

# RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM *EMILY L. DE MARGUERITE DURAS*

## INTERTEXTUAL RELATIONS IN *EMILY L. BY MARGUERITE DURAS*

Maria Cristina Vianna Kuntz<sup>63</sup>

RESUMO: Marguerite Duras (1914-1996) é hoje considerada uma das maiores escritoras francesas da segunda metade do século XX. Sua variada e vasta obra foi traduzida em mais de quarenta idiomas. Após uma interrupção de quase dez anos (1970-1980), dedicados principalmente ao cinema e ao teatro, no início dos anos 1980, a autora novamente retoma a escrita literária. Depois de receber o Prix Goncourt com *O Amante* (1984), ela publicou em 1987, *Emily L.* Madeleine Borgomano considera que esse romance parece um "romance para costureirinhas" ("*roman pour midinette*"), porém esconde uma "história de escrita" (BORGOMANO, 2010, p.28). Ela observa que uma intriga, aparentemente simples, se constrói sobre uma narrativa especular fragmentada e intrincada, que desafia o leitor a acompanhar as protagonistas em seu conhecimento pessoal, e que propõe uma reflexão metaficcional. Neste romance, a autora cria relações intertextuais com a arte, com uma poetisa e com outro escritor e também com outras obras suas. Considerando-se que desta forma se estabelece uma "rede de conexões" ("*réseau de connexions*" - KRISTEVA, 1969, p.114), observa-se que elas ampliam o "significado" (ECO, 1971, p.107) do romance, assim como da obra de Duras como um todo. Neste trabalho, examinaremos essas relações que, efetivamente, contribuem para transformar esse romance em um dos mais importantes desta fase.

PALAVRAS-CHAVE: Marguerite Duras; relações intertextuais; Literatura Francesa; narrativa especular.

ABSTRACT: Marguerite Duras (1914-1996) is considered nowadays one of the greatest French writers of the XXth century's second half. Her various and vast work was translated in more than forty languages. In the beginning of the 1980s, after an interruption of almost ten years, when she devoted her time to the theatre and movies, the author again takes up literary writing. After receiving the *Prix Goncourt* for *The Lover* (1984), she published in 1987, *Emily L.* Madeleine Borgomano calls attention to this "*roman de midinette*" that hides a "history of writing" (BORGOMANO, 2010, p.28). An apparently simple plot built upon a specular narrative, fragmented and intricate, challenges the reader to accompany the main characters in an immersion into their personal knowledge and into a metafictional reflexion. It is remarkable that this novel presents intertextual relations with art, with other poet and one American writer, besides intratextual relations, that is, relations with Dura's other works. Considering that these relations establish a "*reseau de connexions*" (KRISTEVA, 1969, p.114), we can observe that they enlarge the "*signification*" (ECO, 1971, p.107) of the novel, as well as Duras' work as a whole. This work intends to examine the intertextual relations that really contribute to turn this novel into one of the most important ones of this period.

KEY WORDS: Marguerite Duras; intertextual relations; French Literature; specular narrative

---

<sup>63</sup> Pós-doutoranda no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-USP. [cvkuntz@uol.com.br](mailto:cvkuntz@uol.com.br)

## INTRODUÇÃO

Marguerite Duras (1914-1996) é, hoje, considerada uma das maiores escritoras francesas da segunda metade do século XX. Nasceu no Vietnã, Indochina Francesa (colônia francesa até 1949), onde, seus pais eram professores. Aos sete anos de idade, ela perde o pai e finalmente, aos dezessete, parte para a metrópole e jamais voltará a sua terra natal.

Tendo publicado seu primeiro romance em 1943 (*Les Impudents*), escreverá seu último livro em 1995, (*C'est tout*), um ano antes de seu falecimento. Foram, pois, cinquenta anos de uma obra prolixa e variada (quarenta romances, dezenove filmes, treze peças teatrais e muitas crônicas), traduzida em mais de quarenta idiomas.

Entretanto em sua carreira, houve uma interrupção de quase dez anos, entre 1970-1980, durante os quais, a autora se dedicou principalmente ao cinema e ao teatro; no início dos anos 1980, depois de recuperar-se de uma grave crise de saúde, ela retoma a escrita literária. Esse período final de sua carreira é chamado de “ciclo Atlântico” pelos críticos durassianos.<sup>64</sup>

Nesta última fase, além de crônicas, filmes e peças de teatro, Duras escreve algumas narrativas (*récits*), e publica três romances autobiográficos - *O Amante* (1984) – pelo qual he é conferido o *Prix Goncourt* - *A dor* (1985) e *O amante da China do Norte* (1991). Juntamente com *Olhos azuis, cabelos negros* (1986) e *Chuva de verão* (1990), *Emily L.* (1987) é um dos seus últimos romances ficcionais.

De imediato, o título do romance lembra a inesquecível heroína, Lol V. Stein, cujo “deslumbramento” intrigou tantos leitores desde 1964. Em entrevista, Duras declara que suas personagens femininas “provêm” de Lol V. Stein (DURAS, 1987b, p.36). Assim, neste trabalho, serão focalizadas algumas semelhanças entre os comportamentos das protagonistas – Lol e Emily.

Por outro lado, Madeleine Borgomano considera esse romance como um “romance para costureirinhas” (“*roman pour midinette*”) que, entretanto, esconde uma “história de escrita” (BORGOMANO, 2010, p.28). O exame desse romance com uma intriga aparentemente simples mostrará que, na verdade, ele se constrói sobre uma narrativa especular fragmentada e intrincada que desafia o leitor a acompanhar as protagonistas em seu conhecimento pessoal, bem como a desvendar uma reflexão metaficcional.

