



Esta obra possui uma Licença

[Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/13445>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.13445>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 113-

Submissão: 26/10/2021 | Aprovação: 13/03/2022



MARGUERITE DURAS E O TESTEMUNHO DO IMPOSSÍVEL EM HIROSHIMA MON AMOUR

MARGUERITE DURAS AND THE TESTIMONY OF THE IMPOSSIBLE IN HIROSHIMA MON AMOUR

Isabela Magalhães BOSI  

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)¹

Resumo: Um casal de amantes se conhece em Hiroshima, em agosto de 1957. Ele, japonês. Ela, uma atriz francesa, na cidade para gravação de um filme sobre a paz. Deitados na cama de um hotel, ela conta tudo o que viu em Hiroshima, os museus, as imagens, os sobreviventes, os rastros. Ao que ele responde, taxativo: Tu n'as rien vu à Hiroshima. Assim, inicia Hiroshima Mon Amour, texto de Marguerite Duras, escrito como roteiro para o filme homônimo de Alain Resnais, no qual ela cria um diálogo entre esses dois personagens, marcados de diferentes formas pelos horrores da guerra. Sua escrita revela a impossibilidade de se falar de catástrofes como a de Hiroshima – e tudo o que se pode fazer é falar dessa impossibilidade. Duras põe em relevo o caráter intestemunhável da tragédia enquanto, ao longo da narrativa, sua personagem tenta elaborar os próprios traumas de guerra, provocada pelo interesse do amante japonês. Nosso objetivo, portanto, é analisar como o texto de Duras constrói um testemunho do impossível, estirando os limites da literatura, e do cinema, para além de uma tentativa de representação. Para tanto, dialogamos com pensadores como Jacques Derrida e Márcio Seligmann-Silva, cujas teorias sobre testemunho e literatura, ou mesmo literatura de testemunho, ajudam a aprofundar essa reflexão.

Palavras-chave: Testemunho. Marguerite Duras. Cinema. Hiroshima mon amour.

Abstract: A couple of lovers meet in Hiroshima in August 1957. He is Japanese. She, a French actress, is in town to shoot a film about peace. Lying in bed in a hotel, she tells everything she saw in Hiroshima, the museums, the images, the survivors, the tracks. To which he replies, emphatically: Tu n'as rien vu to Hiroshima. Thus begins Hiroshima Mon Amour, a text by Marguerite Duras, written as a script for the homonymous film by Alain Resnais, in which she creates a dialogue between these two characters, marked in different ways by the horrors of war. Her writing reveals the impossibility of talking about catastrophes like the one in Hiroshima – and all one can do is talk about this impossibility. Duras highlights the unavoidable character of the tragedy while, throughout the narrative, her character tries to elaborate on her own war traumas, provoked by the interest of her Japanese lover. Our objective, therefore, is to analyze how Duras' text builds a testimony of the impossible, stretching the limits of literature, and cinema, beyond an attempt at representation. In order to do so, we dialogue with thinkers such as Jacques Derrida and Márcio Seligmann-Silva, whose theories about testimony and literature, or even testimonial literature, help to deepen this reflection.

Keywords: A testimony. Marguerite Duras. Movie theater. Hiroshima mon amour.

¹ Doutoranda em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP/bolsista CAPES). Mestra em Memória Social, na linha de pesquisa Memória e Linguagem, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/bolsista CAPES), com pesquisa selecionada para publicação pela Editora UFMG. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: isabelabosi@gmail.com

VOCÊ NÃO VIU NADA

Marguerite Duras (1914-1996) foi uma romancista, roteirista, diretora e dramaturga francesa, nascida na antiga colônia na Indochina, nos subúrbios de Saigão. Em 1932, aos dezoito anos, ela se muda para a França, para estudar em Paris. Poucos anos depois, em 1939, começaria a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que deixa marcas profundas na vida e na escrita de Duras, das quais falaremos um pouco mais adiante. É importante, porém, contextualizar, aqui, esses primeiros anos de sua vida, para compreender de forma mais clara sua obra intitulada *Hiroshima mon amour*, de que trataremos neste artigo.

