

Considerações sobre a dimensão ética da voz autoral nos últimos textos de Marguerite Duras

Doutorando Pablo Lemos Berned (UFF/UFFS)

Resumo:

*O discurso reconhecido como autobiográfico na obra de Marguerite Duras (1914-1996) decorre de que suas narrativas, geralmente em primeira pessoa, permitem, em diferentes representações do “eu”, que a identificação da narradora/personagem seja assimilável ao sujeito empírico. Os frequentes elementos lidos como biográficos, presentes nos seus textos, entre memórias e confissões íntimas, são facilmente reconhecidos pelos leitores familiarizados com a escrita de Marguerite Duras, tanto pela recorrência em suas diferentes publicações, quanto por informações de cunho extraliterário. O objetivo deste trabalho é propor algumas considerações sobre a dimensão ética que se manifesta na voz autoral dos últimos livros de Marguerite Duras publicados ainda em vida: **La Pluie d’été** (1990), **L’Amant de la Chine du Nord** (1991), **Yann Andréa Steiner** (1992), **Écrire** (1993), **Le Monde Extérieur** (1993) e **C’est tout** (1995). Nestes textos, as narrativas sobre si mesma evidenciam a encenação da própria escrita, produzidas quando é latente a proximidade da sua morte em virtude da idade avançada e do agravamento de doenças. A dimensão ética da voz autoral, por sua vez, é abordada pelo desejo de transparência da linguagem manifesto na “escrita sobre o processo de escrita”. Assim, ao ocuparem-se da própria ação de escrever, as narrativas de Duras vislumbriam, na reflexão sobre a própria linguagem, possibilidades de expressarem sua transparência, portanto sua sinceridade.*

Palavras-chave: Marguerite Duras, discurso autobiográfico, voz autoral.

Considerações iniciais

Marguerite Duras é uma escritora francesa, nascida em 1914 na colônia francesa da Cochinchina, sul do atual Vietnã, e publicou ao longo de cinquenta anos, até a sua morte em 1996, diversos romances, roteiros, peças de teatro e textos experimentais, além de também dirigir filmes. Entre seus trabalhos mais famosos pode-se destacar **Un barrage contre le Pacifique** (1950), o roteiro de **Hiroshima Mon Amour** (filme de 1959 dirigido por Alain Resnais), **Le Ravissement de Lol V. Stein** (1964), o longa-metragem **India Song** (1975) e **L’Amant** (1984). Este trabalho, cujo objetivo consiste em propor algumas considerações sobre a dimensão ética na voz autoral em textos de Marguerite Duras, se baseará nos seus seis últimos livros publicados em vida, todos nos anos 90, após recuperação de um coma: **La Pluie d’été** (1990), **L’Amant de la Chine du Nord** (1991), **Yann Andréa Steiner** (1992), **Écrire** (1993), **Le Monde Extérieur** (1993) e **C’est tout** (1995). A idade avançada e o agravamento de problemas de saúde que culminou com um coma de cinco meses (1988-1989) são sinais da proximidade cada vez mais latente com a morte ao enfatiza o caráter de monumento que a escrita engendra: afinal, o que restará do escritor senão ele próprio através de sua escrita? Análoga à imagem do narrador que apenas ao final da existência estaria apto a narrar a sua vida pela perspectiva da totalidade, a escrita de Marguerite Duras, pela encenação da própria escrita, anuncia seu desfecho nestes últimos textos.

Uma das primeiras questões que se estabelece frente ao conjunto de textos aqui analisados diz respeito ao sujeito discursivo: De quem é a voz – ou de quem são as vozes –

que reivindica(m) o “eu”? Tal questionamento se justifica em relação aos frequentes elementos lidos como biográficos, presentes nos seus textos, entre memórias e confissões íntimas, facilmente reconhecidos pelos leitores familiarizados com a escrita de Marguerite Duras, tanto pela recorrência em suas diferentes publicações, quanto por informações de cunho extraliterário. Dessa forma, em cada um dos seis livros é possível reconhecer diferentes estratégias de expressão do sujeito discursivo.

