

PAISAGENS EVOCADAS EM MARGUERITE DURAS E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

CATARINA FIRMO¹

ABSTRACT. *Landscapes evoked in Marguerite Duras' e Sophia de Mello Breyner Andresen's works.* In her novels, dramatic and cinematographic works, Marguerite Duras places us in a crossroad of contemplations, build with memories. The symbolic elements evoked are articulated in harmony with the remembered real landscape. In Sophia, to see and to remember are synonymic forms. Each detail of the landscape is signed and carefully placed in the space and in the time of the memory that is weaved. In this essay we propose to compare the writings of Marguerite Duras and Sophia de Mello Breyner Andresen signaling the way how those authors invite us to an exercise of contemplation, evocating landscapes and memories.

Key-words: *Memory, contemplation, wandering, landscape, temporality.*

REZUMAT. *Peisaje evocate în opera lui Marguerite Duras și a Sophiei de Mello Breyner Andresen.* În opera sa romanesca, dramatică și cinematografică, Marguerite Duras ne plasează în locul de întâlnire a mai multor contemplații, construite cu ajutorul amintirilor. Elementele simbolice evocate se articulează în mod armonios cu peisajul real reamintit. În opera Sophiei de Mello Breyner Andresen, a privi și a-ți aminti sunt aproape sinonime. Fiecare detaliu din peisaj este arătat și situat cu grijă în spațiul și timpul amintirii care se întrețese. În acest eseu propunem o comparație a operelor lui Marguerite Duras și Sophiei de Mello Breyner Andresen, subliniind modul în care scriitura acestor două autoare ne invită să facem un exercițiu de contemplație, prin evocarea peisajelor și a amintirilor.

Cuvinte cheie: *Memorie, contemplație, hoinăreală, peisaj, temporalitate.*

¹ Investigadora num projeto de Pós-Doutoramento intitulado "Metamorfose e Desmesura: Marionetas, Figuras e Matérias em Cena", acolhido pelo Centro de Estudos de Teatro da FL.U.L e pela Université de Nanterre, financiado pela FCT. Doutorada em Estudos de Teatro, pela FL.U.L, e em Estudos Portugueses, pela Université Paris 8. Professora Adjunta Convidada na Escola Superior de Educação de Lisboa. Foi docente na Université Paris 8 entre 2009 e 2016. E-mail: catarinafirmo@gmail.com

1. Memória e contemplação

Em Sophia, a visão é o meio privilegiado de encontro do Poeta com o real. O olhar procura a paisagem como forma de introspeção, para despertar a atenção do ser humano para o espaço e para o tempo onde se situa. A contemplação reclama tempo e horizonte, como nos diz o conto *A Viagem* em *Os Contos Exemplares*:

“Ali parariam. Ali haveria tempo para pousarem os olhos nas coisas. Ali haveria tempo para tocar as coisas. Ali poderiam respirar devagar o perfume das roseiras. Ali tudo seria demora e presença. Ali haveria o silêncio para escutar o murmúrio claro do rio” (Andresen 1970b: 84).

Contemplar implica uma demanda de horizonte e clareza, a busca de lucidez e de serenidade para mergulhar em cada elemento da paisagem. Mas captar a paisagem exige igualmente uma presença interior, onde a casa é morada de contemplações, um habitat aberto e em comunhão com o espaço exterior, onde reina o equilíbrio, a amplitude e a luminosidade:

“Deixai-me limpo
o ar dos quartos
E liso
O branco das paredes
Deixai-me com as coisas
Fundadas no silêncio” (Andresen 1970a: 188).

Nesta introspeção e busca de comunhão com o cosmos, a visão busca a nitidez, para captar cada detalhe numa sinestesia de sabores, texturas e aromas articulados.

Na demanda de sacralização do real, o Poeta procura uma fusão com os elementos cósmicos e intemporais, com aquilo que subsiste à vida humana:

“Sou a mim mesma devolvida em sal espuma e concha regressada
À praia inicial da minha vida” (Andresen 1996: 134).

Os lugares e as paisagens de Sophia são descritos através da memória que dá conta da arquitetura dos espaços, conhecendo cada recanto e caminho de cor, convocando os percursos como rituais:

“Segue entre as casas e o mar até ao mercado que fica depois de uma casa amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo pois ali o visível se vê até ao fim. Aí escutarás o silêncio. Aí se levantará como um

canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração em frente do grande Deus invisível” (Andresen 1970a: 177).

