



## O segredo íntimo em *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras e Alain Resnais

The intimate secrets in *Hiroshima mon amour* by Marguerite Duras and Alain Resnais

Júlia Simone Ferreira<sup>1</sup>

**Resumo:** Marguerite Duras é uma escritora que designamos de *intimista*. *Intimista* quando ela traduz o intraduzível, em seu textos. No entanto, entre continuidade e descontinuidade do discurso, a autora nos revela uma história carregada de mistérios e de não-ditos que se faz presente no paradoxo de sua escritura. É preciso então desvendar o acontecimento traumático latente, que se encontra na *cena primitiva*. É a partir dela que a sua escrita revelará o segredo íntimo da heroína do texto-filme. No fundo, Duras não cansará de buscar e analisar em sua escritura o *for intérieur* do indivíduo, o que é de natureza íntima e que, em cujo surgimento, nos esclarece a todos.

**Palavras-chave:** íntimo, segredo, cena primitiva, amor e morte

**Abstract:** The artist Marguerite Duras is considered an intimate one. Intimate when she translates untranslatable in their texts. However, between continuity and discontinuity of discourse, the author reveals a story full of mysteries and not-sayings that are present in the paradox of his writing. You must then uncover the traumatic event imaging, which is the *primal scene*. It is from her that her writing revealed the intimate secrets of the text-film heroine. Basically, Duras not get tired of writing and analysis in your *fort intérieur* of de individual, what is the intimate nature and in whose emergence in all states.

**Keywords:** intimate, secret, primal scene, love and death

### Introdução

Em **Hiroshima mon amour**, analisaremos o íntimo segredo da personagem feminina, a Francesa, não nomeada em todo o texto-filme. É preciso esclarecer que em **Hiroshima mon amour**, no qual Duras é roteirista e Alain Resnais, o produtor do filme, Duras escreve o roteiro do filme em 1958, mas sua publicação, nas edições Gallimard, acontece somente em 1959. Assim, estudar o filme realizado por Alain Resnais, com o roteiro de Marguerite Duras, é abordar um tema que não é exclusivamente literário nem

---

<sup>1</sup> Professora de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal do Acre. Possui mestrado e doutorado em Língua e Literatura Francesa em Marguerite Duras. Defendeu o doutorado em Junho de 2006, na Universidade de Nice Sophia-Antipolis, na França. E-mail para contato: juliasimonef@yahoo.fr

exclusivamente textual. Com efeito, o roteiro se direciona a um filme ainda ausente, ou seja, a um filme que vai ser construído. Em vista disso, a autora declara: “Meu papel (...) é de traduzir elementos a partir dos quais A. Resnais realizará seu filme<sup>2</sup>” (DURAS, 1959, p. 20). Em outras palavras, o livro não é somente um texto, pois coloca à luz as imagens do filme futuro ausente. É desta forma que o texto é construído, ou seja, como um todo harmonioso, no qual se percebe a relação de coerência interna, antes, durante e depois do filme ser realizado.

### ***Hiroshima mon amour* no conjunto dos textos durassianos**

Em **Hiroshima mon amour**, assim como em outras obras da autora dos anos sessenta: **Moderato cantabile**, **Dez e meia na noite de verão** e **O deslumbramento de Lol V. Stein**, há ênfase no contraste, na alegria, no sofrimento amoroso e na perda, até no desespero. Duras libera toda a emoção por meio de uma escritura característica da época, em que os textos ilustram uma mesma tendência para a repetição de certas imagens, do segredo íntimo das heroínas.

Neste texto-filme, **Hiroshima mon amour**, traz claro que, pelos meandros da escritura, Duras registra um acontecimento inesquecível e traumatizante, uma história carregada de mistério e de não-ditos que se faz presente no paradoxo de sua escritura. A título de exemplos: o amor e a morte, a memória e o esquecimento, o presente e o passado ou vice-versa. Nessa perspectiva, a escritura durassiana faz sentido quando ela “se direciona à obscuridade e ao desconhecido, para o mais obscuro e o mais desconhecido ainda<sup>3</sup>” (BLOT-LABARRÈRE, 1992, p. 16). Assim, ao escrever no paradoxo e no mistério, Duras coloca à luz o que é segredo do ser, o que reside no estado latente. No fundo, ela não cansará de buscar em sua escritura o **for intérieur** do indivíduo, o que é de natureza obscura e que, em cujo surgimento, nos esclarece a todos.

