

## A TRAVESSIA NO ESPELHO

(Apontamentos à margem do romance O AMANTE, de Marguerite Duras)

Vera Maria Tietzmann Silva\*

*Na grande tarde, que é um arco vermelho  
oscila o barco  
sobre o espelho.*

*Nesse barco navega o meu rosto.  
O meu rosto de tripulante  
olha o meu rosto de náufrago  
no espelho.*

*(Cassiano Ricardo)*

Editado pela primeira vez em Paris, pela Minuit, em 1984, O AMANTE, de Marguerite Duras<sup>1</sup>, recebeu no mesmo ano o Prêmio Goncourt, iniciando então sua avassaladora trajetória de diversificadas traduções e edições sucessivas. Escritora, roteirista e diretora de cinema e teatro, Marguerite Duras já vendeu mais de um milhão de exemplares desse seu novo romance só na França e, no Brasil, ultrapassa atualmente a marca

1. As citações contidas neste estudo foram transcritas de: DURAS, Marguerite. O AMANTE, /-trad. Aulyde Soares Rodrigues/, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, 13ª edição, 127 p.

\* Departamento de Letras do ICHL – Universidade Federal de Goiás.

das 70.000 cópias<sup>2</sup>. Os números evidenciam a presença de um “best-seller”, contudo os ingredientes básicos que costumam marcar os habituais campeões de vendagem não se encontram em O AMANTE, por paradoxal que isso possa parecer.

Onde reside, afinal, o apelo desse romance? Certamente O AMANTE não passaria de apenas mais uma história de um caso amoroso de juventude, com seus lances previsíveis e desfecho antecipável, não fossem duas particularidades que o tiram da banalidade. Uma é a sua inegável qualidade estética e a outra, o caráter universalizante que a autora conseguiu imprimir ao relato, fazendo com que ele transcendesse os limites de sua experiência pessoal, projetando-se num espaço comum de experiência humana compartilhada pelos leitores. Ambas as particularidades entrosam-se quais fios de uma mesma urdidura, compondo um tecido coerente em sua lógica e comovente em sua verdade.

O primeiro dado a chamar a atenção do leitor no aspecto formal do livro é a ausência de divisões em partes ou capítulos. As 120 páginas da narrativa estendem-se num contínuo notadamente fragmentário, feito de idas e voltas, de interrupções e retomadas, à semelhança de um quebra-cabeças que se tenta ordenar, ou de um labirinto através de cujas enganosas passagens se procura vislumbrar a saída. Para o leitor comum, acostumado com textos lineares, organizados cronologicamente e amparados no recurso do “flashback” em suas nítidas incursões ao passado, a narrativa de Marguerite Duras, com as interpenetrações dos diversos planos temporais em quase simultaneidade, pelo uso do “time-shift”, e a conseqüente alternância dos planos espaciais deve oferecer alguma dificuldade. Com efeito, a narrativa se desloca no tempo da infância e adolescência da narradora até sua maturidade e velhice, enquanto se move em espaços tão diferentes e longínquos como a França e a Indochina.

Além da ausência de divisões e das dificuldades oferecidas pelo tratamento dado ao binômio tempo/espço, outra característica formal que afasta este romance do típico “best-seller” é a ação. Nesses romances convencionais, a ação se constitui em mola mestra, prendendo a atenção do leitor com seus lances de audácia e suspense. Em O AMANTE a ação transfere-se do habitual plano físico para o plano mental e desde a primeira página defrontamo-nos com a narradora, protagonista do relato, imersa em sua solidão, tentando reaver no espelho de suas lembranças as cenas fragmentadas que compõem o seu passado. Como conseqüência da escolha da ação interna, segue-se ainda a rejeição ao discurso direto, predominando em todo o romance o indireto e o indireto livre, mais de acordo com o clima memorialístico que a autora adota.

---

2. Informações veiculadas pelo jornal LEIA, Ano VII, de março de 1986, p. 21.

É na alternância do foco narrativo, ora em primeira, ora em terceira pessoa, porém, que reside a marca estilística mais original do livro. A narradora passa de participante a observadora, dependendo do grau de envolvimento emocional que tem com o fato lembrado. Como se, a medo, olhando-se no espelho, se visse como a uma estranha. Esse recurso, reiterado ao longo de toda a narrativa, aparece com bastante nitidez na abertura e no fecho do romance.

O livre é autobiográfico ou, pelo menos, faz crer que é, conforme atesta a narradora:

*A história de uma pequena parte da minha juventude já a escrevi mais ou menos, quer dizer, já contei alguma coisa sobre ela, falo aqui daquela mesma parte, a parte da travessia do rio. O que faço agora é diferente, e parecido. Antes, falei dos períodos claros, dos que estavam esclarecidos. Aqui falo dos períodos secretos dessa mesma juventude, das coisas que oculte sobre certos fatos, certos sentimentos, certos acontecimentos. (p. 12)*

Num livro de memórias normalmente o autor opta pela narrativa cronológica, isto é, inicia pelo nascimento e infância, finalizando na sua atualidade, a velhice. Outra alternativa possível é a da narrativa redonda, aquela que apresenta o início e o fim iguais ou semelhantes. A porta de entrada é a mesma de saída. Percebe-se que a atitude de auto-contemplação da autora diante de suas lembranças possibilita-lhe um mergulho no passado e uma volta ao real. A narradora entra pelo espelho como a Alice de Carroll e de lá retorna pela mesma passagem mágica. O tema do espelho, conforme se verá, é muito significativo neste romance. Marguerite Duras preferiu o relato circular. Observem-se os parágrafos inicial e final de O AMANTE:

§ inicial:

*Certo dia, já na minha velhice, um homem se aproximou de mim no saguão de um lugar público. Apresentou-se e disse: "Eu a conheço há muito, muito tempo. Todos dizem que era bela quando jovem, vim dizer-lhe que para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, que eu gostava menos de seu rosto de moça do que desse de hoje, devastado". (p. 7)*

§ final:

