

# NEVERS E HIROSHIMA: ‘COMO SUPORTAR TAMANHA DOR?’

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p54-66>

Júlia Simone Ferreira<sup>1</sup>

## RESUMO

Marguerite Duras em *Hiroshima, mon amour* coloca luz à arte de uma literatura engajada. Ela não teme em denunciar os acontecimentos políticos de seu tempo. Neste “texto-filme”, ela denuncia, com veemência, a guerra, o amor, a morte, a miséria e as loucuras humanas, a memória, o esquecimento, o presente, o passado e o abatimento do ser, temáticas durassianas que figuram em *Hiroshima*. O objetivo desta pesquisa é de analisar todas estas temáticas que se apresentam num contexto fortemente político.

## ABSTRACT

*Marguerite Duras in Hiroshima, mon amour puts light to the art of engaged literature. She is not afraid to denounce the political events of her time. In the “text-film”, she strongly denounces war, love, death, misery and human madness, memory, forgetfulness, the present, the past and the dejection of being, themes durassiennes that appear in the text. The objective of this research is to analyze all these themes that are presented in a strongly political context.*

## PALAVRAS-CHAVE:

Literatura engajada;  
loucura humana;  
amor e morte.

## KEYWORDS

*Engaged literature;  
human madness;  
love and death.*

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.

**E**ntre clarividência e obscuridade na escrita, Marguerite Duras coloca em suas obras a arte de uma literatura comprometida. Com efeito, sabemos que essa literatura exige que o escritor participe plenamente nos acontecimentos do mundo social e que demonstre sensibilidade, um espírito crítico aos problemas da humanidade, através de sua escrita politizada.

Nesta perspectiva, Marguerite Duras, em suas obras, não teme escrever ou denunciar seu engajamento aos acontecimentos de seu tempo. Pelo contrário, Duras assumirá posições críticas nos grandes conflitos políticos e ideológicos de sua história, o que a tornará uma escritora engajada. De fato, se olharmos mais de perto veremos que essa posição provavelmente decorre da tragédia de sua infância difícil, vivida na Indochina colonizada. Na época, ela vivenciou a miséria familiar, a injustiça e as desigualdades sociais.

Nascida em 1914, com a Primeira Guerra Mundial, tudo leva a crer que a autora foi marcada por acontecimentos íntimos que deixaram feridas profundas. Nessa perspectiva, suas obras trazem o eco das grandes tragédias em que ela foi testemunha: a Indochina colonizada, os crimes da Segunda Guerra Mundial, a miséria das classes oprimidas, o holocausto, a infelicidade individual e a coletiva. Pelo paralelismo, o infortúnio generalizado simboliza o infortúnio pessoal ou vice-versa. As narrativas: *A dor* e *Hiroshima, meu amor*, dentre outras, servem como exemplo. Tudo acontece como se a angústia vivida pela francesa, Emmanuelle Riva, “tosquiada em Nevers”, estivesse *exatamente* respondendo, na mesma proporção, à angústia de todas as mulheres que perderam seus cabelos, após a queda da bomba atômica, em Hiroshima. De fato, é sobre essa equivalência que é construído o “texto-filme” *Hiroshima*. Numa entrevista concedida, Duras declara a Alain Vircondelet (1991, p. 160) que o texto “é o engajamento”, destacando, assim, a importância que ela atribui, na escrita, ao destino individual e coletivo. Entrevistada em Montreal, ela diz também: « *Je me suis mieux remise de [...] pertes individuelles que du sort général des juifs. Ça peut arriver qu'on vive le général de façon très personnelle et très sensible, très douloureuse* » (LAMY; ROY, 1981, p. 40).<sup>1</sup> O profundo conhecimento de Duras no que concerne à dor individual, a experiência que ela própria experimentou em sua vida pessoal e íntima, encontra no sofrimento coletivo um espelho, um eco.

---

<sup>1</sup> “Eu me recuperei melhor das [...] perdas individuais do que do destino geral dos judeus. Pode acontecer que vivamos o geral de uma forma muito pessoal e muito sensível, muito dolorosa. Todas as traduções não indicadas especificamente são deste autor”.