De forma notável, neste, a autora estabelece relações intertextuais com a arte, com uma poetisa americana e com outro escritor de língua inglesa, além de relações intratextuais com outros romances seus. Considerando-se que essas relações estabelecem uma “rede de conexões” (KRISTEVA, 1969, p.114), verifica-se que elas ampliam o significado do romance, e também da obra de

<sup>64</sup> Expressão utilizada por PAGÈS-PINDON. L'Architecture de l'invisible dans le cycle atlantique. In, ALAZET, B. et BLOT-LABARRÈRE, C. (dir.). *Cahiers de l'Herne. Marguerite Duras*. n.86, Paris : de L'Herne, 2005, p.181-187

Duras como um todo. Neste trabalho, examinaremos de que maneira essas relações contribuem para transformar esse romance em um dos mais importantes da fase final de sua vida.

## EMILY L.

O romance conta o relacionamento já deteriorado de um casal: a protagonista narradora que é escritora e tem já certa idade e seu companheiro, bem mais jovem; ela deseja escrever sua história de amor. A ação passa-se em um Café, à beira do Sena, em uma pequena cidade chamada Quilleboeuf, na Normandia, ao norte da França. O rapaz desdenha seu desejo de escrever, porque sequer acredita em seu relacionamento "que não acabava de morrer" (DURAS, 1988, p.15).<sup>65</sup>

No Café, a chegada de um casal de ingleses impressiona-os por seu comportamento estranho. Durante alguns dias, eles também frequentam aquele Café, enquanto aguardavam licença para novamente partir com seu barco. A mulher não fala e o marido – o Capitão - conta aos presentes, em inglês, sobre sua vida, seu casamento e as viagens pelos mares distantes, a perda de sua filhinha e de um cachorro de estimação.

Assim, tem início uma narrativa especular, cujo narrador de segundo grau será o Capitão. Esta narrativa passa a constituir uma "*mise en abyme*", isto é uma história encaixada na história principal (DÄLLENBACH, 1977).

Entretanto, na metade da narrativa, a protagonista narradora retoma a palavra e começa a contar sobre as viagens e sobre a propriedade do casal na ilha de Wight, bem como o encontro do caseiro da mansão da inglesa – a quem ele dá o nome de Emily. Instala-se, pois, uma dúvida para o leitor, porque, no plano ficcional, não se sabe até que ponto isso aconteceu mesmo, ou se é uma invenção da narradora, uma vez que o casal de ingleses se havia afastado no Café e ela consegue ouvir apenas uma ou outra palavra do Capitão.

Então, o leitor quase esquece daquela primeira história - da escritora e seu companheiro - e passa a seguir a história de Emily, seu marido e seu poema. Embora narrada pela mesma narradora da primeira história, o leitor se deixa envolver nessa segunda narrativa, como em um turbilhão, um abismo.

Sabe-se que essa técnica narrativa contribui para o aprofundamento do significado, além de apontar para uma reflexão metaficcional (DÄLLENBACH, 1977, p.71) que será intensificada através da intertextualidade.

## A INTERTEXTUALIDADE

Em *Recherches pour une sémanalyse*, baseando-se nas teorias de Bakhtin (*Problèmes de Dostoievski*), Julia Kristeva reflete sobre o dialogismo

<sup>65</sup> "qui ne finissait pas de mourir" (DURAS, 1987, p.21).

que, segundo o teórico, consiste em uma determinada relação entre lógica e significação, inerente à própria linguagem: "o diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem" (ap. KRISTEVA, 1969, p. 87, trad. do autor).<sup>66</sup> Para tanto, é necessário que ambas - lógica e significação - se "encarnem", ou seja, "que entrem em outra esfera, isto é, tornar-se discurso" e ainda se transformem em "uma escritura em que se lê o outro" (KRISTEVA, 1969, p. 88).<sup>67</sup> Assim, a escrita seria "subjatividade" e "comunicabilidade" ou ainda uma "intertextualidade" que substituiria a noção de "persona-sujeito da escritura" para instaurar uma "ambivalência da escritura" (KRISTEVA, 1969, p. 88).<sup>68</sup>

Neste tipo de discurso, a palavra de outrem é introduzida no texto e cria um significado novo embora mantenha o anterior; então, a palavra se torna ambivalente e permite uma "influência ativa" ("*influence active*"), modificadora, na palavra do outro (KRISTEVA, 1969, p. 93-94).

Assim, um estranho discurso vai marcar e transformar a palavra do próprio escritor. Nesse sentido, Kristeva lembra ainda Bakhtin em sua definição de intertextualidade:

[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar de uma noção de intersubjetividade [entre o sujeito da escrita e o destinatário], instala-se o da intertextualidade, e a linguagem poética é lida ao menos como dupla (KRISTEVA, 1969, p. 85).<sup>69</sup>

Em *Emily L.*, a escrita realiza-se como "leitura" de vários textos do repertório da autora, não como "influências", mas inserindo-os no novo texto (KRISTEVA, 1969, p.120). Desse modo, Duras estabelecerá um diálogo com a pintura e com a literatura, através do poema de Emily (protagonista da narrativa encaixada), que, por sua vez, remete o leitor à poetisa Emily Dickinson; a referência a outro escritor, também americano, Henry James, amplia a reflexão metaficcional e ainda permite estabelecer relações com algumas de suas próprias obras.

## A INTERTEXTUALIDADE PICTURAL

No romance, em conversa com seu companheiro, a narradora menciona, um pintor francês, Nicolas de Staël (1914-1955), conhecido por suas pinturas da região Normanda.

<sup>66</sup> "le dialogue est la seule sphère possible de la vie du langage" (BAKHTIN, ap. KRISTEVA, 1969, p. 87). Todas as traduções não expressamente indicadas são da autora.

<sup>67</sup> "qu'ils entrent dans une autre sphère, c'est-à-dire, devenir discours" e ainda se tornem "une écriture où on lit l'autre" (KRISTEVA, 1969, p.88).