Escrito em 1959, a convite do diretor Alain Resnais, como roteiro de seu filme homônimo, *Hiroshima mon amour* se passa em Hiroshima, em agosto de 1945, pouco mais de vinte anos após a explosão da bomba atômica na cidade. O texto inicia com um diálogo entre dois amantes, após passarem uma primeira noite juntos: um japonês, ex-combatente de guerra, e uma atriz francesa, que está na cidade para gravação de um filme sobre a paz. Nas primeiras cenas, vemos o casal, nu, em uma cama de hotel. Eles conversam sobre Hiroshima – palavra que, no roteiro de Duras, aparece quase sempre em maiúsculas, como um grito: HIROSHIMA. Enquanto a personagem conta tudo o que viu na cidade, nós, leitores-espectadores, vemos assistimos às imagens dos museus, dos corpos mutilados, dos sobreviventes, crianças, idosos, os rastros de todo o horror.

Elle: Quatre fois au musée... Lui: Quel musée à Hiroshima?

Elle: Quatre fois au musée à Hiroshima. J'ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, les explications, faute d'autre chose. 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. [...] (DURAS, 1960, p. 23-24)²

A francesa segue narrando tudo o que viu, em detalhes. Após escutá-la, o japonês responde, taxativo, muito sério: "Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien" (DURAS, 1960, p. 22)³. O roteiro foi publicado como livro, em 1960. No prefácio da primeira edição francesa, Duras diz ser "Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de

² Tradução nossa: "Ela: Quatro vezes no museu... / Ele: Qual museu em Hiroshima? / Ela: Quatro vezes no museu em Hiroshima. Eu vi pessoas andando. As pessoas caminham, pensativas, pelas fotografias, pelas reconstruções, por falta de outra coisa, pelas fotografias, as fotografias, as reconstruções, por falta de outra coisa, as explicações, por falta de outra coisa. Quatro vezes no museu de Hiroshima. Eu olhei para as pessoas. Eu me olhei pensativamente, o ferro. O ferro queimado. O ferro quebrado, o ferro se torna vulnerável como a carne."

³ Tradução nossa: "Você não viu nada em Hiroshima. Nada."

HIROSHIMA. La connaissance de Hiroshima étant a priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit". (DURAS, 1960, p. 10)⁴

Diante disso, ela opta por falar justamente sobre a *impossibilidade de falar* de uma tragédia como a de Hiroshima, de representar isso que não cabe na palavra nem na imagem. Ainda no prefácio, Duras diz que sua escolha, ao colocar os dois amantes, falando de Hiroshima, deitados nus em uma cama de hotel, não é arbitrária, mas uma decisão consciente e voluntária: "On peut parler de HIROSHIMA partout, même dans un lit d'hôtel, au cours d'amours de rencontre, d'amour adultères" (DURAS, 1960, p. 10)⁵. Ela completa, dizendo que não devemos ser hipócritas. Não há sacrilégio em falar de Hiroshima na cama de um hotel. Se existir algum sacrilégio, é Hiroshima em si.

A personagem francesa, insistente em narrar tudo o que viu na cidade – mesmo com o amante lhe respondendo, repetitivamente, que ela não viu nada – está em Hiroshima para gravação de um filme edificante sobre a paz, que não chega a ser um filme ridículo, mas somente "um filme a mais", como qualquer outro: "un film DE PLUS, c'est tout" (DURAS, 1960, p. 14)⁶. E esse *a mais* é precisamente o que não interessa a Duras como autora, em *Hiroshima mon amour*. Ela não tem intenção de representar o impossível da guerra, muito menos de falar de uma paz – ali, onde paz nenhuma pode existir. Sua intenção, pelo contrário, é ampliar, e intensificar, a ausência dessa paz e tudo o que *não* se pode ver em Hiroshima. Para isso, ela traz essa personagem, insistente em provar para o amante – este, japonês, que perdeu toda a família na explosão da bomba atômica, enquanto lutava na guerra – ter visto tudo em Hiroshima:

les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible. Les films ont été faits le plus sérieusement possible. L'illusion, c'est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent. On peut toujours se moquer mais que peut faire d'autre un touriste que, justement, pleurer? (DURAS, 1960, p. 26)⁷

Ela narra, então, as repetitivas visitas ao museu, atenta às imagens dos corpos feridos, dos ferros queimados, dessas reconstituições que fazem com que os turistas chorem – e o que pode um turista, senão chorar? Tudo isso que ela diz ter visto, contraditoriamente, apenas atesta o que *não viu* em Hiroshima, da mesma forma que já não é possível ver Auschwitz, pois esses lugares de barbárie foram transformados em lugares de cultura – ilusões –, como escreve George Didi-Huberman, em

⁴ Tradução nossa: "Impossível falar de HIROSHIMA. Tudo o que podemos fazer é falar sobre a impossibilidade de falar sobre HIROSHIMA. O conhecimento de Hiroshima sendo a priori posto como uma ilusão exemplar da mente."