*Anos depois da guerra, depois dos casamentos, dos filhos, dos divórcios, dos livros, ele foi a Paris com a mulher. Telefonou-lhe. Sou eu. Ela reconheceu a voz. Ele disse: queria apenas ouvir sua voz. Ela disse: sou eu, bom dia. Ele estava intimidado, com medo, como antes. Sua voz começou a tremer de repente. E, com esse tremor, subitamente ela reencontrou o sotaque da China. Ele sabia que ela começara a escrever, soubera pela mãe com quem se encontrou em Saigon. E também sobre o irmãozinho, ficara triste por ela. E depois não soube mais o que dizer. E depois lhe disse. Disse que continuava como antes, que a amava ainda, que jamais poderia deixar de amá-la, que a amaria até a morte. (p. 127)*

Mesmo que se fundamente em fatos autobiográficos, o romance se estrutura como qualquer outra obra de ficção bem construída, isto é, exige a funcionalidade de todos os seus elementos. Nada é gratuito ou supérfluo num texto verdadeiramente artístico. Partindo dessa premissa, pode-se presumir que o interlocutor nesses dois encontros seja o mesmo, o antigo amante de sua juventude. Somente essa suposição justifica a sua inclusão no relato, principalmente em posição de destaque como está, bem como a força que suas palavras têm de despertar de novo, tão vivamente, na memória da narradora, a imagem da travessia do rio Mekong.

Comparando os dois trechos transcritos, percebe-se que existe entre os dois encontros narrados um espaço de pelo menos vinte anos. O índice temporal do primeiro é "Já na minha velhice". Sabendo-se que o relato é autobiográfico e a autora nasceu em 1914, temos uma situação bastante atual. O segundo excerto traz índices de conhecimento geral ("Anos depois da guerra") e de experiência individual, alguns explícitos no livro (a época em que o irmão morreu, o período em que a mãe regressa a Saigon), outros omitidos, por serem posteriores (os casamentos, os filhos, os divórcios, os livros), o que deve situar o encontro por volta dos anos 50. A circularidade se dá, portanto, não pela reprise de uma mesma cena, mas pelo confronto de cenas análogas. Entre ambas situa-se o tempo, que tudo destrói, o tempo, que antecipa a morte, e que brindou a narradora com esse rosto "de hoje, devastado".

Se mantivermos em mente esse hiato de vinte anos e o trabalho silencioso do tempo nos corpos e nas mentes dos dois interlocutores, veremos que as palavras do amante ao final do livro: "Disse que continuava como antes, que a amava ainda, que jamais poderia deixar de amá-la, que a amaria até a morte" relacionam-se coerentemente com as palavras do homem que a procura em sua velhice: "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". Apenas os olhos do verdadeiro amor são indulgentes para com as transmutações operadas pelo tempo na fisionomia do ser amado. Por ironia, também contrariamente aos romances comuns, não é através do "happy end" culminando com o casamento que se viabiliza a concretização do mito do amor eterno, mas nesse relacionamento duplamente marginalizado, tanto por recusar a legalidade da união, como por entrecruzar dois povos igualmente preconceituosos e xenófobos.

Mencionou-se já a correlação existente entre a escolha do foco narrativo e o envolvimento emocional da narradora com o fato narrado. Nos momentos cruciais, quando a intensidade dramática é maior, como num movimento de defesa de bicho de concha, a narradora desloca o ponto de vista para a 3a. pessoa. Na abertura do livro, a velhice dá-lhe o necessário distanciamento para narrar o caso do amante chinês sem constrangimentos, daí por que se utiliza da narrativa participante, em 1a. pessoa. Um pouco mais adiante ela explicita, numa passagem de teor metalingüístico, até que ponto se encontra liberta de peias e cerceamentos para escrever:

*Comecei a escrever num ambiente que me obrigava ao pudor. Escrever, para eles, era ainda moral. Hoje, muitas vezes, escrever pode parecer não significar nada. Por vezes sei disto: a partir do momento em que não for, confundidas todas as coisas, ir ao sabor da vaidade e do vento, escrever é nada (. . .) vejo que todos os campos estão abertos, que não haverá mais muros, que a palavra escrita não saberá mais onde se esconder, se fazer, ser lida, que sua inconveniência fundamental não será mais respeitada, mas nem penso mais nisso. (p. 12)*

No fecho do livro, denso de emoção, a autora impessoaliza o relato, como o fizera em outros momentos ao longo do romance, transferindo o foco narrativo para a 3a. pessoa. Paralelamente a esse recurso, observa-se um tratamento de aproximação/distanciamento na caracterização do interlocutor nos dois relatos. No calor da lembrança, ambos ainda plenos de vitalidade, o amante surge aos olhos do leitor determinado por um pronome bem definido: é *ele*. Inconfundível e único, embora jamais nomeado. No encontro tardio da velhice, distancia-se, passa a ser apenas "um homem". O efeito ganha contornos ainda mais contundentes se levarmos em conta que a entrevista relatada no último parágrafo se dá à distância, numa conversa telefônica, enquanto a do primeiro parágrafo,

em proximidade, cara a cara, “no saguão de um lugar público”. Ao nível da linguagem, o mesmo distanciamento determinado pela emoção na escolha do foco narrativo reflete-se na utilização do discurso indireto livre no fecho do romance, e do discurso direto — numa rara aparição — em sua abertura.

