

ASPECTOS POÉTICOS EM *HIROSHIMA MON AMOUR* DE MARGUERITE DURAS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p14-28>

Maria Cristina Vianna Kuntz^I

RESUMO

Hiroshima mon amour é o filme de 1959, de Marguerite Duras e Alain Resnais que, sessenta anos depois, é ainda considerado inesgotável obra prima do cinema e da literatura. A partir da concepção de Humberto Eco (1971) sobre a “palavra poética” e do entendimento de Ricoeur (1983) que retoma Aristóteles ao considerar o processo de representação como a atividade poética em si, neste trabalho, pretende-se mostrar aspectos da poética com que a autora trata a dimensão da memória e do horror, opondo-lhe uma relação de amor em que o “visível” leva ao “invisível” e abre-se para o “aberto” da escrita (cf. BLANCHOT, 1955, p. 185).

PALAVRAS-CHAVE:

Marguerite Duras;
Literatura francesa;
Literatura e cinema;
poética;
memória e horror.

ABSTRACT

Hiroshima mon amour is a movie by Marguerite Duras and Alain Resnais, filmed in 1959, and after sixty years, is still considered an inexhaustible masterpiece of cinema and literature. Based on Humberto Eco's concept (1971) of the “poetical word” and the teachings of Ricoeur (1983) who retakes Aristoteles, when considering the process of representation as a poetic activity in itself, this paper intends to demonstrate the poetical aspects with which Marguerite Duras approaches the dimension of memory and horror, confronting it with a relation of love, where the “visible” leads to the “invisible” and moves towards the “opening of the writing” (cf. BLANCHOT, 1955, p. 185).

KEYWORDS

Marguerite Duras;
French literature;
Literature and cinema;
poetic;
memory and horror.

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Marguerite Duras publicou seu primeiro romance em 1943, *Les Impudents*. Em 1950, com *Un Barrage contre le Pacifique*, ela quase ganhou o *Prix Goncourt*, um dos mais importantes da França. Assim, tinha início uma carreira de sucesso que, ao final dessa mesma década, atingirá seu primeiro ápice e terá uma duração de cinquenta anos. Ela publicará seu último romance – *C'est tout* – um ano antes de sua morte em 1996.

Em 1958, com *Moderato Cantabile*, Duras inaugura uma escrita diferente, mais enxuta, fragmentada, mais psicológica e sugestiva. No ano seguinte, preterindo Simone de Beauvoir e Françoise Sagan, é convidada por Alain Resnais para escrever o roteiro de um filme sobre Hiroshima. Em seu primeiro encontro com o cineasta, ambos concluem que seria “impossível” fazer esse filme (cf. VALLIER, 2006, p. 930). Algumas semanas depois, a autora envia-lhe uma sinopse de seu roteiro. Seguem-se as reuniões e, finalmente, após quase um ano de trabalho, no inverno de 1959, o filme é apresentado em Cannes, com grande estrondo, mas « *hors compétition* ».

A principal crítica será a “linguagem exageradamente literária dos diálogos e do comentário ‘off’ do filme”. Ao que responde o cineasta:

Aprecio e admiro MD o que ela escreve. E não tenho nada contra a literatura. O comentário de Eluard sobre *Guernica* [e outros...] são todos, cada um no seu gênero, muito literários. No caso de *Hiroshima*, penso que os diálogos e os monólogos devem chegar a criar no espectador uma espécie de hipnose. (*Idem*, p. 926)¹

Portanto, o perfeito entendimento da *poesia* de Duras a que corresponderam as imagens de Resnais é que produziu o sucesso mundial do filme. Seis meses em cartaz em Paris e Londres, depois Itália, Alemanha, América do Sul, Estados Unidos – onde se reconheceu no *Saturday Review*: “[...] uma obra-prima incontestável que marca data na história do cinema” (*Idem*, p. 935).² Desta forma, filme e roteiro fizeram Duras famosa em todo o mundo.

Chabrol assim se expressaria: “o filme mais bonito a que assisti em quinhentos anos” (« *le plus beau film que j’ai vu en cinq cents ans* »). Micheline Presle, famosa atriz francesa, nascida em 1922, hoje com 96 anos,

¹ « J’aime et j’admire MD et ce qu’elle écrit. Et je n’ai rien contre la littérature. Le commentaire d’Eluard sur *Guernica* [et d’autres...] sont tous chacun dans son genre, très littéraires. Dans le cas d’*Hiroshima*, je pense que les dialogues et les monologues doivent arriver à créer chez le spectateur une espèce d’hipnose » (*Les Lettres Française*, 14 mai 1959, ap. VALLIER, 2006, p. 926) (todas as traduções não identificadas serão deste autor).

² « [...] un chef-d’oeuvre incontestable qui marque une date dans l’histoire du cinéma » (VALLIER, 2010, p. 935).

contemporânea de Duras, exclamou no Festival de Cannes: “É um poema perturbador” (« *Un bouleversant poème* ») (*Idem*, p. 932).