1 Vozes autorais

O primeiro livro publicado por Marguerite Duras após a recuperação do coma é **La pluie d'été** (1990), um romance sobre Ernesto, um rapaz autodidata, em um contexto de exclusão social. É narrado por uma perspectiva heterodiegética e, *em algumas passagens*, os diálogos são escritos de maneira semelhante aos textos dramáticos, isto é: nome da personagem, sinal gráfico de dois pontos, discurso direto e didascálias entre parênteses. A busca pela transparência na narração se dá justamente pela supressão do narrador. Sem mediador – isto é, sem narrador, sem juízos de valor – a simples representação dos diálogos seria suficiente para que o leitor imagine a cena, com a dinâmica de um filme ou uma peça de teatro.

Apenas no epílogo, grifado em itálico, de modo a diferenciar-se do corpo do texto ficcional propriamente dito, há uma primeira pessoa do singular que apresenta as circunstâncias da escrita e assume a autoria do texto, assinando, por fim, com as iniciais “M.D.”, que remetem à autora cujo nome consta, em destaque, na capa do livro. Essa voz autoral propõe o pacto ao seu leitor ao final do texto – isto é, *após* a leitura realizada – de que parte dos elementos da narrativa seria “baseada em fatos reais” e outra parte fruto da imaginação criadora da autora:

J'oublie encore: les noms des enfants je ne les ai pas inventés. Ni l'histoire d'amour qui court tout au long du livre.

J'oublie aussi: le port s'appelle vraiment de Port-à-l'Anglais. La Nationale 7 est la Nationale 7. L'école s'appelle vraiment l'école Blaise Pascal.

Le livre brûlé, je l'ai inventé (DURAS, 1990, p.150)¹.

Para que seja alcançado o efeito pretendido, de indissociabilidade entre verdade e ficção, é necessário que se aceite os elementos apontados pela voz autoral – e referendados pela sua assinatura – como verdadeiros. O discurso de autenticidade localizado ao final do livro parece induzir o leitor a firmar o pacto proposto na medida em que seria possível localizar, em Vitry-sur-Seine, uma *commune* ao sul de Paris onde se passa a narrativa, a casa dos pais, a árvore, a rodovia ou a escola. Entretanto, tal como está escrito no mesmo epílogo, a população estrangeira que ali vivia desapareceu, a casa em que a família de Ernesto vivia pegou fogo, a árvore foi podada e o jardim em que ela se encontra foi cercado. Esse artifício da narrativa, que recorre à realidade e logo em seguida afirma não ser possível aos leitores recorrerem também, reafirma a impossibilidade de dissociar realidade e imaginação nos textos de Marguerite Duras.

¹ *Torno a esquecer: não inventei o nome das crianças. Nem a história de amor que corre ao longo do livro./ Torno a esquecer: o porto se chama realmente Port-à-l'Anglais. A Nacional 7 é a Nacional 7. A escola se chama realmente escola Blaise Pascal./ O livro queimado, eu inventei* (versão em português: DURAS, 1990, p.100, itálico no original).

A distinção gráfica entre o diegético e o extradiegético também está presente em **L'amant de la Chine du Nord**. O prólogo, grifado em itálico, é assinado por Marguerite Duras e seguido de referência à data (maio de 1991), no qual o sujeito discursivo aborda supostas questões relativas às circunstâncias nas quais escreveu o livro. Os indícios – ou, ao menos, as ambiguidades – dos aspectos autobiográficos do texto estão presentes neste prólogo quando se revela a morte do chinês, referido no título do livro, e detalhes de sua *vida*, principalmente anteriores ao seu falecimento, como que uma *personagem* já conhecida do leitor. Na realidade, a relação entre a jovem estudante francesa pobre e o chinês rico na Indochina são signos do universo de temas e personagens recorrentes na escrita de Marguerite Duras ao longo de sua obra, em um mesmo ciclo temático que engloba a loucura da mãe, a proximidade com o irmãozinho (por vezes uma insinuada relação incestuosa), os vícios e as maldades do irmão mais velho e as injustiças sofridas pela família na colônia francesa, já abordados em **Un Barrage contre le Pacifique** (1950), na peça **L'Éden Cinéma** (1977) e em **L'Amant** (1984). Este processo de reescrita, ao retomar e ressignificar os mesmos temas e as mesmas personagens, sugere a composição de um imaginário durasiano, articulado por um conjunto de *crystalizações languageiras* (GAMONEDA LANZA, 2007) que todo leitor (e espectador) de Marguerite Duras é capaz de reconhecer ao reconstituir uma série de cenas nodais recorrentes ao longo de sua obra.