---

<sup>2</sup> « Mon rôle se borne à rendre compte des éléments à partir desquels Resnais a fait son film. Tradução nossa ».

<sup>3</sup> « Vers l'obscurité et l'inconnu, par ce qui est obscur et inconnu encore ».

Na realidade, o segredo íntimo da heroína, em **Hiroshima mon amour**, está relacionado com a falta e com a ausência e a autora as situa em uma inconsolável perda. Em outras palavras, nas entrelinhas da escritura, Duras descreve a história de um **deuil noir**, luto que se torna inteminável pela ausência do ser passionadamente amado. Por essa perspectiva, a escrita durassiana vai de encontro de “alguma coisa que se recusa a ser desvendada. (...) O que é doloroso, a dor – o perigo – é colocar na obra, em colocar na página, a dor de penetrar a sombra negra, para que ela se propague sob o branco do papel, colocá-la fora, o que é de natureza interna<sup>4</sup>” (DURAS, 1977, pp. 123, 124). É justamente por meio “deste algo que se recusa a ser liberado” e pelo não-dito do discurso que a autora vai obstinamente penetrar na “sombra interna”, e escrever no “branco do papel”, o vivido traumático da heroína do texto-filme. Com efeito, a partir de a **cena primitiva**, a escritura durassiana desvendará o segredo íntimo da heroína. É a partir dela também que a sua escrita revelará o mistério da heroína.

### **Análise do filme *Hiroshima mon amour***

Desde a abertura do filme, o espectador **voyeur** observa, na tela, uma imagem imprecisa de dois personagens nus que se abraçam. Vêem-se apenas os ombros e os braços, como se estivessem separados do resto do corpo. Os personagens estão recobertos de cinzas e suor e permanecem longamente abraçados. Os corpos parecem estar em pedaços, cortados. Vozes surgem do nada e falam de morte, de destruição e de decomposição da cidade de Hiroshima. Enquanto os espectadores observam rapidamente os corpos dos heróis abraçados, em **gros plan**, ouvem-se vozes que não cessam de repetir horrores causados pela guerra: hospital, dores, feridas e pessoas mutiladas. Tudo leva a crer que, olhando as imagens de dois personagens abraçados e as de morte, no hospital, que desfilam rapidamente pela tela, em um pano de fundo simbólico, os espectadores percebem a existência de múltiplas comunicações que traduzem o amor e a morte. Com efeito, tudo acontece

---

<sup>4</sup> « quelque chose qui se refuse à être cerné. [...] Ce qui est douloureux, la douleur – le danger – c’est la mise en œuvre, la mise en page, de cette douleur, c’est crever [l’] ombre noire afin qu’elle se répande sur le blanc du papier, mettre en dehors ce qui est de nature intérieure ».

como se o ato de fazer amor entre os personagens evocasse justamente o ato de morte. Assim a heroína afirma:

Eu vi tudo. Tudo. Também o hospital, eu o vi.(...) Como poderia evitar de vê-lo (...) Quatro vezes no museu em Hiroshima. Eu olhei as pessoas. Eu olhei eu mesma, pensativa, o ferro. O ferro queimado. O ferro quebrado, o ferro tornou-se vulnerável como a carne. (...) Peles humanas flutuantes, sobreviventes, ainda no frescor de seus sofrimentos. Pedras. Pedras queimadas. Pedras destruídas. Cabelos anônimos que as mulheres de Hiroshima encontravam inteiramente caídos pela manhã, ao acordar<sup>5</sup>. (DURAS, 1959, p. 22-24)

As imagens de destruição, vistas no museu em Hiroshima, traduzem o imaginário da heroína. Elas se transformam na **mise en scène** do fantasma. Na verdade, a heroína olha as imagens que reanimam a morte. Ela as compara a fatos íntimos vividos e opera a justaposição entre fantasma individual e fantasma coletivo. Com efeito, olhando as imagens do “hospital” e do “museu”, acontecimentos íntimos ressurgem do mais profundo da alma. Tudo acontece como se a protagonista visse, nela mesma, a “essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, (as imagens) mesclam todas as nossas categorias mostrando o universo onírico de essências corporais, de similitudes eficientes, de significações silenciosas<sup>6</sup>” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 35). Na verdade, o olhar da protagonista se torna então uma introspecção, já que o ato de reconhecimento se coloca sob o mesmo plano de acontecimentos, o interior e o exterior. Em outras palavras, é pelas imagens vistas que ocorre o reconhecimento subjetivo, em que existe a relação íntima entre o mundo exterior e o mundo interior. Assim, as reminiscências ressurgem de tal forma que as palavras se tornam incapazes de traduzi-las: “As pessoas ficam alí, pensativas. E sem nenhuma ironia, pode-se dizer que as ocasiões de tornar as pessoas pensativas são sempre excelentes. E que