Certamente a experiência que a autora tem no campo da cinematografia concorreu para a criação de alguns efeitos surpreendentes nas passagens descritivas. O primeiro encontro entre a narradora menina e o jovem chinês na balsa que cruza o rio Mekong é retardada ao máximo, como se fosse uma filmagem em câmara lenta. A lentidão é tamanha que, até completar-se a imagem, numerosas informações e impressões paralelas nos vão sendo transmitidas pelo fluxo da memória da narradora. Como uma fotografia “que não foi tirada da moça da balsa” (p. 18), ou como uma cena de filme imobilizada em meio à ação, essa imagem é evocada desde a primeira página do romance:

*Penso freqüentemente nessa imagem que só eu ainda vejo e sobre a qual jamais falei a alguém. Está lá no mesmo silêncio, maravilhosa. É entre todas a que me faz gostar de mim, na qual me reconheço, a que me encanta. (p. 7)*

Cada nova menção é travessia se enriquece de novos detalhes e torna a se interromper. Da primeira vez, apenas diz, num parágrafo solto: “Uma balsa cruza o Mekong” (p. 8). A câmara focaliza de longe e do alto. A aproximação é vagarosa, a imagem vai e volta, detalhando pouco a pouco o rio, a balsa, o barqueiro, a menina. Somente na décima aparição da balsa insinua-se em cena a imagem daquele que viria a ser o seu amante:

*Na balsa, ao lado do ônibus, está uma grande limusine preta, o motorista de libré de algodão branco. Sim, é o grande carro fúnebre dos meus livros. É o Morris Léon-Bollée. (p. 21)*

Prosegue a mesma técnica de movimento de câmara nessa descrição que parece avançar, movendo-se em cena e captando primeiro os signos exteriores denotativos da riqueza desse homem antes de revelar-lhe a face. Retomando a cena mais adiante, é no mesmo passo de câmara lenta que a narradora diz:

*A imagem começa muito antes de ter ele dirigido a palavra à menina branca perto da amurada, no momento em que desceu da limusine preta, quando começou a aproximar-se dela, quando ela sabia, sabia que ele estava com medo. (p. 40)*

A partida da narradora de volta à França de navio, por imposição do pai do amante, também é trabalhada dentro de uma técnica cinematográfica, pela descrição da cena a partir de ângulos opostos. Primeiramente, numa tomada da terra em direção ao navio que se afasta, depois, repri-sando a cena do convés em direção ao porto. O conjunto dos dois segmentos consecutivos compõe uma imagem espelhada que, conforme veremos, está muito de acordo com o teor simbólico de que toda a narrativa se impregna.<sup>3</sup>

É interessante observar que a literariedade, ou seja, a qualidade estética manifestada pela elaboração dos aspectos estruturais e estilísticos de uma obra antes afastam do que aproximam o grande público. Daí por que o generalizado descrédito que a maioria dos intelectuais demonstra aos chamados "best-sellers". O AMANTE apresenta sem dúvida uma sofisticação bem acima das exigências do leitor comum. A que se deve, então, seu impressionante sucesso de vendagem?

Ao que tudo indica, estamos diante de um dos romances que o tempo incluirá no rol das obras imorredouras, aquelas que exercem um poderoso fascínio para os homens de todas as épocas porque manifestam de forma artística e simbólica conflitos análogos aos vivenciados pelo psiquismo do leitor. Quer dizer, essas obras que o passar dos séculos não destrói detêm o poder mágico de espelhar ansiedades e frustrações, desejos secretos e transgressões que povoam, a nível consciente ou não, a mente humana. A propósito de tais obras, assim se manifesta a estudiosa Lúcia Cademartori:

*Trata-se do eco que obras literárias encontram naquilo que Melanie Klein, Susan Isaacs e Marie Langer chamam de fantasias inconscientes. Essas fantasias, desconhecendo tempo e lógica, cumprem a função de satisfazer desejos e negar perigos, tentando estabelecer uma certa ordem no plano imaginário.*

*As fantasias inconscientes e as narrativas literárias têm em comum a natureza ficcional e a conseqüente tensão com que se relacionam com o real.*<sup>4</sup>

---

3. Vide p. 120-121, cujos parágrafos descritivos terminam respectivamente assim:

"E depois, afinal a Terra tomava o formato de um navio, em sua curvatura. Nos dias claros podia-se ver o navio desaparecer lentamente."

"Também o observava, não o via, mas sentia a força no automóvel preto. E depois, finalmente, não o viu mais. O porto desapareceu e depois a terra."

4. CADEMARTORI, Lúcia. "Irmãos Grimm — As Tranças de Rapunzel". In: LEIA, Ano VII, março de 1986, p. 18.

Essas fantasias inconscientes em geral podem ser reconhecidas por padrões cristalizados como relatos, situações ou imagens míticas. O caráter universalizante do romance de Marguerite Duras, a que nos referíamos no início destas breves considerações, pode ser reduzido a quatro núcleos, ou momentos, significativos, densamente entrelaçados, cada um dos quais remetendo a diversas correspondências de teor mítico. São: a descida aos infernos, a inexorabilidade do destino, a degradação assumida e a expiação da culpa. Observaremos cada um desses núcleos e de suas implicações a seguir.

Mais do que um simples livro de memórias, O AMANTE constitui uma narrativa confessional, através da qual a narradora pretende desvendar o avesso dos fatos conhecidos, a sua face oculta, resguardada de olhares indiscretos durante tantos anos:

*Nas histórias dos meus livros que se referem à minha infância, não sei mais o que evitei dizer, o que disse, acho que falei sobre o amor que dedicamos a nossa mãe, mas não sei se falei do ódio também e do amor que havia entre todos nós, e do ódio também, terrível, nessa história comum de ruína e de morte que era a história daquela família, a história do amor como a história do ódio e que foge ainda à minha compreensão, é ainda inacessível para mim, escondida nas profundezas de minha carne, cega como um recém-nascido de um dia. (p. 30)*

O excerto transcrito, repetitivo e paradoxal, revela bem o grau de sinceridade que a narradora pretende atingir em seu relato. O amor e o ódio nas relações familiares constitui uma das muitas oposições presentes no texto. Paralelamente, alinham-se também os confrontos entre a juventude e a velhice, o amor e a rejeição, o feminino e o masculino, a sanidade e a loucura, a inocência e a degradação, a servidão e o heroísmo. Em outras palavras, Marguerite Duras delinea suas memórias de juventude à sombra de outra oposição maior, igualmente paradoxal e angustiante, que aflige o homem desde todo o sempre: a vida e a morte.

Sendo o tom confessional dominante ao longo de todo o romance, os fatos nos são transmitidos pela própria protagonista, mesmo quando se disfarça de narrador observador. Percebe-se que ela se mostra hesitante, reticente, como que temerosa de chegar ao cerne de sua narrativa. O sentimento de culpa que costuma marcar relatos desse tipo esboça-se quando ela diz: "Não, aconteceu alguma coisa quando fiz dezoito anos que moldou este rosto que tenho agora" (p. 11).

