

Os testemunhos da dor: a poética do trauma e a memória da morte em Marguerite Duras

RAQUEL MACHADO GALVÃO*

RESUMO: O artigo evidencia indícios do trauma e das dinâmicas de esquecimento presentes em duas produções artísticas de Duras que abrange o período pós catástrofes promovidas pelo nazismo. Uma é o roteiro do filme *Hiroshima mon amour* (1959), dirigido pelo cineasta francês Alain Resnais quatorze anos após o final da Segunda Guerra Mundial (1945). E o livro *A Dor* (1985), uma série de textos autorreferentes em formato fragmentário de histórias que revisam o trauma de personagens imersos em movimentos de resistência ao nazismo. Ambas as produções, que mesclam o literário e o cinematográfico, legitimam uma poética própria do trauma, testemunhada por Duras em diferentes frentes: literária, filosófica, performática e de tradução de si.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; *Hiroshima mon amour*; Marguerite Duras; Morte; Testemunho; Trauma.

ABSTRACT: The article shows indications of trauma and dynamics of oblivion present in two artistic productions of Duras that happen in the period after the disasters promoted by the Nazis. One is the script of the film *Hiroshima mon amour* (1959), directed by the French filmmaker Alain Resnais, fourteen years after the end of World War II (1945). The other one is the book *The War* (1985), a series of self-referential texts in fragmentary format of stories that review the trauma of characters that were immersed in the Nazi resistance movements. Both productions, which mix the literary and cinematic languages, legitimizes the poetics of trauma, reported by Duras on different approaches: literary, philosophical, performative and self representative.

KEYWORDS: Art; Death; *Hiroshima mon amour*; Marguerite Duras; Testimony; Trauma.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária – Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – 13083-872 – Campinas – SP – Brasil. E-mail: raquelmachadogalvao@gmail.com

*Em sua cabeça, como na minha, a desordem sem motivo,
dilaceramentos desconhecidos, abatimentos idem, distâncias que
se criam para possíveis saídas e que são logo abolidas, reduzidas
quase à extinção, nada que não seja sofrimento, gritos e sangue,
é isso que impede o pensamento, ele não participa do caos,
mas o caos o suplanta, e ele se queda, impotente, à sua frente.*
Marguerite Duras – *A dor*

*O momento da sua morte, na verdade, escapou-me, porque...
porque mesmo naquele momento, e mesmo depois, exato, mesmo
depois, posso dizer que eu não podia sentir a menor diferença
o corpo morto e o meu. Tudo o que eu poderia encontrar entre
este corpo e o meu eram semelhanças óbvias, você entende?
Ele foi meu primeiro amor.¹*
Marguerite Duras – *Hiroshima mon amour*

Era isto, a guerra: a vida para uns, para outros, a crueldade do assassinato.
Maurice Blanchot – *O instante da minha morte*

Como seria possível um afastamento dos nossos traumas? Viver uma guerra, fazer parte e acompanhar os agentes sociais dessa cruel composição e depois continuar, seguir a vida, tendo visto de perto a catástrofe, a ausência de cor, a intolerância e tantos assassinatos? Marguerite Duras (1914 – 1996) foi uma artista que viveu isso. Nascida no atual território do Vietnã, antiga Cochinchina, onde também passou a infância, Duras mudou-se na juventude para a França, estudou Direito e lá estabeleceu as suas dinâmicas de trocas artísticas. Escreveu roteiros de cinema, textos para dramaturgia, poesia e romance, além de ter atuado como diretora de cinema. Sua obra é muito ampla. Diante disso, pensando o recorte da poética e do testemunho, estamos diante de duas produções artísticas de Marguerite Duras que se apropriam do trauma e da dor, expondo os crimes de guerra e os fragmentos sociais existentes depois da Segunda Guerra Mundial, bem como suas consequências para aqueles que sobreviveram ao extermínio e tinham uma visão crítica do que se passava, mesmo que isso representasse um risco, o risco da morte.

Não demorou muito para que Duras conseguisse transformar o horror em arte. Como se a sua composição fosse uma questão de vida ou morte. Independente da plataforma, a estratégia de Duras era a mesma. Falar, expor os fragmentos de violência da guerra. Em palavras, mostrando as feridas, ela nos aponta: “observa o que aconteceu, passou por aqui uma indústria estatal da morte, e eles nem se preocuparam se nós éramos humanos”.