<sup>5</sup> « J'ai tout vu. Tout. Ainsi l'hôpital, je l'ai vu (...) Comment aurais-je pu éviter de le voir ? (...) Quatre fois au musée à Hiroshima. J'ai regardé les gens. J'ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. (...) Des peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances. Des pierres. Des pierres brûlées. Des pierres éclatées. Des chevelures anonymes que les femmes de Hiroshima retrouvaient tout entières tombées le matin, au réveil ».

<sup>6</sup> « essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, (les images) brouille(nt) toutes nos catégories en déployant leur univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces de significations muettes ».

nos monumentos, nos quais algumas vezes se sorri são, portanto, os melhores pretextos para essas ocasiões <sup>7</sup>” (DURAS, 1959, p. 26).

As palavras da heroína não são realmente aprofundadas, tudo leva a crer que as imagens vistas no presente traduzem fatos vividos no passado. A título de exemplo, os cabelos caídos das mulheres “anônimas” de Hiroshima refletem os cabelos tosquiados da protagonista em Nevers, cidade na qual morava na adolescência. Existe, então, uma relação recíproca entre o presente e o passado, entre o passado e o presente, e “por razões similares, o passado é interpretado pela matéria (e) imaginado pelo espírito<sup>8</sup>” (BERGSON, 1939, p. 251). Isso acontece com as heroínas dos textos durassianos: como Anne Desbaresdes de *Moderato cantabile*; Maria, em **Dez e meia na noite de verão** ou Lol V. Stein, em **O Deslumbramento de Lol V. Stein**, ou ainda, com a Francesa, de **Hiroshima mon amour**. Todas elas encontram, no que é exterior, sua identidade e se identificam com ele como forma de projeção interna.

O personagem Japonês, em *Hiroshima meu amor*, tem razão de repetir obstinamente palavras, cuja sonoridade evoca um sentido misterioso e profundo: “Você não viu nada em Hiroshima. Nada. Você não viu nada. Nada<sup>9</sup>” (DURAS, 1959, p. 22 e 27). Essas palavras não significam que a Francesa não viu nada, mas simplesmente que o que ela viu não se pode medir com o acontecimento em si. Com efeito, nem o hospital, nem os museus e nem mesmo os documentários podem trazer à luz a idéia da catástrofe mundial. Assim, a protagonista afirma:

Eu vi as atualidades. (...) Eu as vi. Do primeiro dia. Do segundo dia. Do terceiro dia. Mesmo no amor esta ilusão existe, esta ilusão de nunca poder esquecer, assim eu tive a ilusão diante de Hiroshima que nunca esquecerei. Assim no amor... (...). Escute-me. Como você, eu conheço o esquecimento. Como você, eu sou dotada de memória. Eu conheço o esquecimento. Como você, eu também, tentei lutar com todas minhas forças contra o

<sup>7</sup> « Les gens restent là, pensifs. Et sans ironie aucune, on doit pouvoir dire que les occasions de rendre les gens pensifs sont toujours excellentes. Et que les monuments, dont quelquefois on sourit, sont cependant les meilleurs prétextes à ces occasions... »

<sup>8</sup> « (...) pour des raisons semblables, que le passé soit *joué* par la matière, *imaginé* par l'esprit<sup>8</sup> ».

<sup>9</sup> « « Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien » ; « Tu n'as rien vu. Rien ».

esquecimento. Como você, eu esqueci. Como você, eu desejei possuir uma inconsolável memória, uma memória de sombras e de pedra. Eu lutei, (...), com todas as minhas forças, a cada dia, contra o horror de não entender o porquê de se lembrar. Como você, eu esqueci...<sup>10</sup>. (DURAS, 1959, p. 27-32)

Diante das palavras encantatórias e melodiosas da protagonista, tudo volta a acontecer diante de seu olhar íntimo. Na realidade, esta vontade de “tudo ver em Hiroshima” reforça e conduz a protagonista a estabelecer um liame entre a memória e o esquecimento, entre o passado e o presente, entre os lugares de Hiroshima e de Nevers, cidade na qual a heroína, em sua adolescência, vive, durante a segunda guerra mundial, a história de um amor proibido e prometido de morte: sua paixão por um soldado Alemão, inimigo da França. Na realidade, para ela, Hiroshima e Nevers simbolizam o amor e a morte. Para Madeleine Borgomano, (BORGOMANO, 1985, p. 15) as palavras “pedra” e “sombra”, que percorrem o universo durassiano, traduzem a ausência ou a morte do ser amado.