O propósito de todo narrador que confessa é desvendar o episódio gerador da culpa para assim poder expiá-la e libertar-se de seu jugo. É



o que nos antigos relatos míticos constituía a “descida aos infernos”, que supunha um ressurgimento glorioso após a prova. É também o que hoje faz o indivíduo que se submete a uma terapia psicanalítica, descendo aos mais negros abismos da mente para poder depois emergir liberto, purificado.

Confessar é penoso. Já se observou a técnica de retardamento que a autora utilizou reiteradamente até apresentar a cena da travessia da balsa em sua totalidade. É característica das narrativas confessionais a relutância do protagonista em chegar ao ponto nevrálgico do relato. Seguindo o paradigma, a protagonista de *O AMANTE* também hesita e reluta em chegar às cenas conflituais de sedução ou de convívio familiar. A curiosidade do leitor se aguça diante das sucessivas tentativas que ela faz de introduzir o caso do amante chinês em meio ao fluxo de lembranças de épocas distintas de sua vida.

Confessando tanto para o leitor como para si mesma, a narradora coloca-se na posição de quem se encontra diante do espelho, contrapondo, a todo momento, o seu rosto de adolescente cruzando o Mekong com o seu rosto atual, destruído pela velhice. O tempo, arauto da morte, cristaliza-se ora na imagem do espelho, ora na da fotografia, e, de forma ainda mais constante e veemente, na imagem poderosa do rio Mekong.

O espelho, a fotografia e a água são imagens que simbolicamente se equivalem, porque todas devolvem ao espectador uma visão de si mesmo. São imagens que nos remetem ao mito de Narciso, bem como às implicações de auto-erotismo, homossexualismo, solidão e morte a ele inerentes. Por outro lado, a água corrente do rio traz ainda um elemento significativo novo, que não está contido nem no espelho, nem na fotografia. Trata-se do movimento contínuo e ininterrupto, conotativo do fluxo vital e temporal. O rio a correr é símbolo do tempo que passa, desde Heráclito<sup>5</sup>. Superposto à imagem de Narciso, evoca a descida aos infernos, reforçando o teor confessional da narrativa, isto porque Narciso vivo se mirava solitário em águas paradas (ou brandas, conforme algumas versões). Encontramo-lo buscando suas feições em águas correntes quando, já morto, atravessa o rio dos infernos na barca de Caronte.

Quando se mostrou aqui a descrição espelhada da partida da narradora de Saigon num navio, foi lembrado o fato de que a escolha dos recursos formais no romance de Marguerite Duras, como de resto em todas as obras literárias bem construídas, atende às intenções do conteúdo, sublinhando-as, realçando-as. Da mesma forma, a insistência na apresen-

---

5. Veja-se a esse respeito o tópico “Do Tempo e do Rio”, em MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 14-7.

tação do rio tem seu contraponto estilístico na escolha da técnica narrativa do tipo “fluxo de consciência”. A respeito dessa forma de narrar, diz Hans Meyerhoff:

*É o “fluxo de consciência” que serve para esclarecer ou tornar inteligíveis o elemento de duração no tempo e o aspecto de um eu perdurável. A técnica é destinada a dar uma espécie de impressão visível e sensível de como é significativo e inteligível pensar sobre o eu como uma unidade contínua a despeito da multiplicidade mais surpreendente e caótica da experiência imediata. A continuidade do “rio” do tempo corresponde, assim, à continuidade do “fluxo” de consciência dentro do eu. Em outras palavras, o mesmo símbolo, “rio-fluxo”, expressa a mesma unidade de interpretação dentro do tempo e do eu.<sup>6</sup>*

A propósito, da mesma forma como a narradora trabalha seu relato com fragmentos de memória tornados coesos pela técnica do fluxo de consciência, trabalha também a própria imagem de adolescente reunindo peças múltiplas e caóticas. A moça da balsa revela-se aos olhos do leitor fragmentariamente, reunindo objetos heteróclitos que não se coadunam, restos de peças de vestuário tanto feminino como masculino: vestido surrado de seda de sua mãe, cinto de couro de um dos irmãos, sapato alto de lamê dourado e chapéu de homem, saldos talvez de alguma liquidação. Dela mesma, só o corpo, que não relutará em oferecer ao jovem chinês que a aborda durante a travessia, e com quem manterá uma ligação por um ano e meio. O chapéu que, embora masculino, é cor de rosa (“aquele chapéu que me possui inteira”, p. 17), transforma-se no elemento integrador que une a menina, a paisagem e a sensualidade que começa a insinuar-se nela:

*A menina com chapéu de feltro está sozinha no convés da balsa, debruçada sobre a amurada, à luz amarelada do rio. O chapéu de homem tinge de rosa toda a cena. É a única cor. Sob o sol brumoso do rio, o sol do calor, as margens se apagaram, o rio parece unir-se ao horizonte. O rio corre silencioso, sem nenhum ruído, o sangue no corpo. (p. 26)*

Mergulhar no espelho do passado, como a menina mergulha o olhar no espelho do rio, em busca da própria imagem que se fragmenta e se junta é atualizar o mito de Narciso, é ir ao encontro da morte. Os signos

---

6. MEYERHOFF, op. cit. p. 34.

de morte são muitos, como a balsa e a limusine preta. Por influência oriental, até mesmo o ato de fotografar-se vincula-se à morte, como artifício de preservação da imagem. É o que faz a mãe da narradora:

*Quando ela envelheceu e os cabelos ficaram brancos, foi ao fotógrafo sozinha, fez-se fotografar com o belo vestido vermelho-escuro e suas duas jóias, o cordão e o broche de ouro e jade, um pequeno pedaço de jade incrustado em ouro. Na fotografia ela está bem penteada, sem uma ruga, uma verdadeira pintura. Os nativos abastados também iam ao fotógrafo, uma vez na vida, quando sentiam a proximidade da morte. (p. 105)*

Por diversas vezes mencionam-se fotografias no correr da narrativa: a fotografia que deveria ter sido tirada da menina na balsa, mas não foi (p. 14); a fotografia do filho aos vinte anos, tão semelhante à narradora em sua adolescência (p. 17-8); a foto da mãe quando os filhos ainda eram pequenos (p. 18); as periódicas fotografias que a mãe manda tirar dos filhos e que, depois, nas idas à França, mostra aos parentes (p. 103-4). Frações congeladas do tempo, a mais permanente de todas é a que não chegou a ser documentada, a da travessia do rio.