Duras foi testemunha do seu tempo e da sua própria vivência. Utilizou a literatura e o cinema juntos, como se fosse uma única arma. Nos livros que ela escreveu, vemos claramente as imagens e nos filmes a expressão de poesia. Poéticas evidenciadas em duas produções artísticas aclamadas pela crítica especializada: *Hiroshima mon amour* (1959), roteiro de Duras para o primeiro filme do cineasta francês Alain Resnais² (1922 - 2014) – filme aclamado e

¹ Livre tradução do roteiro em inglês realizada pela autora do artigo: “the moment of his death actually escaped me, because... because even at that very moment, and even afterward, yes, even afterward, I can say that I couldn’t feel the slightest difference between this dead body and mine. All I could find between this body and mine were obvious similarities, do you understand? He was my first love...” em *Hiroshima mon amour*, texto de Marguerite Duras para o filme de Alain Resnais; trans. Richard Seaver; New York: Grove Press, 1961.

² Alain Resnais é um dos expoentes da Nouvelle Vague. Movimento que deu o retorno da visibilidade ao cinema francês, nas décadas de 1950 e 1960, caracterizado pela ruptura com os formatos até então realizados,

indicado aos principais festivais de cinema do mundo, como o Oscar de 1961, no qual concorreu na categoria de melhor roteiro original; e *A dor* (1985), livro que traz o diário e a confissão de Duras de forma autorreferencial, numa escrita de si evidenciada em forma de narrativa que também beira a ficção, ou seja, permanece em um lugar híbrido, da impossibilidade de definir qualquer fronteira entre uma coisa e outra. É o que Jacques Derrida expõe no texto *Fidelidade a mais de um – merecer herdar onde a genealogia falta* (2005b), que mesmo refletindo a tradução, ele aponta para essa impossibilidade de contar uma história: “Intraduzibilidade a partir da qual uma história começa, uma história é convocada, uma história como tradução interminável de intraduzibilidade permanece intraduzível: toda história” (DERRIDA, 2005b, p. 187). Nas obras de Duras que iremos interpretar aparece essa pulsão. Como traduzir a dor, o momento do trauma, o que vem depois? Qual a consequência da morte, onde vamos parar com nosso choro: “Chorei outra vez, choro todos os dias pelo admirável erro da vida” (DURAS, 1985, p. 169), é o que diz a mulher, personagem do último texto de *A Dor, Aurélia Paris*, no qual ela cuida da sobrevivência de uma menina judia abandonada, esperando os policiais alemães chegarem na sua casa para matá-los, antes que eles levem a menina. A espera. Antes de adentrar no livro, abordando as suas duas partes e seus textos, ocupo, de início, a ideia do testemunho. Quais interlocuções foram possíveis com a dor? Qual a poética que está impressa aí, nessas histórias onde o esquecimento e a lembrança estão sob a mesma navalha, de indefinição?

Testemunho e arquivamento

Antes de seguir com as reflexões, é necessário apenas um adendo. Existe um interesse crescente e atual na história das guerras, não característico apenas do momento político e social que estamos vivendo, mas presente, pelas minhas leituras, em toda a história da humanidade ocidental, já que as disputas entre nações são seculares. Temos também a escavação, a necessidade de saber de onde viemos, quais os nossos ancestrais, quanto de sangue derramaram para que eu estivesse aqui hoje. É a questão da raça. O que eu herdo sendo quem sou? Adiante, com a ampliação dos testemunhos, sempre flutuantes, e a necessidade de arquivar o sentimento de uma época, há a atuação do Estado que sempre se repete. Observam-se crises e mais crises, econômicas, as pessoas passando fome por conta da opressão social, a miséria humana legitimada pelo Estado e, no capitalismo moderno, pelas grandes corporações (hoje também virtuais). O interesse se deve a muitas questões, de sobrevivência, inclusive. E a uma não muito hipotética necessidade de dominação que pode ser (?) inerente ao homem, como se pôde observar no conhecimento dos diversos agentes envolvidos na guerra. Busco, então, promover a diversidade e a capilarização dos personagens que atuam como entusiastas de um sistema menos excludente e que se infiltram,

principalmente pelas produções de *Hollywood*. Nesse período nomes de cineastas franceses foram evidenciados, juntamente com Resnais, como é o caso de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, etc, apenas para citar os mais conhecidos.

que buscam fazer o mínimo para colaborar com a melhoria das coisas, mesmo sabendo da complexidade que a tomada de partido envolve.

