Hiroshima mon amour: recusa e (im)possibilidades da memória

Hiroshima mon amour: refus et (im)possibilités de la mémoire

Isabela Magalhães Bosi
PUC-SP

https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e98678

Resumo

Este artigo parte do texto *Hiroshima mon amour* (1960), de Marguerite Duras, para refletir acerca da elaboração das memórias nessa narrativa, constituída de lacunas, vazios, ausências e de uma escrita que incorpora a ideia de *recusa*, muito cara à obra da autora e às discussões literárias e políticas dos anos 1960 na França. Diante disso, uma questão central se impõe: como a literatura pode elaborar outras memórias impossíveis, e mesmo indizíveis, da catástrofe? Na recusa de representar o horror pelo horror, Duras apresenta uma espécie de jogo entre lembrança e esquecimento, reforçando que toda memória se constitui de muitos esquecimentos, ou mesmo que memória é esquecimento. Em diálogo com a filosofia, em especial de Henri Bergson e Gilles Deleuze, a noção de memória é compreendida aqui como aquilo que se cria e é criado a todo instante; como movimento, mudança, lançando-se ao porvir ao mesmo tempo em que se volta ao passado. Em *Hiroshima mon amour*, a escrita como recusa evoca justamente a potência das ausências como parte constituinte e necessária à memória – ausência que ressoa justamente onde a palavra poderia ocultá-la.

Palavras-chave: literatura; memória; recusa; guerra; Marguerite Duras.

Resumé

Cet article se concentre sur le texte *Hiroshima mon amour* (1960), de Marguerite Duras, pour réfléchir sur l'élaboration des souvenirs dans ce récit, fait de lacunes, de vides, d'absences et d'une écriture qui intègre l'idée de *refus*, très chère à l'œuvre de l'auteur et les débats littéraires et politiques des années 1960 en France. Dès lors, une question centrale se pose: comment la littérature peut-elle créer d'autres souvenirs impossibles, voire indicibles, de la catastrophe? En refusant de représenter l'horreur pour l'horreur, Duras présente une sorte de jeu entre mémoire et oubli, renforçant que toute mémoire est faite de nombreux oublis, ou même que mémoire est oubli. En dialogue avec la philosophie, notamment d'Henri Bergson et de Gilles Deleuze, la notion de mémoire est ici comprise comme ce qui se crée et est créée à tout moment; comme mouvement, changement, lancement dans le futur en même temps que retour vers le passé. Dans *Hiroshima mon amour*, l'écriture comme refus évoque justement le pouvoir des absences comme partie constitutive et nécessaire de la mémoire – absence qui résonne là où les mots pourraient la cacher.

Keywords: littérature; mémoire; refus; guerre; Marguerite Duras.

No dia três de junho de 1991, em uma entrevista aos críticos de cinema Jean-Michel Frodon e Danièle Heymann, publicada no jornal francês *Le Monde*, Marguerite Duras diz que Hiroshima continua irreal ainda hoje (Duras, 2016, p. 250). Ela se refere, como bem sabemos, à explosão atômica em 6 de agosto de 1945, a comando do governo dos Estados Unidos, cujo argumento era de que esse ato, finalmente, traria paz à humanidade. Seria o tão esperado fim da Segunda Guerra Mundial. Quarenta e seis anos depois, Duras segue se perguntando como um presidente pôde dar uma ordem dessa. Ela lembra do momento em que soube da explosão: estava viajando com Robert Antelme, seu marido à época, que acabara de voltar do campo de concentração, muito fraco, ainda precisando de bengalas para andar (Duras, 2016, p. 250).

Ela viu a manchete do jornal sem conseguir ler a notícia inteira. Não se tratava de uma tragédia distante, mas de um evento pessoal e nada poderia ser tão terrível quanto aquilo (Duras, 2016, p. 250). Ao ver a capa do jornal, ela se apoiou na parede, sentindo-se sem forças. Sobre esse momento, ela escreve, anos depois, em *Les yeux verts*:

> Je me souviens du 6 août 1945, on était mon mari et moi dans une maison de Déportés près du lac d'Annecy. J'ai lu le titre du journal sur la bombe atomique d'Hiroshima. [...] Je ne pleurais pas, j'étais apparemment comme d'habitude sauf que je ne pouvais plus parler du tout. Ce sont des souvenirs très précis, très clairs, j'étais très clairement devenue une autre personne (Duras, 1996, p. 34)[1].

1 Tradução própria: "Eu me lembro do 6 de agosto de 1945, estávamos meu marido e eu em uma casa de deportados perto do lago Annecy. Eu li o título do jornal sobre a bomba atômica de Hiroshima. [...] Eu não chorava, eu estava aparentemente como sempre, tirando que eu já não podia falar nada. São lembranças muito precisas, muito claras, eu tinha me tornado muito claramente outra pessoa" (Duras, 1996, p. 34).

Não só Duras se tornou outra pessoa ali, naquele momento, mas toda a humanidade. Como diz Günther Anders (2007), após Hiroshima, nos transformamos em um novo tipo de ser, nosso estado metafísico se transformou. Anders se refere a uma mudança profunda no estado humano que altera, também, o tempo. Se antes a pergunta que fazíamos em relação ao futuro era "como iremos viver?", agora se tornou "iremos viver?". Passamos a viver no "tempo do fim", o que não significa já termos chegado ao fim dos tempos, mas sim que vivemos uma época na qual, a cada dia, podemos "provocar o fim do mundo" (Anders, 2007, p. 118). A bomba atômica como uma realidade e uma ameaça constante, um fim do mundo que já não é um apocalipse divino, mas obra humana. Essa constatação de uma mudança profunda após Hiroshima, em si, no ser, no tempo, é algo que impacta – ao menos deveria impactar – nossos modos de uso e de relação com a palavra. O que escrever na presença do fim do mundo? O que escrever sobre esse evento? Como falar de Hiroshima?

Em 1959, ou seja, quase quinze anos depois, Duras recebeu um convite do cineasta Alain Resnais para escrever um roteiro sobre Hiroshima. Ele, por sua vez, fora convidado, um ano antes, pela produtora Argos Films – que já tinha produzido seu curta-metragem *Noite e neblina* (1955) –, para fazer um documentário sobre Hiroshima. Importante frisar que esse é o período da Guerra Fria, ou seja, auge da corrida armamentista, principalmente entre Estados Unidos e URSS, com o massivo desenvolvimento de armas nucleares. Resnais optou por chamar uma escritora para criar o roteiro[2]. Suas pri-

2 Importante pontuar que a obra de Resnais já tinha forte relação com a literatura e outras artes, como em dois curtas-metragens seus, anteriores a *Hiroshima mon amour*, a saber: *Guernica* (1950), sobre o bombardeio da cidade de Guernica, pela força aérea alemã em 1937, em diálogo com o quadro homônimo de Pablo Picasso; e o já citado *Noite e neblina* (1955), com imagens de arquivo dos campos de concentração e texto em voz off lido e escrito por Jean Cayrol, sobrevivente do campo de Gusen-Mauthausen.

meiras opções eram Simone de Beauvoir e Françoise Sagan, que recusaram. A terceira era Duras que, apesar de já ter oito livros publicados à época, ainda não era conhecida pelo grande público. Quando Resnais a procurou, faltavam apenas nove semanas para o início das filmagens e ele não tinha nada escrito. Duras aceitou.