Sabemos que a mãe de Duras, Marie Donnadieu, comprou uma “concessão”, uma terra para cultivar, e infelizmente, ela se mostrou “incultivável”, pois regularmente a plantação de arroz era inundada pelas “águas do Pacífico” durante a época das marés altas. Sua mãe não sabia que “era preciso subornar os agentes do registro de terras” para ter uma terra que pudesse ser explorada. Nesse sentido, Duras declara:

*On lui a donné une terre, ce n'était pas une terre, c'était une terre envahie par l'eau pendant six mois de l'année. Et elle a mis là-dedans vingt ans d'économie [...] Elle a semé, elle a repiqué le riz, au bout de trois mois le Pacifique est monté et on a été ruinés. [...] Je crois que c'était la colère à vrai dire qu'elle voulait mourir, qu'elle était en train de mourir. De colère. D'indignation. Après que les barrages se soient écroulés. Evidemment, ça nous a terriblement marqués. Je ne peux même pas encore en parler calmement. Voyez. (DURAS; PORTE, 1977, p. 56-9)<sup>2</sup>*

O fracasso desse empreendimento terá imensa repercussão no imaginário durassiano que será abordado em muitos de seus romances. Neste sentido, a autora denunciará o sistema colonialista, corrompido ao extremo, bem como a miséria social através de suas estruturas romanescas e ainda em suas produções cinematográficas. Conforme foi apontado, para Duras, a tragédia da mãe, por exemplo, vítima da prática colonial, serve como paralelo a todas as injustiças do mundo, contra as quais a escritora sempre se revoltou por meio de diversos engajamentos políticos e ideológicos. Assim, Christophe Carlier ressalta que:

*[...] l'univers littéraire de l'écrivaine se resserre autours des figures anonymes et poignantes que sont, dans Un barrage contre le pacifique, les enfants de la plaine, dans Le vice-consul, le peuple indistinct des lépreux, dans Aurélia Steiner, les victimes des camps de la mort, dans L'été 80, les grévistes de Gdansk et les populations décharnées de l'Ouganda. (CARLIER, 1994, p. 23)<sup>3</sup>*

Com efeito, além da mensagem política, há sofrimento e a dor dos indivíduos que são as fontes da escrita durassiana que nasce sempre « *sur le corps mort du monde, et de même sur le corps mort de l'amour* » (DURAS,

<sup>2</sup> “[Minha mãe] recebeu uma terra, mas não era uma terra, era uma terra invadida pela água durante seis meses do ano. E ela investiu [na compra] vinte anos de economia [...]. Ela semeou, transplantou o arroz, depois de três meses [a maré] do Pacífico subiu e nós fomos arruinados [...]. Acho que foi de raiva, para dizer a verdade, que ela queria morrer, que estava quase morrendo. De raiva. De indignação. Depois que as barragens desabaram. Evidentemente, isso nos marcou terrivelmente. Eu não posso nem falar sobre isso calmamente. Veja”.

<sup>3</sup> “[...] o universo literário da escritora se fecha em torno das figuras anônimas e pungentes que são, em *Uma barragem contra o Pacífico*, as crianças da planície, n’*O vice-cônsul*, o povo indistinto dos leprosos, em *Aurélia Steiner*, as vítimas dos campos da morte, em *O verão de 80*, os grevistas de Gdansk e as populações descarnadas de Uganda” (CARLIER, 1994, p. 23).

1980, p. 67).<sup>4</sup> Escrever sobre “o corpo morto”, é, pois, colocar em cena a paixão, o desejo até os confins de seus dramas, de seus amores e de suas perdições.

Christiane Blot-Labarrère escreveu, aliás, que: «[Certaines] œuvres mettent en relief la nocivité du pouvoir politique et militaire, les erreurs des mouvements révolutionnaires dévoyés [...] » (1992, p. 111).<sup>5</sup> Assim, pode-se perguntar: como compreender esse engajamento político em suas obras? Combatendo a favor da verdade e da justiça, Duras ressalta o que outros textos ocultam: as infelicidades, o sofrimento e as desigualdades do mundo. Nessa perspectiva, para poder denunciar a injustiça, a dor ou a tortura nos textos, a autora participou de numerosos combates coletivos da história, como por exemplo: a Resistência durante a Ocupação alemã na França durante a Segunda Guerra Mundial, o comunismo em 1944, a luta pela independência da Argélia, o movimento de esquerda de maio de 68, o feminismo, o “mitterrandismo” e muitas outras ações políticas de sua época. Entretanto, é em seus textos que Duras se manifesta melhor politicamente. É neste sentido que se constrói *Hiroshima*, escrito em estreita colaboração com Alain Renais e também com o auxílio de Gérard Jarlot, seu companheiro na época. *Hiroshima, mon amour* é “texto-filme” que, por isso mesmo, levanta necessariamente uma questão. Tudo faz sentido no contexto que denuncia: a catástrofe mundial da guerra, o sofrimento das vítimas, as injustiças, a contestação das ideologias e o horror da Segunda Guerra Mundial. Nessa perspectiva, declara a autora: « *Cet amour-là, c’est ma politique depuis toujours* » (DURAS, 1980, p. 67).<sup>6</sup> Escrever sobre o “corpo morto” é traduzir o que não pode ser vivido na vida (*l’inivable*), o abatimento do ser. Entre a catástrofe individual e a coletiva, entre o amor e a morte, a autora focaliza o desastre histórico da guerra e a complexidade de viver em um mundo destruído. O “texto-filme” ignora os debates históricos sobre a legitimidade do acontecimento. O que está em jogo é a destruição da cidade que é vista nas imagens do filme. Trata-se de um espetáculo insustentável que obriga a redefinir as relações do homem com o mundo. Na verdade, as imagens do filme oferecem uma lição de reciprocidade entre os indivíduos nascidos em razão do apagamento do drama coletivo e da tristeza individual. Tudo se passa como se Duras quisesse compreender a essência do sofrimento individual ou coletivo do ser. Danielle Bajomée (1992, p. 8) já escrevia que para Duras « *la douleur est la manifestation essentielle de l’être* ». <sup>7</sup> Como traduzir na escritura os conflitos, as guerras, o abandono, a infelicidade e a separação? A seus olhos, todas as dores e sofrimentos dos seres comportam um sentido, ao menos

