

A presença e a ausência em *Hiroshima mon amour*: como a literatura e o cinema podem combinar-se para representar o passado?

Laura Degaspere Monte Mascaro
USP

Resumo: O trabalho pretende analisar o filme *Hiroshima mon amour*, que, como *ciné-roman*, foi realizado a partir da colaboração entre a escritora (posteriormente também cineasta) Marguerite Duras e o diretor Alain Resnais. Verificará como essa obra estabelece a relação entre a literatura e o cinema e em que medida é capaz de introduzir uma forma autêntica de escrita cinematográfica, a partir, principalmente, da crítica de Derrida à representação e metafísica clássicas. Num segundo momento, o artigo aborda os limites da (im)possibilidade de representação da memória de eventos violentos e traumáticos, analisando o filme como uma tentativa dessa representação.

Palavras-chave: *ciné-roman*, adaptação, representação, memória.

Abstract: *The paper discusses the film Hiroshima mon amour, which, as ciné-roman, was conducted from the collaboration between the writer (later also a filmmaker) Marguerite Duras and the director Alain Resnais. It will examine how the film establishes the relationship between literature and cinema and to what extent it is able to introduce an authentic form of film writing, mainly from Derrida's critique of representation and classical metaphysics. Secondly, the article discusses the limits of (im) possibility representing the memory of violent and traumatic events, analyzing the film as an attempt of this representation.*

Key-words: *ciné-roman*, adaptation, representation, memory.

Introdução

No início do movimento da *Nouvelle Vague*, que procurava a realização de um cinema autoral, que fugisse dos moldes comerciais do “padrão de qualidade” do cinema patrimonial francês, a questão da relação entre o cinema e a literatura se colocava, como em outros movimentos

avant-gardistes anteriores, da primeira metade do século XX. O chamado para um cinema que inventasse sua própria forma de escrita, não submissa à escrita literária, já havia sido realizado por Alexandre Astruc, em seu artigo de 1948 *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*.

No âmbito do teatro, a reflexão acerca de um teatro autêntico, com uma linguagem própria não filiada a uma origem logocêntrica, fora empreendida antes ainda por Antonin Artaud, em sua obra *Le Théâtre et son Double*, concluída em 1935. Artaud chega mesmo a tratar do cinema nascente em um texto de 1927 intitulado *Sorcellerie et cinéma*. Aproxima-o do teatro, mas ainda assim propõe, naquele momento, a existência do cinema como uma **linguagem**: “(...) que é o substrato do próprio cinema, e que o faz uma linguagem assim como a música, a pintura ou a poesia. Eu sempre distingi no cinema uma virtude própria ao movimento secreto e à matéria das imagens”¹ (ARTAUD, 1978).

Muitos filmes da *Nouvelle Vague* se apresentavam ainda como adaptações de textos literários ou em íntima relação com estes, debatendo a lógica de fidelidade à obra literária e ser respeitada pelo cinema, que operaria nessa lógica uma vulgarização, profanação da obra literária como ponto de origem da adaptação. Referido debate é realizado mesmo de forma metalinguística no interior da adaptação da novela de Alberto Moravia, *Il disprezzo*, por Godard: *Le mépris* (1963). Uma crítica aos métodos de adaptação do cinema de patrimônio é realizada por André Bazin em seu artigo *Le ‘Journal d’un curé de campagne’ et la stylistique de Robert Bresson’* (1951), que propõe não a tradução fiel da obra literária, mas a construção de uma obra de arte em segundo estado sobre o romance, como um novo ser estético, assim como Truffaut em *Une certaine tendance du cinéma français* (1954).

Ainda na *Nouvelle Vague*, diversos artistas experimentais tentaram reinventar a relação do cinema com a literatura em outros termos, a partir de outras técnicas, dentre os quais Alain Resnais. Pertencente ao grupo *Rive Gauche* - que mantinha uma forte relação, enquanto *Nouveau Cinéma* dos anos 1950 e 1960, com o *Nouveau Roman* - colaborou com diversos escritores, como Raymond Queneau, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Jorge Semprun ou Alain Robbe-Grillet.

Dessa forma, pretendemos analisar especificamente o filme *Hiroshima mon amour*, que como *ciné-roman*, foi realizado a partir da colaboração entre a escritora (posteriormente também cineasta) Marguerite Duras e o diretor Alain Resnais. Vale esclarecer que o filme não foi construído a partir de uma obra literária de Marguerite Duras previamente existente. Como ficará claro, ela foi convidada por Alain Resnais a produzir seu roteiro e diálogos, bem como a imaginar as histórias

¹ Tradução livre da autora do original : “(...) qui est le substratum du cinéma lui-même, et qui en fait un langage au même titre que la musique, la peinture ou la poésie. J’ai toujours distingué dans le cinéma une vertu propre au mouvement secret et à la matière des images.”

que repousariam como pano de fundo da vida dos personagens².

Verificaremos, a partir de uma pesquisa bibliográfica e documental, como essa obra estabelece a relação entre a literatura e o cinema e em que medida é capaz de introduzir uma forma autêntica de escrita cinematográfica, a partir, principalmente, da crítica de Derrida à representação e metafísica clássicas. Além disso, veremos como o filme é capaz de realizar a vocação da linguagem cinematográfica apontada por Artaud (1978): “(...) o cinema me parece sobretudo feito para exprimir as coisas do pensamento, o interior da consciência, e não tanto pelo jogo de imagens que por alguma coisa mais imponderável que os restitui-nos com sua matéria direta, sem interposições, sem representações.”³

***Hiroshima mon amour* e a subversão do privilégio da palavra**

Hiroshima mon amour (1959) é um filme sobre a impossibilidade de testemunhar o indizível. Marguerite Duras, que escreveu seu roteiro e os diálogos, afirmou que o filme é produto de seu fracasso em falar da bomba de Hiroshima (LAGIER, [S. d.]).