> J'ai été ravie par le nouveau travail que représentait pour moi *Hiroshima mon amour*. Mais, à l'origine, écrire le texte du film m'a fait très peur. Rendez-vous compte ? Après tout ce qui avait été réalisé déjà sur ce sujet ? J'étais horrifiée. Que dire ? Il fallait éviter à tout prix le film démonstratif (Duras, 2016, p. 14)[3].

Animada e assustada, ela escreve, então, uma primeira versão do texto, na dúvida se Resnais aceitaria fazer um filme que começasse com um japonês dizendo a uma francesa: "Tu n'as rien vu à Hiroshima" ["Você não viu nada em Hiroshima"]. Em uma semana, ele respondeu, pedindo que ela não mudasse "nem uma vírgula" e que incluísse no roteiro a forma como ela via o filme, criando, além dos diálogos, indicações de imagens e cenários:

> Ensuite, il venait toutes les semaines, il n'était jamais contre ce que j'écrivais. Et moi je vivais complètement dedans. C'était très beau. Resnais me disait: «Vous allez écrire aussi les pancartes politiques.» J'ai écrit les pancartes. Je suis très docile, pourvu qu'on me laisse écrire (Duras, 2016, p. 250)[4].

3 Tradução própria: "Eu fiquei feliz com o novo trabalho que *Hiroshima mon amour* representava para mim. Mas, de início, escrever o texto do filme me deu muito medo. Você percebe? Depois de tudo o que já havia sido feito sobre este assunto? Fiquei horrorizada. O que dizer? O filme demonstrativo devia ser evitado a todo custo" (Duras, 2016, p. 14).

4 Tradução própria: "Depois, ele vinha todas as semanas, ele nunca era contra o que eu escrevia. E eu vivia completamente imersa. Era muito bonito. Resnais me dizia: 'Você também vai escrever os cartazes políticos.' Eu escrevi os cartazes. Eu sou muito dócil, desde que me deixem escrever. E Resnais respeitou meu roteiro até a vírgula praticamente" (Duras, 2016, p. 250).

Os dois chegaram, então, a uma espécie de "falso documentário", como diz Duras, mais convincente do que um documentário clássico: "on aboutira à une espèce de faux documentaire qui sera bien plus probant de la leçon de HIROSHIMA qu'un documentaire de commande" (Duras, 1960, p. 12)[5]. O filme estreou no Festival de Cannes de 1959, provocando debates entre o público e, sobretudo, entre os membros do júri e críticos de cinema, por despertar muitas questões em relação às fronteiras entre cinema e literatura, imagem e palavra. Micheline Presle, atriz francesa, depois de assistir à exibição em Cannes, definiu o filme como "un bouleversant poème", ou seja, um poema perturbador, comovente, desconcertante (Vallier, 2006, p. 932)[6]. Tanto essa leitura, do filme como um poema, quanto o desconforto da crítica diante da relação inusual entre imagem e palavra no cinema reforçam a importância do trabalho de Duras nesse texto que é, antes, o filme que ela *viu* ao escrever, um documentário falso no qual a memória da tragédia se constrói nas lacunas, no *rien vu*, no invisível, no indizível.

Depois de *Hiroshima mon amour*, Duras assume radicalmente outros modos de escrita, incorporando mais os brancos, os vazios, e avançando por uma região ainda não escavada, como ela diz em entrevista à jornalista Xavière Gauthier, em 17 de maio de 1973 (Duras; Gauthier, 2014, p. 18). Escrita que, para Duras, é o seu fracasso: ""Tu n'as rien vu à Hiroshima', qui est le début du film, c'est mon échec devant Hiroshima. C'est-à-dire de trouver une histoire qui serait à la hauteur de cette catastrophe" (Duras, 2016, p. 59). Não se trata, porém, de um fracasso no sentido comum do termo, como algo

5 Tradução própria: "chegaremos a uma espécie de falso documentário que será muito mais convincente da lição de HIROSHIMA do que um documentário encomendado" (Duras, 1960, p. 12).

6 Tradução própria: "'Você não viu nada em Hiroshima', que é o começo do filme, é meu fracasso diante de Hiroshima. Quer dizer, de encontrar uma história que fosse à altura dessa catástrofe" (Duras, 2016, p. 59).

a priori indesejado ou negativo, mas de um fracasso como projeto, na recusa de um cinema que busca corresponder à catástrofe. Duras fracassa diante de Hiroshima e sua escrita se torna justamente a expressão desse fracasso. Escrever sobre Hiroshima, assim como ver Hiroshima, é já fracassar.

Ainda em entrevista a Gauthier, em julho de 1973, Duras diz haver, nos filmes de guerra, uma "adoration secrète pour la guerre" ["uma adoração secreta pela guerra"] (Duras; Gauthier, 1974, p. 62). Adoração que se manifesta no excesso de imagens que se pretendem o mais realistas, o mais próximas do evento em si. O fracasso de Duras ao escrever sobre Hiroshima é, assim, uma escolha na contramão da adoração pela guerra, esse fetiche por imagens hiper-realistas, que perpetuam um desejo de violência, de assistir à violência. Seu fracasso, em Hiroshima mon amour, passa pela recusa do didatismo nas artes e, mais que tudo, de qualquer adoração pela guerra.

Assim, são muitas as questões que emergem a partir da leitura de Hiroshima mon amour, dentre as quais destaco, aqui, uma: ao falar de Hiroshima sem falar de Hiroshima, como a escrita pode elaborar outras memórias dessa catástrofe? Mais do que um esforço em responder a essa pergunta, pretendo deixá-la ecoando, como uma espécie de guia para a reflexão que busco elaborar neste artigo, que terá como foco o roteiro de Duras, publicado em livro em 1960.

Você não viu nada

A história se passa em agosto de 1957 em Hiroshima. O texto começa com a descrição da imagem de uma bomba atômica explodindo em câmera lenta. Aos poucos, essa imagem sai de cena, dando espaço para os corpos de

duas pessoas. Elas estão nuas, cobertas de suor, como se a transpiração tivesse sido causada pela bomba ao evaporar. Para Duras, essa mudança brusca, da explosão para os corpos, deveria gerar "un sentiment très violent, très contradictoire, de fraîcheur et de désir" (Duras, 1960, p. 22)[7].

Inicia-se, então, um diálogo entre os dois personagens: um japonês, ex-combatente de guerra, e uma atriz francesa, que está em Hiroshima para gravação de um filme sobre a paz. A primeira frase é dita por ele, que corta o silêncio em um tom de voz monótono e calmo: "Tu n'as *rien* vu à Hiroshima. Rien" ["Você não viu *nada* em Hiroshima. Nada" (Duras, 1960, p. 22, grifos no original). De forma igualmente inexpressiva, como se estivesse lendo um texto sem ênfase, ela lhe responde: "*J'ai tout vu. Tout*" ["Eu vi *tudo. Tudo*"] (Duras, 1960, p. 22, grifos no original).

