

O AMANTE DA CHINA DO NORTE DE MARGUERITE DURAS: A MÚSICA E SUA SIGNIFICÂNCIA¹

Maria Cristina Vianna Kuntz²

RESUMO: Marguerite Duras (1914-1996) é considerada, hoje, uma das mais importantes escritoras francesas da segunda metade do século XX. Descontente com a filmagem de *O Amante* por Jean-Jacques Annaud (1990), Duras retoma a história de sua adolescência e escreve *O Amante da China do Norte* (1991). Trata-se de um texto singular que pretende ser um roteiro de filmagem, mas definido pela própria autora como “romance”. Barthes (1982) reflete sobre a “escuta”, que define como algo que pode determinar, despertar no homem sentimentos prazerosos ou ameaçadores. Sabe-se que a música é sobretudo ambivalente e se assemelha a uma linguagem, podendo transmitir uma intenção (ADORNO). Considerando com Kristeva (1969) que a palavra literária é resultado de um “*croisement de surfaces textuelles*”, no presente trabalho será examinado o cruzamento entre a “escuta” das músicas mencionadas na obra por parte das personagens e do narrador e a palavra escrita, bem como seu significado, não só como pano de fundo do texto, mas como sua parte integrante e até como fio condutor da intriga do “texto-filme”.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Francesa; Marguerite Duras; Literatura e música; Literatura e artes; literatura contemporânea

MARGUERITE DURAS' THE NORTH CHINA LOVER: MUSIC AND ITS SIGNIFICANCE³

ABSTRACT: Marguerite Duras (1914-1996) is considered today as one of the most important French writers of the second half of the 20th century. Since she was unsatisfied with the cinema version of her novel *The Lover*, filmed by Jean-Jacques Annaud in 1990, she decided to retake the history of her adolescence and wrote *The North China Lover* (1991). This is a unique text intended to be a screen play, but which was also described by the author as a “novel”. Reflecting on the concept of “listening”, Barthes (1982) defines it as something that is able to produce threatening or pleasant feelings to a human being. It is known that Music is mainly ambivalent and resembles to a language, being able to convey an intention (ADORNO). Following Kristeva (1969), who said the literary word is the result of a “crossing of textual surfaces”, in the present work, the crossing between the “listening” of the songs mentioned in the text by the characters and the written word, as well as their meanings not only as a backdrop of the text, but also as a part of it and even as a guiding thread of the “text-movie’s” plot.

KEYWORDS: French Literature; Marguerite Duras; Literature and music; Literature and art; contemporaneous Literature

¹ Barthes lembra que “significância” é utilizado por Julia Kristeva na teoria do texto como lugar do gozo (*jouissance*) e o texto de *jouissance* se opõe ao “texto de prazer”, de simples consumo. Portanto, o texto que produz “*jouissance*” é o texto que se faz como “tecido” conforme uma ideia gerativa do texto, através de “entrelaçamentos perpétuos” (BARTHES, 1973, p.100-101).

² Doutorado em Literatura Francesa (2005) e pós-doutorado em Teoria da Literatura (2020) pela FFLCH-USP. Publicou: *Marguerite Duras: trajetória da mulher, desejo infinito*. São Paulo, Baraúna, 2014; em coautoria com Maurício Ayer (org.): *Olhares sobre Marguerite Duras/Regards sur Marguerite Duras*. São Paulo, Publisher, 2014. Org. de eventos na USP, com Maurício Ayer: “Colloque International Centenaire de Marguerite Duras” (2014); “Le Vice-Consul; 50 anos” e “Hiroshima, mon amour, 60 anos: Literatura e Cinema” (2019) (com dossiê publicado na Revista Literatura e Sociedade 2020).

³ *Significance- something that is conveyed as a meaning often obscurely or indirectly; the quality of conveying or implying* (<https://meriam-webster.com/dictionary/significance>. Acesso em: 29 de ago. de 2021).

O Amante da China do Norte: um texto, um filme

O *Amante da China do Norte* (1991) é um texto singular que pretende ser um roteiro de filmagem, conforme a autora explica no início do livro: “C’est un texte, C’est un film, ç’est la nuit” (DURAS, 1991, p.17). (“É um livro. É um filme, é a noite”).

Sabe-se que Duras já transformara alguns romances em filmes – *Le Vice-consul* (1966) em *India Song* (1975), *L’Amour* (1970) em *La femme du Gange* (1973)) ou, ao contrário, o filme em livro, como *Détruire dit-elle* (1969) e *Nathalie Granger* (1972), entre outros. Desta vez, insatisfeita com a adaptação de seu romance *L’Amant* (1984) para o cinema, feita por Jean-Jacques Annaud (1990), e ao ter notícia da morte do seu amante Chinês, ela decide escrever um novo roteiro: *L’amant de la Chine du Nord*.

Trata-se, pois, de um livro: talvez “um livro-filme” ou um “filme-livro”, a exemplo do que é indicado no paratexto de *India Song* – “texte-théâtre-film”. Entretanto, ao encerrar um curto prefácio, ela declara que escrevera um “romance”: “Je suis restée dans l’histoire avec ces gens et seulement avec eux. Je suis redevenue un écrivain de romans” (DURAS, 1991, p.12).⁴

Assim, esta obra apresenta características de narrativa, mas também didascálias entremeadas a muitos diálogos e até descrições. Sendo um “roteiro” de cinema, muitas serão as cenas acompanhadas de músicas.

Reconhecendo a natureza híbrida desse texto, Madeleine Borgomano ressalta a musicalidade que subjaz a essa escrita: “Cette écriture en forme de valse-hésitation tend à se manifester comme effet orageux entre texte et cinéma” (BORGOMANO, 2010, p.131).⁵ Ainda que se refira à musicalidade da escrita durassiana neste romance, pode-se subentender que a expressão “valse-hésitation” remete também à *Valse Désespérée* tantas vezes mencionada na obra, bem como às demais peças e intérpretes musicais evocados no texto.

Esse “efeito tempestuoso”, contudo, teve como resultado um diálogo poético entre escrita e música, entremeadada pelos silêncios e cenários que levaram Duras de volta ao Sião, lugar de sua infância, ao rio Mekong e às paisagens sem fim: “[...] l’océan des rizières de la Conchinchine” (DURAS, 1991, p.49).⁶ No desenrolar do romance/roteiro, várias obras musicais são mencionadas e repetidas em determinadas cenas, acompanhando as atitudes ou comportamento das personagens.

Em *L’obvie et l’obtus*, Roland Barthes reflete sobre o poder da “escuta” que, a partir da audição, “d’un point de vue anthropologique, est le sens même de l’espace et du temps, par la capture des degrés d’éloignement et des retours réguliers de l’excitation sonore” (BARTHES, 1982, p.218).⁷ Desta forma, observa a importância da escuta e em seguida, a escuta da música e sua contribuição para a criação de um clima, seja

⁴ “Eu fiquei na história com essas pessoas e só com elas. Eu voltei a ser uma escritora de romances”. Grifo nosso. (Todas as traduções não indicadas neste trabalho serão deste autor).

⁵ “Essa escrita em forma de valsa-hesitação tende a se manifestar como efeito tempestuoso entre texto e cinema”.

⁶ “[...] o oceano dos arrozais da Conchinchina”.

⁷ “[...] de um ponto de vista antropológico, é o sentido mesmo do espaço e do tempo, pelas capturas dos graus de afastamento e dos recursos regulares da excitação sonora”.

ameaçador, seja prazeroso: “je crois réellement entendre ce qu’il me ferait plaisir d’entendre comme promesse de plaisir” (BARTHES, 1982, p.219).⁸

Barthes distingue a primeira escuta da segunda e de suas repetições. Ele lembra que o ritmo (ou o som) pode indicar algo – “um sentido” (por exemplo, a volta da mãe) – e, com a repetição, passar a ser “signo” em lugar de simples “indício” em uma segunda escuta:

[...] il passe à la seconde écoute qui est celle du sens : ce qui est écouté, ce n’est plus le possible (la proie, la menace ou l’objet du désir qui passe sans prévenir), c’est le secret: ce qui, enfoui dans la réalité, ne peut venir à la conscience humaine qu’à travers un code, qui sert à la fois à chiffrer cette réalité et à la déchiffrer” (BARTHES, 1982, p.221).

Adorno também reflete sobre a música e sua função e explica que, embora a música não seja uma linguagem, a ela se assemelha, podendo indicar ou não uma intenção: “A música assemelha-se à linguagem. Expressões como idioma musical e entonação musical não são nenhuma metáfora. Contudo, música não é linguagem. Sua similitude com a linguagem indica o caminho para o intrínseco, bem como para o vago” (ADORNO, 2008, p.167).

Utilizando sinais recorrentes, a música acaba por produzir “vocábulos” segundo o autor. Ainda que afirme ser ela “desprovida de intenção”, por outro lado, não estaria separada “definitivamente do intencional”, mas “disseminada de intenção por todas as partes [...]”. E arremata: “Música sem qualquer intenção, a mera conexão fenomênica dos sons, pareceria um caleidoscópio acústico” (ADORNO, 2008, p.169).

