

O TEMPO EM *L'AMANT* DE MARGUERITE DURAS

LE TEMPS DANS *L'AMANT* DE MARGUERITE DURAS

Marcela Ferreira da Silva Santana¹

Patrícia Souza Silva²

Resumo: Este artigo traz reflexões envolvendo diversas perspectivas da temática do tempo em *L'Amant* de Marguerite Duras. A obra escolhida apresenta o tempo através de múltiplos vieses, o que objetiva o seu estudo na interface memória e texto literário. O tempo aqui é discutido entre teorias do tempo filosóficas, literárias e também com excertos da obra selecionada. Essa reflexão é embasada em autores como Gilles Deleuze, Tzvetan Todorov, Gérard Genette e Henri Atlan.

Palavras-Chave: Tempo. Imagem. *L'Amant*. Marguerite Duras.

Abstract: This paper discusses diverse perspectives on the theme of time in *L'Amant* by Marguerite Duras. The chosen work presents the time through multiple views, which aims its study in the memory interface and literary text. The time here is discussed between philosophical and literary theories of time, and also with excerpts from the selected work. This reflection is based on authors such as Gilles Deleuze, Tzvetan Todorov, Gérard Genette and Henri Atlan.

Keywords: Time. Image. *L'Amant*. Marguerite Duras.

1 Tudo tem o seu tempo determinado,
e há tempo para todo o propósito debaixo do céu.

2 Há tempo de nascer, e tempo de morrer;
tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou;

3 Tempo de matar, e tempo de curar;
tempo de derrubar, e tempo de edificar;

4 Tempo de chorar, e tempo de rir;
tempo de prantear, e tempo de dançar;

5 Tempo de espalhar pedras, e tempo de ajuntar pedras;
tempo de abraçar, e tempo de afastar-se de abraçar;

6 Tempo de buscar, e tempo de perder;
tempo de guardar, e tempo de lançar fora;

7 Tempo de rasgar, e tempo de coser;
tempo de estar calado, e tempo de falar;

8 Tempo de amar, e tempo de odiar;
tempo de guerra, e tempo de paz.

(Bíblia, Eclesiastes 3:1-8)

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: marcelafferreirasantana@gmail.com

² Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: patgirl4@gmail.com.

O tempo é um assunto com o qual a humanidade tem se dedicado ao longo de sua existência. As crianças não pensam sobre ele. Mas, num certo ponto de sua vida o homem, inevitavelmente, pensa no tempo. Talvez porque sua existência é ameaçada com o tempo. Em todos os sentidos possíveis. Talvez porque esse é o momento de cada um no tempo - o agora. Nesse *Agora* é que o homem tem o seu espaço para viver, viver a sua história. A história de um homem extraordinário, a história de um homem ordinário, ou simplesmente, a história de um homem, o mais importante é que é a *sua* história. O *Tempo* teve suas fases, seja não filosófica, pré-filosófica, filosófica. Contudo, o essencial é a qualidade do tempo, a riqueza de cada segundo, de cada instante que se abre infinitamente para um novo instante nascer-morrer. Verdadeiramente, o tempo está sempre presente no pensamento humano, e sua temática está em todos os lugares. Para as biológicas: é uma questão de tempo. Para as exatas: é uma questão de tempo. Para as humanas: é uma questão de tempo. O fim da vida: é uma questão de tempo. O socorro: é uma questão de tempo. Tempo... Tempo... Tempo.

O texto que segue tem por intuito dialogar perspectivas do tempo de autores consagrados com a obra da escritora Marguerite Duras, *L'Amant*. O tempo visado no presente artigo será de cunho literário (tempo da escritura, da enunciação, da leitura) e também filosófico. Essa obra é adequada para a demonstração dessas possibilidades de visão do tempo, especialmente pelo modo como é produzida a narrativa e os *flashbacks* que nos possibilitam a ideia de vaivém dos/nos tempos.