É nesse sentido que pretendemos abordar o roteiro de Duras, como um poema que nos encanta e emociona cada vez que o lemos ou assistimos ao filme. Justamente, como afirma Borgomano, pode-se reconhecer que “depois de *Moderato e Hiroshima*, Marguerite Duras encontrou sua voz” (« *Après Moderato e Hiroshima, elle a trouvé sa voix* ») (1997, p. 14).

1. A poética

Humberto Eco define a “palavra poética” como “aquela que, pondo numa relação absolutamente nova som e conceito, sons e palavras entre si, unindo frases de maneira incomum, comunica, juntamente com um certo significado, uma emoção inusitada; a tal ponto que a emoção surge ainda quando o significado não se faz imediatamente claro” (ECO, 1971, p. 107).

Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, retoma Aristóteles (Poética, 1447 a2) e explica a “poética” ou a “Arte Poética” como sendo a “‘arte de ‘compor intrigas’” (1983, p. 69) (entendendo-se ‘intriga’ como *plot* em Inglês). O autor ressalta que o próprio conceito de *mimesis* (por sua terminação plural *-sis-*) “encerra o processo de representação (construção) de uma obra de arte, exprimindo a atividade poética ela mesma” (*Idem*, p. 70, nota).

É por isso mesmo que, desde as primeiras linhas, o *muthos* é colocado como complemento de um verbo que quer dizer compor. A *poética* é assim identificada, sem outra forma de processo, à arte de “compor intrigas”. (RICOEUR, 1983, p. 69, grifo meu).³

Em *Hiroshima mon amour*, o espectador, desde o princípio, será surpreendido não só pela palavra de Duras, mas pela estrutura do roteiro (organização); a história do filme – “uma história de amor”, uma “aventura de trinta e seis horas” –, criada por ela própria (VALLIER, 2006, p. 923).

Neste trabalho, pretende-se, pois, mostrar aspectos da poética com que a autora trata a dimensão da memória e do horror, opondo-lhe uma relação de amor em que o “visível” leva ao “invisível” e abre-se para o “aberto” da escrita (BLANCHOT, 1955, p. 185).

2. O roteiro do filme

O roteiro é dividido em cinco partes:

³ « *C'est bien pourquoi, dès les premières lignes, le muthos est posé comme complément d'un verbe qui veut dire composer. La poétique est ainsi identifiée, sans autre forme de procès, à l'art de 'composer des intrigues'* » (RICOEUR, 1983, p. 69) (grifo meu).

Na primeira parte, após a cena inaugural, como um prólogo, ouve-se em *off*, o recitativo de uma mulher acompanhando uma série de cenas e fotos do desastre de Hiroshima. Finalmente, são focalizados dois corpos enlaçados. Em um quarto de hotel, após um momento de amor, um homem e uma mulher comentam a catástrofe.

Já a frase inaugural estabelece a “impossibilidade” de “ver” Hiroshima, de captar e traduzir o horror: ele afirma: “ – Você não viu nada em Hiroshima”. Mas ela insiste: “ – Eu vi tudo” (DURAS, 1960, p. 22).

Repete-se essa litania a cada descrição pormenorizada que a Mulher, emocionada, tenta fazer: os monumentos, o museu, o hospital, os filmes da época, as fotografias das pessoas queimadas etc. Entretanto, ele reitera, categoricamente, inúmeras vezes: “ – Você não viu nada em Hiroshima. Nada” (p. 25), reafirmando, assim, a dificuldade de apreender e expressar inteiramente a magnitude do desastre.

A oposição tudo / nada instaura uma dúvida na narrativa: a Mulher descreve o que ela *acha* que viu, ou a *memória* do que viu, ou até o que imagina ter visto, mas de maneira alguma, sua descrição alcança a realidade do acontecido, a extensão da tragédia. Na verdade, o Japonês “remete (a narrativa) ao nada, ao silêncio do indizível”⁴ (BORGOMANO, 2009, p. 33).

Uma ironia se instala pela natureza própria da filmagem: o filme é movimento e apreende o momento fixado, a realidade; ora neste caso, apresentam-se fotos da catástrofe, sendo poucas em movimento (cf. COURVILLE, 2009, p. 117).⁵ Poder-se-ia, pois, interpretar o desastre de Hiroshima como um passado impossível de ser reconstituído e que, dessa forma, ainda questiona o cinema em si como meio de representar a realidade.

Assim, o prólogo em que a voz feminina domina a narrativa, apenas interrompida pelas negações do companheiro, introduz um *estranhamento*, na visão de Chlovski, que consistiria em “um desviar da norma, um agredir o leitor com um artifício contrário a seus sistemas de expectativas e capaz de fixar sua atenção sobre o elemento poético que lhe era proposto”, estabelecendo, pois, uma “desordem” que se torna uma “outra ordem” (ECO, 1971, p. 123, nota 19).