Portanto, a música diz, comunica algo, “como fenômeno, simultaneamente determinado e ocultado. Sua ideia é a forma [*Gestalt*] do nome divino. Ela é prece desmitificada, livre da magia influente [*Einwirken*]; é a tentativa humana, ainda como sempre frustrada, de nomear o Nome ele mesmo, e não de comunicar significados” (ADORNO, 2008, p.168). Assim, “ela é a mais eloquente de todas as linguagens”, ambígua por excelência – “sua parte mítica” – atraindo para si as intenções. Concluindo, “Ela reiteradamente indica que significa algo de maneira determinada. Apenas a intenção está sempre simultaneamente oculta” (ADORNO, 2008, p.169). Por outro lado, Adorno afirma ainda que toda música é carregada de expressão e por isso tem sucesso onde a linguagem falha.

Nesse sentido é, pois, que se verifica neste romance, a função da música. Suas indicações complementarão as lacunas do texto ou expressarão o ambiente ou a natureza e os sentimentos das personagens.

Assim, a partir dessas reflexões, será examinada a importância das menções às músicas como elementos significativos para a interpretação deste romance.

Julia Kristeva ensina que “le mot littéraire n’est pas un point (au sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l’écrivain,

⁸ “[...] acredito realmente escutar o que me dará prazer de escutar como promessa de prazer”.

du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur” (KRISTEVA, 1969, p.83).⁹

Portanto, considerando-se a música (contemporânea ou antiga, popular ou erudita), também como um texto, torna-se necessária alguma informação sobre as músicas e intérpretes registrados no texto uma vez que, sem dúvida, essas menções ligadas à “palavra”, no “cruzamento dos textos”, acrescentarão significado ao romance. Elas têm, pois, uma função que parece estar ligada às personagens, bem como à própria intriga.

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

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

Assim, as simples menções às músicas neste romance estabelecem algo a mais no texto escrito porque se cruzam com ele. Considerando essas observações, será examinada a correspondência das músicas, das quais no roteiro/romance, o leitor só tem os títulos, ou o intérprete (Duke Ellington), mas que “estalam” a linearidade do texto, isto é, abrem para múltiplas interpretações. Será, pois, no cruzamento desses textos que se revelará a significação da obra. Portanto, faz-se necessária a participação do leitor para que se possa atingir uma interpretação mais completa.

Neste sentido é que acreditamos que a repetição da *Valsa Desesperada* passa de indício a signo (BARTHES), porque além de trilha sonora em muitas cenas, está ligada à situação dos personagens.

L’Amant de la Chine du Nord: a intriga

Como no romance *L’Amant*, aqui é focalizada a relação da jovem com o chinês, baseando-se, pois, a intriga em fatos da realidade. Embora coincidam autor, narrador e personagem, o que apontaria para uma autobiografia, conforme Lejeune,¹⁰ e ratificado por Duras na entrevista a Bernard Pivot, observam-se elementos ficcionais (ADLER, 1998, p.780-788). Assim, poder-se-ia considerá-lo como uma autoficção.¹¹

⁹ “a palavra literária não é um ponto (no sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de muitas escritas: do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (p.83).

¹⁰ Lejeune denomina como autobiografia “a narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando focaliza essencialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, [1975], 2014, p.82). Entretanto, revendo esse conceito em 1980, ele passa a aceitar outras variantes, também com narrador onisciente como “escritas do eu”, “escritas de si” (LEJEUNE, [1980], 2014, p.95).

¹¹ Doubrovski propõe como “autoficção” um texto que se baseia em fatos reais, mas que foram ficcionalizados e que poderiam ainda prestar-se a um processo de “cura” analítica, sendo o “*scriptor*” o analista, e o protagonista o analisando (DOUBROVSKI, 1988, p.77). Já Gérard Genette distingue o texto de “ficção” do texto de “dicção”, sendo este baseado em “realidade

Contudo, em *L'Amant de la Chine du Nord*, diferentemente do romance de 1984, a narração é em 3ª pessoa. Porém, no curto prefácio, se estabelece o pacto com o leitor.

O tema principal será a história da autora quando adolescente e sua paixão pelo Chinês porque, conforme a autora explica no prefácio: “[...] l’histoire de l’amant de la Chine du Nord et de l’enfant: elle n’était pas encore dans *L’Amant*, le temps manquait autour d’eux” (DURAS, 1991, p.11),¹² ou seja, a história de sua relação será prioritária. Em *L’Amant*, a autora narrara esse episódio amoroso com o Chinês, mas focalizara com mais profundidade as relações familiares.

Ainda no prefácio, Duras explica que ficara impressionada com a morte do Chinês, em 1990 e exprime não somente sua emoção, mas quase sugere uma revivescência daquela relação: “Je suis restée un an dans ce roman, enfermée dans cette année-là de l’amour entre le Chinois et l’enfant” (DURAS, 1991, p.11).¹³ Neste livro, mostra-se, sobretudo, a natureza dessa relação: ela, contando quinze anos e ele, vinte e sete.

Será focalizado, pois, o sentimento que os une, bem como o sofrimento de ambos provocado pela separação iminente, uma vez que o pai do Chinês jamais admitiria um eventual casamento. A narrativa é cronológica, ao contrário de *L’Amant*. No início, dá-se o encontro na balsa na travessia do rio Mekong, quando a menina, vindo de Sadec, está a caminho da escola em Saigon, onde prepararia o seu exame final. Impressionada pela figura elegante e poderosa do Chinês, ela aceita seu convite e entra na luxuosa limusine. É o começo do romance.

A partir de então, ele vai buscá-la no Liceu ou na pensão onde ela morava e leva-a a sua *garçonnière* em Cholen, o bairro chinês de Saigon. A menina começa a faltar às aulas no Liceu e logo toda a cidade fica sabendo de sua relação. Por isso fica afastada das colegas, proibida mesmo de aproximar-se delas no recreio. Sua própria mãe lhe dirá que ela está “marcada” e não poderá se casar nem com o Chinês – que já está prometido a outra mulher chinesa – nem com outro; apesar disso, não a condena e reconhece o valor de seu amor.

Sua preocupação é com o filho mais velho, Pierre, viciado e violento. Ela teme que em seus acessos, possa vir a matar o filho mais novo, Paul, que é um pouco deficiente e não saberia se defender, por isso quer enviá-lo à Metrópole, mas não tem dinheiro. Além disso, ela deve dinheiro à administração pelos terrenos que lhe foram cedidos para cultivar arroz, mas que eram inundados pelo mar, portanto, impróprios para o cultivo.

O pai do Chinês, sabedor das dívidas da mãe da menina e dos problemas do rapaz, em troca do rompimento dessa relação, dá a seu filho o dinheiro necessário para

extratextual” e aquele, ao contrário, “não conduz a nenhuma realidade extratextual, e cada empréstimo que faz à realidade [...] se transforma em elemento de ficção [...]” (GENETTE, 2004 p.115). Observa que há textos de “gênero misto ou intermediário, mistura de real e ficção” como nos “romances históricos e autobiográficos e histórias, biografia e autobiografia romanceadas e na autoficção”, em que o autor pode até “quase ficcionalizar” o material recolhido e trabalhá-lo como um artista (GENETTE, 2004, p.133-134). Quanto à autoficção, ele ressalta “um caráter difuso, pouco claro e ultrapassado: palavra pela qual se (pode) entende(r) qualquer coisa” (GENETTE, 2004, p.134).

¹² “[...] a história do amante da China do Norte e da criança: ela não estava ainda em *L’Amant*, faltava o tempo para eles”.

¹³ “Eu fiquei um ano neste romance, fechada durante esse ano do amor entre o Chinês e a criança”.

a viagem e para saldar as dívidas da família da menina. Assim, chega o dia do embarque do irmão e algum tempo depois, a partida da menina com sua mãe e o irmão mais novo.

Desde o início, a relação entre os dois encontra impedimentos de várias ordens: social (ele rico, ela pobre), racial (ele Chinês e ela branca) e de idade (a diferença entre ambos e o fato de ela contar apenas quinze anos poderia caracterizar, além de um escândalo, um crime de pedofilia). A transgressão durou oito meses, finalizando com a inexorável separação de um amor impossível.

A menina partirá, pois, com a família para a Metrópole.

Marguerite Duras e a música

Duras, com certa nostalgia, compara a música à literatura e chega a dizer que não escreveria livros se tocasse piano profissionalmente:

Lci quand je suis seule, je ne joue pas du piano. Je joue pas mal, mais je joue très peu [...]. Or, il n'y a que l'écriture qui a un sens dans certains cas personnels. Puisque je la manie, je la pratique. Tandis que le piano est un objet lointain encore inaccessible, et pour moi, toujours, tel. Je crois que si j'avais joué du piano en professionnelle, je n'aurais pas écrit de livres (DURAS, 1993, p.18-19).

Mas ao final de sua reflexão, considerando a dificuldade da escrita, iguala essas duas artes, como expressões de um amor sagrado:

[...] Je crois aussi que c'est faux. Je crois que j'aurais écrit des livres dans tous les cas, même dans ce cas de la musique parallèle. Des livres illisibles, entiers cependant. Aussi loin de toute parole que l'inconnu d'un amour sans objet. Comme celui du Christ ou de J.S. Bach – tous les deux d'une vertigineuse équivalence (DURAS, 1993, p.19).¹⁴

Por outro lado, em uma entrevista, ainda em 1993, Marguerite Duras declara: "J'écris des livres dans une place difficile, c'est-à-dire entre la musique et le silence"¹⁵ (BORGOMANO, 2010, p.133). Portanto, ela própria reafirma a importância da música e da musicalidade em seus textos. Assim, em muitos de seus romances, peças e filmes, a insistência na música é relevante e significativa.