O texto remete explicitamente a outro texto, entretanto não o explicita. Implicitamente, os leitores habituados com a obra de Marguerite Duras associam esse *outro texto* a **L'Amant** (1984), adaptado para o cinema por Jean-Jacques Annaud e lançado em 1992. A proposta de adaptação do texto por Annaud trouxe divergências entre ele a escritora, posto que o projeto apresentado contrariava aspectos estéticos concebidos por Marguerite Duras. Assim, de modo a deslegitimar o filme de Annaud, Duras empenha-se em lançar **L'amant de la Chine du Nord** antes do lançamento do filme (ADLER, 2001, p.375-382). Ao longo do livro, a narrativa retoma o enredo de **L'Amant** e exhibe marcas de referência a um *hipotético filme* que pudesse ser realizado a partir deste novo texto:

Elle embrasse. Elle n'est plus seule dans l'image. Il est là. À côté d'elle. Les yeux fermés elle embrasse. Les mains, elle les prend, les pose contre son visage. Ses mains, du voyage. Elle les prend et elle les pose sur son corps à elle. Et alors il bouge, il la prend dans ses bras et il roule doucement par-dessus le corps maigre et vierge. Et tandis que lentement il le recouvre de son corps à lui, sans encore la toucher, la caméra quitterait le lit, elle irait vers la fenêtre, s'arrêterait là, aux persiennes fermées. Alors le bruit de la rue arriverait assoupi, lointain dans la nuit de la chambre. Et la voix du Chinois deviendrait aussi proche que ses mains (DURAS, 1991, p.79)².

A presença da câmera no texto, evocada por verbos no *modo condicional* que denotam um tempo hipotético, provoca uma ruptura na ilusão ficcional (STAM, 1981, p.55). Porém, ao contrário, a moldura narrativa desmistifica o plano do narrado, não o do narrador, o que mantém os pactos que garantem a ilusão de veracidade para o leitor. Afinal, a narrativa de uma narrativa – “eu narro”, ou “eu narro que narro” – pauta-se pela

² Ela beija. Não está mais sozinha na imagem. Ele está ali. Ao lado dela. Ela beija-o de olhos fechados. Toma-lhe as mãos e coloca-as sobre seu corpo. Então ele se mexe, toma-a nos braços e rola suavemente sobre o corpo magro e virgem. E enquanto recobre-a lentamente com seu corpo, sem tocá-la ainda, a câmera deixaria a cama, iria para a janela, pararia ali, as persianas fechadas. Então o ruído da rua chegaria abafado, distante na noite do quarto. E a voz do chinês se tornaria tão próxima quanto suas mãos (versão em português : DURAS, 1992, p.55).

dimensão ética ao evidenciar o vazio da linguagem. Isso porque quando se pronuncia o enunciado “Eu falo”, é como se fosse a única possibilidade de sinceridade da linguagem; pois, ao dizer “eu falo”, nada mais digo além de dizer que falo (FOUCAULT, 2001, pp.219-242). Esse raciocínio aponta essa construção verbal como o suporte de um discurso em que o discurso falta. Nos termos de Jean Ricardou (1971), é como se a narrativa deixasse de ser a escrita de uma aventura, para se tornar a aventura de uma escrita. Assim, as histórias apresentam-se não como percurso de heróis, mas como o percurso de narrativas, que ao se autoevidenciarem, desmistificam-se.

2 Pactos autobiográficos

O leitor familiarizado com a obra de Marguerite Duras facilmente reconhecerá na narradora de **Yann Andréa Steiner** a voz de uma figura autoral – ou seja, a narradora adota, não uma identidade qualquer, senão a da própria escritora, assumindo ao longo do texto títulos de trabalhos de Marguerite Duras ou se referindo a personagens e lugares já explorados em outros textos:

Je vous ai écrit cette lettre-là :