Causa também surpresa o próprio título do filme: *Hiroshima mon amour*. Ressalte-se a importância do paratexto, uma vez que o título de um filme, narrativa ou peça de teatro constitui sempre índice de seu conteúdo e de seu significado (cf. GENETTE, 1982, p. 53).

Ora, a partir desse título, o espectador espera um filme sobre Hiroshima, a história da bomba atômica, a tragédia, as causas e

⁴ « renvoie au néant, au silence de l'indicible » (BORGOMANO, 2009, p. 33).

⁵ « [...] Marguerite Duras et Alain Resnais inquiètent la notion même d'image cinématographique entendue comme mémoire du réel » (COURVILLE, 2009, p. 117).

consequências etc, mas na verdade, será a história de um amor em Hiroshima: “uma história banal” (« *roman à quatre sous* »), “um relacionamento do acaso” (« *un amour de rencontre* ») entre uma Francesa e um Japonês (BORGOMANO, 2010, p. 25).

O tratamento dado aos personagens igualmente chama atenção: são apenas dois, um homem e uma mulher, e nenhum tem nome próprio. São a Francesa e o Japonês. Também, a diferença racial é ressaltada desde as primeiras imagens e mais tarde, no diálogo entre os dois: “– Você é completamente japonês ou você não é completamente japonês? – Completamente. Eu sou japonês” (p. 36-7).

Mais adiante, ele pergunta: “– Eu fui o único japonês da sua vida? – Sim” (p. 50), ela responde.

Há poucas informações sobre ambos, somente sabendo-se que ela é atriz em um filme internacional sobre a paz que está sendo produzido em Hiroshima: uma incongruência, portanto. Ela interpreta uma enfermeira, cuidaria, pois, dos doentes, dos feridos. Mas eles são tantos! Sendo arquiteto, ele estaria lá para *reconstruir* a cidade que fora arrasada? Seria então outra ironia. Ambos são casados e amam seus parceiros, mas desfrutam um momento de amor impossível. E essa relação é que será o centro de toda a intriga.

3. O Amor

Apesar de a ação do filme se desenrolar em apenas trinta e seis horas, a violência da paixão torna-se comovente! É um tipo de « *coup de foudre* », um amor à primeira vista, comum à obra de Duras. Já em *Moderato Cantabile*, o romance de 1958, Anne, a esposa do patrão, apaixona-se de imediato, perdidamente, por um operário que encontra, por acaso, em um Café.

Como neste romance, em *Hiroshima mon amour*, Duras utiliza uma técnica em espelho, uma narrativa especular. Isto é, uma história encaixada dentro da história principal que reflete a primeira por analogia ou oposição (cf. DÄLLENBACH, 1977, p. 25).

Esse tipo de narrativa tem como objetivo aprofundar o significado da obra de arte e propiciar uma reflexão metaficcional (*Idem*, p. 102). No roteiro, pois, observa-se essa duplicação em dois níveis: no nível da narrativa porque o romance entre a Francesa e o Japonês é a história principal, que se projeta na paixão juvenil da moça por um soldado alemão, durante a segunda Guerra, na França; e no nível da cinematografia, tem-se a história da filmagem sobre a paz em Hiroshima, portanto, o cinema dentro do cinema.

Desta forma, a reduplicação do amor da Francesa, da lembrança desse amor recalcado, intensifica a paixão dos vinte anos pelo soldado alemão, morto às vésperas do final da guerra. Naquela noite, ela

permanece sobre o cadáver do amante morto e instaura, assim, uma identificação amor / morte. O seu amor proibido pelo soldado inimigo lhe trará as sanções da sociedade: raspam-lhe o cabelo e os pais a encerram em um porão, como um túmulo, conforme ela própria explica: “ – Como morta, [...] meu pai prefere assim” (p. 89).

No entanto, das cinzas de Hiroshima nascerá um novo amor com o Japonês. Para Duras, porém, a paixão é violenta e acaba sempre em morte ou separação.

4. Amor e morte

Em *Além do princípio do prazer*, Freud relaciona o prazer do ato sexual com um desejo de um “retorno à quiescência do mundo inorgânico”, ou seja, à morte (FREUD, 1998, p. 80). Na relação entre a Francesa e o Japonês, essa aura fúnebre anuncia-se de imediato, logo após seu momento de prazer intenso, ao final da 1ª parte, destacando-se o ritmo, a música, as aliteraões etc:

[...] Eu a encontro.
 Eu me lembro de você.
 Quem é você?
 Você me mata.
 Você me faz bem.
 Como poderia imaginar que esta cidade fosse feita na medida do amor?
 Como poderia imaginar que você fosse feito na medida do meu próprio corpo?
 Você me agrada. Que acontecimento. Você me agrada.
 Que languidez de repente.
 Que suavidade.
 Você não pode saber.
 Você me mata.
 Você me faz bem.
 Você me mata.
 Você me faz bem.
 Tenho tempo.
 Eu imploro. Devore-me.
 Deforme-me até a feiura. Por que não você?
 Por que não você nesta cidade e nesta noite igual às outras a ponto de se enganar?
 Eu imploro...⁶