Em *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), sua mãe toca piano no cinema Édén e a música *Ramona* se espalha por todo o romance, no bar, na cantina de Ram, e na

¹⁴ "[...] Também acredito que não seja verdade. Acho que teria escrito livros em qualquer caso, mesmo com a música em paralelo. Livros ilegíveis, mas ainda assim inteiros. Tão distantes de qualquer palavra quanto o desconhecido se encontra de um amor sem objeto. Como o de Cristo ou de J.S. Bach – ambos de uma vertiginosa equivalência" (DURAS, 2021, p.29)

¹⁵ "Eu escrevo livros em um lugar difícil, isto é, entre a música e o silêncio".

casa da família ouvida no “fonógrafo” como expressão do desejo de M. Jo e de Susana (OGAWA, 2002, p.30). Isto se repetirá na peça *Éden-cinema* (1977).

Também na peça *La Musica* (1966), reescrita com o título de *La Musica deuxième* (1985), ouve-se ao fundo, a música de Duke Ellington (DURAS, 1985, p.59).

O título do romance *Moderato Cantabile* (1959), sendo a indicação de um andamento musical, fala por si. Enquanto o filho de Anne, a protagonista, em sua aula de piano, não acertava o andamento de uma sonata de Diabelli, sua mãe desiste de uma louca paixão e acaba por escolher levar sua vida em “moderato”.

Celina Moreira Mello lembra que em *Nathalie Granger* (1972), a melodia tocada pela menina é fundamental uma vez que “o filme é atravessado pelo drama da música” (2014, p.65). Ainda, Isabelle Soraru lembra as declarações da autora à imprensa por ocasião da projeção do filme:

La musique est ici nommée, évoquée. Elle est entendue. On joue au piano, des enfants font des games. [...] des fausses notes. [...] Mais la musique est là à travers les fausses notes, puissante, monstre qui règne sur le film. Elle est partout, à tout instant, silencieuse ou bruyant. Elle règle la circulation et l'enchaînement des thèmes (DURAS, 1972, p.95, ap. SORARU, 2012, p.41).¹⁶

Portanto, no filme, embora a música seja esteticamente insignificante, já que soa apenas como escalas musicais mal tocadas por crianças, sua presença-ausência será de suma importância, pois “elle remplit l'écran. Accumulation d'écriture noire” (DURAS, 1973, p.71).¹⁷ Soraru (2012, p.41) remete à “música absoluta” que Ogawa declara ser aquela “qui inspire peur à l'écrivain, se trouve alors attachée a l'absolu, à la mort et à l'éternité, en se fixant comme l'un des axes du système dialectique qui soutend l'imaginaire de Duras” (OGAWA, 2002, p.9).¹⁸

Em *Dix heures et demie du soir d'été* (1960), também a música indicada pela autora será significativa para o desenrolar da trama conforme comenta Julia Simone Ferreira: “Aparece primeiramente como tela de fundo [...] e (depois) a canção popular que traduz um amor vivido outrora pela heroína querendo chamar a atenção de Paestra para trazê-lo à vida” (FERREIRA, 2014, p.30).

O baile inicial de *Le Ravissement de Lol V. Stein* (*O deslumbramento*) (1964) é determinante uma vez que será o motivo do trauma de Lol, a protagonista, e sua lembrança obsedante a acompanhará ao longo do romance: “Le bal tremblait au loin [...]” (DURAS, 1964, p.45).¹⁹

Ao escrever *O Vice-Cônsul*, Duras declarou o desejo de imprimir uma sintaxe musical: “[...] l'histoire de la Mendiante n'est pas une histoire qui croise celle du Vice-

¹⁶ “A música é aqui nomeada, evocada. Ela é ouvida. Tocam piano, crianças tocam escalas. [...] notas erradas. [...] Mas a música está lá através de notas erradas, potente, monstro que reina no filme. Ela está em toda parte, em todo instante, silenciosa ou barulhenta. Ela regula a circulação e o encantamento dos temas”.

¹⁷ “Ela enche a tela. Acúmulo de escrita negra”

¹⁸ “que inspira medo ao escritor, se encontra ligada ao absoluto, à morte e à eternidade, fixando-se como um dos eixos do sistema dialético que sustenta o imaginário de Duras”

¹⁹ “O baile tremia ao longe” (DURAS, 1986, p.33).

Consul. C'est un terrain musical sur lequel il arrive"²⁰ (BLOT-LABARRÈRE, 1988, p.113, ap. OGAWA, 2002). Reafirmando esse clima musical, as três personagens principais são marcadas pela música com um valor nostálgico, voltado sempre ao passado. O canto vietnamita da mendiga – *Battambang* - incompreensível para todos -, traduz “o dilaceramento da mãe separada do filho” (MELLO, 2014, p.63); Ogawa lembra que o Vice-cônsul, frequentemente assobiando *Indianna's Song*, mostra uma obsessão em relação à Índia e depois em relação a seu amor por Anne-Marie Stretter: “cet air me donne envie d'aimer. Je n'ai jamais aimé (DURAS, 1966, p.77 ap. OGAWA, 2002, p.151).²¹ Soraru destaca ainda, que essa música é a “memória de Lahore” onde ele atirou contra os leprosos e conclui: “La musique ici – jamais décrite en tant que telle – semble contenir en elle ce qui porte la mendiant et le vice-consul” (2012, p.38).²² Ainda e sobretudo, a protagonista, Anne-Marie Stretter, virtuose de piano quando jovem, depois de adulta, toca muitas vezes a sonata de Schubert para afogar sua tristeza e é, por isso, cortejada por Michael Richardson.

No filme *India Song* (1975), o título já anuncia a importância das músicas que se repetem com semelhante relação entre esses personagens, mas conforme Maurício dos Santos, as músicas do baile e o tema de *Índia Song* (de Carlos Alessio) em si são insuficientes para uma análise da obra, pois “Les musiques elles-mêmes y sont travaillées d'une façon – musicale – qui dépasse leur univers poétique” (SANTOS, 2008, p.229).²³

Ainda no filme *O Caminhão* (1977), a trilha de fundo são as três variações de Diabelli (BORGOMANO, 1985, p.41, ap. MELLO, 2014, p.65).

Também na peça *Agatha* (1981), a música de Brahms será um poderoso índice do drama entre os irmãos: “sans prononcer un mot d'inceste, la scène de la musique semble décrire métaphoriquement le moment fusionnel [...]. Ces amoureux déguisés ne se donnent pas librement à l'acte d'amour, mais au jeu musical” (OGAWA, 2002, p.214-215).²⁴

Assim, pode-se dizer que Duras utiliza a música nestes e em muitos outros romances, peças e filmes, ora como pano de fundo como em *La Musica* (1966) e em *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), ora com forte significado, prendendo-se aos personagens, como em *Le Vice-Consul* e *L'Amant*, sobretudo neste, na cena final, no navio, a valsa de Chopin.

Celina Mello ressalta que nos filmes, “A pregnancy da música [...] invade igualmente seus escritos, que nos falam da distância da música ou de sua impossibilidade” (2014, p.64) e completa, citando Borgomano:

[...] musique et voix résonnent seules sur le désert des images, survivances aléatoires d'un monde inconnu. La bande sonore est devenue « toute la mémoire du monde » : la musique (violence

²⁰ “[...] a história da Mendiga não é uma história que cruza a do Vice-Cônsul. É um terreno musical em que ela acontece”.

²¹ “Esse tema me dá desejo de amar. Eu jamais amei”.

²² “A música aqui – *jamais descrita enquanto tal* – parece conter o que trazem a mendiga e o vice-cônsul”.

²³ “As músicas mesmas são aí trabalhadas de uma maneira – musical – que ultrapassa seu universo poético”

²⁴ “Sem pronunciar a palavra incesto, a cena da música parece descrever metaforicamente o momento fusional [...] Esses amantes disfarçados não se entregam livremente ao ato de amor, mas ao jogo musical”.

et salut), la danse, privée des corps et la voix désincarnée survivent seules au désastre. Le récit d'une histoire morte, accompagnée des musiques de bals morts, se déroulent devant des ruines désertes (BORGOMANO, 1985, p.130, ap. MELLO, 2014, p.69).²⁵

Por isso mesmo, tratando-se de texto/ filme/ romance, as menções às músicas em *L'Amant de la Chine du Nord* mostram-se extremamente significativas porque elas trarão “a memória do mundo” e dos sentimentos, permitindo aprofundar, intensificar sua expressão ao completar ou substituir a palavra.

L'Amant de la Chine du Nord e a música

Em *O Amante da China do Norte*, a cena inaugural não é um baile, mas uma cena de muita animação, em que acontece um conagraçamento entre os indígenas locais e a família da protagonista. A mãe toca piano (como em *Un Barrage contre le Pacifique* e *Éden Cinéma*), a filha dança com o irmão mais novo enquanto os demais lavam a casa. É, pois, a música que marca a alegria inaugural do romance, bem como sua importância ao longo do mesmo.