Para as personagens de Marguerite Duras, a visão e a memória são eixos complementares. Em *Le ravissement de Lol V. Stein*, a protagonista fecha-se na rememoração da cena do baile em T. Beach, em que o seu noivo dança com Anne-Marie Stretter. Lol desfia durante dez anos a mesma cena, revendo cada detalhe. Quando regressa à sua terra natal, procura obsessivamente uma forma de rever a mesma cena, de voltar a colocar-se numa situação de voyeurismo diante de um encontro amoroso. Estar à margem, observar o ato de amor numa posição invisível tornou-se a demanda de Lol V. Stein. As imagens do baile em T. Beach e do encontro entre Tatiana Karl e Jacques Hold articulam-se intimamente com a paisagem do campo de centeio onde Lol se deita para observar o segundo par de amantes. As cores, o aroma e a rudez do campo de centeio são elementos complementares das imagens que Lol contempla através da janela do quarto de hotel:

“Ce champ à quelques mètres d’elle plonge, plonge de plus en plus dans une ombre verte et laiteuse. [...] Très vite elle gagne le champ de seigle, s’y laisse glisser, s’y trouve assise, s’y allonge. [...] Vivante, mourante, elle respire profondément, ce soir l’air est de miel, d’une épuisante suavité. [...] Le seigle crisse sous ses reins. Jeune seigle du début d’été. Les yeux rivés à la fenêtre éclairée [...] - se nourrir, dévorer le spectacle inexistant, invisible, la lumière d’une chambre où d’autres sont” (Duras 2011: 316).

A paisagem do campo de centeio constitui o elo entre o ato de amor visível e a presença de Lol invisível. O olhar de Lol surge com o poder de ligar os dois espaços. Deste modo, a luz do quarto, o cabelo e o corpo nu de Tatiana relacionam-se a cada movimento observado por Lol com a paisagem do campo de centeio. O ser humano torna-se um elemento paisagístico. No baile em T. Beach, a descrição de Anne-Marie Stretter dá-nos conta do detalhe da sua magreza, do modo como a roupa preta serve harmoniosamente esse corpo gracioso metamorfoseado em pássaro morto:

“cette grâce abandonnée, ployante, d’oiseau mort. Elle était maigre. Elle devait l’avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur [...] d’une robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée. Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle l’était à son souhait, irrévocablement. L’ossature admirable de son corps et de son visage se devinait” (Duras 2011: 290).

A visão e a memória constituem os motores que despertam a loucura das personagens e que simultaneamente lhes permitem recuperar a lucidez. Lol V. Stein observa e recorda com detalhe as imagens que a levam em espiral para a perda dos sentidos. Em *Hiroshima mon amour*, Riva afirma que começa a ver quando abandona a loucura:

“Je commence à voir. [...] Je me souviens. Je vois l’encre. Je vois le jour.
Je vois ma vie. Ta mort. Ma vie qui continue. Ta mort qui continue”
(Duras 2011: 58-59).

Na obra durassiana, a ausência de destino e a cristalização do tempo leva as personagens a contemplarem os espaços, num movimento voyeurista. O olhar desfia com zelo cada elemento do espaço observado que lhe permite situar-se no presente e relembrar o passado. Através da contemplação, as personagens de Duras vivem um momento de pausa em que o curso do tempo é interrompido para dar espaço ao momento presente e à evocação do passado. As paisagens evocadas, frequentemente associadas a espaços interiores, surgem como pontes que ligam o passado e o presente.

A temporalidade em *Sophia* é fundada na sua busca de encontro com as origens e com a antiguidade, “na busca de unidade do homem com a pedra, com a árvore, com o rio” (Andresen 1998: 47). Por vezes, são os próprios elementos da paisagem que parecem desfiar o tempo e surgem como sujeitos de rememoração:

“Na cidade de Veneza
Que é sobre água construída
E noite e dia se mira
Sobre a água reflectida” (Andresen 2013a: 21).

“Aqueles aves que tinham
Uma memória eterna do teu rosto
E voam sempre dentro do teu sonho
Como se o teu olhar as sustentasse” (Andresen 2013b: 66).