Diante das negações do Japonês: “Não, você não conhece o esquecimento (...). Não, você não é dotada de memória”, e a protagonista insiste: “Como você, eu sou dotada de memória. Eu conheço o esquecimento. Assim no amor, (...) eu tive a ilusão diante de Hiroshima que nunca esquecerei<sup>11</sup>.” (DURAS, 1959, p. 28-32). Pelo jogo de afirmações e negações dos heróis, de um lado, a escritora coloca à luz a ilusão da memória e a verdade do esquecimento. Duras põe em cena a tomada de consciência dos acontecimentos causados pela guerra, o engajamento das personagens, mas também o dos leitores, com relação à História. Por outro lado, se existe no

---

<sup>10</sup> « J'ai vu les actualités. (...). Je les ai vues. Du premier jour. Du deuxième jour. Du troisième jour. De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierais. De même que dans l'amour... (...). Écoute-moi. Comme toi, je connais l'oubli. Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli. Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre. J'ai lutté (...) de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié... »

<sup>11</sup> « Non, tu ne connais pas l'oubli » ; « Non, tu n'es pas douée de mémoire » (...). « Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli. De même que dans l'amour, j'ai eu l'illusion, devant Hiroshima que jamais je n'oublierai ».

texto-filme a vontade de criar uma ilusão da memória e a verdade do esquecimento, pelas imagens intercaladas de Hiroshima e Nevers, existe uma relação de fatos. Assim, a morte do amante Alemão na adolescência, em Nevers, representa para ela uma catástrofe de importância comparável àquela de Hiroshima: o drama individual corresponde exatamente ao drama coletivo. Assim é a morte que não suporta o depois, que significa o esquecimento manifestado pela repetição dos fatos presentes em Hiroshima.

Enquanto os espectadores veem desfilar as imagens de Hiroshima e de Nevers, observa-se, mais uma vez, a **cena primitiva**, os abraços dos amantes nus em Hiroshima. A relação amor e morte é exibida novamente. A imagem é vaga e imprecisa. A intenção é de excitar a imaginação dos espectadores e impor uma confusão: cinzas, suor, morte atômica? Ou suores do amor realizado? Em seguida, se ouve a voz da protagonista:

... Eu o reencontro. Eu me lembro de você. Quem é você? Você me mata. Você me faz bem. Você me agrada. Que acontecimento. Você me agrada. Que lentidão repentina. Que suavidade. Você não imagina. Você me mata. Você me faz bem. Você me mata. Você me faz bem. Eu tenho tempo. Eu lhe imploro. Devore-me. Deforme-me até a feiúra. Por que não você? Por que não você nesta cidade e nesta noite igual às outras ao ponto de me confundir? Eu lhe imploro...<sup>12</sup> (DURAS, 1959, p. 35)

A tela mostra dois corpos nus que se abraçam, vistos pelo espectador-**voyeur**. O espetáculo pode ser interpretado como uma cena de amor ou de morte, associado a um devorar desejado e voluptuoso. Na fala alucinada da Francesa, percebe-se certo delírio. Na realidade, a protagonista se encontra dúbia: o **leitmotiv** verbal: “você me mata, você me faz bem” concerne ao mesmo tempo, ao amante de Nevers e ao amante Japonês de Hiroshima. Ao amante de hoje, ela pede o impossível: “devorar” e “deformar”, marcá-la fisicamente de uma forma particular que, no momento do gozo, se mostre, de

<sup>12</sup> « ...Je te rencontre. Je me souviens de toi. Qui es-tu ? Tu me tues. Tu me fais du bien. (...) Tu me plais. Quel événement. Tu me plais. Quelle lenteur tout à coup. Quelle douceur. Tu ne peux pas savoir. Tu me tues. Tu me fais du bien. Tu me tues. Tu me fais du bien. J'ai le temps. Je t'en prie. Dévore-moi. Déforme-moi jusqu'à la laideur. Pourquoi pas toi ? Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au point de s'y méprendre ? Je t'en prie... »

uma vez por todas, fixada em sua carne, como os vestígios do bombardeio se fixaram na carne dos sobreviventes. Para Duras, a violência do desejo interpela a violência de morte. Isso não se explica nem pelo masoquismo e nem pelo sadismo. Existe aí uma necessidade fundamental que se atrai por oposições: prazer e dor. A morte, desejada pela violência, é por consequência inscrita no ápice da paixão e acontece no ponto mais incandescente do desejo. Somente a morte simbólica se concretiza.