⁶ « Je te rencontre/ Je me souviens de toi./ Qui es-tu ?/ Tu me tues./ Tu me fais du bien./ **Comment me serais-je doutée/** que cette ville était faite à la taille de l'amour ?/ **Comment me serais-je doutée/** que tu étais fait à la taille de mon corps même ?/ Tu me plais. Quel événement. Tu me plais./ Quelle lenteur tout à coup./ Quelle douceur/ Tu ne peux pas savoir./ Tu me tues./ Tu me fais du bien./ Tu me tues./ Tu me fais du bien./ J'ai le temps/ Je t'en prie. Dévore-moi/ Déforme-moi jusqu'à la laideur. Pourquoi pas toi ?/ Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au point de s'y méprendre ? Je t'en prie... » (p. 35, grifo meu).

(Tradução da autora e de Mauricio Ayer)

Neste longo trecho de intenso lirismo, constituindo uma tirada⁷, em que se dirige ao parceiro, a personagem deixa transparecer o que lhe vai no fundo da alma como um fluxo de consciência, entregue totalmente a uma “doce languidez”; em Francês a rima aproxima os elementos – *lenteur / douceur*, exprimindo o prazer que ela acabara de ter e que é também expresso no andamento do recitativo (no filme), isto é, a lentidão e expressividade da voz da personagem.

Tendo se conhecido ao acaso, quer identificá-lo “– Quem é você?” Entretanto, paradoxalmente, afirma que já se lembra dele, apesar de estar vendo-o pela primeira vez: “– Eu me lembro de você”. Deste modo, anuncia-se a identificação que fará mais adiante, com seu primeiro amor, o soldado alemão. Ela se surpreende desse encontro amoroso em uma cidade marcada pela catástrofe e rompe a parataxe, isto é, a sequência dos versos curtos iniciais (de quatro, seis e três sílabas), imprimindo uma quebra, um ritmo de gosto clássico (um octossílabo em Francês: « *Comment me serais-je doutée* ») que prepara um alexandrino (em Francês: « *que cette ville était faite à la taille de l’amour ?* »), que identifica seu amor a Hiroshima, à catástrofe: “– Como poderia imaginar/ que esta cidade fosse feita na medida do amor?” E a repetição do verso, bem como a aliteração em [t] em Francês (« *tu étais fait à la taille de mon corps même ?* ») indicarão a intensidade, a união e a corporificação desse amor: “Como poderia imaginar/ que você fosse feito na medida do meu próprio corpo?” (grifo meu). Instaura-se, pois, na forma e no conteúdo, um crescendo dessa relação que vai da “doçura” até a violência masoquista (“deforme-me até a feiura”). E a aliteração novamente em [t] acelera e anuncia o final suplicante: “Eu imploro”.

Seu pedido de *devoração* aponta para um amor narcísico de identificação com o objeto de amor, com o desejo de prostrar-se. Poderia ainda, ser fruto de um “sintoma de melancolia” (cf. FREUD) no qual ela ainda estaria “elaborando o luto da perda do seu primeiro amor, o soldado alemão” (HAYASHI, 2009, p. 211).

Assim, a súplica de “deformação” (« *Déforme-moi* ») – intensificada pela aliteração [m] poderia expressar um desejo de morte, de aniquilamento e estaria também ligada a todas as vítimas de Hiroshima, às fotos dos queimados, deformados, que ela e o espectador acabavam de ver: “deforme-me até a feiura”; e então, as rimas se aproximam novamente, mas em seus contrários, em oxímoro: *laideur / douceur*, feiura / doçura, abrindo espaço até para um forte masoquismo que poderia explicar as frases cruciais e aparentemente paradoxais do início: « *Tu me tues/ Tu me plais/ Tu me fais du bien* ».

⁷ “Frase longa que é o desenvolvimento ininterrupto de uma ideia” (HOLANDA, 1999, p. 1963); muito utilizada no teatro clássico francês.

A aliteração entre o pronome e o verbo e a insistente repetição do pronome e das frases reforçam a dinâmica prazer / morte, um prazer total, a volta ao inorgânico. Estabelece-se, pois, a “equivalência desses dois atos: amar e matar” (LOIGNON, 2003, p. 57). Bataille lembra que “existe em torno da paixão um halo de morte” (cf. *Idem*, p. 56). Atingir a tranquilidade suprema, o inexorável desejo, finalizando em total entrega. Essa dinâmica vai-se tornar, também, uma das marcas dos romances futuros de Duras (cf. BORGOMANO, 2009).