2. A paisagem marítima

Em *Sophia*, o mar surge como elemento vital ao ser humano e privilegiado na busca de recuperação do sagrado. No conto *A Casa do Mar*, o mar é sentido e evocado em cada recanto da casa. Das paisagens de *Sophia* retemos os diferentes detalhes que ela enumera, descrevendo minuciosamente o que vê e o que os sentidos experimentam. Deste modo, o perfume do orégão, o grito da cigarra, lírios e maçãs tornam-se elementos da

paisagem marítima. A casa abriga as memórias e é morada de fantasmas, onde o passado é contemplado a partir dos elementos concretos que a povoam. O espaço interior torna-se permeável à paisagem exterior que o rodeia e o invade. A imagem da casa situada numa paisagem marítima é recorrente em diferentes obras de Sophia, tendo sido esclarecido pela própria autora que se trata da casa onde ela viveu durante a infância na Granja²:

“A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira” (Andresen 1970b: 233).

O mar é evocado como uma força da natureza fundamental, origem da vida, através da qual a alma do Poeta encontra simultaneamente a serenidade e a energia vital criadora. Os epítetos do mar espelham essa dimensão sagrada que Sophia lhe confere: o mar largo, enorme, imenso; a pureza, a verdade, a força do mar. A praia, lugar de encontro do Poeta com o mar, é descrita como lisa, nua e clara.

Se o tema do mar é primordial no universo de Sophia, um dos lugares durassianos mais emblemáticos é uma janela aberta sobre o mar. Em *L'Amour*, as personagens estão integradas na paisagem marítima, ao ponto de serem incorporadas pelos elementos naturais que caracterizam o espaço onde se situam: “Elle a l’odeur du sable, du sel. L’orage a noirci ses yeux” (Duras 2012: 1282). A primeira cena de *L'Amour* apresenta-nos um movimento de cumplicidade que se estabelece entre o passeio do homem viajante e o olhar da mulher que observa S. Thala. O ato de amor é ilustrado através da areia, símbolo do curso do tempo:

“Il prend du sable, il le verse sur son corps. Elle respire, le sable bouge, il s’écoule d’elle. Il en reprend, il recommence. Le sable s’écoule encore. Il en reprend encore, le verse encore” (Duras 2012: 1325).

O olhar das personagens é descrito com detalhe, em cada movimento, expressão e direção. A deambulação destas personagens na areia representa a

² Esta ligação entre o *habitat* de experiências pessoais e a construção de histórias ficcionais é também confessada por Duras nas entrevistas concedidas a Michelle Porte, em *Les lieux de Marguerite Duras*. A autora explica que uma série de personagens femininas foram criadas na sua casa em Neauphle-le-Château: “Cette maison a été habitée par Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, Isabel Granger, Natahlie Granger, mais aussi par toutes sorte de femmes [...] Elles sont incrustées dans la pièce, comme insérées dans les murs, dans les choses de la pièce” (Porte 2012: 12).

anulação do habitat, numa paisagem onde os areais folgados parecem não terminar: “Ici c’est un pays de sables” (Duras 2012: 1291).

Na obra de Sophia, diversas personagens surgem integradas na paisagem marítima, com a mesma ideia de deambulação nómada que encontramos na paisagem durassiana. No poema *Homens à Beira-Mar*, as personagens surgem despojadas de bens, de sentimentos e de necessidades vitais. Percorrem caminhos solitários, estrangeiros aos próprios corpos, alheios ao calor, ao frio e à fome:

“Nada trazem consigo.
As imagens
Que encontram vão-se delas despedindo.
Nada trazem consigo pois partiram
Nus e sós desde sempre e os seus caminhos
Levam só ao espaço como o vento” (Andresen 1970a: 35).

No conto *Saga* o jovem Hans deseja tornar-se marinheiro, admirando os homens do mar, pelo modo como os seus corpos transportam em si as viagens e os elementos da paisagem marítima:

“Queria ser um daqueles homens que a bordo do seu barco viviam rente ao maravilhamento e ao pavor, um daqueles homens de andar baloiçado, com a cara queimada por mil sóis, a roupa desbotada e rija de sal, o corpo direito como um mastro, os ombros largos de remar e o peito dilatado pela respiração dos temporais” (Andresen 2000: 79-80).

Na obra de Duras, o mar é frequentemente associado à ideia de morte. Em *La vie tranquille*, uma mulher deitada ao sol numa praia deserta observa um homem que se afasta da costa e se afoga:

“Il n’y avait cependant personne sur la plage que moi, assez loin de lui. [...] J’ai pu le suivre des yeux un petit moment pendant qu’il avançait courageusement vers la haute mer. Puis, plus rien” (Duras 2011: 247).

