

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

ESPAÇO E MEMÓRIA EM *O VICE-CÔNSUL* DE MARGUERITE DURAS

DAYSE CRISTINA SILVA BARBOSA

BELÉM-PARÁ

2010

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

**Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará**

---

Barbosa, Dayse Cristina Silva, 1971-

    Espaço e memória em O vice-cônsul de Marguerite Duras /  
Dayse Cristina Silva Barbosa ; orientador: Christophe Golder.  
– 2010.

    Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Letras e Comunicação, Curso de Mestrado em  
Letras, Belém, 2010.

    1. Duras, Marguerite, 1914-1996. O vice-consul – Crítica e  
interpretação. Título.

CDD - 22. ed. 843

---

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

ESPAÇO E MEMÓRIA EM *O VICE-CÔNSUL* DE MARGUERITE DURAS

DAYSE CRISTINA SILVA BARBOSA

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Comunicação, Curso de Mestrado em Letras, da Universidade Federal do Pará, para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e História

Orientador: Prof. Dr. Christophe Golder

BELÉM-PARÁ-BRASIL

2010

## BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Christophe Golder – UFPA – Orientador

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lilia Silvestre Chaves – UFPA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Izabela Leal – UFPA

Em \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Christophe Golder, meu orientador, pela disponibilidade, interesse e, sobretudo, pela condução cuidadosa deste trabalho.

À Professora Dr<sup>a</sup>. Lilia Chaves, pela contribuição durante o curso e pelas generosas indicações de leitura.

À Professora Dr<sup>a</sup>. Izabela Leal, pelo *afecto* e interesse em participar desta banca.

Ao Professor Dr. Heleno Montoril Del Castilo, pelo interesse em ler meus textos e pelas sugestões sempre motivadoras em torno dos temas abordados.

A Nilson Oliveira, constante incentivador, meu carinho e minha gratidão especial, pela cumplicidade e companheirismo cotidianos.

À minha família, pelo carinho e alegria de todos os encontros.

Aos meus amigos, pela generosidade e incentivo durante esse percurso.

À Secretaria Estadual de Educação que me proporcionou esta pesquisa.

A Pedro, Tiago, Juliana, Ana Livia,  
Carol, Júnior, Luan, Taian e Miguel,  
com quem a alegria é sempre possível.

## RESUMO

No presente estudo pretendemos analisar o romance *O Vice-cônsul*, de Marguerite Duras, a partir dos temas memória e espaço, em que a relação entre esses temas parece ser desvendada à medida que percorremos a trajetória das principais personagens – mendiga, Anne-Marie Stretter e vice-cônsul. Nossa pesquisa faz também referência a diversas obras da autora – como *O Amante*, *O deslumbramento de Lol V. Stein*, *Les lieux de Marguerite Duras*, *Boas falas: conversas sem compromisso* – que servem de suporte a nossa análise, principalmente por que tais obras trazem à tona o universo literário durassiano que, em nosso entendimento, está vinculado às memórias da infância e da adolescência, fase que corresponde ao período passado na Indochina. Lugares e personagens, portanto, são constantemente reencontrados tendo suas histórias sempre utilizadas como matéria-prima para uma nova criação, negando inclusive qualquer fronteira entre as artes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marguerite Duras, Literatura, Memória, Espaço, Criação.

## RÉSUMÉ

L'intention de la présente étude est d'analyser le roman *Le Vice-Consul*, de Marguerite Duras, à partir des thèmes de la mémoire et de l'espace dont la relation paraît s'élucider au fur et à mesure que nous suivons la trajectoire des principaux personnages – mendiante, Anne-Marie Stretter et vice-consul. Notre recherche fait aussi référence à diverses oeuvres de l'auteur – telles que *L'Amant*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Les Lieux de Marguerite Duras*, *Les Parleuses* – qui servent de support à notre analyse, essentiellement en raison du fait que ces oeuvres font surgir l'univers littéraire durassien qui, selon notre conception, est lié à la mémoire de l'enfance et de l'adolescence, phase qui correspondent à l'époque passée en Indochine. Les lieux et les personnages, par conséquent, se retrouvent constamment, leurs histoires étant toujours utilisées comme matière première d'une nouvelle création, niant en outre toute frontière entre les arts.

Mots-Clefs : Marguerite Duras, Littérature, Mémoire, Espace, Création.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO -----	10
CAPÍTULO I: ESPAÇO E MEMÓRIA NA CRIAÇÃO LITERÁRIA DE MARGUERITE DURAS -----	14
1.1. A invenção das Índias: criação e experiência em Marguerite Duras -----	14
1.2. O tempo no discurso do narrador -----	25
CAPÍTULO II: ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: OS LUGARES NA TRAJETÓRIA DAS PERSONAGENS DE <i>O VICE-CÔNSUL</i> -----	32
2.1. Errância e esquecimento na trajetória da “louca de Vinhlong”-----	35
2.2. Anne-Marie Stretter e a memória sem conteúdo -----	46
2.1.1. “Nesta noite em Calcutá...” -----	53
CAPÍTULO III: CALCUTÁ: O ESPAÇO COMO DEFLAGRAÇÃO DE LIMITES	
3.1. O vice-cônsul de Lahore em Calcutá: dos jardins de Shalimar à sala octogonal do salão de baile -----	60
3.1.1. O vice-cônsul e história de Lahore -----	66
3.1.2. “Esta noite, no Círculo...”-----	70
3.1.3. O vice-cônsul, Lahore, as vozes anônimas -----	75
3.2. Mendiga, Ane-Marie Stretter, vice-cônsul: o lugar como possibilidade de (des)encontros -----	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	

*Escrever é tantas vezes lembrar-se  
do que nunca existiu.*

Clarice Lispector

## INTRODUÇÃO

Nas “notas gerais” de *India Song*, em que fala dos motivos que originaram essa obra, Marguerite Duras (1973, p. 9) afirma que todas as referências, geográficas, políticas, humanas, presentes no romance são falsas. Para ela, os nomes dos rios, mares, estados e cidades têm, antes de mais nada, um sentido musical<sup>1</sup>, tema forte nessa e em outras obras, como *Moderato Cantabile* (1958) e *O Vice-cônsul* (1966), por exemplo, embora em *India Song* a música pareça ter uma relação muito mais extrema com a criação e com a concepção do romance. Em todo caso, é uma obra que surge a partir “daquilo que não foi dito em *O Vice-cônsul*”, assim justificado pela autora. Outro romance, *La Femme du Gange*, teria sido mais diretamente responsável pela escrita de *India Song*, mas o que nos interessa, todavia, é a construção de uma obra que se fez como um eco, num processo incessante de reescritura e inegável invenção que nos permite estabelecer uma relação com o que diz Maurice Blanchot (1987, p. 11) sobre a criação literária: “o escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro”.

Esse movimento constante da arte, que acontece à revelia de qualquer vontade pessoal, não passou despercebido em Marguerite Duras. Suas obras são a expressão de uma literatura feita de recomeço e, por isso mesmo, de destruição. O romance *O Vice-cônsul*, objeto de nossa pesquisa, é ele mesmo exemplo desse processo de construção e desconstrução da arte. Matéria para outros romances, seu espaço está repleto de personagens, histórias, lugares e memórias em puro movimento no qual o fim pode ser o nascimento de uma nova obra. Em Marguerite Duras, as personagens, assim como os lugares – Calcutá, as florestas, os rios –, são nômades, migram de uma obra a outra envolvendo o leitor, inevitavelmente, num jogo de sedução que o faz buscar e percorrer os caminhos abertos pela leitura, caminhos onde, não raro, autor e personagens seguem juntos.

Nosso interesse em torno de *O Vice-cônsul* nasceu de um encontro com um dos romances mais conhecidos da autora – *O Amante* –, no qual a presença de algumas personagens, graças ao movimento ressuscitador da memória, provocou em nós o desejo de busca e que, por sua vez, suscitou o projeto desta pesquisa cujo objetivo principal é a análise

---

<sup>1</sup> No original: *Les noms des Villes, de fleuves, des États, des mers de l’Inde ont, avant tout, ici, um sens musical. Toutes lès références à la géographie physique, humaine, politique, d’India Song, sont fausses.*

do romance a partir dos temas memória e espaço em que a relação entre esses temas parece ser desvendada à medida que percorremos a trajetória das principais personagens: mendiga, Anne-Marie Stretter e vice-cônsul.

Assim sendo, de modo a alcançarmos nosso objetivo, dividimos o trabalho em três capítulos, cada um subdividido em dois itens. A leitura de um conjunto de autores foi determinante para o nosso propósito. Sobre esses autores, é necessário dizer que alguns foram usados ao longo de todo o trabalho, à medida que os temas da pesquisa apresentavam conexões com suas obras. Como ponto de partida, no capítulo I, examinamos algumas obras de Marguerite Duras, ficcionais e biográficas – *O deslumbramento de Lol V. Stein*, *Les lieux de Marguerite Duras*, *Boas falas: conversas sem compromisso* –, como suporte a outras leituras que nos levaram à criação literária da escritora, a quem temas como espaço e memória são tão caros. Desse modo, fizemos uso de autores como Gilles Deleuze e Maurice Blanchot que nos ajudaram a pensar essa questão que, em relação a Duras, apresenta fortes indícios de que esteja ligada à memória dos lugares onde passou a infância e a adolescência. Esses temas, memória e espaço, nos levaram, principalmente, ao encontro de Georges Poulet, num estudo que empreendeu sobre o escritor Marcel Proust. Sobre o tema da memória, vale ressaltar, ainda, os estudos de Lúcia Castello Branco e Jeanne Marie Gagnebin, bem como a obra biográfica de Frédérique Lebelley, sobre Marguerite Duras, na qual realiza uma sensível “viagem” pelo universo durassiano e nos apresenta um panorama contundente da vida e da obra da autora. Além do mais, nas obras de Duras, o espaço vai além do meramente ficcional, sendo possível verificarmos um outro espaço que é o da crítica de sua própria obra, uma vez que essa escritora chegou a publicar livros em que fala quase que exclusivamente de seus romances, dos mais caros aos não reconhecidos por ela mesma, conforme lemos abaixo:

Há toda uma época em que escrevi livros, até *Moderato Cantabile*, que não reconheço (BF, p. 12).

Acabo de reler *Le Vice-consul*, tinha esquecido completamente que há muito tempo eles já estavam na Índia, Anne-Marie Stretter e Michael Richardson (BF, p. 88).

Como a memória de algumas personagens é-nos apresentada a partir do olhar de um personagem-narrador, consideramos pertinentes algumas considerações em torno da categoria do narrador e igualmente da categoria temporal, uma vez que falarmos de memória implica, por conseguinte, falarmos do tempo. Assim sendo, os estudos de Paul Ricœur e Benedito Nunes foram fundamentais para o entendimento da concepção temporal presente no romance; igualmente os estudos de Gérard Genette para a categoria do narrador, essencial para o desvendamento e compreensão das personagens.

A leitura de autores como Gaston Bachelard foi fundamental para a análise que fizemos das questões relativas ao espaço, tema que suscitou os estudos de Florence de Chalonge sobre as obras que compreendem o chamado “ciclo indiano” de Marguerite Duras. No segundo capítulo focalizamos, portanto, as personagens mendiga e Anne-Marie Stretter, a partir da trajetória empreendida por elas até Calcutá. Num primeiro momento, nosso interesse foi a longa caminhada da mendiga que, errando por dez anos no sudeste asiático, acaba por aportar na capital indiana. Esse intervalo de tempo, na mais absoluta miséria, é suficiente para lhe deixar marcas indeléveis, como a esterilidade e a loucura, bem como a perda definitiva da fala. Sua história, no entanto, se confunde com a da protagonista de um romance escrito por uma personagem. Peter Morgan é um jovem diplomata que nas horas de folga escreve uma obra baseada nas histórias que ouve da embaixatriz, Anne-Marie Stretter, sobre uma jovem louca de Savannakhet. O que buscamos, então, é tentar mostrar o quanto espaço e memória estão justapostos na trajetória da personagem, que “atualmente” vive em Calcutá – sem lembrança alguma, a não ser da única palavra pronunciada e que parece indicar seu lugar de origem: Battambang – e tem seu passado reconstruído no romance do diplomata.

Quanto ao item seguinte, o que pretendemos foi, juntamente com a memória dos convidados anônimos<sup>2</sup> e do narrador, traçar o percurso de Anne-Marie Stretter cujo silêncio e um aparente esquecimento não permitem conhecer de perto sua história. Personagem das mais instigantes da obra de Marguerite Duras, Anne-Marie Stretter é uma mulher que pouco, ou raramente, fala de si mesma, daí o grande interesse em torno de sua figura, seja em decorrência dos amantes, que não lhe faltam, seja pela “bondade irrepreensível” em relação aos mendigos indianos. Ponto importante neste item foi igualmente o encontro entre a personagem e o vice-cônsul da França em Lahore, pois isso resultou em diálogos que auxiliaram nossa análise, e também por que o interesse dos convidados e do próprio narrador reaviva suas memórias em torno da personagem.

No terceiro capítulo, pretendemos examinar o espaço narrativo, Calcutá, como espaço limite, no qual as personagens parecem ter chegado a um nível extremo de impossibilidades diante do outro ou da própria vida. Assim sendo, nos interessou a

---

<sup>2</sup> Em nosso trabalho, daremos grande relevância aos convidados anônimos presentes no baile dado pela embaixada francesa. Esses convidados não são em momento algum identificados; deles só “ouvimos” as vozes, que são reveladoras do passado dos protagonistas, ainda que demonstrem certa imprecisão em relação a alguns acontecimentos. Por conta da força e da importância dada à voz na obra de Marguerite Duras, e em virtude do anonimato dos convidados do baile, em nosso trabalho nos referiremos a essas personagens como “vozes anônimas”. Isto se deve também ao fato de que em outra obra, *India Song*, essas “mesmas vozes” estão presentes como personagens.

personagem Jean Marc de H., o vice-cônsul, cuja história gira em torno do crime que cometeu em Lahore, onde exercia suas atividades diplomáticas. Além disso, esse acontecimento trará à tona um estranho e intrigante passado como tentativa de se justificar o assassinato dos mendigos pela personagem. Nesse sentido, Calcutá é apresentada com o lugar do absurdo, das hipocrisias quase indisfarçáveis, da indiferença absoluta. Sobre a personagem, as vozes anônimas tiveram também um papel fundamental, da mesma forma que o diretor do Círculo, único interlocutor do vice-cônsul e responsável por tirar do protagonista os motivos que o levaram ao crime de Lahore. Portanto, nosso objetivo neste item foi o de perfazer o percurso do vice-cônsul – a partir da memória das vozes, do narrador, e dele próprio – analisando os acontecimentos passados até sua chegada em Calcutá, lugar que irá provocar, mais uma vez, a explosão de seu ódio.

Calcutá é o local dos encontros (im)possíveis entre as protagonistas do romance, e é a esse espaço limite, para onde se dirigirem a mendiga, Anne-Marie e o vice-cônsul, que voltamos nossa atenção no último item deste trabalho, pois é aí, no plano narrativo principal, que acontece o “encontro” das principais personagens do romance. Nosso propósito, portanto, foi o de examinar a dinâmica das personagens nesse espaço que, parece, as conduzir a um estado de desequilíbrio ou de degradação total. É um instante em que o lugar já é o do desespero, do delírio e da expressão mais atroz da loucura; e é também o instante em que a memória caminha não mais em busca das lembranças esquecidas das personagens, e sim para o próprio esquecimento. É nesse sentido que Calcutá, em nosso entendimento, se constitui como espaço deflagrador de limites.

Acreditamos que são as lembranças das personagens, das vozes anônimas, do narrador, associadas aos acontecimentos vividos pelas personagens, que nos possibilitaram estabelecer a relação entre espaço e memória, fio condutor desta pesquisa. Desse modo, nas considerações finais de nosso trabalho, fizemos uma breve retomada do estudo empreendido nos capítulos anteriores, buscando, com isso, salientar os pontos de maior relevância para o que por nós foi proposto, isto é, a análise do espaço e da memória, e suas possíveis relações e desdobramentos no romance *O Vice-cônsul*, de Marguerite Duras.

## Capítulo I) ESPAÇO E MEMÓRIA NA CRIAÇÃO LITERÁRIA DE MARGUERITE DURAS

### 1.1. A Invenção das Índias: Criação e Experiência em Marguerite Duras<sup>3</sup>

Escrever, para Marguerite Duras, está diretamente ligado à criação, invenção e reinvenção literária. De uma outra maneira, escrever está ligado também ao silêncio e à solidão sem os quais, nas palavras da própria autora, o texto não se produz. É, portanto, num espaço muito peculiar que Duras encontrará o acolhimento e a intimidade necessários para a atividade que empreendeu obsessivamente: escrever. Da casa de Neauphle nasceram algumas obras das mais caras à escritora, *O Vice-cônsul* e *o Deslumbramento de Lol V. Stein* – “Esta casa se tornou a casa da escrita. Meus livros saíram desta casa. Desta luz também, do parque. Desta luz que reverbera no tanque” (*E*, p. 16). Em seu estudo sobre o espaço, Gaston Bachelard (1993, p. 24) considera a casa como o primordial, “o nosso canto do mundo [...] o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”. Em Duras, a escrita brota nesse espaço onde o processo criativo é, muitas vezes, desencadeado pela memória. Quando fala da escrita, Duras fala de uma experiência na qual a memória de lugares e personagens vai muito além do simples memorialismo, transformando um acontecimento numa multiplicidade de outros.

Como bem demonstra sua literatura, ou mesmo o cinema que produziu, há em Duras uma tal maneira de lidar com a arte que não podemos deixar de pensar numa escritora obcecada pelo trabalho de escrever. Num dos momentos finais da “conversa” com Xavière Gauthier, ela dirá sobre si mesma aquilo que a leitura de sua obra nos deixa claro: “Pois é. Eu talvez seja simplesmente uma câmara de eco” (*BF*, p. 157). Diante do universo durassiano, o leitor se dá conta do quanto a obra da escritora está marcada pela repercussão não apenas de vozes, mas de personagens e lugares derivados de um processo de (re)escritura e (re)invenção. Nesse exercício repleto de imagens e lembranças revisitadas pela memória, o objetivo é o próprio fazer poético. Prova disso são as personagens que, por um trabalho de experimentação, migram ou atravessam a fronteira de um livro a outro e, às vezes, têm uma vivência fora mesmo da obra num exercício permanente de criação. Tal conclusão nos é

---

<sup>3</sup> Todas as citações das obras de Marguerite Duras serão marcadas pelas iniciais correspondentes ao título da obra citada. Assim teremos: *O Vice-cônsul* (VC); *Escrever* (E); *Les lieux de M. D.* (LMD); *O Amante* (A); *O amante da China do Norte* (ACN); *Boas Falas: conversas sem compromisso* (BF); *A vida material* (VM); *Uma barragem contra o Pacífico* (BCP); *O Deslumbramento* (D); *Os olhos verdes* (OV).

fornecida pelo constante trabalho da autora empreendido também fora do texto literário, pois falar ou escrever sobre suas personagens reforça a ideia não de um fim mas de uma busca que leva à obra. Para Maurice Blanchot (1984, p. 209) é essa afinidade, a busca pela obra ainda por vir, que leva autores, como Paul Valéry e Kafka, “separados por quase tudo”, a se encontrarem para afirmar: *Toda a minha obra não passa de um exercício*. Diante disso, podemos compreender mais claramente a existência e o sentido de certos textos e personagens de Duras, quando, por um trabalho que passa pela reescrita, pelo exercício da palavra, e de modo extremamente autêntico, dilui a distância entre cinema, teatro e romance, de forma igualmente criativa. Isso acontece, por exemplo, com *India Song* – ficção publicada em 1973, mesmo ano da publicação de *India Song*, teatro, e cujo filme de mesmo título data de 1975 – e que Duras chamou de *texto, teatro, filme*. Nessa obra, algumas personagens, lugares e/ou acontecimentos não são “inéditos”, pois fazem parte de obras anteriores da autora como *Uma barragem contra o Pacífico*, de 1950; *O Deslumbramento de Lol V. Stein*, 1964; *O Vice-cônsul*<sup>4</sup>, de 1965. Mais tarde, quando escreve *O Amante*, em 1984 e *O Amante da China do Norte*<sup>5</sup>, em 1991, recontará novamente a trajetória de algumas dessas personagens. É a partir desse ponto que iremos investigar, neste capítulo, a relação entre espaço e memória no processo de criação de Marguerite Duras. Conforme dissemos na apresentação, o objeto de nossa pesquisa é o romance *O Vice-cônsul*, no entanto recorreremos a outros textos da autora, se assim considerarmos necessário para um maior entendimento de nossa análise.

De acordo com o que pontua Paul Ricoeur (2009, p.62) – “as coisas lembradas estão intrinsecamente associadas a lugares” –, chegamos ao entendimento de que a criação literária de Duras, no que diz respeito à “invenção” de um espaço asiático, está diretamente vinculada à memória de uma experiência vivida até os dezessete anos naquele continente. Mas ao contrário do que ocorre nos livros *Uma barragem contra o Pacífico*, *O Amante* e *O Amante da China do Norte*, por exemplo, em que a memória que recupera os fatos vividos confunde-se com a da própria autora<sup>6</sup>, em *O Vice-cônsul* – em que as personagens ora parecem completamente devastadas pela loucura, ora parecem desprovidas de qualquer memória, ou ainda dominadas pelo esquecimento –, a memória imprimir-se-á de outra maneira, por outra ordem. Nesse romance, as figuras do escritor Peter Morgan e de um

<sup>4</sup> No original: *Un barrage contre le Pacifique, Le Ravissement de Lol. V. Stein e Le Vice-consul*.

<sup>5</sup> No original: *Un barrage contre le Pacifique, L'Amant e L'Amant de la Chine Du Nord*.

<sup>6</sup> Em *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca* (2002), Andréa Correa Paraíso conclui que *O Amante* apresenta um “efeito autobiográfico”, não sendo possível classificá-lo, por várias razões, nem como unicamente autobiográfico nem como simplesmente ficcional. E, ainda, que não seria pertinente se firmar o *pacto biográfico* (grifo da autora), segundo a teoria de Phillipe Lejeune (p. 79). Sobre *O Amante da China do Norte*, trata-se de uma “reescritura explícita” de *O Amante* (p. 12).

narrador impedem qualquer associação entre as figuras do autor com as do narrador e da personagem. Logo, veremos que não se trata de narrativa autobiográfica. Por outro lado, ao recriar o espaço narrativo de *O Vice-cônsul*, Duras não só o sobrecarrega com suas impressões como também o reinventa, no sentido mesmo da arte. Leia-se, por exemplo, o que declara a autora:

Tenho que dizer logo que a geografia é inexata, completamente. **Fabriqueei uma Índia...** Índias, como se dizia antes... durante o colonialismo. Calcutá não era capital e não se podia ir, numa tarde, de Calcutá à embocadura do Ganges. A ilha é o Ceilão, é Colombo, *The Prince of Wales* de Colombo, não fica ali. E o Nepal, ele também não pode ir até lá num dia para caçar, o embaixador da França. E Lahore é muito longe, Lahore é no Paquistão. Lá só há arrozais; está certo, é no delta, é enorme, só há arroz. [...] **Do ponto de vista escolar ela é falsa.** [...] Posso ver tudo, as muralhas de Calcutá, as muralhas concêntricas, entende, atravessadas pelo Ganges, de ponta a ponta, espécies de setores de água, enormes, com árvores ao longo das margens, figueiras do pagode, tamarineiros (Duras/Gauthier, s/d, p. 122-123, grifos nossos).

Todavia, é bem antes dessa obra que a autora começa sua jornada em torno da escrita. É à narrativa de *Uma barragem* que se deve a reescritura de textos futuros, como *L'Éden Cinéma*<sup>7</sup>, *O Amante* e *O Amante da China do Norte*. Nos dois primeiros, por exemplo, é através da personagem *Suzanne* que Duras revisita um período de sua vida, o mesmo que será narrado nos romances de 1984 e 1990, acima citados. Para Maria Angélica Werneck da Silva (2004, p.30), é pelo olhar dessa personagem que o narrador do romance comenta o episódio da “mendiga”, a enigmática personagem de Duras que ganha novas e diferenciadas impressões a cada vez que “entra em cena”, resultado de um trabalho de (re)escritura e invenção criadora a partir do que a memória consegue recuperar, principalmente nos dois últimos trabalhos, *O Amante* e em *O Amante da China do Norte*, cujas marcas de uma memória pessoal são mais evidentes. Enquanto no primeiro a narrativa é desencadeada pela lembrança de um “encontro real” da escritora com um desconhecido, que lhe fala de quanto seu rosto envelhecido lhe agrada mais que o da juventude, o segundo nasce a partir da notícia da morte do *amante chinês*:

Certo dia, já na 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”. [...] Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, sulcos na pele. [...] Tenho um rosto destruído. Deixem-me contar de novo, tenho quinze anos e meio. [...] (A, 7-8).

<sup>7</sup> Texto sem tradução para o português. Trata-se de uma peça de teatro, de 1977, que enfoca episódios de *Uma barragem contra o Pacífico*.

Anos depois soube que ele havia morrido. Foi em maio de 90, portanto está fazendo um ano. Eu nunca pensara na sua morte. [...] Abandonei o trabalho que estava fazendo. Escrevi a história do amante da China do Norte e da criança: ela ainda não existia em *O Amante*, não havia tempo. Escrevi este livro em meio à louca felicidade de escrever (ACN, p.1).

Vê-se, então, que é por conta da memória que é possível um “contar de novo”, mas que não se trata de forma alguma da repetição do mesmo. Trata-se, na verdade, de um movimento de criação a partir de elementos comuns que, em Marguerite Duras, estão sempre em transformação. É assim em *O Vice-cônsul* no qual a história de personagens já conhecidas é “contada de novo” pela autora. A leitura de biografias, ou de determinadas obras da própria autora, dão conta que Duras viveu até os 17 anos na Indochina, juntamente com sua mãe e seus dois irmãos. Mudou-se em seguida para a França. Sobre esse primeiro período ela irá não apenas falar como também escrever. Encontramos em três romances, *Uma barragem contra o Pacífico*, *O Amante* e *O Amante da China do Norte*, os relatos que associam a vida da jovem Marguerite Duras à da escritora. Difícil é afirmar com precisão o que é real e o que é invenção, quando ela mesma afirma que não existe mais a história e sim o romance de sua vida<sup>8</sup>. Tais ambiguidades nos apontam para as dificuldades em se estabelecer um distanciamento entre autor e obra, uma vez que uma está inevitavelmente ligada a outra. Em menor ou maior grau, sua literatura traz o silêncio, o grito, os odores, o mistério e, em suma, a intensidade dos anos que passou na Ásia. Frédérique Lebelley (1994, p. 30), na biografia da autora, fala dessa experiência:

Se não é a água que faz os filhos demorarem, é a floresta. Pés descalços nas trilhas, eles desaparecem na selva espessa, movimentam-se totalmente à vontade em meio às serpentes, aos insetos. [...] A intensidade dessa emoção, dos passeios com Paul ocupa sua alma para o resto da vida. [...] O mundo deles é povoado só de animais, de loucos, de mendigos, de leprosos e de outras crianças selvagens.

Quando escreve *O Vice-cônsul*, esses elementos da infância vêm todos à tona. Mas para Duras não interessa a realidade dos acontecimentos. O realismo lhe incomoda profundamente de modo a abandonar a escrita do livro por um tempo. Quando sente que se distanciou de um movimento que é simples descrição de suas experiências, retorna novamente ao trabalho. É na figura de um escritor, Peter Morgan, que o leitor reencontra a mendiga indiana e segue com ela o seu percurso de fome, de loucura, de silêncio e de morte. Em sua jornada, a mendiga faz um percurso humanamente impossível, mesmo considerando seus dez

---

<sup>8</sup> DURAS, Marguerite. *O Amante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 12.

anos de errância pelo sudeste asiático. Neste ponto, devemos considerar o conhecimento que Duras tem da região, não apenas por que ali morou, mas também por que gostava e apreendeu aquela geografia – “O mapa estava ali, na minha escrivania” (*E*, p. 30), afirma a autora. Por outro lado, devemos considerar a justaposição ou a superposição do real e do imaginário, conforme nos diz Gilles Deleuze, pois “o imaginário e o real devem ser antes como que duas partes [...] de uma mesma trajetória, duas faces que não param de intercambiar-se, espelho móvel” (1997, p. 74-75). O itinerário da mendiga é semelhante àquele dos aborígenes australianos, intercalado a viagens de sonhos, compondo da mesma forma “um entremeado de percursos, num imenso recorte do espaço e do tempo que é preciso ler como um mapa” (GLOWCZEWSKI apud DELEUZE, 1997, P. 75). Assim sendo, e ainda no rastro de Deleuze, a Ásia de Marguerite Duras, a dos romances e filmes, se sobrepõe àquela dos mapas, e lhe confere, pela arte, novos trajetos, “é como se alguns caminhos virtuais se colassem ao caminho real, que assim recebe deles novos traçados, novas trajetórias” (idem, p. 79), ou como se o mapa real não fosse perfeitamente adequado para o percurso que a autora traçara para suas personagens. De todo modo, se ela o falseia talvez seja com a intenção de torná-lo o mais “real” possível dentro de um espaço que é o do romance, que é o da obra. Nesse momento, é preciso que o pacto entre texto e leitor se estabeleça para que a realidade da obra se confirme, pois como questiona Maurice Blanchot:

O que é uma obra? Palavras reais e uma história imaginária, um mundo onde tudo o que acontece é tirado da realidade, e esse mundo é inacessível; personagens que se querem vivos, mas sabemos que sua vida é feita de não viver (de permanecer ficção); então um puro nada? [...] Mas a ficção não é compreendida, é vivida sobre as palavras a partir das quais se realiza, e é mais real, para mim que a leio ou a escrevo, do que muitos acontecimentos reais, pois se impregna de toda a realidade da linguagem e se substitui à minha vida, à força de existir (1997, p. 326).

Se para Duras não há nada mais real do que os seres e lugares que imagina (LEBELLEY, 1994, p. 176), do mesmo modo esses seres e lugares, frutos de suas lembranças e de sua imaginação criadora, estão sempre num movimento que reflete a um só tempo suas experiências, como também a retomada ou o recomeço incessante de uma outra obra ainda por fazer-se. É através da palavra que Duras transforma as lembranças passadas em matéria literária e as torna possíveis. Mas a Ásia da infância será por muito tempo um lugar de tristes recordações, silenciadas durante um longo período, principalmente as relacionadas à mãe da escritora:

Sabe, minha mãe se arruinou com a barragem. Eu tinha dezessete anos quando vim estudar aqui [...], e não pensei mais na infância. Ocultei completamente. E eu levava a vida dizendo: não tenho país natal; não reconheço nada aqui à minha volta, mas o país onde vivi é um horror. Havia o colonialismo e tudo o mais, não é? (*BF*, p. 100).