<sup>4</sup> “sobre o corpo morto do mundo, e também sobre o corpo morto do amor” (DURAS, 1980, p. 67).

<sup>5</sup> “[Certas] obras focalizam o lado nocivo do poder político e militar, os erros dos movimentos revolucionários desviados [...]” (1992, p. 111).

<sup>6</sup> “Esse amor é minha política desde sempre” (DURAS, 1980, p. 67).

<sup>7</sup> “a dor é a manifestação essencial do ser” (BAJOMÉE, 1992, p. 8).

subjetivo. Existem fatos históricos e pessoais que são incomunicáveis, intraduzíveis, quando o “tudo” e o “nada” do mundo se referem aos sentimentos os mais profundos e os mais íntimos.

### O amor e a morte em Hiroshima

Já na abertura de *Hiroshima, mon amour*, o espectador vê na tela os corpos de dois personagens, nus, enlaçados. Os corpos dos heróis recobertos de cinzas e de suor e permanecem um longo tempo abraçados. À primeira vista, parecem aos pedaços, “cortados”. Vozes surgem do nada. Falam da morte em Hiroshima, da destruição e da decomposição da cidade. Ao mesmo tempo, ouve-se igualmente a música de Fusco, associada a uma dolorosa melodia que acompanha o abraço dos personagens, “quase sufocante”. Em seguida, ouvem-se também vozes que não cessam de repetir, com insistência, o horror dos espedaçamentos sofridos em Hiroshima: o hospital, as feridas, os horrores durarão o tempo do abraço entre os dois amantes. Tudo leva a crer que, olhando as imagens, por trás de um plano simbólico, os espectadores percebem que existem múltiplos elos entre amor e morte. Com efeito, é como se o ato de fazer amor respondesse *exatamente* à morte, uma vez que o filme mostra os personagens na cama alternadamente com a imagem de destruição de Hiroshima. Como se os amantes vivenciassem, ao mesmo tempo, o amor e a morte; assim relata a heroína:

*J'ai tout vu à Hiroshima. Ainsi l'hôpital, je l'ai vu [...] Comment aurais-je pu éviter de le voir ? [...] Quatre fois au musée à Hiroshima. J'ai regardé les gens. J'ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. J'ai vu des capsules en bouquet : qui y avait pensé ? Des peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances. [...] Des chevelures anonymes que les femmes de Hiroshima retrouvaient toutes entières tombées le matin, au réveil. J'ai eu chaud place de la Paix. Dix mille degrés sur la place de la Paix. Comment l'ignorer?* (DURAS, 1971, p. 22-5).<sup>8</sup>

A tela só mostra corpos cortados e partidos em plano grande. A história mesmo de Hiroshima torna-se então um pretexto. De fato, quando a heroína olha as imagens que lembram a morte, ela as compara a

---

<sup>8</sup> “Eu vi tudo em Hiroshima. Assim o hospital, eu o vi [...] Como eu poderia ter evitado ver? [...] Quatro vezes no museu de Hiroshima. Eu olhei as pessoas. Olhei eu mesma pensativa, o ferro. O ferro queimado. O ferro partido, o ferro vulnerável como a carne. Eu vi cápsulas em buquê: quem teria pensado? Peles humanas flutuantes, sobreviventes, ainda no frescor de seus sofrimentos. [...] Cabeleiras anônimas que as mulheres de Hiroshima encontravam inteiras caídas de manhã, ao despertar. Senti calor na Praça da Paz. Dez mil graus na Praça da Paz. Como ignorar?” (DURAS, 1971, p. 22-5).

acontecimentos pessoais, vividos em Nevers, operando-se, assim, uma união entre memória e esquecimento. Isto é, olhando “o hospital” e o “museu”, ressurgem fatos inconscientes que traduzem as imagens da guerra. Como se ela olhasse para dentro de si, de sua essência, de sua existência de outrora.