Na cena seguinte, a caminho de casa, a protagonista ouve ao longe, uma música: “La musique du disque est celle d'une danse américaine à la mode depuis quelques mois” (DURAS, 1991, p.18).²⁶ Atrás da grade de um parque, a menina verifica o final de um baile em casa de uma “femme en robe longue rouge” (DURAS, 1991, p.19),²⁷ figura mítica. Depois que as luzes se apagam, outra música ressoa de dentro da casa. Trata-se de uma valsa tocada ao piano, provavelmente tocada pela dama de vermelho conforme explica a narradora:²⁸

[...] cette air-là de valse morte. Celle d'un livre. On ne sait plus lequel.

La jeune fille s'arrête. Elle écoute. On la voit qui écoute. [...] Elle a fermé les yeux. Le regard aveuglé est fixe.

On la voit mieux. Oui, très jeune, elle est. Encore une enfant. Elle pleure.

La jeune fille est immobile. La jeune fille pleure.

Dans le film on n'appellera pas le nom de cette Valse.

²⁵ “[...] música e voz ressoam no deserto das imagens, sobrevivências aleatórias de um mundo desconhecido. A trilha sonora tornou-se “toda memória do mundo”: só a música (violência e salvação), a dança, privada dos corpos, e a voz desencarnada sobrevivem no desastre. A narrativa de uma história morta, acompanhada das músicas de bailes mortos, se desenrolam diante das ruínas desertas” (BORGOMANO, 1985, p.130 ap. MELLO, 2014, p.65).²⁵

²⁶ “A música do disco e a de uma dança americana em moda há alguns meses”.

²⁷ “a dama de vermelho”

²⁸ Essa dama de vermelho é mesma Anne-Marie Stretter de *Índia Song* e de *Le Vice-Consul*, que percorre vários romances e filmes da autora.

Dans le livre ici, on dira: La Valse Desesperée (DURAS, 1991, p.20-21).²⁹

Assim, se a música animada americana indicava a alegria de um baile, ao findar, conforme o título indica, a valsa que se segue é triste e faz a menina chorar, não se sabe por quê. E essa valsa coincide, na diegese, com a apresentação da menina, sua descrição: “Oui, très jeune, elle est. Encore une enfant” (DURAS, 1991, p.20).³⁰ Adiante, o leitor descobrirá o motivo dessas lágrimas e a ligação dessa menina com a dama de vermelho.

Portanto, desde o início, pressente-se a importância dessa valsa. No desenrolar do romance, esta música vai acompanhar várias cenas, estabelecendo diferentes conotações, ao mesmo tempo que constituirá um fio condutor da intriga.

Ao denominá-la *Désespérée*, a autora já anuncia uma acepção com toda a rede semântica do romance e por isso, com o significado dessa valsa em relação ao texto. Esta música poderia remeter-nos à valsa *des Adieux*, de Chopin. Em *L'Amant*, a valsa tocada no salão do navio, no último episódio do romance, é uma valsa de Chopin. Sabe-se que Duras tocava algumas de suas valsas, porém nenhuma valsa desse compositor tem esse título – *Désespérée*.

Ignora-se também, exatamente a que compositor Duras estaria se referindo.³¹ Porque em suas obras, geralmente, ela determina o compositor (Diabelli, Beethoven, Brahms, Chopin, Schubert etc.). Portanto, a relação com o texto é que vai estabelecer o significado. Todas as vezes que a narradora aponta a presença dessa música, isto é, “ouve-se ao longe...”, existe uma relação ou com a situação narrada, ou com o estado de espírito ou a característica dos personagens.

Na terceira cena, também há a presença da música. No pátio da escola onde estuda a protagonista, esta dança com Helène Lagonnelle, sua colega de escola. Não é uma música qualquer, mas um “*passo double*”, portanto um ritmo sensual, próprio da dança espanhola. Cena idêntica já fora narrada em um romance anterior, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) (*O deslumbramento*), quando também no pátio da escola, dançavam a protagonista Lol e a amiga Tatiana Karl. A semelhança dessa amizade é ressaltada em *L'Amant de la Chine du Nord*, na cena do banho, ainda na escola, quando se destaca a nudez de Helène, remetendo o leitor à beleza da nudez de Tatiana Karl no hotel de Bois, admirada pela protagonista Lol, através da janela. Ainda,

²⁹ [...] esta área de valsa morta. A de um livro. Não se sabe mais qual deles. A menina para. Ela escuta. Vê-se que ela escuta. [...] Ela fecha os olhos. O olhar perturbado está fixo.

Vê-se melhor. Sim, muito jovem. Ainda uma criança. Ela chora.

A menina está imóvel. A menina chora.

No filme não terá nome para essa Valsa.

No livro aqui, será chamada: A Valsa Desesperada.

³⁰ “Sim, muito jovem, ela é. Ainda uma criança”.

³¹ Encontramos em pesquisa no Google, uma valsa com esse título, mas não há informação sobre a data de sua composição. O compositor é um guitarrista canadense de Montréal, Patrick Boudreau <https://soundcloud.com/Patrick-boudreau-641208376/valse-desespere/albums>. A indicação é: *Valse Désespérée* (Théâtre) e há uma foto da autora. Há também outra música “*Bac sur le Mekong*” (Théâtre). Concluímos que talvez tenha ele composto a trilha para uma peça sobre Marguerite Duras ou sobre *L'Amant de la Chine du Nord*. Mas certamente, a composição foi posterior à publicação do livro.

a sensualidade dessa cena anuncia a relação triangular que será proposta, ao final do romance, pela protagonista ao Chinês e por ele recusada: em sua opinião, a amiga poderia consolá-lo substituindo-a após sua partida para a França.

Na primeira vez em que o Chinês leva a menina a sua *garçonnière*, a valsa que ecoa remete ao desespero:

C'est à partir de la douceur de ce regard de l'enfant que la peur est transgressée. C'est elle qui veut savoir, qui veut tout, le plus, tout vivre et mourir dans le même temps, celle qui est au plus près du désespoir et de l'intelligence de la passion - à cause de ce jeune frère qui a grandi dans l'ombre du frère criminel et qui veut chaque jour mourir et que chaque jour, chaque nuit, elle, l'enfant sauve du désespoir (DURAS, 1991, p.72).³²

Portanto, a “escuta” (Barthes) dessa valsa corresponde à indefinição dos sentimentos da menina: seu amor ao irmão menor, o ódio e medo do mais velho e a experiência amorosa que se inicia.

Adentram o quarto, os odores da comida, os ruídos de fora, os gritos dos vendedores e ainda uma “música americana” misturada aos “mugissements des trains du Nouveaux-Mexique, à ceux de cette valse désespérée, cette douceur triste et révolue, ce désespoir du bonheur de la chair” (DURAS, 1991, p.82).³³ Assim, a *Valse Désespérée* se confunde com a outra música americana, com os ruídos externos de vendedores e invade o ambiente e os sentimentos dos amantes. Presume-se que a autora aqui se refira ao jazz – principalmente ao *swing* – que, nesta época, conforme Nascimento (2019), nos anos 1930, já ultrapassara as fronteiras americanas e espalhava-se pelo mundo. Tanto que, mais adiante, Duke Ellington é citado em outra cena, confirmando essa fama.

Talvez a menção à música americana corresponda à transgressão da menina de quinze anos em sua livre e escandalosa relação com o rapaz de vinte e sete anos, e ainda por cima um Chinês.³⁴ Apesar da satisfação, ela está agitada, inquieta. Ele percebe e diz “qu’il sait ce qu’elle a en ce moment, ce désespoir, cette peine, à une certaine heure de la nuit, ce désarroi, qu’il sait comme on est perdu [...]” (DURAS, 1991, p.87).³⁵

Embalados, pois, pela valsa e pela música americana, entre o encantamento do amor, e a reprovação da sociedade (simbolizada pelos barulhos externos), os

³² “É a partir da doçura desse olhar da menina que o medo foi ultrapassado. É ela que quer saber, que quer tudo, o mais, tudo viver e morrer ao mesmo tempo, a que está mais próxima do desespero e da inteligência da paixão - por causa desse irmão jovem que cresceu à sombra do irmão criminoso e que quer a cada dia morrer e que a cada dia e a cada noite, ela, a criança, salva do desespero”.

³³ “apitos dos trens do Novo México, aos dessa valsa desesperada, essa doçura triste e acabado, esse desespero da felicidade da carne”.

³⁴ No início do século XX, no período entreguerras, os Estados Unidos exportavam a modernidade, o progresso da técnica e a renovação dos costumes.

³⁵ “[...] que ele sabe o que ela tem nesse momento, esse desespero, essa dor, a uma certa hora da noite, essa angústia, que ele sabe como é quando se está perdido [...]”.

amantes trocam suas juras de amor: “Elle – Jamais je ne t’oublierai”. Il dit qu’il a déjà entendu ça dans quelque part - il sourit [...]” (DURAS, 1991, p.87).³⁶

Em seguida, vão a um restaurante e cada um conta sua história: ele explica a maneira pela qual seu pai enriquecera e, intensificando a disparidade social entre eles, ela relata a espoliação infligida pelos administradores contra sua mãe que deixara a família na miséria, tornando-a por isso, “desesperada” por dinheiro.

