

O TESTEMUNHO DA CATÁSTROFE EM *HIROSHIMA MON AMOUR*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p29-40>

Laura Degaspere Monte Mascaro¹

RESUMO

O artigo busca realizar uma investigação a respeito da possibilidade da memória e representação da catástrofe a partir da obra cinematográfica *Hiroshima mon amour* (1959), roteirizada por Marguerite Duras e dirigida por Alain Resnais. Partiremos de uma breve introdução acerca do que pode ser definido como literatura de teor testemunhal, que desponta principalmente após as Grandes Guerras Mundiais no século XX, buscando em seguida situar a obra de Marguerite Duras, e o filme especificamente, sob o prisma testemunhal. Finalmente, mergulharemos na questão dos limites de possibilidade e impossibilidade de se testemunhar Hiroshima.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura;
testemunho;
Marguerite Duras;
Hiroshima mon amour.

ABSTRACT

This article intends to investigate the possibility of memory and representation of the catastrophe from the perspective of the film Hiroshima mon amour (1959), with scripts by Marguerite Duras and direction by Alain Resnais. It starts with a brief introduction on what can be defined as literature with a testimonial content, which arises mainly after the World Wars in the XX century. Then it attempts to situate the work of Marguerite Duras, and the film more specifically, under the testimonial light. Finally, it dives into the question of the limits of possibility and impossibility of witnessing and testifying about Hiroshima.

KEYWORDS

Literature;
testimony;
Marguerite Duras;
Hiroshima mon amour.

¹ Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, São Paulo, Brasil.

1 • Introdução: Literatura de teor testemunhal

O presente trabalho busca realizar uma investigação a respeito da possibilidade da memória e representação da catástrofe a partir da obra cinematográfica *Hiroshima mon amour* (1959), roteirizada por Marguerite Duras e dirigida por Alain Resnais.

Partiremos de uma breve introdução acerca do que pode ser definido como literatura de teor testemunhal, teor este que passa a ser identificado na literatura, principalmente após as Grandes Guerras Mundiais no século XX, e que impõe questões éticas para a representação que se tornam a partir de então incontornáveis.

A questão do testemunho perpassa a discussão acerca da memória e da verdade em obras literárias que encontram sua inspiração em passados violentos compartilhados por muitos. Como afirma Bornand (2004, p. 8), a dignidade humana foi gravemente posta à prova no último século e ainda se encontra sob ameaça, e o testemunho “é um discurso que se encontra precisamente na confluência das exigências fundamentais da nossa sociedade”,¹ trazendo a questão ética para um primeiro plano.

As Guerras Mundiais do século XX aparecem como uma ruptura no que se considerava até o momento uma estrutura linear e progressista da história, regida pela ideia filosófica de um universo racional regulado pelo *logos*. A ideia do sentido ascendente da história esteve presente até aquele momento, relacionada com a forma moderna de se pensar a ciência e o conhecimento em geral. Assim, as catástrofes do século passado, em especial as duas guerras mundiais, demonstram que se a civilização moderna europeia representava o estágio de desenvolvimento final e a maior realização da História universal, o produto desse desenvolvimento repousaria essencialmente na violência e na guerra (cf. ASSY; HOFFMANN, 2012, p. 9-10).

Por outro lado, a “guerra” tem um sentido diferente para Duras: “antes o nome de um estado do que de uma época, de uma experiência de vida do que de um conjunto de eventos históricos”² (BOGAERT, 2014, p. 1332). Consideramos que esse “estado de guerra” e essa experiência tenham influenciado profundamente a escritura de Duras em seu estágio inicial, moldando a forma como esta se relaciona com o mundo que retrata.

¹ Neste trabalho, todas as traduções a partir do francês serão traduções livres da autora, esta inclusive: « *est un acte de parole qui se trouve précisément au confluent des exigences fondamentales de notre société* ».

² « *plutôt le nom d'un état que d'une époque, d'une expérience de vie que d'un ensemble d'événements historiques* ».

Na esteira das mudanças que ocorrem nos campos do pensamento, do conhecimento e da justiça, o testemunho, e com ele a literatura de teor testemunhal, adquire tal relevância que nos obriga a reavaliar todas as noções de filosofia, historiografia, teoria literária e dos gêneros herdadas por séculos. A literatura de testemunho, mais do que um gênero, seria uma face da literatura que vem à tona em época de catástrofes – cada vez mais presentes e constantes, como diagnosticou Walter Benjamin – e que compele à revisão da história da literatura a partir do questionamento de sua relação e compromisso com o real (cf. SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46).