Na verdade, o olhar da personagem feminina se torna uma introspecção interior, porque nasce de uma relação íntima entre o mundo exterior e o mundo interior ou vice-versa. Como se, contemplando as fotos no museu, ela visse a si própria, vendo-se, como em um espelho, o reflexo profundo de sua alma. É pela dicotomia do mundo interior e exterior que ela recupera, em seu pensamento, os fatos vividos do passado. Eles retornam agora com tal veemência que as palavras são incapazes de os traduzir.

O Japonês tem razão em repetir obstinadamente as frases cuja sonoridade evoca um sentido misterioso e profundo: « *Tu n'a rien vu à Hiroshima. Rien* », « *Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima* », « *Tu ne sais rien* », « *Non, tu ne connais pas l'oubli* » ou ainda: « *Tu n'es pas douée de mémoire* » (DURAS, 1971, p. 22-7).<sup>9</sup>

Essas afirmações do Japonês não significam que o que a personagem feminina tenha visto não seja “nada”, mas simplesmente que tudo o que ela viu não é comparável ao acontecimento em si, porque nem o hospital, nem os museus e nem os documentos podem dar a ideia da catástrofe mundial. Em outros termos, entre afirmação e negação dos discursos justapostos dos heróis, está à impossibilidade de qualquer representação realista de um acontecimento semelhante à explosão da bomba atômica e suas consequências. Nessa perspectiva, continua a Francesa:

*J'ai toujours pleuré sur le sort d'Hiroshima. [...] De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierais. De même que dans l'amour [...]. Écoute-moi. Comme toi, je connais l'oubli. Comme toi, je suis douée de mémoire, je connais l'oubli. 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'ombre et de pierre. 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.* (DURAS, 1971, p. 27-32)<sup>10</sup>

<sup>9</sup> “Você não viu nada em Hiroshima. Nada”, “Você não viu hospital em Hiroshima”, “Você não sabe nada”, “Não, você não conhece o esquecimento”, “Você não é dotada de memória” (DURAS, 1971, p. 22-7).

<sup>10</sup> “Eu sempre chorei sobre a sorte de Hiroshima. [...] Da mesma forma que no amor, essa ilusão existe, essa ilusão de poder jamais esquecer, como eu tive ilusão frente a Hiroshima que jamais eu esqueceria. Como no amor [...]. Ouça-me. Como você, eu conhecia o esquecimento. Como

Sua vontade de ver tudo em Hiroshima reforça e conduz a personagem feminina a estabelecer o laço entre a memória e o esquecimento, entre o passado e o presente, entre o amor e a morte, entre os lugares Hiroshima e Nevers, cidade onde a heroína, em sua juventude, viveu a história de um amor louco e inesquecível.

Quando ela reafirma que « *est douée de mémoire [et qu'elle] connaît l'oubli* », (é dotada de memória [e que ela] conhece o esquecimento), Duras ressalta exatamente a memória e o esquecimento. No fundo, a autora deseja uma tomada de consciência sobre o passado e o presente, pelo engajamento das personagens e também dos leitores, face à História. Assim, as imagens de Hiroshima e de Nevers, que desfilam na tela destacam as atrocidades da guerra e as desastrosas consequências para o indivíduo. Se existe aí uma crítica sobre o esquecimento, há também em relação ao documentário e através dele à memória dos fatos.

Por trás do simbólico, se há nesse “texto-filme” a vontade de criar uma ilusão pela memória, existe, certamente, uma verdade do esquecimento. Mesmo se esta manifesta o ausente, é porque existe a força de traduzir a ausência. É o que vai mostrar o laço das imagens da morte em Nevers e em Hiroshima. Deste ponto de vista, a morte de seu amante alemão, durante a Segunda Guerra Mundial em Nevers, representa para a heroína uma catástrofe de importância exatamente comparável à de Hiroshima.