A francesa começa, então, a listar tudo o que acredita ter visto na cidade, enquanto o japonês segue insistindo que ela não viu *nada*:

> Elle: Ainsi l'hôpital, je l'ai vu. J'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir?
>
> Lui: Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima (Duras, 1960, p. 23-25)[8].

Enquanto a personagem fala, sem alterar o tom de voz, de todo o horror que viu nas reconstituições e nos museus, Duras descreve as imagens que devem aparecer na tela: a foto de um crânio queimado; o museu e suas reproduções de corpos queimados; uma sequência de filmes sobre Hiroshi-

7 Tradução própria: "um sentimento muito violento, muito contraditório, de frescor e de desejo" (Duras, 1960, p. 22).

8 Tradução própria: "Ela: O hospital, eu vi. Tenho certeza disso. O hospital existe em Hiroshima. Como eu poderia ter evitado vê-lo?/ Ele: Você não viu hospital em Hiroshima. Você não viu nada em Hiroshima" (Duras, 1960, p. 23-25).

ma; a vista aérea da cidade após a explosão da bomba, esse deserto novo, sem igual no mundo (Duras, 1960, p. 26). Todas as reconstituições foram feitas o mais seriamente possível. A ilusão é tão perfeita que os turistas choram. O que pode um turista, além de chorar?, se pergunta a francesa. Ela mesma sempre chorou pelo destino de Hiroshima. O japonês a escuta falar em silêncio e, ao final, repete que ela não viu "nada", que ela inventou "tudo".

Como escrever um roteiro para este falso documentário? Como romper com a ideia de adoração à guerra? Como falar de Hiroshima sem falar de Hiroshima? Quais memórias são possíveis a um deserto nunca antes visto? Quais memórias podem ser construídas, ou desconstruídas, *em* e *com* a escrita? Como lidar com memórias da violência sem reiterar a lógica da violência?

Mesmo depois de tantos filmes, de tantas tentativas de narrar Hiroshima, Duras está convencida de que reproduzir a tragédia não nos faz enxergá-la. Osamu Hayashi (2009) nos lembra que Duras nunca esteve em Hiroshima, nem antes, nem durante, nem depois da escrita desse roteiro. No entanto, a personagem – francesa como ela –, mesmo indo a Hiroshima, não pode ver a tragédia. É isso que se reforça no texto de Duras: não basta ir até lá para ver o horror. Não se pode vê-lo ou representá-lo. Duras admite que sua proposta, portanto, é a única forma "digna" de escrever sobre isso:

> À mon avis, et je le pense encore, le seul texte véritable, le seul texte digne d'Hiroshima, c'est celui que j'ai fait. "Tu n'as rien vu à Hiroshima, rien. Rien à voir d'Hiroshima. Tout ce que tu pourras en dire sera un mensonge". Je suis passée, je crois, par la sincérité la plus grande. [...] C'est un film complètement contre la tentative la plus courante d'oser témoigner d'Hiroshima, d'oser avoir certaine impudence, cette vulgarité, cette inintelligence de croire qu'on peut témoigner de 250 000 morts. [...] Dans le succès d'*Hi-*

> *roshima [mon amour]*, il y a eu cette espèce de reconnaissance de cette incapacité totale à rendre compte d'un événement du XXe siècle, avec les camps de concentration (Duras apud Tegomo, 2009, p. 156)[9].

Depois de contar, ao japonês, tudo o que acredita ter visto, em quatro visitas ao museu de Hiroshima, a francesa segue, dizendo:

> [Les gens restent là, pensifs. Et sans ironie aucune, on doit pouvoir dire que les occasions de rendre les gens pensifs sont toujours excellentes. Et que les monuments, dont quelquefois on sourit, sont cependant les meilleurs prétextes à ces occasions... [...] D'habitude, il est vrai, lorsque l'occasion de penser vous est offerte... avec ce luxe... on ne pense rien. N'empêche que le spectacle des autres que l'on suppose être en train de penser est encourageant] (Duras, 1960, p. 26; colchetes no original).

Os monumentos – e, por vezes, a literatura e o cinema ocupam esse lugar – podem servir para nos fazer pensar e, normalmente, não pensamos. Qual é, então, a potência de um monumento? Qual é a potência de um filme, de um texto? Em vez de reproduzir o horror ou criar mais um monumento, visto que isso não necessariamente nos leva a pensar, Duras opta por falar da impossibilidade de falar de Hiroshima e do que não se pode alcançar, a não

9 Tradução própria: "Na minha opinião, e continuo pensando assim, o único texto verdadeiro, o único texto digno de Hiroshima, é esse que eu fiz. 'Você não viu nada em Hiroshima, nada. Nada para ver de Hiroshima. Qualquer coisa que você possa dizer sobre isso será uma mentira'. Eu passei, acredito, pela máxima sinceridade. [...] É um filme completamente contra a tentativa mais comum de ousar testemunhar Hiroshima, de ousar ter certo descaramento, essa vulgaridade, essa falta de inteligência de acreditar que podemos testemunhar 250.000 mortos. [...] No sucesso de *Hiroshima [mon amour]*, houve essa espécie de reconhecimento dessa total incapacidade de dar conta de um evento do século XX, com os campos de concentração" (Duras apud Tegomo, 2009, p. 156).

10 Tradução própria: "[As pessoas ficam lá, pensativas. E sem nenhuma ironia, devemos dizer que as oportunidades para fazer as pessoas pensarem são sempre excelentes. E que os monumentos, dos quais às vezes sorrimos, são, no entanto, os melhores pretextos para essas ocasiões... [...] Geralmente, é verdade, quando a oportunidade de pensar lhe é oferecida... com esse luxo... não se pensa nada. Mesmo assim, o espetáculo dos outros, que se supõe estarem pensando, é encorajador]" (Duras, 1960, p. 26; colchetes no original).

ser que o inventemos, como o japonês diz à francesa: "tu as tout inventé" ["você inventou *tudo*"] (Duras, 1960, p. 28, grifos no original). Já na sinopse do livro, Duras diz: "Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. *La connaissance de Hiroshima* étant a priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit" (1960, p. 10, grifos no original)[11].

Diante dessa atriz francesa, contando tudo o que (não) viu e jamais poderia ver, nos deparamos também com o que jamais veremos, em meio a tantas imagens. Dizer o que não se pode falar, o que não se sabe, dar o que não se tem, é esse o gesto de Duras em seu texto e o fracasso que sua escrita persegue. Talvez, assim, seja possível escapar da adoração pela guerra, do didatismo, da linguagem que insiste em reproduzir e representar o horror.

Retomando e reforçando: a personagem francesa está em Hiroshima para a gravação de um filme edificante sobre a paz, que é apenas um filme a mais, como tantos outros (Duras, 1960, p. 14). Duras insiste em que não há possibilidade de paz depois da catástrofe. "Deux cent mille morts. Quatre-vingt mille blessés./ En neuf secondes. Ces chiffres sont officiels. Ça recommencera" (Duras, 1960, p. 33)[12]. Um filme "a mais" sobre a paz, portanto, é o que não lhe interessa. Seu esforço vai justamente na direção contrária: ampliar e intensificar a ausência de paz, por meio do que não se pode dizer, do que não se pode representar, em meio a um passado que nunca passa.