Em *L’Amour*, a paisagem marítima é povoada de animais mortos:

“Au matin, des mouettes sont mortes sur la plage. Du côté de la digue, un chien. Le chien mort est face aux piliers d’un casino bombardé. Au-dessus, le ciel est très sombre, au-dessus du chien mort. C’est après l’orage, la mer est mauvaise” (Duras 2011: 1281).

Em *Hiroshima mon amour*, milhares de peixes atingidos pela radioatividade são enterrados e Riva afirma “Des pluies de cendres sur les eaux du pacifique. Les eaux du pacifique tuent” (Duras 2011: 20). Em *Écrire*, a contemplação do mar é também mencionada como forma de cegueira e morte: “C’est à Trouville que j’ai regardé la mer jusqu’au rien” (Duras 1993: 21).

Em Sophia, quando o mar é associado à morte surge também como forma de ressurreição. O mito de Eurídice que surge em alguns poemas de Sophia ilustra a força revitalizadora da praia, enquanto local que permite restabelecer a harmonia e limpar os destroços. Como observou António Manuel dos Santos Cunha:

“Só na praia, local de encontro com a luz e com a vastidão, o Poeta, identificado com Eurídice, poderá recuperar a unidade inicial e ressurgir dos destroços a que tinha sido votado” (Cunha 2004: 22).

No conto *Saga*, o mar é evocado enquanto morte e forma de evasão. O mar afastou Hans irremediavelmente da ilha de Vig, mas será ao mesmo tempo mencionado como “o caminho para casa”. No final, a sepultura de Hans terá a seu pedido um navio naufragado. É nesse navio que Hans ganhará o tão ansiado regresso à terra natal:

“A sua enorme sombra inquieta quem passe sozinho na avenida dos plátanos e muitos perguntam porquê tão estranha sepultura. Porém é nesse navio que, nas noites de temporal, Hans sai a barra e navega para o Norte, para Vig, a ilha” (Andresen 2000: 111).

Em Duras, a morte ligada ao mar surge por vezes como forma de comunhão entre o ser humano e a natureza, como o afogamento de Anne-Marie Stretter. É nesse sentido que Duras refuta o sentido de suicídio de Anne-Marie Stretter, preferindo a ideia de um afogamento em que a personagem se encontra em harmonia com o elemento marítimo, como um regresso ao ventre materno (Porte 2012: 78). Tal ideia recorda-nos os seguintes versos de Sophia:

“Quando eu morrer voltarei para buscar
Os instantes que não vivi junto do mar” (Andresen 2007: 40).

Na estética de Sophia como na de Duras encontramos a mesma imagem de fusão do ser humano com o mar como forma de alcançar o equilíbrio ansiado. Sophia reclama o mar num movimento de simbiose, de retorno às origens.

“Arranco o mar do mar e ponho-o em mim
E o bater do meu coração sustenta o ritmo das coisas” (Andresen
1970a: 73).

Por sua vez, Lol V. Stein procura explicar o sentido de felicidade através da imagem do mar:

“La mer était dans la glace de la salle d’attente. La plage était vide à cette heure-là. J’avais pris un train très lent. Tous les baigneurs étaient rentrés. La mer était comme quand j’étais jeune. [...] la plage était vide autant que si elle n’avait pas été finie par Dieu” (Duras 2011 : 377-378).

3. Jardins e florestas

A paisagem do jardim é outro lugar recorrente na obra durassiana que surge normalmente como refúgio da dor e da loucura das personagens. A protagonista de *Le ravissement de Lol V. Stein* e Claire Lannes em *L’Amante anglaise* refugiam-se no jardim como paisagem protetora. O jardim é o espaço que lhes permite cumprir rituais que asseguram o curso da vida e a imagem da lucidez. Os jardins e o esquecimento resguardam as personagens da loucura. São simultaneamente lugares de refúgio e de evasão. As personagens recolhem-se no jardim como forma de desfiar o tempo, de esquecer o passado e amenizar a loucura. O jardim contribui ao movimento de amnésia interior, como meio de suspensão do tempo. Lol V. Stein evade-se do espaço limitado do jardim para lugares mais amplos, nos momentos em que se torna evidente o regresso das recordações e da loucura. Assim, deixa o jardim para deambular pelas ruas e depois para contemplar o par de amantes no campo de centeio.