Na segunda vez na *garçonnière*, ela conta novamente a história da mãe que ficara “louca” – e a loucura é uma forma de desespero - por causa da exploração dos administradores que lhe venderam um terreno impróprio para a plantação porque era periodicamente inundado pelo mar. Nesse momento, toca-se uma música de Duke Ellington, o que mostra que seu sucesso já chegara até a colônia francesa. Novamente a *Valse Désespérée* penetra no recinto anunciando a futura e inadiável separação e causa, por isso, o desespero nos amantes:

Tout à coup la musique américaine arrive des compartiments: le ragtime de Duke Ellington, après quoi il y a cette valse désespérée venue d’ailleurs, joué loin au piano – cette valse sera celle de la fin du film. Ainsi, encore lointain le retour en France entre déjà dans la chambre des amants, dans le livre aussi bien (DURAS, 191, p.105).³⁷

Nesse comentário, a própria narradora explica, pois, o efeito dessa música que os persegue, lembrando-lhes constantemente a impossibilidade de sua relação, e a inevitável separação. Esse será o momento da escuta, seguindo-se a observação da menina: “C’est toujours le même air comme dans un film quand la musique revient...et qu’elle devient triste” (p.105).³⁸ Vê-se que a tristeza começa a invadir o romance, perturbando o idílio e encaminhando-se para seu desfecho.

A esse sentimento, junta-se o medo da menina de ser levada a Long-Hai, cuja fama ela ouvira, lugar inóspito, rústico, cheio de perigos.

Mediante o convite dele, ela se lembra da Mendiga – símbolo de loucura e abandono – que ela também conhecera e cuja história lhe teria sido contada pela “dama de vermelho”, Anne-Marie Stretter. Espelham-se, pois, ambas, a dama e a mendiga. Então a menina canta o acalanto da Mendiga em vietnamita e, como “(sua) menina da Ásia”, aproxima-se mais ainda do Chinês, despertando-lhe uma especial ternura, levando-o a cantar canções em chinês e enlevados em grande pureza, atingem o gozo.

Portanto, a valsa *Désespérée* une a menina à dama pela qual era fascinada por causa das histórias dos amores e conquistas que dela contavam, e até do suicídio de um rapaz apaixonado, desesperado por ela. Pode-se dizer também que essa mulher *charmante* inspirava o comportamento da menina que também queria viver livremente um grande amor.

³⁶ “Ela _ Jamais te esquecerei. Ele diz que já ouviu isso em algum lugar – ele sorri.”

³⁷ “De repente a música americana chega dos compartimentos: ragtime de Duke Ellington, depois disso, há essa valsa desesperada vinda de alhures, tocada longe ao piano – essa valsa será a mesma do final do filme. Assim, ainda distante, o retorno à França já entra no quarto dos amantes, no livro também”.

³⁸ “É sempre a mesma área como em um filme quando a música volta...e que ela se torna triste”.

Por outro lado, o canto da mendiga vietnamita remete ao romance de 1966, *Le Vice-consul*, que conta a história da entrega da criança, filha da mendiga e da solidão e desespero de Anne-Marie Stretter.³⁹ Estabelece-se assim, um diálogo intratextual com esse romance anterior, intensificado pela forte impressão que deixara na menina aquelas histórias respectivamente de miséria e de sedução. Refletem-se, pois, as três mulheres, através da música, unidas em seu desespero e desamparo. A separação dos dois amantes – a menina e o Chinês - será uma espécie de abandono – condição frequente para a mulher, apontada por Duras em toda sua obra.

Quando o Chinês vai à casa da menina falar com sua mãe para oferecer-lhe uma soma em dinheiro como compensação à “desonra” por ele causada à filha, após um cordial diálogo, a mãe percebe o “desespero” do rapaz frente à irremediável situação: “Elle, elle voit derrière le sourire, enchaîné à ce sourire, le désespoir à peine marqué de l’héritier de Sadec” (DURAS, 1991, p.135).⁴⁰ Ele ignora a presença e o aparte grosseiro do irmão mais velho e finalizando a visita, declara: “Elle est Royale votre fille, Madame” (DURAS, 1991, p.136).⁴¹

No encontro seguinte, na *garçonnière*, o Chinês sofre pela separação iminente, recusa o ato sexual e está bêbado, desesperado: “Avant toi je ne savais rien de la souffrance... je croyais que je savais, mais rien je savais. [...]. Je suis mort. Je suis désespéré” (DURAS, 1991, p.137-138).⁴² Trocam-se os papéis e ele chora, ela tenta consolá-lo, cuida dele, lhe dá banho, agrada-o, mas ele reage estranhamente: “Il l’appelle ma petite fille, mon enfant, puis dans un flot de paroles il dit des choses en chinois de colère et de désespoir” (DURAS, 1991, p.138).⁴³ Finalmente ele se acalma e ela canta canções vietnamitas, recordando o momento do encontro e, em tom jocoso, tentam negar o amor que se instalara entre eles. Ele a acusa de ter interesse por ele apenas por sua riqueza, e visando ao diamante que ele trazia no dedo. Mas ela o convence do contrário e o desespero diminui, dando lugar à doçura, ao amor que teimava em sobreviver.

Quando se encontram novamente, ela anuncia o repatriamento do irmão e ele lhe diz que prometera uma soma à sua mãe. Apesar da delicadeza da situação, ele fala claramente: “La seule chose qui leur restait à vendre c’était toi. Et on ne veut pas t’acheter” (DURAS, 1991, p.151).⁴⁴ Ela reage com fúria, mas, com paciência, ele lhe explica. Mais tranquila, ela entregará o dinheiro a Than, o empregado de confiança para evitar que seu irmão o roube para comprar mais drogas.

Em seguida, saem e passeiam pelo porto – *les Messageries du port maritime*. Ela contempla fascinada um baile na popa de um navio. Ao saírem do porto, ela olha

³⁹ Duras tem especial predileção por este romance, tendo declarado que foi a escrita que mais a fez sofrer: “Foi desesperador. E tinha embarcado nesse trabalho, o mais difícil da minha vida: meu amante de Lahore” (DURAS, 1993, p.25).

⁴⁰ “Ela, ela vê por trás do sorriso, encadeado a esse sorriso, o desespero apenas marcado do herdeiro de Sadec”.

⁴¹ “Sua filha é Real, Madame”.

⁴² “Antes de você eu não sabia nada do sofrimento...eu pensava que eu soubesse, mas não sabia nada. [...] Estou morto. Estou desesperado”.

⁴³ “Ele a chama de minha menininha, minha criança, depois, em uma chuva de palavras ele diz coisas em chinês de cólera de desespero”.

⁴⁴ “A única coisa que restava para ser vendida era você. E ninguém queria comprá-la”.

mais uma vez “le bal exsangue du pont”⁴⁵ (DURAS, 1991, p.154). Este corresponderia à cena que ela – personagem narradora autora - ainda não escrevera:

Et puis un jour elle s'en était souvenue : elle avait retrouvé l'image intacte du bal exsangue et sans paroles [...] dans un livre qu'elle n'avait pas encore abordé mais qui avait dû être en instance de l'être chaque matin, chaque jour de sa vie et ça pendant des années et des années et qui réclamait d'être écrit – jusqu'à ce moment là de la mémoire claire une fois atteinte dans la forêt de l'Écrit à venir (DURAS, 1991, p.155).⁴⁶

Uma anotação no rodapé indica, como referência, o romance *Emily L.* de 1987, em que o vigia, apaixonado por Emily, depois de rodar o mundo todo procurando-a, avista-a ao longe, em um baile, em um porto. Porém pode-se lembrar também do baile de Lol V. Stein do romance *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), (*O Deslumbramento*). O baile inaugural é denominado pelo narrador “*le bal exsangue*”, pela fatalidade que determina no romance. Interessante observar como Duras faz essa digressão metaficcional, utilizando o mesmo sintagma, em meio a seu roteiro ou em meio a sua narrativa. Dir-se-ia que ao escrever *L'Amant de la Chine du Nord*, ela traz consigo além da reescritura de *L'Amant*, os livros que lhe foram mais caros ou mais marcantes.

Em seguida, voltando a Cholen, a música da Manchuria cantada pelo motorista acalma o casal como se os embalasse. Ao chegarem à *garçonnière*, ouvem-se ao longe, os cantos chineses, em seguida, a música de Duke Ellington e novamente, a “Valse Désespérée du commencement de l'histoire d'amour” (DURAS, 1991, p.155).⁴⁷ Portanto, por esta menção, toda a intensidade de seus sentimentos é retomada e ganha fôlego.

A cena familiar, primeiramente no restaurante chinês e depois no Cascade, um bar dançante, mostra a relação entre os irmãos, a mãe e a menina: da parte desta, um olhar de alegria e de amor. Para a mãe “c'est la fête [...] la belle vie” (DURAS, 1991, p.161).⁴⁸ Todos dançam, menos o irmão mais velho que discute com o Chinês. A menina dança com o irmão mais novo como “des princes” aos olhos da mãe e do Chinês (DURAS, 1991, p.172).