Silvina Rodrigues Lopes, em *A anomalia poética*, defende que a literatura não deve passar pela imitação do real ou pela busca de uma verossimi-

11 Tradução própria: "Impossível falar sobre HIROSHIMA. Tudo o que se pode fazer é falar da impossibilidade de falar sobre HIROSHIMA. O conhecimento de Hiroshima sendo, a priori, um engano exemplar da mente" (1960, p. 10, grifos no original).

12 Tradução própria: "Duzentos mil mortos. Oitenta mil feridos./ Em nove segundos. Esses números são oficiais. Isso recomeçará" (Duras, 1960, p. 33).

lhança, mas, antes, por um processo de imaginação, o que implica uma "abertura ao inesperado" (Lopes, 2019, p. 14-15). Ao contrário da história, que cristaliza gestos "em formas imobilizadas e susceptíveis de serem copiadas em alteração", a literatura age em direção contrária, desfazendo "fórmulas susceptíveis de produzir imagens verossímeis, manipuláveis e redutíveis a um valor de troca" (Lopes, 2019, p. 15). Portanto, não cabe à literatura criar formas a serem copiadas, mas provocar múltiplos sentidos e produzir encontros imprevisíveis, desvios, pois, como diz Lopes (2019, p. 19), "o mundo não precisa de fundamentos, mas de começos, de novas linguagens que abram passagens do grito à fala".

Esses desvios e encontros imprevisíveis constituem *Hiroshima mon amour*, desde a escolha por começar o diálogo com "você não viu nada" – um *você* que indica tanto a personagem francesa quanto nós, que lemos – até o desenrolar do encontro entre os dois amantes, como veremos adiante. As escolhas de Duras, assim, produzem múltiplos sentidos e aberturas ao inesperado em vez de uma busca por verdades ou formas copiadas e copiáveis. O que nos remete ao que Gilles Deleuze e Félix Guattari propõem, em *Mil Platôs* (1997), com a noção de *devir*: um extemporâneo, um escape, um desvio da história como curso encadeado de fatos em uma sucessão linear.

Os devires são linhas de fuga que, mesmo por um instante, escapam do domínio da história. Mas por que escapar da história? Qual a importância de, em vez de representar, criar desvios, devires? Para Duras, essa escolha parece partir do desejo de romper com uma lógica da violência, de questionar essa adoração pela guerra, propondo linhas de fuga e aberturas para a imaginação e a construção de outros possíveis.

Leitora de Deleuze e Guattari, Lopes acrescenta ainda que a complexidade do ser humano resulta do seu caráter múltiplo e conflitual e que, por isso, a capacidade de criação humana passa por uma multiplicação de formas,

advindas, por sua vez, de memórias contínuas e descontínuas (Lopes, 2019, p. 16). Assim, memória e imaginação se correspondem em seus modos de criação, sendo a memória também invenção. Ela nos convida, então, a pensar em uma "memória-interpretação-invenção", que não seja um produto, mas, antes, uma operação, uma "fuga à História", o que "não tem qualquer valor de troca e por isso só pode ser invisível, indizível" (Lopes, 2019, p. 171). "Tu n'as rien vu" aponta para esse invisível e indizível que Duras evoca no texto ao reforçar a ideia de que Hiroshima é um "monumento de vazio", permanecendo, assim, no terreno do inalcançável:

> Si peu qu'on lui ait montré du *Monument Hiroshima*, ces misérables vestiges d'un *Monument de Vide*, le spectateur devrait sortir de cette évocation nettoyé de bien des préjugés et prêt à tout accepter de ce qu'on va lui dire de nos deux héros. [...] Histoire banale, histoire qui arrive chaque jour, des milliers de fois. Le Japonais est marié, il a des enfants. La Française l'est aussi et elle a également deux enfants. Ils vivent une aventure d'une nuit. Mais où? A HIROSHIMA (Duras, 1960, p. 10-11, grifos no original)[13].

No trecho acima, já no início do livro, somos intimados a nos desfazer de preconceitos, não só acerca de Hiroshima, mas do passado dessa francesa, que veremos adiante, e do encontro adúltero, banal, entre dois amantes na cama de um hotel. A escolha de Duras, ao apresentar os personagens nus, em um hotel de Hiroshima, não é arbitrária. Ela reforça que se pode falar de Hiroshima em qualquer lugar, mesmo durante um encontro adúltero, no abraço entre dois amantes, abraço banal, cotidiano, na cidade do mundo

13 Tradução própria: "Tão pouco que lhe foi mostrado do Monumento Hiroshima, esses vestígios miseráveis de um *Monumento do Vazio*, o espectador deveria sair dessa evocação limpo de muitos preconceitos e pronto para aceitar tudo o que lhe vai ser dito sobre nossos dois protagonistas. [...] História banal, história que acontece todos os dias, milhares de vezes. O japonês é casado, ele tem filhos. A francesa também o é e ela também tem dois filhos. Eles vivem uma aventura de uma noite. Mas onde? Em HIROSHIMA" (Duras, 1960, p. 10-11, grifos no original).

mais difícil de se imaginar. Ela completa dizendo que não devemos ser hipócritas: não há sacrilégio em falar de Hiroshima na cama de um hotel. Se existe algum sacrilégio, é Hiroshima em si (Duras, 1960, p. 10).

Portanto, é a partir do sacrilégio em si de Hiroshima, da impossibilidade de falar dessa catástrofe, que Duras escreve o texto, ou faz o filme, como ela diz, justamente na invenção do encontro banal de um amor adúltero. É essa sua resposta à aparente impotência diante da escrita: falar o que normalmente não é dito, fazer a operação do esforço de invenção no lugar do impossível e deixar evidente o monumento de vazio de Hiroshima. Para ela, no entanto, a verdadeira memória é o vazio e escrever já não é contar uma história, mas evocar o que está em volta da história, nas ausências. Em *Hiroshima mon amour*, são justamente esses vazios que movimentam e compõem as memórias, que produzem, por sua vez, devires.

Depois de a francesa listar ao japonês tudo o que acredita ter visto em Hiroshima – enquanto ele repete, categórico, que ela não viu nada –, o diálogo continua:

> Elle: Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre.
>
> *L'ombre « photographiée » sur la pierre d'un disparu de Hiroshima.*
>
> Elle: J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié... [...]
>
> Elle: Pourquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire ? ... (Duras, 1960, p. 31-33, grifos no original)[14].

14 Tradução própria: "Ela: Como você, eu tenho uma boa memória. Eu conheço o esquecimento./ Ele: Não, você não tem uma boa memória./ Ela: Como você, eu também tentei lutar com todas as minhas forças

Como veremos adiante, a francesa viveu uma grande perda durante a guerra. Por isso, insiste em dizer que também sabe da importância da memória, que também conhece o esquecimento. Na recusa de representar o horror pelo horror, Duras apresenta uma espécie de jogo entre lembrança e esquecimento, evidenciando que, depois de tragédias como Hiroshima, torna-se evidente que toda memória se constitui de muitos esquecimentos, ou mesmo que memória é esquecimento.