A indagação sobre o modo de lidar com questões epistemológicas como essas, diante dos eventos limite do século XX, coloca em xeque tanto a metafísica clássica e as formas de pensar e conhecer do esclarecimento, quanto seu entendimento da verdade; por outro lado, é frente a esses fenômenos limite que o pensamento encontra novos caminhos.

Uma das expressões dessas transformações e questionamentos no campo literário é a literatura de teor testemunhal, que ao interpelar os outros campos do pensar e conhecer, promove o diálogo. Ela nos instiga a reavaliar nossa concepção de história, assim como a relação entre a literatura e o real. Em contrapartida, o fim da forte referência linear da história e a valorização da memória influenciam as mudanças nas narrativas testemunhais e por elas são influenciados.

A criação artística e o pensamento após a *Shoah* não devem apenas lutar contra o esquecimento e preservar a memória das vítimas, mas também “acolher, no próprio movimento de rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras nem conceitos, que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos reflexivos” (GAGNEBIN, 2003, p. 106). Daí vem o real em sua acepção negativa, como aquilo que resiste à simbolização, identificado, assim, ao trauma.

Seligmann-Silva (2005, p. 85) propõe, para que possamos explorar justamente o que há de testemunhal na literatura sem que precisemos definir a “literatura de testemunho” como um gênero com predicados fechados e específicos, que se busque “caracterizar o ‘teor testemunhal’ que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX”. Mas como podemos identificar esse teor? Para o autor, o teor testemunhal:

[...] indica diversas modalidades de relação com o “real” e a escritura; b) em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista [...].

E mais: o testemunho aporta uma ética da escritura. [...] [O] histórico que está na base do testemunho exige uma visão “referencial”, que não reduza o “real” à sua “ficção” literária (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85)

2. *Hiroshima mon amour* e as dimensões masculina e feminina do testemunho

A partir de agora buscaremos situar a obra de Marguerite Duras, e o filme especificamente, sob o prisma dessa perspectiva testemunhal e das questões a ela atreladas. Empreendendo, finalmente, um mergulho na questão dos limites de possibilidade e impossibilidade de se testemunhar o evento que foi *Hiroshima*.

No contexto da literatura de caráter testemunhal, *Hiroshima mon amour* é incrivelmente metatextual ao se propor a delinear justamente os limites da linguagem imagética e textual na representação da catástrofe. Quando Resnais terminava o documentário *Nuit et brouillard* (1955), sobre os campos de concentração nazistas, ele foi convidado a fazer um filme sobre a bomba atômica. Desde o início, o filme pretende escapar a um tipo de testemunho que se pretende fiel aos acontecimentos, que se reivindica como pura representação enquanto adequação a uma realidade passada e, portanto, não literário. O cineasta não queria produzir um documentário tradicional, então decidiu chamar Marguerite Duras para escrever o roteiro de uma estória (de amor) que se passasse em Hiroshima: “nós chegaremos a uma espécie de falso documentário que será muito mais demonstrativo da lição de Hiroshima do que um documentário infligido”³ (DURAS, 1960, p. 12).

O desafio imposto a Resnais e a Duras era criar um filme que lançasse um novo olhar sobre o episódio da história cuja terrível violência fora reprimida em larga escala pelo ocidente: a bomba de Hiroshima. A sublimação da aniquilação em massa se dera em anos anteriores por meio de uma visão patriótica e eurocêntrica do evento (cf. STAM [s. d.], p. 269-70), que precisava ser transposta para se enfrentar diretamente a catástrofe. Podemos afirmar que *Hiroshima mon amour* catalisou o retorno a um episódio historicamente reprimido.

Assim, não tendo Duras estado presente à catástrofe – o que em última análise seria impossível, visto que aqueles que vivenciaram Hiroshima em suas últimas consequências estão mortos –, seria adequado conferir a *Hiroshima mon amour* o teor testemunhal? É possível testemunhar um evento de maneira diferida, em segunda mão?