Paralelamente à deliberada descida aos infernos via confissão, que constitui o romance em si, insinua-se o segundo núcleo significativo de teor mítico, a inexorabilidade do destino. Como nas tragédias gregas, pressente-se a implacável roda do destino movendo suas engrenagens impiedosamente, dirigindo o rumo dos acontecimentos, sem deixar espaço para a auto-determinação. "Tinha em mim esse lugar reservado, eu o percebi como todos os outros, mas, curiosamente, antes da hora" (p. 13), diz a narradora. Mais tarde, reafirma: "Consentiu em ir ao apartamento quando ele pediu, na noite anterior. Está onde precisa estar" (p. 41). A degradação é sua sina. O vestuário já descrito e algo mais que ela não sabe definir<sup>7</sup> concedem-lhe uma aura especial, transformando-a no que Nabokov chamou de ninfeta<sup>8</sup>:

*Quinze anos e meio. O corpo é franzino, quase mirrado, seios ainda de criança, pintada de rosa-pálido e vermelho. E*

---

7. Vide p. 23: "Já tenho consciência disso. Sei alguma coisa. Sei que não são as roupas que fazem a mulher mais ou menos bela nem os cuidados de beleza, nem o preço dos cremes, nem a raridade, o preço dos adornos. Sei que o problema não está aí. Não sei onde está. Sei apenas que não é onde as mulheres pensam."

8. No romance *Lolita*, Vladimir Nabokov assim define a ninfeta: "Entre um limite de idade que vai dos nove aos catorze anos, existem raparigas que, diante de certos viajantes enfeitiçados, revelam sua verdadeira natureza, que não é humana, mas "nínfica" (isto é, demoníaca), e a essas dadas criaturas proponho designar como "nymphets". (...) São todas as meni-

*naquela roupa que poderia provocar riso, mas da qual ninguém ri. Sei que tudo está aí. Tudo está aí e nada ainda foi posto em prática, vejo nos olhos, tudo já está nos olhos. (p. 25)*

A própria mãe, viúva e discreta, sempre "vestida de cinzento como uma religiosa secularizada", premida pela miséria, sem saber torna-se conivente com o destino, permitindo que a filha use "aquelas roupas de prostituta infantil" e antevendo aí uma possibilidade de obter dinheiro para a subsistência da família. Isso efetivamente acontece no momento em que a menina se envolve com o filho de um rico banqueiro chinês, o homem da limusine preta.

Se o relato tem algumas características confessionais, conforme se observou, um dado relevante a determinar é a natureza da culpa. Em que, afinal, consiste a culpa de que se reveste a protagonista de O AMANTE? Em narrativas confessionais quase sempre ocorre um crime, cometido deliberadamente ou no calor da paixão, caracterizando traços de vingança ou crimes passionais. O protagonista tem, então, uma culpa real e concreta a confessar. Tal não se dá neste romance, contudo. Uma consciência extremamente escrupulosa, presa a uma formação moralística muito rígida, poderia sentir-se culpada do relacionamento sexual fora do casamento, mas tampouco essa é a posição da narradora. A diferença de idade, raça ou nível social entre os amantes, da mesma forma, não parece constituir-se em conflito para ela. Para desvendar as origens da culpa é preciso então levarmos em conta aquilo que em psicologia se conveniona chamar de "fantasias inconscientes", aqui já mencionadas. Nesta perspectiva, torna-se significativa a passagem onde a narradora diz:

*... aconteceu alguma coisa quando fiz dezoito anos que moldou este rosto que tenho agora. Devia acontecer durante a noite. Eu tinha medo de mim, tinha medo de Deus. Quando chegava o dia, o medo era menor e a morte parecia menos grave. Mas não me abandonava. Eu queria matar o meu irmão mais velho, queria matá-lo, derrotá-lo uma vez, uma única vez e vê-lo morrer. Para afastar dos olhos de minha mãe o objeto*

---

nas, entre esses limites de idade, "nymphets"? Claro que não. (...) Tampouco a beleza serve para se formar qualquer juízo a respeito; e a vulgaridade, ou pelo menos o que uma determinada comunidade assim o classifica, não confere, necessariamente, certas características misteriosas, a graça tresloucada, o "charme" indefinível, astuto, insidioso, que despedaça almas e que distingue a "nymphet" de certas de suas coevas que dependem, de modo incomparavelmente maior, do mundo espacial dos fenômenos síncronos do que daquela intangível ilha de tempo extasiante em que Lolita brinca com as que lhe são semelhantes." (NABOKOV, Vladimir. *Lolita*/trad. Brenno Silveira/São Paulo, Abril Cultural, 1981. p. 21-2)

*de seu amor, aquele filho, para puni-la por amar com tanto ardor, tão mal, e sobretudo para salvar meu irmãozinho . . .*  
(p. 11)

A fonte de todos os conflitos da protagonista situa-se no próprio meio familiar. Única filha mulher, teria sido talvez muito amada pelo pai, mas ele já não existe. O amor da mãe dirige-se exclusivamente aos filhos homens e, de forma aberta, ao mais velho dos dois. A ausência do pai torna a situação um pouco mais complexa do que simplesmente um caso de ciúme entre irmãos. Ao nível de uma fantasia inconsciente, o irmão mais velho pode vir a suprir a falta paterna, o que, também a nível inconsciente, pode ensejar o surgimento de um desejo incestuoso interdito mas latente. Se essa fantasia for bilateral, o conflito torna-se duplamente difícil de ser superado. Exatamente por isso essas memórias só podem vir à luz quando os laços de família estiverem definitivamente rompidos pela morte:

*Escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto o fazia eles ainda estavam vivos, a mãe e os irmãos, e escrevi em torno deles, em torno dessas coisas sem chegar até elas. (p. 11)*

Os dois irmãos denominam-se sempre “o irmão mais velho” e “o irmãozinho”, caracterizados maniqueisticamente como o mau e o bom. Causa surpresa quando a certa altura do romance a autora revela que a diferença de idade entre ambos é mínima, um ou dois anos somente. A visão fantasiosa da protagonista, associando a imagem de pai ao mais velho e assumindo para si a função de mãe do outro irmão, para suprir dessa maneira a carência afetiva do mais novo, justificam a pretensa disparidade. O maniqueísmo da narradora chega ao ponto de transformar a dupla numa nova versão de Cain e Abel:

*Eu queria matar meu irmão mais velho ( . . . ) para salvar meu irmãozinho, eu pensava, meu irmãozinho, meu menino, da opressão da vida desse irmão mais velho que pesava sobre a sua, desse véu negro encobrindo o dia, da lei que ele representava, promulgada por ele, um ser humano, e que era uma lei animal, e que a cada instante de cada dia lançava a sombra do medo sobre a vida de meu irmão mais moço, um medo que atingiu afinal seu coração e provocou sua morte. (p. 11)*

Ora, como no decorrer da narrativa se fica sabendo ter o jovem morrido de broncopneumonia, a passagem acima transcrita só pode ser interpretada como uma fantasia da narradora, confusa em seu relacionamento ambíguo de amor e de ódio com o irmão mais velho. A prepotência do mais velho reflete o papel de pai, impondo sua autoridade sobre os demais membros da família. A atitude de aprovação ou de reprovação que ele adota diante de algum acontecimento é imitada pelos outros, constitui-se em parâmetro a ser seguido. A narradora também — e talvez mais do que todos — se deixa influenciar pela vontade do irmão quando sai a jantar com a família a convite do amante chinês:

*Na presença de meu irmão mais velho ele deixa de ser meu amante. Não cessa de existir, mas nada mais significa para mim. Torna-se letra morta. Meu desejo obedece ao do irmão mais velho, ele rejeita meu amante. (p. 59)*

A superposição da imagem do pai é clara, como também o é a atração incestuosa entre ambos:

*Danço com meu irmão mais novo. Com meu amante danço também. Jamais com meu irmão mais velho, nunca dancei com ele. Sempre impedida pela apreensão perturbadora do perigo, da atração maléfica que ele exerce sobre todos, da aproximação de nossos corpos. (p. 60)*

Os índices da tendência incestuosa se multiplicam no decorrer do relato, como na cena em que a mãe bate na menina por causa do amante, e o irmão, sabendo-a nua e maltratada, fica encostado à porta, à escuta, aprovando a atitude da mãe com voz "macia, íntima, acariciante" (p. 65). Sua imagem se insinua na mente da protagonista nos momentos de prazer que ela tem com o amante no pequeno apartamento do bairro malafamado da cidade, quando também entre ela e o jovem chinês se opera uma transformação de relacionamento no plano da fantasia:

*Eu observava o que ele fazia comigo, como se servia de mim (. . .) ia ao encontro da sina do meu corpo. Assim me transformei em sua filha. Ele havia se tornado outra coisa também para mim. Eu começava a sentir a doçura indescritível de sua pele, de seu sexo, muito além dele mesmo. A sombra de outro homem também devia passar pelo quarto, a de um jovem assassino, mas eu não sabia ainda, nada aparecia aos meus*

*olhos. A sombra de um jovem caçador também devia passar pelo quarto mas essa eu conhecia, sabia que estava presente, às vezes, no momento do prazer. (p. 109)*

Ambas as imagens de assassino e de caçador parecem referir-se no romance ao irmão mais velho. As justificativas dessas denominações são apenas sugeridas, a narradora preferiu não desvendar por completo esses pormenores de sua família.

Concomitantemente à tentação do incesto e ao desafio das normas sociais pela aceitação do amante, delinea-se na protagonista uma tendência homossexual, suscitada pela beleza de Hélène Lagonelle, uma colega de pensionato. Por várias páginas consecutivas ela se estende sobre os encantos da amiga, chegando mesmo a fantasiar um “ménage à trois” no apartamento do amante, como uma forma de chegar ao delírio extremo. Um detalhe, no entanto, parece indicar que o assomo de lesbianismo na narradora não chega a ter importância: é o fato de ela insistentemente nomear a outra moça. Chega a ser excessivo o número de vezes em que nome e sobrenome da outra aparecem num mesmo parágrafo. Em contrapartida, os demais personagens que sabemos ter um real envolvimento com a narradora — o amante, os irmãos, a mãe — ou não são nomeados em absoluto, ou o são somente uma vez ao longo de todo o texto, como é o caso da mãe e do irmão mais novo.

A inexorabilidade do destino que lhe reserva a sina da degradação, ao invés de ser combatida, é aceita. A travessia do rio, vista sob este aspecto, constitui um marco divisório em sua vida, tão nítido e irremovível como a travessia do rio Aqueronte, na barca do velho barqueiro mítico. No momento em que a narradora se retrata assumindo a degradação que lhe foi reservada pelo destino, novamente se distancia pela mudança do foco narrativo:

*Ela entra no carro preto. A porta se fecha. Sente subitamente uma angústia até então apenas pressentida, uma fadiga, a luz apagando-se levemente no rio. Ruídos que se tornam quase inaudíveis, o nevoeiro cobrindo tudo. (p. 39)*

Considerando que no texto ela diz explicitamente ser a limusine “o grande carro fúnebre” de seus livros, a passagem acima transcrita pode bem ser entendida como as impressões de alguém que se vê encerrado em um caixão, ainda com vida mas incapaz de reagir e libertar-se. É mais um reforço à situação de ingresso nos infernos, composta pela imagem da balsa e de seu barqueiro, do rio e da travessia, do refletir sobre a própria imagem e de mirar-se nas águas do rio.