Yann Andréa, j’ai rencontré cet été quelqu’un que vous connaissez, Jean-Pierre Ceton, nous avons parlé de vous, je n’aurais pas pu deviner que vous vous connaissiez. Et puis il y a eu votre mot sous ma porte à Paris après le *Navire Night*. J’ai essayé de vous téléphoner, je n’ai pas trouvé votre numéro de téléphone. [...] Et puis il y a eu les poèmes que vous m’avez envoyés, dont certains m’ont paru très beaux, d’autres, moins, et cela je ne savais pas comment vous le dire. Voilà. Voilà, oui. Que c’étaient vos lettres que étaient vos poèmes. Vos lettres sont belles, les plus belles de tout ma vie il me semblait, elles en étaient douloureuses. Je voulais vous parler aujourd’hui. Je suis un peu convalescente mais j’écris. Je travaille. Je crois que le deuxième *Aurélia Steiner* a été écrit pour vous (DURAS, 1992, pp.9-10)³.

A narradora não apenas incorpora elementos de cunho autobiográfico, mas dirige-se a um interlocutor nomeado, Yann Andréa, personagem já conhecida por outros textos da obra da escritora (desde a publicação de *L’Été 80*, em 1980, quando a escrita dos artigos que compõem o livro coincidiu com o início de seu relacionamento íntimo), mas também por aspectos biográficos extraliterários, considerando-se que Yann Andréa é seu último companheiro, tornado figura pública desde que passou a viver consigo. Este efeito autobiográfico que induz à confusão entre narrador e autor é evidente em virtude de haver a identificação entre o sujeito da ação, o sujeito da enunciação e a pessoa que escreve o texto, conforme Phillipe Lejeune (1996, p.30). É por essa perspectiva que Paraíso (2002) ressalta as circunstâncias nas quais certas narradoras de Duras assumem a autoria de livros da própria escritora, imbricando categorias narrativas, o que tem por efeito de sentido não

³ Eu lhe escrevi esta carta: / Yann Andréa, neste verão encontrei uma pessoa que você conhece, Jean-Pierre Ceton, falamos sobre você, eu nunca poderia imaginar que se conheciam. E depois houve o seu bilhete debaixo da minha porta, em Paris, após a exibição de *Navire Night*. Tentei lhe telefonar, não encontrei o número de seu telefone. [...] E depois houve os poemas que você me enviou, alguns deles me pareceram muito bons, outros menos, e isto eu não sabia como lhe dizer. É isso. É isso, sim. As suas cartas eram os seus poemas. Suas cartas são belas, as mais belas de toda minha vida, e me pareciam dolorosas. Eu queria falar com você hoje. Estou um pouco convalescente, mas escrevo. Trabalho. Acho que o segundo *Aurélia Steiner* foi escrito para você (versão em português: DURAS, 1993, pp.3-4).

dissociar o enunciador, o narrador e a personagem, recorrendo à alternância entre a primeira e a terceira pessoa em duplos do escritor.

A publicação de **Écrire** reúne cinco textos nos quais os dois primeiros admitem uma voz autoral: o texto que dá título ao livro, *Écrire*, e *La mort du jeune aviateur anglais*. Desde o prefácio, assinado pelas iniciais da autora, seguido de referência a lugar, mês e ano (“Paris, junho de 1993”), são feitas referências sobre o processo de realização de dois filmes, homônimos a estes dois textos, nos quais a própria Marguerite Duras os narra. Ainda no prefácio há uma referência a um filme realizado pela própria autora, **Le Dialogue de Rome** (1982), cujo texto é publicado neste mesmo volume com o título de *Roma*. No texto *Écrire*, a narradora novamente recorre a um tom autobiográfico e propõe uma retrospectiva ao abordar as circunstâncias do processo de escrita de livros, cujos títulos e enredos são coincidentes com a obra de Marguerite Duras:

Chaque livre comme chaque écrivain a un passage difficile, incontournable. Et il doit prendre la décision de laisser cette erreur dans le livre pour qu’il reste un vrai livre, pas menti. La solitude je ne sais pas encore ce qu’elle devient après. Je ne peux pas encore en parler. Ce que je crois c’est que cette solitude, elle devient banale, à la longue elle devient vulgaire, et que c’est heureux (DURAS, 1993, pp.34-35)⁴.