As mortes, lentas e graduais, ou repentinas, incertas: testemunham cenas. Voltamos para o período após a Segunda Guerra Mundial, marcado pelas cinzas e pela busca de uma expressão artístico-literária. Mora aí o germe da literatura de testemunho. Depois dos genocídios, de inumeráveis mortes nos campos de concentração espalhados na Europa e em todo o mundo, ancorados por uma sede de dominação alemã em relação às outras “raças”, o absurdo. Testemunham aqueles que viveram ou que de alguma forma estiveram envolvidos na história, acreditando que compartilhar seria importante, como aponta o pesquisador Márcio Seligmann-Silva no artigo *O local do testemunho* (2010), publicado na revista *Tempo e Argumento*:

A memória do mal passou a ser algo compartilhado por esse grupo e o século XX viu inúmeras sociedades serem fragmentadas em grupos que compartilhavam a experiência comum de uma barbárie. O século XX foi um século de catástrofes, de genocídios e de perseguições em massa. Ele gerou um número de mortes e de sociedades devastadas pela violência como nunca antes se vira. Muitas populações ocuparam este lugar de vítima (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 12).

E o testemunho, como Seligmann-Silva também destaca, aponta para uma necessidade absoluta de expressão dos agentes oprimidos durante a guerra: ele “se apresenta como condição de sobrevivência.” (SELLIGMAN-SILVA, 2008, p. 66). Porque pela vontade dos algozes, dos responsáveis pela naturalização do extermínio e da exploração e humilhação de outro ser humano, a melhor saída seria esquecer. Esquecer o que aconteceu, dos açoites e da morte em massa. Eles tentaram. Mas o testemunho estava aí não apenas para distrair, mas para expor a dor e o trauma de ter vivido algo que seria, a priori, impensável na sociedade moderna.

Jacques Derrida, no texto *Poétique et politique du témoignage*³ (2005a), vislumbra a capacidade dos artistas de atestarem fatos e testemunharem a partir de uma poética. Em vista disso, não há como excluir o trabalho de Duras de uma estética poética. E considerando a indiferença entre os polos ficção-realidade, vida-morte, as fronteiras inexistem. Aparece com força – força poética - um desejo de testemunho que “se atém a esse limite da inteligibilidade e da transparência de sentido” (DERRIDA, 2005a, p. 37). O testemunho, então, ocupa um lugar onde a tradução do que se passou é também uma construção narrativa em *mobile*:

Para ser seguro como testemunho, não pode, não deve estar absolutamente assegurado, absolutamente seguro e certo da ordem do conhecimento como tal. Este paradoxo, *como tal*, é o que experimentamos, e não há nada de arbitrário nisso, no propósito do segredo e da responsabilidade, do segredo da responsabilidade e da responsabilidade do segredo⁴ (DERRIDA, 2005a, p. 15).

³ Tradução de José Carlos Bernal Pastor para o espanhol: Poética y política del testimonio.

⁴ Livre tradução do texto em espanhol: “Para ser seguro como testimonio, no puede, no debe estar absolutamente assegurado, absolutamente seguro y certo em el orden del conocimiento como tal. Esta paradoja de como tal es la que podemos experimentar, y no hay nada de fortuito en esto, a propósito del secreto y de la responsabilidad, del

No texto, Derrida faz uma análise da poética de sobrevivência e propõe a prova da experiência do testemunho, algo como revelar a memória das cinzas, da performance do testemunho que nunca se completa e está sempre para além da verdade porque revela algo inconsciente. É o que podemos verificar na obra de Duras? Talvez em direção de uma morte estancada através da iminência e existência da morte em si. Mesmo sem ela ter se concluído. Uma espécie de arquivamento verificado no texto *Mal de Arquivo, uma impressão freudiana* (2001), de um dos colóquios do filósofo francês. Ele direciona o olhar para a natureza espectral do arquivo a partir de Sigmund Freud:

Porque a estrutura do arquivo é espectral. Ela o é a priori: nem presente nem ausente “em carne e osso”, nem visível nem invisível, traço remetendo sempre a um outro cujo olhar não saberia ser cruzado, não menos que, graças à possibilidade de uma viseira, o fantasma do pai de Hamlet. Pois o motivo espectral põe bem em cena esta fissão disseminante que afeta desde o princípio, o princípio arcôntico, o conceito de arquivo e o conceito em geral (DERRIDA, 2001, p. 110-111).