A história é, na maior parte, feita em primeira pessoa do singular, portanto, por uma narradora-personagem que, ao envelhecer, lembra-se constantemente de um momento em sua vida que marcou o seu passado, *la traversée du fleuve*. O lugar é a Indochina, ela tinha quinze anos e meio. Para ajudar no sustento de sua família, resolveu ser acompanhante de homens, o que não esperava era conhecer um chinês, o qual foi seu primeiro homem e pelo qual se apaixonou. Ambos amantes tentaram disfarçar e conter esse amor, pois sabiam que não seria possível um desfecho feliz para esse romance, por causa das convenções sociais da época, em que chineses não misturavam raças e brancos se consideravam superiores. O desenlace triste esperado, ou inesperado, é que ela parte para a França e eles se separam. Impossível é o tempo separar esse pequeno/grande incidente do coração e da memória.

Começemos pela estrutura da narrativa, como a temporalidade literária se apresenta nesse romance? E como por meio dessa temporalidade podemos compreender outras? Segundo Tzvetan Todorov,

O problema da apresentação do tempo na narrativa impõe-se por causa de uma dissemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso. O tempo do discurso é, em um certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo, mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro; uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta. É daí que vem a necessidade de romper a sucessão ‘natural’ dos acontecimentos, mesmo se o autor desejava segui-la de mais perto. Mas na maior parte do tempo, o autor não tenta encontrar esta sucessão ‘natural’ porque utiliza a deformação temporal para certos fins estéticos. (TODOROV, 1976, p. 232)

Com a citação anterior de Todorov, nós podemos relacionar esse *tempo linear*, que geralmente existe em quase todas as narrativas, com o tempo *Chronos*. O tempo *Chronos* é o tempo dos corpos, o tempo em que as *ações* se realizam, em que estamos vivos no presente, presente este que é o único tempo existente. Já quanto ao tempo pluridimensional, podemos relacioná-lo com *Aion*, que é o tempo dos acontecimentos incorporais. Esses acontecimentos são *efeitos* que se incidem e insistem no passado e futuro. Assim como o discurso e a história estão na narrativa, *Chronos* e *Aion* interagem constantemente em nós.

A pergunta fundamental que nos coloca este texto: que tempo é este que não tem necessidade de ser infinito, mas somente ‘infinitamente subdivisível’? Este tempo é *Aion*. Vimos que o passado, o presente e o futuro não eram absolutamente três partes de uma mesma temporalidade, mas formavam duas leituras do tempo, cada uma completa e excluindo a outra: de um lado, o presente sempre limitado, que mede a ação dos corpos como causas e o estado de suas misturas em profundidade (*Chronos*); de outro, o passado e o futuro essencialmente ilimitados, que recolhem à superfície os acontecimentos incorporais enquanto efeitos (*Aion*) (DELEUZE, 2009, p. 64)

O tempo *Chronos* é aquele tempo do presente, mas o tempo preferencial da narrativa de *L’Amant* é o *Aion*. Pois para Deleuze (2009) é no tempo *Aion* que se traçam pontos aleatórios em uma linha reta. Pois cada acontecimento tem a sua singularidade que é um ponto na linha do tempo, o interessante é salientar que cada ponto singular desses pode se dividir em infinitos pontos singulares até o infinito. Um acontecimento pode se comunicar com outro acontecimento, que é outro ponto, e isso, para quem está vivendo o tempo *Aion*, não tem fim, pois nessa linha do *Aion*, cada acontecimento se comunica com todos outros, que, na verdade, é um só *Acontecimento*, por isso que Deleuze (2009) afirma que o *Acontecimento* no *Aion* tem uma verdade que é eterna.