Seus textos, no entanto, revelam uma escritora “apaziguada” com a terra natal, “o país natal se vingou” (*BF*, *idem*), ela dirá em seguida. Então o que vemos mais parece um lugar de visitação, de onde partimos em algum momento e a cada vez que voltamos encontramos algo, ainda que menor, de diferente, de inusitado. Tudo o que vem desse lugar, desse universo asiático, parece descoberto por Duras. Saigon, Vinhlong, Sadec, Lahore, Calcutá, a Planície dos Pássaros, a montanha de Pursat, todos esses lugares contados em seus livros guardam uma rela o muito estreita com cada uma de suas personagens, são uma espécie de morada, de abrigo. É assim, por exemplo, com a “louca de Vinh Long” ou o “vice-cônsul de Lahore”. Aos setenta e dois anos quando fala de suas personagens e dos lugares que lhes marcaram a trajetória ou que lhes serviu de cenário, Duras, parece, mais uma vez, descobri-los:

Vinh Long contei, era um posto do interior, na Cochinchina. Já na Planície dos Pássaros, a maior região aquática do mundo, parece-me. Eu tinha oito e dez anos quando aconteceu. Como o raio ou a fé. Aconteceu para minha vida toda. Aos setenta e dois anos l  estão, como ontem: as aleias do posto na hora da sesta, o bairro dos Brancos, as avenidas desertas orladas de *flamboyants*. O rio que dorme. E ela, passando em sua limusine preta. Chama-se quase Anne-Marie Stretter. Chama-se Striedter (*VM*, 1989, p. 24).

Nesse pequeno fragmento, Duras nos d  pista de que a matéria de sua obra, ou parte dela, é resultado das lembranças trazidas da infância, (re)animadas por força de um trabalho constante de escritura. Nos deparamos, assim, com o jogo entre realidade e cria o, que na obra durassiana   marcante, mas por várias razões acreditamos que essa realidade é apenas o elemento que vai servir-lhe de molde para sua obra e que dificilmente poderá ser lida como verdadeiramente fiel aos fatos. Segundo Bachelard (1989, p. 120-121), “quando amamos uma realidade com toda a alma, é porque essa realidade   já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança”, o que explicaria, em certo modo, alguns romances de Duras apresentarem elementos marcados por uma intensidade ligada à vida da autora cuja reescritura é sempre uma nova descoberta. Por isso, nesse caso, notamos a cautela em se afirmar que alguns dos seus romances sejam autobiográficos. Em *Uma barragem contra o Pacífico*, *O Amante* ou *O Amante da China do Norte* encontramos episódios retirados de sua vida, porém difíceis de serem comprovados uma vez que o processo de reescritura dilui qualquer possibilidade de tal comprova o.

Personagens e lugares são recontados diversas vezes reafirmando a primazia da palavra poética. O sentido desse movimento, esse ir e vir em torno de um único tema, reforça a ideia de uma busca empreendida pelo artista em dire o   obra, que em Marguerite Duras

esteve sempre em via de fazer-se. Tal entendimento leva-nos também em direção ao mapa no qual situou Calcutá, cidade que conheceu aos dezessete anos e na qual permaneceu por apenas um dia, o suficiente para dali retirar e recolocar personagens cuja importância é imensurável para o conjunto de sua obra. Se por um lado, ela nos fala de uma região de encantamentos, de mistérios, também nos fala de um lugar onde se instaura a miséria, a indignação, a revolta. Mas, sem dúvida, essa região exerce sobre Duras uma poderosa força, e sua escrita revela um lugar a um só tempo estranho e fascinante:

Sim, mas por que em torno desses... lugares: o Nepal, e o Norte, o Ocidente, um lugar vazio, S. Thala? Por quê? Por quê? O Nepal, acho que é a infância. Não é possível, não é possível para que exerça sobre mim tamanho fascínio. Vi uma vez Calcutá, estava com dezessete anos. Passei um dia lá, foi uma escala de navio, nunca esqueci. E a lepra eu vi em Cingapura, no cais da alfândega de Cingapura. Nunca esqueci. Mas acho que é preciso ir mais longe que Calcutá e Cingapura. É preciso ir aos... arrozais do sul da Indochina (DURAS, GAUTHIER, s/d, p. 89).

Cenário de *O Vice-cônsul* e também de *India's Song*, a Calcutá de Marguerite Duras, símbolo da miséria, da fome, símbolo também da morte, é espaço de criação e de memória. Neste caso, a memória não se refere às experiências da autora naquele lugar, mas às experiências “levadas” para Calcutá e ali redimensionadas a partir do fazer artístico. Ao contrário do que ocorre em *O Deslumbramento de Lol V. Stein*, em que um dos cenários, a praia de S.Thala<sup>9</sup>, pertence à esfera do puramente ficcional, em *O Vice-cônsul* Duras cria um cenário cuja inspiração vem de muito longe, das lembranças guardadas da infância, mas que igualmente daí se distancia ao apontar para o futuro que virá ser a obra. Trata-se, portanto, de uma perspectiva de futuro que, de acordo com Lúcia Castello Branco (1994, p. 80-81), possibilita a criação e a invenção da arte e, por isso mesmo, não está ligada a

uma ‘fé no futuro’, ou [a] algo que se possa ler como uma crença no progresso, mas simplesmente [como] uma abertura para o que possa vir, para o possível (ou para o impossível) da escrita, para uma radicalização de seus processos até os limites da linguagem, ou até os abismos da linguagem.

Limite que Marguerite Duras parece perseguir incessantemente ao produzir uma obra na qual o romance, o cinema e o teatro estão muitas vezes intercalados, fundidos, como demonstra, de maneira mais evidente, *India Song*, cujas personagens foram “tiradas” do romance *O Vice-cônsul*, sendo este também resultado da fusão de outros romances. Assim, em *O Vice-cônsul*, personagens migram de diferentes textos para encenarem uma história de

<sup>9</sup> Para Frédérique Lebelley, S. Thalla deriva de Thalassa (mar, em grego), mas que Marguerite Duras jamais explicara. Para a biógrafa, é em Trouville, fascinada pelas margens das “marés fantásticas da Mancha”, tão diferentes das marés da Indochina, que Duras chega a esse título (1994, p. 173).

amor, escândalos, loucura e miséria. Duras, ao falar do romance, confessa a dificuldade de encontrar ou situar certos lugares:

Le Vice-consul começa com uma criança de quinze anos que está grávida, a pequena Annamite, [...] e que se volta para o maciço de mármore azul chamado Pursat. Não sei bem como continua, depois disso. Lembro que tive muita dificuldade para encontrar esse lugar, a montanha de Pursat, aonde nunca fui. O mapa estava ali, na minha escrivania, e segui o atalho da marcha dos mendigos e das crianças de pernas quebradas, abandonadas por suas mães, e que comiam lixo (E, 1994, p.30).

É de parte dessa realidade, experimentada na Indochina, que Duras, muito provavelmente, deve ter se valido para compor esse romance, pois para ela, cada obra é fruto de uma história presente não só no autor, mas em todas as pessoas, das quais o autor se vale para criar sua história. Sobre isso, afirma Deleuze:

A arte se define então como um processo impessoal onde a obra se compõe um pouco como um *cairn*, esse montículo de pedras trazidas por diferentes viajantes e por pessoas em devir (mais do que de regresso), pedras que dependem ou não de um mesmo autor” (op. cit., p. 78).

A marcha dos mendigos, da qual fala com tanta familiaridade, foi vista de perto no período em viveu naquele país, da mesma forma que as meninas expulsas de suas casas, os loucos, os mutilados pela guerra, os leprosos. Além disso, as histórias que ouviu da mãe, durante a infância, serviram igualmente de matéria de inspiração. São histórias que, pelo medo ou horror, foram por vezes ocultadas, embora nunca esquecidas, como as de Sadec, às margens do Mekong, que tratam das cobranças de impostos indevidos por parte da administração colonial – “Bem, tentei esquecer isso. [...] Ocultei tudo, porque eu não conseguia aguentar B<sup>10</sup>. [...] Mas mesmo assim o Mekong ficou em algum lugar. Aquele [...] ao lado do qual dormi, brinquei, vivi, durante dez anos de minha vida” (BF, p. 101). Enfim, todo esse cenário de desumanidade que minou sua infância, quando não oculto, está presente de alguma maneira em seus romances. A fase passada na Ásia foi contemporânea de um período de colonização pelo qual passava a Indochina, do qual a família de Duras foi mais vítima do que beneficiada. É com a figura da mãe, Marie Donnadieu, que todos padecem na tentativa de uma vida minimamente digna. Os romances que narram esse período mostram momentos de puro sofrimento, sobretudo da mãe de Marguerite Duras, enganada pelos agentes cadastrais que lhe concediam terras incultiváveis. Na tentativa de salvá-las chegou muito próximo da loucura, construindo barragens que mais tarde seriam completamente

---

<sup>10</sup> “B” era como Duras se referia ao administrador colonial, a quem a população entregava o dinheiro referente ao pagamento da “capitação”.

devastadas pela força das águas do Pacífico, tornadas incontroláveis com a chegada das chuvas. É o que se lê, por exemplo, nas páginas de *Uma barragem*:

A estação das chuvas chegara. A mãe fizera enormes sementeiras perto do bangalô. [...] Dois meses se passaram. A mãe descia com frequência para ver verdejar as jovens plantas. Começavam sempre a crescer até a grande maré de julho. Depois, em julho, o mar subia, como de costume, e invadia a planície. As barragens não eram suficientemente fortes. [...] Desmoronaram em uma noite (BCP, 2003, p. 55).

O episódio das barragens, retomado e reconstruído em outros livros, serve para ressaltar a pertinência do espaço na obra durassiana e de como a memória é responsável por vincular os acontecimentos. Em *O Vice-cônsul* podemos enumerar alguns lugares cuja proximidade com as personagens é inevitável e, em certo sentido, guardam uma estreita relação com as lembranças que Duras traz de sua infância. São eles: a floresta, lugar de errância da mendiga e que compreende as planícies do Tonlé-Sap e dos Pássaros; Calcutá, capital da Índia, onde está instalada a embaixada francesa; Lahore, lugar onde o vice-cônsul exercia suas atividades, palco do assassinato dos leprosos; e o hotel *The Prince of Wales*, lugar repetidamente visitado por Anne-Marie Stretter com seus amantes. Há ainda um quinto: o salão de baile da embaixada francesa. De extrema importância para a narrativa é o lugar onde são “encenados” alguns dos momentos decisivos das histórias de Anne-Marie e do vice-cônsul.

Acreditamos que a menção por Marguerite Duras a certos lugares se dê, conforme já mencionamos, à experiência pessoal da autora nas Índias, mas também a sua experiência literária no sentido dos lugares que ela elege para a sua própria criação artística. Dessa maneira, podemos compreender a presença quase inevitável em seus romances, e não só neles, da casa e do mar, por exemplo, num movimento da memória que parece ser ativada pelas lembranças da infância, ou pela presença em determinados lugares, que trazem de volta o que já havia esquecido. Seja para falar de sua escrita, de sua criação, romances ou personagens, seja quando fala de sua vida pessoal, os lugares desvelam-se e muitas vezes se entrecruzam, impossibilitando o discernimento entre a realidade e a ficção.

*O Vice-cônsul* não é um romance de memórias, como bem já dissemos; não temos, neste caso, um herói perfazendo, pela memória, uma trajetória a fim de recompor passado e presente. Não há, neste livro de Duras, o que afirma Georges Poulet (1992, p.13) a respeito do romance proustiano como sendo “extamente uma *recherche du temps perdu* [busca do tempo perdido]”, isto é, um ser a procura de seu passado para enfim reencontrar sua existência perdida. Uma busca que, segundo Poulet, se dá desde o início da narrativa. Em *O Vice-cônsul*, não são os protagonistas que saem em busca de um tempo perdido, mas a

memória vacilante de personagens, narrador e vozes anônimas, na tentativa de desvelar ou recompor ao menos parte da história da mendiga, Anne-Marie Stretter e vice-cônsul. O dia passado em Calcutá é contado em *O Amante* quando Duras escreve sobre suas lembranças da mendiga, “a louca do posto, a louca de Vinhlong”, como a chamam. De início, a lembrança da primeira imagem da mendiga, em seguida da personagem já em Calcutá:

Trata-se de uma das extensas avenidas de Vinhlong que termina no Mekong. Tudo começou aí. Quando chego à avenida, e o portão se fecha atrás de mim, as luzes se apagam. Corro. [...] 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 traz 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 (A. 1985, p. 92).

Começamos então a vê-la perto dos depósitos de lixo nos arredores de Calcutá. [...] Está atrás da Embaixada da França, nessa mesma cidade. [...] Ela já vai embora. Aqui ela come, dorme, a noite é calma, ela fica ali no parque de louros-rosa. [...] Certo dia eu chego, passo por ali. Tenho dezessete anos. É o bairro inglês, os jardins das embaixadas, o tempo da monção, as quadras de Tênis estão desertas. Ao longo do Ganges os leprosos riem. Fizemos escala em Calcutá. Uma pane no motor do navio de passageiros. Visitamos a cidade para passar o tempo. Partiremos na noite seguinte (A. p. 96-97).

Interessante também é a maneira como a imagem da personagem Anne-Marie Stretter é narrada em dois romances, *O Amante* e *O Amante da China do Norte*:

A Dama, como lhe chamavam, vinha de Savannakhet. O marido designado para Vinhlong. Não foi vista em Vinhlong durante um ano. Por causa de um jovem [...]. Não podiam mais se amar. Então ele se matou com um tiro de revólver. A história chegou ao novo posto de Vinhlong (A. 1985, p. 92).

Na balsa que se aproxima ela acaba de reconhecer o Lancia preto conversível da mulher de vestido vermelho da Valsa da noite.  
O chinês pergunta quem é.  
[...] Numa espécie de encantamento secreto ela diz:  
– É a sra. Stretter. Anne-Marie Stretter. A mulher do administrador-geral. Em Vinhlong é chamada de A.M.S...  
[...]  
– Ela tem muitos amantes, é disso que está se lembrando...  
[...]  
– Houve um, muito jovem, que teria se matado por ela... não sei muito bem (ACN. 1992, p. 24-25).

Comparando esses dois últimos fragmentos com o que Duras declara sobre as figuras “reais” de Anne-Marie Stretter e da mendiga, personagens ficcionais-verídicas<sup>11</sup>,

<sup>11</sup> Citamos na “página 11” um fragmento do livro *A Vida Material* onde Marguerite Duras fala da “aparição” de Anne-Marie Stretter, na Indochina. Quanto à mendiga-personagem, esta surge a partir de um episódio real, do qual Duras foi testemunha. Trata-se de uma jovem mãe que deu seu filho à mãe da escritora. A criança, porém,

notamos claramente que seu compromisso não é o mimético, não se trata de narrar o real tal qual se apresenta ou se apresentou, mas sim de experimentar a partir do vivido, construindo poética e esteticamente sua obra. Se há incoerência em seus textos, isto se deve, na mesma medida, ao trabalho de memória e de escritura, pois é à medida que recorda e recria no espaço narrativo que seu texto se configura. Sua maneira de lidar com imagens do passado e de reconstruí-las é ilimitada uma vez que, conforme assevera Benjamin (1999, p. 37), um “acontecimento vivido é sem limites, porque é apenas a chave para tudo o que veio antes e depois”. De outro modo, não se trata simplesmente de uma volta ao passado para recolher os restos que ficaram para trás e prestar contas com o presente, numa tentativa de ser um pouco melhor daí em diante. Entendemos que, em relação a Duras, essa volta, esse “contar de novo”, dá-se pela necessidade da obra que se afirmará no futuro, sendo, pois, apenas uma “chave” como sugere Benjamin, daí que nem o passado nem o presente se dará conforme nossa vontade; é como se personagens e lugares não se conformassem em ressurgir exatamente como ocorreram, mas de maneira outra, em sua plenitude única, como se fizessem parte de uma primeira experiência narrativa (DELEUZE, 2003, p. 11). E a partir desse entendimento podemos pensar que o autor, quando empreende uma narrativa a partir das recordações do passado, reelabora não só esteticamente toda a cena, mas concede a cada uma sua individualidade, e mesmo o autor é único e diferente em cada um desses momentos, pois quem volta não é mais o mesmo ser, este já estaria completamente modificado pelo mundo, por outras experiências.

## 1.2. O Tempo no Discurso do Narrador

A abordagem do tempo no discurso do narrador, em nosso entendimento, é de extrema importância para o objetivo principal de nossa pesquisa. Sem perdermos de vista o foco central desta parte do trabalho, “espaço e memória na criação literária de Marguerite Duras, nosso intuito é o de verificar como a autora “emprega” o tempo ao longo do romance, isto é, como esse tempo está presente na narrativa, uma vez que se trata de duas histórias “paralelas”, distantes num tempo e num espaço de dez anos, mas que se encontrarão formando uma só história. O tempo, portanto, enquanto criação, num jogo de deslocamentos em que estão presentes lugares e memórias, trazidos de volta pela figura do narrador e num discurso múltiplo de outras vozes. Ainda que breves, essas considerações nos ajudarão a também entender a relação entre espaço e memória no romance.

Narrado em terceira pessoa, o romance apresenta dois planos narrativos, o primeiro apresentando a errância da mendiga, cujo cenário contempla as cidades, as florestas, as planícies por onde passa em sua trajetória até Calcutá – a este primeiro plano iremos nos referir como “narrativa secundária”, pois se trata de uma narrativa encaixada na diegese, que dá início ao romance e cujo narrador é Peter Morgan<sup>12</sup>. O segundo plano narrativo, que será chamado de “narrativa principal”, apresenta os membros da embaixada francesa e seus convidados, mas a ênfase recai sobre as figuras de Anne-Marie Stretter e do vice-cônsul, mas também sobre a mendiga; neste momento Calcutá é o cenário, o palco do “encontro” das três protagonistas – a embaixatriz, o vice-cônsul e a mendiga –, e onde se passam os acontecimentos considerados de maior importância para o desenvolvimento da intriga. Neste plano narrativo, o narrador não é identificado.

Calcutá, por outro lado, é também espaço de narração, pois é nessa cidade que se inscreve a história/ficção da mendiga. E é somente quando Peter Morgan para ocasionalmente de escrever sua história que a narrativa principal acontece. O que significa dizer que enquanto o narrador da história secundária está voltado para o passado da protagonista, o outro, da história principal, fala de um tempo presente, embora se remeta a ações desencadeadas também no passado das personagens. Ao narrarem suas histórias no presente, esses “dois”

---

<sup>12</sup> Diplomata que escreve um romance tendo como protagonista uma jovem da Indochina, “a mesma” do romance *O Vice-cônsul*.

narradores dão a entender ao leitor que ambas são contemporâneas do presente da narração. Nos dois casos, os acontecimentos – a caminhada da mendiga, o baile, as conversas do vice-cônsul com o diretor do Círculo, dentre outros – são narrados à medida que vão se desenvolvendo no plano narrativo, à exceção das situações em que as vozes narrativas mencionam o passado das personagens. Peter Morgan, ainda que não interfira subjetivamente nos acontecimentos ou no inconsciente da personagem, demonstra um conhecimento sobre ela, sobre seus sentimentos; ele nos revela seus pensamentos seja pelo uso do discurso indireto livre – “[...] Para. Não terá andado mais antes de encontrar o rio do que seguindo-o para achar o norte?” (VC, 1982, p. 9) –, seja através do monólogo interior:

Sob pretexto nenhum debes voltar. Essa mulher não sabia, não sabia de nada, mil quilômetros de montanhas, esta manhã, não me impediriam de me juntar a ti, inocente, no teu espanto não te lembrarás de me matar, mulher suja, causa de tudo, te entregarei esta criança e tu a tomarás, atirá-lo-ei para ti e me salvarei para sempre (VC, p.20).

Em alguns momentos, porém, Peter Morgan chega a se interrogar sobre os hábitos da personagem, numa demonstração de que seu conhecimento sobre ela não é absoluto: “Que come ela nesse périplo tão longo? [...] Quantos filhos fez?” (VC, p. 56). A fusão dos dois planos narrativos é desencadeada por ele – no nono capítulo, logo após a chegada da personagem em Calcutá, que acontece no capítulo anterior –, e, de certo modo, bastante enfatizada: “Um dia, há dez anos que está andando, Calcutá. Fica.” (VC, p. 55). Mais a frente, repete o narrador:

Calcutá.  
Fica.  
Faz dez anos que partiu (VC, p. 56).

T. Todorov (1973, p. 234) destaca três maneiras de ligação entre as histórias que se passam dentro de uma única narrativa: o encadeamento, o encaixamento e a alternância<sup>13</sup>. A leitura do romance, no entanto, nos permite perceber tanto a presença do encaixamento quanto da alternância, uma vez que a narrativa da mendiga foi colocada no interior da principal, mas esta só começa no momento em que a outra é interrompida. Esse movimento de alternância ocorre até o momento em que as duas narrativas se fundem numa só, o que acontece somente “após” os dez anos de marcha da mendiga. No trabalho que desenvolveu

<sup>13</sup> A primeira é quando as histórias são apenas justapostas umas às outras; a segunda diz respeito às histórias que são colocadas no interior de uma outra principal; e a terceira ocorre quando as histórias contadas simultaneamente se alternam, e ao passo que uma é interrompida a outra recomeça. TODOROV, T. *As categorias da narrativa literária*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973, p.234.

sobre Marguerite Duras, *A trajetória da mulher: desejo infinito*<sup>14</sup>, Maria Cristina V. Kuntz fala de uma “narrativa encaixada prospectiva”, pois é essa narrativa, a da mendiga, que inicia o romance. Observa, todavia, a autora que, ao contrário do que se pensa a respeito desse tipo de narrativa, a história secundária não anuncia um resumo nem é inferior à principal, e é somente numa primeira impressão que faz oposição a outra. É por meio de uma leitura mais atenta que percebemos as relações de proximidade que uma narrativa mantém com a outra, principalmente em termos de personagens e suas trajetórias no tempo e no espaço, aspectos analisados com bastante ênfase no trabalho de Kuntz.

A partir da fusão das duas narrativas, o personagem-narrador, Peter Morgan, não será mais anunciado pelo narrador principal, como até então vinha acontecendo. A exemplo do que ocorre no início dos capítulos VIII e IX, estas serão as últimas vezes em que o escritor é anunciado em sua atividade: “Ela não voltará para o norte, escreve Peter Morgan. [...] Peter Morgan para de escrever” (VC, p. 55 e 57). Mas o uso do indireto livre faz com que a sua fala seja ouvida, mesmo depois que para de escrever: “Calcutá. Ela fica. Faz dez anos que partiu” (VC, p. 58). A narrativa principal recomeça, então, no instante exato em que a protagonista entra em cena, só que desta vez no plano narrativo principal. A ambiguidade aqui estabelecida ocorre por que a jovem da história de Peter Morgan chega em Calcutá no instante exato em que a mendiga aparece pela primeira vez na história, na qual ele também é personagem. Outro fato importante diz respeito ao tempo verbal empregado por Peter Morgan para narrar a história da jovem de Savannakhet. Com raríssimas exceções, a primazia é do presente do indicativo:

A fome é muita, a estranheza da montanha é desimportante, faz dormir. A fome prende-a à montanha (VC, p. 11).

Dorme. Sou alguém que dorme.

O fogo a desperta, seu estômago flameja, é o sangue que vomita, não mais chupar mangas ácidas, apenas comer o arroz verde (VC, p. 14).

Ela caminha toda a noite e a manhã seguinte. Entre os arrozais, os arrozais. As nuvens estão baixas. [...] Ela não reconhece nada. Continua (VC, p. 21).

Os dez anos de caminhada da mendiga, estão, portanto, resumidos nas páginas escritas pelo diplomata, jamais retomadas até o final do romance. Sobre este ponto, já mencionado no item anterior, cabe chamar a atenção para o gesto do escritor Peter Morgan que, indiretamente, remete ao de Marguerite Duras: o do abandono do texto. No romance não fica explícito que Peter Morgan tome a mesma atitude. Porém, o oposto também não

<sup>14</sup> Cf. em *A trajetória da mulher: desejo infinito*. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21082006-183410/>>. Acesso em: 23/10/2009.

acontece, e somente nos últimos capítulos o veremos discutir os rumos da protagonista sobre a qual escreve um romance.

Assim como Peter Morgan, o narrador principal coloca os acontecimentos de modo a parecer completamente ausente ou distante daquilo que conta. Dessa maneira, ao narrar a cena do baile na embaixada francesa, “recorre” a vozes, assim como ele, anônimas, para reconstruir o passado dos protagonistas: “Dizem, perguntam: Mas o que foi que ele fez ao certo? Não estou a par” (VC, p. 75). Em outros momentos, no entanto, parece estar completamente inserido na história que conta, chegando a transmitir ao leitor o cheiro de Calcutá ou os sentimentos das personagens:

É uma hora da manhã, Peter Morgan deixa o quarto. O aroma de Calcutá à noite é de lodo e açafraão (VC, p. 57).

Agora, Peter Morgan desejaria substituir pela lembrança esquecida da mendiga a quinquilharia da sua. Sem isso, Peter Morgan ficaria no mato sem cachorro para dar conta da mendiga de Calcutá (VC, p. 57-58).

Quanto a esse aspecto, é importante destacar que, a partir do que assinala Gerard Genette (apud REIS, p. 254-256), teremos em *O Vice-cônsul* a presença de narradores heterodiegéticos, expressão que diz respeito ao narrador que não participa, como personagem, da história que conta, sendo marcado pelo anonimato. Porém, no nível narrativo, o narrador da história principal seria ainda extradiegético à medida que introduz uma personagem, Peter Morgan, que se coloca como narrador de uma história secundária, acontecendo, esta, num tempo diferente ao da narração. Peter Morgan, embora demonstre conhecer a história da protagonista, jamais se coloca, ele mesmo, como sujeito ou personagem de sua própria narrativa que, ao fazer uso do presente do indicativo, sugere a concomitância dos acontecimentos com o tempo da narração.

Levando-se em conta o privilégio e a soberania do pretérito, quando se trata de ficção, em função da voz narrativa ser um “disfarce fictício do autor real”, e também o fato de que a voz que fala conta algo “que se realizou para ela” (RICOEUR, 1995, p. 161-162), é possível considerarmos o lado inverso dessa relação, a propósito do que enuncia Benedito Nunes (1988, p. 43-44), em torno das asserções de Paul Ricoeur, ou seja, o uso do presente pelo narrador, com efeito de um pretérito. Para entendermos melhor esses “jogos com o tempo” empreendidos por Duras, devemos considerar que o narrador está “agora” em Calcutá. Então, é do presente desse lugar que ele conta uma história que já aconteceu. Mesmo fazendo uso do presente, os acontecimentos que ele conta pertencem a um passado. Portanto, o espaço-tempo da narração não coincide com o espaço-tempo da narrativa de Peter Morgan.

Para Ricoeur (Idem, p. 163), é imprescindível, nesse caso, a instauração do pacto entre leitor e autor, pois assim o que é contado no presente será dado como pertencente à esfera do passado, como observamos na seguinte passagem do romance: “Acorda. Já é noite. Sob a varanda há uma luz viva: de novo a dama inclinada sobre o neném. Está sozinha com ele desta vez. Procura despertá-lo ainda? Não. Trata-se de outra coisa” (VC, p. 49).

Diante disso, cabe voltar mais uma vez a um episódio, ocorrido no sétimo capítulo e que pertence ao plano narrativo secundário, para compreendermos outros aspectos da questão temporal: “Um dia, há dez anos que está andando, Calcutá. Fica”. Com esse exemplo percebemos que o narrador imprime uma aceleração temporal na narrativa, pois, com a interrupção de sua história no exato momento da chegada da protagonista em Calcutá, dá um salto de mais ou menos nove anos a fim de fazer a junção de sua narrativa com a principal. Esse salto temporal compreende desde o momento seguinte ao da doação do filho recém-nascido, a uma família de brancos, ao momento em que a personagem chega àquela cidade. Notamos também a presença de um marco temporal pretérito, “um dia”, e de uma marca crônica, “há dez anos”, que estabelecem a distância entre o momento da narração e o dos acontecimentos narrados no enunciado (FIORIN, 2005, p. 238).

No íterim dos dez anos de caminhada da personagem, notamos também dois momentos que dividem a narrativa da mendiga: o primeiro é marcado por sua expulsão de casa pela mãe, que se estende até o nascimento e a doação do filho; e o segundo, com o avanço da narrativa, é o de sua chegada em Calcutá. A passagem do tempo ou o avanço dos dias é geralmente marcado por expressões que indicam tanto sua condição, seu estado físico-psicológico, como sua localização no espaço e no tempo. Esse tempo é cronológico, porém não situado na duração dos dez anos de peregrinação, pois os dias, assim como os anos, não são localizáveis num calendário. Temos certeza de que ela segue um percurso, mas não temos como organizá-lo num tempo a não ser através dos marcos temporais recorrentes:

Ela prossegue. Caminha durante dias [...]  
É ainda a planície de Tonlé-Sap, reconhece-a de novo (VC, p. 7).

Uma manhã, um rio está à sua frente. Há um ânimo encorajador e simples, uma marcha que dorme, à vista da água (VC, p. 9).

É nos arredores de Pursat. [...] Uma vez, devia haver uns dois meses que partira, agora não sabe (VC, p. 11).

Ao cair de uma tarde se encontrará numa floresta.  
Outra tarde, diante de um rio que seguirá ainda.  
[...]  
Um dia está sentada diante do mar.

Continua.

Ganha o norte pelas planícies baixas do Chitagong e do Arakan (VC, p. 55).

Calcutá.

Fica.

Faz dez anos que partiu (VC, p. 56).

Há, no entanto, outra maneira de observarmos a passagem do tempo na narrativa que é através do olhar da protagonista nos momentos em que ela começa a perceber as mudanças que ocorrem em seu próprio corpo, principalmente o crescimento do ventre. Além disso, a metamorfose do corpo não deixa de se configurar como um elemento de medição temporal, pois ao passo que avança em sua jornada, durante dias, meses e anos, seu corpo se desgasta incrivelmente. Paralelo a isso, acompanhamos a fragilidade de seu estado psicológico, intrinsecamente ligado a esse desgaste físico. Desse modo, podemos acompanhar o desenrolar dos dias em vários momentos da narrativa, sem que seja preciso a recorrência aos marcos temporais:

O ventre se arredonda. Empurra a fazenda do vestido que cada dia se levanta mais, caminha de joelhos descobertos (VC, p. 12).

Permaneço na pedreira nas cercanias de Pursat.

[...]

Em terra, na pedreira, ela acha seus cabelos. Ela puxa, eles vêm em mechas, é indolor, são cabos, ela está no primeiro plano com o ventre e a fome (VC, p. 13).

A criança está quase para nascer. A fome dos primeiros dias não voltará mais (VC, p. 18).

Ela se vai, vai embora para buscar um local onde dá-lo à luz [...] (VC, p. 19).

A criança nasce perto de Udang, num abrigo próximo ao sítio de um reideiro, em torno do qual andara durante dois dias. [...] A mulher a ajudara. Por dois dias trouxera-lhe arroz, sopa de peixe, e, no terceiro dia, um saco de juta para a partida, escreve Peter Morgan (VC, p. 41).

Observando esses exemplos, vemos que o narrador, ao encurtar o périplo da personagem, nos transmite seu cotidiano em forma de imagens, de cenas breves e sucessivas, o que intensifica a intenção de aceleração da narrativa; além do que, empreende o que Benedito Nunes (op. cit., p. 33) chamou de “feitiço hermético”, uma vez que o tempo imaginário da narrativa escrita por Peter Morgan, embora tenha uma duração de dez anos, portanto, considerado longo, é menor que o tempo de sua narração, isto é, o tempo que ele leva de fato para contá-la, já que o personagem- narrador consegue desenvolvê-la brevemente, valendo-se de um discurso reduzido. Nem por isso essa brevidade de seu discurso deixa escapar ao leitor o efeito devastador que os dez anos de errância infligem ao corpo da

personagem. Ao se referir a sua aparência, “a princípio ainda tem ar juvenil...” (VC, p. 55), ele deixa entrever a implacabilidade do tempo sobre o homem, e de certa maneira afirma que, apesar desses dez anos, ainda é possível perceber-lhe os últimos traços da juventude, mas que logo serão apagados pela loucura que se aprofunda.