Finalmente, o corpo do amante Japonês ressuscita o corpo do amante Alemão. O corpo do amante de hoje funciona então como um **décliv** que reanima as imagens do passado. Tudo acontece como se a protagonista revivesse, no presente, um amor impossível, vivido há quatorze anos. É pelas revivescências do passado que as imagens de amor e de morte se reencarnam no presente. Assim, a heroína afirma:

Eu fiquei perto do corpo dele o dia inteiro e a noite inteira. (...) Ele se tornou frio pouco a pouco sobre mim. Ah! como ele demorou a morrer! Quando? Eu não sei exatamente. Eu estava deitada sobre ele. (...) Eu posso dizer que eu não conseguia encontrar a mínima diferença entre o corpo dele e o meu... (...) Você entende? Foi o meu primeiro amor<sup>13</sup>... (DURAS, 1959, p. 99-100)

O corpo do Japonês reanima as imagens de amor e de morte, assim como as ambiguidades paradoxais da paixão. Entre presença e ausência, o Japonês preenche o vazio do ser passionalmente amado. O corpo se torna, então, o vestígio da presença e da ausência. Portanto, a ausência é sempre a falta de alguma coisa antes presente, de algo que não se possui mais: o amor absoluto. Enfim, consciente desse vazio interno, o segredo íntimo da heroína é de buscar preencher a ausência deixada pela morte do ser amado. Tudo leva a crer que a Francesa continuará a reviver, com outros amores de encontro, a experiência vivida, ou seja, a mesma experiência “perdida, que a conduz

---

<sup>13</sup> « Je suis restée près de son corps toute la journée et puis toute la nuit suivante. Il est devenu froid peu à peu sur moi. Ah ! qu'est-ce qu'il a été long à mourir. Quand ? Je ne sais plus au juste. J'étais couchée sur lui... (...), je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien... (...) tu comprends ? C'était mon premier amour ».



literalmente para fora de si mesma e que a leve em direção a um homem novo<sup>14</sup>” (DURAS, 1959, p. 155) Assim será o acaso dos encontros...

### **Bibliografia**

ARMEL, Aliette. **Marguerite Duras les trois lieux de l'écrit**. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot, 1998.

BAJOMÉE, Danielle. **Duras ou la douleur**. Bruxelles: Édition Duculot, 1999.

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire**. Paris: Éditions PUF, 1939.

BLOT-LABARRÈRE, Christiane. **Marguerite Duras**. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

BORGOMANO, Madeleine. **Duras, une lecture des fantômes**. Belgique: Édition Cistre-Essais, 1885.

DURAS, Marguerite. **Un barrage contre le pacifique**, Paris: Gallimard, 1950.

DURAS, Marguerite. **Moderato cantabile**. Paris: Éditions de Minuit, 1958.

DURAS, Marguerite. **Hiroshima mon amour**. Paris: Gallimard, 1959.

DURAS, Marguerite. **Dix heures et demie du soir en été**. Paris: Gallimard, 1960.

DURAS, Marguerite. **Le ravisement de Lol V. Stein**. Paris: Gallimard, 1964.

DURAS, Marguerite. **Écrire**. Paris: coll. « Folio », n° 2754, 1995.

DURAS, Marguerite. **Le camion**. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite. **C'est tout**. Paris: POL, 1995.

DURAS, Marguerite et GAUTHIER, Xavière. **Les parleuses**. Paris: Éditions de Minuit, 1974.

DURAS, Marguerite; ALPHAN, Marianne. **Marguerite Duras ou le ravisement de la parole**. Entretiens radiographiques, coffret de 4 CD d'archives sonores de L'INA Radio-France, 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'œil et l'esprit**. Paris: coll. « Folio », n° 13, 2003.

NOGUEZ, Dominique. **La Couleur des mots, entretiens avec Marguerite Duras autour de huit films**. Paris: Édition vidéographique critique, ministère des Relations extérieures, 1984.

---

<sup>14</sup> « [Expérience] perdue [qui] la transporte littéralement hors d'elle-même et la porte vers [un] homme nouveau ».