<sup>68</sup> "personne-sujet de l'écriture"; "ambivalence de l'écriture" (KRISTEVA, 1969, p.88)

<sup>69</sup> "tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double" (KRISTEVA, 1969, p. 85).

Baseado em estudos de Julia Kristeva sobre a intertextualidade, Laurent Jenny afirma:

[...] basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja preciso citá-lo (JENNY, 1979, p.22).

Assim, somente através dessa referência ao pintor, a autora reforça a descrição do estuário do Sena e remete o leitor às pinturas de Staël que serão inseridas no texto, com todas as suas características.

Contemplando alguns de seus quadros, na mostra do museu do Havre em 2014, intitulada "*Lumières du Nord, lumières du Sud*", pode-se apreciar a clareza, a luz e a simplicidade de suas pinceladas, assim como o branco profundo que recobre toda a tela, apenas de quando em quando, interrompido por uma mancha colorida.<sup>70</sup>

Barthes, em *L'Obvie et l'obtus*, comentando a obra de Cy Twombly, ensina que na pintura, existe um "acontecimento" (*pragma*), um "acaso" (*tyché*), uma conclusão (*telos*), uma "surpresa" (*apodeston*) e uma "ação" (*drama*) (BARTHES, 1982, p.163). Portanto, em um quadro, pode-se ler um texto em que haverá sempre uma "descrição plural" (BARTHES, 1982, p. 140).

Neste sentido, pode-se dizer que, ao mencionar esse pintor, seu contemporâneo, Duras pretenderia um diálogo com sua obra uma vez que, em seu romance, existe um "acaso" do encontro com o casal inglês, o "drama" relatado pela narradora e pelo Capitão, o desenlace do romance ("*l'issue*") que mostra o casal de "viajantes das mais longas distâncias da terra" (DURAS, 1988, p. 47) ("*voyageurs des plus longs distances de la terre*") (DURAS, 1987, p. 67) rumo à morte.

A referência a Staël remete o leitor a seus quadros em que se destacam o branco, a luminosidade e as grandes extensões; desse modo, estabelecem-se relações que parecem completar as raras descrições encontradas no romance:

Do rio também, da luminosidade em que tudo se banhava, da **brancura** das **falésias brancas** espalhada por toda a parte. Da brancura do **calcário**. Daquela das falésias e daquela espuma. Daquela do azul

<sup>70</sup> Nicolas de Staël (1914-1955) - "o pintor da luz" - exposição "*Lumières du Nord lumières du sud*" - cento e trinta obras realizadas durante os três últimos anos de sua vida "obras carregadas de matéria de cores e fruto das viagens e lembranças do pintor". (Trad. da autora), Musée du Havre Muma. Disponível em: [www.muma-lehavre.fr/en/exhibitions/nicolas-de-stael-lumieres-du-nord-lumieres-du-sud](http://www.muma-lehavre.fr/en/exhibitions/nicolas-de-stael-lumieres-du-nord-lumieres-du-sud) (exposição de 7 Junho a 9 nov. 2014). Acesso em 05. 05. 2018.

triturado **de branco dos pássaros** marinhos. Também daquela do vento (DURAS, 1988, p.14, grifo nosso).<sup>71</sup>

Mais adiante:

Ao sair da floresta, chegava-se a uma região árida, um **grande platô** exposto ao vento, nu, uma campina magra, pelada, a perder de vista. [...] Não há árvores, somente pequenas pereiras mal vindas nos ângulos dos **campos**. Isso não cresce por causa do **calcário**. **A campina** é pobre, os campos. É o **calcário**. [...] Talvez por causa do vento do mar, talvez leste, o **calcário do platô é nu**. [...] É no fim do **pântano, sobre o Sena, entre as falésias**" (DURAS, 1988, p.21-22, grifo nosso).<sup>72</sup>

Lembrando ainda Kristeva, vê-se, pois, que Duras, rompe as "amarras do racionalismo" e ultrapassa a própria palavra, lançando mão da linguagem pictórica para "estender", ampliar suas paisagens normandas (KRISTEVA, 1969, p.143).

## A INTERTEXTUALIDADE LITERÁRIA

Marguerite Duras conhecia minuciosamente a obra de Henry James, tendo adaptado duas de suas histórias para o teatro (*The Papers of Aspern* e *The Beast in the Jungle*), publicadas em 1984. Em *Emily L.*, a narradora menciona este autor ao marido, comparando à dele, a sua própria maneira de escrever:

O conhecimento da história, você o terá como os heróis de Henry James, quando ela estiver terminada. [...] Vai demorar muito até chegar à sua consciência. Tudo estará modificado à sua volta, e você, você ainda procurará por quê. Não saberá mais nada. Até o dia em que você, por sua vez, transformará esta situação em um livro ou em uma relação pessoal (DURAS, 1988, p.95-96).<sup>73</sup>

<sup>71</sup> "De ce fleuve aussi bien, de cette lumière dans laquelle tout baignait, de cette **blancheur** partout répandue des **falaises blanches**. De la **blancheur de la craie**. De celle des falaises et de celle de l'**écume**. De celle du **bleu broyé de blanc** des oiseaux de mer. Aussi bien que celle du vent" (DURAS, 1987, p.20, grifo nosso).

<sup>72</sup> "Au sortir de la forêt, on arrivait dans un pays aride, un **grand plateau** en plein vent, nu, une prairie maigre, pelée, à perte de vue. [...] Il n'y a pas d'arbres, sauf des petits poiriers mal venues aux angles des champs. Ça ne pousse pas à **cause de la craie**. La prairie est pauvre, **les champs**. **C'est la craie**. [...] À cause du vent de la mer peut-être à l'est, **la craie du plateau est nue**. [...] C'est au bout du **marais, sur la Seine, entre les falaises**" (DURAS, 1987, p. 30, grifo nosso).