O encontro seguinte na *garçonnière* é marcado pela dor da partida, da separação: “La douleur du Chinois est terrible. Pour l'enfant la peur de Long-Hai commence à se produire presque tous les soirs dans la garçonnière. La peur d'en mourir” (DURAS, 1991, p.191).⁴⁹

⁴⁵ “o pálido baile da ponte”

⁴⁶ “E depois um dia ela se lembrou disso: ela encontrara a imagem intata do baile pálido e sem palavras [...] em um livro que ela ainda não tinha abordado, mas que deveria ser na insistência de ser a cada manhã, cada dia de sua vida durante anos e anos e que clamava por ser escrito – até esse momento claro uma vez atingida a floresta da escrita por vir”.

⁴⁷ “Valsa Desesperada do começo da história de amor”.

⁴⁸ “[...] é a festa... a boa vida”.

⁴⁹ “A dor do Chinês é terrível. Para a menina o medo de Long-Hai começa a se manifestar quase todas as noites na *garçonnière*. O medo de morrer disso”.

Entretanto nesta cena tão sofrida, não há nenhuma menção às músicas que adentravam o recinto anteriormente. Talvez, como explica Barthes em relação à música de Schumann:

Une telle douleur ne peut se dire musicalement ; la musique ne peut dire que le pathétique de la douleur (son image sociale) non son être; mais elle peut fugitivement faire entendre, sinon la douleur, du moins la pureté, l'inouï de la pureté : donner a écouter un son pur, c'est un acte musical entier, dont la musique moderne tire souvent profit (de Wagner à Cage) (BARTHES, 1982, p.262).⁵⁰

Contudo, podem-se adivinhar os ecos da *Valse Desesperée* que os acompanhara em todos os encontros. E talvez fosse a ausência dessa música que pudesse exprimir a “terrível dor do Chinês”.

Para consolá-lo, a menina propõe que a colega Helène poderia substituí-la. Isso provoca nele um grito estrondoso que revela a extensão de sua recusa, de seu amor e de seu sofrimento: “Le Chinois crie: – Je ne veux pas d’Helène Lagonelle. Je ne veux plus rien” (DURAS, 1991, p.193).⁵¹

Portanto já vivendo a separação iminente, se por um lado, a chuva da monção que caía lá fora o tranquiliza, por outro, parece alimentar seu desespero: “Le Chinois avait dit calmement comme du fond du désespoir : la mousson a commencé” (DURAS, 1991, p.192).⁵²

Entretanto a menina ainda se acha abalada e ambos, embora juntos, sentem-se sós: “Ils sont très seuls. Déjà privés l’un de l’autre. Éloignés déjà” (DURAS, 1991, p.193).⁵³ E choram a separação. Finalmente falam do futuro dela na França, de seus estudos e da possibilidade de contar essa história:

_ Et puis un autre jour, plus tard, beaucoup plus tard on écrira l’histoire. [...]
_ L’amour sera dans le cercueil avec le corps.
_ Oui. Il y aura les livres au-dehors du cercueil.
_ Peut-être. On ne peut pas encore savoir.
Le Chinois dit:
_ Si, on sait. Qu’il y aura des livres, on sait.
Ce n’est pas possible autrement. (DURAS, 1991, p.195).⁵⁴

⁵⁰ “Uma tamanha dor não pode se dizer musicalmente; a música não pode dizer (expressar) senão o patético da dor (sua imagem social) não o seu ser; mas ela pode de maneira fugitiva fazer ouvir, senão a dor, ao menos a pureza, o extraordinário da pureza: dar a escutar um som puro, é um ato musical inteiro, do qual a música moderna frequentemente tira proveito (de Wagner a Cage)”.

⁵¹ “O Chinês grita: – Eu não quero Helène Lagonelle. Eu não quero mais nada”.

⁵² “O Chinês tinha dito calmamente como do fundo do desespero: começou a monção”.

⁵³ “Eles estão muito sós. Já apartados um do outro. Afastados já”.

⁵⁴ “_ E depois um outro dia, mais tarde, muito mais tarde escreve-se a história [...]

_ O amor será no túmulo com o corpo.

_ Sim. Haverá os livros fora do túmulo.

O amor será, pois, enterrado e viverá nas histórias que ela contará. Vê-se, mais uma vez, a voz da autora invadir o texto já que anuncia o seu próprio futuro de escritora e desse modo, confunde-se o tempo da narrativa quando a protagonista contava quinze anos com o tempo da escrita que é bem posterior (1991). Sabe-se que a escrita de Duras tem origem no vivido, em suas experiências e que sua obra apresenta constantemente um cunho metaficcional, isto é, está repensando sobre sua própria escrita. Por isso mesmo, é interessante observar suas reflexões que acabam por unir todos os livros, como se fosse um “livro só”, remetendo ao ideal de Mallarmé.⁵⁵

Continuando a história, a partida do irmão mais velho, após o pagamento das dívidas aos traficantes de ópio também será cercada pelo “desespero” seja dele, da mãe e dos irmãos – a menina e Paul: “Il regarde cette mère et éclate en sanglots [...] L’enfant et le petit frère pleurent l’un contre l’autre, scellés dans un désespoir [...]” (DURAS, 1991, p.197).⁵⁶ Por outro lado, a mãe, embora convencida de que seu filho mais velho está perdido para sempre, está triste, mas sente-se aliviada porque seu filho menor não correrá mais perigo.

A última vez que os amantes se encontram, após ele ter-se negado a uma relação, mas pedir a ela apenas para contemplá-la, ele se entrega novamente à tristeza e ao desespero e acaba por expulsá-la. Em lugar da música, um grito horrível encerra a cena:

C’est quand elle atteint l’auto qu’il avait crié.
C’était un cri sombre, long, d’impuissance, de colère et de dégoût comme s’il était vomi. C’était un cri parlé de la Chine ancienne. Et puis tout à coup ce cri avait maigri, il était devenu la plainte discrète d’un amant, d’une femme. C’est à la fin, quand il n’a plus été que douceur et oubli, que l’étrangeté était revenu dans ce cri, terrible, obscène, impudique, illisible comme la folie, la mort, la passion. L’enfant n’avait plus rien reconnu. Aucun mot. Ni la voix. C’était un hurlement à la mort, de qui, de quoi, de quel animal, on ne savait pas bien, d’un chien, oui, peut-être, et en même temps d’un homme. Les deux confondus dans la douleur d’amour (DURAS, 1991, p.203).⁵⁷

_Talvez. Não se pode saber ainda.

O Chinês diz:

_Sim, sabe-se. Que haverá livros, sabe-se.

Não é possível de outra maneira”.

⁵⁵ Mallarmé com sua ambição de escrever “*Le Livre*”, conforme ele afirma: “*Un livre ne commence ni finit: tout au plus fait-il semblant*”. “Um Livro não tem começo nem fim: ele apenas finge” (MALLARMÉ, ap. ECO, 1971, 52).

⁵⁶ “Ele olha essa mãe e explode em soluços [...] a menina e o irmãozinho choram um contra o outro, colados em um desespero [...]”.

⁵⁷ “Foi quando ela chegou ao automóvel que ele gritou.

Era um grito sombrio, longo, de impotência, de cólera e de desgosto como se ele tivesse vomitado. Era um grito falado da antiga China.

E depois, de repente, esse grito tinha emagrecido, tornou-se lamento discreto de um amante, de uma mulher. Foi no final, quando ele foi somente doçura e esquecimento, que a estranheza retornou nesse grito terrível, obsceno, impudico, ilegível, como a loucura, a morte, a paixão.

Não é, pois, um simples grito. A longa descrição, a tentativa da narradora de especificar o grito ultrapassa as exigências de uma didascália. Verifica-se um exagero na adjetivação com o intuito de exprimir minuciosamente esse grito de desespero.

Assim, faltando a palavra para expressar a dor tamanha, sua ausência poderia corresponder a uma música/som estridente ou ruído. Talvez a um som de música moderníssima, ou a um simples glissando em um contrabaixo ou cello (numa corda grave), ou talvez em uma escala menor... ou ainda, aos acordes iniciais do prelúdio de Tristão e Isolda...

Portanto, a ausência da indicação de uma trilha sonora nesse momento do filme, indicaria que sequer a *Valse Désespérée* – que tantas vezes marcara os encontros – expressaria o desespero, essa dor inominável. Lembramo-nos de outros gritos como os do Vice-Cônsul, expulso do baile da Embaixada ou de Lol, ao final do baile. O grito, é, pois, o resultado de uma falha de expressão, em um momento em que não existindo palavras, explode o sentimento, advindo de um caráter selvagem, arcaico, como apontado por Duras em *L'Écriture*, conforme lembra Soraru (2012, p.45):

Ça rend sauvage, l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme les temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable de la vie même. [...] C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et moi, ceux des chiens (DURAS, 1993, p.24).⁵⁸

Entretanto, haverá ainda um último encontro; ela volta a Cholen para uma despedida final. Após falarem sobre o casamento dele que estaria próximo, trocam juras de amor: “– J'aurais aimé qu'on se marie. Qu'on soit des amants mariés. [...] Pour se faire souffrir le plus possible”. E ele completa: “Peut-être en mourir” (DURAS, 1991, p.220).⁵⁹

Mais adiante, ele reafirma seu amor em uma sintaxe invertida, fruto da imensa emoção:

– Dans toute ma vie c'est toi que j'aurai aimé. [...]