⁵ Tradução nossa: "Pode-se falar de HIROSHIMA em qualquer lugar, mesmo numa de hotel, durante um encontro amoroso, do amor adúltero."

⁶ Tradução nossa: "um filme A MAIS, é tudo."

⁷ Tradução nossa: "as reconstituições foram feitas o mais seriamente possível. Os filmes foram feitos o mais seriamente possível. A ilusão, é muito simples, é tão perfeita que os turistas choram. Podemos sempre zombar disso, mas o que mais um turista pode fazer do que, justamente, chorar?"

seu texto *Cascas* (2017). Após visitar Auschwitz – hoje, museu – e se deparar com estandes comerciais e espaços de exposição ocupando os galpões, o autor, então, (se) pergunta: “o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 108)

Para ver Auschwitz, seria preciso, pois, ver apesar da supressão de tudo, nos espaços submersos, naquilo que não está (ex)posto e que escapa ao lugar de cultura, apontando para o passado, esse lugar de barbárie – como as bétulas de Birkenau, contornando Auschwitz, testemunhas de todo o massacre.

Além de um olhar escavador, outro elemento, crucial, se mostra como aliado na tarefa de *ver apesar de tudo*: a imaginação. Para Didi-Huberman, se algo é inimaginável – como Auschwitz, Hiroshima e tantas outras catástrofes – devemos, paradoxalmente, “imaginá-lo apesar de tudo”, buscando “representar alguma coisa pelo menos, um mínimo do que é possível saber” (2017, p. 111). Esse é o gesto, poético e político, de Duras: imaginar Hiroshima, no impossível dessa memória. Se não se vê nada – *Tu n’as rien vu à Hiroshima* –, é esse *nada* o que vemos, a todo momento, em sua obra. Um nada que ocupa o lugar do inimaginável, que devemos, todavia, imaginar.

UM DEVIR NO PRESENTE

Depois de tentar contar tudo isso, que acredita ter visto em Hiroshima, a francesa, provocada pelo amante japonês, começa a falar dos próprios traumas de guerra, na pequena cidade de Nevers, na França, onde viveu sua primeira história de amor com um soldado alemão que, após a liberação da França, é morto, na sua frente, pelos aliados. Enquanto o país comemorava a vitória, ela estava agarrada a esse corpo, que aos poucos morria em seus braços.

Seus pais, envergonhados pelo envolvimento da filha com um soldado inimigo, lhe raspam o cabelo em praça pública e a trancam no porão de casa, onde ela experimenta a loucura – essa da qual tenta falar, vinte anos depois, em Hiroshima, ainda que falhe. Somos deslocados, assim, da impossibilidade de *ver* Hiroshima à impossibilidade de *narrar* dessa personagem, o que nos lembra dos combatentes mudos no retorno dos campos de batalha, de que fala Walter Benjamin em *O narrador* (2012, p. 214). Essa população, desabrigada no final da Primeira Guerra, em que nada havia restado, chega ao extremo da pobreza de experiência no fim da Segunda Guerra – sobre a qual Benjamin, judeu, não pôde escrever.

Enquanto a personagem tenta falar de seu passado ao amante japonês, sempre falhando, em uma narrativa oscilante, Duras nos revela um testemunho do impossível, dos traumas de guerra dessa personagem. Não se pode ver Hiroshima, assim como não se pode falar de Nevers. Márcio Seligmann-Silva, em *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos em catástrofes históricas* (2008), diz que todo testemunho se dá no presente, que na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente. [...] o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Mas esse presente do testemunho aponta também, e incessantemente, para o que Gilles Deleuze, em *Crítica e Clínica*, chama de “um devir sempre contemporâneo”, que se manifesta na narrativa de um “fragmento anônimo infinito” (DELEUZE, 1997, p. 129). Importante destacar que, nesse trecho, Deleuze se refere, sobretudo, à obra de Samuel Beckett, escritor que, como Duras, participou da Resistência Francesa, durante a ocupação nazista na Segunda Guerra. Tanto na obra de Beckett como na de Duras – e de muitos outros autores do mesmo período –, cada um à sua maneira, pode-se notar a presença de uma narrativa fragmentária, de um *eu* debilitado, partido, mas que aponta para o devir sempre contemporâneo, de que fala Deleuze, no presente– futuro – dessa escrita-testemunho.