O desafio de Marguerite Duras e de Alain Resnais era criar um filme com uma abordagem totalmente nova a um episódio da história – as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki –, cuja violência terrível fora reprimida em larga escala pelo ocidente. A destruição massiva foi sublimada e maquiada por uma visão patriótica e eurocêntrica (STAM, [S. d.], p. 269-270). *Hiroshima mon amour* catalisou um retorno ao historicamente reprimido.

Tendo partido não de uma obra prévia de Marguerite Duras, mas sim de um roteiro elaborado por ela a convite de Alain Resnais, não podemos afirmar que *Hiroshima* seja uma adaptação. Segundo Marguerite Duras, as adaptações deveriam ser construídas *sobre a destruição de sua fonte romanesca*. Sua crítica às adaptações era que elas seriam fiéis demais aos originais. Ela declarou que poderíamos reescrever qualquer cena para o cinema, no mesmo espírito, sem qualquer semelhança em relação ao livro. De acordo com Duras, se pretendemos ser fiéis à obra original, o essencial é preservar o **tom** (STAM, [S. d.], p. 269).

Sua visão da adaptação dialoga com o pensamento acerca da *mimesis* e da verdade, considerando que a adaptação é o produto da mimeses da obra literária, assim como a obra literária representa em certa medida a mimeses de uma realidade ou de um pensamento. Às vezes o

² Por esse motivo mencionamos uma colaboração entre a escritora e o diretor.

³ Tradução livre da autora do original : “(...) le cinéma me semble surtout fait pour exprimer les choses de la pensée, l'intérieur de la conscience, et pas tellement par le jeu des images que par quelque chose de plus impondérable qui nous les restitue avec leur matière directe, sans interpositions, sans représentations.” (ARTAUD, 1978)

pensamento de Marguerite Duras se aproxima da metafísica clássica, que relacionamos com as propostas de Jacques Derrida sobre a metafísica:

Aquilo que é, o ente presente (forma matricial da substância, da realidade, das oposições da forma e da matéria, da essência e da existência, da objetividade e da subjetividade, etc.) se distingue da aparência, da imagem, do fenômeno, etc., ou seja, daquilo que, apresentando-o como ente presente, o redobra, o re-presenta e desde logo o substitui e o des-apresenta. Há, portanto, o 1 e o 2, o simples e o duplo. O duplo vem depois do simples, multiplicando-o *em seguida*. Segue-se, desculpem-me de lembrar, que a imagem *sobrevém* à realidade, a representação ao presente em a-presentação, a imitação à coisa, o imitante ao imitado.⁴

O conceito platônico de *mimesis* é, conseqüentemente, comandado pela hierarquia entre o imitante e o imitado. A questão é preservar o modelo imitado do perigo de substituição por aquilo que o imita. Uma lógica da identidade é aqui indispensável, visto que remete sempre a uma origem simples (NASCIMENTO, 2001, p. 66).

É importante considerar que *Hiroshima mon amour* é o produto de uma **parceria** entre dois artistas experimentais: Alain Resnais e Marguerite Duras. Eles trabalharam juntos como diretor e roteirista. Alain Resnais pediu que Duras escrevesse um roteiro com duas histórias diferentes em duas épocas diferentes. Ela redigiu o roteiro em nove semanas, durante as quais ela não deixou de se corresponder com Resnais, que já partira ao Japão para realizar levantamentos. Contudo, sua colaboração com Resnais não se limita ao trabalho de escritura (STAM, [S. d.], p. 269).

Embora o filme não tenha partido de uma *fonte romanesca* propriamente dita, a força e profundidade do roteiro de Duras nos fazem indagar acerca da possibilidade de sua escritura ter desempenhado um papel não só orientador, mas também dominante, em relação à direção de Resnais. Arriscamos afirmar que apesar do papel central desempenhado pelo roteiro e pelos diálogos no filme, a colaboração entre os dois artistas permitiu abalar um pouco o lugar ocupado pelo autor⁵; assim como o privilégio da palavra - mesmo que a intenção dos autores fosse mimética e previsse algum nível de fidelidade ao *tom* -, uma vez que constataram que certos fatos não são representáveis de uma maneira clássica⁶.

⁴ Tradução de Evando Nascimento (2001) do original: “Ce qui est, l'étant-présent (forme matricielle de la substance, de la réalité, des oppositions de la forme et de la matière, de l'essence et de l'existence, de l'objectivité et de la subjectivité, etc.) se distingue de l'apparence, de l'image, du phénomène, etc., c'est-à-dire de ce qui, le présentant comme étant-présent, le redouble, le ré-présente et dès lors le remplace et le dé-présente. Il y a donc le 1 et le 2, le simple et le double. Le double vient après le simple, il le multiplie par suite. Il s'ensuit, qu'on m'excuse de rappeler, que l'image survient à la réalité, la représentation au présent en présentation, l'imitation à la chose, l'imitant à l'imité.” (DERRIDA, 1972, p. 217-218).

⁵ Neste caso, o papel do autor é ocupado por Duras enquanto autora do roteiro e das histórias que compõem o passado dos personagens.