[...] Comme s'il n'avait entendu [...]. Et il dit:

– Tu es l'amour de moi”.

Et il pleure sur ce printemps d'enfants que jamais elle, elle ne verra.

Ils pleurent.

A menina não reconheceu nada. Nenhuma palavra. Nem a voz. Era um rugido de morte, de quem, do que, de qual animal, não se sabe bem, de um cachorro, sim, talvez, e ao mesmo tempo de um homem. Os dois confundidos na dor do amor”.

⁵⁸ “Isso faz da escrita algo selvagem. Unimo-nos a uma selvageria anterior à vida. E a reconhecemos sempre, é a das florestas, antiga como o tempo. A do medo de tudo, distinto e inseparável da própria vida. [...] Não somente a escrita, o escrito, mas o grito das feras da noite, de todos, você e eu, os dois cachorros” (DURAS, 2021, p.34).

⁵⁹ “Eu teria gostado que nós nos casássemos. Que fôssemos amantes casados. [...] Para fazer um e outro sofrer o mais possível. [...] – Talvez morrer disso”.

Elle dit que son odeur, elle n'oubliera jamais. Il dit que lui, c'est son corps d'enfant, ce viol chaque nuit du corps maigre. Encore sacré, il dit. Que jamais plus il ne connaîtra ce bonheur – il dit : Désespéré, fou, à se tuer” (DURAS, 1991, p.221-222).⁶⁰

Entre lágrimas, ela continua também em uma sintaxe estranha, tomada de emoção: “Et mon amour ç'aura été toi” (DURAS, 1991, p.222).⁶¹

Essa cena amorosa de despedida encerra uma ambiguidade, pois, se de um lado se observa a intensidade da paixão, também se vê o “desespero” da iminente separação sem fim, uma vez que a metrópole determinaria, para ambos, uma distância impossível de ser transposta. Dir-se-ia que novamente os ecos da valse *Désespérée* aí estariam presentes envolvendo as juras de amor e as lágrimas que se misturavam à chuva das monções.

Como explicação do romance, uma vez mais, a protagonista, identificando-se com a narradora autora anuncia seu projeto de escrita, de transformar a vida vivida em relatos e ou ficção. Sua história deveria, pois, ser contada por inteiro: “le bonheur aussi bien que la souffrance, aussi bien que le désespoir que la gaité [...] pour que le tout de l'histoire ne soit pas oublié [...]” (DURAS, 1991, p.223).⁶² Escrever para não esquecer.

A cena final é o embarque definitivo da menina e sua família. O Chinês, de dentro do carro, estaria procurando vê-la. Entretanto ela não se mostra a ele e mistura-se à multidão que embarcara. Quando finalmente procura vê-lo, seu automóvel não estava mais lá. Fica o vazio para todo o sempre. Nunca mais.

A narrativa da partida impressiona em sua totalidade pelo movimento de tantas pessoas, uma multidão, e principalmente pela tristeza da despedida em si. Todos choram considerando a distância de uma viagem tão longa, do Extremo Oriente até a Europa, cada um com sua história. Intensificando “a tragédia”, a valsa *Désespérée* ressoa da rua:

Et puis voici l'air à la mode, cette valse désespérée de la rue. Toujours des musiques de départ, nostalgiques et lentes pour bercer la douleur de la séparation. [...] Sur les quais renouvelés, toujours les cris, les nom, la tragédie du départ sur la mer (DURAS, 1991, p.226-227).⁶³

⁶⁰ “Em toda minha vida será você que eu terei amado.

[...] Como se ele não tivesse ouvido [...]. E ele diz:

– Você é o meu amor.

E ele chora sobre essa primavera de crianças que jamais ela, ela não verá.

Eles choram. Ela diz que seu perfume, ela não esquecerá jamais. Ele diz que ele, é o seu corpo de criança, essa profanação a cada noite do corpo magro. Ainda sagrado, ele diz. Que jamais ele conhecerá essa felicidade – ele diz: Desesperado, louco, até se matar”.

⁶¹ “E meu amor terá sido você”.

⁶² “A felicidade assim como o sofrimento, assim como o desespero, a alegria [...] para que a história inteira não seja esquecida [...]”.

⁶³ “E depois eis a área da moda, essa valsa desesperada (vinda) da rua. Sempre músicas de partida, nostálgicas e lentas para embalar a dor da separação. [...] Sobre o cais renovado, sempre os gritos, os nomes, a tragédia da partida no mar”.

No navio, a menina vai perambular pelas diversas pontes, repara em alguns passageiros, notadamente em um rapaz que está só e triste, como ela, contemplando o mar. Tem um impulso de falar com ele, mas se abstém e respeita seu recolhimento. Só à noite, no refeitório é que encontra a mãe. Ao final da refeição, dá-se um tumulto imenso, gritos de horror de todos os lados, no navio inteiro. Param as máquinas e no autofalante, a voz do comandante explica que um corpo caiu ao mar. Mesmo durante a busca inútil que foi feita, alguém, provavelmente ignorando o acontecido, continuou a tocar música no salão. Alguns criticaram esse ato de desrespeito à tragédia, outros acharam que seria melhor não parar o movimento, porque de nada adiantaria.

Mas a menina adentra a sala: “La porte est ouverte. L’enfant a tout à coup au coeur comme un espoir. Des fois qu’on se soit trompé. Des fois que se soit vrai que jamais on ne sait, que jamais on ne peut tout à fait savoir, jamais, tout le monde le dit” (DURAS, 1991, p.239).⁶⁴

A menina esperançosa, aproxima-se do piano, sem que a vejam, deita-se embaixo de uma mesa, e ouve “la valse populaire et désespérée de la rue” (DURAS, 1991, p.239).⁶⁵

Novamente a música vai indicar um sentido que também não é o único, conforme diz a narradora – “Des fois qu’on se soit trompé” – mas acusa sua intervenção, sua função. E o romance termina com a “escuta” (BARTHES) da menina e seu devaneio sobre o amor e a morte.

Nesse momento, a música a embala em sua tristeza e suas recordações das noites na *garçonnière* quando vivia seu amor: “La musique avait envahi le paquebot arrêté, la mer, l’enfant, aussi bien l’enfant vivant qui jouait au piano que celui qui se tenait les yeux fermés, immobile, suspendu dans les eaux lourdes des zones profondes de la mer” (DURAS, 1991, p.239).⁶⁶

De certa forma, misturam-se, pois, a menina e o rapaz afogado uma vez que ela também está de olhos fechados ouvindo a música e “suspensa” nas águas (está no navio); por outro lado, também se confundem os sentimentos amorosos da protagonista à esperança de ser o rapaz ainda resgatado com vida, ou ante a fatalidade maior – como a de sua separação -, o seu cadáver imóvel já boiava na escuridão da noite.

Assim, como no final de *L’Amant*, a protagonista, influenciada pelo rapaz que se jogara ao mar, entrega-se a seu desejo de morte, mas salva-a ainda o sentimento do amor.

Últimas considerações

Neste trabalho, foi visto que o romance começa e termina com a música, música alegre no início, triste ao final.

Se por um lado Duras, apesar de amar a música, opta pela escrita como seu meio de expressão, para “não morrer ou se suicidar” (VIRCONDELET, 1994, p.284), ela

⁶⁴“A porta está aberta. A menina de repente tem uma esperança no coração. Às vezes pode-se estar enganado. Às vezes pode ser verdade, nunca se sabe, nunca se pode saber exatamente, nunca, todo mundo diz”.

⁶⁵ “A valsa popular e desesperada da rua”.

⁶⁶ “A música tinha invadido o navio parado, o mar, a menina, também a criança viva que tocava piano, assim como aquela que continuava com os olhos fechados, imóvel, suspenso nas águas pesadas das zonas profundas do mar”.

utiliza a música como “métaphore de la mort par excellence”⁶⁷ (OGAWA, 2002, p.247). Por outro lado, sendo a sua, uma escrita do “desastre”, uma vez que ela escreve sobre o “corpo morto do mundo”, Ogawa afirma que “La vérité est que l’écriture durassienne a besoin de la musique en tant qu’alternative, en tant qu’expression complémentaire” (OGAWA, 2002, p.247).⁶⁸

Assim, em *L’Amant de la Chine du Nord*, foram examinadas as cenas em que havia a menção explícita à *Valsa Désespérée* e a música “americana” ou a de Duke Ellington, além das canções vietnamitas, chinesas ou até da Manchuria (cantada pelo motorista).

Observou-se que estas últimas denotariam a cor local, a aproximação da protagonista com o Chinês e com a Ásia, “a pequena anamita” como a chamava a mãe.

Vircondelet compara a escrita desse livro a uma “litania”, uma ladainha, para a qual certamente, a música contribui: “[...] cette langue qui se désassemble comme happée par un gouffre vertigineux, tout appelle à lire Marguerite Duras dans une perspective spirituelle, dans une approche panique du sacré” (VIRCONDELET, 1994, p.273).⁶⁹

A partir de uma “escuta” inicial por parte da menina atenta, a *Valse Désespérée* acompanha quase todas as cenas de amor e de desespero do casal de amantes, até o momento em que a partida se aproxima e haverá a ausência da música, como se esta não mais pudesse exprimir o sofrimento daqueles jovens ante a separação inexorável. Verifica-se, dessa forma, um “cruzamento” (Kristeva) entre essas indicações de música - e até a falta delas - e o campo semântico estabelecido pela narração com as palavras ou os sentimentos dos personagens, aprofundando-se, assim, o significado do romance. Portanto, pode-se dizer que essa valsa, pela insistência com que aparece no texto, estabelece um fio condutor para a intriga.