Se, em Beckett, nunca estamos seguros da voz que fala, muitas vezes despersonalizada, sem um corpo cognoscível, em *Hiroshima mon amour* não nos é dado conhecer o nome dos amantes. Ficamos diante de duas pessoas que não dizem como se chamam em momento algum, a não ser no fim da narrativa, quando cada personagem assume, como nome próprio, os nomes de suas cidades. Sobre isso, Duras escreve:

Simplement, ils s'appelleront encore. Quoi? NEVERS, HIROSHIMA. Ils ne sont en effet encore personne à leurs yeux respectifs. Ils ont des noms de lieu, des noms qui n'en sont pas. C'est, comme si le désastre d'une femme tondue à NEVERS et le désastre de HIROSHIMA se répondaient EXACTEMENT. Elle lui dira: 'Hiroshima, c'est ton nom.' (DURAS, 1960, p. 17)⁸

Eles possuem nomes de lugar ou, como ela diz: *nomes que não são*. Talvez esse seja, também, um modo de dizer que não importa as identidades dessas pessoas, mas aquilo que elas dizem, seja com palavras ou silêncios. Assim, Duras não pretende diferenciar, muito menos hierarquizar, as tragédias dessa mulher e desse homem, da França e do Japão, de um primeiro amor perdido e de uma cidade inteira perdida, porque são, todas elas, resultado de uma mesma barbárie, essa guerra infinita.

⁸ Tradução nossa: "Eles se chamam novamente. O quê? NEVERS, HIROSHIMA. Na verdade, eles ainda não são ninguém aos olhos um do outro. Eles têm nomes de lugares, nomes que não são. É como se o desastre de uma mulher de cabeça raspada em NEVERS e o desastre de HIROSHIMA se correspondessem EXATAMENTE."

OUTRA MEMÓRIA (IM)POSSÍVEL

Como já dissemos, Duras viveu em Paris durante a ocupação nazista alemã, integrando a Resistência Francesa e o Partido Comunista. Em 1944, ela escapou de uma emboscada na qual seu marido, Robert Antelme, foi preso e enviado ao campo de concentração Buchenwald. Ele só voltaria depois do fim da guerra, em maio de 1945, irreconhecível, extremamente magro, quase sem vida. Duras escreveu, durante e sobre essa espera, em seus diários à época. Apenas quatro décadas depois, porém, ela publicaria o livro *La douleur* (1985), em que recupera esses textos, colocando a memória dessa dor em contraste com uma memória oficial, nacional, de uma vitória que não incluiu a dor do povo, como ela mesma diz:

De Gaulle ne parle pas des camps de concentration, c'est éclatant à quel point il n'en parle pas, à quel point il répugne manifestement à intégrer la douleur du peuple dans la victoire [...] De Gaulle a décrété le deuil national pour la mort de Roosevelt. Pas de deuil national pour les déportés morts. Il faut ménager l'Amérique. La France va être en deuil pour Roosevelt. Le deuil du peuple ne se porte pas. (DURAS, 1985, p. 45, p. 46)⁹

118 Não interessa à Duras a memória dessa paz, que governo e militares se esforçaram para construir. Interessa-lhe, ao contrário, desfazer essa memória, organizada e institucionalizada, que, como diz Michael Pollak, em *Memória, esquecimento, silêncio* (1989), resume a imagem que o Estado deseja passar e impor à população. Em oposição a isso, como forma de preservar as memórias subterrâneas, Pollak propõe a ideia de um “trabalho de gestão de memória”, a partir do qual seja possível estabelecer uma noção de pertencimento, de integridade da memória dos sujeitos (POLLAK, 1989, p. 13). Notamos um trabalho similar na escrita de Duras, tanto em *La douleur* como em *Hiroshima mon amour*, ambos com uma crítica tenaz à postura do Governo e das mídias diante dessas catástrofes, insistentes em celebrar e comemorar uma vitória, uma paz, enquanto tantas e tantos ainda estavam – e seguem – lidando com uma dor insuportável, que não passa.