A questão da legitimidade de uma posição enunciativa aparece em um primeiro momento quando os sobreviventes dos campos de concentração se questionavam acerca de sua legitimidade para testemunhar no lugar dos mortos, já que seria impossível testemunhar a própria morte. Questão essa posta com clareza por Primo Levi (2016, p. 67):

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor

³ « on aboutira à une espèce de faux documentaire que sera bien plus probante de la leçon de Hiroshima qu'un documentaire de commande ».

sabedoria não só nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram, mas tem sido um discurso “em nome de terceiros”, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém voltou para contar sua morte.

Tal questão ressurgue quando se iniciam os testemunhos de segunda geração, ou seja, aqueles que não vivenciaram diretamente os eventos começam a escrever testemunhos indiretos em que a própria posição de enunciação é ficcional (cf. BORNAND, 2004, p. 67-70).

Consideramos, em consonância com Bornand, que a questão enunciativa é extremamente complexa e não pode se resumir a um dualismo. Derrida (2004) retraça as origens da palavra “testemunha” até duas palavras distintas que compõem seu sentido como o conhecemos hoje: de um lado, na etimologia latina, encontramos a palavra *testis*, sendo a testemunha aquele que assiste como terceiro (*terstis*); de outro lado, em seu *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Benveniste analisa a palavra *superstes*, que pode significar a “testemunha” enquanto sobrevivente, aquele que, tendo estado presente e sobrevivido, desempenha o papel de testemunha. E porquanto sobrevivente, narra por princípio de forma “deficitária”: “Nós, sobreviventes, [...] somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo” (LEVI, 2016, p. 66).

O testemunho de sua própria vivência constitui-se com base na conjugação de uma dupla perspectiva, que pode ser explicada a partir de uma noção linguística trazida por Barthes (2004, p. 22), a diátese;⁴ sendo que aquele que testemunha ocupa a posição ativa, como se testemunhasse enquanto terceiro algo que está fora dele (a realidade, o evento), e a posição média, em que testemunha a sua própria vivência, estando presente a si próprio.

Concluimos, portanto, que o próprio testemunho é composto por uma indecidibilidade enunciativa que comporta em si a posição do terceiro espectador, ou seja, um certo deslocamento do eu. No livro *Abahn Sabana David*,⁵ Duras ilustra essa posição híbrida com a relação entre os personagens: “Abahn” e “Le Juif”, que compartilham do mesmo nome próprio e da judaicidade, isto é, em certa medida, da mesma identidade.

⁴ A “diátese” designa a forma como o sujeito do verbo é afetado pelo processo. Ele utiliza o verbo *sacrificar* (ritualmente) como exemplo, em que “é ativo se é o sacerdote que sacrifica a vítima em meu lugar e por mim, e é médio se, tomando, de certo modo, o cutelo das mãos do sacerdote, eu mesmo faço o sacrifício por minha própria conta; no caso ativo, o processo realiza-se fora do sujeito, pois, se é verdade que o sacerdote faz o sacrifício, não é afetado por ele; no caso médio, ao contrário, ao agir o sujeito afeta-se a si mesmo, permanece sempre no interior do processo, mesmo que esse processo comporte um objeto” (BARTHES, 2004, p. 22).

⁵ Este livro, de 1970, é dedicado a Robert Antelme e Maurice Blanchot. Notemos que Blanchot possui um texto – *Le pas au-delà* (« La folie du jour ») – que Derrida (1993b), em seus seminários, interpreta como sendo um texto sobre a (im)possibilidade de se testemunhar a própria morte.

Eles encarnam o desdobramento entre o judeu que “deve ser morto” (*doit être tué*) e “aquele que não será morto” (*celui qui ne sera pas tué*) (DURAS, 1970, p. 18 e 32).

Em *Hiroshima mon amour*, essa articulação entre o testemunho como *testis* e como *superstes* está no centro da obra, sendo que o testemunho provindo de um *testis*, de um terceiro, identifica-se com o que seria uma dimensão masculina do testemunho; e o testemunho como *superstes* identifica-se com uma dimensão feminina do testemunho.