Sendo um livro “híbrido” (BORGOMANO), como foi destacado acima, a escuta e a indicação das músicas vieram complementar para seus personagens e para o leitor a palavra escrita. É a dor terrível, indizível daqueles jovens que se manifesta também através da música indicada.

Apesar da frustração, da interdição desse amor, fica para a autora a memória, a doce memória daquele momento de descoberta e transgressão que compensava a difícil convivência familiar. Tanto que, já aos quinze anos, resolve resgatar a história conforme anuncia ao final do livro: “Et puis un autre jour, plus tard, beaucoup plus tard, on écrira l’histoire” (DURAS, 1991, p.195).⁷⁰

Confessa Duras, ainda no prefácio, a felicidade que foi o período da escrita desse romance: “J’ai écrit ce livre dans le bonheur fou de l’écrire” (DURAS, 1991, p.11).⁷¹ A retomada dessa história, já em idade avançada, cinco anos antes de sua morte, representou para ela verdadeira revivescência desse amor adolescente, paixão devastadora e proibida. Se tudo que ela conta é ou não autobiográfico, não se sabe ao certo, porque “*L’Amant de la Chine du Nord* brouille les pistes – qu’elle ne rapelle nul fait

⁶⁷ “metáfora da morte por excelência”

⁶⁸ “A verdade é que a escrita durassiana precisa da música enquanto alternativa, enquanto expressão complementar”.

⁶⁹ “[...]essa língua que se desmonta como perseguida por um abismo vertiginoso, tudo convida a ler Marguerite Duras em uma perspectiva espiritual, em uma aproximação assustadora do sagrado”.

⁷⁰ “ E depois um outro dia, mais tarde, muito mais tarde, nós escreveremos a história”.

⁷¹ “Eu escrevi este livro na felicidade de escrever”.

réel de sa propre vie sauf ‘une émotion du corps, indescriptible, inoubliable’” (*Nouvel Observateur*, 24-30 Mai, 1990 ap. BLOT-LABARRÈRE, 1992, p.185).⁷²

Na verdade, apesar de ter escrito ainda depois deste, outros livros, sendo este seu último romance, percebe-se que a “intertextualidade restrita” (que é o diálogo com as outras obras da própria autora) verificada através das menções não só a *L’Amant*, mas a outros romances importantes (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul*, *Emily L.*) fazem deste, uma *clé d’or*, para Duras e para seus leitores, como se contivesse nele, todos os outros.

Vircondelet adverte que essa perspectiva diacrônica revela muitas facetas da autora desde a “petite sauvage de l’Indo [...] jusqu’à la folle du Chaillot”; mas,

Ils (les visages) s’effacent ou plutôt ils se fondent pour laisser émerger celui du poète, si nous appellons poète celui qui renouant avec ses sources étymologiques antiques, transmet à son insu des savoirs inconnus, issus d’une nuit épaisse, inaccessible (VIRCONDELET, 1994, p.275).⁷³

A própria autora afirma que em toda sua obra, o amor foi sempre o tema:

Dès lors, l’amour s’affirme comme une dimension de l’écriture, et l’écriture comme dimension de l’amour : ‘Quand j’écris sur la mer, sur la tempête, sur le soleil, sur la pluie, sur le beau temps, sur les zone fluviales de la mer, je suis complètement dans l’amour’ (DURAS apud BLOT-LABARRÈRE, 1992, p.108-109).⁷⁴

E poder-se-ia acrescentar: e no desespero e na dor, a outra face do amor...

Assim, suas narrativas, autobiográficas ou não, contam sempre sobre a dor e a intensidade de amar, enfim, a vida vivida da autora.

Referências bibliográficas

ADLER, L. *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard, 1998

ADORNO, T. “Fragmento sobre música e linguagem”. Trad. Manoel Dourado Bastos. Trans/Form/Ação. São Paulo, v.30, n.2, p.167-171, 2008. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/trans/a/B8DDvQJZyg9XVXfmGC4wBDv/?format=pdf>> Acesso em: 18 de ago. 2021

⁷² “*L’Amant de la Chine du Nord* baralha as pistas – que ela não lembra nenhum fato real da sua própria vida exceto ‘uma emoção do corpo, indescrevível, inesquecível’”.

⁷³ “Eles (os rostos) se apagam ou antes se fundem para deixar emergir o do poeta, se nós chamamos poeta aquele que renovando com as fontes etimológicas antigas, transmitem por sua vez saberes desconhecidos, vindos de uma noite espessa, inacessível”.

⁷⁴ “Desde logo, o amor se afirma como uma dimensão da escrita, e a escrita como dimensão do amor: ‘Quando eu escrevo sobre o mar, sobre a tempestade, sobre o sol, sobre a chuva, sobre o bom tempo, sobre as zonas fluviais do mar, eu estou completamente no amor.’”

- BARTHES, R. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973
- BARTHES, R. *L'Obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982.
- BLOT-LABARRÈRE, C. *Marguerite Duras*. Paris : Seuil, 1992
- BORGOMANO, M. *Marguerite Duras: de la forme au sens*. Paris: L'Harmattan, 2010
- BOUDREAU, P.. "Valse désespérée". Jul 7, 2017. <<https://soundcloud.com/Patrick-boudreau-641208376/valse-desespere/albums>>. Acesso em: 15 de ago. 2021
- DOUBROVSKI, S. « Autobiographie/ vérité/ psychanalyse ». In ; *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris : PUF. 1988, 61-79
- DURAS, M. *Le Ravissement de Lol. V. Stein*. Paris : Gallimard, 1964
- DURAS, M. *L'Amant*. Paris : Gallimard, 1984
- DURAS, M. *La Musica Deuxième*. Paris : Gallimard, 1985
- DURAS, M. *O deslumbramento*. 3ed. Tradução de Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986
- DURAS, M. *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris : Gallimard, 1991
- DURAS, M. *Écrire*. Paris : Gallimard, 1993
- DURAS, M. *Escrever*. Trad. Lucienne Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021
- FERREIRA, J. S.. "A escrita da intimidade/ L'écriture de l'intimité". AYER;
- KUNTZ (org.). In: *Olhares sobre Marguerite Duras/ Regards sur Marguerite Duras*. São Paulo: Publisher, 2014, p.28-37. <http://www.apfesp.org.br/docs/marguerite_duras.pdf> Acesso em: 20 de jul.2021
- GENETTE, G.. « Fiction et Diction ». Poétique. Paris : Seuil, n.134, p.131-139, Avr. 2003
- JENNY, L.. "A estratégia da forma". Poétique. Coimbra: Almedina, n.27, p.5-49, 1971
- KRISTEVA, J.. *Sémiotiché : recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969
- LEJEUNE, P.. « O pacto autobiográfico [1975] ». In: NORONHA, J. M. G. (org). *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- LEJEUNE, P. « O pacto autobiográfico 25 anos depois [1986] ». NORONHA, J. M. G. (org). *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- MELLO, C. M.. "Escrever a dor da música/ Écrire la douleur de la musique". In: AYER; KUNTZ (org.). *Olhares sobre Marguerite Duras/ Regards sur Marguerite Duras*. São Paulo: Publisher, 2014, p.64-71. <http://www.apfesp.org.br/docs/marguerite_duras.pdf> Acesso em: 20 de jul.2021

NASCIMENTO, F.. “A era do swing jazz”. Jan. 16, 2019. Disponível em:

<<https://felipenascimento.me dium.com/a-era-do-swing-efd507525ed2> > Acesso em: 15 de ago. 2021.

OGAWA, M.. *La musique dans l'oeuvre littéraire de Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan, 2002.

SANTOS, M. *Musique, bruits : l'amour, l'horreur dans India Song*. In: COLLOQUE MARGUERITE DURAS 2007. AHLSTEDT ; BOUTHORS-PAILLART, (org.). *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*. 2008, Göteborg: Göteborg Universitet, p.229-238.

SORARU, I.. “La musique, mon amour...’ Écrire l'absence de la musique dans les défauts des mots”. In: BOUCHER; MIHELAKIS; DELVAUX (org.). *Poétique de l'absence chez Marguerite Duras*. Figura, Montréal: UQÀM , n. 31, p.31-48, 2012,

VIRCONDELET, A.. “Condamnée á écrire”. VIRCONDELET, Alain (org.). *Marguerite Duras : RENCONTRES DE CERISY 1993* .: Paris : Écriture, 1994, p.273-294

Dictionary Merriam-Webster <<https://meriam-webster.com/dictionary/significance>> Acesso em: 29 de ago. 2021.

Recebido em: 30/08/2021

Aceito em: 02/12/2021

Referência eletrônica: KUNTZ, Maria Cristina Vianna. O amante da china do norte de Marguerite Duras: a música e sua significância. *Criação & Crítica*, n. 31, p., dez. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.