Ao final dessa tirada, a Francesa sugere a identificação que, claramente, se anunciará mais adiante entre o alemão e o Japonês: “Por que não você, nesta cidade e nesta noite igual às outras, a ponto de se enganar?” (p. 35). Portanto, esse monólogo já revela a intensidade do relacionamento impossível que se vai desenrolar nesse curto espaço de tempo – trinta e seis horas.

5. Hiroshima - Nevers

O espelhamento verifica-se também entre as duas cidades – Hiroshima e Nevers. Ao mesmo tempo que é marcada pela catástrofe, Hiroshima é a cidade do encontro entre o Japonês e a Francesa: “ – Conhecer-se em Hiroshima” (p. 48). Quinze anos após o desastre, a cidade é mostrada cheia de vida, já reconstituída de sua destruição, como se o caos tivesse sido esquecido, ultrapassado. Além da imensa Praça da Paz, onde desfilam os manifestantes e as crianças, diante dos monumentos aos mortos, apresenta-se uma vida noturna movimentada e iluminação feérica, à beira do Rio Ota, que com seu delta de sete rios, se abre para o perigoso Pacífico (p. 85).⁸ A maré sobe e desce em um movimento contínuo como sempre foi.

Na segunda parte é que a cidade de Nevers será mencionada. Situada no centro da França, Nevers é a cidade de origem da Francesa. Lá também passa um rio de águas calmas, claras, com margens aprazíveis, o Loire, mas que também esconde uma periculosidade com seus “bancos de areia” (p. 87). Existe uma praça da República, onde, à noite, a jovem, saindo de seu escuro porão, ia ver as estrelas, com sua mãe. Assim, espelham-se as cidades onde a Francesa viveu seu tempo de amor.

Lá ela nasceu, cresceu, amou e sofreu: “Jovem em Nevers [...] louca em Nevers” (p. 57) e praticamente “morta em Nevers” (p. 89). Ela conta de maneira pausada, e o nome da cidade ecoa, ressaltando a aliteração dessa repetição.

À pergunta sobre o significado desse nome – Nevers –, ela responde que é apenas um nome; mas sabe-se que em Inglês, corresponde a *never*, que quer dizer *nunca*. E na história, ela jamais voltará a essa cidade. “ – A

⁸ O rio Ota tem sua foz no mar do Japão (costa oeste), mas Duras evoca o perigoso Pacífico, oceano que ela conhece bem, mas que seria na costa leste (cf. AMMOUR-MAYEUR 2009, p. 267).

Nevers, não voltarei jamais” (p. 56). Por outro lado, é o lugar com que ela “mais sonha” e, paradoxalmente, em que “ela menos pensa” (p. 58). Portanto, trata-se de um lugar, “um ponto cego que representa (aqui) a morte” (MARINI, 1977, p.19). Além disso, a palavra Nevers encerra ainda o “nó” (*noeud* / [nê]) recalcado⁹, em direção (*vers*) ao qual a Francesa se dirige para desatá-lo à medida que Hiroshima se torna o lugar de um “milagre” onde se realiza a “ressurgência de Nevers” (p. 85).

Esse advérbio - nunca /jamais - carrega, pois, um sentido de eternidade, remete à interdição, ao impossível, ao amor recalcado (nó) que jamais poderia ser revivido ou substituído. Mas que, no entanto, ressurgiu das cinzas de Hiroshima com o Japonês: faz renascer, assim, uma chama que parecia estar soterrada; de maneira inacreditável, reacende-se o fogo daquela paixão (cf. BACHELARD, 1949) louca da juventude, a paixão por um inimigo.

6. A loucura

A terceira parte focaliza a violenta repressão a que a jovem Francesa foi submetida pelo crime de sua paixão proibida. Em um primeiro momento, causara-lhe apatia, docilidade, e depois uma revolta que se extravasava em gritos. Por isso mesmo foi encerrada no porão da casa. Muitas das personagens de Duras gritam quando não conseguem exprimir seu desespero em palavras. É a impossibilidade de expressar o sofrimento, o desespero inominável: “...como suportar tamanha dor?”¹⁰

Por outro lado, a loucura vivida em Nevers desperta nela a revolta, a “maldade”. O ódio ao mundo, à sociedade toda que, orgulhosa, cantava a Marselhesa enquanto ela, desonrada, estava *morta* no porão, vítima de preconceito, vítima da guerra. Desta forma, Duras já indica as injustiças e opressões que, mais tarde, denunciará fortemente em sua obra: os mais fracos, os colonizados, as mulheres, os marginalizados, os judeus.

Essa *maldade* remete à simpatia que a autora tem pela figura da feiticeira, símbolo da mulher só, infratora, que na Idade Média, ia para a floresta conversar com as árvores conforme revela em uma entrevista a Michelle Porte (DURAS; PORTE, 1977, p. 13). Como todas as personagens durassianas, a Francesa é a mulher transgressora que arriscara a vida, amando o inimigo e, agora, se entregava a um desconhecido levada pela paixão.