As reflexões da narradora sobre si, sobre sua obra e o processo de escrita de seus textos compõem *Écrire* e são retomados em *La mort du jeune aviateur anglais*. Neste outro texto, um suposto episódio de queda de um avião em Vauville ao fim da Segunda Guerra alterna-se com observações sobre a realização de textos literários e de filmes, ao mesmo tempo em que sugere um tom autobiográfico ao abordar a morte do irmão mais novo durante a guerra do Japão. Já em *Roma*, há o diálogo de um casal, tal como se estivesse em um filme, que conta a história da rainha da Samaria feita prisioneira de guerra pelo general romano que a amava, retomando o tema já explorado por Marguerite Duras em *Césarée*, texto publicado em **Le navire Night** (1979).

Os outros textos em **Écrire** são *Le nombre pur* e *L’exposition de la peinture*. No primeiro, reflete-se sobre os usos da palavra “puro” em sua dimensão política, destacadamente no discurso usado contra os judeus pelos nazistas e contra o proletariado, enquanto que, no segundo, descreve-se uma exposição de pintura sem observações específicas. O sujeito da enunciação não faz quaisquer referências autobiográficas explícitas nestes textos. Entretanto, os gêneros aos quais seus textos recorrem – a crônica e a crítica – não deixam de insinuar a leitura de cunho pessoal realizada pela autora a respeito dos temas abordados. Tanto um quanto o outro se aproximam, em certa medida, aos textos de Duras compilados em **Le monde extérieur**, publicado no mesmo ano do lançamento de **Écrire**, que se constitui sobretudo por prefácios e artigos dispersos produzidos entre os anos 60 até os anos 90, entregues para serem organizados por Christiane Blot-Labarrère, que também prefacia o livro.

Cela se passe à propos de Reagan, au début de l’entretien avec François Mitterrand.

François Mitterrand me dit que pour Kadhafi « quiconque nuit à l’unité

⁴ Cada livro, como cada escritor, tem alguma passagem mais difícil, incontornável. E ele deve tomar a decisão de deixar esse erro no livro para que permaneça um livro verdadeiro, e não de mentira. A solidão, ainda não sei em que ela se transforma depois. Ainda não posso falar disso. O que acho é que essa solidão se torna banal, com o tempo ela se torna vulgar, e que isso é uma felicidade (versão em português : DURAS, 1994, p.32).

arabe est un traître ». Et je répons: « Reagan n'est pas arabe, il ne peut pas être un traître ». C'est ce qui s'est passé, ces deux phrases (DURAS, 1993 [1986], p.76)⁵.

Em um artigo de opinião, ao retomar uma entrevista que realizou com o então presidente da França, François Mitterrand (aliás, seu amigo desde quando o escondeu durante a Resistência ao avanço nazista em território francês), Marguerite Duras contra-argumenta seu entrevistado e privilegia em seu texto o seu próprio contra-argumento. No artigo, publicado originalmente no *L'Autre Journal/Hebdo*, nº 12, em maio de 1986, Marguerite Duras, enquanto articulista, intervém na resposta do entrevistado – o Presidente francês – como que buscando corrigir o argumento citado. Assim como nos textos anteriores mencionados, a voz autoral de Marguerite Duras, nesse recorte de *intenção* não-ficcional extraído de **Le monde extérieur**, assume a *performance* de representação da imagem de si mesma, uma imagem que busca transcender às fronteiras do vivido e do imaginado, do biográfico e do ficcional.

3 Desejo de transparecer pela linguagem

Por fim, **C'est tout**, o último livro publicado em vida por Marguerite Duras, propõe um pacto autobiográfico através do predomínio dos pronomes em primeira pessoa e referências *ao seu próprio nome*, suas iniciais e sua identidade enquanto escritora, além das referências à data e ao seu endereço residencial no início do texto.

Pour Yann mon amant de la nuit.

Signé: Marguerite, l'aimante de cet amant adoré, le 20 novembre 1994, Paris, rue Saint Benoît (DURAS, 1995, p.7)⁶.

A dedicatória no corpo do texto com que inicia **C'est tout** é direcionada para *Yann*, nome imediatamente reconhecido como Yann Andréa, *personagem* familiar para os leitores de Marguerite Duras. Como é esperado, a dedicatória é seguida de uma assinatura: “Marguerite”. Não se trata do nome da autora dos livros, “Marguerite Duras”, ou do acrógrafo “MD”, ambíguo na medida em que permite a referência tanto à Marguerite Duras quanto ao seu nome de batismo, Marguerite Donnadiou. Ao contrário, ao assinar simplesmente “Marguerite”, a ambiguidade dá lugar à tentativa mais ousada de se deixar transparecer pela linguagem. Ante a recusa das máscaras que a opacidade da língua atribui àquele que escreve, restaria apenas a dimensão ética aí implicada pela assinatura com o nome próprio (prenome), de uma sinceridade almejada, ainda que impossível.