Trata-se de uma noção de arquivamento que, além de envolver o que não pode se ver com um olhar inocente, engloba fantasmas, que chegam e vão em cada despertar na dureza da dor de ter sobrevivido aos olhos do mundo. Novamente, Duras em suas obras. Por início, o roteiro cinematográfico.

Hiroshima mon amour: entre a dor de lembrar e o medo de esquecer

Existem várias cenas marcantes no filme *Hiroshima mon amour*. Considerado por alguns críticos da sétima arte como um clássico da história do cinema⁵, o filme fala de guerra e de dor, de traumas e da busca pela paz, etc. Cenas de Hiroshima, cenas da França, repressões que se evidenciaram. Um do lado da Alemanha, outro em oposição à expansão alemã e de seus ideais. Mas tudo era barbárie.

Duras, responsável pelo argumento do roteiro do filme, aponta para o movimento de fragmentação. Ela e Ele, os personagens, unidos pela negação. “Você não viveu o que eu vivi...”. Pessoas transformadas em massas, em objetos, em números. A imprensa que anunciava “200 mil mortos e 80 mil feridos em menos de nove segundos”: é o fim da guerra. O fim?

Quatorze anos depois, de volta. A França em Hiroshima, pedindo paz. Órgãos Internacionais envolvidos. Uma enfermeira, bela atriz, tentando entender a dor que sentia por estar ali, de volta às memórias, memórias que haviam adormecido até ela encontrar um

secreto de la responsabilidad y de la responsabilidad del secreto”, em *Poética y política del testimonio*, publicado na *Revista de Filosofía* (Universidad Iberoamericana), p. 13-47, 2005.

⁵ Informações sobre a recepção crítica do filme, principalmente entre os críticos de cinema brasileiros, podem ser encontradas na tese *Hiroshima Mon Amour e a recepção da crítica no Brasil*, de autoria de Alessandra Souza Melett Brum e defendida em 2008 junto ao Programa de Mídias, vinculado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

sentido para expor: a própria morte diante dela. Os números de sobreviventes, toda uma performance para que o povo veja a dor. A dor da morte que é semelhante à dor de amar. E podem ser a mesma coisa. Porque o amor poderia ser correspondido se não existissem as fronteiras com as quais já estamos acostumados, a biológica, de onde vim e o que herdei. O *biopoder* fazendo ecoar a ideia do racismo para além do imaginável. Michel Foucault, no curso de 1976 ministrado no Collège de France e reunido no livro *Em defesa da Sociedade* (2010), apresenta inversão ideológica que aconteceu durante o nazismo:

O tema do Estado, que era necessariamente injusto na contra-história das raças, vai se transformar em tema inverso: o Estado não é instrumento de uma raça contra uma outra, mas é, e deve ser, o protetor da integridade, da superioridade e da pureza da raça. A ideia da pureza da raça, com tudo que comporta a um só tempo de monístico, de estatal e de biológico, será aquela que vai substituir a ideia da luta das raças (FOUCAULT, 2010, p. 68).

O projeto nazista, para Foucault, fez operar um racismo biológico, e envolveu profetismo e inversão do discurso. Novos universos surgiram. Não munidos pela lógica, mas pela ferocidade que apenas o amor é capaz de anestesiar. Nesse local aparece o texto de Duras. Não se trata de profecia, mas de revisão da morte. Em Hiroshima, a personagem feminina volta para o seu lugar natal, a cidade de Nevers, deixa fluir os *flashbacks*, para seu amante japonês que acabara de conhecer. A revisão do trauma não foi fácil. A mulher teve a sua vida afetada porque namorou um soldado alemão. Apaixonou-se, deixou a guerra de lado, e aquilo era inaceitável aos olhos dos outros. Viu o sangue, enlouqueceu de ódio contra todos que estavam loucos de vingança. Uma fábula francesa, que se passou em uma pequena cidade, e que levou a personagem para o presente momento da trama.