⁶ “A cena é teológica quando sua estrutura comporta, segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor-criador que, ausente e de longe, armado de um *texto*, supervisiona, organiza e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando que esta o *represente* naquilo que chamamos o conteúdo de seus pensamentos, de suas

Os escritos de Artaud, lidos a partir de Derrida, podem nos ajudar a pensar esse abalamento da *mimesis* clássica, e do privilégio da palavra no teatro, que se aproxima em certa medida do cinema, notadamente naquilo que concerne a fidelidade à fonte literária: nesse caso, não um romance, mas um roteiro elaborado por uma escritora.

Convém destacar que mesmo quando a posição privilegiada do autor do texto é posta em causa, bem como do reinado da palavra, as representações ainda devem ser minuciosamente determinadas de antemão: “tudo será assim *prescrito* em uma escritura e um texto cuja substância não se assemelhará mais ao modelo da representação clássica”⁷ (DERRIDA, 1967, p. 351). Assim, o diretor demandou a Duras que elaborasse **notas** a fim de guiá-lo na filmagem dos flashbacks mudos de Nevers (CAZENAVE, 2011, p. 3-4). Todavia, é difícil de definir se essas notas “pretendiam ser ditados”. Por outro lado, Alain Resnais trouxe muitos elementos pessoais que ele havia descoberto durante as filmagens em Hiroshima e na montagem (LAGIER, [S. d.]).

Como dito anteriormente, Resnais dirigiu o filme tendo em mente **o tom e a musicalidade da escritura** de Marguerite Duras. Em efeito, ela gravou fitas cassetes com sua voz e entonações recitando o roteiro; mesmo a escolha da atriz Emmanuelle Riva foi influenciada pelo fato de que ela era uma atriz de teatro e poderia reproduzir a entonação correta⁸ (STAM, [S. d.], p. 269). Talvez, nesse caso, *Hiroshima mon amour* se afaste de sinalizar o fim da *dicção* da *nouvelle écriture théâtrale* concebida por Artaud.

Alain Resnais havia pedido que Duras escrevesse um texto literário, sem se preocupar com a câmera (STAM, [S. d.], p. 269). Então, a escritura de Duras no roteiro não é nada além de literária? Considerar essa escritura somente do ponto de vista literário consistiria em uma incompreensão dos esforços da roteirista por **se preocupar** com a câmera: “*O Hospital, corredores, escadas, doentes no desdenho supremo em relação à câmera. (Não a vemos nunca vendo)*”⁹ (DURAS, 1960, p. 23).

intencões, de suas ideias. Representar por representantes, diretores ou autores, intérpretes escravizados que representam os personagens que, primeiramente pelo que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do ‘criador’. Escravos interpretando, executando fielmente ou projetos providenciais do ‘mestre” (Tradução livre da autora do original: “La scène est théologique tant que sa structure comporte, suivant toute la tradition, les éléments suivants : un auteur-créateur qui, absent et de loin, armé d’un texte, surveille, rassemble et commande le temps ou le sens de la représentation, laissant celle-ci le représenter dans ce qu’on appelle le contenu de ses pensées, de ses intentions, de ses idées. Représenter par des représentants, metteurs en scène ou acteurs, interprètes asservis qui représentent des personnages qui, d’abord par ce qu’ils disent, représentent plus ou moins directement la pensée du ‘créateur’. Esclaves interprétant, exécutant fidèlement les desseins providentiels du ‘maître’.” (DERRIDA, 1967, p. 345).

⁷ Tradução livre da autora do original: “tout sera donc *prescrit* dans une écriture et un texte dont l’étoffe ne ressemblera plus au modèle de la représentation classique”.

⁸ Apesar de Marguerite Duras não ter assistido às filmagens em Hiroshima, ela ensaiou com Emmanuelle Riva em Paris antes que ela se juntasse a Resnais.

⁹ Tradução livre da autora do original “*L’hôpital, couloirs, escaliers, malades dans le dédain suprême de la camera. (On ne la voit jamais en train de voir)*”.

Também, Marguerite Duras não escreveu considerando o espaço do teatro, mas sim os planos do filme, que criariam os espaços temporais e os tempos espaciais. Mais tarde, Marguerite Duras se tornaria ela mesma diretora e participaria do debate entre Derrida e Artaud: “nos textos de apresentação de um longa metragem intitulado *Le Camion*, [ela] adota fortemente uma posição contra a dilapidação do texto pelo cinema, e multiplica em seu filme os procedimentos que permitem conservar o texto no governo de uma de uma representação bastante insuficiente – dos personagens como da história”¹⁰ (CLÉDER [S. d.]):

O cinema pára o texto, golpeia de morte sua descendência: a imaginação.

É esta sua própria virtude: **de fechar**. De parar a imaginação.

Esta interrupção, este **fechamento** chama-se: filme.

Bom ou mau, sublime ou execrável, o filme representa esta interrupção definitiva. A fixação da representação de uma vez por todas e para sempre.^{11 12} (grifos nossos)

Assim, ela desconfia dos recursos limitados do cinema que podem fechar (firmar) a virtualidade do texto, da escritura e da leitura. Consideramos, portanto, que na citação acima ela faz referência a um texto vivo, ameaçado de ser fechado pela representação clássica, mas trata-se ainda da escritura literária¹³. O texto permanece sendo o ponto de origem. Como foi dito anteriormente, a voz do filme é sempre a voz da própria Duras (CAZENAVE, 2011, p.7). Duras, antes de ser uma cineasta, é uma escritora. A palavra “Nevers”, por exemplo, é explorada em todas as suas possibilidades de sentido: como lugar, como nome, escrito e falado, como substantivo e advérbio.