<sup>73</sup> "La connaissance de l'histoire, vous la posséderez comme les héros de Henry James, quand elle sera terminée. [...] Ce sera très long avant d'arriver à votre conscience. Tout sera modifié autour de vous, et vous, vous chercherez encore pourquoi. Vous ne saurez plus rien.

Assim, no final do romance, o leitor pode ouvir a voz da autora através da narradora que parece concluir uma reflexão sobre a escrita, ao sugerir uma imitação da escrita de Henry James. Este é conhecido como mestre da literatura anglo-americana. Em *The Art of Fiction* (1884), ele define a experiência como sendo sempre ilimitada e incompleta e resume: “é uma imensa sensibilidade” (“*it is an immense sensibility*”) (BRADLEY et alii, 1974, p.1162). Estaria, pois, implícita uma menção a essa qualidade da protagonista-narradora, bem como à de *Emily*, uma vez que se ressalta seu apreço aos poemas por ela escritos; em contrapartida, destaca-se a insensibilidade tanto do Capitão (que havia destruído o principal poema de Emily), quanto do companheiro da primeira (que não acreditava no romance que ela queria escrever).

Pode-se também comparar a passividade de Emily, de caráter hesitante e frágil, sempre à sombra do marido, com o protagonista de *A fera na selva* (*The Beast in the Jungle*, 1903). Neste romance, somente no final da história é que o herói de Henry James encontrará a amada (May Bartram), a qual poderá salvá-lo, de modo semelhante ao encontro de Emily com o caseiro de sua propriedade na ilha de Wight.

Desta forma, a alusão ao nome do famoso escritor insere no romance não só elementos dessa famosa obra-prima – *A fera na selva* –, mas, sobretudo, muitos preceitos consagrados da escrita e certamente apreciados por Duras.

Entretanto a tirada final do romance consiste em uma reflexão sobre a escrita que contradiz aqueles princípios tradicionais proclamados por James, a que Duras se referira antes; assim, ela propõe uma forma mais espontânea e até “[...] sem correção não necessariamente depressa, a toda velocidade, não, mas de acordo consigo mesmo e com o momento que se atravessa, [...] jogar a escrita para fora, maltratá-la quase, [...] deixar tudo no estado da aparição” (DURAS, 1988, p.106).<sup>74</sup>

Portanto, evidencia-se que, através do diálogo intertextual, se de um lado a autora preza o mestre americano, por outro, coloca-se em oposição a ele e seus preceitos, na medida em que sua reflexão aponta para uma escritura pós-moderna, mais solta e espontânea: “A escritura acontece como o vento, é nua, de tinta, é escritura, e isso acontece como nenhuma outra coisa na vida, nada mais, a não ser ela” (DURAS, 1993, p.53).<sup>75</sup>

---

Jusqu’au jour où cette situation, vous la transformerez à votre tour dans un livre ou dans une relation personnelle” (DURAS, 1987, p.138).

<sup>74</sup> “[...] sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, [...] laisser tout dans l'état de l'apparition” (DURAS, 1987, p.153-154).

<sup>75</sup> “L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie” (DURAS, 1993, p.53)

## EMILY DICKINSON

Lembrando que Genette ressalta a importância do paratexto como sendo efetivamente significativo para o romance (GENETTE, 1982, p.53.), acreditamos que Duras teria pretendido homenagear Dickinson ao dar ao título de seu romance o nome da poetisa.

Confirmando essa admiração, Laure Adler, biógrafa de Marguerite Duras, afirma que Emily L. “[...] é irmã de Virginia Woolf e de Emily Dickinson” (ADLER, 1998, p.829).<sup>76</sup> De fato, a biografia da grande poetisa americana (1830-1886), mostra alguns pontos comuns com a heroína do romance.

Durante sua vida, Dickinson viu publicados apenas sete de seus poemas; os demais foram desviados por seu irmão. O reconhecimento e a grande influência de sua obra aconteceram muito tempo depois de sua morte, somente após os anos 1920.

Embora Emily, protagonista da narrativa encaixada, só viesse a saber da publicação de seus poemas no encontro com o caseiro de sua propriedade, a partir desse momento, passa a acreditar que certamente seus poemas tivessem corrido o mundo. Entretanto seu poema principal - "*Tardes de inverno*" ("*L'après-midis d'hiver*") - fora "censurado" e destruído por seu próprio marido.

Ambas se parecem quanto ao isolamento e melancolia em que vivem: Emily olhava constantemente para o chão e ainda que viajasse com frequência por "mares distantes", estava sempre vigiada pelo marido. Após descobrir a perda de seu poema inacabado, ela jamais retomará a escrita.

Também a poetisa americana, reclusa e semi-inválida no período final de sua vida, abandona a escrita (BRADLEY, 1974, p.1020).

Marguerite Duras, ao contrário, tendo se afastado da escrita literária por dez anos (1970-1980), e após sua grave crise de saúde (1980), dá prosseguimento a seus trabalhos e continuará a escrever até um ano antes de sua morte (*C'est tout*, 1995).

Completa-se a intertextualidade com o empréstimo do título do poema - "*Tardes de inverno*" ("*L'après-midis d'hiver*") - "*Winter Afternoons*" - e de muitos versos desse poema de Dickinson que são introduzidos no texto que Emily, protagonista da narrativa encaixada, não teria acabado.