Os fragmentos aparecem em paradoxos. Uma relação amorosa que desencadeia uma outra e faz manifestar outros pensamentos e fatos: morrer/viver sem haver superado a crueldade da guerra. A poética de Duras para desencadear essas mensagens é o trauma. A certeza de nunca mais poder viver o amor porque as suas nuances envolvem morte, intolerância e medo. Duras refaz o caminho da personagem, desde Nevers, passando por Paris e Hiroshima, em um momento que ainda vive a dor da morte ou a de ter sobrevivido. Como no texto de Maurice Blanchot, *O instante da minha morte*. Estar diante do fim, um êxtase para se livrar da imundície da aniquilação do outro. A morte como esperança de que a questão racial não faça mais importância. O conto de Blanchot coloca o personagem diante de um esquadrão de fuzilamento alemão que o privou da morte por conta de sua origem, considerada nobre:

Permanecia todavia, como no momento em que o fuzilamento estava iminente, o sentimento de leveza que não conseguirei traduzir: liberto da vida? o infinito que se abre? Nem felicidade, nem infelicidade. Nem a passo de ausência de temor e talvez já o passo / não passo para-além. Sei, imagino que este sentimento inalisável mudou o que restava de existência. Como se a morte fora dele pudesse doravante senão embater contra a morte nele. “Estou vivo. Não, estás morto.” (BLANCHOT, 2003, p. 20-21).

No paradoxo morte-vida, a loucura que é sobreviver à aniquilação. O personagem masculino, assim como o feminino de Duras, estiveram diante da morte. Amores morreram em todo o mundo, em Hiroshima ou nos campos de concentração.

O texto do roteiro apresenta essa loucura de resistir, de buscar sanidade mesmo quando é impossível, pois existe a melancolia, a vontade de desistir, o medo do outro. Características do durante e do pós-guerra. Espaço para dor e revolta e depois tudo se amortece. Volta para o “normal”, que ainda é o ideal racial. Só é possível traduzir o outro a partir do momento que você se coloca no lugar do outro.

Essas são questões que ainda habitam o contemporâneo. Percebemos a abordagem de Derrida no texto *Fidelidade a mais de um – merecer herdar onde a genealogia falta* (2005b). A experiência de não ser somente um, mas de permitir a troca com outras pessoas:

Uma espécie de luto aí seria também original: o outro não se apresenta, ele se ausenta lá mesmo e mesmo que se apresente: é um desaparecido. Quando eu vejo chegar, já estou chorando sua ausência, lastimar-desejar-deter sua partida, eis-me já lhe dizendo “adeus” (DERRIDA, 2005b, p. 175).

Luto presente no roteiro de *Hiroshima mon amour*. Uma relação com o estrangeiro, hóspede e hospedeiro, ao mesmo tempo, a impossibilidade de habitação. No roteiro de Marguerite Duras, sensações que são universais. A história da separação, da impossibilidade de coabitação movida pelo amor. A depressão que a partir da personagem feminina de Duras nos leva ao nosso lugar. De no fim ser a relação com o espaço que vivemos e ter dignidade para expor as chagas do que não pode ser mais cogitado: o extremo da intolerância. Que assombra a morte pela violência. O que não podemos controlar, a não ser testemunhando.

Eis a literatura e o cinema unidos nesse propósito. Existem outros aspectos que podem ser observados no filme, tecnicamente muito elogiado pelo recurso narrativo utilizado, o *flashback*. Inovou em fotografia e trilha sonora também, questões que não vamos adentrar propriamente. Apontamos para aspecto social das imagens que aparecem. Não é só um japonês belo e uma francesa loira. São pessoas que viram de perto a miséria humana e que tentam continuar as suas vidas. Mesmo estando conectados à guerra, na morte. O desafio, o nosso desafio diante do texto de Duras. Encontrar na poética do trauma um sentido, uma razão para continuar mesmo sem saber para onde estamos indo, mas sem abrir mão daqueles locais – da miséria humana – para onde não desejamos mais retornar, independente da (in) certeza da morte.