Por um lado, os esforços não foram voltados para a criação de uma forma de representação própria ao teatro, mas talvez para aceder a um cinema que se libera, mesmo do teatro filmado¹⁴. Se essa tentativa foi bem sucedida é o que deve ser posto em questão. Se nos baseamos

¹⁰ Tradução livre da autora do original : “dans les textes de présentation d'un long métrage intitulé *Le Camion*, [elle] prend fortement position contre la dilapidation du texte par le cinéma, et multiplie dans son film les procédures permettant de conserver le texte au gouvernement d'une représentation très insuffisante — des personnages comme de l'histoire”.

¹¹ Tradução livre da autora do original:

“Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire.

C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire.

Cet arrêt, cette fermeture s'appelle : film.

Bon ou mauvais, sublime ou exécration, le film représente cet arrêt définitif. La fixation de la représentation une fois pour toutes et pour toujours.” (DURAS, 1977, p. 75 *apud* CLÉDER, [S. d.])

¹² É preciso destacar que Derrida também faz referência ao fechamento da representação, assim como Duras, mas esta utiliza a palavra *fermeture*, enquanto aquele a palavra *clôture*.

¹³ Porém, colocamos em questão: porque fechar (firmar) a literatura também como um conceito?

¹⁴ O teatro, aqui, é a ponte entre nossa tentativa de reflexão sobre os limites da representação clássica em *Hiroshima mon amour* e o texto de Derrida *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*. No entanto, é claro que existem diferenças entre as duas linguagens, marcadas pelo próprio Artaud (1978): “Si le cinéma n'est pas fait pour traduire

na concepção da *caméra-stylo*, Duras contribuiu com a caneta e Resnais com a câmera, e essa divisão cindiu a mão que escreve enquanto filma. De acordo com Astruc:

Isso é claro implica que o roteirista dirija seus próprios roteiros; ou melhor, que o roteirista deixe de existir, pois nesse tipo de produção a distinção entre autor e diretor perde todo o sentido. Direção não é mais um meio de ilustrar ou pré-configurar uma cena, mas um verdadeiro ato de escrever. O diretor/autor escreve com sua câmera como um escritor com sua caneta.¹⁵

Por outro lado, apesar da importância do roteiro e da voz da escritora, ela mesma reconhece a impossibilidade de a palavra representar o indizível e admite seu “fracasso”. Nessa segunda parte, iremos explorar qual é o produto desse “fracasso” e quais os caminhos seguidos para desafiar essa (im)possibilidade.

Memória: representação e mimeses

O tema da memória é muito importante para Alain Resnais assim como para Marguerite Duras. Quando Resnais terminava o documentário *Nuit et brouillard* (1955) sobre os campos de concentração nazistas, ele foi chamado a fazer um filme sobre a bomba atômica. Ele não queria produzir um documentário como muitos outros que haviam sido feitos antes, então ele decidiu chamar Marguerite Duras para escrever o roteiro de uma história que se passasse em Hiroshima (STAM, [S. d.], p. 269 e CAZENAVE, 2011, p. 3).

Tratamos em princípio de dois tipos de *mimesis* neste caso: da mimeses da adaptação, que, em teoria, imita a obra literária e deve respeitá-la; e da mimeses do pensamento, operada por qualquer tipo de representação artística. É preciso lembrar que Resnais explora os recursos do cinema para mimetizar processos mentais, como em *L'année dernière à Marienbad* (1961) (STAM, [S. d.], p. 277). Assim, o roteiro de Marguerite Duras e o filme de Alain Resnais tentam representar o jogo mental da memória e do esquecimento de uma história que é em parte ficcional e em parte verídica. Portanto, é preciso questionar qual é a origem simples! Seriam os fatos que se desenrolaram na história de Hiroshima? Seria a memória coletiva desses fatos? Seria a concepção artística, a “fonte romanesca” de Duras? Ou a visão de Resnais? É difícil definir uma fonte simples, porque nesse caso, a fonte é plural e já uma sequência.

les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas. Rien ne le différencie du théâtre”.

¹⁵ Tradução livre da autora de : “This of course implies that the scriptwriter directs his own scripts; or rather, that the scriptwriter ceases to exist, for in this kind of film-making the distinction between author and director loses all meaning. Direction is no longer a means of illustrating or pre-setting a scene, but a true act of writing. The film-maker/author writes with his camera as a writer writes with his pen.” (ASTRUC, 1992, p. 326)

Derrida trata de duas formas de pensar a origem: a primeira, comandada pela lógica da identidade (ilusão transcendental), em função da presença em todas as suas formas; a segunda que não remete a um centro transcendental, mas a uma origem sempre dividida, a uma dupla fonte (NASCIMENTO, 2001, p. 70-71). Em consequência, ao operar uma crítica da metafísica da presença, Derrida nos permite analisar o jogo representativo do ponto de vista da desconstrução, do fato que esse jogo está presente na dinâmica da memória, assim como no debate sobre a relação entre literatura e cinema (entre a literatura que “deve ser imitada” e o cinema que “a imita”). Portanto, Derrida nos mostra que a origem é sempre impura e dupla.

Assim, faremos uma tentativa de falar sobre o jogo da presença e da ausência em *Hiroshima mon amour*. É claro que às vezes essas duas formas de (des-)apresentação são simultâneas e complementares na tentativa de fazer aparecer a “verdade” da (H)história de Hiroshima¹⁶.

Marguerite Duras tentou escrever sobre a bomba atômica, mas não obteve sucesso. Ela percebeu que a vida das pessoas tocadas pela guerra continua, apesar do horror e, às vezes, com a memória desse drama.