## O POEMA

No romance, na propriedade de Wight, onde o casal de ingleses morava antes de tantas viagens, o Capitão encontra o poema guardado em uma gaveta da cômoda, sob uma pasta preta, onde estavam os outros dezenove poemas que foram efetivamente publicados a pedido do pai de Emily. Nessa folha,

<sup>76</sup> “[...] c’est la soeur de Virginia Woolf et de Emily Dickinson” (ADLER, 1998, p.829)



havia somente o início e o final do poema, no meio, apenas alguns versos e correções:

No início, tratava-se, justamente, da luz terrível de certas tardes de inverno. [...] Essa luz era a mesma daquele dia. Uma luz **amarelo-iodo, sanguinolenta**. [...] Através das rasuras, ela dizia que em **certas tardes de inverno, os raios de sol que se infiltravam nas naves das catedrais oprimiam tanto quanto o retumbar sonoro dos grandes órgãos**.

Nas partes claras, dizia que as feridas que **essas mesmas espadas de sol nos causavam eram inflingidas pelo céu**. Que não deixavam vestígio nem cicatriz visível, nem na carne de nosso corpo, nem em nosso pensamento. Que não nos feriam nem aliviavam. Que era outra coisa. Que era outro lugar. Em outro lugar e longe de onde se poderia supor. Que essas feridas não anunciavam nada, nem confirmavam nada que poderia ter-se constituído em objeto de ensinamento, de uma provocação no seio do reino de Deus. Não, era a percepção diferença última: aquela **interna, no centro das significações** (DURAS, 1988, p.58-59, grifo nosso).<sup>77</sup>

Anos mais tarde, quando o caseiro de sua propriedade mostra a Emily a coletânea impressa de seus poemas, ela fica muito surpresa, porque ignorava que eles tivessem sido publicados, e imediatamente pergunta sobre - *Winter Afternoons*. Ante a negativa do caseiro, ela justifica que, de fato, talvez ele não estivesse entre os outros, pois ela havia escrito apenas o início e o final e mais algumas notas no meio. Então ela tenta lembrar-se e dizer-lhe o que havia escrito:

**Desses raios de sol, no inverno**, eles entram por onde conseguem passar, pelas menores frestas das arcadas, pelas pequenas aberturas das naves que as pessoas faziam expressamente **para a luz**, para que **penetrasse na catedral** até a noite negra dos solos. No inverno o sol é de **um amarelo iodado, sanguinolento**... Eu dizia que esses **raios de sol feriam como espadas celestes**, que trespassavam o coração... isso sem deixar **cicatrices**, nada, nem um vestígio...exceto... esqueci, e era o

---

<sup>77</sup> “Au début il était question, justement, de la terrible lumière de certains **après-midis d’hiver**. [...] Une lumière d’un jaune **iode, sanglant**. [...] Elle disait à travers les ratures que **certain après-midi d’hiver les rais de soleil qui s’infiltraient dans les nefes des cathédrales opprressaient de même que les retombés sonores des grandes orgues**. Dans les régions claires de l’écriture elle disait que **les blessures que nous faisaient ces mêmes épées de soleil nous étaient infligées par le ciel**. Qu’elle ne laissait ni trace ni cicatrice visible, ni dans la chair de notre corps, ni dans nos pensées. Qu’elles ne **nous blessaient ni ne soulageaient**. Que c’était autre chose. Que c’était ailleurs. Ailleurs et loin de là où on aurait pu croire. Que ces **blessures** n’annonçaient rien, ne confirmait rien qui aurait pu faire l’objet d’un enseignement, d’une provocation au sein du règne de Dieu. Non, il ne s’agissait de la perception de la dernière différence : **celle interne, au centre des significations**” (DURAS, 1987, p. 84-85, grifo nosso).

principal. Exceto... [...] Exceto o de uma **diferença interna no âmago das significações** (DURAS, 1988, p. 78-79, grifo nosso).<sup>78</sup>

Assim, indicando a importância desse poema, a narradora repete praticamente o texto anterior encontrado pelo Capitão, desta vez, na própria voz de Emily, retomada pela narradora. Como já não conseguia lembrar-se de mais nada, ela repete o verso final em Inglês, exatamente o mesmo de Dickinson. Desta forma, aproximam-se os poemas, confirmando o texto de empréstimo: "*But internal difference,/ Where the meanings are*" (DURAS, 1988, p. 79).

Tanto no texto lido pelo Capitão, como na recordação de Emily, o leitor pode reconhecer quase todos os versos (aqui grifados por nós) no poema de 1861, J.258 de Dickinson:

Há **na luz** uma certa obliquidade  
Em **tardes hibernais**,  
Que nos oprime tanto quanto o peso/  
Dos sons **nas catedrais**.  
Celestial **ferimento** causa em nós; /Não vemos **cicatriz**;  
Vemos, porém, a **diferença interna**,/ **Que o sentido nos diz**./ Ela tem  
como lacre o **desespero**, Ninguém lhe ensina nada;/ Somente uma aflição  
imperial /Dos ares enviada.  
Quando chega,/ a paisagem,/ fica à escuta,/  
As sombras não têm ar;  
Quando parte,/ assemelha-se à distância  
Com a morte a espreitar  
(Trad. Paulo Vizioli, 1976, p. 42, grifo nosso)<sup>79</sup>

É importante ressaltar que alguns dos versos finais deste poema se acham espalhados por todo o romance, conferindo-lhe maior lirismo e significado. Além das brancas paisagens referidas acima, reforçadas pela referência ao pintor Staël, muitos crepúsculos compõem o espaço da ação: "É a outra margem que recebe o poente. O reflexo vermelho penetrou no salão do

<sup>78</sup>De **ces rais de soleil d'hiver**, ils entrent par où ils trouvent à passer, les moindres fissures **des voûtes**, les petites ouvertures de la nef que le gens faisaient exprès pour **la lumière**, pour qu'elle **penètre dans la cathédrale** jusqu'à la nuit noire des sols. En hiver le soleil est **d'un jaune iodé, sanglant**... Je disais que **ces rais de soleil blessaient comme des épées célestes**, qu'elles perçaient le cœur... cela, sans laisser de **cicatrices**, rien, aucun trace... sauf que j'ai oublié et c'était ça le principal. Sauf celle... [...] Sauf celle **d'une différence interne au cœur des significations**" (DURAS, 1987, p. 113-114).