As cabeleiras das mulheres de Hiroshima, que caíam na manhã seguinte à catástrofe da bomba atômica, fazem pensar na tosa do cabelo da Francesa em Nevers. Em outras palavras, o drama individual da heroína responde ao drama coletivo das mulheres em Hiroshima. Nesse sentido, a memória e o esquecimento manifestam-se pelo recomeço, pela repetição. O esquecimento permite a repetição, assim como a lembrança.

A heroína é consciente de que os sobreviventes de Hiroshima, ante o paroxismo da memória e do esquecimento, não excluem a possibilidade de se produzirem outras Hiroshimas. Da mesma forma que visitando os museus, os hospitais, as ruínas da cidade destruída, ela teve a ilusão de reviver o próprio acontecimento. A memória aqui está ligada à dor do passado, individual ou coletivo. Sabe-se que o esquecimento pode por vezes apaziguar o sofrimento da heroína, mas é difícil atingir esse esquecimento, uma vez que as imagens de outrora se esforçam para voltar à memória, e vencer o constante combate entre memória e esquecimento.

---

você, sou dotada de memória, conheço o esquecimento. Como você, eu também, tentei lutar com todas as minhas forças contra o esquecimento. Como você, eu esqueci. Como você, desejei ter uma inconsolável memória, uma memória de sombra e de pedra. Eu lutei por minha conta, com todas as forças, cada dia, contra o horror de não mais compreender o porquê de se lembrar. Como você, eu esqueci”. (DURAS, 1971, p. 27-32)

## A memória e o esquecimento

O esquecimento nesse “texto-filme”, manifesta-se mais enigmático que a memória. Assim, as imagens que acreditamos ter esquecido há muito podem reaparecer abruptamente. Nessa perspectiva, olhando hoje seu amante Japonês, a heroína tem a ilusão de rever seu amante alemão de outrora. Perdida em seus mais íntimos delírios, a Francesa se desdobra nas imagens que lembram o amor e a morte e parecem delas alimentar-se:

[...] *Je te rencontre. Je me souviens de toi. Qui es-tu? Tu me tues Tu me fais du bien. [...] 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. J'ai le temps. Je t'en prie. Dévore-moi. Déforme-moi jusqu'à la laideur. Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au point de s'y méprendre ? Je t'en prie...* (DURAS, 1971, p. 35)<sup>11</sup>

Nessas palavras delirantes da Francesa, observa-se uma espécie de loucura. De fato, não se sabe mais quem está nesse discurso: o Japonês ou o Alemão? Ou os dois? O *leitmotivo* « *Tu me tues, tu me fais du bien* », refere-se ao mesmo tempo a ambos. E ao amante de agora, ela pede o impossível: “devorar”, “deformar”, marcá-la fisicamente, de maneira particular no momento do gozo e ser de uma vez por todas, fixada em sua carne, como os traços do bombardeio são fixados na carne dos sobreviventes. No fundo, ela se desdobra porque tenta encontrar as mesmas sensações ou o mesmo gozo que tivera em Nevers. Assim, para Michel David, a escritura de Duras « *tend vers la jouissance parce que Marguerite Duras ne cherche-t-elle pas à dire la cause de la jouissance au-delà même de ses effets annihilants, tout en se heurtant à cette impossibilité même* » (DAVID, 1996, p. 18).<sup>12</sup>

A cena de sedução entre o Japonês e a Francesa está longe de exprimir o sadismo. Com efeito, isso se explica por uma secreta vontade de aniquilamento. Existe aí a manifestação de dois extremos: o prazer e a dor que estão escritos no próprio coração da paixão-amorosa durassiana. É neste sentido que a heroína guarda em si mesma, no âmago de sua alma, o segredo de um vivido passional que, ao longo do tempo, ela vai transferir em outras histórias de encontro com o outro. As temáticas do amor, da morte, do desejo, da paixão e da memória e do esquecimento servem de

<sup>11</sup> “[...] Eu a encontro. Eu me lembro de você. Quem é você? Você me mata. Você me faz bem. [...] 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. Tenho tempo. Eu imploro. Devore-me. Deforme-me até a feiúra. Por que não você? Por que não você nesta cidade e nesta noite igual às outras a ponto de se enganar? Eu imploro...” (Tradução de M. Cristina Kuntz e de Mauricio Ayer).

<sup>12</sup> “Marguerite Duras não procura dizer a causa do gozo além de seus efeitos aniquiladores, ferindo-se por essa mesma impossibilidade” (DAVID, 1996, p. 18).



ponto de apoio ao que buscam as heroínas durassianas na maioria de seus textos.