O desafio do roteiro e do filme era de mostrar como é tal memória, e a possibilidade ou impossibilidade de sua expressão. É importante mencionar que a memória difere da história, porque seleciona e é vivida no presente, sendo composta pelos vestígios muito vivos do passado (LAFER, 2012). O poema de Drummond *Resíduo*, por exemplo, tem por base esta seleção da memória, o traço e a verdade não factual e subjetiva:

(...)

E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.

Mas de tudo, terrível, fica um pouco,
e sob as ondas ritmadas
e sob as nuvens e os ventos

e sob as pontes e sob os túneis
e sob as labaredas e sob o sarcasmo
e sob a gosma e sob o vômito
e sob o soluço, o cárcere, o esquecido
e sob os espetáculos e sob a morte escarlate
e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas triunfantes
e sob tu mesmo e sob teus pés já duros
e sob os gonzos da família e da classe,
fica sempre um pouco de tudo.
Às vezes um botão. Às vezes um rato.

¹⁶ Como dito anteriormente, da História com *h* maiúsculo e minúsculo que se inscreve na memória e se reinscreve no texto e no filme.

Para além da memória individual, fica a tentativa de construção de uma memória coletiva, depois da violência e do horror da guerra.

Aquilo que nos preocupa aqui é saber como trazer esses fatos históricos à luz, mais ainda, como os trazer à luz de uma compreensão individual, para os indivíduos diretamente envolvidos, bem como de uma compreensão coletiva, pelo povo, até universal. A compreensão sobre o passado violento, contudo, não pode ser única.

O filme joga o tempo todo com duas maneiras de apresentar o passado no presente, marcadas de uma parte pela presença e de outra pela ausência; uma pelos rastros (*traces*) e outra pela memória viva. Ele começa com a imagem de um fóssil, que é o símbolo por excelência do rastro. Depois, ele continua com imagens intercaladas (i) de dois corpos enlaçados: “on ne voit pas que ces deux épaules, elles sont coupées du corps à la hauteur de la tête et des hanches. Ces deux épaules s'étreignent et elles sont comme trempées de cendres, de pluie, de rosée ou de sueur” (DURAS, 1960, p. 21) ; (ii) de Hiroshima, seu museu, o memorial da bomba, onde “les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, (...) les explications” (DURAS, 1960, p. 24) ; (iii) das pessoas afetadas diretamente pela bomba, queimadas, ou com sequelas (então, não sabemos se são imagens documentais ou não).

Simultaneamente, duas vozes anônimas dialogam: “*Ele diz: Você não viu nada em Hiroshima. Nada./ Ela diz: Eu vi tudo. Tudo.*”¹⁷ (DURAS, 1960, p. 22)

O homem anônimo duvida da possibilidade de ver e de falar sobre aquilo que verdadeiramente se passou em Hiroshima, os fatos. Tudo que a mulher viu foram os rastros, os resíduos. E tais resíduos estão presentes no filme todo. Nos prédios incendiados, nos objetos queimados, na bicicleta fundida, nas fotografias, nas pessoas com cicatrizes, na própria cidade reconstruída sobre as cinzas.

Uma clássica história de amor se desenrola tendo como pano de fundo Hiroshima e os resíduos da bomba, tendo como protagonistas uma francesa (interpretada por Emmanuelle Riva) e um homem japonês (interpretado por Eiji Okada), ambos anônimos até o fim do enredo¹⁸.

A expressão pronunciada por Riva «a falta de outra coisa» é muito importante, porque falta alguma coisa. Alguma coisa desapareceu e aquilo que resta é seu rastro, seu fantasma. As diversas tentativas institucionais de criação de uma memória coletiva repousam sobre a construção de coleções de resíduos, mais que na memória ela mesma. E talvez nesse caso, podemos mesmo

¹⁷ Tradução livre da autora do original “*Il dit: Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien./ Elle dit: J’ai tout vu. Tout.*”

¹⁸ Por conta disso, muitas vezes nos referiremos aos personagens pelos nomes dos atores que os interpretam.

falar do *brûle-tout* (queima-tudo), que consome toda a presença, até reduzi-la a cinzas, até que ela torne-se um *indécidível*: aquilo que não é nem ausente, nem presente, que se consumiu inteiramente, alguma coisa que não é (NASCIMENTO, 2001, p. 231-232).

Ainda, depende de qual resíduo falamos, ele é mais ou menos presente diante de nossos olhos. É a problemática da metafísica da presença. Às vezes, aquilo que se coloca diante de nossos olhos não pode ser considerado presente, porque a “origem”, a fonte “traída” pela imagem, pelo resíduo, não é visível. Por conta disso, é necessário considerar que nada se desvela completamente. Portanto, a presença é composta também pela ausência por meio dessa oposição¹⁹.

Segundo Nascimento (2001, p. 209), a forma precária da relação com a verdade enquanto revelação da presença é reduzida a uma não-verdade, uma vez que a *alétheia* não é nunca satisfeita plenamente. Por outro lado, quando consideramos a segunda forma de relação com a *alétheia*, isto é, a revelação da verdade enquanto uma revelação do ser, não podemos esquecer que, de acordo com Heidegger, o traço essencial do ser é o *velar iluminador*²⁰. Assim, “o traço desvelado se redobra no velado. Aquilo que prevalece no traço, é sua retirada”²¹ (LACOUE-LABARTHE, NANCY, 1981, p. 157, *apud* NASCIMENTO, 2001, p. 214), a lógica do *indécidível* implica que há sempre um traço do dissimulado no que é desvelado.