La douleur termina com Duras contando do momento em que soube da explosão da bomba atômica em Hiroshima, no verão de 1945. A notícia lhe impacta profundamente, como as primeiras fotografias da Shoah divulgadas, os judeus mortos, nus, empilhados. Todos os horrores de uma guerra que não tem fim. Portanto, sua revolta maior, como já aludimos, e que podemos ler em muitos momentos de *La douleur*, é contra a insistência em se comemorar uma vitória, essa falsa paz,

⁹ Tradução nossa: "De Gaulle não fala dos campos de concentração, é estrondoso o quanto não fala deles, até que ponto ele obviamente reluta em integrar a dor do povo à vitória [...] De Gaulle decretou luto nacional pela morte de Roosevelt. Nenhum luto nacional pelos deportados mortos. A América deve ser poupada. A França ficará de luto por Roosevelt. O luto do povo não é lamentado."

enquanto o horror continua vivo, presente, no seu corpo e no corpo dos sobreviventes judeus, japoneses, e tantos outros.

Por isso a importância, para ela, de não escrever um filme *a mais* sobre a paz, mas reforçar essa dor que permanece, vinte anos após a guerra, no relato de sua personagem e naquilo que vemos sem ver em Hiroshima. O empenho maior de Duras é justamente em não deixar que uma memória oficial, institucionalizada, apague as memórias subterrâneas – esses testemunhos impossíveis.

IMAGINAR PARA NARRAR

Márcio Seligmann-Silva, em *Literatura do trauma* (1999), analisa o papel da chamada literatura de testemunho na história dos gêneros literários, e as possibilidades de se fazer literatura após Auschwitz¹⁰, propondo a criação de uma ética da memória, a partir da obra de sobreviventes da Shoah, como Primo Levi, Jorge Semprún, Robert Antelme, entre outros. Seligmann-Silva defende que a literatura de testemunho se articula sobre um campo de forças onde, de um lado, há uma

necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também e com um sentido muito mais trágico a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverossimilhança (1999, p. 40).

Nesse trecho, ele está aludindo ao livro *A espécie humana*, de Robert Antelme – ex-marido de Duras, que, como já dissemos, foi preso no campo de concentração Buchenwald durante o último ano da guerra. Antelme escreve na busca por narrar a própria experiência no campo, mas consciente da impossibilidade desse testemunho, como diz:

Essa desproporção entre a experiência que nós havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais que se confirmar em seguida. Nós nos defrontávamos, portanto, com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação. Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que nós poderíamos tentar dizer algo delas. (ANTELME, 1947 apud SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 40)

A guerra permanece, portanto, nos corpos sobreviventes, nos silêncios, na memória, esse passado que não passa, em tudo que jamais conseguirão contar, e que impulsiona Duras a escrever justamente *no impossível* da linguagem, não deixando que prevaleça uma vitória que não inclui a dor do povo, a sua dor. Segundo Seligmann-Silva, o testemunho, para o sobrevivente, mistura memória

¹⁰ É Theodor W. Adorno quem formula a célebre frase: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). O que ele defende, ao contrário do que pode parecer, não é que se deixe de escrever poesia, mas que tomemos cuidado para não, apenas, lembrar de Auschwitz, e sim nos esforçar para que algo parecido não aconteça outra vez.

e esquecimento. Primo Levi, por exemplo, não sabe se os testemunhos são feitos por uma espécie de obrigação moral para com os emudecidos ou, então, para nos livrarmos de sua memória: com certeza o fazemos por um impulso forte e duradouro. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 45)

É Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz, quem também defende que há uma impossibilidade em dar um testemunho completo dessa experiência. Para ele, quem melhor pode escrever sobre os campos são os que não estiveram lá, mas entraram pelas portas da imaginação. Seligmann-Silva reforça essa ideia, em *Narrar o trauma*, dizendo que

A imaginação é chamada como uma arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. (2008, p. 70)

Duras escreve, assim, por meio da imaginação e *no limite da literatura*, como diz Jacques Derrida, em *Morada. Maurice Blanchot* (2004). Para Derrida, o testemunho seria, antes, uma promessa de *fazer a verdade*, e não de *dizer* uma verdade, como se pode pensar, normalmente. Ou seja, o testemunho, em vez de ser um relato real, e do real, seria antes um *fazer* da verdade como busca. Assim, podemos ler em *Hiroshima mon amour* também um testemunho da própria impossibilidade de Duras escrever sobre o horror – e, apesar disso, e por isso, escreve-se. Enquanto o trabalho de memória oficial se aproxima mais de um trabalho de esquecimento, o seu esforço, como autora, é também por construir novas memórias, sem cair em uma representação banal do horror, em uma repetição do mesmo – esse *filme a mais*.