No relato mítico, Caronte exige um óbolo de cada passageiro. Mantendo o paralelismo, aqui a cobrança se processa no plano simbólico. Cruzar o rio é adiantar-se no tempo, cujo preço é o envelhecimento precoce que a narradora afirma ter sofrido.

O território novo ao qual ela irá pertencer irremissivelmente é do outro lado do rio. Na outra margem situa-se o pequeno apartamento aonde o chinês irá levá-la todas as tardes:

*É um lugar irrespirável, às margens da morte, lugar de violência, de dor, de desespero, de desonra. Assim é o lugar de Cholen. Do outro lado do rio. Uma vez atravessado o rio. (p. 83)*

Paradoxalmente, lá também é o lugar do prazer. O mar, símbolo do inconsciente e imagem representativa de emoções fortes, aparece como manifestação orgástica, quando ela diz que lá encontrava "o mar, sem forma, simplesmente incomparável" (p. 44) e tem no naufrágio sua antítese, denotando angústia e insatisfação: "É um lugar de angústia e de naufrágio" (p. 50).

Se a travessia do rio corresponde a um rito de passagem, identificável à iniciação sexual, para a protagonista ela também serve ao propósito de vingar-se da mãe, que a rejeita em favor do irmão mais velho. Finda a primeira visita ao apartamento do amante, ela chega a admirar-se:

*Pergunto a mim mesma como tive forças para desrespeitar a proibição imposta por minha mãe. Com aquela calma, aquela determinação. Como consegui chegar "até o fim da idéia". (p. 45)*

Demonstrando tristeza depois do amor, explica ao amante qual a verdadeira natureza dessa melancolia que sente:

*Digo que hoje essa tristeza é um bem-estar, o bem-estar de ter afinal caído na infelicidade que minha mãe anuncia há tanto tempo, quando ela uiva no deserto de sua vida. (p. 51)*

Assumindo a degradação, a narradora recusa a derrota e torna-se mais forte, transformando-se de vítima em senhora da situação. No seu relacionamento com o amante, por exemplo, o fato de ele ser doze anos mais velho e de ela, de certa forma, sentir-se filha dele, não é o bastante para que se repita o comportamento passivo que tem com o irmão mais velho. Se diante do irmão ela é submissa, presa do medo, destituída de



ação e alvo de sua prepotência, diante do amante os papéis se invertem. Ele é quem sente medo, sofre e chora, quem se submete, mostra-se dócil e polido, cercando-a de mil cuidados. De fato, é mesmo bastante inusitada a forma como a narradora assume praticamente todas as iniciativas na alcova<sup>9</sup>. Aos olhos do amante ela se torna poderosa, inobstante sua aparente fragilidade:

*Subitamente compreende, num momento, que ele não conhece, que não a conhecerá jamais, que ele não é capaz de conhecer tanta perversidade. Mesmo com tantos e tantos subterfúgios para apreendê-la, jamais conseguirá. A ela compete saber. Ela sabe (... ) Ele lhe agrada, tudo depende dela. (p. 42)*

A solidão, contida na imagem do espelho que transparece em todo o decorrer do romance, é a sua marca indelével, o sinal de sua individualidade. No ônibus ou no pensionato, é a moça branca entre nativos, solitária e diferente. No meio da multidão, é a jovem vestida de fragmentos dispersos, díspares, mas compondo uma unidade extravagante. Pela aceitação do amante mais velho e de outra raça, marginaliza-se socialmente, passa a ser evitada e apontada nas ruas, como aquela outra mulher cuja história ela nos repassa, a que foi a causa do suicídio do jovem e inconformado amante. Mesmo no recesso da família a solidão é a presença mais constante:

*Jamais bom-dia, boa-noite, bom-ano. Jamais obrigado. Jamais falar. Jamais a necessidade de falar. Tudo continua mudo, distante. É uma família talhada na pedra, petrificada numa solidez sem nenhum acesso. A cada dia tentamos nos matar, matar. Não só não nos falamos como também não nos olhamos um para o outro (... ) a palavra conversação é banida (... ) Estamos juntos na vergonha de sermos obrigados a viver a vida. (p. 61)*

A causa dessa situação insustentável, segundo a narradora, é social: “somos os três filhos dessa pessoa de boa fé, nossa mãe, assassinada pela sociedade” (p. 61). A ameaça da miséria predispsô a protagonista a aceitar o amante rico e forçou a família a tolerar a relação. O preço da solidão, no entanto, continuou a ser pago, como se depreende das palavras seguintes: “Durante todo o tempo da nossa história, durante um ano e

---

9. Vide p. 43 e 47.

meio falamos sempre assim, nunca de nós mesmos" (p. 55). Repetem-se a todo o momento as construções em espelho: os confrontos entre o tempo passado e o presente, o seu rosto de moça e o seu rosto destruído de velha. O espelho devolve uma imagem que não corresponde à real, embora a simule, pois que a inverte. Por isso, todas as oposições presentes no texto, como a infância e a velhice, o ódio e o amor, a inocência e a degradação não chegam a constituir elementos antagônicos, mas antes complementares.

O relacionamento com a mãe, que constitui o ponto nevrálgico de suas lembranças e o núcleo conflitual de onde emerge a culpa e onde se situam as raízes de seu envolvimento com o amante, permanece tenso e inalterado até o fim. Se o tempo se detivesse, um acerto entre elas teria sido talvez possível. A iniciação sexual prematura como desafio à mãe antecipa o tempo, e a narradora diz: "Muito cedo em minha vida ficou tarde demais" (p. 7). De forma análoga, na vida da mãe que decide regressar à Indochina ao aposentar-se, o tempo parece fora de lugar: "Sim, na verdade, muito tarde em sua vida ela recomeçou" (p. 32). O reencontro entre ambas é marcado pelo mesmo descompasso: "Meu filho tinha dois anos quando nos vimos novamente. Muito tarde para reencontros. Compreendemos ao primeiro olhar. Nada tínhamos para reencontrar" (p. 34).