Basta que algo seja inscrito para que seu rastro permaneça, correndo sempre o risco de ser apagado mais tarde. A realidade de algo é seu próprio rastro. Não houve jamais a coisa em si, porque aquilo que ocupava o lugar da origem era desde sempre um rastro. Frequentemente o filme estabelece **pontes** entre a memória viva e os rastros. Por exemplo: entre a bicicleta fundida no museu de Hiroshima e aquela da heroína nas imagens de Nevers, os chumaços de cabelo no museu e os cabelos cortados de Riva.

De outro lado, o filme tenta apresentar o funcionamento da memória que ao mesmo tempo em que revela, esconde. De que maneira o cineasta pode retratar o acesso às manchas do sofrimento na alma e sua manifestação?

Falamos aqui do sofrimento e da alma porque Riva **declara não poder se lembrar das mãos de seu amor de juventude, mas, por outro lado, ela se lembra um pouco de sua dor** (DURAS, 1960, p. 102). Aquilo que resiste é o ferimento dessa dor.

Aquilo que vale para o espírito não vale para a alma. O discurso metafórico é com

¹⁹ É preciso considerar também a história da verdade, que nos mostra a transformação dessas formas de ver a *alétheia* no ocidente.

²⁰ A palavra *velar* é ambígua: ela tem o duplo sentido de olhar, observar e cobrir (com um véu).

²¹ Tradução livre da autora do original: “le trait dévoilé se replie dans le voilé. Ce qui prévaut dans le trait, c'est son retrait”. Vale notar que a grafia de *retrait* no original suscita também sua leitura como retraço, não apenas como retirada.

efeito suficiente para a atividade do pensamento (espiritual), mas a vida da alma se exprime melhor em um olhar, um som, um gesto, que no discurso (ARENDEI, 1992, p. 26). A combinação de imagens, sons e discurso, e sua superposição, representam mais adequadamente o modo de ser da memória.

Quando a personagem de Riva recupera pouco a pouco sua memória sobre aquilo que se passou em Nevers no fim da Guerra em um diálogo com o personagem japonês, os sons do presente se superpõem às imagens do passado; nesse ponto as imagens explicitam mais fortemente, detalham e dão informações diferentes, ou seja, mais densas, em relação àquilo que se diz.

É como um quebra-cabeça incompleto, cujas peças e os buracos mostram aquilo que foi revelado e aquilo que está oculto na psique da personagem, aquilo que ela quer revelar e aquilo que ela quer esconder de seu interlocutor. O jogo que se opera entre o dito e o não dito presente na literatura e nos diálogos de Marguerite Duras, adquire outra dimensão com as imagens que mostram o não dito. A relação assíncrona entre a imagem e a voz redobra a fragmentação da personagem feminina. Com efeito, “Ela” encarna ao mesmo tempo a decomposição e a recomposição de um mundo quebrado, visto que, se suas lembranças (ou flashbacks) rompem a linearidade da narrativa e subvertem o presente, a *voz off* religa todos os fragmentos do mundo – o documento e a ficção, o presente e o passado, Hiroshima e Nevers.

Consequentemente, os flashbacks²² de Riva não são simples dispositivos narrativos, mas mais que isso a representação da memória ela mesma, e colaboram para desafiar a continuidade narrativa convencional. A memória significa a coexistência de lembranças de tempos e lugares diferentes, bem como a criação que supre lacunas, que culmina em uma representação não cronológica do passado. O passado aparece em um primeiro momento sem que possamos identificá-lo como tal.

Assim, a técnica do diretor é coerente com aquilo que Derrida denomina *espacement et temporalisation* (espaçamento e temporalização):

E a não-representação é, portanto, representação originária, se representação significa também a extensão de um volume, de um meio multidimensional, experiência produtora de seu próprio espaço. *Espacemento*, ou seja, produção de um espaço que nenhuma palavra saberá resumir ou compreender, o supondo primeiro em si mesmo e fazendo também apelo a um tempo que não é mais aquele da dita linearidade fônica; apelo a “uma noção nova de espaço” e a “uma ideia particular de tempo”²³

²² Os flashbacks não são em estado puro, mas principalmente o passado que emerge e irrompe no presente (STAM, [s. d.], p. 277)

²³ Tradução livre da autora do original : “Et la non-représentation est donc représentation originaire, si représentation signifie aussi déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace. Espacement, c'est-à-dire production d'un espace qu'aucune parole ne saurait résumer ou comprendre, le supposant d'abord lui-même et faisant ainsi appel à un temps qui n'est plus celui de la dite linéarité phonique; appel

Essa comunhão entre o passado e o presente desafia também a agoridade (*maintenance*), que considera o presente (agora) a referência central do tempo; e a sucessão linear que assegura a unidade da metafísica do tempo. (NASCIMENTO, 1991, p. 216-218).

A centralidade de uma voz feminina (esta no presente, mas falando às vezes como se endereçasse seu antigo amor), sustenta os lugares de memória e a representação do passado em *Hiroshima mon amour*. Os limites da imagem são experimentados por meio da *voix off* e da dessincronização da palavra e da imagem. A imagem, aqui, não é simplesmente ilustrativa ou decorativa, mas tem um papel importante em conexão com as frases de Riva²⁴. Ao invés da função central ocupada pela voz da heroína, são as questões de seu amante que incitam o retorno de sua memória a Nevers.

Convém notar que as imagens de Nevers são mudas, à exceção de dois sons : os sinos de Nevers e um **grito** emitido por Riva²⁵. O **“ponto de grito”** é o ponto do impensável no âmbito do passado, o indizível no interior do enunciado, do irrepresentável no interior da representação (CAZENAVE, 2011, 14). Portanto, o indizível é igualmente presente na história da personagem de Riva, assim como na de seu amante japonês.