As dimensões masculina e feminina do testemunho são estudadas com profundidade por Derrida (1993a) em seus seminários sobre o testemunho, cujos manuscritos tivemos a oportunidade de consultar. A dimensão masculina do testemunho é a única reconhecida pelos tribunais como legítima, como portadora de uma verdade confiável e isso está na origem da cena do Tribunal nas *Eumênides*, de Ésquilo. Não à toa, Derrida (1993a, fl. 3) constata que “toda uma cultura tem tendência a reconhecer como aquele que pode prestar testemunho o homem adulto, em plena posse de suas capacidades, em detrimento da criança, do doente mental ou da mulher”.

O testemunho masculino estaria ligado ao testemunho de um terceiro: pensando na geração e no nascimento, a assinatura de paternidade apenas pode ser inferida, depende de uma suposição ou de uma conclusão lógica. É atestado indiretamente, por determinações jurídicas, julgamentos e argumentos lógicos; não pela própria experiência, por percepções naturais e certezas sensíveis. Seu status como gerador depende da autoridade do testemunho enquanto atestação, enquanto *testis* (que vem a significar justamente testículo), da possibilidade de um testemunho atestador segundo um modelo de verdade como adequação. De um testemunho que, na ausência da percepção presente, porta testemunho.

Já a dimensão feminina está relacionada muito mais ao momento presente do testemunho vivido (ao *witnessing*, ou *témoin-témoin*), e a uma incomensurabilidade dessa experiência. A dimensão sensível do testemunho que é irreduzível à prova. E a história do testemunho acompanha a passagem de uma estrutura de organização do poder sócio-político do matriarcado ao patriarcado.

A célebre frase “Você não viu nada em Hiroshima” – « Tu n’as rien vu à Hiroshima » – coloca justamente em questão a possibilidade do testemunho, e mesmo das provas físicas, dos rastros, de atingirem a experiência sensível do sobrevivente, do *superstes*. Derrida (1993a, fl. 7) lembra que o momento do nascimento – que é aquele ao qual se recorre para a diferenciação da dimensão masculina e feminina do testemunho – é um momento tão marcado pela convencionalidade simbólica, pela ficção legal, quanto o momento da morte. E nesse sentido, a experiência da morte, que é a experiência de Hiroshima, não poderia ser testemunhada, não poderia ser portada em testemunho.

Hiroshima mon amour (1959) é um filme sobre a impossibilidade de testemunhar. Marguerite Duras (1960, p. 10) afirma que o filme é produto de seu fracasso em falar da bomba de Hiroshima: “Tudo o que podemos fazer é falar da impossibilidade de falar de Hiroshima. O *conhecimento* de *Hiroshima* sendo a priori como um fracasso exemplar do espírito”.⁶ Continuando o diálogo com Derrida (1993a, fl. 18), ele diz: “o testemunho não é nem a percepção, nem a prova. [...] O testemunho não pode começar, ser possível ou evocado, a não ser a partir do momento onde se assuma a dúvida”.

No entanto, esse testemunho falocêntrico avoca para si esse status de certeza, fundado em uma verdade espiritual que tem por base uma visão instrumental da linguagem, linguagem do convencimento, que se atém às regras da evidência, de uma presença completamente atestável pelo discurso:

O modelo do testemunho como *testis* é visual e corresponde ao modelo do saber representacionista do positivismo, com sua concepção instrumental da linguagem que crê na possibilidade de se transitar entre o tempo da cena histórica e o tempo em que se escreve a história. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85)

Interessante notar como isso aparece na certeza com que a francesa defende a experiência que teve no museu como capaz de atestar aquilo que aconteceu e coloca uma ênfase no sentido da visão, que é justamente o principal sentido relacionado ao *medium* cinematográfico. A visão aqui, tem uma múltipla significação.

Atenas, que no julgamento de Orestes é chamada a portar o testemunho final que acaba por inocentar o matricida, é conhecida como “a de olhos glaucos”, aquela que vê com clareza. Este epíteto é relacionado à visão em seus múltiplos sentidos (cf. SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 76).

A tradição ocidental, especialmente a metafísica clássica, adota uma concepção de verdade apoiada na visão como modelo para os demais sentidos, ou na metáfora da visão para a definição da verdade (cf. LEBRUN, 1988). Hannah Arendt (1992) aponta a “predominância da visão” no discurso grego, e, portanto, em nossa linguagem conceitual, sendo que aquilo que se recusa absolutamente a se transformar em algo visível, tomando seu lugar entre as aparências do mundo, é colocado no domínio do inefável, do incompreensível. Dessa forma, quando se nega ao horror a possibilidade de representação por imagens, está se negando a possibilidade de sua compreensão pela metafísica clássica. A metáfora da visão está relacionada com um modelo de verdade apoiado na autoevidência da existência de um objeto que está diante de nossos olhos.