Não é mais o futuro e o passado que subverte o presente existente, é o instante que perverte o presente em futuro e passado insistentes. A diferença

essencial não é mais entre Chronos e Aion simplesmente, mas entre Aion das superfícies e o conjunto de Chronos e do devir louco das profundidades. Entre os dois devires, da superfície e da profundidade, não podemos nem mesmo dizer mais que há algo em comum, esquivar do presente. Pois se a profundidade esquiva o presente, é com toda a força de um “agora” que opõe *seu* presente tresloucado ao sábio presente da medida; e se a superfície esquiva o presente, é com toda a potência de um “instante”, que distingue seu momento de todo presente assinalável sobre o qual cai e recai a divisão. (DELEUZE, 2009, p. 170)

L'Amant poderia apresentar um tempo linear no discurso, ou seja, no modo que a estrutura é usada pelo narrador para construir a fábula ou história. No entanto, a autora prefere interromper as várias linhas de sucessão “natural” do tempo, como explicou Todorov, para certos fins estéticos. A autora utiliza largamente o recurso de anacronia, que, segundo Gérard Genette (1979), é um artifício que possibilita ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe no momento presente. Porque existe o tempo em que acontece a história e o tempo da narrativa. Quando se estuda a ordem temporal de uma narrativa, o que se faz é confrontar a ordem dos segmentos relativos ao tempo no discurso narrativo, ou seja, a ordem em que acontecem os eventos e a maneira como eles são dispostos na história. Através desse recurso de *flashback*, a narradora tem maior possibilidade de tentar transparecer, ou tentar imitar o texto como se fossem fluxos de consciência, como um corte cinematográfico, para termos o prazer de visualizar a cena em sua cabeça. Para exemplificar, segue um trecho:

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.
C'est le passage d'un bac sur le Mekong.
L'image dure pendant toute la traversée du fleuve.
J'ai quinze ans et demie, il n'y a pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone, nous sommes dans la longue zone chaude de la terre, pas de printemps, pas de renouveau.
(DURAS, 1984, p. 11)³

Através desse trecho, a narradora deixa transparecer o seu fluxo de consciência. No que ela está pensando naquele momento. É como se revivêssemos essa mesma situação através de seus olhos. O passado se torna presente uma vez mais. A sua expressão através da linguagem nos revela aquele momento no presente, como os verbos indicam *nous sommes* e

³ Tenho ainda a dizer-vos que tenho quinze anos e meio.

É a passagem de uma barcaça no Mékong.

A imagem dura toda a travessia do rio.

Tenho quinze anos e meio e não há estações neste país, estamos numa estação única, quente, monótona, estamos na longa zona quente da terra, não há Primavera, não há renovação. (DURAS, 2003, p. 10)

j'ai. Como diria Henri Atlan (1992, p. 37), é a memória que é “exibida” na linguagem, e “constitui nossa consciência, presença do passado”. Gilles Deleuze (2005) traz, em *A imagem-tempo* reflexões filosóficas sobre o recurso de *flashback*. Para ele, é “a relação da imagem atual com imagens-lembrança aparece no *flashback*. Este é, precisamente, um circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente.” (DELEUZE, 2005, p.63). Para se fazer uso de uma cena de *flashback*, Deleuze (2005) afirma que é preciso que haja uma motivação, algo como, por exemplo, uma marca interna do passado, não que a história seja contada no presente, mas algo que justifique a sua autenticidade, a causa dessa imagem lembrança aparecer em cena.

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. (DURAS, 1984, p. 16)⁴

Mas, no caso de Duras, parece não haver uma causa específica, é aquela lembrança que insiste em sua cabeça. Aquela cena de um amor não vivido. Uma lembrança muito forte. Como a narradora afirma, ela vai contar uma passagem obscura de sua vida. Essa história não provém de uma justificativa do porquê daquela lembrança, pois a história é quase toda contada assim, com lembranças de passagens vividas na Indochina, a infância e adolescência da narradora-personagem. “Trata-se, ao contrário, de um inexplicável segredo, de uma fragmentação de qualquer linearidade, de constantes bifurcações, cada uma das quais é uma ruptura de causalidade.” (DELEUZE, 2005, 65). É nessa bifurcação do tempo que vai justificar-se o *flashback* nessa narração.