A loucura dessa moça contrapõe-se à inteligência dos cientistas que criaram a bomba destruidora; no filme, um dos cartazes do desfile faz

⁹ Lacan estuda a repetição que indica “a resistência psíquica” que encobre um núcleo” ou um “nó” (LACAN, 1988, p. 70).

¹⁰ « ...comment supporter une telle douleur ? » (p. 87).

menção a essa capacidade brilhante e maléfica em uma contundente ironia: “O magnífico resultado faz honra à ‘*inteligência*’ científica do homem”.¹¹

7. O fogo

As figuras da loucura e da feiticeira má unem-se à metáfora do fogo. Por outro lado, além de considerar seu poder destruidor, o fogo remete ao sentido sexual, ao calor da relação homem e mulher, sendo, pois, um índice da paixão (cf. BACHELARD, 1949, p. 96). A Francesa, ao passar pela praça da Paz, sente que “o calor (é) insuportável” (p. 25); é ainda o calor permanente da explosão de Hiroshima e do desejo que ressurgue impetuosamente e evidencia a paixão: “Nevers [...] eu te incendiei todas as noites durante meses enquanto meu corpo se incendiava com sua lembrança” (p. 117);¹² por isso mesmo Sylvie Loignon observa que para Duras “viver a paixão é definitivamente viver um inferno” (2003, p. 64).¹³

8. O ressurgimento de Nevers - A memória

Na quarta parte, o Japonês dá início a uma rememoração dos acontecimentos de Nevers e nas suas próprias perguntas, ele se identifica com o soldado morto: “Quando você está no porão, *eu* estou morto?” (p. 87); “Mas *eu* estou morto” (p. 90) (grifos meus).¹⁴ Ela conta minuciosamente seu desespero e o sangue em suas mãos que raspavam as paredes, consolando-a: “Elas (as mãos) se rasgavam nas paredes... até sangrar...” (p. 88); “É tudo que se pode fazer para se sentir bem...” (p. 89).¹⁵ Desse modo, o sofrimento físico aplaca o espiritual e a projeção dessa história vai aprofundando o sentido da paixão que se baseia no sofrimento, na morte e na inevitável separação.

Ao mesmo tempo, ambos percebem a transitoriedade do amor. Porque, na verdade, a Francesa havia esquecido, enterrado a história de Nevers e ao contá-la, ela a revive para depois esquecer novamente. É esse o processo da escrita que se nutre da memória. Assim também acontecerá com o amor de Hiroshima conforme ele sentencia:

Daqui alguns anos, quando eu tiver te esquecido, e que outras histórias como esta [...] acontecerem ainda, eu me lembrarei de ti

¹¹ « Ce résultat prestigieux fait honneur à ‘*l’intelligence*’ scientifique de l’homme » (p. 70).

¹² « Nevers [...] Je t’ai incendié chaque nuit pendant des mois tandis que mon corps s’incendiait à son souvenir » (p. 117).

¹³ « Vivre la passion pour Duras c’est en définitive vivre l’enfer » (LOIGNON, 2003, p. 64).

¹⁴ « Quand tu es dans la cave, je suis mort ? », (p. 87); « Mais je suis mort » (p. 90) (grifos meus).

¹⁵ « Elles (les mains) s’écorchent aux murs... à se faire saigner... » (p. 88) « C’est tout ce qu’on peut faire pour se faire du bien... » (p. 89).

como do esquecimento mesmo. Eu pensarei nesta história como sendo o horror do esquecimento.¹⁶

9. Separação

Na última parte, observa-se a iminência da separação cuja dor só poderá ser amainada com o esquecimento. Por outro lado, este é reflexo do oblívio da tragédia de Hiroshima. Porque a noite se adianta e a Francesa deverá partir ao amanhecer. Perambulando pela cidade, eles se desencontram e se reencontram. Ele a segue de longe, devora-a com os olhos. O fogo em seu olhar, o dilema, a alma dilacerada. Ela retoma o monólogo inicial e acrescenta-lhe alguns elementos relativos à sua intenção e à inexorabilidade do tempo:

Você me mata.
 Eu tinha fome. Fome de infidelidades, de adultérios, de mentiras e de morrer.
 Desde sempre
 Eu imaginava que um dia você apareceria de repente.
 Eu te esperava com uma calma impaciência, sem limite, calma.
 Devore-me. Deforme-me à sua imagem a fim de que nenhum outro depois de você compreenda o porquê de tanto desejo.
 Ficaremos sozinhos, meu amor.
 A noite não vai acabar.
 O dia não nascerá para ninguém.
 Jamais. Nunca mais. Enfim.
 Você me mata.
 Você me faz bem.
 Nós choraremos o dia que morre com consciência e boa vontade.
 Não teremos nada mais a fazer senão chorar o dia que morre.
 O tempo passará. O tempo somente.
 E o tempo virá.
 O tempo virá. Em que não saberemos mais nomear o que nos unirá. O nome se apagará de nossa memória.
 Depois ele desaparecerá completamente.¹⁷

(Tradução da autora e de Mauricio Ayer)

¹⁶ « Dans quelques années, quand je t'aurais oublié, et que d'autres histoires comme celle-là [...] arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli. Je le sais déjà » (p. 105).