O TESTEMUNHO É AQUILO QUE FALTA

Depois de negar que a amante francesa viu tudo em Hiroshima, o japonês lhe pergunta: “Et pourquoi voulais-tu voir tout à Hiroshima?” (DURAS, 1960, p. 41)¹¹. Ela responde: “Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s’apprend” (DURAS, 1960, p. 41)¹². É preciso, pois, olhar para aprender, e mais: não esquecer para não repetir o passado. Mas esse não-esquecimento, que não se dá de forma pacífica, é antes, e sempre, uma luta, um esforço por escavar, por imaginar, e por resistir à celebração.

A francesa, quando começa a contar o próprio passado ao japonês, diz que lutou, com toda força, e a cada dia, contra o horror da possibilidade de, algum dia, deixar de entender o porquê de se

¹¹ Tradução nossa: “E por que você queria ver tudo em Hiroshima?”.

¹² Tradução nossa: “Por exemplo, você vê, se olharmos bem, eu acho que isso pode ser aprendido”

lembrar. Diante de sua dor insuportável, desse luto proibido, da própria loucura, lembrar se torna uma luta constante para não deixar que se apague a memória que não quiseram contar, desse amor, das múltiplas violências da guerra. A luta da personagem contra o esquecimento, ciente de uma necessidade evidente da memória, também está presente nos sobreviventes da Shoah, segundo Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*: “o sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 36).

Para Agamben, o que resta de Auschwitz é justamente a lacuna, a falta de testemunhas, pois, pensando com Primo Levi, as únicas testemunhas possíveis são as que não resistiram, enquanto “os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado” (AGAMBEN, 2008, p. 21). O testemunho, nesses casos, vale por aquilo que lhe falta, pelo que se constrói entre o possível e o impossível do dizer. Assim, ele diz: “os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 160). Assim, Agamben põe, lado a lado, testemunha e poeta, ou mesmo poeta como testemunha e testemunha como poeta. Pensamento também presente em Derrida, quando este diz que o ato testemunhal é poético “a partir do momento em que deve inventar a sua língua e formar-se num performativo incomensurável” (DERRIDA, 2004, p. 89). Ou ainda, como diz Seligmann-Silva, “se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua” (1999, p. 45).

A testemunha, portanto, seria como o poeta, no momento em que deve inventar uma língua com aquilo resta do (im)possível da experiência do horror, que escapa à palavra e que, portanto, precisa ser reencenado, performado, num gesto incomensurável – o que vemos é o que não se pode ver. Assistimos a um filme sobre Hiroshima que reforça a Hiroshima impossível de ser vista, e também escutamos o testemunho de uma mulher que diz ter enlouquecido de tanta dor, que quase não consegue dizer, mas que encena – ela, atriz – a própria memória. Diante de toda a impossibilidade, a escrita de Duras parece reforçar a linguagem-escrita que “nasce de um vazio”, como Seligmann-Silva diz (1999, p. 41).

Para nos ajudar a finalizar este artigo – que não se propõe a concluir nada, mas, sim, a deixar questões suspensas e, quem sabe, provocar novas leituras – trazemos mais uma vez Derrida, para quem

a literatura serve de testemunho real. A literatura finge, por um acréscimo de ficção, outros diriam de mentira, passar por um testemunho real e responsável sobre a realidade histórica – sem, todavia, o assinar, porque trata-se de literatura e o narrador não é o autor de uma autobiografia. (DERRIDA, 2004, p. 75)

Em *Hiroshima mon amour*, Duras assume precisamente esse lugar da literatura, servindo como testemunho real do impossível, por um acréscimo de ficção.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANTELME, R. **L'Espèce humaine**. Paris: Cité Universelle, 1947.

BENJAMIN, W. **Imagens de pensamento**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

122

DERRIDA, J. **Morada. Maurice Blanchot**. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Edições Vendaval, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DURAS, M. **La douleur**. Paris: Éditions Gallimard, 1985.

DURAS, M. **Hiroshima mon amour**. Paris: Éditions Gallimard, 1960.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos em catástrofes históricas. **Revista Psicanálise Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**, São Paulo, v. 30, p. 71-98, jun. 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. A literatura do trauma. **Revista Cult**, São Paulo, Dossiê Literatura de Testemunho, n. 23, p. 40-47, jun. 1999.