O diálogo que trocam os heróis de *Hiroshima* não é unicamente da ordem da voluptuosidade, mas há, sobretudo, a vontade de falar, de se entregar e de se libertar das angústias existentes, desde sua juventude em Nevers. Nesse sentido é que a Francesa se desdobra e o Japonês vai encarnar o Alemão. É, pois, nessa espécie de transe que ele se une à Francesa, bebendo cerveja em um café à beira do rio. E então começa a interrogá-la: « *Tu aurais eu froid dans la cave à Nevers si on s'était aimés? Elle: J'aurais eu froid. À Nevers les caves sont froides, été comme hiver. La ville s'étage le long d'un fleuve qu'on appelle la Loire* » (1971, p. 86).<sup>13</sup> Nesse momento, os acontecimentos de Nevers retornam vividamente como em seu passado da juventude. O Japonês aceita, pois, escorregar no outro, transformar-se no amante de ontem e de hoje.

### Um amor de transferência

Em realidade, o amor, o desejo ou a paixão da Francesa pelo Japonês consiste no recordar ou ressuscitar de um amor-paixão, vivido na adolescência. Um amor interrompido pelo assassinato do Alemão, que ela amava perdidamente. Ele fora abatido às vésperas da Liberação, porque era « *ennemi de la France* » (1971, p. 126) (inimigo da França). A seus olhos, entre Nevers de outrora e Hiroshima de hoje existem semelhanças *gritantes*: a guerra, a morte, a perda e, bem entendido, o encontro com o Japonês, a intensidade do desejo e a do amor, condenados de antemão.

Como para o personagem Chauvin de *Moderato cantabile* e Jacques Hold em *Le ravissement de Lol V. Stein*, o Japonês também faz o papel de mediador a fim de que a heroína do texto possa se desvelar a si própria. O papel do Japonês é comparável ao do psicoterapeuta em uma « *cure psychanalytique* » (PINGAUD, 1965, p. 179) (cura psicanalítica). Portanto, o papel do personagem neste “texto-filme” é comparável ao de um terapeuta com a ajuda do qual a heroína poderia reelaborar o amor e a morte de seu amante e a “loucura” de outrora em Nevers. Na verdade, ele a ajuda a livrar-se de seus traumas ligados à guerra, à tonsura, à morte do Alemão e seu encarceramento no porão. Para ambos, a heroína e o Japonês, falar dos acontecimentos de Nevers era já uma libertação.

Até o final da terceira parte, o Japonês dirige a Francesa. Ele a orienta e a interroga. Lentamente leva-a a descobrir a gravidade de seu passado e tenta fazê-la esquecer o peso secreto da tragédia de outrora. Ele diz:

---

<sup>13</sup> “Você teria sentido frio no porão em Nevers se nós tivéssemos feito amor? Ela: Eu teria sentido frio. Em Nevers os porões são frios, tanto no verão quanto no inverno. A cidade se estende ao longo de um rio que se chama Loire” (1971, p. 86).

*C'est là, il me semble l'avoir compris que tu es si jeune... si jeune, que tu n'es encore à personne précisément. [...] C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli... te perdre... et que j'ai risqué ne jamais te connaître. (1971, p. 81)<sup>14</sup>*

É verdade que em Nevers a Francesa tornou-se o que é agora: ela vê a morte interminável de seu amor de juventude. Por causa desse acontecimento, ela se perde em um eterno presente. Nesse momento, vê-se despojada de passado e de futuro.

Observou-se acima que, ao final da guerra, a moça careca foi encerrada em um porão por ter desonrado a família, enquanto « *la France entière est en fête, dans le désordre et la joie* » (1971, p. 139) (“a França inteira estava em festa, na desordem e na alegria”). Em seguida, ouve-se a voz da heroína:

*On chante la Marseillaise dans toute la ville. Le jour tombe. Mon amour mort est un ennemi de la France. Quelqu'un dit qu'il faut la faire se promener en ville. La pharmacie de mon père est fermée à cause de déshonneur. (1971, p. 97)<sup>15</sup>*

À medida que o filme se prolonga, ela não pode mais esquecer a morte de seu amante Alemão, sobre o qual ela deitara, um pouco antes de sua morte. Por causa dessa história aterrorizante, a Francesa se perde nos dédalos do tempo presente e do tempo passado. E como outrora e hoje entremeiam-se em sua memória agitada, no momento de falar com o Japonês, a Francesa se perde completamente. Assim, ouve-se sua voz:

*Je suis restée près de son corps toute la journée et puis toute la nuit suivante. Le lendemain matin on est venu le ramasser et on l'a mis dans un camion. [...] Il est devenu froid peu à peu sur moi. Ah ! qu'est-ce qu'il a été long à mourir. Quand ? Je ne sais plus au juste. J'étais couchée sur lui...oui... le moment de sa mort m'a échappé vraiment puisque... puisque même à ce moment-là, et même après, oui, je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien... Je ne pouvais trouver entre ce corps et le mien que des*

<sup>14</sup> “E aí, me parece ter compreendido que você é tão jovem... tão jovem, que você não ainda não pertence a ninguém precisamente. [...] E aí me parece ter compreendido, que eu quase... te perdi... e que arrisquei jamais te conhecer” (1971, p. 81).