A ideia de memória deve ser compreendida aqui na esteira de Henri Bergson, ou seja, como movimento, criação, mudança, lançando-se ao porvir ao mesmo tempo em que se volta ao passado, avolumando-se de presente. Ainda que o passado, como diz Bergson, nos persiga inteiro "a todo instante", ele não se apresenta inteiro à nossa consciência (Bergson, 2006, p. 47). É o presente que se desdobra em dois "jatos simétricos": um em direção ao passado e outro, ao futuro, o que Bergson chama de "percepção" (Bergson, 2006, p. 50). Esse jorro pode ser entendido como uma dinâmica, em constante processo, entre o que se lembra e o que se esquece. É isso o que Duras, a seu modo, evoca em *Hiroshima mon amour*, no misto de esquecimento com imposição da memória.

Eu vi tudo

Importante situar que *Hiroshima mon amour* foi escrito por Duras durante a Guerra da Argélia, momento em que irrompiam debates, em

contra o esquecimento. Como você, eu esqueci. Como você, eu queria ter uma inconsolável memória, uma memória de sombras e de pedra./ *A sombra 'fotografada' na pedra de uma desaparecida de Hiroshima*./ Ela: Lutei por minha conta, com todas as minhas forças, cada dia, contra o horror de não compreender mais o porquê de se lembrar. Como você, eu esqueci [...]/ Ela: Por que negar a evidente necessidade da memória?" (Duras, 1960, p. 31-33, grifos no original).

Paris, sobre colonialismo, racismo e tortura, sob ameaça de um golpe de estado na França. Duras esteve extremamente envolvida nessas discussões, publicando artigos e denunciando a violência do Estado Francês contra os argelinos, enquanto muitos imigrantes eram perseguidos e executados pela polícia, apenas por serem considerados inimigos da nação.

Em um desses artigos, intitulado "Racisme en Paris" (Duras, 1993), publicado pela primeira vez na revista *France Observateur*, em 1958, meses antes de começar a escrever *Hiroshima mon amour*, Duras narra o episódio em que uma garçonete, chamada Marcelle B., voltava para casa à noite, depois de fazer hora extra no restaurante, acompanhada de um colega de trabalho. Por volta de uma e meia da manhã, os dois saem do metrô e se aproximam do prédio onde Marcelle alugava temporariamente um quarto. De repente, dois policiais param a viatura e lhes pedem os documentos de identificação. Marcelle diz que ainda não tinha declarado sua mudança de domicílio para esse local, pois em breve se mudaria dali.

Os guardas começam, então, um interrogatório: "por que você não gosta daqui? Será por que já há demais disso?" (Duras, 1993, p. 89), perguntam, apontando para o colega de Marcelle, um homem argelino, da região da Cabília. Os policiais continuam fazendo perguntas até o momento em que mandam o rapaz argelino entrar na viatura. "Por quê?", ele pergunta. "Cala a boca!", lhe respondem (Duras, 1993, p. 89).

Pouco tempo depois de escrever esse artigo, Duras participou da "Declaração sobre o direito à insubmissão na guerra da Argélia", chamada também de "Manifesto dos 121", uma carta aberta em oposição à Guerra da Argélia, publicada no dia 6 de setembro de 1960, na revista *Vérité-Liberté*, assinada por 121 artistas e intelectuais, dentre eles Duras, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo e Robert Antelme. O Manifesto se posicionava contra o

governo gaullista, à época chefiado por Michel Debré, e a favor da legítima independência da Argélia, denunciando, entre outras coisas, o uso de tortura pelo exército francês contra os membros da Frente de Libertação Nacional (FLN) e demais cidadãos argelinos.

Duras, que já se posicionava contra o colonialismo e o gaullismo, passa a trazer ainda mais essas questões a seus trabalhos. A desigualdade entre grupos sociais, que marca a história de Hiroshima e de toda a Segunda Guerra, permanece viva, mesmo depois dessas catástrofes. No momento em que Duras escrevia o roteiro de *Hiroshima mon amour*, eclodia a brutal Guerra da Argélia, que durou oito anos, com centenas de milhares de mortos, em grande parte civis argelinos. Como diz Sylvie Loignon, as guerras na obra de Duras se sobrepõem, coincidem e remetem o tempo inteiro umas às outras: "On voit comment les guerres se superposent dans leur convocation par l'auteur: la guerre d'Algérie ne fait que renvoyer aux injustices antérieures et en particulier au sort réservé aux Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale" (Loignon, 2009, p. 196)[15].

Uma guerra retoma sempre outra, criando um emaranhado de guerras que aparecem ao longo de sua obra. Assim como "Racismo em Paris", *Hiroshima mon amour* evoca a violência de se perseguir e punir alguém por se relacionar com um "inimigo da nação": no artigo, o argelino; no roteiro, tanto o japonês quanto o alemão, como veremos, pelo qual a personagem francesa se apaixona e vive uma relação durante a Ocupação.

Não há paz. Talvez a maior revolta de Duras ao longo da vida, sobretudo nos anos que se seguem após a Segunda Guerra e, consequentemente, ao longo da escrita de *Hiroshima mon amour*, seja a falsa noção de paz que

15 Tradução própria: "Vê-se como as guerras se sobrepõem em sua convocação pela autora: a guerra da Argélia não faz senão remeter às injustiças anteriores e, em particular, à sorte reservada aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial" (Loignon, 2009, p. 196).

se repetia em muitos discursos à época e que, no fim, servia para justificar mais violência.

Enquanto a francesa insiste em afirmar para o amante que viu "tudo" em Hiroshima, ele, um japonês que perdeu a família na explosão atômica, continua repetindo que ela não viu "nada" e, então, lhe pergunta: "Et pourquoi voulais-tu voir tout à Hiroshima?"; ao que ela responde: "Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s'apprend" (Duras, 1960, p. 41)[16]. Nesse momento, Hiroshima deixa de ser o assunto da conversa entre os dois e a francesa questiona a violência de todas as guerras e suas desigualdades:

> Contre qui, la colère des villes entières ?/ La colère des villes entières qu'elles le veuillent ou non, contre l'inégalité posée en principe par certains peuples contre d'autres peuples, contre l'inégalité posée en principe par certaines races contre d'autres races, contre l'inégalité posée en principe par certaines classes contre d'autres classes (Duras, 1960, p. 31)[17].

Na manhã seguinte, depois de passarem a noite juntos no hotel, o japonês e a francesa se despedem. Ela precisa ir ao *set* de filmagem, na praça da Paz, gravar a última cena antes de voltar a Paris, vestida de enfermeira da Cruz Vermelha, "une éternelle infirmière d'une guerre éternelle" ["uma eterna enfermeira de uma guerra eterna"] (Duras, 1960, p. 13). O japonês a encontra, no final da gravação. Ao redor, muitos figurantes seguram cartazes, encenando um cortejo: "Défilés d'enfants, défilés d'étudiants. Chiens. Chats. Badauds. Tout HIROSHIMA sera là comme il l'est toujours lorsqu'il

16 Tradução própria: "E por que você queria ver tudo em Hiroshima?"; "Por exemplo, sabe, olhar bem, acredito que isso se aprende" (Duras, 1960, p. 41).