O “ponto de grito” converge com a crítica de Derrida sobre o “mimetologismo” literário, que coincide em Artaud à crítica da representação teatral clássica. A crítica artaudiana se inicia especificamente atacando o privilégio do texto na representação teatral. Portanto, o grito torna-se tão expressivo quanto o discurso. A entonação e as imagens mudas de Nevers são muito importantes para nos colocar em comunicação com a memória no diálogo de Riva e Okada. Segundo Derrida (1967, p. 345), “a cena é teológica uma vez que ela é dominada pela palavra, por uma vontade de palavra, pelo projeto de um logos primário que, não pertencendo ao lugar teatral, o governa à distância”²⁶.

O grito designa a representação da ausência da representação. Designa a dor ligada ao trauma da heroína, mas também à própria História, uma história que em 1959 não era contável: aquela das mulheres que foram humilhadas e tiveram seus cabelos cortados na liberação da França.

à ‘une notion nouvelle de l'espace’ et à ‘une idée particulière du temps.’” (DERRIDA, 1967, p. 157)

²⁴ Como no teatro da crueldade de Artaud, a palavra deixará de comandar a cena, mas ainda estará presente (DERRIDA, 1967, p. 351).

²⁵ É interessante constatar que no roteiro, o grito é mais definido que no filme: “Ela deve exortar um grito informe mas que em todas as ‘línguas’ do mundo reconhecamos como aquele de uma criança que chama sua mãe: mamãe.” [“Elle doit pousser un cri informe mais que dans toutes les ‘langues’ du monde on reconnaisse comme celui d'un enfant que appelle sa mère : *maman*”] (DURAS, 1960, p. 97). No filme, a mãe vem ao encontro de sua filha, mas o grito não é de maneira nenhuma decifrável.

²⁶ Tradução livre da autora do original : “la scène est théologique tant qu'elle est dominée par la parole, par une volonté de parole, par le dessein d'un logos premier qui, n'appartenant pas au lieu théâtral, le gouverne à distance”.

Ao mesmo tempo em que revela a impossibilidade de representação de uma realidade factual e subjetiva, revela os limites da própria representação mimética.

Por um lado, o indizível é sempre presente no filme. Ele se faz presente também pela existência « muda » do personagem japonês. Ele fala muito pouco daquilo que ocorreu em Hiroshima. Sabemos somente que ele perdeu seus pais, mas nada mais. Hiroshima não se apresenta como nada além de fundo e pelos rastros e as ausências, e é aquele pano de fundo que liga as personagens, onde a história se desenvolve. Ademais, Hiroshima é retratada como um lugar incomunicável para o ocidente. A palavra do povo japonês, à exceção daquela do protagonista e poucas outras, é colocada como sugeriu o teatro da crueldade:

Leis eternas são aquelas de toda poesia e de toda linguagem viável; e entre outras coisas aquelas dos ideogramas da China e dos velhos hieróglifos egípcios. Assim, longe de restringir as possibilidades do teatro e da linguagem, só porque não interpretarei peças escritas, amplio a linguagem da cena, eu lhe multiplico as possibilidades.²⁷

Os ideogramas japoneses são sempre presentes sem tradução, o canto da festa da paz, o gestual, os anúncios, etc. O signo, nesse caso, não é transparente para o ocidente, é preciso olhar mais como um quadro, uma pintura, do que tentar decifrar.

Por outro lado a memória e o sofrimento da francesa são contáveis, e sua representação é “suficiente”. Ela declara: “Eu contei nossa história. Ela era, veja você, contável”²⁸ (DURAS, 1960, p. 110).

A tentativa de construir a memória coletiva da catástrofe é séria, mas insuficiente, pelo memorial, pelos monumentos, pelos dados oficiais, pelas reconstituições, e o filme sobre a paz. É a razão pela qual o personagem de Eiji Okada nega a possibilidade de que Rivas tenha podido ver o que quer que seja em Hiroshima, que foi consumida pelo *brûle-tout* (queima-tudo, holocausto). Duras afirma que o monumento de Hiroshima é um monumento de vazio. Hiroshima permanece no terreno do horror indizível. De acordo com Marguerite Duras, é um sacrilégio falar de Hiroshima, em qualquer tempo, em qualquer lugar (LAGIER, [S. d.]).

O jogo dito e não dito é também o jogo da lembrança e do esquecimento, porque as personagens “conhecem o esquecimento” e são dotadas de memória. Os dois tentaram lutar com todas as forças contra o esquecimento. Eles “desejaram ter uma memória inconsolável, uma

²⁷ Tradução livre da autora do original: “Lois éternelles qui sont celles de toute poésie et de tout langage viable; et entre autres choses celles des idéogrammes de la Chine et des vieux hiéroglyphes égyptiens. Donc loin de restreindre les possibilités du théâtre et du langage, sous prétexte que je ne jouerai pas de pièces écrites, j'étends le langage de la scène, j'en multiplie les possibilités.” (ARTAUD, 1932, p. 133 *apud* DERRIDA, 1967, p. 355).

²⁸ Tradução livre da autora do original: “J'ai raconté notre histoire. Elle était, vois-tu, racontable”.

memória de sombras e de pedra”²⁹ (DURAS, 1960, p. 32), porém, ambos esqueceram.