Já um testemunho que vai além da visão questiona uma concepção

⁶ « Tout ce qu'on peut faire c'est parler de l'impossibilité de parler de Hiroshima. La connaissance de Hiroshima étant a priori comme un leurre exemplaire de l'esprit ».

de testemunho que é, via de regra, fruto de uma contemplação, para a qual a testemunha é sempre ocular. O testemunho matriarcal estabelece a possibilidade de se testemunhar algo para além de um acontecimento externo, pois a dimensão irreduzivelmente sensível da presença não se limita ao visual. Muitas vezes é uma marca que o sobrevivente carrega em seu próprio corpo e nas próprias transformações sofridas por sua identidade.

Neste momento, Duras está questionando a própria possibilidade de o cinema testemunhar Hiroshima. A obscenidade da imagem é considerada quase que de maneira absoluta quando se trata da representação de um horror extremo como Hiroshima. Em *La Douleur* (1985), a escrita imagética com que Duras trata do corpo de Robert L. em seu retorno dos campos de concentração resvala no obsceno, mas fica fora dele porque no limite não temos a imagem diante de nós. A literatura, por mais visual que seja, sempre recorrerá a uma imagem retórica, isto é, que demanda esforço imaginativo e engajamento por parte do leitor para se criar uma imagem mental, ao passo que a imagem mostrada pode chegar ao receptor mesmo de maneira involuntária.⁷

No cinema, especialmente nas imagens que retratam as representações museográficas de Hiroshima, o “visual” deixa de ser uma metáfora para um testemunho que recorre a evidências e passa a ser a evidência em si, a própria experiência do testemunho. O espectador é o *testis*, o terceiro que contempla a cena a partir de uma distância mais ou menos segura.

Em muitos momentos, a escritura de Duras possui o que poderíamos chamar de “estilo visual”, como em *La Douleur*, ou mesmo em *L’Amant* – lembramos que o livro seria um texto acompanhado de fotografias, que são substituídas na versão final por longos fragmentos que as descrevem, sendo que talvez o mais importante deles verse sobre uma fotografia inexistente – “Ela teria podido existir, uma fotografia poderia ter sido tirada [...]. Mas não foi [...]. Ella foi omitida. Ela foi esquecida.”⁸ (DURAS, 2014, pp. 16-7) –, ou seja, trata-se de uma imagem interior. Para a escritora, a imagem interior possui uma virtude em relação à fotografia ou ao cinema, qual seja, a de representar um “absoluto”. Da mesma forma, a palavra não opera um fechamento da representação, mas uma abertura em vista de seu caráter plurissemântico e de sua “insuficiência” em relação à imagem, de sua impossibilidade última de ser imagem. A palavra depende da imaginação do leitor para a composição de outra imagem mental; a origem da imagem que se forma, portanto, já é múltipla, colaborativa.

⁷ O tema da ética da representação é explorado com maior profundidade em MASCARO, Laura D. M. “A ética na representação do horror em *La Douleur*, de Marguerite Duras”. *Revista Criação & Crítica*, (21), p. 16-36. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i21p16-36>

⁸ « Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise [...]. Mais elle ne l’a pas été [...]. Elle a été omise. Elle a été oubliée ».

Nesse sentido, é preciso reconhecer que a escritura durasiana habita nas articulações entre os aspectos de *testis* e *superstes* do testemunho. Em sua literatura, a impressão mnemônica envolve também as sensações causadas pela experiência e as transformações na própria identidade – “São lembranças muito precisas, muito claras, eu muito claramente me tornara uma outra pessoa”⁹ (DURAS, 2014, p. 664). E a memória durasiana possuiria a estrutura do *hymen*, que constitui para Derrida a fusão entre a perpetração e sua lembrança (cf. DERRIDA, 1968-1969, fl. 10), entre a presença e a ausência, o passado e o presente, a sensação presente e a imagem passada. Nesse sentido, o próprio ato de escrever pode revitalizar dores persistentes que são “Uma das coisas mais importante da [sua] vida”¹⁰ (DURAS, 1985, p. 12), e a escrita pode em si mesma ser traumática.