Na narrativa principal, ao contrário do que acontece na secundária, o narrador nos situa num tempo e num espaço. Neste caso, a ação que se desenrolará em Calcutá terá a duração de quatro dias, de quinta-feira a domingo, mas tudo se passa de maneira mais lenta, configurando assim a outra possibilidade do “efeito hermético”, presente na história da mendiga, cuja chegada dar-se-á após dez anos de marcha: “Um dia... Calcutá”. O narrador, entretanto, insinua que esse dia corresponde ao primeiro dos quatro que serão narrados. Sabemos disso por que o vice-cônsul, no capítulo IV, lembra-se “da recepção que terá lugar amanhã à noite, sexta-feira, na embaixada da França...” (VC, p. 26). Desse modo, cientes da passagem natural do tempo, sabemos que o “hoje” do romance é uma quinta-feira. E assim o narrador conduzirá cronologicamente os eventos. Os dias terão, também, maior ou menor duração, e, por várias vezes, temos a noção exata do tempo dos acontecimentos, como, por exemplo, a hora do início do baile ou a hora em que Peter Morgan para de escrever:

Peter Morgan. Para de escrever.

Sai do quarto, atravessa o parque da embaixada e segue pelo passeio que costeia o Ganges [...].

São sete horas da manhã. A luz é crepuscular [...].

De tempos em tempos já Calcutá se movimenta de novo (VC, p. 23).

A recepção da embaixada começará por volta das onze horas, dentro de duas horas (VC, p. 65).

Anne-Marie Stretter acompanha Charles Rossett. Atravessam o parque. São seis horas (VC, p.133).

Durante o baile, por várias vezes, o narrador nos situa no tempo. Nas ruas de Calcutá, o narrador nos indica o momento exato do despertar da mendiga. Assim como após o baile e durante o trajeto às *ilhas*, quando se refere ao nascer do dia ou aos encontros de Anne-Marie com seus convidados no hotel. Destacamos abaixo vários exemplos que apresentam e comprovam a linearidade temporal desta narrativa:

Passa um pouco da meia-noite. Anne-Marie Stretter dirige-se ao jovem adido, Charles Rossett (VC, p. 76).

É uma hora da manhã. Ela dança com Charles Rossett (VC, p. 103).

São mais de três horas da manhã. Pessoas já se foram embora (VC, p. 108).

É tempo de trocar de roupa, e já são sete horas (VC, p. 144).

## Capítulo II) ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: OS LUGARES NA TRAJETÓRIA DAS PERSONAGENS DE *O VICE-CÔNSUL*<sup>15</sup>

Ao contrário da personagem de o vice-cônsul, as histórias de Anne-Marie Stretter e da mendiga são marcadas pela reescritura e, em algumas narrativas, como nas de *O Amante* ou *India Song*, por exemplo, elas vêm à tona apenas pela memória de outras personagens. Em *O Vice-cônsul*, no qual elas passam ao centro da narrativa, a história dessas personagens é a união de tudo o que a memória conseguiu juntar somado ao que Marguerite Duras alcança em matéria de invenção e criação. No entendimento de Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 102-103), a literatura sempre falha ao tentar dizer um mundo real e acaba dizendo uma outra coisa que pode ser mais real do que o pretendido. Em seu entendimento, é dessa falha ou falta que nasce a literatura, sendo, pois, pela linguagem que se pretende preenchê-la, ainda que a linguagem seja, ela própria, falta, visto que não dá conta do mundo em sua totalidade. Ainda assim, é na tentativa de dizer um mundo ou um “real” que Duras põe-se a narrá-lo, pois conforme salienta Perrone-Moisés (idem, p. 105), “narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la”. Antes, porém, a autora ressalta que a invenção, também criação, está ligada ao “engenho humano”, já que o homem, inconformado, interfere nas coisas do mundo para melhorar seu modo de vida. Essa ideia nos leva de volta a Calcutá, de *O Vice-cônsul*, à ação que Marguerite Duras empreende sobre aquela geografia, numa tentativa de solidificar a história de suas personagens, pois a arte é uma maneira de agir mediante as imposições do mundo, quer em nós, quer nas coisas que nos cercam.

Diante do exposto, e do que procuramos demonstrar no item 1.1., nos parece claro que o universo durassiano construiu-se no bojo de suas experiências com lugares e personagens “reais”, que mais tarde lhes serviriam de impulso para a criação de sua obra. Desse encontro entre a ficção e o vivido, é que, em boa parte, resulta o universo de *O Vice-cônsul*, que, por sua vez, se desdobra por entre a memória e o esquecimento, por entre o grito, o silêncio e a loucura. Falar e escrever sobre a obra é uma maneira de lidar ou de transformar poeticamente em escrita a experiência do vivido. Em Marguerite Duras, o movimento de

---

<sup>15</sup> Todas as citações das obras de Marguerite Duras serão marcadas pelas iniciais correspondentes ao título da obra citada. Assim teremos: *O vice-cônsul* (VC); *Escrever* (E); *Les lieux de M. D.* (LMD); *O Amante* (A); *O amante da China do Norte* (ACN); *Boas Falas: conversas sem compromisso* (BF); *A vida material* (VM); *Os olhos verdes* (OV).

reescrita se aproxima igualmente daquilo que falou Michel Foucault (2001, p. 268) a respeito do autor que se afasta de um lugar que lhe prende ao meramente autobiográfico: “Na escrita, não se trata de manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer”.

Partindo da ideia inicial de que nas obras de Marguerite Duras espaço e memória estão amplamente relacionados, a análise que faremos no capítulo II de nosso trabalho busca acompanhar, através da memória de personagens, narradores e vozes anônimas, a trajetória da mendiga e de Anne-Marie Stretter, protagonistas do romance, a fim de analisarmos como essa memória, ligada a lugares e fatos passados, se efetiva na restituição das histórias dessas protagonistas. Em nossa análise não deixaremos de considerar dois aspectos de extrema importância para a plenitude do tema aqui proposto, quais sejam o livro escrito pelo personagem-narrador Peter Morgan e as vozes anônimas que entram em cena durante o baile da embaixada francesa, ambos responsáveis pela transmissão da memória das duas personagens, respectivamente.

Trata-se, portanto, de um exercício do oral e do escrito na tentativa de reconstrução e transmissão das memórias esquecidas. Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 11-12) ressalta o diálogo oral e o escrito como responsáveis pela construção da memória do homem; enquanto o primeiro representa a busca pela verdade, o segundo “deseja perpetuar o vivo” para as gerações por vir, ainda que não assegurem a imortalidade, um pela efemeridade e o outro porque “desenha o vulto da ausência”. Pensando em nosso objeto de pesquisa, e relacionando as ideias de Gagnebin ao livro do personagem-narrador e às vozes anônimas, vemos claramente, de um lado, a presença de Peter Morgan tentando registrar e perpetuar a história da mendiga e, de outro, a presença das vozes que, tentando chegar o mais próximo possível de uma verdade a respeito das personagens, esbarram na efemeridade das histórias ouvidas ao longo do tempo. Para Anne Tomiche (2005, p. 4), “ter e transmitir a memória de um acontecimento passado implica que o acontecimento tenha ocorrido”<sup>16</sup>. Veremos, no entanto, que alguns fatos, ou cenas, recuperados pela memória parecem muito mais frutos do devaneio do que de um passado realmente ocorrido, como nos momentos em que Charles Rossett “relembra” de Anne-Marie e do vice-cônsul sem tê-los conhecido no passado. Bachelard (1993, p. 189-190) afirma sobre o devaneio que “não o vemos começar; e no

---

<sup>16</sup> Tradução nossa. No original: “Avoir et transmettre la mémoire d’un événement suppose que l’événement ait eu lieu”.

entanto ele começa sempre da mesma maneira. Ele foge ao objeto próximo e imediatamente está longe, além”. Mais adiante, na página 58, um fragmento do romance será usado para ilustrar a ideia de devaneio aqui expressa.

De outro modo, as memórias dos próprios protagonistas parecem desprovidas de lembranças e muitas vezes as vemos submersas no esquecimento ou no tédio – sobretudo Anne-Marie Stretter –, sentimento este que tende a ser a marca dos brancos de Calcutá:

[...] espera-se que ela grite o seu tédio, que caia diante de todos, mas não, ela fica em silêncio ainda nesse divã [...] (VC, p. 134).

– O tédio, aqui, é uma sensação tremenda de abandono, do tamanho da própria Índia, este país dá tom. (VC, p. 93).

É através dos narradores ou das vozes anônimas que a memória dos protagonistas nos é revelada. Trata-se, porém, de memórias irrecuperáveis em sua plenitude, daí que também os lugares, assim como o tempo, apresentar-se-ão, em alguns momentos, incertos e vacilantes, apresentando uma sintonia com o que afirma Michel Foucault (2001, p. 357), a respeito das personagens de Marguerite Duras terem uma memória “purificada de qualquer lembrança”, uma memória que, num processo infinito, apagaria todas as lembranças, tornando o passado, muitas vezes, irrealizável.

Seguindo o percurso do próprio romance, nossa análise voltar-se-á inicialmente à personagem da narrativa secundária. O personagem-narrador Peter Morgan, ao escrever a história “fictícia” da mendiga, reconstrói não apenas a trajetória como também a memória dela, na qual as lembranças são revisitadas tanto pela protagonista quanto por quem escreve sua história, até o ponto em que já não há mais memória.

Na segunda parte deste capítulo nosso interesse é Anne-Marie Stretter cuja memória as diversas vozes narrativas tentarão reconstruir, muitas vezes tomando como ponto de partida um fato acontecido num lugar específico. Ainda que anônimas, essas vozes, que se manifestam no baile dado pela embaixada francesa, insinuam um certo conhecimento quanto aos acontecimentos passados referentes à personagem e aos lugares sinônimos de sua trajetória.

## 2.1. Errância e esquecimento na trajetória da “louca de Vinhlong”

Obedecendo à estrutura do romance, nossa análise, a partir do tema a que nos propusemos investigar, voltar-se-á primeiramente para a protagonista da narrativa secundária – a mendiga<sup>17</sup> –, pois de início entendemos que a memória da personagem manifesta-se em função das lembranças do lugar da infância de onde partiu em sua jornada de dez anos. No decorrer desse tempo, a personagem não tem um caminho traçado. Não há um destino desejado nem uma rota a ser seguida. Há, no entanto, uma origem, um acontecimento que culmina num gesto que deflagrará sua errância. Tudo começará, portanto, pela perda do lugar, pois, conforme atesta Georges Poulet:

O ser privado de lugar encontra-se sem universo, sem lar, sem eira nem beira. Não está, por assim dizer, em parte alguma, ou antes, está em qualquer lugar, como destroços flutuando no vazio do espaço (1992, p. 19).

Ora, flutuar no vazio é também vagar sem rumo, sem um lugar de chegada; e não ter para onde ir, inicialmente, é o que incita a protagonista a voltar, mas voltar para onde? Ainda que incompreensivo, o ato da partida só lhe assegura uma coisa: que ela estará definitivamente privada de um lar. Conforme lemos em Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 13), Ulisses, na *Odisseia*, perdeu o sentido da volta, desorientado que se encontrava “sobre o mar sem caminho”, não se tratando, evidentemente, de alguém que foi para sempre privado do lar, como a personagem de *O Vice-cônsul*, pois Ulisses, vencendo todas as dificuldades impostas ao longo de sua viagem, assegura o pleno domínio sobre a natureza e sobre si mesmo, e de volta a Ítaca, estará igualmente de volta “à Pátria, à ordem familiar e política”. A mendiga, no entanto, empreendendo um movimento contrário ao de Ulisses, esquecerá definitivamente esse caminho, pois perde o controle de si mesma. A perda de rumo da personagem é atestada logo no início da diegese. Inicialmente, a frase de abertura do romance, “Ela caminha, escreve Peter Morgan.” (VC, p. 7), nos dá a clara impressão de errância, que imediatamente se dobra em duas direções à medida que avançamos na leitura do texto e nos deparamos com frases como as que lemos logo em seguida – “Como não voltar? É preciso perder-se.” (VC, p. 7). Se por um lado desvenda a marcha da criação, da escrita, que se realiza no próprio ato de escrever; por outro é a própria desorientação que nos é revelada, que nos faz seguir em

<sup>17</sup> Não há referências ao nome da personagem nos demais romances em que figura. Em *O Vice-cônsul* a personagem será tratada por “Ela” ou “menina”. Em *Escrever* (1994, p. 30), Marguerite Duras, referindo-se à personagem, chama-lhe de “pequena Annamite”.

qualquer direção, porque não temos ou não sabemos para onde ir. Esse início da narrativa, desde já, revela a complexidade de vozes presentes em todo o romance e a dificuldade, às vezes, em discernirmos quem, de fato, fala em determinado momento, com quem e de onde fala; se se trata de um delírio ou de um diálogo real. Podemos ler, além disso, na abertura do romance, uma espécie de prólogo anunciando as diversas vozes que tentarão, ao longo da narrativa, reconstruir as memórias das personagens:

Ela caminha escreve Peter Morgan  
 Como não voltar? É preciso perder-se. Não sei. Vais saber. Gostaria de uma indicação para me perder. É preciso não ter segunda intenção, dispor-se a não mais reconhecer coisa alguma do que se conhece, dirigir seus passos ao ponto mais hostil do horizonte, uma espécie de extensão imensa de pântanos que mil escarpas cortam em todos os sentidos não se sabe por quê (VC, p. 7).

Tal complexidade só é atenuada à medida que avançamos na leitura e nos deparamos com o veredicto da mãe, “[...] vai-te para bem longe, tão longe que eu não possa fazer a menor idéia do lugar em que estiveres...” (VC, p. 8), que ecoa nas lembranças da filha expulsa e provoca uma profusão de frases. Maria Angélica Werneck da Silva encara a mendiga como:

[...] a alegoria da morte, dá a luz à morte. Enquanto alucinação, ela paralisa de maneira mortal. Na obra de Marguerite Duras a mendiga louca é de fato uma mendiga de amor, condenada à errância física e mental pela perda da mãe. A mendiga louca representa um papel simbólico na narrativa e percorre várias obras de Duras, desempenhando a função de uma metáfora da errância, não só da protagonista mas também da escrita (2004, p. 31).

As trajetórias da personagem e da escrita dessa trajetória serão, portanto, construídas à medida que se iniciam, num só tempo, a caminhada e a narração.

Devemos considerar, todavia, que se trata de um livro no livro<sup>18</sup>, conforme Madeleine Borgomano, e ao dar voz à personagem Peter Morgan, o narrador principal interrompe a diegese antes mesmo de seu começo para retomá-la mais adiante, no terceiro capítulo. A história passada da mendiga indiana, então, será contada por um narrador extradiegético desde o momento em que é expulsa de casa pela mãe até o momento em que chega em Calcutá e, conforme ressalta Anne Tomiche (op. cit., p.2), “[...] começa bem antes do presente da narração [...]”<sup>19</sup>. Desse modo, ao tentar reconstruir a história passada dessa personagem, Peter Morgan, o personagem-narrador, tenta também reconstruir-lhe a memória.

<sup>18</sup> BORGOMANO, Madeleine. Une polyphonie?... du *Vice-consul* à *India*. Disponível em: <<http://www.atilf.fr/atilf/evenement/JourneeEtude/Duras2006/mborgomano.pdf>>. Acesso em : 15 de agosto de 2009.

<sup>19</sup> Tradução nossa. No original: “... *l’histoire de la mendicante anonyme (...) démarre bien avant le présent de la narration...*”.

O encontro entre espaço e memória, será possível, nos parece, a partir das lembranças da personagem que também estão ligadas à imagem da mãe que, por sua vez, é indissociável da terra natal – “À velha mãe do Tonlé-Sap, origem, causa de todos os males, de sua sina caprichosa, seu amor puro” (VC, p. 53). É, pois, à memória que se deve o encontro entre presente e passado. Em outro sentido, entendemos que os lugares por onde a mendiga empreende sua trajetória, até a chegada em Calcutá, são lugares de perda, sobretudo as regiões do Tonlé-Sap e do Mekong<sup>20</sup>, aos quais estariam ligados acontecimentos como a expulsão da casa, relacionada à perda da mãe, e a suposta venda do filho; tudo isso deflagrando mais adiante a condição final da personagem, isto é, sua loucura e, antes ou concomitante a isso, a perda da fala e da memória.

Podemos considerar, então, que os pontos principais dessa intriga são o da expulsão, o da doação do filho e o da chegada em Calcutá. Num primeiro momento, o que dá início ao movimento de partida da mendiga é o fato de ter sido expulsa de casa por estar grávida. É, portanto, o veredicto da mãe, cuja atitude parece ser comum naquela sociedade, pois, no decorrer da narrativa, o narrador refere-se a tantas outras meninas em condição semelhante, igualmente expulsas, que se tornaram mendigas:

Ela espera ao longo do rio nas moitas de bambus, atravessa aldeias sem ser notada, não mais que as outras mendigas; elas se insinuem nos mercadinhos, vendedores de sopa servem-nas, elas vêem pedaços de carne de porco brilhantes sobre balcões, nuvens de moscas azuis olham com elas, mais perto. [...] Que é que tem me darem um peixe velho? Às vezes lhe dão, pois ela é tão jovem. Mas a regra é recusar. [...] Olham-na: não (VC, p. 13).

A marcha da mendiga será incerta; sua localização será sempre uma planície, um pântano ou um rio. De início ela parece andar em círculos, e depois de vários dias de caminhada contínua na planície de Tonlé-Sap. É ainda nessa região que Peter Morgan, pela primeira vez, tenta refazer a trajetória da personagem; em meio à fome e ao sono as lembranças da mãe reafirmam sua dolorosa sentença:

Se voltares, disse-lhe a mãe, porei veneno no teu arroz para te matar. [...] Amanhã, ao nascer do sol, vai-te daqui, solteirona grávida que envelhecerá sem marido, meu dever é para com os sobreviventes que um dia hão de deixar-nos... vai-te para longe... em caso nenhum debes voltar...nenhum... vai-te para bem longe, tão longe que eu não possa fazer a menor idéia do lugar em que estiveres... ajoelha-te diante de tua mãe e vai embora (VC, p. 8).

---

<sup>20</sup> Trata-se, o primeiro, de um lago, situado no Camboja (o lago Sap), e o segundo de um rio localizado no sudeste asiático.

É pela repetição constante do nome da cidade que ficamos sabendo sua origem: Battambang<sup>21</sup>, pois é a única coisa que lhe fica, e é o lugar da música da infância. Muito antes de perder completamente a memória, ela ainda lembrará desse canto que é ao mesmo tempo um “lugar” onde se refugia. Apesar do veredicto da mãe, e após passar por vários lugares, ela voltará mais uma vez à terra natal quando na verdade deveria ir para a planície dos Pássaros, conforme a orienta seu pai, e aonde ela chegará para dar seu filho. Ela terá dificuldade em deixar essa região onde o cenário é de uma estranheza e de um encantamento imensuráveis. São paisagens que a cada dia revelam outras tantas. A estação é a das chuvas, e nessa época “o grande lago<sup>22</sup> vai se enchendo” (VC, p. 8), imagem que também remete ao seu ventre em crescimento. As águas paradas desse rio causam medo, mas porque permanece em suas margens durante dias, a imagem do rio ainda lhe é muito presente. A lembrança do pai lhe traz de volta as águas “milagrosas” do rio; ela lembra daquilo que um dia ele lhe dissera:

[...] se alguém seguisse o Tonlé-Sap não se perderia nunca, que cedo ou tarde encontraria o que ele banha em suas margens, que este lago é oceano de água doce, que se as crianças vivem nessa região é graças às águas venenosas do Tonlé-Sap (VC, p. 9).

Elemento de extrema importância no universo durassiano, a água, em *O Vice-cônsul*, sobretudo em relação às duas personagens, mendiga e Anne-Marie Stretter, não é mero pano de fundo, pois se constitui como elemento que dá sustentação ao desenvolvimento da narrativa, seja na forma de chuva, lago, rio ou pântano, a água também aparece plena de mistérios e simbologias. Na narrativa secundária, acompanharemos uma espécie de transformação no que diz respeito à relação da personagem com a água, transformação que passa pela alegria e pela dor, tal como nos diz Gaston Bachelard (1989, p.49), a propósito de Edgar Poe – “[...] toda água primitivamente clara é [...] uma água que deve escurecer, uma água que vai absorver o negro sofrimento”. A ideia da água enquanto elemento que absorve as dores humanas tem um efeito ainda maior em Anne-Marie Stretter, da qual falaremos no item próximo. Em *O Vice-cônsul*, a água, muito mais que um elemento, é uma personagem, está tão presente na narrativa quanto nas obras de Marguerite Duras. Podemos dizer, inclusive, que é uma “personagem durassiana” por excelência; está para o livro assim como para os filmes, conforme podemos ver num diálogo da escritora com Michelle Porter:

<sup>21</sup> Juntamente com Pursat e Kompung Chinang (no romance Kompong-Cham; no original Kompong-Chnam), formam as províncias ao sul do Camboja. Battambang é considerada a segunda maior cidade do Camboja, e é a capital da província. Fonte: [http://wapedia.mobi/pt/Tonle\\_Sap](http://wapedia.mobi/pt/Tonle_Sap).

<sup>22</sup> Grande Lago é como também é chamado o Tonlé-Sap.

M. P.: O mar está completamente presente em *La femme du Gange*<sup>23</sup>, é como a respiração do filme.

M. D.: Sim, eles [os personagens do filme] estão próximo ao mar, eles caminham ou avançam com o mar. Seus movimentos são os movimentos da maré<sup>24</sup>.

A imagem dos movimentos das águas corresponde igualmente aos movimentos de ir e vir tanto da personagem como da escritura do romance, que vai e volta do passado ao presente. Em certo sentido, a água torna-se também responsável pela recuperação da memória da personagem, tal como encontramos num monólogo interior que traz de volta as lembranças de um diálogo, possivelmente, entre ela e a mãe, que fala – “Debaixo do céu ao redor de Pursat, sabes que existe lama que se pode comer? Das terras inundadas pelo Stung Pursat cujo espetáculo te fascina estranhamente?” (VC, p. 16). Há uma aparente confusão pela subjetividade impressa na narrativa, e em vários outros momentos as falas da personagem e da mãe se confundem:

As explosões das pedreiras e dos corvos, eu vou te contá-las de novo um dia, talvez, pois hei de te ver, tenho idade para te rever e já que estamos vivos tu e eu. A quem outro que não tu iria contar, quem me escutará, e a quem isso interessará porque a criação ausente prefiro-a agora a ti? (VC, p. 16).

O narrador, porém, através do discurso indireto livre, desfaz o embaraço e imediatamente traz à tona o pensamento da personagem – “Ela voltará para lhe dizer, a essa ignorante que a expulsou: Eu te esqueci” (VC, p. 16). O desconhecimento da região, misturado ao cansaço e à fome, faz com que ela siga pistas falsas, daí que continua na região do Camboja, mas precisamente em Pursat, acreditando que está na Tailândia<sup>25</sup>. Como faz o sentido oposto do que lhe indicou um velho para chegar à planície dos Pássaros, ela encontrar-se-á mais uma vez diante do “grande lago natal” (VC, p. 20) e da imagem da mãe que a vê da porta da palhoça. Após mais uma longa caminhada, entre o medo, o delírio e a debilidade do corpo, ela vê toda a família, primeiro os pais, em seguida os irmãos passando numa charrete. “Ainda não é a loucura” (VC, p. 21), nos diz Peter Morgan, mas a fome e a astenia que a fazem ver exatamente aquilo que espera ver:

<sup>23</sup> O filme assim como o livro datam de 1973, este último sem tradução para o português.

<sup>24</sup> No original:

M. P.: *La mer est complètement présent dans La femme Du Ganges, c'est comme la respiration du film.*

M. D.: *Oui, ils sont du côté de la mer, ils marchent ou ils avancent avec la mer. Leurs mouvements sont des mouvements de marée* (DURAS, 1977, p. 86).

<sup>25</sup> A propósito de um comentário que fizemos no primeiro capítulo desta dissertação, sobre a não correspondência dos lugares de *O Vice-cônsul* com a geografia real asiática, lembramos que na narrativa secundária, os lugares são geograficamente reais. No entanto, o percurso empreendido pela personagem é humanamente impossível, segundo Duras.

Seus pais que chegam do fundo do estabelecimento. Não pode sustentar a visão deles, prosterna-se respeitosamente por muito tempo. Quando se reergue, vê a mãe que, da outra extremidade do mercado, lhe sorri. [...]

Que engraçado.

Vê irmãos e irmãs numa charrete, abana para eles, e eles também riem apontando-a com o dedo, reconheceram-na, ela se prosterna ainda, permanece, permanece de rosto em terra e se acha diante de um bolo folhado posto à sua frente. Que mão lhe teria dado este bolo senão a de sua mãe? (VC, p. 21).

Na última frase, mais uma vez o discurso indireto livre a nos revelar seu pensamento e um desejo de retorno que nunca será concretizado, pois tão logo adormeça, ela despertará, e sob uma luz quente e lívida, verá que tudo desapareceu: o mercado, os pais, os irmãos e irmãs. Antes, porém, de partir definitivamente em busca da planície dos Pássaros, seguindo a orientação do velho, ela ainda pensa na frase que acredita ter sido pronunciada pela mãe – “devemos voltar para casa?” (VC, p. 22). Está incerta quanto ao fato de tê-los visto, mas sabe que seu caminho “será o do abandono definitivo da mãe” (VC, p. 22); e, enquanto chora, ela canta a música infantil de Battambang, demonstrando, assim, o encontro de uma lembrança passada (a da canção) com o seu lugar da infância.

O início do terceiro capítulo e o do quarto são bastante semelhantes, aliás o terceiro, que compreende não mais que uma lauda e no qual vemos a retomada da diegese, está praticamente todo dentro do seguinte. Nesse momento, Peter Morgan para pela primeira vez de escrever a história da mendiga cuja continuidade só se dará no sexto capítulo. Entretanto o narrador principal, que toma a palavra, nos revela que a personagem encontra-se já em Calcutá, o que significa que, “neste momento”, o tempo da narrativa é o mesmo da narração, como podemos ver nos exemplos referentes a esses capítulos:

Peter Morgan. Para de escrever.

[...]

Ela está ali, diante da residência do ex-vice-cônsul da França em Lahore. À sombra de um silvado vazio, na areia, em seu saco ainda encharcado, a cabeça calva à sombra da moita, ela dorme. Peter Morgan sabe que ela caçou e nadou uma parte da noite no Ganges, que abordou os passantes e que cantou, é assim que passa as noites. Peter Morgan seguiu-a em Calcutá. É o que sabe (VC, p. 23).

À sombra de um silvado vazio, em frente à casa, na areia misturada de asfalto, em seu saco ainda ensopado, a cabeça calva na sombra da moita, ela dorme. Caçou e nadou uma parte da noite no Ganges, cantou, abordou os passantes (VC, p. 25).

O tempo, como podemos observar, é totalmente marcado. São sete horas da manhã de uma sexta-feira, véspera do baile na embaixada francesa, e “ela” ainda dorme. Mesmo sabendo que a história de Peter Morgan é “fictícia”, ou melhor, que ele a “inventa” a partir do que ouviu dizer sobre a personagem, podemos acreditar que, neste ponto da

narrativa, ocorreu a antecipação de um acontecimento que só irá se concretizar num tempo por vir; e não devemos esquecer que a narrativa secundária diz respeito a acontecimentos passados da personagem, que o escritor tenta, pela memória, reconstruí-los. No primeiro exemplo, o narrador refere-se a um saber limitado de Peter Morgan em relação à personagem, “é o que sabe”, nos diz, deixando escapar que esse saber não é pleno. Então é possível pensar que a restituição da memória da mendiga só acontece por que Peter Morgan parte de fatos que lhes são revelados por Annie-Marie Stretter e por outros, ainda que a pertinência dos mesmos seja duvidosa.

Quando Peter Morgan retoma sua narrativa é para contar que o nascimento da criança se deu na região de Udang. Nessa região, a personagem relembra a cena das crianças abandonadas pela mãe cujo gesto virou um hábito – “As outras crianças que vierem depois desta menininha, ela as deixará sempre, mais ou menos à mesma hora, na metade do dia, quando o sol faz latejar a cabeça e entontece. À tardinha ela está só...” (VC, p. 41). A essas lembranças vem juntar-se a do canto de Battambang, “canto penetrante de crianças empoleiradas nos búfalos e que se sacodem e riem...” (VC, p.41), entoado pela jovem antes de dormir nas noites escuras na floresta ou no momento em que sente estar livre do fardo que carrega às costas – “Canto festivo de Battambang dizendo que o búfalo comerá a erva mas que, por sua vez, a erva pastará o búfalo quando soar a hora” (VC, p. 46).

Sua marcha, no entanto, não está terminada e, antes de dar a criança num posto de brancos, cruzará ainda várias regiões levando o filho consigo. Descendo o Tonlé-Sap, ela ficará alguns dias em Pnom-Penh; em seguida recomeça a descer o Mekong até Long-Xuyen, depois Sadec e, finalmente, Vinh-Long, onde vivem brancos que podem aceitar a criança. É a região há tanto tempo buscada, a planície dos Pássaros, embora ela não saiba porque já não consegue mais compreender coisa alguma. Durante as várias tentativas de dar o filho, em meio aos gritos e a uma fala ininteligível, Peter Morgan assevera que ela não apenas perde a capacidade de falar, como também, pela falta de noção diante dos fatos, se aproxima da loucura – “esta linda criança é de quem quiser, diz ela [...], olhem meus pés e não de compreender. Ninguém a compreende. [...] fala sozinha” (VC, p. 43). Apesar da complexidade da narrativa, Peter Morgan traz à tona os pensamentos da personagem – “Bom. Mentir. Dizer que é uma criança saudável. Quem quiser que o diga” (VC, p. 43) –, e mesmo sem ser compreendida ela percebe ainda que tem uma chance, ao ver passar uma mulher branca acompanhada de uma menina. Em seu desespero ela faz sinais e gestos em todas as direções, e grita um amontoado de palavras que não fazem o menor sentido, grita também Battambang, única palavra que lhe restará, embora ela não tenha mais noção do que lhe ocorre. Diante da

certeza de que se livrara do filho, “não há engano possível: a coisa está consumada” (VC, p.46), afirma o narrador, ela ainda descansará no jardim da mansão dos brancos. Nesse momento sabemos que ela caminhou quatrocentos quilômetros desde que saiu de Pursat. Porém, porque já começara a perder a razão, o narrador, num discurso repleto de ambiguidades, levanta dúvidas sobre o episódio do parto – “Já se passou um ano desde o parto? Ter-se-ia dado perto de Udang” (VC, p. 47) –, para em seguida, após algumas considerações, ser um pouco mais preciso – “[...] deve haver cerca de um ano que deixou Battambang no momento em que repousa nesse jardim da planície dos Pássaros” (VC, p.47). Uma vez que conheça o paradeiro da personagem, Peter Morgan sabe que ela deixará essa região, por isso, logo em seguida anuncia:

Subirá um pouco para o norte e ao cabo de algumas semanas fará um desvio para oeste. Depois, a caminho para Calcutá durante dez anos. Calcutá, onde há de ficar. Há de ficar lá, fica, fica lá, nas monções. Aí, em Calcutá, adormecida na lepra debaixo das moitas ao longo do Ganges (VC, p. 47).