<sup>79</sup>There's a certain **Slant of light**,/ **Winter afternoons**-/That oppresses, like the Heft /**Of cathedral Tunes-Heavenly Hurt**, it gives us -/We can find **no scar**,/ **But internal difference**,/ **Where the meanings are** - None may teach it - Any-'Tis the Seal **Despair** - /An imperial affliction/Sent us of the air -/When it comes **the Land**-//**Scape listens** -/Shadows hold their breath - /When it goes, 'tis like the /**Distance** /**On the look of death** (BRADLEY, 1974, p. 1024).

café da Marina" (DURAS, 1988, p.68).<sup>80</sup> E mais adiante: "O pôr-do-sol continua a subir ao longo das paredes. Deixou o espelho [...] a brancura das falésias." (DURAS, 1988, p.69).<sup>81</sup> Ainda em outro momento: "O Crepúsculo. A luz do crepúsculo tudo invadiu. As ruas, as construções, o porto. As dependências da Marina. Uma luz dourada, rosa e ouro, refletida pelos brilhos do porto petrolífero da outra margem" (DURAS, 1988, p.72).<sup>82</sup>

Essa insistência em focalizar a "luz crepuscular" dialoga diretamente com a claridade intensa dos quadros de Staël e com o poema da poetisa americana cuja luz penetra na nave da catedral.

O último verso do poema de Dickinson – "Quando parte,/ assemelha-se à distância /Com a morte a espreitar" (*Distance/ On the look of death*), marca o romance como um *leitmotiv*, indicando todas as longas viagens do casal inglês pelos mares do Oriente, as "mais longas distâncias da terra" (DURAS, 1988, p.47) que levariam o casal em direção à morte: "Deve ter sido após a perda do poema que ela encontrara a viagem por mar, que decidira perder a vida no mar, não fazer mais nada com os poemas e com o amor, a não ser perdê-los no mar" (DURAS, 1988, p. 62).<sup>83</sup>

Genette explica que uma paródia pode instalar no texto de chegada uma nova "significação" (GENETTE, 1982, p. 28). Portanto, essa apropriação dos versos de Dickinson em meio ao texto, estabelece um diálogo Duras-Dickinson e amplia infinitamente o significado poético do romance.<sup>84</sup>

O fato de trazer este poema ao romance apresenta um questionamento sobre a posição da mulher dentro do mundo literário. Duras já se preocupava anteriormente com essa questão, considerando que, em geral, a poesia era uma porta de entrada para a escrita feminina, enquanto o romance representaria uma "transgressão" (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 35-38). Em *Emily L.*, Duras aparece triunfante, pois apresenta em um só romance uma protagonista escritora e outra poetisa. A narrativa especular instaura o espelhamento entre elas e mostra o trabalho da escrita e o triunfo da literatura (DÄLLENBACH, 1977, p. 102-103).

<sup>80</sup> "C'est l'autre rive qui reçoit le couchant. Le reflet rouge est entré dans la salle du café de la Marine" (DURAS, 1987, p. 98).

<sup>81</sup> "Le couchant continue à monter le long des murs. Il a quitté le miroir. [...] la blancheur des falaises" (DURAS, 1987, p. 100).

<sup>82</sup>Le crépuscule, la lumière du crépuscule a tout envahi. Les rues, les bâtiments du port. Les salles de la Marine. C'est une lumière dorée, rose et or, que renvoient les brillances des pétroliers de l'autre rive (DURAS, 1987, p.103)

<sup>83</sup> "Ce devrait être après la perte de ce poème qu'elle avait trouvé le voyage sur la mer, qu'elle avait décidé de perdre sa vie sur la mer, de ne rien faire d'autre de poèmes et de l'amour que de les perdre sur la mer (DURAS, 1987, p. 89).

<sup>84</sup> "Significado" no sentido dado por Eco: resultado da comunicação poética (ECO, 1971, p.107)

## A INTERTEXTUALIDADE RESTRITA

Ricardou particulariza as relações intertextuais entre textos do mesmo autor e denomina-as como "Intertextualidade restrita" (RICARDOU, 1971, p.162, ap. DÄLLENBACH, 1976, p.282). Neste romance, estabelecem-se relações com outros textos de Duras, a partir do título.

Acima, foram vistos a importância do "paratexto": "O título, como um nome de animal é um índice: um pedigree, um pouco como ato de nascimento".<sup>85</sup> Assim, de acordo com o teórico, a semelhança entre os títulos, estabeleceria uma "alusão transtextual" ("*allusion transtextuelle*") (GENETTE, 1982, p. 54).

Portanto, o título deste romance chama a atenção do leitor durassiano em dois aspectos: a maiúscula pontuada do título, *Emily L.* remete-o imediatamente à mais famosa protagonista de Duras - Lol - de *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964): L./ V.. Além disso, a aliteração [L], de Emily L. também nos leva a Lol.