Em *La pluie d’été*, há um jardim onde existe apenas uma árvore. É um jardim rodeado de um gradeado de ferro que se expande para os outros jardins. O jardim abrigando uma só árvore, circunscrito pelo ferro simbolizará a solidão aprisionada:

“Ce jardin était entouré d’une clôture grillagée étayée par des piquets de fer, tout ça très bien fait, aussi bien fait qu’on avait fait autour des autres jardins de la rue qui étaient à peu près de la même superficie que celui-ci et de la même forme. Mais dans ce jardin-là il n’y avait aucune diversité, aucune plate-bande, aucune fleur, aucune plante, aucun massif. Il y avait seulement un arbre. Un seul. Le jardin c’était ça, cet arbre” (Duras 1990: 14).

Recordar e caminhar são dois atos primordiais na escrita Duras. Todavia, há determinados lugares propícios ao deambular da memória, como é o caso do jardim. Em *Les lieux de Marguerite Duras*, a autora explica a Michelle Porte essa relação da memória com as paisagens evocadas:

“C’est très rare que je promène dans mon jardin, à la campagne (ou ici), sur la plage, sans que je revive certaines choses très, enfin, incommensurablement lointaines. Ça m’arrive par bouffées comme ça. Et je me dis que ce sont les lieux qui la recèlent, cette mémoire...” (Porte 2012: 96).

O jardim surge como paisagem privilegiada para a criação. Na sua casa de Neauphle-le-Château, a contemplação do jardim impeliu a escrita de *Nathalie Granger*:

“Tous les étés on coupe la lavande et on la met là. Il y a plusieurs années de lavande là, au dessus de la porte. C’est à force de regarder le jardin, là, par la porte, là, que j’ai fait *Nathalie Granger*. *Nathalie Granger*, pour moi, c’est ça, c’est cette transparence, la transparence de la pièce en général” (Porte 2012: 34).

Esta descrição de Duras recorda-nos facilmente a estética de Sophia para quem a transparência adquire uma extrema importância e pelo modo como o olhar guia o movimento criador.

Para Sophia, o jardim constitui um espaço sagrado, um local propício ao encontro entre o terreno e o divino. No conto *A Gata Borralheira*, os espaços do jardim e da casa são confluentes. O jardim é iluminado pelas luzes da casa. Os sons e os aromas dos dois espaços confundem-se:

“A luz recortava o buxo dos canteiros e a música misturava-se com o baloiçar das árvores. [...] Pelas janelas abertas entravam os perfumes do jardim. As cortinas inchavam-se de brisa” (Andresen 2000: 9 e 11).

No primeiro encontro com Lúcia, o rapaz descreve minuciosamente cada detalhe da noite, contemplando a vista do jardim, como um instante sagrado em que se assinala a efemeridade do tempo:

“Tudo parece tão misterioso: o brilhar do luar entre as sombras e as folhas das árvores, o reflexo da lua no lago. O lago parece um espelho. É uma noite mágica. [...] As noites neste tempo do ano são uma maravilha, apetece vivê-las minuto a minuto, não perder nem um instante delas, nem um suspiro da brisa” (Andresen 2000: 25).

Em *A Casa do Mar*, o jardim surge como uma extensão da praia e o quarto é comparado a um jardim zen por ser um espaço de contemplação (Andresen 2000: 71). No poema *Casa Branca*, em que Sophia se refere à mesma casa evocada da sua infância, o jardim surge novamente como espaço agregado à paisagem marítima, sendo um “jardim de areia” com “flores marinhas” (Andresen 1970a: 17).

A floresta em Sophia é mais um espaço sagrado que tal como o mar é evocado em oposição à paisagem urbana. No poema *A Cidade*, o Poeta lamenta o tempo vivido na cidade e exprime a dor de uma alma que reclama o mar e a floresta:

“A minha alma que fora prometida
Às ondas brancas e às florestas verdes” (Andresen 1970a: 189).

A floresta é também considerada por Duras um local sagrado, onde as mulheres na Idade Média³ dialogavam com os elementos da natureza, o único espaço onde se podiam exprimir em liberdade:

“c’est à la forêt que nous avons parlé, nous les femmes, les premières, que nous avons adressé une parole libre, une parole inventée [...] que les femmes ont commencé à parler aux animaux, et aux plantes, c’est une parole à elles [...]. C’est parce que c’est une parole libre qu’elle a été punie, c’est que du fait de cette parole la femme se désistait de ses devoirs vis-à-vis de la maison, justement. C’est la voix de la liberté, mais il est normal qu’elle fasse peur” (Porte 2012: 28).