⁴ É no decurso desta viagem que a imagem se teria destacado, que teria sido roubada ao conjunto. Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada, como outra, algures, noutras circunstâncias. Mas não foi. O objecto era demasiado insignificante para a provocar. Quem se teria lembrado disso? Só poderia ser tirada se alguém pudesse ter previsto a importância deste acontecimento na minha vida, esta travessia do rio. Ora, enquanto esta se dava, ignorava-se até a sua existência. Só Deus a conhecia. É por isso que esta imagem, e não podia ser de outra maneira, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, retirada ao conjunto. É a este não ter sido feita que deve a sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente o seu autor. (DURAS, 2003, p. 15)

Portanto, são as bifurcações do tempo que dão ao *flashback* necessidade, e às imagens-lembrança autenticidade: um peso de passado sem o qual elas continuariam a ser convencionais. Mas por quê, como? A resposta é simples: os pontos de bifurcação são o mais das vezes tão imperceptíveis que só podem revelar-se posteriormente, a uma memória atenta. É uma história que só no passado pode ser contada. (DELEUZE, 2005, p.67)

No caso de *L'Amant*, o que justifica o uso do *flashback* é a intimidade da relação da memória com a narrativa. Alguma coisa que aconteceu no passado e marcou a personagem, esse fato deixou marcas no tempo, e nesse momento houve uma bifurcação desse tempo. A narrativa é feita como se estivesse no presente, como se a personagem estivesse vivendo aquele momento novamente, porque aquela cena um dia foi o *presente* da personagem, hoje ela é *passado*, mas um dia foi presente.

A memória nunca poderia evocar e contar o passado, se não se tivesse constituído no momento em que o passado ainda era presente, portanto, com um objetivo por vir. É por isso mesmo que ela é conduta: é no presente que se faz uma memória, para ela servir no futuro, quando o presente for passado. É essa memória do presente que faz se comunicarem intimamente os dois elementos, a memória romanesca tal como aparece na narrativa relatadora, o presente teatral tal como aparece nos diálogos relatados. (DELEUZE, 2005, p. 68)

Na obra em estudo, temos exemplos de outro tipo de tempo que é tempo da enunciação e o tempo da percepção. Segundo Todorov (1976), o tempo da enunciação é o tempo da escritura, e o tempo da percepção é o tempo da leitura. O tempo da enunciação se faz literário ao ser introduzido na história. O tempo da leitura, por sua vez, é um tempo que determina a nossa percepção do conjunto da obra. Em *L'Amant* temos exemplos do tempo da escritura em Duras, quando ela fala sobre sua própria escrita. Sobre o que passa no tempo da enunciação.

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a des vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai, il n'y avait personne. L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur.

Ecire pour eux était encore moral. Ecire, maintenant, il semblerait que ce ne soit plus rien bien souvent. (DURAS, 1984, p. 14)⁵

Aqui ela fala da própria escrita, do ato escrever. De como ela fez a seleção do que escrever neste livro, de como ela passou de uma escrita a outra, ou seja, a sua evolução como escritora. Antes, no começo da carreira, sentia pudor, tinha aquela obrigação de se firmar na profissão e também tinha o meio onde estava inserida, mas depois de um momento ela sente maior liberdade em escrever sobre assuntos obscuros, de cunho pessoal. É assim que ela acaba por falar da própria narrativa e do tempo da enunciação. Cabe a nós como leitores o tempo da percepção.

Quaisquer que sejam os detalhes e as variações de um idioma a outro, todas estas diferenças se reduzem claramente a uma oposição entre a objetividade da narrativa e a subjetividade do discurso; mas é preciso indicar que se trata no caso de uma objetividade e de uma subjetividade definida por critérios de ordem propriamente lingüística: é ‘subjetivo’ o discurso onde se marca, explicitamente ou não, a presença de (ou a referência a) *eu*, mas este *eu* não se define de nenhum modo como a pessoa que se mantém o discurso, do mesmo modo que o presente, que é o tempo por excelência de modo discursivo, não se define de nenhum modo como o momento em que o discurso é enunciado, sem emprego marcando ‘a coincidência do acontecimento descrito com a instância do discurso que o descreve’. Inversamente, a objetividade da narrativa se define pela ausência de toda referência ao narrador: ‘Para dizer a verdade, o narrador não existe mesmo mais. Os acontecimentos são colocados como se produzem à medida que aparecem no horizonte da história. Ninguém fala aqui, os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos. (TODOROV, 1976, p. 269)

Em Duras, a narração segue em primeira pessoa do singular, o *Eu* é presente na obra, a referência é direta à narradora, e, ao escrever, ela ainda compara essa obra às outras. Poi,s nessa obra, ela trata de uma parte obscura de sua vida, de um assunto bem pessoal que ela deixou muito tempo no escuro. O tempo em *L’Amant* é o presente, mesmo que ela sempre mude de uma idade para outra, por exemplo, quando ela está falando de sua velhice, no próximo parágrafo ela já está tratando dos seus 15 anos. É *como se fossem* blocos mentais que não podem ser controlados.