A expressão pronunciada no filme pela personagem de Emmanuelle Riva – “na falta de outra coisa” (*faute d'autre chose*) – é muito importante, porque denuncia a falta de alguma coisa. Talvez no caso de Hiroshima possamos mesmo falar do *brûle-tout* mencionado por Derrida, que consome toda a presença, até reduzi-la a cinzas. O testemunho de Hiroshima é marcado pela ausência e pelo silêncio. Ao contrário, no caso das experiências de Nevers, a articulação entre o testemunho feminino e o masculino é realizada pelo testemunho da personagem francesa, que articula a dupla temporalidade do *testis* e do *superstes*.

Segundo Derrida (1993a), “o testemunho [em seu aspecto espectral,¹¹ masculino] vem depois, parece-me, vem no final, depois que a coisa aconteceu, e no entanto ele é em si mesmo o irreduzível presente do ato”¹². Uma das características do ato de “portar testemunho” (*porter témoignage*), ou seja, da narrativa, é que este não poderia ser realizado no presente: um certo distanciamento dos acontecimentos é necessário para que aquilo que testemunhamos se constitua como experiência e em parte como ausência.

No entanto, quando consideramos a temporalidade específica das vivências traumáticas, no caso da personagem francesa, é importante destacar que o fato de que o passado passa a habitar o presente da testemunha. As marcas do trauma que resistem a qualquer representação no espírito são revivenciadas como se fossem presentes. A temporalidade do evento traumático envolve complexas construções recíprocas do passado e do presente. Conforme Cathy Caruth afirma ([s. d.] *apud* NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 9), no trauma “o evento não é assimilado ou experienciado de forma plena naquele momento, mas tardiamente, na possessão repetida daquele que o experienciou”.

Então, na realidade, quando em dado momento a personagem

⁹ « Ce sont des souvenirs très précis, très clairs, j'étais très clairement devenue une autre personne ».

¹⁰ « une des choses les plus importantes de [s]a vie ».

¹¹ Nem sensível, nem insensível, nem visível, nem invisível, nem tangível, nem intangível.

¹² « le témoignage vient après, semble-t-il, il vient à la fin, après que la chose a eu lieu, et pourtant il est en lui même irréductible présent de l'acte ».

francesa é possuída pelos acontecimentos passados e revivencia sua experiência, o passado e o presente se confundem. O testemunho em sua dimensão sensível permanece irreduzível, sendo que a própria pessoa que o experimentou, a “garotinha de Nevers” (*petite fille de Nevers*), é “morta de amor em Nevers” (*morte d’amour à Nevers*), sendo sua experiência congelada em imagens descritas por Duras como “as evidências noturnas” (*les évidences nocturnes*), que foram escritas como se Duras (p. 125) “comentasse um filme já realizado”, congelado no passado. No entanto, essa própria dimensão sensível se torna novamente presente na interação da personagem com o amante com quem ela revive a experiência, carregando a dimensão do vivido consigo. O matriarcado e com ele, o testemunho presente, é aquele da filiação fundada em uma filosofia não racionalista, mais sensualista e empirista. Trata-se do testemunho dos sentidos, que não possui qualquer transcendência quanto ao sensível.

1. A catástrofe encriptada

Finalmente, é preciso mencionar que *Hiroshima mon amour* é uma das obras, juntamente com *Moderato Cantabile*, que marcam uma transformação na escritura durasiana. Em *Les paroleuses*, Duras afirma que, a partir dessas obras, sua escritura sofre uma transformação e passa a incorporar um branco, um buraco, ou seja, um segredo, que empurra suas obras para o limite da (i)legibilidade (cf. DURAS; GAUTHIER, 2014).

É como se a escritura se processasse no espaço da cripta, produzindo um texto críptico, repleto de brancos e segredos, de palavras invisíveis e inaudíveis: “Uma obra que respeitasse a promessa de não trair nenhum segredo, nem aquele do escritor, nem aquele do destinatário, seria ilegível”¹³ (DELAINE, 2004-2017). Este segredo preservado em uma cripta já existe em alguma medida em *Hiroshima*: seja na erosão da escritura (aqui ainda sutil), seja pelo silêncio do personagem japonês em relação à tragédia, seja pelo silêncio que caracteriza as lembranças de Nevers, das quais submerge apenas o grito, seja pela presença da cidade de Hiroshima, como um grande cemitério, seja pelo apagamento e substituição dos nomes, que denota também a dificuldade de nomear, de apreender a catástrofe, de acessá-la pelo saber ou pela autoridade do conceito.