Interpelada pela mulher branca, ela tentará dizer qualquer coisa sobre o filho, e como acredita que a mulher deseja saber a idade da criança junta as mãos abertas, no que a mulher conclui, com desespero, que a criança tem dez meses; interpelada novamente, só consegue pronunciar a última das palavras: Battambang, que “a protegerá, ela não dirá outra coisa que não essa palavra na qual se encerrou, sua casa fechada” (VC, p. 49). Lugar de todas as lembranças e símbolo de todo esquecimento, essa palavra remete à infância, à mãe e ao canto – “Canto de Battambang, às vezes eu adormecia às costas dos grandes búfalos, repleta de arroz quente que minha mãe me dava. A mãe, consumida de cólera, aniquila a memória de um golpe” (VC, p. 51). Esse canto ficará por muito tempo, será o último do Tonle-Sap, “depois de dez anos, em Calcutá, só restaria um, que ocupará sozinho a lembrança aniquilada” (VC, p. 52). A imagem de uma escola faz a memória vacilar – “Olha, é uma escola. Em Battambang havia uma escola. Havia uma em Battambang?” (VC, p. 51). Daí em diante as lembranças vão e vêm, vacilantes, só as lembranças da mãe restam ainda, sempre encolerizada, “dentre todas a mais cruel que já conheceu” (VC, p. 53), mas apesar do ódio, ela tem vontade de voltar à terra natal e revê-la uma última vez. O tom igualmente “colérico” do discurso, desvenda que os pensamentos são da filha, ainda que intermediados pelo narrador:

Voltar a Battambang, rever essa miserável, a mãe. Ela bate nos filhos, que se escapam subindo as cercas. Ela grita. Chama para distribuir o arroz quente. Seus olhos choram com a fumaça. Revê-la antes de ficar grande, uma vez, antes de partir novamente e talvez morrer, rever essa cólera (VC, p.51).

Ela não concretizará o desejo de voltar à casa materna, “voltar para o norte para dizer bom-dia e rir com os outros, fazer-se espancar por ela e morrer debaixo de suas pancadas” (VC, p. 53). Na noite do mesmo dia em que dá o filho à família de brancos decide ir embora, acompanhando outros afluentes do Mekong. Assim, depois de cruzar florestas e rios, ela passará por cidades como Mandalay, Prome e Bassein<sup>26</sup>, até atingir Calcutá, após dez anos de caminhada. Nesse momento, a loucura já é profunda; ela não se engana mais porque não se preocupa mais com nada, nem com a fome, nem com a mãe e sua cólera. Peter Morgan, no entanto, tenta explicar os motivos do seu estado – “a fome em Pursat, desde Pursat com certeza, mas também o sol, a falta de falar, o zumbido atordoante dos insetos da floresta, a calma das clareiras, muitas coisas aprofundam a loucura” (VC, p. 56). Ele é um tanto incisivo com um lugar em especial, a floresta, quando fala dos lugares onde tratam os pés doentes da mendiga, há muito tempo feridos, ou os lugares onde dorme, às vezes, sonhando que morre nas águas do Ganges:

Depois é a floresta. A loucura na floresta. É sempre perto das aldeias que dorme. Mas às vezes não há aldeia nenhuma, e então é numa vereda ou ao pé de uma árvore. Sonha: ela é o seu filho morto, búfalo do arrozal, às vezes ela é arrozal, floresta, ela que permanece noites seguidas na água mortal do Ganges sem morrer, mais tarde sonha que está morta por sua vez, afogada (VC, p. 56).

A floresta é lugar de extrema significância nas obras de Duras, pois carrega em si os mistérios de um mundo ao mesmo tempo hostil e encantador, que minam tanto a sua vida cotidiana quanto a literária; é o lugar da violência, do perigo, do medo, do refúgio, do amor e do nomadismo, um “mundo sem limites”, como nos diz Bachelard (op. cit., p. 191), que reflete em seus trabalhos:

A violência habita a floresta. Em *Détruire*<sup>27</sup>, a violência deve habitar a floresta, mas, em *Détruire*, quando Alissa e Stein vão se amar, eles vão à floresta. [...] Os outros olham a floresta de longe. [...] A floresta, é a floresta da minha infância. Eu o sei. [...] É a floresta da viagem, se preferir, da verdadeira viagem. Mas é a infância, também, veja. [...] É um lugar, não sei, é um lugar inquietante, um lugar, muito, muito antigo, e todas as florestas, em princípio, datam da pré-história, é dos lugares, sem dúvida, assombrados, de um certo modo, eu não recuso a palavra<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> As duas primeiras são cidades da Birmânia; a terceira, cidade da Índia.

<sup>27</sup> Referência ao filme *Détruire, dit-elle*, de 1969, data que corresponde ao livro cujo título é o mesmo do filme.

<sup>28</sup> No original: *La violence habite la forêt. Dans Détruire, la violence doit habiter la forêt mais, dans Détruire, quand Alissa et Stein vont s'aimer, eux, ils vont dans la forêt. [...] Les autres regardent la forêt de loin. [...] La forêt, c'est la forêt de mon enfance. Je le sais. [...] C'est la forêt du voyage, si vous voulez, du vrai voyage. Mais c'est l'enfance, aussi, voyez. [...] C'est un lieu, je ne sais pas, c'est un lieu inquietant, c'est un lieu très, très ancien, et toutes les forêts en principe datent de la préhistoire, c'est des lieux sans doute hantés, d'une certaine façon, je ne refuse pas le mot (LMD, 1977, p. p. 26-27).*

Da mesma forma que a floresta, a água também está presente no cotidiano de Marguerite Duras, desde o episódio das barragens, na Indochina, a água passou a ser sinônimo de medo, daí que seus sonhos, seus pesadelos, tinham sempre essa presença, ou como ela mesma afirma eram “invadidos” pela água (LMD, 1977, p. 84). Em sua literatura, todavia, esses espaços ganham a dimensão da própria obra e à revelia da própria autora; como diz Foucault (2001, p. 269), “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel de morto no jogo da escrita”. A essa ausência estaria ligada a reescrita das obras, no sentido de uma reelaboração, à qual pertence parte de sua obra cinematográfica, sobretudo aquela engendrada a partir dos textos escrito, pois não há reescrita que não passe por um processo de transformação, se distanciando cada vez mais da individualidade do autor. O episódio da mendiga, e de um modo mais abrangente o romance *O Vice-cônsul* ou o conjunto de sua obra, não “é” a memória de Marguerite Duras. Em particular, esse episódio traz a complexidade própria dos elementos que analisamos, isso é, a floresta, a água e todos os demais lugares que já fizeram parte de seu cotidiano. A floresta, no romance, é vista sob o signo do nomadismo, da errância que culmina na loucura da personagem; por outro lado, a água traz a alegria das brincadeiras da infância ao mesmo tempo em que simboliza a morte, isto é, é alegria e dor, conforme vemos em Bachelard (1989, p. 49):

O devaneio começa por vezes diante das águas límpidas, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite estranhos e fúnebre murmúrios. O devaneio à beira da água, reencontrando os seus mortos, morre também ele, como um universo submerso.

Essa atmosfera sombria e fúnebre das águas está presente em todo o romance, pois a morte é um “fantasma” que ronda todos os protagonistas de *O Vice-cônsul*. Para Maria Angélica Werneck da Silva (op. cit., p. 116), a água, no espaço durassiano, está ligada também à destruição e à morte, ora pela invasão, ora pela atração, mas traz, por outro lado, um significado maternal quando comparado ao espaço intra-uterino.

Em Calcutá, a mendiga será a morta-viva que assombrará os membros da embaixada francesa. A miséria não os comove nem os amedronta, à exceção da doença dos miseráveis, a lepra, e também a intensidade do calor, nada mais os afeta. Frédérique Lebbeley (1994, p. 38) comenta a indiferença, atestada nos romances durassianos, dos brancos europeus em relação ao povo das colônias:

A miséria dos amarelos não afeta os brancos. Não os incita à caridade. Não é uma miséria que inspira simpatia, que entristece como a que conhecem através dos

contos de Andersen: uma miséria condescendente, que tem sempre um final feliz, que traz em si a própria redenção. A própria saúde.

Quando Peter Morgan para de escrever, na madrugada de quinta-feira, véspera do baile, é exatamente uma hora da manhã. Não há mais memória alguma, todas as lembranças da mendiga foram aniquiladas. A protagonista da narrativa secundária, “invade” a narrativa principal e passa a configurar, juntamente com Anne-Marie Stretter e o vice-cônsul, o centro da diegese. A trajetória empreendida pela personagem, marcada pela miséria, pela perda do lar, pelo “abandono definitivo” da mãe, compreende também uma trajetória rumo ao esquecimento e à loucura. É através de sua própria memória e da escrita que Peter Morgan tenta manter viva a memória aniquilada da personagem. Os lugares que marcam a infância e a rota da mendiga, ficaram, um a um, perdidos no tempo, no espaço e em sua memória.

## 2.2. Anne-Marie Stretter e a memória sem conteúdo

Da mesma maneira que a personagem estudada no item anterior, Anne-Marie Stretter também empreende uma trajetória rumo a Calcutá. No entanto, seu percurso em nada se parece com o da mendiga. Para entendermos melhor como se dá o movimento da personagem, é necessário considerar que desde *O Deslumbramento* ou *O Amante*, a personagem já aparece ligada a um contexto de errância, e até certo ponto de mistério, despertando a inquietação das pessoas porque não podem dizer ou saber muito a seu respeito. Desse modo, especula-se sobre sua vida: do casamento com o embaixador aos amantes que convida ao hotel *Prince of Wales*. Faremos, assim, uma brevíssima incursão por essas duas obras<sup>29</sup> uma vez que ambas apresentam acontecimentos que uma memória anônima, presente no baile da embaixada francesa em Calcutá – nos referimos aqui ao romance *O Vice-cônsul* –, tenta trazer à tona. Tal como acreditamos, os narradores “nos falam” sempre de fatos passados e ligados, irremediavelmente, a lugares que trazem as marcas indeléveis de um tempo, remoto ou não.

Em *O Amante*, por exemplo, Anne-Marie Stretter é a “Dama” que partiu de Savannakhet para Vinhlong na companhia do marido que fora designado para aquela cidade. Assim, a narradora<sup>30</sup> relembra um dia em Calcutá, e nesse encontro com o passado traz de volta a história da personagem, que se confunde, por vezes, com sua própria história. Sobre esse momento podemos ler no romance:

Não foi vista em Vinhlong durante um ano. Por causa de um jovem, administrador adjunto em Savannakhet. Não podiam mais se amar. Então ele se matou com um tiro de revólver. [...] No dia de sua partida de Savannakhet para Vinhlong, uma bala no coração. Na grande praça do posto em pleno dia. [...]

A mesma diferença separa a dama e a moça de chapéu de abas caídas das outras pessoas do posto. [...] Sozinhas, rainhas. A desgraça é evidente. Ambas condenadas ao descrédito pela natureza dos corpos que têm, acariciadas por amantes, beijadas por seus lábios, entregues à infâmia de um prazer que leva à morte (A, p. 97-99).

Já em *O Deslumbramento*, a aparição que a personagem faz durante o baile do Cassino Municipal de T. Beach foi suficiente para desencadear a paixão entre ela e Michael Richardson, noivo de Lol V. Stein, personagem-título do romance. Não se conhecem os motivos que levaram Anne-Marie Stretter àquele lugar, e os acontecimentos que sucedem após sua chegada ao salão do Cassino Municipal muito mais escondem que revelam sobre sua

<sup>29</sup> Nossa ênfase maior será dada em *O Deslumbramento*, pois consideramos o episódio do baile essencial para a comparação pretendida aqui. Faremos também um breve comentário sobre *L'Amour*, a propósito de Lol Stein.

<sup>30</sup> Em *O Amante*, quem conta a história é um *eu* feminino.

enigmática figura. É interessante perceber, no entanto, o que confessa o narrador-personagem, antes de dar início à história do baile, a partir do que lhe contou Tatiana Karl, a melhor amiga da protagonista:

Aqui estão, mescladas, do começo ao fim, duas versões ao mesmo tempo: **uma, irreal, que Tatiana conta e outra que invento** sobre a noite do Cassino de T. Beach. A partir daí contarei minha história de Lol V. Stein. [...]

A orquestra parou de tocar. [...]

A pista se havia esvaziado lentamente. Ficou vazia.

A mulher mais velha demorara-se um instante a olhar a assistência, depois se voltara, sorrindo, para a jovem que a acompanhava. [...] Sua elegância, no repouso e no movimento, conta Tatiana, inquietava. [...]

Lol, momentaneamente imobilizada, tinha visto avançar, como ele, aquela graça abandonada, encurvada, de um pássaro morto. Era magra. Devia ter sido sempre assim. Havia coberto aquela magreza, lembrava-se claramente Tatiana, com um vestido preto bastante decotado [...]. Adivinhava-se a ossatura admirável de seu corpo e de seu rosto. Da mesma maneira que aparecia dali por diante, morreria, com o corpo desejado. Quem era? Soube-se mais tarde: Anne-Marie Stretter. Era bonita? Quantos anos tinha? O que havia acontecido, ela, que os outros tinham ignorado? Por que caminho misterioso havia chegado ao que se apresentava como um pessimismo alegre, radioso, uma sorridente indolência da leveza de uma nuance, de um cinza? Parecia que uma audácia impregnada de si mesma, por si só, a fazia manter-se de pé. Mas como esta era graciosa, do mesmo modo que ela. O passo de caminhar no prado as levava juntas onde quer que fossem. Onde? [...]

Tinha olhado Michael Richardson de passagem? Tinha-o varrido com aquele não-olhar que ela passeava pelo baile? [...]

Os olhos de Michael Richardson haviam-se iluminado. Seu rosto se havia contraído na plenitude da maturidade. Nele se lia uma dor, mas uma dor antiga, da infância. [...]

Anne-Marie Stretter e Michael Richardson não mais se tinham deixado. [...]

Lol seguiu-os com os olhos pelos jardins. Quando não mais os viu, caiu no chão, desmaiada (*D*, p. 9-15, grifos nossos).

No fragmento acima, já podemos notar que a primeira aparição da personagem numa obra de Marguerite Duras, isto é, a primeira vez que Anne-Marie entra em cena, como sugere o narrador, dá-se através da memória de personagens e da imaginação do próprio narrador, interessado apenas nos acontecimentos que sucedem o “momento exato em que duas mulheres, chegadas por último, transpõem a porta do salão” (*D*, p. 9). Na verdade, o narrador conta uma história a partir dos fatos que lhe foram contados sobre essa história. Isso significa que é à memória da personagem Tatiana Karl que o narrador Jacques Hold recorre para “inventar” a história de Lol Stein, após os dez anos que sucederam a noite do baile, isto é, quando a personagem volta a S. Tahla, sua terra natal. O narrador, portanto, nada sabe da vida de Lol Stein. E da noite do baile em diante, toda referência a Anne-Marie dá-se através das lembranças das personagens ou daquilo que elas deduzem ter acontecido à esposa do embaixador da França em Calcutá.

Analisando o processo de criação de Duras, como algo que mescla, num só tempo, criação, invenção e trabalho de memória, podemos pensar que *O Deslumbramento* e *O Vice-cônsul* são reflexos claros do tipo de trabalho produzido pela escritora. Podemos ver ainda uma nítida correspondência com essa ideia quando nos damos conta do que dizem Jacques Hold e Peter Morgan, no momento em que falam, respectivamente, das histórias de Lol Stein e da mendiga, histórias tiradas de suas imaginações, pois nem Jacques Hold estava presente no baile, nem Peter Morgan conhecia os dez anos de caminhada da mendiga:

Aqui estão, mescladas, do começo ao fim, duas versões ao mesmo tempo: uma, irreal, que Tatiana conta e outra que invento sobre a noite do Cassino de T. Beach. A partir daí contarei minha história de Lol V. Stein” (*D*, p. 9).

– Fique sabendo – interveio George Crawn – que Peter Morgan escreve um livro a partir deste canto de Savannakhet.

– [...] Tomei apontamentos fictícios sobre essa mulher” (*VC*, p. 126).

Ainda no fragmento da página anterior, notamos um verdadeiro arrebatamento em torno da personagem, arrebatamento que o título do romance relaciona não à figura de Anne-Marie, e sim à de Lol V. Stein. No entanto, é à presença da primeira, ao encanto que desperta em Michael Richardson, que se deve o estado da segunda, pois é a partir dos acontecimentos narrados acima que a história de Lol, daí por diante, será forjada. Quanto a Michael Richardson, nada de tão relevante é desvendado no romance. Sabe-se, entretanto, que a personagem “tinha vinte e cinco anos. Era filho único de fazendeiros nos arredores de T. Beach. Não fazia nada” (*D*, p. 7); e que vendeu todos os seus bens para partir com Anne-Marie (*D*, p. 75).

Em *O Vice-cônsul*, Michael Richard é uma das personagens que acompanha a embaixatriz às ilhas e também se faz presente no baile dado pela embaixada francesa. Mas ainda que seu nome imediatamente nos remeta ao noivo de Lol V. Stein, de *O Deslumbramento*, Michael Richardson, não há nenhuma evidência concreta, em *O Vice-cônsul*, que comprove se tratar da mesma personagem. Na verdade, Duras parece fazer o que nosso estudo vem constatando, isto é, um verdadeiro ato de reescritura em termos de texto literário, trabalho esse que possibilita ao leitor o aprofundamento no interior das personagens, uma vez que o que está à mostra no texto não revela a complexidade das mesmas. É quase impossível não pensar que se trata de uma só personagem, pois a semelhança dos nomes, a relação que mantém com a embaixatriz e as insinuações durante o baile deixam entrever que a personagem é a mesma que abandonou a noiva em T. Beach. Porém alguns detalhes, aos poucos, vão desfazendo o equívoco – “Diz-se: Olhem, ei-lo, ei-lo, é Michael Richard... não sabe? Michael Richard tem cerca de trinta anos. [...] Dizem: Não sabem que há dois anos...

Calcutá inteira está a par” (VC, p. 110). Como narrado no início de *O Deslumbramento*, Michael Richardson tinha vinte e cinco anos quando partiu com Anne-Marie Stretter, possivelmente para Calcutá. Michael Richard, de *O Vice-cônsul*, está há dois anos na capital da Índia, vindo da Inglaterra. É claro que a ambivalência em torno das duas personagens não está colocada no romance, e parece ser uma questão levantada muito mais pela semelhança dos nomes das personagens do que por fatos. Além disso, só temos “certeza” de que não se trata de uma, e sim de duas personagens, quando Michael Richard, no capítulo XIX, relembra de quando conheceu Anne-Marie Stretter, e uma certa ênfase em sua última frase parece querer definitivamente apagar qualquer possibilidade de dúvida, aos que conhecem a história do baile do Cassino Municipal de T. Beach:

– Antes de conhecer Anne-Marie – diz Michael Richard – ouvia-a tocar em Calcutá, à noite, do bulevar; isto me intrigava muito, eu não sabia de quem se tratava, tinha vindo à Calcutá como turista, lembro-me, não aguentava o choque... queria voltar desde o primeiro dia, e... foi ela, essa música que eu ouvia que fez com que eu ficasse – que... pude ficar em Calcutá... ouvi-a várias noites seguidas, parado na avenida Victoria, e depois, uma noite, entrei no parque [...], entrei naquela sala onde estivemos ontem à noite. Lembro-me, eu tremia... – ri – ela se voltou, me viu, ficou surpresa mas acho que não teve medo, **aí está como foi que a conheci** (VC, p. 151, grifo nosso).

Reforçando a inevitável comparação entre os dois romances, ou melhor, entre alguns de seus aspectos, Madeleine Borgamano (1997, p. 169-170) chama atenção, entre outras coisas, para o fato de que, em *O Vice-cônsul*, a última sílaba do nome do amante de Anne-Marie foi simplesmente suprimida, e para a versão que Michael Richard, o amante, tem do encontro com a embaixatriz: sob o signo da música<sup>31</sup>, segundo ele, e conforme podemos conferir na citação logo cima. Desse modo, Duras não só dá novos rumos a personagens, lugares e acontecimentos como empreende um novo processo de criação em que as obras não deixam de se configurar como um eco uma das outras, nas quais o rumor da morte está sempre presente, seja como metáfora da própria obra de arte, que “morre” para fazer-se nascer, dando continuidade ao incessante movimento de início e fim empreendido pelo artista, sempre num eterno recomeço, seja como um acontecimento iminente, que de certa maneira atrai as personagens.

---

<sup>31</sup>Dans *Le Vice-consul, qui succède immédiatement au Ravissement, Lol V. Stein a disparu. Mais on retrouve, dans une Calcutta très symbolique, Anne-Marie Stretter, dont Le portrait est littéralement conforme à celui de la ravisseuse du bal de T. Beach, et son amant, au nom amputé, Michael Richard.[...] L’histoire de Lol et du bal de T. Beach sont complètement effacés, puisque le récit que fait Michael Richard à Charles Rossett propose une version totalement différente de sa rencontre avec Anne-Marie Stretter, sous le signe de la musique.*

Em *O Deslumbramento*, num diálogo entre Lol Stein e Tatiana Karl, vemos que o tema da morte ronda as personagens, evocado nas figuras de Michael Richardson, Anne-Marie Stretter e na própria Lol V. Stein:

- Talvez tenha morrido?
- Talvez. Você o amava como a própria vida.  
Lol faz uma leve careta dubitativa. [...]
- A mulher – diz Tatiana – era Anne-Marie Stretter, uma francesa, a mulher do cônsul da França em Calcutá.
- Ela morreu?
- Não. Está velha.
- Você havia notado, Tatiana, dançando eles se disseram alguma coisa, no fim?
- Notei mas não ouvi.
- Eu ouvi: talvez ela morra (*D*, p. 76-78).

É característica da literatura de Marguerite Duras a presença de personagens que figuram em mais de uma obra, da mesma forma que nos depararmos com o completo apagamento de outras, como acontece com a personagem Lol Stein, pois não há em *O Vice-cônsul*, qualquer menção a ela, nem fato algum que remeta, explicitamente, à “tragédia” que marcou o baile de T. Beach. Por outro lado, em *L’Amour*, a coisa se dá de forma inversa, pois Anne-Marie desaparece completamente e Lol Stein reaparece, mas no papel de uma mulher sem nome e sem memória, que nos faz lembrar imediatamente a mendiga indiana, de *O Vice-cônsul*.

Alguns estudos sobre a obra da autora apontam para uma relação entre a cena dos bailes que acontecem em T. Beach e Calcutá. Para Madeleine Borgomano (op. cit., p.42), os gritos de Lol, após a partida definitiva de seu noivo com Anne-Marie Stretter, são exemplos dessa relação, pois refletem os gritos do vice-cônsul, no momento em que é expulso do baile da embaixada francesa, sem qualquer chance de se aproximar da esposa do embaixador. A autora analisa também a personagem a partir da desconstrução do estereótipo da “femme fatale” (ibidem, p. 43), pois para ela, ainda que ligada à morte, Anne-Marie é também “dotada de características que a tornam um espécie de deusa”<sup>32</sup>, bastando-se a si mesma, “cheia de graça”, numa alusão à *Ave Maria*<sup>33</sup>. Outro ponto salientado pela estudiosa refere-se ao fato de que a personagem pode ser vista como “uma encarnação do anjo mau: ela *exibia estes pontos fracos como os emblemas de uma obscura negação da natureza*”<sup>34</sup>; ou como um misto de

<sup>32</sup> No original: [...] *d’Anne-Marie Stretter est dote de caractères qui en font presque une sorte de déesse.*

<sup>33</sup> Borgomano questiona se tal passagem não seria um sacrilégio: *Y aurait-il même sacrilège, par évocation discrète de l’Ave Marie: “Je vous salue Marie, pleine de grâce”?* (1977, p. 44).

<sup>34</sup> No original: [...] *une incarnation de l’ange du mal: elle “portait ces incovenients comme lês emblème d’une obscure négation de la nature”* (idem).

“sedutora perigosa e, no entanto, mãe também, acompanhada de sua filha, seu duplo”<sup>35</sup>. Ou seja, teríamos aí os desdobramentos da “mulher eterna”. É ainda Borgomano (ibidem, p. 44) quem evoca e analisa um momento de descrição da personagem feita pelo narrador de *O Deslumbramento*, Jacques Hold: “Era **ruiva**, cheia de sardas, **Eva marinha** que a luz devia enfear” (*D*, p. 11, grifo nosso). Para a estudiosa, essa frase associa a personagem a elementos, ao mesmo tempo, contrários e naturais, como o fogo e a água: o fogo seria o elemento ambivalente, que “ameaça também queimar, como queimou tantas bruxas”<sup>36</sup>. A água, devido ao fato de a personagem ter sido “nomeada poeticamente *Eva marinha*”, mas que diz muito também do seu íntimo quando associamos a água, sobretudo, à ideia de morte, que em *O Vice-cônsul*, por exemplo, é de grande amplitude: “Veste um *peignoir* de algodão preto, está sorrindo, diz que acaba de ouvir a canoa dos amigos passar diante do hotel” (*VC*, p. 152). [...]; ou ainda, “Seu corpo comprido parece privado de seu volume habitual. Ela está achatada, leve, tem a retidão simples de uma morta” (*VC*, p. 160). No caso de Anne-Marie, vemos que há, inegavelmente, uma proximidade muito intensa com esses elementos que se constrói ao longo de toda a narrativa, e através de imagens que deixam antever um acontecimento que só será concretizado numa obra bem posterior, *India Song*, de 1973. Trata-se da morte da personagem nas águas do Ganges –

A mulher, Anne-Marie Stretter, esposa do embaixador da França nas Índias, agora morta – seu túmulo está no cemitério inglês de Calcutá –, é como nascida desse horror. Ela fica no meio dele com uma graça onde tudo se abisma, num inesgotável silêncio (*IS*, p. 148)<sup>37</sup>.

Água e morte correspondem, portanto, ao misterioso universo da personagem. Bachelard (op. cit., p. 72) nos diz que a água serve como meditação para uma morte “em profundidade”, diferente da morte heraclitiana que nos levaria, com sua corrente, para bem longe. A “morte em profundidade”, de acordo com o autor, é a morte sempre próxima e presente em nós.

Talvez não seja incoerente ver na personagem Anne-Marie Stretter uma certa obsessão de Marguerite Duras que, desde a adolescência, ficou fascinada por sua imagem deslumbrante e, sem dúvida, misteriosa. De todas as personagens criadas e/ou inventadas pela autora, essa é a mais presente nas obras marcadas pelo trabalho de reescritura, e é provavelmente uma das mais instigantes e complexas. Neste caso, é a memória da autora que

<sup>35</sup> No original: [...] *dangereuse séductrice, et pourtant mère aussi, accompagnée de sa fille, son double* (idem).

<sup>36</sup> No original: *Le feu, ambivalent, menace aussi de la brûler, comme Il a brûlé tant de rousseur* (idem).

<sup>37</sup> No original: *La femme, Anne-Marie Stretter, femme d'un ambassadeur de France aux Indes, maintenant morte – sa tombe est au cimetière anglais de Calcutta –, est comme née de cette horreur. Elle se tient au milieu d'elle avec une grâce où tout s'abîme, dans un inépuisable silence.*

recupera e transforma, pela literatura, um acontecimento de seu passado, conforme vimos no capítulo inicial deste trabalho. Uma memória composta de fragmentos, quase apagada, como a das vozes presentes no baile. Também não se pode afirmar que se trata de uma criação memorialista, no sentido tradicional do termo. Mas há de forma clara uma intenção de “continuidade” de algumas obras e, nesse sentido, o trabalho da escritora, sem dúvida, está também ligado à memória. Porém, a própria Duras (*IS*, p. 09) alerta, a propósito da publicação de *India Song*, que não é possível ler nesse romance uma adaptação teatral ou cinematográfica de *O Vice-cônsul*, mesmo que alguns episódios deste último sejam repetidos quase que integralmente no primeiro. A leitura das obras, todavia, deixa evidente que se trata de obras ímpares e independentes umas das outras, o que não impede que determinado episódio de uma obra nos conduza ao interior de outra, pois são as mesmas personagens colocadas numa “nova região narrativa”, afirma Duras.

Em se tratando de Anne-Marie Stretter, e na maneira como espaço e memória se configuram em torno dessa personagem, devemos voltar exatamente ao momento em que o ex-vice-cônsul de Lahore atravessa os portões da embaixada francesa e se depara com a bicicleta que pertence à embaixatriz. É, pois, este “objeto de mulher” que ficará primeiramente e de maneira obsessiva na memória do protagonista, numa relação que Florence de Chalonge (op. cit., p. 52), classifica como “metonímica”, pois a bicicleta passa a ser “um pouco” ou “um prolongamento do corpo” da embaixatriz, ou ainda, a bicicleta passa a ser tomada pela personagem. Continuando, a autora afirma que há, de certo modo, um *fétichisme* que nutre o interesse do vice-cônsul por Anne-Marie, e o vazio deixado pela embaixatriz seria preenchido pela lembrança do objeto – “– Havia uma bicicleta lá, contra a cerca das quadras de tênis; ela a pegou e partiu por uma aléia [...]. A bicicleta está lá, deixada por essa mulher, há vinte e três dias. – Esquecida? – Não” (VC, p. 64-65).

Até a personagem “entrar em cena”, o que ocorre apenas no capítulo XII, a leitura torna-se um pouco tensa, pois até então “falava-se de” Anne-Marie, principalmente no Círculo, onde o vice-cônsul costuma trocar confidências com o diretor daquele lugar. Espera-se, então, por sua presença, uma vez que ela não interage com as demais personagens. No entanto, é vista nos lugares, seja atravessando o parque, em direção a Chandernagor, ou seja em direção à quadra de tênis. Nessas aparições, ela é observada tanto pelo vice-cônsul, quanto por Charles Rossett. No momento em que este último avista a embaixatriz, sua fala, que se confunde com a do narrador, deixa escapar a suspeita de quem partilha de um juízo comum, que se forjou em torno da personagem em Calcutá:

Esta manhã em Calcutá, à luz crepuscular, Anne-Marie Stretter atravessa justamente o parque que rodeia a embaixada e ele a vê (*Vc*, p. 29).

– No dia da minha chegada, vi uma mulher atravessar o parque da embaixada e dirigir-se para as quadras de tênis. Era bem cedo, eu passava pelo parque e a encontrei (*Vc*, p. 62).

Rossett se levanta, toma um banho de chuveiro, chega até o balcão e vê: um Lancia negro sai do jardim da embaixada, pega a alameda arborizada. Anne-Marie Stretter está na companhia de um inglês que ele já viu às vezes no tênis. O Lancia negro acelera e desaparece. Quer dizer que o que dizem dela é verdade? (*Vc*, p. 38).