A dor: esquecimento do (im)possível

A dor foi um livro de Duras publicado em 1985, quarenta anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Autorreferente à biografia da autora - o que acontece em outras produções dela como *O amante* (1984) – o livro é dividido em duas partes. A primeira é *A dor*, composta por uma espécie de diário encontrado muitos anos depois de escrito, no qual Duras confessa:

“Não tenho lembrança alguma de tê-lo escrito” (1985, p. 8). Para ela, o diário é uma das coisas mais importantes da sua vida: “encontrei-me diante de uma fenomenal desordem de pensamento e do sentimento, que não ousei tocar, e comparada à qual literatura me envergonha” (1985, p. 8). Trata-se de uma confissão de espera inimaginável. A mulher que aguarda notícias do marido que participou da resistência francesa contra o nazismo e que foi levado a um campo de concentração. E todas as dores envolvidas nessa história. Um enfoque díspar ao que foi relatado no filme, mas da mesma forma bem próximo. A dor indecifrável, presente, que corrói, emagrece e, ao mesmo tempo, alimenta uma esperança. A de sair viva daquele horror todo e não se sentir só. Este sentimento que ocupa a primeira parte do livro que é uma referência a história de Duras cujo marido, o escritor francês Robert Antelme (1917 – 1990), no livro o personagem Robert L., foi mesmo levado a um dos campos de concentração nazistas em 1954 e viveu o horror de sobreviver muito além do que o seu próprio corpo determinava.

A segunda parte do livro divide-se em quatro histórias, que, não muito longe de serem anedóticas, foram registradas por Duras. A primeira, *o sr. X, aqui chamado Pierre Rabier*, enfoca a relação da narradora com um servidor do regime nazista, que, por ter o sonho de estar perto da literatura e da produção de arte, a convida para restaurantes e bares, oferecendo informações, mesmo diante do medo e da iminência da aniquilação de um lado pelo outro. As duas histórias finais do livro relatam a vingança da resistência francesa, logo após a guerra. Os textos *Albert, do Bar Les Capitales* e *Ter, o miliciano* abrangem o fim da guerra de outra forma. Aponta para os informantes franceses que foram presos, que faziam serviço de delatores ou de prestadores de serviço para o nazismo. A vingança movida pela justiça que também decai na violência e na transparência de personagens que assimilaram o discurso do dominador sem saber bem o que estavam fazendo, como uma criança inocente ou alguém que pensava apenas em ganhar dinheiro.

Os dois últimos textos do livro *A dor* apresentam um tom de fábula, como Marguerite Duras indica no começo de *A urtiga partida*: “Foi inventado. É literatura” (1985, p. 154). A história apresenta três personagens principais: o menino, o homem e o estranho. Um retrato terceiro mundista, embora acontecido em Paris, de um encontro de três vivências no período depois das catástrofes:

Não pensa no que diz, fala automaticamente em lugar de calar, de morrer. Tem uma coisa dentro de si que ele não sabe expressar, libertar. Porque não a conhece. Não sabe como se fala sobre a morte. Ele está em frente de si mesmo, como o homem e a criança a sua frente. O homem e a criança sabem. O homem vai falar no lugar do estranho, mas, do mesmo modo, vai se calar. Todos os esforços são feitos para afastar o silêncio (DURAS, 1985, p. 160).

E uma criança judia aparece também em *Aurélia Paris*: imagens da guerra e do barulho na importante cidade da Europa. Uma cidade e uma senhora, disposta a salvar a menina judia dos soldados alemães. Movida pelo afeto de ver a injustiça do regime e possibilitar a mudança do mundo, pela tarefa de escrita da personagem que sobrevive: “Moro em Paris, onde meus

pais são professores. Tenho 18 anos. Escrevo” (DURAS, 1985, p. 175). A continuidade da vida foi então possível, mesmo e apesar do trauma.