⁵ A história da minha vida não existe. Isso não existe. Nunca há um centro. Não há caminho, nem linha. Há vastos lugares onde se faz crer que havia alguém, não é verdade, não havia ninguém. A história de uma pequeníssima parte da minha juventude, escrevi-a já mais ou menos, enfim, quero dizer, dei uma idéia, falo justamente desta, da travessia do rio. O que faço aqui é diferente, e semelhante. Antes, falei dos períodos claros, dos que estavam iluminados. Aqui falo dos períodos ocultos dessa mesma juventude, de certas dissimulações que teria operado sobre certos factos, sobre certos sentimentos, sobre certos acontecimentos. Comecei a escrever num meio que me impelia ao pudor. Escrever, para eles, era ainda moral. Escrever, agora, dir-se-ia que muitas vezes já não é nada. (DURAS, 2003, p. 13)

Filosofando um pouco sobre as imagens que se formam ao longo da narrativa, Deleuze (2005) discutindo Henri Bergson, distingue a *imagem atual* da *imagem virtual*, é importante essa reflexão com a imagem, pois esta tem uma ligação estrita com o tempo, a imagem atual é aquela que está relacionada com o *presente*, por isso atual, no entanto, o presente não é o único tempo, pois o presente se torna *passado*, quando surge um novo presente.

Certamente é preciso que ele passe, para que o novo presente chegue, que passe ao mesmo tempo que é presente, no momento em que o é. É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular. (DELEUZE, 2005, p.99)

Quanto a imagem que nós, leitores, vemos em *L'Amant* uma imagem virtual em uma imagem atual. Explicando melhor, essa *imagem virtual* se define tomando por base o presente, a imagem atual, pois ela, essa imagem virtual, é completamente passado do presente. Ela é simultânea à imagem atual, ou seja, ao mesmo tempo em que se tem a imagem atual do momento presente, igualmente se está visualizando a imagem virtual, que é uma imagem passada, mas está no momento presente.

Je porte une robe de soie naturelle, elle est use, presque transparente. Avant, elle a été une robe de ma mère, un jour elle ne l'a plus mise parce qu'elle la trouvait trop claire, elle me l'a donnée. Cette robe est sans manches, très décolletée. Elle est de ce bistre que prend la soie naturelle à l'usage. C'est une robe dont je me souviens. Je trouve qu'elle me va bien. J'ai mis une ceinture de cuir à la taille, peut-être une ceinture de mès frères. (DURAS, 1984, p.18)⁶

Segundo Philippe Hamon (1976), esse tipo de personagem pode ser classificado como *personagens-anáforas*, ou seja, são personagens que fazem uso de lembranças para montar seu discurso, como, por exemplo, a recordação e o *flash-back*. É dessa forma que o livro parece citar a si mesmo e que a obra “constrói-se de maneira tautológica”.

Concluindo, temos um breve diálogo com o texto de Henri Atlan (1992), *Entre o cristal e a fumaça*, que lida com a problemática do tempo e sua evolução, pensando no viés

⁶ Trago um vestido de seda natural, usado, quase transparente. Antes, foi um vestido da minha mãe, um dia ela deixou de o pôr porque o achava demasiado claro, deu-mo. É um vestido sem mangas muito decotado. É desse tom amarelado que a seda natural ganha com o uso. É um vestido de que me lembro. Acho que me fica bem. Pus um cinto de couro à cintura, talvez um cinto dos meus irmãos. (DURAS, 2003, p. 17)

passado-futuro. Ele trata ainda da evolução do sistema, de como ficamos mais complexos com o passar dos tempos, ficamos mais velhos e melhores, mas, como dissemos no início do texto, o tempo é ameaçador. Isso quer dizer, que apesar de compreender mais esse mundo, estarmos melhores, o nosso fim é inevitável por conta de nossa degeneração.