### 2.2.1. “NESTA NOITE, em Calcutá,...”

É na cena do baile, quando de fato faz-se presente Anne-Marie Stretter, que podemos conhecer um pouco da trajetória da protagonista. Porém, o que é revelado a partir do capítulo XII diz respeito a acontecimentos incertos e contraditórios, pois se trata de algo pertencente à esfera de um passado, trazido à tona por vozes que não estão certas da veracidade dos fatos e falam a partir do que “se diz” de Anne-Marie Stretter. A frase de abertura do capítulo, destacada no título, já chama atenção pela relação espaço-temporal a que remete e por sugerir algum acontecimento relevante por vir. Mas o que o narrador nos apresenta é a descrição da protagonista e do ambiente do baile, isto é, do salão octogonal:

Nesta noite, em Calcutá, a embaixatriz Anne-Marie Stretter está perto do bufê, sorri, vestida de negro. [...] A assistência é relativamente numerosa. São uns quarenta. As salas são amplas. São as de um cassino de verão numa estância balneária, na França; não fossem esses ventiladores enormes que giram, essas grades finas nas janelas [...] ninguém repararia. O salão do baile é octogonal, em mármore verde Império; em cada ângulo do octógono, fetos frágeis vindos da França. Num painel de parede, um presidente da República, em seu peito a fita rubra, a seu lado um ministro das Relações Exteriores (*VC*, p. 73).

Essa cena toma a maior parte da narrativa principal e o narrador, que não se identifica em nenhum momento do romance, passa aos acontecimentos da noite acompanhando o olhar da embaixatriz, que denomina de “olhar de exilada” (*VC*, p. 73). Desse modo, apresenta Charles Rossett – “[...] trinta e dois anos, chegado há três semanas a Calcutá aonde permanecerá na qualidade de primeiro-secretário” (*VC*, p. 73). Em seguida, repara que alguém faz um comentário sobre o convite feito ao vice-cônsul – “Alguém diz: No último minuto ela convidou o vice-cônsul de Lahore” (*VC*, p. 74). O embaixador e Anne-Marie Stretter, então, abrem o baile dançando, como pede o ritual. Um comentário, que parece ser

proferido pelo narrador, dá conta das inquietações a respeito da protagonista – “Ela é inquietante, a mulher de Calcutá. Ninguém sabe ao certo como passa seu tempo. [...] Entretanto, ela se ocupa com algo” (VC, p. 74).

O romance apresenta uma multiplicidade de vozes, que tentam restaurar o que se perdeu das personagens num tempo passado. Anne Tomiche (op. cit., p. 9) apresenta uma classificação bastante pertinente para as vozes que se apresentam no baile:

“Há primeiro **aquela da instância narrativa, exterior à narrativa, e anônima** durante toda a narrativa: ‘Nesta noite, em Calcutá, a embaixatriz Anne-Marie Stretter está perto do bufê, sorri, vestida de negro, o vestido duplamente forrado de tule negra, estende uma taça de champanha’. Há também **aquelas dos convidados, nominalmente identificadas**, que dialogam: são, assim, restituídas as conversas de Anne-Marie Stretter e de Charles Rossett, do Vice-cônsul e da mulher do cônsul da Espanha, de Anne-Marie Stretter e do Vice-cônsul. A essas vozes identificadas, juntam-se aquelas (anônimas), que dialogam também durante o baile: o diálogo é introduzido por um ‘perguntam’ ou um ‘dizem’, mas a forma do diálogo, com travessão, marca a presença de, pelo menos, duas vozes diferentes: ‘Dizem, perguntam: Mas o que foi que ele fez ao certo? Não estou a par. – Fez o pior, mas como dizer? – O pior? Matar? – Passava as noites nos jardins de Shalimar onde se refugiam os leprosos e os cães’. (grifos nossos)<sup>38</sup>.

Para a estudiosa, há ainda um “rumor anônimo” de vozes que estariam “bem além” daquelas dos convidados, e são praticamente indistinguíveis já que o “dizem”, em certos casos, não introduz nenhum diálogo, mas sim a própria narrativa ou a descrição, além do que “desliza” do “sujeito indefinido” ao “nós” e a uma fala generalizada correspondente a “Calcutá inteira”. Mas, de uma maneira geral, à exceção daquelas dos convidados identificados, as demais são todas anônimas, inclusive a do narrador, já que este não se mostra no romance:

Dizem: O Sr. Stretter é liberal por ter permitido uma coisa destas, a que ela o convida esta noite. [...] É o fim de sua carreira e **nós** o lamentamos.  
[...]  
Dizem: **como** está magro o Vice-cônsul, feito um rapazinho, mas é o rosto que... Um dia sua mãe foi embora e ele ficou só, **Calcutá inteira** sabe (VC, p. 78-79, grifos nossos).

Isso demonstra não só a complexidade de vozes que tentam restituir, pela memória, a história das personagens, como deixa nítida a dificuldade de se restabelecer plenamente essa mesma história, porque o que se tem não passa de fragmentos de um tempo que já se perdeu. Por outro lado, a ideia de rumor está ligada diretamente a essa complexidade, ou emaranhamento de vozes, de ruídos, que torna os diálogos, e a narrativa em

<sup>38</sup> Em todas as citações deste texto, a tradução das partes que se referem ao romance serão da edição brasileira utilizada neste trabalho.

si, indecifráveis. Em se tratando de “rumor anônimo”, estamos diante do duplamente indecifrável, ou seja, não só os rumores são enigmáticos, como também não sabemos quem os emite. É assim que Tomiche (Ibidem, p. 10) fala em “possibilidade de reconstrução, ‘deformante’ e ‘criativa’, do baile – dos bailes – esquecido(s) e da memória destruída”, pois o que encontram essas vozes, quando se voltam, no presente, para o já vivido, jamais poderá ser dado como perfeitamente inteiro ou intacto.

As vozes tentarão, daí por diante, decifrar, no passado de Anne-Marie, o encontro com o embaixador e tudo o mais que possa desfazer as ambigüidades que envolvem seu passado. Assim, se remetem a lugares que possam ter algum tipo de relação com a personagem:

Dizem: Quer dizer que foi no Laos, Indochina francesa, que ele a descobriu? Vejam: um bulevar ao longo do Mecong, por trás do bulevar a floresta, na direção de Savannakhet, no Laos. [...] Parece que se fala em mandá-la de volta à França, ela não se habituava. Dizem: Em Calcutá, ainda não se sabe hoje em dia se ela estava, na realidade, desonrada ou se era dor o que sofria em Savannakhet, quando ele a encontrou. Não, nunca se soube (VC, p. 78).

Não devemos esquecer, no entanto, que ao processo de memória liga-se um outro, o do esquecimento, não como forças opostos, binárias, mas sim como forças que se correspondem simultaneamente. Para Marcel Detienne (1988, p. 40), pensando a não dicotomia entre Memória/Esquecimento (*Alétheia/Léthè*), “não é mais a potência negativa, a filha da Noite, que se opõe à *Aletheia* luminosa. *Léthè* não é aqui a espessa obscuridade; é sombra, a sombra que encerra a luz, a sombra de *Alétheia*”. Tal correspondência pode ser vista desde os relatos dos mitos gregos, e que, de acordo com Lúcia Castello Branco (op. cit., p. 25-26), por muito tempo, foram em parte desconsiderados em prol do desenvolvimento das teorias da memória e do tempo. A autora enfatiza que, para os gregos, a deusa da memória, *Mnemosyne*, ao mesmo tempo em que promovia “o resgate do passado” para o presente, promovia também “sua perda, seu esquecimento”, mas chama atenção para o fato de que não devemos entender o processo de memória como “um preenchimento de lacunas”, mas como as próprias lacunas, em que o passado é feito “a partir de faltas, de ausências”. O retorno ao passado terá como consequência, portanto, a construção de algo que aponta para a ideia de futuro, para o por vir, conclui a autora, ao contrário do desejo das teorias tradicionais, isto é, de manter a memória sempre e unicamente vinculada ao passado.

Devemos fazer uma distinção, portanto, em relação à memória das personagens do romance, mais precisamente entre as vozes do baile e Anne-Marie. Enquanto as vozes anônimas voltam-se ao obscuro da vida da embaixatriz e de outros, ao que nunca ficou plenamente esclarecido, ao que nunca foi desvelado, a própria Anne-Marie parece não

compartilhar desse “retorno ao passado”, empreendido pelos vozes anônimas. Neste sentido, talvez possamos falar em passado ligado ao futuro, pois a personagem não parece sofrer de reminiscências, numa eterna prestação de contas com o que ficou para trás. Desse modo, se o passado não a assombra, Anne-Marie sente-se livre para a vida, o que nos é facilmente perceptível. Como também percebemos a constante sensação de tédio e aparente monotonia, um certo conformismo também, que impregna a todos. A cena de abertura do baile dá conta do automatismo que se estende por vários outros momentos do romance e toma conta das personagens – “Eis que ela abre o baile com o embaixador, observa o ritual desprezado. Então outros hão-de dançar” (VC, p. 74).

Como a protagonista da narrativa secundária, Anne-Marie Stretter também deixara sua terra natal em algum momento. Vê-se igualmente o interesse em torno de sua origem, revelada apenas parcialmente numa conversa com Charles Rossett, cuja fala confunde-se com as das outras vozes e com a do narrador:

No Círculo, as outras mulheres falam dela. Que se passa nessa existência? Onde encontrá-la? [...] Ela se compraz nessa cidade de pesadelo. Água que dorme essa mulher? Uma ambulância ao amanhecer foi vista diante da Residência. Tentativa de suicídio? Essa temporada [...] no Nepal ficou sem explicação. Na volta, essa magreza dá medo. [...] Dizem que não foi por causa de um amor infeliz ou por demais feliz com Michael Richard.

Que diria ela, ela, se soubesse?

– Dizem também que a senhora é veneziana. É verdade? Mas dizem também que é falso... no Círculo...

Nada lhe ocorre sobre o que ela diria se soubesse (VC, p. 87-88).

A última e a antepenúltima falas desse fragmento – provavelmente do narrador – sugerem o desconhecimento da personagem sobre si mesma. Localizadas logo após um comentário sobre a relação de Anne-Marie com Michael Richard e a pergunta de Charles Rossett sobre seu lugar de origem, insinuam que ela não pode dizer algo a respeito, porque não sabe. Há uma confusão de falas reforçada mais uma vez, como veremos abaixo, pela dificuldade em se definir quem se manifesta, quando se trata das vozes anônimas e do narrador, e deste com a protagonista. Sem contar a própria incerteza instaurada pela referência aos vários lugares que poderiam ser “os lugares de Anne-Marie Stretter”:

Anne-Marie, um sorriso nos olhos, aos dezoito anos, não teria ido pintar aquarelas num cais de Giudecca? Não, não é isto.

– Meu pai era francês. Mas eu passei uma parte da juventude em Veneza. [...]

[...] De onde vem ela, todos são acordes em afirmá-lo, deve ter aprendido música bem nova, aos sete anos. [...]

– Não sabia de onde a senhora era, via-a vir de um ponto qualquer entre a Irlanda e Veneza. De Dijon, de Milão, de Brest, de Dublin... Inglesa, pensei que fosse inglesa (VC, p. 88).

Percebe-se que ela fala com certo desinteresse de seu passado, como no momento em que dançava com o embaixador na abertura do baile. Está em Calcutá é como estar em qualquer outro lugar:

- E de mais distante que essas duas cidades, teria me visto vir?
- Não, de mais longe, não teria sido a senhora... aqui... em Calcutá.
- Oh – ela sorri – eu ou outra em Calcutá, no fim da mocidade, o senhor sabe, o senhor não sairá disso. [...]
- Quer dizer, é um tanto simples demais acreditar que uma pessoa vem apenas de Veneza, pode-se vir de outros lugares que se atravessou de passagem, me parece (VC, p. 88).

Chegamos à conclusão de que as palavras que Anne-Marie diz a Charles Rossett ela diria a qualquer pessoa, pois parece agir como se estivesse num estado de transe, num completo estado de ausência. Calcutá, com toda a sua “horda lamentosa”, não parece ser o centro das atenções dos brancos europeus. Não pela miséria irreversível, pela população de leprosos que se alastra e apodrece nos portões dos consulados ou mesmo por “aquela aglomeração desatinada de fome” (BF, p. 128). O calor das monções, sim, perturba e tira o sono, sobretudo daqueles que não estão acostumados ao clima tórrido da região. Anne-Marie ao mesmo tempo em que destoa dessa “pequena sociedade”, parece também tão impregnada dela que não lhe percebe a menor alteração. A atitude de dar os restos de comida e água aos leprosos está longe de ser um gesto caridoso, parece mais um de seus gestos distraídos:

[...] vai à cozinha, repete que os restos devem ser dados aos famintos de Calcutá, diz que uma bacia de água fresca deve ser colocada, de agora em diante, todos os dias no portão da cozinha ao lado dos restos porquanto está principiando a monção de estio e eles devem beber (VC, p. 29).

Como tudo o que faz é motivo de julgamento pela Calcutá branca, esse gesto não passa despercebido, merecendo a admiração de todos. Mas, no fundo, é um tipo de descrição que incomoda, pois não permite que se saiba quem é, afinal, Anne-Marie Stretter:

– Irrepreensível e bondosa; bem entendido, você sempre terá ocasião de dizê-lo ... E caridosa. [...] Passe pelas cozinhas da embaixada e verá água fresca para os mendigos, ela não esquece nada, ela pensa nisso, ela, todos os dias antes do tênis. – Não se vê nada, é o que eu chamo de irrepreensível em Calcutá. – E quanto a ele? Que nos prejudicou (VC, p. 79).

Assim, vale o que não é visto, o que não se torna escândalo, pois Anne-Marie é o silêncio. Ao contrário de o vice-cônsul que é o grito, recusa e dor expressos num ato violento. Para Marguerite Duras (BF, p. 127), o gesto da embaixatriz reflete “a beneficência clássica, cultural”, mas que esconde o mesmo desespero que leva o vice-cônsul a atirar nos leprosos. Dar água e atirar nos mendigos estaria na mesma proporção e indica que qualquer dos gestos poderia ter sido praticado por uma ou outra personagem. No entanto, a dor de Anne-Marie é interna, não está exposta ou talvez esteja apenas camuflada, disfarçada, por exemplo, nas

lágrimas provocadas “pela claridade das monções”, porque é somente nessas condições que ela é aceita, dirá Gauthier (*BF*, p. 128) – “Todas aquelas pessoas conseguem suportar que Anne-Marie Stretter esteja completamente rasgada, morta, desde que não apareça, desde que ela tenha um sorriso com o qual nos possamos enganar”.

A memória que Charles Rossett constrói de Anne-Marie Stretter é a partir do que ele não conhece da personagem, como a história de Veneza, para onde ele volta na tentativa de encontrar “Anne-Marie X”, então com dezessete anos, para talvez entender o que lhe é impossível. Mas o que consegue captar desse tempo vem como num delírio, na confusão de vozes e imagens que não se sabe se é a Michael Richard ou ao vice-cônsul que ela se dirige. Para Florence de Chalonge (op. cit., p. 132), “[...] a lembrança [...] é reconstruída, projetada para a visão de outrem [...] e encontra qualidade de representação”<sup>39</sup>. É por isso que, mesmo não conhecendo o passado da protagonista, a imagem que vemos é tão “verdadeira” – da mesma forma como acontece com Peter Morgan em relação à mendiga. Assim, o único rosto que consegue decifrar no meio desse turbilhão é o de um desconhecido, que mais se parece com o rosto de o vice-cônsul:

De muito longe, ouvem-na. Ela toca aqui todas as noites, sem dúvida. Como em Calcutá. [...] Vê num clarão branco: Anne-Marie X..., dezessete anos, frágil e comprida, no Conservatório de Veneza, é o concurso do fim dos estudos. [...] É uma esperança da música ocidental. Estalam os aplausos (*VC*, p. 151).

O rosto de Michael Richard exprime sofrimento.

– Vem – diz ele.

Ela vai até ele como depois de uma ausência real e se aninha em seus braços. Ah, você estava aí. É em Veneza que a ouvem de repente, de longe, de muito longe, ela caminha por uma rua, não é vista, apenas ouvida, tem um encontro, não é nenhum destes, é um desconhecido: que surpresa, que sorte, você está aí, é você, não estou sonhando, você, mal o conheço. [...] O desconhecido que a ouve tem o rosto branco do Vice-cônsul de Lahore. Charles Rossett afasta a imagem da loucura (*VC*, p. 159).

Claro está que Charles Rossett não consegue livrar-se nem das imagens do vice-cônsul, nem das imagens de Anne-Marie. Ao mesmo tempo em que o desejo pela embaixatriz lhe invade, nutre um estranho sentimento pelo vice-cônsul, talvez por culpa, ou piedade por perceber o tamanho da rejeição que lhe impõe alcutá, uma sociedade que reflete a decoração dos salões da *villa* freqüentada pelos europeus – “os móveis têm cobertas – e ainda os falsos consolos, os falsos lustres, o ouro fútil e falso” (*VC*, p. 153). São sentimentos com os quais não consegue lidar, daí a sensação de estar ficando louco ou de achar-se experimentando algo já vivido:

---

<sup>39</sup> No original: [...] *Le souvenir [...] est reconstruit, projete par la vision d'autrui [...] et trouve qualité de représentation.*

À saída de um quarto ele agarra-a, ela não resiste, beija-a, ficam abraçados, e eis que durante o beijo – não esperava por isso – sente uma dor discordante, a queimadura de uma nova relação entrevista mas já excluída. Ou como se já a houvesse amado em outras mulheres, num outro tempo, de um amor... qual? (VC, p. 153).

Para Rossett, Anne-Marie “dá a impressão de começar perder a memória” (VC, p. 163-164), pois seu estado é de um “maquinismo incomparável”. Mas, ao longo de sua trajetória, a personagem demonstra uma vivência de completo despojamento, de qualquer ressentimento com o passado, por isso se aproxima da ideia de esquecimento ativo, no sentido de algo que aponta para o novo, esquecimento criador, de acordo com Daniel Lins (2000, p. 54-55). Para o autor, devemos procurar esquecer o não esquecimento, isto é, as mágoas, os males, as dores, aquilo que sempre acreditamos ser inesquecível, que funciona como “uma cura, como uma barreira contra a memória das marcas, das chagas e do sofrimento imposta ao homem como uma segunda alma”. Em Anne-Marie Stretter, o esquecimento “buscado” pela personagem jamais poderia ser compreendido por aqueles que procuraram em seu passado uma explicação para o presente; o fio condutor que unisse e desse sentido aos fragmentos da memória, dispersos nos múltiplos lugares trazidos à tona pelas vozes do romance. Essas vozes, porém, vão de encontro ao silêncio mantido pela personagem, o que impede que sua verdadeira história seja desvelada.

Para Marguerite Duras (*LMD*, p. 69), Anne-Marie Stretter é uma personagem que chama atenção pelo total desprendimento consigo mesma. Para a autora, ela traz uma soberania que “os homens raramente alcançam”, porque ela expressa o silêncio de duas maneiras: “o silêncio da mulher” e o “silêncio que vem de sua vida, de sua pessoa”. Essas palavras traduzem, de certa maneira, um misto de fascínio e mistério nunca desfeitos em torno da personagem.

### **CAPÍTULO III: CALCUTÁ: O ESPAÇO COMO DEFLAGRAÇÃO DE LIMITES**

#### **3.1. O vice-cônsul de Lahore em Calcutá: dos jardins de Shalimar à sala octogonal do salão de baile**

Nossa análise, neste item, voltar-se-á para o protagonista Jean-Marc de H., o vice-cônsul da França em Lahore. Do mesmo modo como viemos até aqui procedendo, isto é, pensando a memória como inevitavelmente ligada a lugares e estes como cenários das experiências que constituem suas trajetórias, abordaremos aqui a história da personagem a partir do que sua própria memória consegue recuperar no passado vivido em Montfort e, principalmente, em Lahore, bem como do que as memórias do narrador, das personagens e das vozes anônimas inferem a seu respeito. Nesse sentido, a relação da memória com o espaço é de fundamental importância, já que são elementos, de tal forma, indissociáveis. Considerando os lugares como os responsáveis pela conexão entre o presente e o passado, pensamos, assim, o espaço e o tempo na memória. Por outro lado, não podemos desprezar os demais acontecimentos que, se não estão ligados diretamente ao tema deste trabalho, servem para uma visão mais inteira da personagem.

Diferente do que vimos com as duas protagonistas, mendiga e Anne-Marie Stretter – a história da primeira sendo “restituída” por uma memória fictícia, ou seja, por um escritor que nem ao menos lhe conhecia, mas que escreve sobre o seu passado, e a história da segunda a partir, sobretudo, de vozes anônimas, que não têm absoluta certeza dos fatos narrados –, podemos dizer que, em relação ao vice-cônsul, há uma possibilidade mais provável de se recompor os fios que conduzem aos fatos passados, pelo menos quando é a própria personagem que se põe a falar de algum acontecimento. Isso não significa que estamos diante do conhecimento definitivo de seu interior, das inquietações e dos motivos que o levaram a cometer o crime de Lahore, ato que não terá em momento algum uma explicação ou uma resposta evidente.

Jean-Marc de H., o vice-cônsul da França em Lahore, encontra-se em Calcutá há cinco semanas, à disposição das autoridades competentes por causa do crime que cometeu naquele lugar. Trata-se do assassinato em série de dezenas de leprosos, que se amontoavam nos jardins de Shalimar, local do consulado ao qual pertencia o vice-cônsul. Aos gritos, ele

atirou nos espelhos de sua residência e em seguida nos leprosos. Enquanto aguarda o julgamento, ou melhor, sua próxima designação, Jean-Marc de H. – cuja história é contada aos pedaços ora pelo embaixador, o Sr. Stretter, ora pelo narrador, e ainda pelas demais vozes durante o baile –, mantém-se afastado dos meios diplomáticos.

Através dos lugares evocados em suas conversas, sobretudo com o diretor do Círculo – um clube freqüentado pelo protagonista –, podemos ouvir do próprio vice-cônsul parte de sua história passada, ao contrário do que acontece em relação às duas protagonistas. As ações da personagem, em termos de macroespaços, se passam todas em Calcutá, capital da Índia; e em termos de microespaços, suas ações concentram-se, sobremaneira, no Círculo e na embaixada francesa. Os demais lugares estão restritos ao passado e aparecem por força da memória. Pensando a partir da classificação de macro e microespaços, teríamos Paris e a casa de Neuilly; Montfort e o colégio onde realizou seus estudos secundários; e Lahore e a residência do vice-cônsul. É principalmente a esses lugares que se dirige a personagem quando tenta resgatar algum acontecimento que lhe parece de alguma maneira importante, pois as lembranças que permanecem na memória, segundo Bachelard (Op. cit., p. 25), são aquelas “mais espacializadas”. É assim que as lembranças recuperadas no romance aparecem inevitavelmente dispostas nos lugares. Em outro sentido, é comum nos depararmos com personagens que carregam o nome do lugar como uma insígnia, como marca de fatos que lhes serão para sempre associados. O nome Jean-Marc de H., por exemplo, será raramente pronunciado ao longo da narrativa, como se só fizesse sentido nas histórias da adolescência que o vice-cônsul conta ao diretor do Círculo. Os “incidentes considerados penosos pelas autoridades diplomáticas de Calcutá” (VC, p. 28) parecem diminuir a distância entre Jean-Marc de H. e o diplomata. As vozes que tentarão refazer sua trajetória, sua história, referem-se a ele simplesmente como “o vice-cônsul de Lahore”.

O capítulo III do romance menciona pela primeira vez a personagem, não pelo nome, e sim pela função diplomática. Neste brevíssimo capítulo, o narrador já nos apresenta o vice-cônsul como uma presença indesejada, como demonstra a reação do escritor Peter Morgan:

Rangem postigos bem perto. São os do vice-cônsul que acorda. **Peter Morgan deixa o passeio com vivacidade, oculta-se por detrás das grades do parque, espera.** O vice-cônsul da França em Lahore surge na varanda meio despido, olha o passeio por um momento e se retira. **Peter Morgan atravessa os jardins da embaixada da França, volta na direção da residência de seus amigos,** os Stretter (VC, p. 25, grifos nossos).

No início do capítulo IV, o narrador, numa referência ao clima de Calcutá direcionada ao vice-cônsul, chega a forjar ares de conselheiro, mas deixa entrever, por outro

lado, um ligeiro tom de alerta e ameaça, “ele que se cuide, hoje” (VC, p. 25), diz o narrador, que mostra a cidade sob o olhar da personagem: A Calcutá dos mendigos, do odor de urina, dos peregrinos, dos leprosos é a imagem também de Lahore – “isto que é Calcutá ou Lahore, palmas, lepra e luz crepuscular” (VC, p. 26).

Com a ajuda de uma carta temos acesso às primeiras informações sobre o protagonista. A leitura da carta, enviada por sua tia que mora em Paris, responsável pelo “palacete particular”, herança deixada pela família ao vice-cônsul, reacende na memória da personagem as lembranças da antiga casa. Dessa maneira, o narrador, acompanhando as lembranças do vice-cônsul, nos apresenta um pequeno esboço da personagem e pela primeira vez pronuncia-se seu nome:

Espera a hora do expediente, a carta na mão. Então, nele, há um salão, tudo em ordem, o grande piano preto fechado, há uma partitura igualmente fechada no porta-música e cujo título, ilegível, é *Indiana's Song*. [...] Sobre o piano, o vaso chinês transformado em lâmpada, o abajur é de seda verde, quarenta anos de idade? Sim. Há uma calma, o postigo permanece aberto, o sol dá com força na lâmpada verde. Pessoas paradas: é preciso fazer alguma coisa, senão será impossível dormir de noite, ouviram a barulheira lúgubre a noite toda? Outras pessoas paradas, uma pequena multidão: mas então quem é o dono dessa casa sempre fechada? Um senhor sozinho, de trinta e cinco anos.

Seu nome é Jean-Marc de H.

Filho único, agora órfão.

A casa pequena, chamada ainda palacete particular, cercada de um jardim, em Paris, está fechada há dois anos porque o dono está nos consulados, desta vez na Índia (VC, p. 26-27).

O incômodo ruído de uma escova num “tecido áspero” faz despertar o vice-cônsul. Vale ressaltar, neste momento, a relação que a personagem mantém com o lugar. A casa, ou o “palacete particular de Neuilly”, primeiro espaço alcançado pela memória da personagem, corresponde àquele lugar de refúgio e de solidão, “o nosso canto”, do qual nos fala Bachelard (op. cit., p. 24). E é à mesma casa que ele retorna quando não está exercendo suas atividades diplomáticas – “O vento volta a soprar, o postigo se fecha a meio, o sol se retira, deixa a seda verde, o piano retorna à escuridão até o fim do período de ausência. Dois anos” (VC, p. 27). A imagem do piano e a música voltam-lhe mais evidentes na memória. Há uma tênue ambiguidade quanto às vozes do diálogo, e o que é possível inferir é que “a voz muito velha” que fala da infância seja a voz da tia que mora em Paris, num diálogo travado com um interlocutor que especula sobre Jean-Marc de H., talvez o narrador que se intromete na memória da personagem. Assim, à presença viva daquele momento, o vice-cônsul se põe a assobiar *Indiana's Song* enquanto se dirige à embaixada onde realiza, provisoriamente, um trabalho de classificação, até ser decidida sua nova nomeação:

Uma voz branda ainda pergunta no jardim: Quando o senhor estiver lá, vai querer ouvir música ao piano? Escalas? Uma ária tocada desajeitadamente com uma só

mão? Uma voz muito velha responde que antigamente sim, à noite sim, com um dedo, uma criança tocava exatamente a *Indiana's Song*. Mas ainda? Uma voz muito velha responde que antigamente, sim, à noite, era há menos tempo, um barulho de objetos que deviam ser espelhos ouvia-se na casa habitada por um homem sozinho que, criança, tocava *Indiana's Song*. Nada mais (VC, p. 28).

A última frase da citação acima, “nada mais”, nos indica a precariedade das informações referentes à infância do vice-cônsul da qual nada se sabe, mas à qual se credita a responsabilidade pelo caráter e pelo comportamento excepcional do protagonista, pois o que está em questão não é a morte de dezenas de pessoas, e sim os motivos que levaram o vice-cônsul ao assassinio.

Outro fato ao qual devemos atentar na mesma citação diz respeito aos objetos cujos barulhos sugerem ser de espelhos. Trata-se, conforme dirá mais adiante o próprio vice-cônsul, de lâmpadas quebradas “desastradamente”. Encontraremos, ao longo do romance, um episódio que pode estar relacionado a esse, isto é, o incidente com as lâmpadas, descrito acima, que antecipa, de um certo modo, outro episódio mais grave: o do crime contra os leprosos, pois durante o baile, as vozes anônimas tentam reconstruir, aos poucos, esse momento – “Foram também encontradas balas nos espelhos de sua casa em Lahore, você sabe” (VC, p. 75). O “você sabe”, proferido no final do enunciado, parece querer dizer algo mais do que simplesmente as “balas encontradas no espelho”. Além de provocar o questionamento (o que essa “voz” pode saber?), carrega um tanto de ironia e também de cumplicidade face ao comportamento da personagem, porque, embora não haja precisão nas informações contadas pelas vozes, muito se diz sobre o caso, de modo que todos o conhecem um pouco.

Em *O Vice-cônsul* há uma conversa, travada entre Anne-Marie Stretter e alguns de seus amigos, dentre eles, Charles Rossett, Michael Richard e Peter Morgan, que aproxima o episódio do assassinato dos leprosos com uma passagem de *India Song*. Ambos apresentam conexão com o episódio mostrado acima. Em *India Song*, são as vozes anônimas, presentes nos dois romances, que relembram e comentam:

- No dossiê, há exatamente o quê? – pergunta Michael Richard.
- Oh – diz ela – por exemplo, que ele atirava, à noite, nos jardins de Shalimar.
- Terá devastado da mesma forma sua residência em Calcutá?
- Anne-Marie Stretter dá uma risada.**
- Não – diz ela – de jeito nenhum.
- **Em Lahore ele também atirava nos espelhos** (VC, p. 129).
- Ele matou?
- Ele atirou à noite sobre os jardins de Shalimar... [...] Mas também foram encontradas balas nos espelhos de sua residência em Lahore...
- **Ele atirou nele mesmo... (Leve riso.)** (IS, p. 63, grifos nossos).

Cotejando as duas histórias, *India Song* e *O Vice-cônsul*, notamos que a personagem atira, na verdade, em seu reflexo no espelho e, conforme lemos na última fala da passagem citada, o riso, expresso entre parêntese, confirma o tom de ironia presente na conversa. Cabe ressaltar, todavia, a ideia de ironia pontuada por Linda Houtcheon (2000, p. 28-30), pois para a crítica canadense a ironia não significa apenas a expressão de uma idéia contrária àquilo que se disse. Trata-se, sim, do “oposto do dito e mais que ele”, daí que devemos desconfiar da ironia, pois ela abole as certezas instituídas pela palavra, por isso, o discurso irônico afastar-se-á da noção de verdade. Comparando-se a referência à risada de Anne-Marie, ao “riso das vozes”, em *India Song*, com o “você sabe”, em *O Vice-cônsul*, chegamos à conclusão que esses gestos/expressões, no que diz respeito à ironia que os mesmos comportam, apresentam certo grau de equivalência, e é como se Marguerite Duras, ao invés de repetir em *India Song* a expressão “você sabe”, optasse pelo gesto do riso, mais condizente com a ideia de “texto teatro filme” que essa obra encerra, na opinião da autora; a ironia, o riso, não deve ser apenas lido, mas também encenado, produzido e, conseqüentemente, visto.