<sup>15</sup> “Canta-se a *Marseillaise* na cidade inteira. O dia cai. Meu amor morto é um inimigo da França. Alguém diz que é preciso levá-la para passear na cidade. A farmácia de meu pai foi fechada por causa da desonra” (1971, p. 97).

*ressemblances... hurlantes, tu comprends ? C'était mon premier amour... (1971, p. 99-100)*<sup>16</sup>

A imagem do corpo do Japonês, a contragosto, conduz a heroína à memória e ao esquecimento. Por revivescências, ela revê o amor vivido como se fosse no presente. De fato, é pela ressurreição do passado que o amor e a morte vão se reencarnar de novo. A imagem do amor e da morte fica profundamente marcada em seu espírito. Por isso mesmo, a mão e em seguida o corpo do Japonês funcionam como signos que vão despertar lembranças dolorosas. Por associação de ideias fantasmáticas, existe o reconhecimento dos fatos. É assim que o inconsciente da heroína é, novamente, atingido pela experiência vivida. Sabe-se que o inconsciente é uma parte de nossa memória, e se aceita, por definição, que tudo o que vivemos desde nossa concepção até hoje, faz parte dela (de nossa memória).

Nessa perspectiva, o corpo do Japonês confunde-se com « *le cadavre de son premier amour qu'elle avait couvert de son propre corps, un jour et une nuit, et dont elle a goûté le sang* » (KRISTEVA, 2001, p. 240).<sup>17</sup> Entre presença /ausência, o Japonês preenche, definitivamente, a falta ou o vazio de um ser apaixonadamente amado.

Na quarta parte do “texto-filme”, produz-se uma troca especial de palavras entre as personagens. O Japonês ajuda-a docemente a acessar à palavra na sua memória. Assim, ela consegue retomar sua história vivida outrora em Nevers. Assim, ele se apaga e coloca-se em segundo plano. Deste modo, uma mulher fala, revive sua história e opera o doloroso trabalho da reviviscência de seu passado. O filme evoca tudo isso a fim de que se apreenda o sentimento da profundidade do tempo. O Japonês, finalmente aceita projetar-se no outro, transforma-se no morto de outrora, como se fosse o Alemão de hoje, em um surpreendente ato de amor. Ouve-se: « *Quand tu es dans la cave, je suis mort? Elle: Tu es mort... et comment supporter une telle douleur?* » (1971, p. 87).<sup>18</sup>

Enfim, a ressurreição de um amor vivido em Nevers está completamente presente. O passado e o presente misturam-se e os amantes vivem ao mesmo tempo as duas histórias. A Francesa parece perdida entre dois lugares, dois tempos e duas histórias. Assim se produz o

<sup>16</sup> “Eu fiquei perto de seu corpo o dia todo e depois toda a noite seguinte. De manhã vieram buscá-lo e o colocaram em um caminhão. [...] Ele foi ficando frio pouco a pouco debaixo de mim. Ah! Como demorou para morrer. Quando? Não sei ao certo. Estava deitada sobre ele... sim... o momento de sua morte me escapou de fato porque... porque mesmo nesse momento, e mesmo depois, sim, posso dizer que eu não conseguia encontrar a mínima diferença entre esse corpo morto e o meu... Entre esse corpo e o meu, eu só podia encontrar semelhanças... gritantes, compreende? Era meu primeiro amor...” (1971, p. 99-100).

<sup>17</sup> “o cadáver de seu primeiro amor que ela cobrira com seu próprio corpo, um dia e uma noite, e do qual ela experimentou o sangue” (KRISTEVA, 2001, p. 240).