Na verdade, as coisas que acontecem raramente são as que queremos. Parece que não somos nós que as fazemos, muito embora saibamos que nós é que as fizemos. E isso não deve nos surpreender, já que só nos sentimos querendo com uma parte de nós mesmos - a consciência voluntária -, ao passo que fazemos com a totalidade de nós [...] (ATLAN, 1992, p. 118)

Por esse caminho, Atlan faz uma reflexão sobre a temporalidade no inconsciente, com o qual nós nos reconhecemos, mas não nos identificamos, pelo fato de não ser uma consciência voluntária. Não podemos conhecer completamente o nosso querer e as vontades. É dessa forma que as coisas que conhecemos são produtoras do nosso passado. Para visualizar esse querer, segue trecho da partida de nossa narradora-personagem:

Elle aussi c'était lorsque le bateau avait lancé son premier adieu, quand on avait relevé la passerelle et que les remorqueurs avaient commencé à le tirer, à l'éloigner de la terre, qu'elle avait pleuré. Elle l'avait fait sans montrer ses larmes, parce qu'il était chinois et qu'on ne devait pas pleurer ce genre d'amants. Sans montrer à sa mère et à son petit frère qu'elle avait de la peine, sans montrer rien comme c'était l'habitude entre eux. Sa grande automobile était là, longue et noire, avec, à l'avant, le chauffeur en blanc. Elle était un peu à l'écart du parc à voitures des Messageries Maritimes, isolée. Elle l'avait reconnue à ces signes-là. C'était lui à l'arrière, cette forme à peine visible, qui ne faisait aucun mouvement, terrassée. Elle était accoudée au bastingage comme la première foi sur le bac. Elle savait qu'il la regardait. Elle le regardait elle aussi, elle ne le voyait plus mais elle regardait encore vers la forme de l'automobile noire. Et puis à la fin elle ne l'avait plus vue. Le port s'était effacée et puis la terre. (DURAS, 1984, p. 135-136)⁷

Essa cena mostra a dor da separação. No fundo, a nossa heroína não queria a separação. O que ela e seu amante queriam era ficar juntos, se casarem. Mas o amante não tinha força suficiente para enfrentar o seu pai, principalmente pelo fato de que era o seu pai quem o sustentava. Eles aproveitam o tempo em que estão juntos, sofrem por antecedência

⁷ Ela também, fora quando o barco lançara o seu primeiro adeus, quando tinham recolhido a passadeira e os rebocadores começado a puxá-lo, a afastá-lo da terra, que tinha chorado. Tinha-o feito sem mostrar as suas lágrimas, porque ele era chinês e não se devia chorar esse gênero de amantes. Sem mostrar à mãe e ao irmãozinho que sofria, sem mostrar nada, como era habitual entre eles. O grande automóvel dele estava lá, comprido e negro, no banco da frente o motorista fardado de branco. Estava um pouco afastado do parque de automóveis da Companhia Marítima, isolado. Ela tinha-o reconhecido por esses sinais. Era ele na parte de trás, essa forma quase invisível, que não fazia qualquer movimento, abatido. Ela estava encostada à amurada como da primeira vez na barçaça. Ela sabia que ele olhava para ela. Ela também o olhava, já não o via mas ainda olhava para a força do automóvel preto. E depois, por fim, tinha deixado de o ver. O porto apagara-se, e depois a terra. (DURAS, 2003, p. 133)

por sentirem o futuro se aproximar, mas cada decisão no seu exato momento. Por isso que Atlan fala que esta totalidade não pode ser conhecida, como consciência, mas ela vai se constituindo à medida que age, determinada, entre outras coisas, pelas agressões contingentes - mas indispensáveis - do meio ambiente. Os amantes pressentiam as consequências do futuro se aproximando, a dor da separação, mas esse sentimento foi se constituindo até chegar esse momento. No início do relacionamento eles têm consciência de que era impossível um futuro para os dois juntos como casal.