Podemos retornar à primeira parte de *A dor*, que imprime de fato a dinâmica do diário, diante da dor, da iminência do esquecimento e da possibilidade de registro histórico. Mesmo com a escrita fragmentária, Duras é direta e até sistemática: “Os alemães estavam fuzilando. O avanço dos Aliados é muito rápido, eles não têm tempo de levar todos, e fuzilam. Ainda não sabemos que, às vezes, quando não tem tempo de fuzilar deixam ficar.” (DURAS, 1985, p. 27). E apresenta números: “Seiscentos mil judeus foram presos na França. Já se diz que apenas um de cada cem voltará. Voltarão, portanto, seis mil” (DURAS, 1985, p. 27). O diário, além de expor a barbárie, cobrava responsabilidades, nem que fosse de uma nação:

São muito numerosos, os mortos são realmente muito numerosos. Sete milhões de judeus foram exterminados, transportados em vagões de gado e depois asfixiados nas câmaras de gás construídas com essa finalidade, e então queimados nos fornos crematórios construídos para isso. Os recém-nascidos foram entregues ao corpo de MULHERES ENCARREGADAS DO ESTRANGULAMENTO DE CRIANÇAS JUDIAS, peritas na arte de matar com uma pressão sobre as carótidas. Com um sorriso, é indolor, dizem elas. Esta nova face da morte, organizada, racionalizada, descoberta na Alemanha, desconcerta antes de eliminar. Estamos perplexos. Como é possível, ainda, ser alemão? (DURAS, 1985, p. 49).

Não podemos passar imunes às informações e às sensações da violência testemunhadas por Duras. As histórias do livro *A dor* são igualmente horripilantes, por representarem personagens e facetas da guerra, como essa vivência, a da espera pelo outro, do desespero e da loucura que levam ao esquecimento de si mesmo. Ao mesmo tempo que o evidencia – o esquecimento – na escrita performática do diário como uma experiência única que segundo Seligmann-Silva produz páginas que se embaralham com a vida de seu autor-protagonista:

Nele somos tocados pelo ar que o personagem respirava. Tendemos a ver nele um testemunho, ou seja, um índice, metonímia, e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados. Além disto, o diário possui também uma respiração, um ritmo, que expressa a situação anímica e corpórea de seu autor e para ela aponta (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 07).

Diante do movimento do texto, a experiência de debruce na narrativa de Duras se dá de forma quase cinematográfica. A dor, a sobrevida relatada. Como Michel Foucault apontou no texto *A escrita de si* (1983), a tradição do registro da memória não deve ser encarada como um simples suporte, pois constitui um material para execução de um exercício essencial para os humanos: “ler, reler, meditar, conversar consigo e com outros, etc.” (FOUCAULT, 1983, p. 148). Trata-se de um exercício de constituição de si, recolhendo os fragmentos, refletindo sobre o passado em busca de uma verdade pessoal, uma assimilação do mundo.

Assim pode ser visto o diário de Duras. O espectro da morte presente a partir dos sentidos: “Nunca nos habituamos a vê-lo. Era impossível. O inacreditável estava no fato de ainda estar vivo” (DURAS, 1985, p. 58). O relato do diário e as consequências das torturas

no retorno. Sensações de espanto e de susto que parecem que nunca vão passar. Efeitos da guerra e da morte — sempre tão presentes — que no período depois da segunda guerra se desfaz, mas se refaz através desses registros artísticos. Dores infindáveis e consequências psicológicas. A militância que continua na poética.

Entre a vala e a cave: continuidades

Existem duas imagens claustrofóbicas e, ao mesmo tempo, catastróficas nas duas obras da escritora francesa. Em *Hiroshima mon amour*, a *cave*. Uma espécie de porão onde a personagem foi presa pela família, depois da morte do soldado alemão com quem ela se relacionava. Um lugar fechado, frio, de onde era possível ouvir e sentir a dor. A dor da perda, da morte, e de não saber porque estava sendo punida, já que não existia punição maior do que perder o amor por uma causa puramente racial. Eis o simbolismo da imagem. Um lugar fechado de onde só era possível viver o próprio ódio e assimilar o trauma para só depois continuar.