<sup>18</sup> “Quando você está no porão, eu estou morto? Ela: Você está morto... e como suportar tamanha dor?”.

desdobramento do herói. De fato, ele se projeta na pele do Alemão e a Francesa aceita inteiramente a transferência. Pergunta-se: onde eles se reúnem? Não é mais em Nevers, pois eles não estão mais lá. Não é mais em Hiroshima, uma vez que Hiroshima é apenas o pretexto para evocar Nevers. Eles se encontram agora em um tempo que aceita assumir o passado. Esse movimento do tempo passado sobre o presente é ainda mais claro na última parte do “texto-filme”. O diálogo entre os amantes termina com estas se réplicas: « *Elle: Hi-ro-shi-ma. C’est ton nom. Lui: C’est mon nom. Oui. [...] Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce* » (1971, p. 124).<sup>19</sup>

Percebe-se nas palavras das personagens a impossibilidade de escapar ao passado. Sabe-se que a aventura ou a história com o Japonês é, na realidade, apenas a lembrança de um amor impossível.

Finalmente, o segredo da heroína é reviver as mesmas sensações outrora vividas. Reviver e imaginar a intensidade de um amor impossível. No fundo, o que ela deseja é ver a ressurreição do passado. Porque ela é « *amoureuse de l’amour même* ». Sabe-se que ela não morreu em Nevers, em 2 de agosto de 1944, à beira do Loire, pois carrega consigo a « *vague à l’âme* » (onda na alma) ou a melancolia, como um « *l’échec en question* » (o fracasso em questão) (1971, p. 155).

Enfim, tudo leva a acreditar que para outros amores ou outras histórias de encontros, a Francesa continuará a reviver essa experiência passada, uma história que a « *transporte littéralement hors d’elle-même et que la porte vers un homme nouveau* » (1971, p. 155),<sup>20</sup> enfim, uma outra história. Assim, será o eterno recomeço o acaso dos encontros.

## Referências bibliográficas

- ARMEL, Alette. *Marguerite Duras les trois lieux de l’écrit*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Piro, 1998.
- BAJOMÉE, Danielle. *Duras ou la douleur*. Bruxelas: Duculot, 1999.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, 1939.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane. *Marguerite Duras*. Paris: Seuil, 1992.
- BORGOMANO, Madeleine. *Duras, une lecture des fantasmes*. Col. Essais. Bruxelas: Cistre, 1885.
- CARLIER, Christophe. *Marguerite Duras e Alain Resnais: Hiroshima mon amour*. Paris: PUF, 1994.
- CERASI, Claire. *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*. Paris: Champion; Slatkine, 1993.
- DAVID, Michel. *Marguerite Duras: une écriture de la jouissance*. Paris: Desclée de Brouwer, 1994.

<sup>19</sup> “Ela: Hi-ro-shi-ma. É teu nome. Ele: É meu nome. Sim [...]. Teu nome é Nevers. Ne-vers-na-Fran-ça”.

<sup>20</sup> “transporte literalmente para fora de si e que a leve para um homem novo”.

- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.
- DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Les parleuses*. Paris: Minuit, 1974.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Folio, n. 9, 1971.
- DURAS, Marguerite. *L'été 80*. Paris: Minuit, 1980.
- FERREIRA, Julia Simone. *L'intime et le secret dans l'écriture de Marguerite Duras*. Riga: Universitaires Européennes, 2018.
- KRISTEVA, Julia. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989.
- LAMY, Suzanne; ROY, André. *Marguerite Duras à Montréal*. Montreal: Spirale, 1981.
- MURCIA, Claude. *Nouveau Roman, nouveau cinéma*. Paris: Nathan Université, 1998.
- PATRICE, Stéphane. *Marguerite Duras et l'histoire*. Paris: PUF, 2003.
- PINGAUD, Bernard. « *Hiroshima mon amour* ». In: *Inventaire*. Paris: Gallimard, 1965, p. 157-89.
- VIRCONDELET, Alain. *Marguerite Duras*. Paris: Seghers, 1972.

Recebido em 26 de maio de 2020

Aprovado em 27 de maio de 2020

**Júlia Simone Ferreira** é professora associada de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal de Juiz de Fora desde 2016. Graduada em Letras - Língua Francesa em 1992 na Universidade Estadual Paulista, em Assis. Realizou seu mestrado (1996) e doutorado (2006) pela Universidade de Nice-Sophia Antipolis. Sua tese de doutorado, *A noção do íntimo e do segredo na obra de Marguerite Duras*, foi publicada pela Editora Universitária Europeia, na França, em 2018. É coordenadora do Programa Idiomas sem Fronteiras de Língua Francesa. É também coordenadora do Projeto de Extensão Boa Vizinhança em Língua Francesa. Atualmente, está credenciada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Pesquisa a escrita feminina nas obras da escritora caribenha e francófona Gisèle Pineau. Contato: [juliasimonef@yahoo.fr](mailto:juliasimonef@yahoo.fr)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4104-3029>