Pendant tout le temps de notre histoire, pendant un an et demie nous parlerons de cette façon, nous ne parlerons jamais de nous. Dès les premiers jours, nous savons qu'un avenir commun n'est pas envisageable, alors nous ne parlerons jamais de l'avenir, nous tiendrons des propos comme journalistiques, et a contrario, et d'égal teneur. (DURAS, 1984, p. 62)⁸

Eles têm o querer, a vontade de ficarem juntos, mas sabem que isso não é viável. Ela é uma branca. Ele um chinês. Então, eles sabem, têm a consciência de que será somente um caso, e que não podem se iludir na ideia de um casamento, e não devem se envolver tanto sentimentalmente, apesar de estarem apaixonados, muito apaixonados. Vai se encorpando neles

o verdadeiro querer, aquele que é eficaz, por ser o que se realiza - o pseudo- 'programa', tal como se afigura *a posteriori* -, o verdadeiro querer é inconsciente. As coisas se fazem através de nós. O querer se situa em todas as nossas células, no nível, muito precisamente, de suas interações com todos os fatores aleatórios do ambiente. É aí que o futuro se constrói.

[...]

Inversamente, a consciência diz respeito, antes de mais nada, ao passado. Não pode haver em nós fenômeno de consciência sem conhecimento, de uma forma ou de outra. [...] um fenômeno de consciência é uma presença do conhecido. Ora, só pode haver conhecido em relação ao passado. Ao contrário, podemos dizer, aquilo a que chamamos passado é o conhecido que não é - ou não é mais- percebido (sendo o percebido identificado com o presente), e aquilo a que chamamos futuro é muito simplesmente, o desconhecido. Portanto, a consciência, presença do conhecido, é a presença do passado em nós. (ATLAN, 1992, p. 119)

No romance de Marguerite Duras, há a 'presentificação' do passado. É como se a personagem estivesse revivendo aquela parte de sua vida. Por meio do seu conhecimento sobre os fatos que aconteceu em sua vida, em seu passado. Ela traz o passado para sua percepção, ou seja, o passado nesse momento passa ser percebido, ele é presente na

⁸ Durante todo o tempo da nossa história, durante um ano e meio falaremos desta maneira, não falaremos nunca de nós. Desde os primeiros dias que sabemos que um futuro comum não é previsível, por isso nunca falamos do futuro, teremos conversas como que jornalísticas, e, a contrario, e de igual teor. (DURAS, 2003, p. 60)

consciência dela. É assim que concluímos, depois de passarmos pelo processo criativo da obra, o tempo da enunciação que é justamente o tempo da escritura, e que no momento da escritura pode ser relacionado com o tempo *Chronos*. Juntamente com o tempo da percepção que é o tempo em que o leitor está lendo a obra, esse tempo da percepção, da leitura, pode ser relacionado com o tempo presente, *Chronos*, que é o ato da leitura, mas em outro nível pode ser comparado ao *Aion*, que é o tempo da compreensão da obra, quando o leitor, para entender a obra, em sua consciência, viajará tanto para frente quanto para trás. E ainda, os tempos de como uma história pode ser construída, seja uma história ficcional ou a própria vida em si. Pode ter uma linha reta, outra muitas das vezes não, não ter um caminho.

Referências

ATLAN, Henri. **Entre o cristal e a fumaça**: ensaio sobre a organização do ser vivo. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DURAS, Marguerite. **L'Amant**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**: ensino do método. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

HAMON, Philippe. Para um estatuto semiológico da personagem. In: HAMON, Philippe. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Arcádia: 1976.

TODOROV, Tzvetan. As Categorias da Narrativa Literária. In: BARTHES, Roland et alli. **Análise estrutural da narrativa**. 4 ed. Rio de Janeiro: Vozes Ltda, 1976, p. 209 -254.

Texto recebido em 21/06/12.

Aprovado em 30/08/12.