Uma outra importante questão que as vozes recuperam nesse episódio nos leva igualmente a refletir sobre o “mito de Narciso”, não raro associado ao vice-cônsul<sup>40</sup> e perfeitamente em harmonia com a passagem que reconta o crime cometido pelo protagonista. Clément Rosset (1998, p. 11-13), pensando o tema da ilusão e do duplo, aponta as várias “técnicas” que adotamos para recusar o real, e afirma que a faculdade em admiti-lo estaria mais próxima de uma *tolerância*, interrompida à medida de nossa conveniência. Dentre as técnicas pensadas pelo filósofo, estariam o aniquilamento, sob a “fórmula do suicídio”; a “ruína mental”, sob a “fórmula da loucura”; e, para não sacrificar nem a própria vida, nem a sanidade mental, a “cegueira voluntária”, como o fez Édipo. Rosset (Idem, p. 20) dá vários e belos exemplos, “reais” e literários, a fim de mostrar como a ilusão mantém um profundo vínculo com a duplicação – “todo iludido [...] cinde o acontecimento único em dois acontecimentos”, [pois] “a técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas”. A partir disso, o filósofo pensa a relação da ilusão psicológica do homem com o seu duplo, trazendo à tona, dentre outras, a questão do “desdobramento de personalidade”, tema constante na literatura do século XIX, principalmente em Hoffman, Poe, Maupassant e

---

<sup>40</sup> Cf. em *A trajetória da mulher: desejo infinito*. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21082006-183410/>>. Acesso em: 23/10/2009.

Dostoievski, e que estaria também ligado à morte<sup>41</sup>, isto é, o duplo visto como imortal pelo sujeito o livraria da própria morte. Porém, a angústia do sujeito, segundo Rosset (Idem, p. 78-79), não é a morte iminente, e sim “a sua não-realidade, a sua não-existência”, que, por sua vez, se configura como “a solução do problema psicológico colocado pelo desdobramento de personalidade”, pois é possível conhecer a unicidade das coisas que nos cercam, já que podem ser vistas, manipuladas, mas com o *eu* isso não é possível, uma vez que não pode ser visto nem mesmo no espelho:

Porque o espelho é enganador e constitui uma “falsa vidência”, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me (Idem, p. 79-80).

Não seria esse outro eu refletido no espelho, o seu contrário, que o vice-cônsul teria visto e recusado? Ou não seria esse duplo a expressão do horror de sua alma, em quem ele atira, antes como resposta ao cinismo de uma sociedade decadente? Não há exatamente respostas para tais perguntas, apenas indícios de que isso poderia ter deflagrado sua atitude. De todo modo, a referência ao mito narcísico nos parece bastante coerente e relevante. Ademais, há um outro momento revelador que nos direciona ao problema. Esse momento, na verdade, antecede o trágico gesto que levou a personagem a atirar contra sua própria imagem. Trata-se, conforme podemos atestar, de uma conversa entre o diretor do Círculo e o vice-cônsul, na qual este declara sua impossibilidade de amar. A cena do espelho, portanto, viria reforçar a ideia do mito já presente nesse momento anterior da narrativa:

– Esforcei-me por amar **várias vezes** pessoas diversas, porém jamais alcancei os meus propósitos. **Nunca deixei** de fazer esforços para amar, compreende, diretor? [...]  
 – **Deixei esses esforços** – prossegue o vice-cônsul. – **Há algumas semanas.** [...]  
 – À falta de amar, procurei amar a mim mesmo porém não consegui. No entanto, **até hoje** me prefiro. [...]  
 – [...] **Durante muito tempo** me desfigurei com o esforço de me amar (VC, p. 61-62, grifo nosso).

Não devemos esquecer, todavia, que estamos diante de acontecimentos passados e só “agora” colocados no presente pela memória, isto é, o presente do baile e o presente da conversa no Círculo. Chamam nossa atenção, ainda, as expressões destacadas acima porque sugerem que a personagem se debate há muito tempo com esses sentimentos. Mesmo assim, é quase impossível percebermos algo de sofrimento ou de desespero em seu relato, talvez mais pelas palavras empregadas do que propriamente por alguma emoção manifesta. Um momento,

---

<sup>41</sup> Quanto a esta questão, Clément Rosset faz referência a um estudo desenvolvido por Otto Rank, intitulado *Le Double*, in *Don Juan et Le Double*, Payot.

porém, da fala do vice-cônsul, “Deixei esses esforços – prossegue o vice-cônsul. – Há algumas semanas”, insinua que a personagem tenha abandonado seus esforços quando de sua chegada em Calcutá, lugar onde se encontra há cinco semanas e lugar de seu amor por Anne-Marie Stretter.

### 3.1.1) O vice-cônsul e a história de Lahore

Em Lahore, a personagem permaneceu um ano e meio exercendo a função diplomática de vice-cônsul. Só foi afastado por contas dos incidentes já mencionados. De acordo com o narrador, “se ninguém em Calcutá ignora os incidentes de Lahore, ninguém os conhece em detalhe a não ser o Sr. Stretter e sua mulher” (VC, p. 29). Em todo caso, nenhum dos dois fala abertamente sobre o assunto, pois entende o embaixador que se trata de um acontecimento banal.

Inicialmente percebemos o mal estar que se instalou em Calcutá por causa da presença “arrogante” do protagonista. Charles Rossett, convidado do embaixador para analisar o dossiê sobre “os incidentes de Lahore”, parece ser o único a querer um julgamento mais rigoroso para o vice-cônsul. É através dele que “ouvimos” as declarações do protagonista em seu depoimento escrito:

“Durante um ano e meio” – lê Charles Rossett – “ocupi em Lahore o posto de vice-cônsul. Tinha proposto minha candidatura a um posto na Índia há quatro anos e quando minha nomeação saiu, aceitei-a sem reservas. Reconhecia haver cometido as faltas assacadas contra mim em Lahore. Não ponho em dúvida a boa fé de testemunha alguma exceto a do criado indiano designado para meu serviço. Reclamo a inteira responsabilidade por tais fatos.”

“As autoridades de que dependo dispuseram de meu futuro como bem entenderam. Se lhes parece imperiosa a minha exoneração eu a aceitarei, assim como minha manutenção nos quadros do corpo de cônsules. [...] Não peço nem para ficar em Lahore nem para partir. Não posso me explicar nem sobre o que fiz em Lahore nem sobre as causas desta recusa. [...] Simplesmente limito-me aqui a contestar a impossibilidade que tenho de prestar contas, de modo compreensível, do que se passou em Lahore.”

“Acrescento que não agi embriagado em Lahore como pretendem certas pessoas” (VC, p. 30-31).

A indiferença demonstrada no dossiê, em conjunto com a impossibilidade de falar sobre o que se passou em Lahore, é muito condizente com alguns aspectos de seus “dados biográficos”, sobretudo os ligados à infância e à juventude em Montfort. Ao narrar a biografia de Jean-Marc de H., o narrador chama atenção para algo recorrente nas conversas

cujo assunto é a personagem – “único fato marcante: a ausência aparente de ligações femininas” (VC, p. 32). De um modo geral, todos acreditam haver um motivo para o ato do vice-cônsul, por isso, a tia fala em “coisas em estado latente”, ou especula-se sobre loucura, ou depressão nervosa, como na conversa do embaixador com Charles Rossett:

- A loucura não foi reprimida?
- Não, unicamente a depressão nervosa. Se bem que tenha muitas vezes recomeçado, disseram: são os seus nervos.
- Só muito mais tarde é que se queixou.
- Pensaram primeiro – explica o embaixador – que se tratava de um farsante, de um maníaco pistoleiro, e depois ele começou a gritar à noite... e depois, é preciso que se diga, encontraram mortos nos jardins de Shalimar (VC, p. 32).

Para o embaixador, no entanto, é na infância da personagem que estão as causas do comportamento em Lahore, então é lá que se deve investigar, ao contrário do que pensa a tia do vice-cônsul, de acordo com o que ela diz, em resposta à carta enviada pelo embaixador. Para ela, a “atitude insensata” de seu sobrinho deve-se, talvez, a um “estado de alma ignorado”, que escapa à compreensão de todos, e, por isso, deve ser considerada na sua origem, isto é, em Lahore, não na infância, da qual ela também não tem muito o que dizer, pois foi a partir de Montfort, em sua opinião, que Jean-Marc de H. “se tornou ... ela diz reservado e até um pouco duro – mas, por outro lado, sem deixar perceber o que seria em Lahore” (VC, p. 32).

Aos olhos de Charles Rossett, o embaixador, que retira a carta do dossiê, mostra-se “indulgente” em relação ao vice-cônsul cujo crime deveria ser punido de maneira exemplar. Na verdade, a reação do embaixador diante do caso já revela um olhar de desprezo às pessoas do lugar, afinal ninguém haveria de se manifestar contra a morte de mendigos leprosos, e que vem demonstrar todo o caráter hegemônico da cultura ocidental cujo “principal componente”, destaca Edward Said (1990, p. 19), é “a ideia de identidade europeia como superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus”:

- Aqui não há parte contrária, não é mesmo? É um... estado de coisas... é evidente, e **Lahore... Lahore, que quer dizer isso?** Vêm-no às vezes? – pergunta o embaixador. – Não, **ninguém aqui o vê**, a não ser o diretor do Círculo europeu, aquele bêbado. **Não lhe conhecem nenhum amigo em Lahore** (VC, p. 33, grifos nossos).

Na citação acima, comprovamos o desinteresse com que o crime cometido pela personagem é visto por seu superior, pois nem Lahore significa alguma coisa, nem a morte daquelas pessoas. O fato de o vice-cônsul não ser visto pelas pessoas em Calcutá, nem ter amigo algum em Lahore, ajuda também a manter as coisas no seu devido lugar, isto é, escondidas do público, daí o espanto de alguns convidados quando o vêem no baile. Em certo

sentido, é o que as vozes murmuram sobre o comportamento de Anne-Marie Stretter – “Não se vê nada, é o que chamo de irrepreensível em Calcutá” (VC, p. 79).

Essas questões, aliás, aparecem outras vezes na narrativa de *O Vice-cônsul* e não são inéditas nos romances de Marguerite Duras. Mas voltaremos a este ponto no item seguinte, no qual analisaremos o espaço da cidade, Calcutá, a partir das diferenças que ali se instauram. Cabe adiantar, no entanto, o quanto esses problemas colocados no romance pela autora estão extremamente ligados a sua própria experiência no extremo oriente, e também na Europa, se considerarmos o período em que esteve ligada ao Partido Comunista Francês<sup>42</sup>. As obras, cujo cenário é o universo asiático, trazem à tona, de maneira mais ou menos explícita, a relação de poder dos impérios europeus sobre os povos asiáticos, como mostram as páginas de *O Vice-cônsul*. Contudo, Marguerite Duras vai além e nos deixa ver que o colonialismo<sup>43</sup>, do qual foi vítima a Indochina, por exemplo, não se restringe somente à imposição de poder de uma minoria europeia sobre uma maioria asiática nativa. Assim, em *Uma barragem contra o Pacífico*, da mesma forma que os europeus, os nativos, que buscavam no cultivo da terra uma possibilidade de sobrevivência, são igualmente explorados pelos donos de concessionárias. Para Werneck da Silva (op. cit., p. 75),

há [nessa obra] uma ironia escondida e ao mesmo tempo perceptível, nas entrelinhas, sobre a impotência e a derrota do colono, ou melhor, o questionamento da presença francesa nas colônias. [...] Ao lado dos nativos vamos encontrar, na Indochina, os europeus, divididos em categorias bem definidas. A autora [M. Duras] chama de “petits blancs”, à maioria dos europeus enganados, que como a personagem da mãe, são também explorados. Entre a miséria e a riqueza encontramos o pessoal da administração, com suas diferentes categorias, dos pequenos funcionários até os agentes do cadastro, corrompidos e impiedosos, que tinham como único objetivo o rápido enriquecimento antes de voltar para a metrópole.

Em *O Vice-cônsul*, podemos dizer que essas relações nos são apresentadas através da embaixada e de seus membros em oposição à figura da mendiga e dos leprosos, impotentes em tudo, tendo como única forma de expressão a miséria da qual são vítimas. A impossibilidade de comunicação da mendiga pode ter sido a maneira encontrada pela escritora para mostrar o quanto a violência cultural já está consumada na personagem, mas aponta também para a incomunicabilidade presente na relação entre os diplomatas e os miseráveis. Porém, de maneira inversa, o vice-cônsul também encontra uma barreira comunicativa que o impele para fora de qualquer grupo social e não passamos despercebidos ao isolamento

<sup>42</sup> Marguerite Duras foi membro do PCF de 1944 a 1950, ano em que foi expulsa do partido.

<sup>43</sup> Sobre este tema na obra de Marguerite Duras, conferir o trabalho de Marli Naomi Tamaru: “Marguerite Duras e Jean-Jacques Annaud: visões orientalistas do oriente e do outro em *O Amante*”. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000318907>>. Acesso em: 30 de ago. 2009.

imposto à personagem. Há mais de um momento no romance em que o narrador e as vozes anônimas se deparam com a mesma questão, aliás, recorrente na obra de Duras e visível nessa narrativa, como podemos comprovar no exemplo a seguir:

Que faz o Vice-cônsul todas as manhãs e todas as tardinhas lá pelas quadras desertas? Que fazia? **A quem dizê-lo? A quem contar isto? A quem dizer o que é impossível de ser dito?** (VC, p. 40, grifo nosso).

Dizem, perguntam: Mas o que foi que ele fez ao certo? Não estou a par.

– **Fez o pior, mas como dizer?** (VC, p. 75, grifo nosso).

– **Com que palavras dizê-lo?** [...]

– Vê bem como é difícil... **Com que palavras dizer o que ele fazia em Lahore?** O que fazia de si mesmo em Lahore se ignorava o que fazia? (VC, p. 76).

À insuficiência da palavra para “dizer o real”, sobrepõe-se os gritos e os tiros de desespero do vice-cônsul em direção à massa leprosa, mas também a impossibilidade de falar do episódio em Lahore, porque se a memória, ainda que lacunar, consegue manter acesa as lembranças, a palavra por si só não é capaz de recuperar e exprimir a intraduzibilidade do acontecimento. Nas palavras de Georges Perec (1995, p. 54), “o indizível não está escondido na escrita, [mas] é aquilo que muito antes a desencadeou”. Perec refere-se às memórias dos campos de extermínio onde seus pais foram assassinados. Para o autor, tudo aquilo que escreve, o “branco”, o “neutro”, é signo de um “aniquilamento” definitivo, mas se por um lado a escrita é sombra da morte, por outro, é também a “afirmação” de sua própria vida. Não pretendemos discutir em nosso trabalho o problema da impossibilidade da escrita tal como foi levantado pela “literatura de testemunho”. Impossibilidade que, inegavelmente, está ligada ao trauma engendrado pelo sofrimento nos campos nazistas, cujo dilema consiste, num só tempo, na necessidade urgente de contar as experiências e na “insuficiência da linguagem”, que não dá conta do caráter inimaginável e inverossímil dos fatos (SELIGMANN-SILVA, p. 46).

Acreditamos que as referidas citações do romance de Marguerite Duras apresentam também um caráter inimaginável dos acontecimentos de Lahore cuja memória não alcança. Não se trata de um impedimento desencadeado por um trauma; parece, antes, que há uma falha na memória impedindo que a linguagem se manifeste. As expressões destacadas carregam em si a inverossimilhança e a impossibilidade dos eventos de Lahore. Mas o que trava a fala do vice-cônsul e o impede de falar sobre o crime? O que está por detrás do seu silêncio não é, nos parece, nenhum trauma. De qualquer modo, a violência extrema do gesto do vice-cônsul, faz com que ele seja comparado a uma “máquina de morte”, aquele que desencadeia a catástrofe – “ele é [...] como uma máquina de... morte, está cheio de fogo, de explosivos, bem... é preciso que aquilo saia, que exploda, que se exprima do lado de fora, que

seja público, barulhento” (*BF*, p. 127), dirá a escritora, que vê na raiva da personagem uma “equivalência” com a “dor” de Anne-Marie Stretter, mas nesta seria algo carnal, interno, daí que seu choro nunca é visto, o que se vê são as lágrimas da personagem, sempre justificadas pela luz que “lhe fere os olhos” (*BF*, p. 128). A “estanqueidade entre o mundo da Índia branca e aquele mundo”, denunciada no romance pela escritora, está também nesse gesto da personagem. Ainda que absurda, foi a maneira encontrada pelo vice-cônsul para, digamos, fundir os dois mundos, pois esse gesto, ao mesmo tempo que denuncia, rompe, transgride a estanqueidade, tal qual “o dia da beneficência”, quando Anne-Marie deixa os portões da embaixada abertos para que os mendigos entrem e comam os restos de comida do baile.

Por outro lado, a explosão de violência em Lahore vai de encontro ao silêncio que envolve a ação perpetrada pelo protagonista. De certo modo, há um sentimento de impunidade implícito no silêncio da personagem, sentimento recíproco entre o vice-cônsul e o embaixador, por exemplo, e do qual a “Calcutá branca” não escapa. Isso pode ser percebido já no depoimento do vice-cônsul, no momento em que ele se refere às autoridades dizendo que tanto aceita a exoneração quanto a designação para outro posto. Ou seja, sua máxima condenação seria o desligamento do cargo, o que não deixa de ser coerente com a opinião do próprio embaixador sobre o acontecido e sobre o que significa Lahore ou a Índia como um todo:

– [...] o tempo só faria trabalhar em seu favor. O senhor sabe, a Índia é um abismo de indiferença no qual tudo se afunda (*VC*, p. 94).

– [...] É claro que Lahore é maçante, mas se se esquecer disso os outros o esquecerão também, compreende? (*VC*, p. 95).

### 3.1.2. “Esta noite, no Círculo...”

A maneira como Marguerite Duras inicia os capítulos X, XI e XII chama imediatamente atenção, porque a autora não apenas funde tempo e espaço, mas os coloca como referências de acontecimentos sucessivos. Em sequência, os capítulos iniciam com as seguintes expressões: “Esta noite, no Círculo”; “No Círculo, esta noite”; “Nesta noite, em Calcutá”. Acerca dessas expressões, notamos tanto a ênfase no tempo, representado por esta noite/nesta noite, quanto no espaço, por sua vez representado pelo Círculo e por Calcutá, e servem tanto para nos localizar num tempo e num espaço determinado, sendo este

representado pelos lugares onde se concentram as ações das personagens. Vale ressaltar que a noite referida marca, no primeiro caso, a véspera do baile na embaixada, ao qual o vice-cônsul foi convidado; e o Círculo representa o lugar de seus encontros com o diretor do lugar e onde a mesma personagem fala de suas reminiscências. No segundo caso, a noite é a do baile, porém esse ainda não começou e as duas personagens encontram-se no Círculo, momentos antes do evento. Quanto ao último caso, trata-se do baile propriamente dito cuja presença, e descrição da embaixatriz pelo narrador, dá início ao capítulo.

O que nos interessa neste momento é pensar o espaço do Círculo enquanto lugar que, de certa maneira, instiga o protagonista a falar de suas reminiscências e de seus sentimentos. Evidentemente que há a presença do diretor e, ainda, do álcool, hábito constante na rotina de ambos – “Beberam, bebem muito a cada noite no terraço do Círculo” (VC,p. 61). Conforme já dissemos, é por conta desse lugar que o diretor irá conhecer a história de Jean-Marc de H., pois não há outro a ser frequentado por ele e nem outra pessoa com quem ele troque confidências que não seja o diretor. Ao longo das conversas travadas no Círculo, notamos que o diretor parece cumprir uma função, isto é, a de fazer seu interlocutor falar, e sobre o que mais interessa a todos, principalmente ao embaixador, conforme está expresso numa conversa deste com Charles Rossett:

- Ele faz confidências ao diretor do Círculo – diz Charles Rossett – e não pode deixar de saber que quase tudo é repetido.
  - Fala de Lahore?
  - Não. Parece que da infância, principalmente, como o senhor deseja...
  - E na sua opinião, por que o faz?
- Charles Rossett não tem opinião (VC, 33-34).

O fragmento acima também revela que não só o diretor repassa adiante suas conversas com o vice-cônsul, como este parece, até certo ponto, fazer seu jogo, uma vez que nunca fala de Lahore – “O diretor do Círculo é com freqüência indagado sobre o que lhe conta o vice-cônsul. Querem sabê-lo em Calcutá” (VC, p. 60). Percebemos em outros momentos os ardis do diretor para fazer o vice-cônsul revelar sua história, assim, ainda no início do capítulo X, é ele quem inicia uma conversa lamentando não saber escrever – “que romance faria com o que vi... e o que ouvi...” (VC, p. 59). Fala, portanto, da Índia, onde acredita ser o encanto “inesquecível”, das estações quentes e “fantásticas”, ao contrário da Europa, onde o tédio, de acordo com sua opinião, é iminente; também faz confidências ao vice-cônsul, como a do desejo de morrer em Calcutá e, desse modo, espera que o protagonista faça sua parte.

Os diálogos avançam e retrocedem em assuntos de maior ou menor importância para ambos, e o discurso do vice-cônsul, com “voz sibilante” vacila entre a clareza e o ininteligível. Dentre os assuntos trocados, o diretor ouve do vice-cônsul, sem contudo

compreendê-lo, indagações sobre o amor e a declaração de que ainda é virgem, despertando, assim, seu interlocutor da “sonolência do álcool”. A fala pouco clara do protagonista faz com o diretor, com frequência, acredite que o mesmo está delirando, por isso é comum a sonolência durante a conversa. O discurso do vice-cônsul, quando fala pela primeira vez sobre os sentimentos por Anne-Marie Stretter, é bastante truncado e metaforizado, ou mesmo fetichizado:

- O senhor acredita seja necessário forçar as circunstâncias para que o amor desperte?
- O diretor não compreende o que ele quer dizer.
- Acha que é preciso ir em auxílio do amor para que ele se declare, para que a gente acorde um belo dia com a sensação de estar amando? [...]
- **Tome-se qualquer coisa** – prossegue o vice-cônsul – **ponha-se, em princípio, diante de si e dê-se-lhe o seu amor. Uma mulher seria a coisa mais simples.**
- O diretor lhe pergunta se ama uma mulher de Calcutá. O vice-cônsul não dá resposta.
- Uma **mulher seria a coisa mais simples** – continua o vice-cônsul. – **É o que acabo de descobrir.** Nunca senti amor, já não lhe disse? [...]
- No dia da minha chagada, vi uma mulher atravessar o parque da embaixada e dirigir-se para as quadras de tênis. [...]
- O efeito que lhe causou esse encontro, pode dizer alguma coisa sobre isso?
- O vice-cônsul reflete por muito tempo.
- O senhor, diretor, acredita que eu possa? (VC, p. 60-62, grifo nosso).

Já vimos anteriormente que o desejo do vice-cônsul está voltado para um objeto que pertence à Anne-Marie: a bicicleta. Talvez não seja à toa seu fascínio pelo objeto, pois vimos também que ele, desesperadamente, tenta entregar-se ao amor, e parece que não necessariamente ao amor físico, carnal, pelo menos “em princípio”, como observamos acima e em seguida, ao final do mesmo capítulo:

- De que maneira se conquista uma mulher? – indaga o vice-cônsul? [...]
- Que ideia – disse –, o senhor está bêbado.
- Dizem que ela é muito triste, às vezes. Diretor, é verdade?
- Sim.
- Seus amantes falam disso?
- Sim.
- Eu a conquistaria pela tristeza – disse o vice-cônsul – se me fosse permitido fazê-lo.
- E se não?
- **Um objeto poderia fazer o negócio, a árvore que ela tocou, e também a bicicleta.** (VC, p. 64, grifo nosso).

Aqui devemos frisar a importância dos objetos colocados “em cena” no romance. Não se trata de um uso aleatório e desinteressado feito por Marguerite Duras. A respeito de sua relação com o Nouveau Roman, é possível conferirmos neste romance o valor empregado a alguns objetos, no sentido de uma estreita ligação que estes mantêm com o homem. Para Perrone-Moisés (1966, p. 24-25), é a partir da descoberta de Copérnico que o homem começa a engendrar um novo modelo de relação com o mundo e com seus objetos. Para a autora, o

ápice dessas mudanças, ou seja, o “golpe mais rude” recebido pelo homem, foi “a ameaça de autodestruição” permanente por conta da invenção de um objeto capaz de destruir seu próprio criador: a bomba atômica. Em termos de objeto, a autora considera, ainda, que o *Nouveau Roman* “reflete um aspecto importantíssimo de nossa época”, uma vez que espelha um momento crítico da sociedade burguesa, expresso “numa confusão de valores quase que total”, daí a necessidade urgente que o homem mantém pelos “pontos de referência”, quer dizer, pelos objetos. De acordo com Michel Butor, (apud PERRONE-MOISÉS, *idem*, *ibidem*),

a partir da Revolução, os objetos se tornam cada vez mais importantes porque a instabilidade social, no transtorno interior das personagens, os objetos, e em particular os móveis e os objetos caseiros são um dos pontos de referência mais seguros.

O entendimento de Butor não deixa de ter ressonância com o que encontramos nas páginas do romance de Duras, no que diz respeito ao uso dos objetos. É claro que, no caso da bicicleta, esta aparece como um fetiche do protagonista, mas não deixa também de evidenciar sua fragilidade no tocante à relação humana, pois é a impossibilidade de manter um contato mais “real” com as pessoas, neste caso, com Anne-Marie, que o aproxima do objeto e o faz desejá-lo. Aliás, devemos considerar como algo de extrema relevância a dificuldade ou a impossibilidade de relacionamento do protagonista, expressa tanto por ele mesmo quanto pela carta enviada ao embaixador por sua tia.

O encontro seguinte, que acontece exatamente duas horas antes do baile na embaixada, é marcado pela troca recíproca de confidências. Talvez o único momento em que o vice-cônsul consiga lidar com o entrave do relacionamento seja durante os encontros com o diretor do Círculo, ao qual revelará – “Para lhe dizer tudo, diretor, espero as Índias, espero o senhor, ignoro-o ainda” (VC, p. 70). Ao que tudo indica, sua vida foi marcada pela ausência total de relações afetivas, e os contatos com o diretor não deixam de ser uma maneira de suprir essa falta. Desse modo, ele se remete ao tempo em que era pensionista, num colégio secundarista, em Montfort, para contar ao diretor sobre a “felicidade divertida” que viveu numa pensão localizada no Departamento de Seine-et-Oise. O objetivo dos alunos era destruir Montfort – “Bolas fedorentas, cocôs falsos, falsas lesmas – continua o vice-cônsul – ratos falsos, cocô legítimo por toda a parte, à mesa de cada autoridade, eram todos sujos em Montfort” (VC, p. 66). O relato do vice-cônsul, mais uma vez, faz o diretor pensar em delírio, mas ele prossegue e acredita que isso é o que mais vai interessar às pessoas. Ao ouvir as memórias do diretor sobre a também “felicidade divertida” numa escola perto de Arras, no Pas-de-Calais, o vice-cônsul fala do momento que sucede sua expulsão do pensionato. Se o

que diz é verdade ou não, para o diretor não tem importância, daí que continua insistindo com o vice-cônsul:

- Depois do casamento de sua mãe com o produtor de discos de Brest, que foi que o senhor fez?
- Estou em Neuilly, na minha casa. Uma longa sequência de dias me afasta de Montfort e da morte, sim, da morte de meu pai morto. Já lhe disse? Meu pai morreu seis meses depois de minha saída de Montfort. Com os braços cruzados e os olhos secos, contemplo-o descer o túmulo. Estou, como o senhor parece duvidar, no ponto de mira do pessoal em lágrimas de um banco de Neuilly.
- Que faz sozinho em Neuilly, senhor?
- O que o senhor faz alhures, diretor?
- Mas o quê?
- Vou às festas-surpresas onde fico calado. Apontam-me com o dedo: foi ele quem matou o pai. Danço. Porto-me com toda a correção (VC, 69-70).

Nesse “depoimento”, fica claro que o cotidiano do protagonista é de isolamento, de ausência de qualquer convívio. Outro ponto relevante é a cena do velório, que além de chamar atenção para a conduta do vice-cônsul nos remete diretamente ao romance *O Estrangeiro*, de Albert Camus, no sentido da “insensibilidade” ou da indiferença que a cena do velório revela e da suspeita que provoca em quem a assiste. Assim como o vice-cônsul, a personagem Mersault também não chora no velório [neste caso, de sua mãe], fato que, por ocasião do julgamento a que é submetido por ter assassinado um árabe, é levado em alta conta. No entanto, aqui o “julgamento”, no qual o passado do réu é trazido à tona, serve apenas para se tentar compreender ou se justificar os motivos de seu crime, e não para puni-lo nos termos da lei. À indiferença sem limites do vice-cônsul ajustam-se às palavras de Julia Kristeva (1994, p. 31-32), usadas para definir a personagem de Camus – “Tão estranho esse Mersault, [...] tão anestesiado, privado de emoções, desarraigado de qualquer paixão e sem nenhuma escoriação por isso”. Além dessa “estranha” aproximação entre as duas personagens, a questão do *estrangeiro*, pensada por Kristeva, deve ser considerada, pois em Duras não é uma tema irrelevante e, como atestamos, está presente principalmente nos romances cujo cenário é o oriente.

Em *O Vice-cônsul*, todavia, o assassinato dos mendigos indianos em sua própria terra deve-se a um estrangeiro, entendido aqui, a partir da noção discutida por Kristeva, não simplesmente como aquele que está numa outra terra, num outro lugar que não o de sua origem, mas também como o “estranho” em sua própria casa, que pode estar, como no caso de Mersault, tão distante “de seus compatriotas quanto dos árabes”. Estranheza e indiferença diante do outro, seriam, pois, os dois lados da mesma moeda. Se a primeira “me mata lentamente”, a segunda, “explode em assassinato de outrem”, conclui a autora. Há em Mersault, como na personagem de Duras, uma espécie de ausência ou aquilo que Kristeva

chama de “oculta vertigem”, um sentimento velado, porém prestes a explodir a qualquer momento. Quantos às diferenças evidentes, estas mais aproximam que distanciam as duas personagens, pois o que há sob “os enlaçamentos intensos e ávidos” de Mersault com sua namorada Marie e dos sentimentos, nunca concretizados, do vice-cônsul por Anne-Marie Stretter, senão “um estado estranho, onde a sensação não ousa se refletir” (idem, p. 32).

Se Mersault, como disse Kristeva (op. cit., p. 35), “condenado, mal prova de sua sentença”, o vice-cônsul, por sua vez, não chega nem a prová-la, pois não houve punição. No entanto, sua condenação pode ter sido de outra ordem, isto é, o silêncio de Anne-Marie Stretter às suas insinuações de amor e a expulsão definitiva daquele convívio social, de Calcutá, já que ele revela ao diretor o desejo de permanecer na capital indiana. O diretor, por sua vez, teve a sensação de que tudo já havia sido dito. Para ele,

as noites que passam juntos vão ser, é claro, mais aborrecidas porque parecia que o vice-cônsul da França em Lahore não tinha mais novidade para contar ou inventar sobre sua vida, nem ele, o diretor, para inventar ou contar sobre a sua, sobre as ilhas, sobre a mulher do embaixador francês em Calcutá (VC, p. 72-73).