Em entrevista a Jérôme Beaujour, Duras declara que todas as suas personagens femininas provêm de Lol (DURAS, 1987b, p. 36). Esta personagem sofrera um trauma ao ser abandonada pelo noivo, quando contava dezenove anos, por isso tornou-se melancólica, muita quieta e alienada. Sua amiga Tatiana caracterizava-a como uma "adormecida de pé" (DURAS, 1986, p. 24),<sup>86</sup> isto é, aquela que está apenas materialmente presente, porque seu coração, seu pensamento estaria em outro lugar: "Era o coração que estava ausente?" (DURAS, 1986, p. 8).<sup>87</sup>

De forma semelhante, Emily também havia sofrido traumas: o seu casamento desigual e proibido pelos pais e, sobretudo, a perda da filha recém-nascida e mais tarde, do cachorrinho; como Lol, adormecia com frequência, "cochila[r]va no convés" (DURAS, 1988, p. 65);<sup>88</sup> quando acordada, estava sempre alheia, olhando para o chão e o Capitão "olhava longamente para ela, de repente, como se faria com uma paisagem perturbadora e inacessível, a do vazio do mar ou a do vazio do céu" (DURAS, 1988, p. 65-66).<sup>89</sup>

Portanto, dir-se-ia que a definição de Lacan em relação a Lol - "Figura de ferida, exilada das coisas" (LACAN, 1964, p.123) – caberia a ambas, a suas melancólicas naturezas.

Em *Le Ravisement de Lol V. Stein*, o "cachorro morto" na praia é um dos signos da loucura de Lol, assim como das grandes catástrofes e da inevitável

<sup>85</sup> "Le titre comme un nom d'animal fait index : un pedigree, un peu acte de naissance" (GENETTE, 1982, p.53)

<sup>86</sup> "dormeuse debout" (DURAS, 1964, p.33)

<sup>87</sup> "Etait-ce le coeur qui n'était pas là?" (DURAS, 1964, p.13)

<sup>88</sup> "elle préférait somnoler sur les ponts" (DURAS, 1987, p.94)

<sup>89</sup> "la regardait longuement comme on le ferait d'un paysage bouleversant et insaisissable, celui du vide de la mer ou celui du vide d'un ciel" (DURAS, 1987, p.94).

finitude do ser humano: "[...] do lado da praia, [...] talvez um cachorro morto" (DURAS, 1986, p.139).<sup>90</sup> Emily também lamentava a morte de seu o cachorro Brownie quase tanto quanto a perda de sua filha recém-nascida, o que revela, sem dúvida, seu desequilíbrio.

Esses lamentos estão ligados aos "cães assassinados em Kampot", nomeados várias vezes (DURAS, 1988, p. 53, 95, 107) pela narradora da narrativa principal, constituindo imagens de crueldade que a perseguem e também fazem parte das memórias de Duras. Madeleine Borgomano ressalta essa "imagem obsessiva" que tem origem na infância da autora no Vietnã, cidade natal. Na verdade, ela mitifica esse local, englobando-o em uma extensa região: o Sião (BORGOMANO, 2010, p. 18). Assim, as longas viagens do casal de ingleses a oceanos distantes, abissais também remetem a esse Oriente imorredouro.

O tema da Segunda Guerra Mundial, igualmente, é mencionado em *Emily L.* A narradora protagonista, ao passar perto de uma antiga fábrica alemã, comenta com seu companheiro sobre as terríveis ações alemãs durante a Guerra.

Esses comentários estão ligados a outros textos durassianos que tratam especificamente da Ocupação alemã na França (1940-1945) e da perseguição aos judeus (a *Shoah*). São temas do romance autobiográfico *A dor* (1985) e da pungente crônica "O sonho feliz de um crime" ("*Le rêve heureux d'un crime*") de *Outside*, (DURAS, 1984, p.354-360) e ainda de "A morte do jovem aviador inglês" ("*La mort du jeune aviateur anglais*") (DURAS, 1993, p. 55-82). A insistência nesses temas evidencia a posição política e ideológica da autora, mostrando a dolorosa memória desse período que ela guardará durante toda sua vida.

Também a reflexão metaficcional (a referência a Henry James) e a sua digressão ao final do romance remetem a *Écrire* (1993) que apresenta suas notações sobre a escrita.

Mostrou-se, pois, que a autora utiliza certos elementos ou expressões que se repetem e ecoam em seus romances de forma a estabelecer uma rede de conexões que revela sua mundividência e cria uma unidade em sua obra. É neste sentido que a "Intertextualidade restrita" aponta para uma dimensão espacial do romance: numa dimensão horizontal Sujeito/ Destinatário e numa dimensão vertical com os textos anteriores e simultâneos do próprio autor (KRISTEVA, 1969, p. 84).

## CONCLUSÃO

<sup>90</sup>"[...] du côté de la plage [...] peut-être un chien mort" (DURAS, 1964, p p.183-184). "[...] do lado da praia, [...] talvez um cachorro morto" (DURAS, 1986, p.139).

Madeleine Borgomano chama a atenção para a falsa aparência de superficialidade de *Emily L.* que, na verdade, esconde uma reflexão metaficcional (BORGOMANO, 2010, p.28). A técnica narrativa especular e a intertextualidade apresentadas no romance intensificam essa reflexão ao mesmo tempo em que aprofundam seu significado.

A alusão ao pintor contemporâneo – Nicolas de Staël – parece completar a descrição do espaço, de Quilleboeuf, às margens do estuário do Sena, à medida que enriquece o cenário como um pano de fundo. A luz que ilumina o Café diminui a atmosfera de barulho e fumaça e focaliza as personagens como se estivessem em um palco.

Duras revela toda sua admiração ao escolher o título do romance e o nome da personagem principal da narrativa encaixada, fazendo-o coincidir com o da poetisa americana. A familiaridade com a obra de Dickinson aponta para a principal relação intertextual deste romance, isto é, a apropriação do poema – *Winter Afternoons* – do qual Duras empresta o título e também insere quase todos os versos no texto.