¹⁷ « Tu me tues./ J'avais faim. Faim d'infidélités, d'adultères, de mensonges et de mourir./ Je t'attendais dans une impatience calme, sans borne, calme./ Dévore-moi. Déforme-moi à ton image afin qu'aucun autre après toi ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir./ Nous allons rester seuls, mon amour./ La nuit ne va pas finir./ Le jour ne se levera plus sur personne./ Jamais. Jamais plus. Enfin./ Tu me tues./ Tu me fais du bien./ Nous pleurerons le jour défunt avec conscience et bonne volonté./ Nous n'aurons plus rien à faire que pleurer le jour défunt./ Du temps passera. Du temps seulement. Et du temps va venir./ Du temps viendra. Où nous ne saurons plus du tout nommer ce qui nous unira./ Le nom s'effacera de notre mémoire ./ Puis, il disparaîtra tout à fait » (p. 115).

Essa “fome de infidelidade, de adultérios e de mentira” – escândalo para os anos 1960 –, leva fatalmente à morte como indica « *le jour défunt* » / “o dia que morre”. Anuncia-se, pois, focalizado por Duras em seus romances vindouros, um novo modelo de comportamento que contraria os padrões morais da época. O relacionamento da Francesa e do Japonês, condenado pela sociedade, além de refletir a paixão juvenil da moça pelo soldado alemão, é enaltecido por seu ímpeto e delicadeza na valorização do sentimento amoroso.

Por outro lado, Duras, sutilmente, ressaltaria que a verdadeira imoralidade reside na atitude dos homens na guerra, sobretudo, quando matam de forma indiscriminada, fazendo desaparecer do planeta uma cidade inteira, toda sua população ou até uma raça: “A cólera das cidades inteiras [...] contra a desigualdade imposta em princípio por certos povos contra outros povos [...]” (p. 31).¹⁸

Esse monólogo novamente se apresenta quase como um desvario, um fluxo de consciência, que, na verdade, é fruto do imenso desejo de união da Francesa; desejo impossível que se amplia infinitamente à medida que atinge um nível cósmico: “A noite não terá fim. O dia não nascerá para ninguém” (p. 115).

Ora, essa visão apocalíptica corresponde ao fim de mundo determinado pela bomba de Hiroshima, pela Segunda Guerra Mundial, e por todas as guerras que virão ainda conforme ela mesma profetiza: “Isto recomeçará” (p. 33).

Trata-se de algo que tentamos ou fingimos esquecer, mas uma ameaça que paira sobre todos nós. Os efeitos da guerra – sofrimento, separação, morte – são, assim, alçados a uma escala incomensurável.

A anáfora dos versos que se ouvem no início do filme / roteiro ecoar novamente com seu estrondo mortífero e inexorável: « *Tu me tues* » / “Você me mata”. É a repetição do amor ao alemão, ao Japonês, a busca da realização do desejo jamais / *never* satisfeito.

Sabe-se que a reiteração, além de tentar fixar o momento, pode indicar que “se está a caminho de algo, que se insiste em prosseguir” (BOSI, 1977, p. 32), portanto, apesar da separação iminente, a Francesa tenta eternizar o momento de amor – do alemão e do Japonês – que em sua lembrança, sobreviveria, ao “dia já morto” (« *le jour défunt* »). Esse “dia” que amanhece “morto” é o dia sem amor, dia da separação e também remete ao dia seguinte à explosão da bomba, quando a morte se estendeu sobre a cidade. Tem-se um novo paradoxo, pois *dia* indica *aurora*, *início*, porém é seguido do adjetivo “morto” / « *défunt* », que ressalta a inexorabilidade da morte, da destruição de Hiroshima e do final da relação amorosa.

¹⁸ « *La colère des villes entières [...] contre l'inégalité posée en principe par certains peuples contre d'autres peuples [...]* » (p. 31).

Considerações finais

Partindo de um dado histórico localizado, que abalou a História da Guerra e da Humanidade e alertou para os novos perigos e possibilidade de destruição sem precedentes, Duras lança uma reflexão própria daquele momento, o pós-guerra, a Guerra Fria e o perigo atômico. Entretanto ela vai mais longe: contesta os efeitos das guerras, das diferenças, da ambição, da degradação, das misérias humanas.

Assim, ao focalizar a devastadora paixão da Francesa pelo Japonês, espelho da aventura amorosa com o alemão, Duras ressalta a pureza da relação, contrapondo-se à insanidade da guerra: *Hiroshima mon amour*.