Fig. 1: Fotograma de *Hiroshima mon amour*. A *cave*.
Atriz: Emmanuelle Riva

A imagem da vala aparece na narrativa do diário *A dor*, misturando a imagem de sonho com a realidade possível: imaginar seu marido em uma vala, morto. Os pensamentos recorrentes: “São as duas faces da imagem. Tenho de escolher uma delas, ele rolando na vala ou o alemão voltando a colocar a metralhadora no ombro e saindo” (DURAS, 1985, p. 29) e “Pertencemos a essa parte do mundo onde os cadáveres são amontoados em um emaranhado de valas comuns. Isso está acontecendo na Europa. Os judeus são queimados aqui, aos milhares. É aqui que choram por eles” (DURAS, 1985, p. 46). Os dois lugares são insólitos e podem estar em qualquer cidade do mundo. A insanidade, movida pela violência ou pela repressão, se configura como algo universal.

Na urgência do testemunho, seguindo os passos de Duras, as duas obras artísticas estabelecem conexões e revelam a indefinição e enigmas humanos/humanitários sem respostas. No texto *Morada. Maurice Blanchot*, de autoria de Jacques Derrida, ele aponta para a função instável do testemunho, que depende de um estatuto jurídico ainda precário: “um testemunho que fala de si próprio e pretende contar não só sua vida, mas também sua morte, a quase-ressurreição, uma espécie de paixão – nos limites da literatura” (DERRIDA, 2004, p. 09).

Eis as vozes sem limites. As que vão além do que a lei permite e ainda questionam: mesmo que tenha uma linha tênue entre o que aconteceu e o que eu esqueci, por que não ouvem a dor e o trauma dos envolvidos? No caso das duas produções de Duras, são vozes-mulheres, não veladas, que suportam o limite da dor, acreditam no outro também dentro de um limite. Estão frente a frente no momento de traduzir a vida via arte.

Imersa em um olhar pessoal e intuitivo diante das duas composições de Duras, detectei que alguns trabalhos já foram realizados para evidenciar a obra da escritora francesa e compreendo a força das diversas abordagens. Nesse registro, vivi o impacto inicial do contato com Duras, frequentando os seus espaços e as dores transpostas em seus textos. Descobri que foi brutal viver a guerra e lidar com as consequências. Nesse contexto, o amor e a arte são dois gritos de resistência. Em uma *cave* ou em um porão, ciente da morte, sem temer a dor viver, a arte evidencia a quebra dos direitos humanos. E nos fragmentos de Duras, em cinzas, somos capazes de defender o que acreditamos, iluminados pela poética do eu. Bradando em solidão ou em comunhão e esperando avançar em vivências humanas a partir desse choque com a violência do passado. Vivendo a (con)tradição de viver, a morte, o outro, em paz.

GALVÃO, R. M. Testimonies of Pain: The Poetics of Trauma and the Memory of Death in Marguerite Duras. **Olho d'água**, v. 9, n. 1, p. 39–50, 2017.

Referências

HIROSHIMA MON AMOUR. Direção de Alain Resnais. França, 1959. 1 DVD, Argos-Daiei-Como-Pathé Productions, 90min. Color, 1959.

BLANCHOT, M. *O instante da minha morte*. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.

BRUM, A. S. M. *Hiroshima Mon Amour e a recepção da crítica no Brasil*. 2009. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas. 2009. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000469320>>. Acesso em: 23 set. 2016.

DERRIDA, J. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Morada. Maurice Blanchot*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Viseu: Edições Vendaval, 2004.

_____. Poética y política del testimonio. Trad. José Carlos Bernal Pastor. *Revista de Filosofía*. México, v. 37, n. 113, p. 11 – 47, May-Ago/2005a.

_____; OTTONI, P. *Tradução manifesta: double bind & acontecimento, seguido de Fidelidade a mais de um: merecer herdar onde a genealogia falta*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo, 2005b.

DURAS, M. *A dor*. Trad. Vera Adami. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

_____. *Hiroshima mon amour*. Trad. Richard Seaver. New York: Grove Press, 1961.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Ética, sexualidade, política*. Trad. Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado Barbosa. 2. Ed. São Paulo: Forense Universitária. 1983.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

_____. O lugar do testemunho. *Tempo e Argumento – Revista do Programa de Pós-graduação em História*. Florianópolis: v. 2, n. 1, p. 03 – 20, jan./jun. 2010. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894/1532>>. Acesso em 08 ago. 2016.

Recebido em: 26/09/2016

Aceito em: 02/12/2016