A mãe permanece fiel à sua preferência pelo filho mais velho, ignorando os extremos de decadência a que ele chega,<sup>10</sup> e morre semi-demente entre a velha empregada "e aquele a quem chamava de filho" (p. 35), formulando um estranho pedido a ser cumprido quando o filho morresse também:

*Ela pediu que fossem enterrados na mesma sepultura. Não sei onde, em qual cemitério, só sei que é no Loire. Estão os dois no mesmo túmulo. Apenas os dois. É justo. A imagem tem um esplendor intolerável. (p. 88-9)*

Aos dezoito anos a narradora decide abandonar a mãe, e é essa deserção a real causa de seu envelhecimento precoce, antevisto na balsa cruzando o rio. A expiação dessa culpa que a acompanha, latejante, a

10. A narradora retrata o irmão como a encarnação do Mal. Observem-se as seguintes passagens: "O irmão mais velho sofre por não poder praticar o mal livremente, por não ter o domínio do mal, não apenas aqui, mas em toda a parte" (p. 66); "Vejo a guerra exatamente como ele era, espalhando-se por toda a parte, penetrando em tudo, roubando, aprisionando, estando em tudo, misturada (...) às voltas com a paixão embriagante de ocupar o território adorável do corpo da criança, do corpo do mais fraco, dos povos vencidos, isso porque o mal está lá, às portas, contra a pele" (p. 69-70); "... ele rouba dos criados para ir fumar ópio. Rouba de nossa mãe. (...) Muito jovem, tenta vender-me a fregueses do Coupole" (p. 83); ver a longa descrição de sua decadência à p. 84-5.

vida toda, se processa de várias maneiras: pela solidão; pelo corte simbólico dos cabelos, à semelhança do que se fazia com as mulheres punidas ou isoladas do mundo, tais como as criminosas e as freiras noviças<sup>11</sup>; pela punição auto-infligida do álcool, que concorre para desfigurar-lhe o rosto:

*Vejo agora que muito jovem ainda, com dezcito anos, com quinze anos, eu tinha este rosto, premonitório daquele que adquiri em seguida com o álcool na meia-idade de minha vida. O álcool desempenhou a função que Deus não exerceu, também a função de me matar, de matar. Este rosto de álcool, eu o adquiri antes do álcool. O álcool apenas o confirmou. (p. 13)*

De toda a jornada descendente efetuada nos labirintos da memória a narradora emerge ainda solitária, mas seu saldo é positivo. Inobstante todas as perdas, ela emerge detentora de dois bens perduráveis — a lembrança preservada dos instantes de paixão de sua juventude e a criação literária, através da qual ela se redime e engrandece.

A vocação literária brota ainda muito cedo, antes mesmo da travessia que decidiu seu destino. Observe-se como a ambigüidade da seguinte passagem sugere tanto a iniciação sexual como a literária, ambas prestes a eclodir na jovem:

*Quinze anos e meio. O corpo é franzino, quase mirrado, seios ainda de criança, pintada de rosa-pálido e vermelho ( . . . ) Sei que tudo está aí. Tudo está aí e nada ainda foi posto em prática, vejo nos olhos, tudo já está nos olhos. Quero escrever. Já disse a minha mãe: o que eu quero é escrever. Nenhumε resposta na primeira vez. Depois, ela pergunta: escrever o quê? Livros, romances. Ela diz asperamente: depois da licenciatura em Matemática poderá escrever, se quiser, não é mais minha*

---

11. O corte dos cabelos muitas vezes aparece em textos literários como uma espécie de "rito de passagem", que assinala a integração do personagem no mundo dos adultos. No livro autobiográfico de Cecília Meireles, *OLHINHOS DE GATO*, por exemplo, a narrativa, que pretende retratar somente a infância da autora, interrompe-se com a cena em que a menina se submete ao corte dos cabelos. Em *O AMANTE*, os longos cabelos são as últimas amarras que prendem a protagonista à família, à adolescência e ao seu passado na Indochina. Veja o trecho à p. 20-1: "Esses cabelos que chamavam atenção, eu os cortei quando tinha vinte e três anos, em Paris, cinco anos depois de ter deixado minha mãe. Eu disse: corte. Ele cortou. De uma vez, para desbastá-los, a tesoura fria afluando a pele do pescoço. Caíram por terra. Perguntaram se eu os queria, poderiam embrulhá-los. Respondi que não."

*responsabilidade. É contra, não é uma coisa meritória, não é trabalho, é uma brincadeira — ela me dirá mais tarde: uma idéia de criança. (p. 25-6)*

Assumir o amante e a literatura constituíram, portanto, duas maneiras de agradecer a mãe e satisfazer suas carências. A resposta que a mãe dá a seus anseios literários não passa de “um olhar rápido, logo desviado, o leve erguer dos ombros, inesquecível” — e a constatação — “Serei a primeira a partir” (p. 27). Mais tarde, pode enfim exteriorizar seus anseios e culpas livremente através da literatura:

*Já morreram, a mãe e os dois irmãos. É tarde demais também para lembranças. Hoje já não os amo. Não sei mesmo se os amei. Eu os abandonei. Não tenho mais na mente o cheiro de sua pele nem nos olhos a cor dos seus olhos. Não me lembro da voz, a não ser às vezes da voz doce com a fadiga da noite. O riso, não o ouço mais; nem o riso, nem os gritos. Tudo acabado, não me lembro mais. Por isso escrevo sobre ela hoje com tanta facilidade, escrevo longamente, detalhadamente, ela se transformou em escrita. (p. 33)*

Finda a travessia no espelho da memória da narradora. É a voz desse amante misterioso, abrindo e fechando o romance, o fio de Ariadne que lhe permite entrar e sair incólume desse labirinto. Também ele, como a mãe, transformou-se em escrita na alquimia operada por Marguerite Duras. Nas fantasias, carências e perplexidades da protagonista, trabalhadas simbolicamente, o leitor encontra espelhado um pouco de seu próprio mundo psíquico, daí certamente a razão de seu apelo junto ao público leitor.