Apesar de tudo, Riva encontrou via seu amante japonês a possibilidade de se lembrar. Portanto, seja pelas imagens superpostas, seja pela projeção psicanalítica quando ela lhe fala como se ele fosse seu amor morto, sua história de amor proibido em Hiroshima parece ser a porta de acesso a suas lembranças reprimidas. A repressão não concerne somente as lembranças, mas também a identidade, uma vez que ela reconhece quando fala com ela mesma ou com seu amor de juventude alemão em *voz off*: “Pequena menina de nada. Morta de amor em Nevers”³⁰ (DURAS, 1960, p. 118). Assim, as imagens de Nevers favorecem um encontro não somente com as lembranças do passado, mas com ela própria com a garotinha de Nevers.

Ao contrário, a personagem de Eiji Okada nunca tem flashbacks ou discorrem em *voz off*, suas lembranças permanecem um mistério.

Conclusão

Hiroshima mon amour consegue em grande medida realizar a vocação da linguagem cinematográfica suscitada por Artaud:

O cinema chega a uma curva do pensamento humano, nesse momento preciso onde a linguagem usada perde seu poder de símbolo, onde o espírito está cansado do jogo de representações. O pensamento claro não nos é suficiente. Ele situa um mundo usado *ad nauseam*. O que é claro é o que é imediatamente acessível, mas o imediatamente acessível é o que serve de casca à vida. Essa vida muito conhecida e que perdeu todos os seus símbolos, começamos a perceber que ela não é toda a vida.³¹

Dessa mesma forma, o filme atua em uma encruzilhada da memória individual e coletiva onde os recursos da palavra já não podem mimetizar o pensamento, ou melhor, quando o *logos* já não pode traduzir propriamente a alma, o sofrimento, ou o que Artaud chama de “vida oculta”, aquilo que não está imediatamente acessível. A dimensão do pensar que Platão, em sua *Sétima Carta* chama de *nous* (quinto elemento) é, no limite, irrepresentável. No entanto, trata-se aqui

²⁹ Tradução livre da autora do original: “(...) désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d’ombres et de pierre.”

³⁰ Tradução livre da autora do original: “Petite fille de rien. Morte d’amour à Nevers?”

³¹ Tradução livre da autora do original: “Le cinéma arrive à un tournant de la pensée humaine, à ce moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole, où l’esprit est las du jeu des représentations. La pensée claire ne nous suffit pas. Elle situe un monde usé jusqu’à l’écœurement. Ce qui est clair est ce qui est immédiatement accessible, mais l’immédiatement accessible est ce qui sert d’écorce à la vie. Cette vie trop connue et qui a perdu tous ses symboles, on commence à s’apercevoir qu’elle n’est pas toute la vie.” (ARTAUD, 1978)

justamente de escapar a essa *mimesis* clássica, delineando os limites do (i)representável e ousando buscar na ausência de representação, na plurivalência do sentido, no silêncio, na superposição dos recursos artísticos, no jogo do dito e não dito, na descontinuidade, uma outra forma de presença e de acesso à memória e ao passado.

No entanto, não se trata, no caso de *Hiroshima mon amour*, de desqualificar a palavra e a escritura como uma das possibilidades de desafio aos limites da metafísica clássica, negando categoricamente a possibilidade dela expressar o indizível, como se sua única dimensão fosse aquela explícita em seu signo, mas de considerá-la como um elemento importante na construção dessa narrativa mnésica, que traz a possibilidade de abertura da representação, para o indefinível, não fixável de antemão.

Tentamos, ainda, mostrar diversos recursos que, em conjunto com a palavra, contribuem para a criação dessa linguagem autêntica para o cinema, o velar-iluminador do qual tratamos, que revela que aquilo que é imediatamente acessível, presente, não é a única dimensão da verdade.

Referências

ARENDE, H. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Ed. UFRJ, 1992.

ARTAUD, A. Sorcellerie et Cinéma. In : *Oeuvres complètes III*, Gallimard, 1978. [S. p]. Disponible en : < <http://www.derives.tv/Sorcellerie-et-Cinema>>. Consulté le 25 oct. 2013.

ASTRUC, A. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. In : _____. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*. Ecrits (1942-1984). Paris: l'Archipel, 1992. p. 324-28.

CAZENAVE, J. La voix off au féminin : Hiroshima mon amour et Aurélia Steiner. *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 20 | 2011. Disponible en <<http://narratologie.revues.org/6365>>. Consulté le 05 août 2013.

CLÉDER, J. *L'Adaptation cinématographique*. [S. l.]: [S. n.], [S. d]. Disponible en : <<http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation>>. Consulté le 25 oct. 2013.

DERRIDA, J. *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972.

_____. Le Théâtre de la Cruauté et la Cloture de la Représentation. In : _____. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967. p. 341-368.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. Resíduo. In : Afrânio Coutinho (org.). *Obra Completa*. Rio de Janeiro : Companhia José Aguilar Editora, 1967. p. 163-165.

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

LAFER, C. *Justiça, História, Memória: reflexões sobre a Comissão da Verdade*. Seminário Internacional: História Contemporânea: Memória, Trauma, Reparação. Rio de Janeiro, UFRJ, IH/IFCS, 10, mai. 2012.

LAGIER, L. *Hiroshima ou o tempo de um regresso*. [Film-video]. [S. l.]: [S. n.], [S. d].

NASCIMENTO, E. *Derrida e a Literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 2ª. ed. Niterói: EdUFF, 2001.

STAM, R. The Violent Yokings of *Hiroshima mon amour*. In: _____. *Literature Through Film*: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. [S. l.] : Wiley-Blackwell, [S. d.]. p. 269-278.

Laura Degaspere Monte Mascaro

Doutoranda em Língua e Literatura Francesca - USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – DLM (Departamento de Letras Modernas). São Paulo – SP – Brasil. E-mail: laura.mascaro@hannaharendt.org.br

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de abril de 2014.