17 Tradução própria: "Contra quem, a raiva de cidades inteiras? / A raiva de cidades inteiras, quer elas queiram ou não, contra a desigualdade posta como princípio por certos povos contra outros povos, contra a desigualdade posta como princípio por certas raças contra outras raças, contra a desigualdade posta como princípio por certas classes contra outras classes" (Duras, 1960, p. 31).

s'agit de servir la Paix dans le monde. Défilé déjà baroque" (Duras, 1960, p. 14)[18]. Enquanto os dois conversam sobre assuntos banais, acontece em volta deles esse cortejo, encenado para a paz.

Os dois amantes, então, deixam a praça e vão a um café, onde a conversa entre eles passa a ser sobre o passado da francesa, em Nevers, uma pequena cidade na França. "Je ne peux pas imaginer Nevers" ["Eu não posso imaginar Never"], o japonês diz (Duras, 1960, p. 86). Somos, então, deslocados de um não-poder-ver-Hiroshima para um não-poder-imaginar-Nevers. A personagem passa a tentar descrever para o amante essa cidade de quarenta mil habitantes, onde nasceu, cresceu e aprendeu a ler.

O japonês começa perguntando onde ela estava quando soube de Hiroshima, em 1945. Ela diz que em Paris, que fazia um dia bonito. Depois, ele pergunta, insistentemente, sobre Nevers, sobre o primeiro amor que ela viveu ali, com um soldado alemão, durante a guerra. A personagem vai entrando em contato com as lembranças desse lugar para onde nunca mais havia voltado. Enquanto tenta contar algo, ela se perde, por vezes, na própria memória, entre a dificuldade e a necessidade de finalmente contar essa história que jamais contara a ninguém. Como diz Bernard Alazet, o encontro da francesa com o japonês em Hiroshima faz ressurgir algo como um fantasma da lembrança de seu primeiro amor com o alemão: "C'est pourquoi l'histoire semble toujours chez Duras renaître de ses cendres, ressusciter depuis le néant ou l'oubli, et prendre la forme de traces que l'on croyait effacées" (Alazet, 2020, p. 16)[19].

18 Tradução própria: "Desfiles de crianças, desfiles de estudantes. Cães. Gatos. Curiosos. Toda HIROSHIMA estará lá, como sempre está quando se trata de servir à Paz no mundo. Desfile já barroco" (Duras, 1960, p. 14).

19 q Tradução própria: "É por isso que a história parece sempre, em Duras, renascer das próprias cinzas, ressuscitar a partir do nada ou do esquecimento, e assumir a forma de vestígios que se acreditava apagados" (Alazet, 2020, p. 16).

Alazet destaca um procedimento recorrente na escrita de Duras: a memória que emerge da ausência, como fantasma de si mesma, assume-se como vestígio. A mem ória da francesa faz precisamente essa operação, ressurgindo no texto como um rastro, convocado a partir de um encontro amoroso em Hiroshima. Não à toa, Duras traz como amantes da francesa um alemão e um japonês, dois ex-inimigos da França. A semelhança entre os dois personagens chega ao ponto em que, no meio da conversa, o japonês passa a se dirigir à francesa como se fosse ele o alemão: "Quand tu es dans la cave, je suis mort ?", ele pergunta (Duras, 1960, p. 87)[20]. Ela responde que sim, que está morto e começa a contar de quando ela enlouqueceu, aos vinte anos.

Após encontrá-lo fuzilado no dia da liberação da França, os habitantes de Nevers raspam os cabelos dela publicamente, como punição por ter se envolvido com um inimigo. Depois, um grupo de seis homens a expõem pelas ruas da cidade, enquanto cantam alegremente. Os pais da jovem, envergonhados e assustados, a trancam no porão de casa. Ali, ela experimenta a loucura, grita, lambe as paredes, arranha-as com as unhas, sangra: "Les mains deviennent inutiles dans les caves. Elles grattent. Elles s'écorchent aux murs... à se faire saigner... [...] c'est tout ce qu'on peut trouver à faire pour se faire du bien..." (Duras, 1960, p. 88)[21]. Enquanto os moradores de Nevers comemoram o fim da guerra, com festa nas ruas, ela permanece presa nesse porão.

Duras evoca as mulheres que ficaram conhecidas como *tondues* – em tradução literal, raspadas, tosquiadas. Em agosto de 1944, logo após a liberação da França, as mulheres acusadas de *collaboration horizontale* [colaboração horizontal] – ou seja, de terem tido relações sexuais com alemães durante

20 Tradução própria: "Quando você está no porão, eu estou morto?" (Duras, 1960, p. 87).

21 Tradução própria. "As mãos tornam-se inúteis nos porões. Elas arranham. Esfolam-se nas paredes... até sangrarem... [...] é tudo o que se pode encontrar para fazer a si mesmo algum bem..." (Duras, 1960, p. 88).

a ocupação – tiveram os cabelos raspados e foram humilhadas nas ruas. Como se pode imaginar, os homens franceses que se relacionaram com mulheres alemãs não tiveram a mesma punição. O fotógrafo Robert Capa tem uma célebre fotografia, intitulada *La tondue de Chartres*, de 1944, em que figura ao centro uma *tondue* com um bebê no colo, levada por oficiais e acompanhada por uma multidão – muitos sorriem.



Fig. 1: La tondue de Chartres (1944), de Robert Capa

Essa mulher se chamava Simone Touseau, tinha 23 anos e havia engravidado de um soldado alemão, responsável pela biblioteca militar da cidade de Chartres, no interior da França (Frétigné; Leray, 2018). Na liberação, no dia 16 de agosto de 1944, ela e a mãe foram acusadas de colaboracionistas, tiveram as cabeças raspadas e foram humilhadas nas ruas da cidade. Não só elas, mas milhares de mulheres passaram pela mesma situação, classificadas como "putas da nação". Além dos cabelos raspados, muitas tinham também a suástica marcada em suas testas, à tinta ou a ferro quente, e, em seguida,

eram expostas pela cidade a pé ou em caçamba de caminhões.

Essas mulheres foram julgadas, inicialmente, pela *Épuration Sauvage* – julgamentos extrajudiciais, realizados, sobretudo, entre agosto e dezembro de 1944, logo após a liberação da França e queda do Regime de Vichy – e, depois, pela *Épuration Légale*, que seguiu até a criação das leis de anistia na década de 1950. Estima-se que foram cerca de 20 mil mulheres punidas somente na *Épuration Sauvage*, com agressões e humilhações, inclusive prostitutas e mulheres que foram estupradas por soldados alemães durante a ocupação nazista na França (Virgili, 2000).

Não se trata, aqui, de aprofundar a análise acerca desses episódios, mas é importante pontuá-los para termos em vista que não é ao acaso que Duras traz essa personagem, vítima da *Épuration Sauvage*. Em 1959, quando o filme estreou, esses julgamentos ainda eram assunto pouco comentado. Os arquivos haviam sido confiscados e muito pouco, quase nada, se sabia ou se falava a esse respeito. *Hiroshima mon amour* é também uma provocação e, portanto, uma denúncia. Onde estava a memória das vítimas da *purificação selvagem?* E esse desejo de *purificar* a nação, limpá-la de seus traidores, não estaria mais próximo do desejo nazista de extermínio das raças ditas impuras do que de um desejo de justiça e de paz?