A partir de então, a obra de Duras torna-se cada vez mais encriptada. Em algumas obras, como *Détruire dit-elle*, *Le Vice-Consul* ou *Abahn Sabana David*, a fidelidade ao segredo é ainda maior e o texto termina acometido por uma erosão, um apagamento. A face que se apresenta ao leitor é fugaz, ilegível e, no entanto, é precisamente nessa ilegibilidade que o sentido se revela.

¹³ « Une œuvre qui respecterait la promesse de ne trahir aucun secret, ni celui de l'écrivain ni celui du destinataire, serait illisible ».

Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad. de Antonio Abranches et. al. Rio de Janeiro: Relume Dumará; UFRJ, 1992 (1ª ed.).
- ASSY, Bethania; HOFFMANN, Florian. “The faithfulness to the real: the heritage of the losers of history, narrative, memory and justice”. In: ASSY, Bethania et alli (coords.). *Direitos Humanos: justiça, verdade e memória*. Rio de Janeiro: Ed. Lumen juris, 2012, p. 9-29 (1ª ed.).
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes – POD, 2004 (2ª ed.).
- BOGAERT, Sophie. « La Douleur: notice ». In: DURAS, Marguerite. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2014. v. 4, p. 1327-47 (1ª ed.).
- BORNAND, Marie. *Témoignage et fiction: les récits de rescapés dans la littérature de langue française, 1945-2000*. Genève: Librairie Droz, 2004 (1ª ed.).
- CAZENAVE, Jennifer. « La voix off au féminin »: Hiroshima mon amour et Aurélia Steiner. *Cahiers de Narratologie*, [S. l.], n. 20, 2011. Disponível em: <https://narratologie.revues.org/6365>, acesso em 10/4/2017.
- DELAIN, P. « 3. Parjure, mensonge ». In: *Idem. Les mots de Jacques Derrida*. [S. l.]: Guilgal, 2004-2017. Disponível em: <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1201031254.html>, acesso em: 2/5/2017.
- DERRIDA, Jacques. « Poétique et politique du témoignage ». In: *Jacques Derrida: cahier de l’Herne*. Paris: Éd. de l’Herne, 2004. p. 521-39 (1ª ed.).
- DERRIDA, Jacques. *Témoigabananage (1)*. 10 nov. 1993a. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida, DRR 178). Disponível em IMEC, Caen, França.
- DERRIDA, Jacques. *Témoignage (7)*. 3 fev. 1993b. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida, DRR 178). Disponível em IMEC, Caen, França.
- DURAS, Marguerite. *Abahn Sabana David*. Paris: Gallimard: L’imaginaire, 1970 (1ª ed.).
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960 (1ª ed.).
- DURAS, Marguerite. « L’Amant ». In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2014a. v. 3, p. 1455-525 (1ª ed.).
- DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. « Les Parleuses ». In: *Idem. Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2014, v. 3, p. 3-167.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 91-111 (1ª ed.).
- LEBRUN, Gérard. “Sombra e luz em Platão”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 21-30 (1ª ed.).
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Trad. de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 2016 (3ª ed.).

NESTROVSKI Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000 (1ª ed.).

SELIGMANN-SILVA, Marcio. "Apresentação da questão". In: *Idem* (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003, p. 45-58 (1ª ed.).

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

Recebido em 26 de maio de 2020

Aprovado em 27 de maio de 2020

Laura Degaspere Monte Mascaro é graduada em Direito, mestre pelo Departamento de Filosofia e Teoria Geral do Direito da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e doutora em Literatura Francesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade, com período sanduíche na Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Sua tese *Memória e Verdade em La Douleur de Marguerite Duras* foi indicada, em 2018, para os prêmios Tese Destaque USP e CAPES Tese. É professora do curso de Direito na Universidade São Judas Tadeu, pesquisadora do Centro de Estudos Hannah Arendt da Universidade de São Paulo e atua como advogada em mediação e arbitragem. Contato: lauradegaspere@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2914-9867>