Corroborando sua estratégia de pertencimento à literatura íntima a sua estrutura em datas, sequenciais e de periodicidade irregular, que remetem ao gênero diário íntimo. A voz autoral, portanto, parece buscar compartilhar com seus já leitores a sua intimidade, suas impressões por acontecimentos presentes e passados e o seu desespero em virtude da consciência de proximidade da morte. Também os diálogos recorrentes em dados momentos ao longo do texto, tentariam reafirmar a estratégia de sinceridade proposta em um pacto autobiográfico pelo uso do discurso direto. As falas dos diálogos são precedidas

⁵ Isso se passa à propósito de Reagan, ao início da entrevista com François Mitterrand. / François Mitterrand disse-me que, para Kadafi “quem quer traga trevas à unidade árabe é um traidor”. E eu respondo: “Reagan não é árabe, ele não pode ser um traidor” Foi o que se passou, essas duas frases (versão em português : tradução nossa).

⁶ Para Yann, meu amante da noite. / Assinado: Marguerite, a amante desse amante adorado, em 20 de novembro de 1994, Paris, sua Saint-Benoît (versão em português : tradução nossa).

pelas iniciais “M.D.” da autora e “Y.A.” de seu interlocutor, que remetem mais uma vez a Yann Andréa, e se caracterizam por perguntas, realizadas por ele e respondidas por ela, como que uma entrevista privilegiada, gravada e transcrita.

Conclusão

Essa busca por evitar a manipulação ou a distorção das informações por mediadores, de expor ao público leitor confissões de ordem íntima e não utilizar o artifício de um narrador que não seja um desdobramento da própria escritora são aspectos da performance da voz autoral de Marguerite Duras nesses textos. A dimensão ética implicada no seu discurso autoral se dá pela pretensão em alcançar uma almejada linguagem que se pretenda neutra e inocente. A transparência da linguagem seria possível, nesse sentido, apenas quando a escrita volta-se para a performance da escrita, em uma *mise-en-abyme* que revela o processo e os artifícios da escrita. Quando se evidencia a aproximação das identidades da personagem, da narradora e da autora, percebe-se que seu objeto de interesse não está no enunciado, mas na própria enunciação. Isto é, a narrativa ocupa-se da própria ação de narrar.

Referências Bibliográficas

- 1] ADLER, Laure. **Marguerite Duras : a life**. Tradução de Anne-Marie Glasheen. London : Phoenix, 2001.
- 2] DURAS, Marguerite. **La pluie d'été**. Paris : POL, 1990 [**Chuva de verão**. Tradução de Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990].
- 3] _____. **L'Amant de la Chine du Nord**. Paris : Gallimard, 1991 [**O amante da China do Norte**. Tradução de Denise Range Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992].
- 4] _____. **Yann Andrea Steiner**. Paris: POL, 1992. [**Yann Andrea Steiner**. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993].
- 5] _____. **Écrire**. Paris : Gallimard, 1993a [**Escrever**. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro : Rocco, 1994].
- 6] _____. **Le monde extérieur : Outside 2**. Paris: POL, 1993b.
- 7] _____. **C'est tout**. Paris: POL, 1995.
- 8] FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Org. Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 (Ditos e Escritos III).
- 9] GAMONEDA LANZA, Amelia. Errances du nom. L'activité poétique de la nomination durassienne. **Thélème** : Revista Complutense de Estudios Franceses, Madrid, Universidade Complutense de Madrid, v.22, pp.43-52, 2007. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/fl1/11399368/articulos/THEL0707110043A.PDF>>. Acesso em 28 jul. 2013.
- 10] LEJEUNE, Phillipe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- 11] PARAÍSO, Andrea Correa. **Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca**. São Paulo: Unesp, 2002.

- 12] RICARDOU, Jean. **Pour une théorie do nouveau roman**. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- 13] STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Trad. José Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.