Para Duras, o gesto nacionalista dos membros da *Épuration* se aproxima do gesto nacionalista dos nazistas, na Segunda Guerra, e dos militares franceses, nos anos 1950, contra um novo suposto inimigo da nação, o argelino. Para ela, "le nationalisme est déjà le crime" ["o nacionalismo é já o crime"] (Duras, 1993, p. 344). Não se trata, evidentemente, de uma comparação simplista ou descontextualizada entre nazistas e membros da *Épuration*. A questão provocada por Duras é outra: contestar o exercício de uma justiça "precipitada e estúpida", como ela diz em seu artigo "Le rêve heureux du crime", essa violência deliberada, no desejo de purificar a nação, escolhen-

do quem vive e quem morre – em suma, a decisão de partir de um sonho violento para a ação (Duras, 1993, p. 343).

Assim, ao evocar a *Épuration* – e Duras o faz por meio da memória oscilante, cheia de lacunas, de sua personagem francesa –, *Hiroshima mon amour* contesta tanto presente quanto passado, recusando um futuro em que se perpetue a violência contra os presos nos campos de concentração, contra as mulheres *tondues*, contra os japoneses sob as bombas atômicas, contra os argelinos sob a violência policial da França etc.

Como reivindicar um futuro que rompa com a violência, com a adoração pela guerra? De que modos a escrita pode apontar para outros devires possíveis, sem fazer uso de uma linguagem representativa, didática, explícita? Linguagem essa utilizada pelos discursos de violência e que impede o pensamento de fabular, como as reproduções de Hiroshima que servem para nos fazer pensar e, no entanto, não pensamos, como diz a personagem francesa (Duras, 1960, p. 26).

Talvez seja possível responder a essas questões tendo em vista que a construção das memórias, em *Hiroshima mon amour*, passa, antes, por uma espécie de recusa e que talvez seja essa recusa um caminho possível para escapar ou, ao menos, desarticular, ainda que brevemente, a adoração pela guerra. A ideia de recusa é algo presente nas discussões políticas de 1958 em Paris, ou seja, enquanto Duras escrevia o roteiro. Nesse mesmo ano, Mascolo, segundo marido de Duras, publica o texto "Refus Inconditionnel", no primeiro número da revista *Le 14 Juillet*, em que defende que a primeira e última palavra deve ser "não" (Just, 2015, p. 136). No mesmo ano, Blanchot, amigo de Duras e de Mascolo, publica um panfleto intitulado "Refus", em que diz que a recusa deve ser absoluta e categórica (Just, 2015, p. 136). Mascolo e Blanchot estão falando, sobretudo, da recusa da Guerra da Argélia, da invasão soviética na Hungria, de todo projeto colonialista. No entanto, esse

pensamento da recusa também pode se estender ao uso da linguagem em seus moldes usuais, como perpetuação da violência.

Portanto, não à toa, em 1958, participando ativamente das discussões, Duras decidiu começar seu texto com "tu n'as rien vu à Hiroshima", deixando clara a recusa em representar o horror. Para ela, a recusa é "le premier devoir de l'écrivain" ["o primeiro dever do escritor"] (Crippa, 2021, p. 83). Dito de outro modo: caberia à literatura desestabilizar os discursos de violência e, em vez de *produzir* algo, *abrir* novos sentidos ao leitor e ao mundo. Uma literatura da recusa passa, antes de tudo, por rejeitar toda organização, todo partido e todas as lógicas produtivistas do pensamento colonialista e capitalista. Nessa contramão, a escrita de Duras assume a defesa da lentidão, do vazio, da espera, da suspensão, dos silêncios.

A narrativa revela, assim, o fracasso na recusa de representar a catástrofe, incorporando no texto uma memória plena de lacunas, frases entrecortadas e repetições, como podemos observar na fala da francesa, que busca contar a própria história:

> Je commence à voir.
> Je me souviens avoir déjà vu – avant – avant – pendant que nous nous aimions, pendant notre bonheur.
> Je me souviens.
> Je vois l'encre.
> Je vois le jour.
> Je vois ma vie. Ta mort.
> Ma vie qui continue (Duras, 1960, p. 98)[22].

Enquanto tenta se lembrar dos dias em que passou trancada no porão da casa dos pais, a francesa conta, pela primeira vez, um pouco de sua história

22 Tradução própria: "Eu começo a ver./ Eu me lembro de já ter visto – antes – antes – enquanto nós nos amávamos, durante a nossa felicidade./ Eu me lembro./ Eu vejo a tinta./ Eu vejo o dia./ Eu vejo a minha vida. A tua morte./ A minha vida que continua" (Duras, 1960, p. 98).

ao amante japonês. Era agosto de 1944. O jovem soldado alemão estava feliz com o fim da guerra. Ele precisava ir embora de Nevers, então diz à francesa que a esperaria na Baviera, onde os dois se casariam. Eles combinam de se encontrar ao meio-dia, às margens do rio Loire, para se despedirem. Quando ela chegou ao local, ele ainda não estava totalmente morto. Tinham acabado de receber um tiro, à distância. Ela passa o resto do dia e da madrugada seguinte deitada sobre seu corpo, "dans la folie" e "dans l'absolu de la douleur" ["na loucura" e "no absoluto da dor"] (Duras, 1960, p. 125). De manhã, vieram recolhê-lo e jogá-lo em um caminhão. Nessa mesma noite, Nevers foi liberada.

Nota-se que, no início do texto, ao insistir em ter visto tudo em Hiroshima, a francesa talvez estivesse também falando de si, de Nevers, da própria memória de guerra. Depois de certa insistência do japonês, ela passa a falar um pouco mais do próprio passado, mesmo que aos tropeços, como em um testemunho impossível ou, como diz Olivier Ammour-Mayeur (2008, p. 133), "un témoignage de l'impossibilité radicale de témoigner" ["um testemunho da impossibilidade radical de testemunhar"].

Entretanto, ao mesmo tempo em que o testemunho é impossível, não contar também o é. Falar e não falar tornam-se, assim, irreconciliáveis, incompossíveis:

> témoigner et se taire deviennent et l'un et l'autre inévitables, inconciliables, incompossibles, mais reflets l'un de l'autre dans un jeu d'emboîtement infini entre dire l'événement et l'impossibilité intrinsèque de le faire. Témoigner, mais de quoi ? Comment témoigner ? À qui et pour qui témoigner ? (Ammour-Mayeur, 2008, p. 133)[23].

23 Tradução própria: "testemunhar e calar-se tornam-se, ambos, inevitáveis, inconciliáveis, incompossíveis, mas reflexos um do outro num jogo de encaixes infinitos entre dizer o acontecimento e a impossibilidade intrínseca de fazê-lo. Testemunhar, mas o quê? Como testemunhar? A quem e por quem testemunhar?" (Ammour-Mayeur, 2008, p. 133).