### **3.1.3. O vice-cônsul, Lahore, as vozes anônimas**

Voltando a falar da cena do baile, nos interessa neste momento refletir acerca da condição do vice-cônsul a partir do encontro travado entre ele, as personagens e as vozes presentes no baile da embaixada. Na verdade, as personagens e as vozes anônimas expressam as mesmas dúvidas levantadas pelo embaixador ou por Charles Rossett, por exemplo. Todos querem uma explicação para o ato insano que levou à morte dezenas de pessoas. A importância, contudo, não está nos leprosos assassinados, mas, ao que tudo indica, nas motivações do vice-cônsul, e encontrar uma justificativa para o que aconteceu em Lahore é o que todos desejam. A personagem divide com a embaixatriz o centro das atenções durante toda a noite. Igualmente suas vidas servem de entretenimento para os convidados que ora criticam, ora elogiam as atitudes de ambos.

Evidentemente que, acerca do vice-cônsul, é da cena de Lahore que todos se ocuparão naquela noite. Assim que chega ao salão octogonal da embaixada percebemos que sua presença causa surpresa aos convidados, revelando também que todos sabem, pelo menos em parte, sua história:

Dizem: Viram? Ela convidou o vice-cônsul de Lahore. [...] (VC, p. 73).

Dizem, perguntam: Mas o que foi que ele fez ao certo? Não estou a par.

– Fez o pior, mas como dizer?

– O pior? Matar?

– Passava as noites nos jardins de Shalimar onde se refugiam os leprosos e os cães.

– Mas sejam leprosos sejam cães, é matar, matar apenas leprosos ou cães? [...]

– Notou os leprosos, de longe? Distinguem-se mal do resto, e assim... (VC, p. 75).

Essas vozes anônimas, que tentam restituir a história de Lahore e ainda o passado mais remoto do protagonista, confundem-se por vezes com a voz do narrador e é como se este não passasse de um convidado qualquer do baile. Essa impressão é percebida durante alguns diálogos em que há uma voz não identificada que parece saber muito mais que a(s) outra(s), ou melhor, há uma voz que especula, que pergunta e outra que responde com onisciência. No entanto, a mesma voz que parece conhecer mais profundamente a história da personagem também desliza na ignorância:

– À noite ele gritava; de seu balcão.

– E grita aqui?

– De jeito nenhum, e por que não grita aqui onde o sufocam mais ainda? (VC, p. 76).

Pergunta-se:

– Que é que ele gritava?

– Palavras sem nexos ou nada.

– Alguma mulher em Lahore que o tenha conhecido e possa dizer um pouco mais?

– Nenhuma, nunca. (VC, p. 77).

Parte dos acontecimentos que as vozes comentam durante o baile faz parte das confidências trocadas entre o diretor do Círculo e o vice-cônsul, como as lembranças da infância em Arras, por exemplo. Chega-se à conclusão, portanto, que o diretor, revela confidências tanto suas quanto do seu interlocutor, mas o que é revelado também provoca suspeitas, das vozes e/ou do narrador:

Pergunta-se: E de Lahore, diz alguma coisa?

– Não.

– Nunca.

– E de antes de Lahore?

– Sim. Da infância em Arras. Mas não será para enganar? (VC, p. 78).

Dizem: ele fala de noite com o diretor do Círculo e só esse homem lhe fala também um pouco. [...] O Pas-de-Calais e seus neveiros cor-de-rosa no inverno, diz ele, como se lá estivéssemos, pobres crianças. Mas isto não será para engodo? (VC, p. 79).

Não há, em absoluto, precisão, nem no que se diz nem no que se ouve, a respeito do passado do vice-cônsul. Se por um lado duvida-se de quase tudo, por outro o que ninguém entende é o ar de felicidade que ostenta durante o baile. É misterioso e inquietante o sentimento do vice-cônsul e, pelo que observamos, a surpresa que isso provoca deve-se ao

fato de não ser comum na personagem, mas pode ser também uma provocação a todos que o observam e condenam sua conduta:

O vice-cônsul dá por momentos a impressão de estar muito feliz. É como se estivesse louco de felicidade durante alguns instantes. Esta noite não se pode evitar sua companhia; será por causa disso? Como é esquisito esse aspecto que ele tem hoje. Que palidez... como se estivesse sob o efeito de uma emoção intensa mas cuja expressão fosse sempre diversa, por quê? (VC, p. 79).

Ostenta sempre esse ar feliz sem que se compreenda de onde, de que visão, de que pensamento lhe pode vir a felicidade (VC, p. 80).

Como ressalta o narrador e como veremos ao final do baile, o vice-cônsul vive instantes de felicidade, apesar de também sentir o desprezo das pessoas, o que por vezes lhe passa despercebido – “Não parece notar os outros olhares, o vazio que se abre a seu redor. Diz: – Um íntimo. Os círculos fechados nas Índias, é esse o segredo” (VC, p. 81). Se Charles Rossett lhe fala por algum tempo, é simplesmente para acatar um pedido do embaixador, pois ainda não conseguiu livrar-se da imagem do vice-cônsul assobiando “a velha ária da *Indianas’s Song* ao atravessar a quadra de tênis – “Foi então que o medo crescera e Charles Rossett se pusera a caminhar mais depressa na direção dos escritórios” (VC, p. 81). É de certo modo tensa a tentativa de proximidade entre os dois, sem contar que por mais de um momento não conseguimos diluir a ambiguidade presente na fala do narrador, e a lembrança insistente da música e da “bicicleta de mulher” pode muito bem ser atribuída a ambos, conforme podemos ler em dois momentos da narrativa – “A ária da *Indianas’s Song* fere a memória do ato solitário, obscuro, abominável” ou “O vice-cônsul ri [...] Esquecer a bicicleta de mulher [...] ou fugir. Não é tanto o olhar, pensa Charles Rossett, como a voz” (VC, p. 82). Este lembra, então, que o vice-cônsul “é um homem que mete medo” e que as pessoas se afastam instintivamente dele, conforme lhe dissera o embaixador.

Por mais de uma vez encontramos, no romance, referências à voz do protagonista. Muito mais que seu olhar, é a voz que incomoda as pessoas. Já no capítulo IX, Peter Morgan, outro que “não suporta o vice-cônsul”, muda de rumo por não querer compartilhar das suas confidências – “É o vice-cônsul que está falando. Essa voz sibilante é dele” (VC, p. 58), interfere o narrador. É uma voz que provoca, que chama atenção, senão pelo medo, pela neutralidade, pelo que tem de falso ou, raras vezes, de belo:

Dirá [a mulher do cônsul da Espanha] que algo em sua voz a espantou. Dirá: Será uma voz branca? A gente nunca sabe se ele está perguntando ou respondendo (VC, p. 89).

A voz do vice-cônsul, quando fala a Anne-Marie Stretter pela primeira vez é elegante, porém estranhamente desprovida de timbre, um nada aguda em excesso, como se ele se contivesse para se por aos berros (VC, p. 100).

- Ele não tem – diz Anne-Marie Stretter a Charles Rossett – o tom de voz que lhe atribuiria quem o visse. Ao vê-lo, as pessoas lhe dariam vozes que não se tem sempre, é o seu caso.
- Uma voz ingrata, como que enxertada.
- A voz de um outro?
- Sim, mas de quem? (VC, p. 106).

As mãos do homem queimam. Pela primeira vez sua voz é bonita (VC, p. 115).

- Já ouvi [Charles Rossett] a voz sibilante que vai lhe dizer: Então, meu caro, é a essa hora que volta para casa?
- Não, está enganado, não é isso o que ele diz.
- Entre um momento, que mal pode lhe fazer... [...]
- A voz, como previra, é sibilante, igual. (VC, p. 135).

Não podemos deixar de dizer que, dentre esses exemplos, há outra voz que também ecoa: a voz da autora, a voz de Marguerite Duras. Como vem acontecendo até então, em várias situações fizemos uso de sua fala, de sua “voz”, nas análises que empreendemos nesta pesquisa, considerando ainda que ela mesma foi “responsável” pela intertextualidade de sua obra. Desse modo, destacamos o que disse Duras a respeito do vice-cônsul, algo que se estende e que vai além da voz da personagem:

- Sim, feito de peças e pedaços, o vice-cônsul é assim. É como se tivesse uma voz emprestada, um rosto enxertado, sim, um modo de caminhar que não é dele; um pouco como um Picasso entende. [...]
- Nada é dele. [...]
- [...] mas isso pode ser explicado, acho eu. Ele não é o vice-cônsul, não se pode ser o vice-cônsul – ou ele nunca teria vivido. Então, ele é feito de peças e pedaços, do desespero de todos, entende, da voz de... de uma voz impossível, inaudível... a voz de um louco, entende? [...]
- Ele tem a voz de um louco (BF, p. 124)<sup>44</sup>.

Com efeito, essas palavras parecem encerrar toda a complexidade que envolve o vice-cônsul, bem como as impossibilidades de compreensão e de composição dos fragmentos, dos pedaços dos quais é constituído. Ele não tem mais uma voz ou um rosto definido, porque nada é de fato autêntico – “Pensa-se: o vice-cônsul ri, ah como? Como num filme dublado, de um jeito, falso” (VC, p. 90) –, daí que quando Anne-Marie e Charles Rossett se perguntam de quem seria a voz ou o olhar do vice-cônsul, eles se deparam com a incerteza:

- É verdade o que disse a respeito de sua voz... mas o olhar também... é como se tivesse o olhar de outra pessoa, não tinha pensado nisso.
- De quem?
- Ah, quanto a isto...
- Ela reflete.
- Talvez ele não tenha olhar.
- Completamente?
- Às vezes, de passagem, mal terá um (VC, p. 106).

---

<sup>44</sup> Trata-se de uma conversa com Xavière Gauthier, mas optamos por citar apenas as falas de Marguerite Duras.

A cena colocada acima acontece depois que o vice-cônsul dança com Anne-Marie Stretter. Esse é um dos grandes momentos da noite. Os dois protagonistas voltam a ser o centro das atenções, e “toda a Índia branca os contempla”. Da mesma forma, o medo da lepra e o crime de Lahore, que rondam o vice-cônsul e todas as conversas da noite. De início, o diálogo entre ambos parece amistoso, desinteressado, e a embaixatriz lhe fala do clima de Calcutá. Todos sabem, diz o narrador, que ela sempre fala do clima como se estivesse confidenciando algo. Ela lhe fala também da dificuldade que as pessoas têm em se habituar ao “calor incrível”, à dureza da capital indiana. Falarão ainda da lepra e de Lahore. No momento em que dançava com a mulher do cônsul da Espanha – falavam da lepra –, esta acredita ter finalmente descoberto no vice-cônsul “algum sentimento familiar”: o medo.

O diálogo entre Anne-Marie e o vice-cônsul, sobretudo quando é este quem fala, não é claro. Ele também se depara com a dificuldade de encontrar as palavras para dizer à embaixatriz o que gostaria, sobre o que sente e sobre Lahore, principalmente. Por algum instante, os que o observam não conseguem entender “o fogo sobre Lahore”, pois ele não parece querer o mal da embaixatriz, é o que demonstra a “intensíssima alegria” de seu olhar. Ao se referir a Lahore, o vice-cônsul traz à tona a questão do ser enquanto duplo de si mesmo, não como uma tentativa de desviar ou mitigar a responsabilidade do crime cometido, e sim como algo que lhe é próprio. Novamente voltamos a Clément Rosset (Op. cit., 81), para quem a questão do desdobramento de personalidade está ligada ao tema do mito narcísico, já abordado neste mesmo capítulo. Neste caso, ressaltamos o sentimento de angústia suscitada pela “dúvida quanto a si mesmo” que, segundo o autor, deve ser procurada num “terror mais profundo”, isto é, no fato de “eu” não ser quem pensava que fosse ou, pior ainda, de não ser coisa alguma, de ser nada. No romance, acreditamos que a questão do duplo aparece mais explicitamente num diálogo entre os dois protagonistas aqui referidos e, de modo menos evidente, na citação colocada logo acima, ou seja, no momento em que se diz que a voz e o olhar do vice-cônsul são de um outro. Vejamos, então, a conversa de Anne-Marie com o vice-cônsul:

- A seguir, é isto que eu gostaria de tentar lhe dizer, depois; sabe-se que era ele quem estava em Lahore na impossibilidade de lá estar. Eu é que... quem lhe fala neste momento... é ele. Queria que ouvisse o vice-cônsul de Lahore, eu sou esse.
- Que diz ele?
- Que não pode dizer coisa alguma sobre Lahore, nada, e que a senhora deve compreendê-lo.
- Não era uma questão de mágoa, quem sabe?
- Oh, sim. Posso lhe dizer também se quiser: Lahore era ainda uma forma de esperança. Compreende, não é? (VC, p. 101-102).

Aqui está presente também a questão do falso, colocada pelas vozes anônimas, e pela própria Marguerite Duras, ao comparar a personagem a um Picasso, não tendo nada dele mesmo. De outro modo, é possível ver em sua impossibilidade de dizer, de falar sobre Lahore, a angústia da qual nos fala Clément Rosset, inerente à impossibilidade de sabermos quem de fato somos. Essa ideia é reforçada pelo desespero do vice-cônsul ao tentar fazer com que a embaixatriz perceba “o lado inevitável de Lahore”, pois o que ele lhe dirá – “Socorra-se com a ideia de que é um *clown* que acorda” (VC, p. 102) –, remete não apenas à angústia mas também à ambiguidade do ser, na qual o humano, na palavra *clown*<sup>45</sup>, aparece subentendido na forma do trágico e do cômico ou, como diz Federico Fellini (1974, p. 5), a propósito de um de seus filmes, o clown é como o espelho a refletir, “de maneira grotesca, deformada”, a imagem torpe do homem.

Veremos, por outro lado, o extremo do desespero do vice-cônsul quando ele finalmente entender que esbarrou no limite, que ninguém o quer por perto, que ele está completamente banido da vida de Anne-Marie e da vida de quem quer que seja. Com o passar do tempo, algumas pessoas começam a deixar o salão, mas isso não diminui o interesse no protagonista. Depois de mais uma conversa com Charles Rossett e com o embaixador, ele novamente dança com Anne-Marie, dessa vez por insistência. O diálogo que se sucede é a prova da indiferença e do desprezo que a embaixatriz nutre pelo vice-cônsul, bem como toda Calcutá. Por mais indiferentes que sejam às conseqüências de seu crime, ainda assim, ele não passa despercebido, pois Lahore, enquanto não justificada, pelo menos naquela noite, estará viva, porque os gritos do vice-cônsul manterão acesa, na memória de todos, “a morte sobre Lahore”.

Alguns episódios fazem reacender a cólera do vice-cônsul: o fato de Anne-Marie ter falado que ele teria medo da lepra; ter-lhe dito que não haveria nada a ser feito por ele, porque não precisa de nada; ter-lhe dito que não via necessidade de se conhecerem e que, portanto, não se iludisse; e que ela desejava que ele fosse nomeado para longe de Calcutá, como o seria. O vice-cônsul explode, pois, em gritos de ameaças e de dor:

Anne-Marie Stretter passa diante do bufê sem se deter, dirige-se para o outro salão.  
Acaba de entrar lá quando o vice-cônsul de Lahore dá seu primeiro grito.  
Alguns entendem: – Cuidado comigo!  
Dizem: está caindo de bêbado (VC, p. 117).

Afora tudo isso, a embaixatriz e seus amigos hão de recusar sua companhia para ir às ilhas do Delta. Ainda que implore, ele não será aceito:

---

<sup>45</sup> Dentre as possíveis acepções do termo inglês *clown*, encontramos: palhaço, rústico, rude, torpe.

O vice-cônsul caminha para Peter Morgan e Charles Rossett.

– Fico aqui esta noite, com vocês! – berra.

Eles fazem que não ouvem. [...]

– O senhor deveria entrar de novo – diz Charles Rossett. [...]

– O senhor deveria entrar de novo – diz Peter Morgan também. [...]

– Por quê?

Eles não o olham, nem lhe respondem. Então ele grita novamente:

– Quero ficar com vocês, deixem-me ficar com vocês um vez. [...]

– Esteja calmo – diz Charles Rossett – peço-lhe.

– Eu fico! – uiva o vice-cônsul. [...]

– Decididamente o senhor está impossível.

O vice-cônsul implora.

– Uma só vez. Uma noite. Uma vezinha deixem-me ficar junto com vocês.

– Não é possível – diz Peter Morgan – desculpe-nos, a pessoa que o senhor é só nos interessa quando ausente.

O vice-cônsul põe-se a soluçar sem dizer palavra.

Ouve-se: que desgraça, meu Deus! (VC, p. 117-118).

Colocado para fora da embaixada por Peter Morgan, o vice-cônsul atravessa os jardins e segue. Alguns gritos do vice-cônsul ainda serão ouvidos, e junto com estes a memória de “uma pessoa” recupera a ária assobiada pela personagem nos jardins da embaixada, enquanto uma “última pessoa” também se lembra da ária e de que era tudo o que o vice-cônsul sabia da Índia antes de lá chegar: a *Indiana's Song*.

### 3.2. Mendiga, Anne-Marie Stretter, vice-cônsul: o lugar como possibilidade de (des)encontros

Analisaremos neste item o espaço da narrativa como espaço limite, entendido aqui como o espaço que reduz o campo de ação das personagens fazendo com que estas se encontrem em condições extremas, numa espécie de esvaziamento no sentido de um limite de possibilidades diante dos acontecimentos aos quais são submetidas. Nesse sentido, Calcutá é o lugar onde a memória é também limitada, tornando-se perda e esquecimento, daí a importância do escritor Peter Morgan e das vozes anônimas na reconstrução do passado dos protagonistas.

Assim como a memória, o espaço de ação das personagens parece se tornar cada vez mais reduzido ou mesmo intransponível, sem saída, e as personagens estão sempre em volta dos mesmos lugares, dos mesmos acontecimentos que as leva ao tédio ou à loucura, por exemplo. A “explosão de ódio” do vice-cônsul ou as relações de Anne-Marie Stretter são todas resultantes dessa inserção num espaço entendido pela própria autora como “o centro mundial do absurdo, o fogo central do absurdo, aquela aglomeração desatinada de fome, de fome ilógica” (*BF*, p. 128). A mendiga, imagem da fome, do absurdo referido por Marguerite Duras, portanto imagem “real” da Índia, também configura essa ideia de espaço pensada aqui. No entanto, muito mais que Anne-Marie ou o vice-cônsul, ela é a própria subversão que transpõe o intransponível e amplia esse espaço-limite.

Calcutá, espaço primordial da narrativa, agrega os lugares onde as ações das personagens se desenvolvem ao longo da história. A embaixada, o apartamento do vice-cônsul, o hotel *Prince of Wales*, a *villa* do delta e aqueles onde a mendiga passa a maior parte de seu tempo, como as calçadas da embaixada e o Ganges, aonde ela vai para nadar e pescar, correspondem à Índia paradoxal da autora. A amplidão do universo asiático está sintetizada nesses lugares e a noção da grandiosidade geográfica somente é percebida através da errância da mendiga, num vasto percurso de dez anos que a levaria de Savannakhet a Calcutá. Como os demais protagonistas, ela permanecerá na capital indiana. Estéril, sem fala e sem memória, ela encontrará nos portões da embaixada um motivo para ficar, pois é ali que ela irá garantir sua sobrevivência comendo os restos de comida despejados todos os dias aos leprosos e mendigos indianos.

De certa maneira, a mendiga continua seu processo de errância dentro de um espaço e de uma condição que lhe permitem poucas possibilidades. É assim que ela será vista

nas proximidades do hotel para onde, após o baile, a embaixatriz seguirá, numa rotineira viagem, com seus convidados. São as “ilhas de Anne-Marie”, dos encontros com seus amantes, o paraíso perdido no coração do caos. Para resistir a Calcutá é preciso ir às ilhas, dirá o embaixador a Charles Rossett, “nem que seja só para passar dois dias no fabuloso hotel do *Prince of Wales*” (VC, p. 35), protegido dos mendigos por uma grade eletrificada. O próprio vice-cônsul não conhecerá esses lugares e nenhum outro frequentado pela embaixatriz. Talvez ele saiba disso bem antes de ser recusado por Anne-Marie, pois algumas horas antes do baile ele pede ao diretor do Círculo que lhe fale um pouco mais do lugar. Enquanto ele fala das ilhas, ouvimos, através do discurso indireto livre, a descrição das belas paisagens asiáticas em que a memória parece recuperar velhas e saudosas imagens:

Nesse momento, os ciclones se preparam, diz o diretor, o mar fica cada vez mais grosso. À noite as palmeiras se estorcem ao vento, dir-se-ia que trens estão rasgando a ilha aonde ela vá, aquela maior. As palmeiras mugem como trens lançados a toda velocidade no campo. É célebre o palmeiral do *Prince of Wales*. [...] Quando o sol se põe, o céu no Oceano Índico, é vermelho, é quase sempre assim, e nos caminhos da ilha há longas barras sombrias na luz vermelha, sombras de troncos de palmeiras. [...] Ah, o *Prince of Wales*! Na costa ocidental da ilha há uma lagoa, mas ninguém vai até lá, ela não está compreendida nos limites das grades, se bem se lembra o diretor do Círculo. Eis aí (VC, p. 71).

Calcutá, por sua vez, deve ser considerada como lugar que possibilita tanto a aproximação quanto o distanciamento entre esses atores da narrativa. Aproxima porque, sendo o lugar para onde todos partem, permite o encontro e uma eventual interação entre as personagens do romance, uma vez que estão no mesmo plano narrativo. Lembremos que Peter Morgan para de escrever a história da mendiga no momento em que ela chega a Calcutá, ou seja, no instante em que ela passa a fazer parte da narrativa principal:

Peter Morgan para de escrever.  
Sai do quarto, atravessa o parque da embaixada e segue pelo passeio que costeia o Ganges.  
Ela está ali, diante da residência do ex-vice-cônsul da França em Lahore (VC, p. 23).

Quanto ao distanciamento, podemos observá-lo de duas maneiras. O primeiro seria o distanciamento físico, perceptível, por exemplo, entre a mendiga e os membros da embaixada e seus convidados. Há grades de ferro que mantêm mendigos e leprosos devidamente afastados dos diplomatas e dos hóspedes do embaixador e de Anne-Marie Stretter. Mas há também um distanciamento mais do ponto de vista subjetivo, jamais superado. É como se, mesmo colocados um diante do outro, os protagonistas estivessem isolados e distantes pela própria condição de cada um. Poulet (op. cit., p. 102-103), referindo-se ao “afastamento” na obra de Marcel Proust, considera que, muito mais que o afastamento geográfico, a morte é o afastamento definitivo, presença constante no universo proustiano.

Neste ponto, podemos afirmar a mesma constância nas obras de Duras e que em *O Vice-cônsul* é evidente, está presente em toda parte, nas águas, na floresta, no canto da mendiga e no próprio homem – “Canto festivo de Battambang dizendo que o búfalo comerá a erva mas que, por sua vez, a erva pastará o búfalo quando soar a hora” (VC, p. 46). Mas o afastamento geográfico em Proust apresenta uma dimensão muito mais extrema que a do romance que analisamos, conforme o exemplo dado por Poulet (op. cit., p. 102), encontrado na *Recherche*, pois se trata de um espaço que separa pela distancia real, efetiva – “Através dos espaços que separam Paris de Doncières, a voz da avó é ouvida com dificuldade por aquele que se desola por estar longe dela” –, enquanto que em *O Vice-cônsul* as personagens estão separadas por uma distância infinitamente inferior, porém nunca transposta, o que faz com que o vazio entre uma e outra personagem pareça ter uma maior dimensão, exatamente como Anne-Marie se mostra aos olhos do vice-cônsul, isto é, “fora de alcance: sempre ao longe, do exterior, como um eterno estrangeiro, um ausente eterno” (idem, p. 51).

A distância entre os protagonistas não diminui com a inserção da mendiga na narrativa principal. Aos olhos do vice-cônsul, por exemplo, ela é apenas mais um leproso que dorme diante da sacada de seu apartamento, lugar do qual ele observa também a cidade.

O vice-cônsul em Lahore vê Calcutá, os vapores, o Ganges, as regadoras, aquela que dorme. Deixa o balcão, volta para o quarto, barbeia-se no calor que já está forte, observa as têmeoras grisalhas. [...] volta de novo para o balcão da casa, olha outra vez a pedra e as palmeiras, as regadoras, a mulher que dorme, os aglomerados de leprosos nas margens, os peregrinos [...] (VC, p. 26).

Essa imagem, comum na Índia, parece não impressionar, mas ainda assim capta um pouco do cotidiano do lugar, pois é através do olhar do vice-cônsul que a cidade sutilmente aparece. Esse é um dos raros momentos em que Calcutá desvela-se aos olhos do leitor. Para Chalonge (op. cit., p. 145), nas obras de Marguerite Duras, “olhar à janela” é uma das maneiras de percepção do espaço exterior, pois “para aquele que se apoia a uma sacada, que leva os olhos em direção a uma vidraça iluminada, a coisa vista se transforma em espetáculo no espaço assim enquadrado”<sup>46</sup>. Em vários momentos do romance o olhar das personagens volta-se para o exterior, seja distraidamente, seja para colocar em cena um acontecimento, ou simplesmente para descrevê-lo. Cabe ressaltar que nesses momentos, conforme veremos abaixo, aquilo que é visto representa o “aqui” e o “agora” das personagens, isto é, trata-se do presente da narrativa, não havendo nenhuma abertura para que o passado ali se instale. É o acontecimento em si que se efetua no olhar das personagens:

<sup>46</sup> No original: *Pour celui qui s'accoude à une balustrade, qui lève les yeux vers une vitre éclairée, la chose vue se change en spectacle dans l'espace ainsi cadré.*

O vice-cônsul da França em Lahore surge na varanda meio despido, olha o passeio por um instante e se retira (VC, p. 24).

Rossett se levanta, toma um banho de chuveiro, chega até o balcão e vê: um Lancia negro sai do jardim da embaixada, pega a alameda arborizada (VC, p. 38).

Cai uma trovoada. Dura muito pouco tempo. O embaixador volta a levantar os estores da janela. A trovoada cessa de súbito, o sol aparece numa abertura de poucos minutos, e depois a fenda se fecha de novo na espessura das nuvens. As sombras dos jardins são dispersas numa rajada silenciosa (VC, p. 34).

De outro modo, há cenas que uma vez vistas, captadas pelo olhar, permanecem na memória à revelia de qualquer vontade. Assim vemos o esforço de Charles Rossett para apagar a imagem do vice-cônsul que, após sua expulsão – em plena “noite gorda” de Calcutá na qual os loucos refestelam-se sobre os restos despejados atrás da cozinha da embaixada – “cai sobre os leprosos adormecidos, levanta-se aos berros, tira do bolso algo espantoso... foge, foge” (VC, p. 121-122). Esse acontecimento demonstra todo o horror do vice-cônsul em relação à doença que assola os indianos, pelos quais nutre apenas indiferença. É o que comprova uma última e insistente conversa entre o protagonista e Charles Rossett, após o baile, revelada principalmente pela voz do narrador:

Não há mais nada entre os dois. Um longo silêncio, entrecortado [...] por algumas frases embaraçadas sobre essa doida que nada no Ganges, **ela é inquietante**<sup>47</sup>, **já reparou?** Pergunta Charles Rossett.

**Não.**

**Sabia que é ela que canta à noite?**

**Não.**

Que ela está quase todo o tempo nas vizinhanças, um pouco mais longe, à beira do Ganges, que vai até onde estão os brancos, sempre, como que por instinto, é curioso... sem abordá-los...

**– A morte numa vida em curso – diz por fim o vice-cônsul – mas que nunca nos atingirá? Será isso?**

**Talvez seja isso, sim** (VC, p. 140-141, grifos nossos).

A relação que Anne-Marie Stretter estabelece com os asiáticos tem suas nuances de diferença, conforme já vimos anteriormente. Embora saiba da existência da “mendiga louca”, ainda assim, entre ela e a mendiga, não haverá contato mais próximo. Pode-se dizer que em Calcutá a “relação” entre ambas dá-se através da música cantada pela personagem indiana e ouvida por Anne-Marie; através dos restos de comida jogados aos leprosos; e pela

<sup>47</sup> Logo após o início do baile, o narrador faz o mesmo comentário sobre Anne-Marie Stretter: “Ela é inquietante, a mulher de Calcutá. Ninguém sabe ao certo como passa seu tempo” (VC, p. 74). Alguns capítulos à frente, dois personagens, Peter Morgan e George Crown conversam sobre o “emprego do tempo de uma mendiga louca de Calcutá” (VC, p. 125). Maria Cristina Vianna Kuntz, em sua tese de doutorado, fala de um espelhamento entre as duas protagonistas do romance. Na tese da autora, a narrativa de *O Vice-cônsul*, bem como de *Moderato Cantabile*, é analisada sob a perspectiva da especularidade, tanto das histórias, quanto das personagens. Cf. em *A trajetória da mulher: desejo infinito*. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21082006-183410/>>. Acesso em: 23/10/2009.

presença da mendiga nos lugares a que a embaixatriz costuma ir com seus convidados. Insinua-se no romance que a mendiga segue os brancos europeus e principalmente Anne-Marie<sup>48</sup>.

Falar da mendiga é também falar de Calcutá, da Índia, da fome e da lepra. Quando George Crawn se refere ao livro de Peter Morgan, este responde afirmando “a dor da Índia” pela qual todos seriam responsáveis. A mendiga é a própria dor que Peter Morgan não consegue apreender, por isso faz do canto da personagem um motivo, uma tentativa de fundar uma proximidade, de discernir o indiscernível do “canto de Savannakhet”. É, principalmente, pelo canto que se estabelece o contato entre ela e as personagens – “Com a boca cheia de peixe cru, ela canta. Este canto despertou Anne-Marie Stretter há pouco e ela deve ouvi-lo ainda neste instante no caminho aonde se meteu” (VC, p. 166). Sua “voz louca” migra e penetra em toda Calcutá cujo nascer do dia revela pela primeira vez aos olhos de Charles Rossett uma muralha de leprosos, cães e famintos, enfim, a capital da Índia sem o disfarce dos luxuosos salões europeus:

É a primeira vez que vê o despontar do dia aqui. Ao longe, palmas azuis. À beira do Ganges, leprosos e cães misturados formam a primeira muralha, ampla, a primeira da cidade. Os mortos de fome estão mais além, no bulício denso do Norte formam a última muralha. A luz é crepuscular, não se parece com nenhuma outra. Numa dor infinita, célula por célula, a cidade desperta.

[...] Charles Rossett julga vê-los melhor a cada vez, e que sua visão aumenta todos os dias em intensidade. Julga perceber agora de que são feitos, de uma matéria friável, e uma linfa clara circula em seus corpos. Formada de homens sardentos sem mais forças, homens aniquilados com cérebro esfarelado, indolores. Charles Rossett retoma seu passo (VC, p. 133-134).

Enquanto se dirigem em direção às ilhas, a miséria indiana vai se desvelando em meio à bela paisagem do delta. Só podemos dimensionar esse espaço narrativo, mais textual que territorialmente traçado, acompanhando o olhar das personagens e a marcha sem rumo dos indianos, que se multiplicam sem cessar. A imagem, na citação seguinte, retoma exatamente aquela do percurso da mendiga, como se a memória do narrador fosse ao encontro da memória de Peter Morgan, como se não fosse capaz por si só de retomar o passado da personagem ou porque desconfia da memória como “faculdade mental”. Algo semelhante acontece com os romances de Robert Pinget,<sup>49</sup> na opinião de Leyla Perrone-Moisés (1966), nos quais personagens são “vítimas” da falta de memória ou da “memória curta” e, por isso,

<sup>48</sup> Esse fato também é examinado na tese referida na nota 47.