A obsessão de Emily, ao contemplar a coletânea de poemas e sofrer pelo desaparecimento de um deles, mostra a importância que Duras dispensa ao lirismo e por isso insere o romance em uma tradição poética, ressaltando o poema de uma mulher. Em *Écrire*, ela mostra seu apreço não só à escrita, mas à poética:

[...] a escritura da mosca. Então ela seria uma escritura. [...] Um dia, talvez, ao longo dos séculos vindouros, seria lida essa escritura, seria decifrada, ela também, e traduzida. E a imensidão de um poema ilizível se estenderia no céu (DURAS, 1993, p. 44).<sup>91</sup>

Anunciada pela menção à escrita de Henry James, a voz da autora interrompe a narrativa em uma digressão final e apresenta um discurso metaficcional. Estabelece-se, assim, um diálogo que acaba por subverter a tradição e instaurar o desejo de Duras de uma escrita poética perfeita e ainda mais sensível e espontânea.

A "Intertextualidade restrita", que é o diálogo com as outras obras da própria autora, revela a unidade e coerência de seu trabalho. A relação com o romance *Le Ravissement de Lol V. Stein* e sua protagonista, acima apontada, relembra também a proposta de Duras já em 1964, de uma escrita inacabada, já que o livro seria: "o fim sem fim, o começo sem fim de Lol V. Stein" (DURAS, 1986, p.140).<sup>92</sup>

<sup>91</sup> "[...] l'écriture de la mouche. Alors, elle serait une écriture. [...] Un jour, peut-être, au cours des siècles à venir, on lirait cette écriture, elle serait déchiffrée, elle aussi, et traduite. Et l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel" (DURAS, 1993, p.44).

<sup>92</sup> "*La fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein*" (DURAS, 1964, p.184).

Impossível, pois, não destacar aqui, Mallarmé e sua ambição de escrever “*Le Livre*”, conforme ele afirma: “Um Livro não tem começo nem fim: ele apenas finge”.<sup>93</sup> Assim, pode-se dizer que o ideal do grande poeta coincide com o de Duras e anuncia o “*work in progress*”<sup>94</sup> que chama o leitor a participar da construção do significado do romance.

Portanto, é o conjunto dos textos que se entrecruzam neste romance que cria um tecido literário, conduzindo o leitor a desvendar o significado da obra e a deslindar a mundividência do autor, conforme ensina Kristeva: O texto literário se insere em um conjunto dos textos: ele é uma escrita-réplica (função ou negação) de outro(s) texto(s). Por sua maneira de escrever lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto.<sup>95</sup>

Obervando-se, pois, a complexidade desse romance - *Emily L.*, uma vez que sua escrita ultrapassa a história e a narração, verificou-se que, através da intertextualidade, do “cruzamento dos textos”, foi ampliada a percepção do leitor em relação à escrita durassiana ao mesmo tempo em que se ofereceu uma reflexão sobre a escrita e a sociedade.

## REFERÊNCIAS

ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris : 1998

BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982.

BORGOMANO, Madeleine. *Marguerite Duras: de la forme au sens*. Paris : Harmattan, 2010

BRADLEY et alii. Emily Dickinson. In: \_\_\_ *The american tradition in Litterature*. New York : Grosset & Dunlop, 1974, p. 1019-1037.

\_\_\_\_\_. Henry James. In: \_\_\_ *The american tradition in Litterature*. New York: Grosset & Dunlop, 1974, p. 1137-1247.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.

---

<sup>93</sup>“*Un livre ne commence ni finit: tout au plus fait-il semblant*” (MALLARMÉ, ap. ECO, 1971, 52)

<sup>94</sup> “*Le Livre*” de Mallarmé: como exemplo de “obra em movimento”, que possibilitaria “um número astronômico de combinações” de leituras. (ECO, 1971, p.52-53)

<sup>95</sup> “*Le texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture réplique (fonction ou négation) d'un autre (autres) texte(s). Par sa manière d'écrire lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique, l'auteur vit dans l'histoire et la société s'écrit dans le texte*” (KRISTEVA, p.120)

\_\_\_\_\_. Intertexte et autotexte. *Intertextualités. Poétique*, Paris: Seuil, n.27, p.282-296, 1976.

DICKINSON, Emily. Tardes de inverno. In VIZIOLI, Paulo. *Poetas norteamericanos: antologia bilíngue*. Rio de Janeiro: Lidador, 1976, p.41-44.

DURAS, Marguerite. *Le ravisement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. *O deslumbramento*. Trad. Ana Maria Falcão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. *Emily L.* Paris: Gallimard, 1987.

\_\_\_\_\_. *La vie matérielle*. Paris : Gallimard, 1987b.

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

\_\_\_\_\_. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavier. *Les Parleuses*. Paris: Minuit, 1974.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*, Coimbra: Almedina, n. 27, p.5-49. 1979.

KRISTEVA, Julia. *Semyothiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

LACAN, Jacques. Homenagem a Duras por ocasião da publicação de *Le Ravisement de Lol V. Stein*". In: MARTINHO, José (org.). *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Trad. José Martinho. Lisboa: Assírio e Alvim, s/d., p.123-130.

PAGÈS-PINDON, Joëlle. L'Architecture de l'invisible dans le cycle atlantique. In: ALAZET, B. & BLOT-LABARRÈRE, C. (dir.). *Marguerite Duras. Cahiers de l'Herne*. Paris: de L'Herne, n.86, p.181-187, 2005.

RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du roman*. Paris: Seuil, 1971.



STAËL, NICOLAS de. « Lumières du nord, lumières du sud ». Musée du Havre-Muma. [www.muma-lehavre.fr/en/exhibitions/nicolas-de-stael-lumieres-du-nord-lumieres-du-sud](http://www.muma-lehavre.fr/en/exhibitions/nicolas-de-stael-lumieres-du-nord-lumieres-du-sud) (exposição de 7 Junho a 9 nov. 2014). Acesso em 05. 05. 2018.

Recebido em 27.05.2019

Aceito em 25.11.2019