A floresta, no conto infantil de Sophia começa por ser caracterizada por um espaço abandonado, onde reina a desordem, em contraponto com o equilíbrio do jardim:

“Era um lugar muito solitário onde nunca passava ninguém. Mesmo o jardineiro era raro ali ir pois naquele lugar tudo crescia selvagem e não havia canteiros de flores” (Andresen 1985: 13).

É um lugar ambivalente que simboliza a liberdade e a evasão (o refúgio de Isabel que vai conhecer o anão no bosque), e ao mesmo tempo um local de perigo, onde os bandidos se escondem. De um modo semelhante, a conceção da floresta na escrita de Duras relaciona-se com as memórias da floresta na Indochina durante a sua infância. Como extensão do jardim, a

³ Duras refere-se à descrição da aparição das primeiras feiticeiras medievais narrada por Michelet.

floresta será o lugar por excelência de morada à violência, como em *Nathalie Granger* e em *Détruire*. No entanto, em *Le barrage contre le pacifique*, a floresta é um local de evasão, onde as crianças brincam. Para ambas as autoras a floresta é representada como um lugar proibido e considerado perigoso pelos adultos e um lugar de refúgio para as crianças, um paraíso perdido de liberdade e sonho.

Conclusões

As personagens de Duras, tal como as vozes que ecoam nos universos poéticos de Sophia fundem-se com a natureza, ao desfiarem a memória diante das paisagens. A paisagem é submetida à evocação dos tempos vividos nos lugares contemplados e o olhar é o meio privilegiado para estabelecer uma ligação com a antiguidade: o vento, o mar, a pedra são elementos designados pelo olhar para criar uma comunhão com o cosmos.

Na escrita da Duras reconhecemos o gosto pela temática da incompletude, pelo manusear de lacunas que a autora expõe e ornamenta, elegendo as falhas, as ruturas e as fissuras como matéria poética. As paisagens escolhidas são frequentemente espaços vazios ou abandonados, no *man's land*, onde as personagens deambulam e transitam sem fixar território, num momento de suspensão das suas vidas, onde recordam com dificuldade o passado, desdobrando as lembranças através de planos de contemplação. A memória fragmentada povoa o discurso de paisagens criadas a partir do que se esqueceu, do que se preferiu recordar e contemplar.

Reconstruir o passado em lugares de contemplação parece ser um caminho comum na obra destas autoras, elegendo paisagens de refúgio para as suas personagens em suspensão, para cristalizar o presente e desfiar as lembranças, com o olhar no horizonte. A contemplação e a memória são para ambas movimentos perpétuos que permitem articular diferentes tempos e espaços. Parecem deste modo restituir o lugar do mito no mundo moderno, indo ao encontro das preocupações de Mircea Eliade:

“la vie de l’homme moderne fourmille de mythes à demi oubliés, de hiérophanies déchues, de symboles désaffectés. La désacralisation ininterrompue de l’homme moderne a altéré le contenu de sa vie spirituelle, elle n’a pas brisé les matrices de son imagination : tout un déchet mythologique survit dans des zones mal contrôlées” (Eliade 1980: 20).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andresen, S. de Mello Breyner. (1970a). *Antologia*. Lisboa: Moraes Editores.
- Andresen, S. de Mello Breyner. (1970b). *Contos Exemplares*. Lisboa: Portugália Editora.
- Andresen, S. de Mello Breyner. (1985). *A Floresta*. Porto: Figueirinhas.
- Andresen, S. de Mello Breyner. (2000). *Histórias da Terra e do Mar*. Lisboa: Texto Editora.
- Andresen, S. de Mello Breyner. (2007). *Mar*. Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. de Mello Breyner. (2013a). *O Colar*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Andresen, S. de Mello Breyner. (2013b). *Coral*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Cunha, A. M. dos Santos. (2004). *Sophia de Mello Breyner Andresen Mitos Gregos e Encontros com o Real*. Lisboa: INCM.
- Duras, M. (1993). *Écrire*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (2011). *La vie Tranquille. Hiroshima mon amour, Le Ravissement de Lol V. Stein, L'Amour. Œuvres Complètes*. Collection de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1990). *Pluie d'été*. Paris: P.O.L.
- Eliade, M. (1980). *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris: Gallimard.
- Lamas, E. Pinto Ribeiro. (1998). *Sophia de Mello Breyner Andresen. Da Escrita ao Texto*. Lisboa: Caminho.
- Porte, M. (2012). *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Éditions Minuit.