A pergunta poderia ser, ainda: o que diz uma poética do indizível? Em um de seus últimos textos, intitulado *Poétique et politique du témoignage*, Jacques Derrida afirma que todo poema pode "testemunhar uma poética" (Derrida, 2004, p. 521). Ou seja, a literatura testemunha, ou mesmo funda, uma poética ao mesmo tempo em que todo testemunho estabelece "uma experiência poética da língua" (Derrida, 2004, p. 521). Pensando a partir do poema de Paul Celan, intitulado *Aschenglorie* (*Aschen*, cinzas; *Glorie*, glória), Derrida defende que, diante das cinzas – essa figura sem memória, sem chance de testemunhar –, a única condição do testemunho é também a sua impossibilidade (Derrida, 2004, p. 523). Estendemos aqui esse pensamento de Derrida às *Aschen* de Hiroshima ou Nevers, restos cujo testemunho carrega em si a própria impossibilidade, fundando uma poética do indizível que deve ser dito.

Depois de narrar tudo o que pôde ao japonês, a francesa volta ao hotel onde está hospedada e inicia-se um diálogo interior, em que ela diz a si mesma:

> J'ai raconté notre histoire.
> Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu.
> J'ai raconté notre histoire.
> Elle était, vois-tu, racontable.
> Quatorze ans que je n'avais pas retrouvé... le goût d'un amour impossible.
> Depuis Nevers.
> Regarde comme je t'oublie...
> – Regarde comme je t'ai oublié.
> Regarde-moi (Duras, 1960, p. 110)[24].

24 Tradução própria: "Eu contei a nossa história./ Eu traí você esta noite com esse desconhecido./ Eu contei a nossa história./ Ela era, veja bem, contável./ Quatorze anos que eu não reencontrava... o gosto de um amor impossível./ Desde Nevers./ Olha como eu te esqueço.../ – Olha como eu te esqueci./ Olha para mim" (Duras, 1960, p. 110).

Quando percebe que a sua história com o amante alemão – até então nunca revelada – é, enfim, dita, o que se reitera é o esquecimento ou mesmo a memória do esquecimento. Podemos imaginar ainda que, ao dizer "je t'ai oublié", ela se dirige não só ao alemão morto ou ao japonês do qual acaba de se despedir, mas a si mesma, à própria memória. Perto do fim do texto, ela diz: "Petite fille de rien./ Morte d'amour à Nevers./ Petite tondue de Nevers je te donne à l'oubli ce soir" (Duras, 1960, p. 118)[25]. A francesa termina, portanto, dando a si mesma, a essa *petite tondue*, ao esquecimento, o que se opõe a uma memória que busca corresponder ao passado em sua suposta integralidade, unidade, como querem nos fazer crer certas instituições e suas representações oficiais.

Em *Hiroshima mon amour*, a memória é também esquecimento e o indizível resta como não dito, como segredo. Como manifestar um segredo como segredo? É a pergunta que se faz Derrida, em *Poétique et politique du témoignage* (2004, p. 523). O que nos leva novamente à questão, já expressa aqui e proposta por Duras: como falar de Hiroshima sem falar de Hiroshima? E mesmo: como contar uma história nas suas ausências, no terreno do indizível, do segredo *como* segredo?

A escrita como recusa, como poética do indizível, em *Hiroshima mon amour*, evoca justamente a potência das ausências como parte constituinte e necessária à memória – uma ausência que ressoa justamente onde a palavra poderia ocultá-la, como diz Alazet a respeito da escrita de Duras:

> Écrits à la craie, les mots sont à peine une présence, toujours plus proches du silence que de la parole, du non-dit que du dit. Mais c'est justement cette épaisseur du silence, cette présence taciturne, qu'il s'agit pour Duras de faire entendre,

25 Tradução própria: "Menininha de nada./ Morta de amor em Nevers./ Menininha tosquiada de Nevers, eu te entrego ao esquecimento esta noite" (Duras, 1960, p. 118).

> afin que l'absence résonne là où le mot pourrait l'occulter (Alazet, 2020, p. 17)[26].

Essa espessura do silêncio é o que compõe a escrita de Duras e as memórias de seus personagens, nessa guerra que não termina. São essas ausências que dão corpo a seus textos, como uma recusa da palavra em dizer aquilo que ocultaria esse silêncio. Ausências essas que constituem um texto que recusa representar o horror pelo horror, reforçando o testemunho como experiência poética da língua.

26 Tradução própria: "Escritas a giz, as palavras são apenas uma presença tênue, sempre mais próximas do silêncio do que da fala, do não dito do que do dito. Mas é justamente essa espessura do silêncio, essa presença taciturna, que Duras procura fazer ouvir, para que a ausência ressoe ali onde a palavra poderia ocultá-la" (Alazet, 2020, p. 17).

Referências

ALAZET, Bernard. “Absence”. In: ALAZET, Bernard; BLOT-LABARRÈRE, Christiane (dir.). *Dictionnaire Marguerite Duras*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2020, p. 16-17.

AMMOUR-MAYEUR, Olivier. "Témoigner de l’intémoignable: Hiroshima entre “remembrance” et vestiges de la mémoire (sur Hiroshima mon amour et Pluie noire)". *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 1, nov. 2008, p. 133-144.

ANDERS, Gunther. *Le temps de la fin*. Paris: Cahiers de l'Herne, 2007.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. (Trad.) Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, [1975]/2006.

CRIPPA, Simona. *Marguerite Duras*: la tentation du théorique. Paris: Lettres Modernes Minard, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: Capitalismo e Esquizofrenia. v. 4. (Trad.) Suely Rolnik. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, [1980]/1997.

DERRIDA, Jacques. "Poétique et politique du témoignage". *Cahier de l'Herne « Derrida »*, Marie-Louise-Mallet et Ginette Michaud (dir.). Paris: Éditions de L’Herne, n. 83, 2004, p. 521-539.

DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Les parleuses*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960.

DURAS, Marguerite. *Le dernier des métiers*: Entretiens 1962-1991. Textes réunis, transcrits et postfacés par Sophie Bogaert. Paris: Éditions du Seuil, 2016. Livre numérique (e-pub).

DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1996.

DURAS, Marguerite. *Outside, suivi de Le monde extérieur*. Paris: P.O.L., 1993.

FRÉTIGNÉ, Philippe; LERAY, Gérard. *La Tondue*: 1944-1947. Paris: Vendémiaire, 2018.

HAYASHI, Osamu. "La mémoire de l'invisible: Ce que Duras a vu à Hiroshima". In: MEURÉE, Christophe; PIRET, Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli:* Marguerite Duras. Bruxelles: Peter Lang, 2009, p. 205-216.

JUST, Daniel. *Literature, Ethics, and Decolonization in Postwar France*: The Politics of Disengagement. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

LOIGNON, Sylvie. "La Douleur en sa capitale". In: MEURÉE, Christophe; PIRET, Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli*: Marguerite Duras. Bruxelles: Peter Lang, 2009, p. 195-204.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

TEGOMO, Guy. *Entre Friction et Fiction*: Traumatismes Historiques et Problématique de la Représentation. Nouvelles Études Francophones, vol. 24, no. 2, University of Nebraska Press, 2009, p. 156–170.

VALLIER, Jean. *C'était Marguerite Duras* - Tome 1 (1914-1945). Paris: Arthème Fayard, 2006.

VIRGILI, Fabrice. *La France « virile »*: Des femmes tondues à la Libération. Paris: Payot, 2000.

Recebido em: 22/02/2024

Revisões requeridas em: 07/08/2026

Aprovado em: 28/10/2026

Publicado em: 23/11/2026

https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e98678

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.