Desiludida, a Francesa quer instaurar a moral da transgressão, da maldade e, ao mesmo tempo, a moral da solidariedade e do amor: “Desejo não ter mais pátria. A meus filhos ensinarei a maldade e a indiferença, a inteligência e o amor à pátria dos outros até a morte” (p. 114).¹⁹

Apesar de a destruição de Hiroshima (*o visível*) não ter sido, realmente, vista pela Francesa, conforme afirma o Japonês, no início, Duras mostra no filme *o invisível*, isto é, a extensão do horror das atrocidades cometidas. Contudo, a intensidade e violência da paixão pelo Japonês e pelo alemão revelam outro *invisível* da capacidade humana, a possibilidade de outra saída, a relação humana, o poema, a arte:

Viver é sempre afastar-se. Mas nós podemos adiar essa separação. [...] Falar (escrever) é essencialmente transformar o visível em invisível [...] o aberto é o poema. O espaço onde tudo retorna ao ser profundo. (BLANCHOT, p. 181-3) (grifo meu)²⁰

Mas o poeta evita, adia essa separação, dando o nome de coisa *visível* a coisas *invisíveis*, neste caso, ao relacionamento da Francesa e do Japonês: “Hi-ro-shi-ma é teu nome” (p. 124), diz ela “maravilhada” e ele responde: “Teu nome é Ne-vers-en-France”.

A intriga (cf. RICOEUR, 1983) proposta por Duras, envolvida por sua melodia, seu canto (« *tu deviendras une chanson* », p. 119), suas metáforas, hipérboles, anáforas, oxímoros etc, cria ecos incomuns, encantatórios (cf. ECO, 1971) que conseguem fazer ressurgir do horror, em um poema, uma centelha de esperança.

¹⁹ « Je désire ne plus avoir de patrie. A mes enfants j'enseignerai la méchanceté et l'indifférence, l'intelligence et l'amour de la patrie des autres jusqu'à la mort » (p. 114).

²⁰ « Vivre c'est toujours s'éloigner. Mais nous pouvons dévancer cette séparation. [...] Parler c'est essentiellement transformer le visible en invisible [...] L'ouvert, c'est le poème. L'espace ou tout retourne à l'être profond » (BLANCHOT, 1955, p. 181-3).

Referências bibliográficas

- AMMOUR-MAYEUR, Olivier. « L'utopos de l'allégorie dans *Hiroshima mon amour*, l'oeil cartographique de l'oubli ». In: MEURÉE, Christophe; PIRET, Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*. Bruxelas: Peter Lang, p. 267-84.
- BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BORGOMANO, Madeleine. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1997.
- BORGOMANO, Madeleine. « L'oubli c'est la vraie mémoire ». In: MEURÉE, Christophe; PIRET, Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*. Bruxelas: Peter Lang, 2009, p. 27-40.
- BORGOMANO, Madeleine. *Marguerite Duras: de la forme au sens*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977
- COURVILLE, Florence Bernard de. « Hiroshima mon amour: la mémoire de l'oubli ». In: MEURÉE, Christophe; PIRET, Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*. Bruxelas: Peter Lang, 2009, p. 107-23.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1959.
- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.
- ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971 (2ª ed.).
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio e do prazer*. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- FREUD, Sigmund. "Luto e melancolia". In: *Artigos sobre metapsicologia*. Trad. de Themira de Oliveira Brito; Paulo Henriques Brito e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- HAYASHI, Osamu. « La mémoire de l'invisible ». In: MEURÉE, Christophe; PIRET, Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*. Bruxelas: Peter Lang, 2009, p. 205-13.
- LACAN, Jacques. *O Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988 (2ª ed.).
- LOIGNON, Sylvie. *Marguerite Duras*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- MARINI, Marcelle. *Territoires du féminin: avec Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.
- RICOEUR, Paul. « La mise en intrigue ». In: *Temps et récit*. Paris: Seuil, v. 1, 1983.
- VALLIER, Jean. *C'était Marguerite Duras*. Paris: Arthème Fayard, 2006.

Recebido em 26 de maio de 2020
Aprovado em 27 de maio de 2020

Maria Cristina Vianna Kuntz é graduada, mestre e doutora (2005) em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo e atualmente realiza na mesma Universidade o pós-doutoramento pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, sob orientação de Cleusa Rios Pinheiro Passos. Foi professora de Literatura Francesa em cursos à distância na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae), de 2003 a 2013. Hoje é membro da ABRALIC e da Société Internationale Marguerite Duras, sediada em Paris. Publicou *Marguerite Duras: trajetória da mulher, desejo infinito* (2014). Com Mauricio Ayer, coorganizou *Olhares sobre Marguerite Duras /Regards sur Marguerite Duras* (2014). Contato: cvkuntz@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5528-7246>