *A Estética do Filme*. Trad.: Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1985.

AUSTIN, Guy. *Contemporary French Cinema: An Introduction*. New York: Manchester University Press, 1996.

BASSNETT-McGUIRE, Susan. *Translations Studies*. London and New York: Methuen, 1980.

BAZIN, André. "Por um cinema Impuro — Em Defesa da Adaptação". In: *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIM, Walter. "A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica". In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Edusp, 1994.

BERNHEIM, Nicole Lise. *Marguerite Duras Tourne un Film*. Paris: Albatros, 1981.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

CHATTMAN, Seymour. *What Novels can do that Films can't (and Vice Versa)*. W. J. T. Mitchell (ed). *On Narrative*. The University of Chicago Press, 1981.

CHION, Michel. *O Roteiro de Cinema*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

- COELHO, Teixeira. "The Commerce of Auteurism — Coppola, Kluge, Ruiz". In: *A Cinema Without Walls — Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press.
- HOLMLUND, Anne Christine. "Displacing Limits of Difference: Gender, Race, and Colonialism in Edward Said and Homi Bhabha's Theoretical Models of Marguerite Duras's Experimental Films. In: *Otherness and the Media: The Ethnography of the Imagined and the Imaged*. Org.: NACIFY, Hamid (Rice University, Houston, Texas), GABRIEL, Teshome H. (University of California, Los Angeles).
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- McFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.
- MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. "A Tela Escrita de Marguerite Duras", in *Estação Imagem: Desafios*. (Org. Paulo Bernardo Vaz e Vera Casa Nova). Belo Horizonte: Ed. UFMG: 2002.
- MURCIA, Claude. *Nouveau Roman. Nouveau Cinema*. Paris: Nathan, 1998.
- NOGUEZ, Dominique. *Marguerite Duras. La couleur des Mots*. Paris: Benoît Jacob, 2001.
- PEÑA-ARDID, Carmem. *Literatura Y Cine. Una Aproximación Comparativa*. Madrid: Catedra, 1999.
- POWRIE, Phil. *French Cinema in the 1990s. Continuity and Difference*. New York: Oxford University Press, 1999.
- SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Trad.: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Trad.: Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- ROTEIRO de L'Amant. Decupado por Caroline Aragon. *L'Avant-Scène Cinéma*. Mars. 2001, nº500.

## Artigos

- ANDREW, Dudley. "O Desautorizado Autor Hoje". In: *Imagens*, nº3.
- AVELLAR, José Carlos. "O Cinema Vale a Pena?". In: *Cinemais*, n.06, 1997.
- BRASIL, Ubiratan. "Adaptar texto literário para a tela exige coragem". In: *O Estado de São Paulo. Caderno 2*. 11 de abril de 2002.
- COELHO, Teixeira. "O Autor Ainda". In: *Imagens*, nº3.
- DESBARATS, Francis. "Marguerite Duras, L'Indochine, Le Cinéma". In: *Cahiers de la Cinematheque*, n.57, 1992, pp.85-96.
- FORESTIER, François. "L'Amant". *Première*. Paris: Hachete, 1992; nº179.
- GAUTHIER, GUY. "Indochine, rêve d'empire". *La Revue du Cinéma*, nº483. Paris: L'Etoile, 1992, pp.50-60.
- GIAVARINI, Laurence. "Le Cinéma que dit non". *Cahiers du Cinéma*, nº453. Paris: L'Etoile, 1992.
- GIGLIOTTI, Fátima. "Os meninos (nem tanto) de Marguerite Duras. *Folha São Paulo. Caderno Ilustrada*. 27 de novembro de 1999.
- GUIMARÃES, Diana Machado. "Marguerite Duras: Cinema no Gesto". In: *Cinemais*. São Paulo, n. 18, 1999, pp.155-165.
- LEITE, Paulo Moreira. "A vitória de um estilo". Entrevista com Marguerite Duras. *Revista Veja*. São Paulo: Abril, nº880 (17/07/1985).
- PINTO, Maria Cecília Queirós de Moraes. "A Questão do Sujeito em Marguerite Duras". In: *Boletim Informativo 27*. Anpoll, Campinas, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Reescrita Autobiográfica de Marguerite Duras". In: *Boletim Informativo*. Anpoll, Porto Alegre, nº17, 1992.
- SAER, Juan José. "O Novo Romance de Alain Robbe-Grillet". In: *Folha de São Paulo. Caderno Mais*. 25/11/2001.
- SILVA, Walter da. "Entrevista Com Jean-Jacques Annaud: Sexo sem Culpa". Setembro, ano VI, nº9, 1992.

## FILMOGRAFIA

*O Amante.*

Jean-Jacques Annaud, França, 1992

*Le Camion*

Marguerite Duras. França, 1977.

*A Guerra do Fogo*

Jean-Jacques Annaud. França/Canadá, 1981.

*Hiroshima, Meu Amor.*

Alain Resnais. França, 1959.

*India Song.*

Marguerite Duras. França, 1974.

*Indochina.*

Régis Wargnier. França, 1992.

*Les Mains Négatives*

Marguerite Duras. França, 1979.

*Le Navire Night*

Marguerite Duras. França, 1978.

*Son Nom de Venise dans Calcutta Désert*

Marguerite Duras. França, 1976.