<sup>49</sup> Robert Pinget (?1920-?1997) é considerado por Perrone-Moisés (idem, p. 32) como um dos romancistas cuja experiência apresenta “pontos comuns” com as de autores como Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Claude Simon. Para a autora, estes quatro romancistas “representam, indiscutivelmente, os principais caminhos do Novo Romance”.

valem-se ora da invenção ora do recomeço da narrativa para suprir a falha na memória, pois as lembranças dos fatos lhes escapam. De fato, pensando em *O Vice-cônsul*, personagens, narradores e vozes anônimas parecem providos dessa “memória curta”, o que os impede de reconstruir plenamente os fatos passados, mesmo por que não é possível resgatar para o presente a totalidade dos acontecimentos vividos. Para Lúcia Castello Branco (op. cit., 23), esse entendimento contradiz a concepção do tempo enquanto linear, partilhada por pensadores como Henri Bergson (2006, p. 161) que, em *Matéria e Memória*, explica o conceito de duração a partir da realidade presente. Para o filósofo, “o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração [...] que se estende ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro”, sendo o limite entre ambos indivisível. De acordo com Lúcia Castello Branco (idem, p. 24-25), no entanto, tal concepção não considerava “a inscrição do sujeito, como o percebemos hoje – fragmentado, cindido, descontínuo –, nessa estranha dimensão do real”. Por um longo período, os estudos da memória buscavam resgatar não apenas um sujeito pleno, inteiriço, mas, igualmente, um passado intacto e contínuo. E é por que o sujeito, assim como o tempo, é composto de fragmentos, de rupturas, que o narrador, por diversas vezes, se vale das vozes anônimas ou do personagem-narrador, Peter Morgan, para reconstituir as histórias dos protagonistas, das quais ele mesmo não dá conta, posto que lhe escapam. De outro modo, a volta a uma cena originária da narrativa também aponta para a antecipação de acontecimentos que só iriam se realizar muito tempo depois:

É preciso [...] dirigir seus passos ao ponto mais hostil do horizonte, uma espécie de extensão imensa de pântanos que mil escarpas cortam em todos os sentidos não se sabe por quê (VC, p. 7).

Extensão imensa de pântanos que mil escarpas atravessam em todos os sentidos. Sobre as escarpas, por toda parte, passam, em fila indiana, enfiadas de pessoas com as mãos nuas.

[...]

Mil sobre as escarpas, eles transportam, repousam, voltam a andar de mãos vazias, pessoas ao redor da água despejada dos arrozais, arrozais de bordos retos, dez mil, por toda parte, cem mil por toda parte, em grãos apertados sobre os taludes, caminham, procissão contínua, sem término. De cada lado deles pendem seus instrumentos de carne nua (VC, p. 142-143).

Essa mesma cena indica igualmente que o “ponto mais hostil do horizonte”, o lugar onde os mendigos desfilam suas misérias diante dos brancos estrangeiros, pode ser Calcutá, onde a marcha da mendiga vem se juntar à de outros milhares e onde a personagem encontra definitivamente o esquecimento. Exato momento em que apenas a animalidade dá as coordenadas e os únicos lugares “reconhecíveis” são aqueles onde ela encontra comida. Certamente não é a memória que a leva aos lugares “fartos” de Calcutá. Assim como não é

sua saúde que a mantém imune à lepra. David Lapujade, em *O que pode o corpo*, diz que o corpo sofre ao ser afetado pelo exterior, por isso busca maneiras de se defender. Pensando o corpo como potência, o autor assevera que é-nos necessário pensar um novo tipo de potência, “própria ao corpo”, uma vez que o corpo não aguenta mais a pressão que sofre do fora. A resistência ao fora é justamente o que consagra ao corpo sua potência:

Basta considerar, por exemplo, o domínio da arte hoje em dia, onde se multiplicam as posturas elementares: sentado, esticado, inclinado, imobilizado, os dançarinos que escorregam, os corpos que caem ou se torcem, que se mutilam, que gritam, os corpos desacelerados, adormecidos (LAPUJADE, 2002, p. 82).

Tais exemplos seriam, portanto, a evidência de quanto o corpo está saturado e, por que está saturado, procura novos modos de resistir. É assim nas pinturas de Francis Bacon, das quais Gilles Deleuze faz uso para pensar a relação com o exterior, com o fora, “tornar visíveis forças que não são visíveis” (2007, p. 64). Em Bacon, os corpos escapam à disciplina, ao enquadramento legalizado, daí temos a impressão de que as figuras fogem à estrutura estabelecida pelo pintor. Há uma espécie de força que vibra dentro das figuras e as faz escapar. Pensando dessa maneira, podemos aproximar a mendiga de uma potência, de uma figura que foge às regras comuns, pois há também ali um movimento vibrátil, uma força que a impulsiona à frente, à vida, a uma estranha alegria, uma alegria cotidiana, expressa no romance principalmente pela personagem, pelo canto, pelo riso.

Essa relação de força não está em momento algum ligada à tortura ou à coação. Quando se está diante de um corpo deformado de Bacon, por exemplo, está-se diante de um corpo cuja postura é resultado da “força simples que se exerce sobre ele, vontade de vomitar, de se virar, de ficar sentado o maior tempo possível”. (2007, p. 65). É assim, por exemplo, em relação ao grito, ao que Bacon considera “um dos mais elevados objetos de pintura”, trata-se mais de tornar o grito visível e não o horror que o produz, “pois [o grito] é como a captura ou a detecção de uma força invisível” (2007, p. 66), uma força que, curiosamente, está presente tanto nas figuras de Bacon quanto na personagem do romance de Marguerite Duras, pois muito além de expor a simples miséria ou a loucura da protagonista, o que a autora traz a lume é uma personagem que vai além do possível, além “do que pode o corpo”. Cabem, desse modo, as palavras de Deleuze (2007, p. 68) sobre Bacon, Beckett e Kafka, das quais fazemos uso porque expressam, sobremaneira, a força desta personagem de Marguerite Duras:

Não se trata de um miserabilismo figurativo, mas a serviço de uma Figura da vida cada vez mais forte. Deve-se render a Bacon, tanto quanto a Beckett ou a Kafka, a seguinte homenagem: eles ergueram Figuras indomáveis por sua insistência, por sua presença, no momento mesmo em que “representavam” o horrível, a mutilação, a prótese, a queda ou a falha. Eles deram à vida um novo poder de rir extremamente direto.

Reflexo dessas “Figuras indomáveis”, a mendiga encarna igualmente a ideia de monstruoso defendida por Jean-Pierre Vernant (1988, p. 101-102) ao ressaltar o tema do olhar na análise sobre a morte de Medusa por Perseu. Para o autor, a máscara de Gorgó comporta ao mesmo tempo “o masculino e o feminino, o jovem e o velho, o belo e o feio, o humano e o bestial, o celestial e o infernal, o alto e o baixo”, e essa ambivalência faz com que essa figura facilmente aparece “numa zona de sobrenatural”. Vernant passa, então, a questionar a “facialidade”, pois considera que a “transformação do rosto em careta” simboliza o monstruoso como algo terrificante e grotesco, oscilando entre um e outro. Para o autor, o monstruoso só poderia ser abordado de frente, confrontado face a face num jogo de “Poder” que nos levaria à perdição na qual o fascínio impera:

Ver a Gorgó é olhá-la nos olhos e, com o cruzamento dos olhares, deixar de ser o que se é, de ser vivo para se tornar, como ela, poder de morte. Encarar Gorgó é perder a visão em seu olho, transformar-se em pedra, cega e opaca. [...]  
Pelo jogo da fascinação, o *voyeur* é arrancado a si mesmo, destituído de seu próprio olhar, investido e como que invadido pelo da figura que o encara e, pelo terror que seus traços e seu olho mobilizam, apodera-se dele e o possui (idem, p. 103-104).

No romance, há uma cena em que podemos observar o terror suscitado pelo confronto entre a mendiga e uma outra personagem, Charles Rossett. A cena, que se passa nas ilhas, também é pincelada pelo grotesco, o que não deixa de se caracterizar como o monstruoso pensado por Jean-Pierre Vernant sobre a Gorgó. Momento único da narrativa, esse encontro demonstra, ainda, como a relação dos brancos europeus com os nativos asiáticos é marcada pela distância e pelo estranhamento. A cena final, vista na citação abaixo, reafirma o limite estabelecido entre os dois mundos de Calcutá, mas o paradoxo está exatamente no fato de que são os miseráveis que impõe o devido limite, uma vez que se movimentam “livremente” e impõem o uso de proteção – as grades estão na embaixada e no hotel, por exemplo –, onde quer que haja a presença dos estrangeiros:

À beira da lagoa, na vereda, por detrás dele, passos precipitados, uma carreira de pés nus. Ele se vira. Tem medo.  
De que se trata?  
Ter medo de quê?  
Chamam. Vem gente. A forma é bastante grande, bastante delgada. Ela está aí. É calva, uma bonza suja. **Agita o braço, ri, continua a chamá-lo parada a alguns metros dele.**  
**Está louca. Seu sorriso não engana.**  
**Ela mostra a baía, repete uma palavra, sempre a mesma, como:**  
**– Battambang.**  
É a que Peter Morgan exalta, a mulher que vem talvez de Savannakhet. Ele pega uma moeda no bolso, vai para ela, para. Ela deve sair da água. [...]Ele não chega perto, a moeda na mão. [...] **Ela repete a palavra, é como Battambang. A pele do rosto é sombria, cor de ouro, os olhos ficam ao fundo de um emaranhado de rugas de sol.** O crânio é coberto por uma sujeira marrom como um capacete. No vestido encharcado desenha-se o corpo magro. **O sorriso sem fim é medonho.**

**Ela procura no vestido, entre os seios, tira alguma coisa que lhe estende: um peixe vivo. Ele não se mexe. Ela volta a recolher o peixe e, mostrando-o, devora-lhe a cabeça rindo mais ainda. O peixe guilhotinado se estorce em sua mão. Ela deve se divertir em causar medo, provocar náusea.** Avança para ele. Charles Rossett recua, ela avança mais, ele continua a recuar, mas ela avança mais depressa que ele e Charles Rossett atira a moeda no chão, vira-se e foge correndo para a estrada. [...] **Eis aí, depressa, o *Prince of Wales*, suas grades, seus palmeirais interditos a ela** (VC, p. 164-166, grifos nossos).

O episódio acima ocorre logo após a conversa de Peter Morgan com os demais convidados de Anne-Marie Stretter. Peter Morgan fala sobre o livro que está escrevendo no qual a personagem principal “nasce” a partir dos relatos de Anne-Marie. Haverá momentos, portanto, em que a mendiga “será confundida” com a personagem da história desse diplomata. Vale lembrar a dificuldade narrada pela autora para fazer a história da mendiga fugir ao realismo banal. A introdução de um escritor no seio da narrativa teria sido a saída encontrada por Duras para dar continuidade ao romance, até então, abandonado. Não podemos deixar de notar que o processo criativo de Peter Morgan, em relação a essa personagem, assemelha-se ao da escritora, que entre outros recursos apresenta-nos uma cidade, Calcutá, mais textual que geográfica, no sentido de que foi “criada” no romance para ser a capital da Índia. Portanto, pura criação literária tal como a trajetória impossível da personagem, conforme já vimos. No entanto, Peter Morgan faz também sua personagem percorrer os mesmos caminhos da mendiga de Calcutá, assim como revela que a outra mulher do livro seria nada menos que Anne-Marie:

– Ela caminharia – diz ele – insistirei principalmente nisso. Ela, seria uma caminhada muito longa, fragmentada em centenas de outras marchas animadas pela mesma oscilação – e de seu passo – ela caminharia, e a frase com ela, seguiria uma linha de estrada de ferro, uma estrada, deixaria – após ela, que passa – os marcos fixados no chão que teriam nomes, os de Mandalay, Prome, Bassein, avançaria na direção do sol poente, através desta luz aqui, através do Sião, do Camboja e da Birmânia, regiões alagadas, montanhosas, durante dez anos, e depois pararia em Calcutá (VC, p. 145-146).

– Estaria sozinha no livro? – pergunta Charles Rossett.

– Não, haveria outra mulher que seria Anne-Marie Stretter (VC, p. 148-149).

O interessante é que o diálogo das personagens, nesse momento, reflete exatamente a imagem e os sentimentos já revelados anteriormente pelo narrador, tanto em relação à mendiga, quanto em relação aos demais. Em outro sentido, podemos observar na fala de Peter Morgan uma espécie de lamento e uma intenção de mudar, talvez, a sorte da personagem:

– Ela é suja como a própria natureza, é inacreditável... ah, não gostaria eu de deixar esse nível, sua imundície feita de tudo e já velha, entranhada na pele – transformada na sua pele; gostaria de analisar essa sujeira, dizer do que é feita, de suor [...].

- Ela estaria em Calcutá como um ... ponto no fim de uma linha comprida, de fatos sem significação relevante? Só haveria... sonos, fomes, fim de sentimentos, e também de relação entre causa e efeito? [...]
- Abandoná-la-ei antes da loucura – diz Peter Morgan – isto é certo, mas ainda assim preciso conhecer essa loucura (VC, p. 147-148, grifos nossos).

A passagem destacada acima nos remete mais uma vez ao ponto inicial da narrativa cujo sentido é o de afirmar, talvez, o possível fim da peregrinação da protagonista, que coincide, sobretudo, com a ideia de fim que a sua condição parece encerrar, como demonstra a resposta de Peter Morgan a outra personagem, George Crown, ao indagar sobre o que restaria a sua personagem em Calcutá – “O riso... como que amarelo... a palavra que ela diz, Battambang, a canção, o resto se volatilizou” (VC, p. 148). De fato, sua mendicância extrema, desde o início, aponta inevitavelmente para um único fim, ao qual ela escapa contradizendo todas as expectativas. Quase ao final do romance, em uma última aparição e logo após o episódio com Charles Rossett, ela demonstra a insistência que no início da longa jornada já se fazia presente, isto é, apesar de tudo, é a afirmação da vida que salta dessa personagem:

Ele volta sobre seus passos. Ela lhe dá as costas, vai diretamente para a lagoa, aonde penetra, com muita, muita prudência, inteirinha. Só a cabeça emerge à flor d’água, e bem como um búfalo ela se põe a nadar com lentidão alucinante. Ele compreende: está caçando (VC, p. 166-167).

É nesse momento, em que a memória da personagem está completamente devastada, que Anne-Marie Stretter parece começar a perder a memória. Enquanto a mendiga, sendo apenas riso e canto, “vive na alegria cotidiana” (BF, p. 153), Anne-Marie aparece imobilizada pelo tédio, pela “dor da Índia”, daí a necessidade de se matar, nas palavras da autora. Por sua vez, a mendiga é aquela que escapa à morte, que não se deixa imobilizar, “há uma auto-suficiência da mendiga, basta-lhe andar, dormir, nadar no Ganges para pegar os peixes, cantar a cantiga de Savannakhet para dançar. Ela está liberta, ela é morta-viva” (VC, p. 154), potência de vida que em hipótese alguma reflete nos demais protagonistas. Os lugares, por outro lado, vêm constituir os pontos de fuga procurados pelas personagens, de um modo geral, como saída às “imposições” da Índia. Seriam como os “pequenos universos a parte” de Proust, citado por Poulet (op. cit., 39), compondo um universo ou um espaço macro, mas ainda assim fragmentado e impossível de ser unificado. Se pensarmos nos “pequenos universos” de *O Vice-cônsul*, as ilhas, a floresta, o Ganges, o Círculo, a embaixada, por exemplo, notamos o quanto os seres que habitam esses lugares, erigidos por conta do “milagre da memória”, são igualmente incompletos e fracionados, pois a restauração empreendida pela memória não pode ser plena, visto que ela mesma é intermitente e falha.

Veremos o que acontece no último encontro do vice-cônsul com o diretor do Círculo, por exemplo, no qual os acontecimentos inexplicáveis de Lahore voltam a reacender o interesse do diretor. A fala do vice-cônsul apresenta-se cheia de reminiscências e de projeções futuras, demonstrando, desse modo, o total desinteresse do protagonista sobre as indagações do outro, mas também reafirma a indiferença das autoridades diante do crime de Lahore, pois nas palavras do embaixador, durante o baile, o vice-cônsul deveria esquecer o que havia acontecido para que todos também o esquecessem – “O senhor sabe, a Índia é um poço de indiferença em que tudo se afunda. Se o senhor quiser, conservo-o em Calcutá” (VC, p. 94). O que vem à tona durante o diálogo são novamente as lembranças de Arras e da mãe cuja morte se deu após a morte de seu amante. O vice-cônsul, indiferente às perguntas do diretor, fala mais detalhadamente desse episódio, mas afirma só ter certeza de que lhe restou uma tia morando num bairro de Paris – “Resta-me uma tia que mora no bairro de Malesherbes. **Disto tenho certeza**” (VC, p. 170, grifos nossos). Assim vemos mais uma vez o processo lacunar da memória no qual a continuidade dos acontecimentos encontra-se comprometida. É claro que no caso de Lahore há por trás um sentimento que se estende além daquele lugar, de acordo com o que assevera a autora sobre o fato de que “Ele [o vice-cônsul] não suportava a ideia de Índia” (BF, p. 156), o que no romance é explícito. Mas esse sentimento é igualmente compartilhado pelos estrangeiros que ali se encontram. Nisso ressoam ainda, os ecos das antigas ideias colonialistas de que, conforme SAID (op. cit., p. 213), “os orientais raramente eram vistos ou olhados; a visão passava através deles, e eram analisados não como cidadãos nem como povo, mas como problemas a serem resolvidos, ou confinados, ou [...] conquistados”.

O que fala o vice-cônsul nas últimas páginas do romance retrata com exatidão as ideias acima que, por sua vez, ressoam nos conselhos do embaixador ao vice-cônsul, numa conversa durante o baile – “De duas uma: ou partimos, ou ficamos. Se ficamos, como não podemos ver as coisas de frente, é preciso... inventar, sim, inventar um modo de olhá-las, descobrir, como...” (VC, p. 95). O que são, afinal, as *Índias* para o vice-cônsul senão Anne-Marie Stretter, as ilhas, onde aliás ele nunca esteve, e Bombaim, lugar para onde ele será transferido e para o qual já “fabrica” uma memória ainda por vir – “Acho que irei mesmo para Bombaim. Vejo-me lá, indefinidamente fotografado numa espreguiçadeira à beira do mar de Omã” (VC, p. 171). Da mesma forma, a imagem futura da mulher com quem se casará que encontra a de Anne-Marie Stretter numa cena anterior do romance na qual Charles Rossett sonha com a embaixatriz:

– Ela [a tia] me procura uma mulher que não seja feia, antes bonita, de vestido de seda. Ela se chamará, como exatamente, não sei, porém Nicole. Nicole Courseules é um nome que seria conveniente. Haveria um parto no primeiro ano. Parto normal. Está vendo, diretor?

– Vejo, senhor.

– Ela lerá durante seus partos, rosa leitora de faces rosas. Proust. Há assombro em seu rosto; quando ela me olha terá medo, a pequena boba de Neuilly, ela está branca (VC, p. 170).

Charles Rossett dorme a todo vapor [...].

[...] Abre os olhos e esqueceu, como todas as tardes, esqueceu Calcutá. O quarto é sombrio. Patrão quer chá? Sonhamos com uma mulher cor-de-rosa, rosada leitora rosa, que leria Proust no vento ácido de uma Mancha longínqua. (VC, p. 37).

Às impossibilidades de cada um, nesse espaço-limítrofe que é Calcutá, juntam-se os fragmentos de um mesmo mundo fruto do delírio, do sonho, ou ainda da memória. Estamos diante de uma Índia que mais se assemelha ao mundo perdido pensado por Poulet, isolado do resto do mundo, onde só é possível sobreviver mediante a invenção de um outro:

[...] não há mais caminhos, o lugar em que se está é como uma ilha, não conduz mais a outros lugares: interrompido por todos os lados, é incapaz de prolongar sua rede de comunicações desaparecidas. Lugar recortado do resto do mundo, que subsiste em si e por si mesmo, tal como uma cidadela sitiada, lugar situado na ausência, a negação ou a inacessibilidade dos demais lugares, lugar que parece absolutamente *perdido* na solidão do espaço (op. cit., p. 19).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, através de uma leitura crítica do romance *O Vice-cônsul*, de Marguerite Duras, e acompanhando a trajetórias das principais personagens – mendiga, Anne-Marie Stretter e vice-cônsul –, procuramos analisar a relação entre espaço e memória. Além disso, nos lançamos sobre as próprias experiências da autora para que o objetivo por nós proposto fosse alcançado de forma mais eficaz. Isto significa que o conjunto das obras de Marguerite Duras examinadas nesta pesquisa abrange tanto aquelas que narram suas experiências vividas no oriente quanto aquelas em que Duras enfatiza seu processo criativo ou o ato de escrever. A necessidade do exame dessas obras foi se mostrando imprescindível no decorrer de nossa pesquisa, pois assim como as personagens durassianas migram de uma obra a outra, fazendo com que o leitor vá seguindo suas pegadas, assim também acontece com os textos em que as histórias das personagens são diluídas pela autora de forma crítica e ao mesmo tempo poética, desvelando um universo onde o que interessa, sobretudo, é a própria obra, sendo ela mesma composta de tantas outras, tal como afirma Blanchot, para quem “a obra, [o escritor] produz modificando realidades naturais e humanas. Escreve a partir de certos estados de linguagem, de certa forma de cultura, de certos livros” (op. cit., p. 303).

*O Vice-cônsul* é igualmente fruto desse trabalho e é por isso que a leitura conjunta de outros textos foi tão relevante para nosso estudo. Ler Marguerite Duras é não se contentar com uma única obra, tampouco com um único gênero, uma vez que seu processo criativo se fez da multiplicidade e do jogo entre o vivido e a criação. Assim sendo, nossa pesquisa enveredou pelos caminhos da análise do romance, bem como pelo exame de diversas obras da autora.

Nosso intuito foi o de, partindo de uma leitura mais abrangente para depois nos dedicarmos ao romance em si, perfazer os caminhos de Marguerite Duras no que diz respeito à realização de *O Vice-cônsul*, isto é, à presença de personagens e lugares reincidentes em sua literatura. Não houve a intenção de que o apanhado das respectivas obras se fizesse em ordem cronológica. De início, vimos o quanto Duras se valeu tanto de suas experiências “reais” quanto da invenção literária para dar vida as suas obras, sendo também *O Vice-cônsul* resultado desse mesmo processo criativo/inventivo.

Apresentando um narrador secundário e um principal, vimos como o tempo está configurado em seus discursos. Numa tentativa de trazer à tona a história da mendiga, Duras utiliza-se de um segundo narrador, Peter Morgan, a quem cabe o papel de escrever a história

da personagem e de inseri-la no plano narrativo principal, isto é, no presente da narrativa. Utilizando o tempo verbal do presente do indicativo, dá impressão de que a narrativa que abre o romance acontece ao mesmo tempo que a principal, ambiguidade que só é desfeita quando temos certeza de que a protagonista iniciou sua marcha rumo a Calcutá há dez anos. Portanto, a história contada por Peter Morgan não poderia ser “atual”, pertence à esfera do passado, acelerada “pelo narrador” que reduziu os dez anos de caminhada de sua personagem a basicamente cinco capítulos do romance. De maneira contrária, vimos que os poucos dias, nos quais se concentra a narrativa principal, são estendidos por dezesseis capítulos apresentando desde o início um tempo cronologicamente marcado. Se por um lado a questão temporal, em *O Vice-cônsul* e nos romances examinados nesta dissertação, reforça e dimensiona a maneira de Marguerite Duras lidar com a questão temporal, por outro, deixa transparecer a ideia de dilaceramento das personagens cujas histórias só poderão ser reconstruídas a partir dos fragmentos que a memória conseguir alcançar e reunir.

Em nossa análise percebemos que foi exatamente na tentativa de recuperar o passado dos protagonistas que os lugares foram determinantes, pois é principalmente a eles que voltamos quando queremos tecer, através da memória, histórias passadas. Isto não significa que os lugares não sejam, da mesma forma, alvo do esquecimento e se encontrem exatamente da maneira com que os deixamos para trás, intactos. Vimos, por exemplo, no item dedicado à mendiga, que ela não consegue mais se lembrar com absoluta precisão se havia uma escola na sua cidade natal. É claro que devemos considerar a falência física da personagem, que em muito acelerou ou contribuiu para sua condição final; condição que parece está notadamente associada ao tempo – por sua vez figurado nos dez anos de errância da personagem – e à absoluta miséria em que vive.

Da mesma maneira que a da mendiga, verificamos que a história de Anne-Marie Stretter também é feita de perdas e esquecimentos. Por conta disso, o narrador recorre às vozes anônimas para tentar reconstruir o passado da personagem, seja por que ele mesmo não tem o domínio pleno dos fatos, seja por que o silêncio da personagem sobre si mesma o impede de se aproximar da verdade dos acontecimentos. Mas o que notamos durante os relatos ou comentários dessas vozes é a mesma situação de incerteza, reforçada pela repetida expressão do narrador, e às vezes das vozes que conversam entre si – “dizem” ou “diz-se” –, o que nos deu sempre a ideia de acontecimentos indeterminados ou duvidosos. As muitas histórias em torno de Anne-Marie fazem uma outra personagem, Charles Rossett, “perder o juízo”, passando a imaginar o passado da protagonista. Esses momentos, que estão mais próximo de um devaneio, também são usados pelo narrador como parte da história de Anne-

Marie, que não deixa de empreender, como a mendiga, uma marcha isolada pela Índia onde “vaga” por dezessete anos, tempo que aparece completamente perdido em sua memória, vazia de qualquer lembrança, como concluiu Michel Foucault (op.cit. p. 357).

Foi na cena do baile, acontecimento dos mais importantes da narrativa, que vimos Anne-Marie Stretter finalmente entrar em cena. Além de focalizarmos a presença dessa personagem, e junto com ela das vozes, nosso interesse passou a ser também o ex-vice-cônsul da França em Lahore, o qual também suscitou nas vozes anônimas as lembranças de seu inconstante passado. E é justamente a partir das lembranças e suposições dessas vozes que é possível a composição de sua história. No entanto, ao passado que brota durante o baile somam-se os seus próprios relatos ou confidências feitas ao diretor do Círculo. Disso resultou uma história indefinida, cheia de dúvidas.

Sabemos que o interesse das vozes e de todos gira em torno do crime cometido pelo vice-cônsul, mas o silêncio do protagonista e a imprecisão dos acontecimentos deixam crer que ninguém saberá o real motivo que levou o vice-cônsul a matar dezenas de leprosos. Da mesma forma, a indiferença à morte daquelas pessoas pelas autoridades competentes nos dá a certeza de que o vice-cônsul não será jamais punido por causa do crime cometido em Lahore. No entanto, o desprezo implacável que “toda Calcutá” sente pela personagem parece muito mais penoso do que qualquer condenação, daí os gritos de desespero por não se conformar em ser rejeitado, principalmente, por Anne-Marie Stretter.

O encontro dos protagonistas no mesmo plano narrativo, numa condição de completo dilaceramento nos levou a pensar em Calcutá como espaço limite, no qual o sujeito encontra-se sem ação, sem possibilidade alguma de mudança. Calcutá é o lugar onde todos ficam após anos de errância. Ainda assim, é a mendiga que surpreende ao subverter esse espaço, revelando, mesmo na loucura, uma insistência que nos faz olhá-la não na qualidade de vítima, mas na qualidade de um ser superior, longe de provocar comiserações, sentimento que aparece muito mais ligado ao vice-cônsul, pois, apesar de Lahore, alguns, como Charles Rossett, ainda chegam a se comover com a “exclusão definitiva” imposta ao diplomata.

Nos últimos momentos da narrativa presenciamos uma espécie de dispersão total das personagens, o que nos causou a mesma impressão de distanciamento sentida ao longo de toda a narrativa e que de antemão supôs a impossibilidade do encontro entre essas e as demais personagens. O riso louco da mendiga na noite de Calcutá, a perda da memória de Anne-Marie Stretter, no *Hotel Prince of Wales*, e o devaneio do vice-cônsul no Círculo, último instante da narrativa, nos deram a dimensão exata desse distanciamento, ao mesmo tempo

impuseram uma certeza: a de que a memória não é suficiente para preencher o vazio causado pelo esquecimento.

Ao longo de nossa pesquisa nos deparamos com a intensidade de um romance cuja leitura foi aos poucos descortinando um universo permeado de memórias tantas e tantas vezes reinventadas e desdobradas de modo a fazer nascer sempre uma nova obra, esgarçando todas as possibilidades não apenas da escrita, mas da linguagem. Diante de *O Vice-cônsul* o leitor se depara com a força de uma obra da qual a impressão imediata é de renovação. As aberturas que esse texto nos propõe indicam apenas que, com Marguerite Duras, as respostas estarão sempre por vir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras Escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, *Volume I*.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *A literatura e o direito à morte*. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *Literatura, obra, experiência*. In: *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BORGOMANO, Madeleine. *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1997.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CHALONGE, Florence. *Espace et récit de fiction: le cycle indien de Marguerite Duras*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires Du Septentrion, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DETIENE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DURAS, Marguerite. *A vida material*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

\_\_\_\_\_. *Escrever*. Escrever. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. *India Song*. Paris: Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. *L'Amour*. Paris: Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. *Le Vice-consul*. Paris: Gallimard, 1966.

\_\_\_\_\_. *O Amante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *O Amante da China do Norte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Deslumbramento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. *Os olhos verdes*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

\_\_\_\_\_. *O Vice-cônsul*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

\_\_\_\_\_. *Uma barragem contra o Pacífico*. São Paulo: Arx, 2003.

- DURAS, Marguerite & GAUTHIER, Xavière. *Boas Falas*. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- DURAS, Marguerite & PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEBELLEY, Frédérique. *Uma vida por escrito*. São Paulo: Scritta, 1994.
- LINS, Daniel. *Esquecer não é crime*. In: GADELHA, Sylvio, LINS, Daniel e VERAS, Alexandre, Nietzsche e Deleuze: Intensidade e Paixão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PARAÍSO, Andréa Correa. *Marguerite Duras e os possíveis da escritura*. São Paulo: Unesp, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O novo romance francês*. São Paulo: Buriti, 1966.
- POULET, George. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- REIS, Carlos & LOPES, A. Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Lisboa: Almedina, 1987.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o Testemunho na era dascatástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- SILVA, Maria Angélica Werneck da. *Entre memórias e desejos: o discurso feminino de Gabrielle Roy e Marguerite Duras*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *As categorias da narrativa literária*. In: Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis: Vozes, 1973.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos Olhos – Figuração do Outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

## DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

BORGOMANO, Madeleine. *Une polyphonie?... du Vice-consul à India*. Disponível em: <<http://www.atilf.fr/atilf/evenement/JourneeEtude/Duras2006/mborgomano.pdf>>. Acesso em 15 de agosto de 2009.

KUNTZ, Maria Cristina Vianna. *A trajetória da mulher: desejo infinito*. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21082006-183410/>>. Acesso em: 23 de outubro 2009.

TAMARU, Marli Naomi. *Marguerite Duras e Jean-Jacques Annaud: visões orientalistas do oriente e do outro em O Amante*. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000318907>>. Acesso em: 30 de ago 2009.

TOMICHE, Anne. *Récits de mémoire : du ravissement de la mémoire à la mémoire en partage (Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul et India Song)*. Disponível em <<http://www.univ-paris13.fr/cenel/articles/Tomiche%20Duras.pdf>>. Acesso em: 28 de agosto 2009.