



ESCREVER É GRITAR SEM RUÍDO: OS SILÊNCIOS NA ESCRITA DE MARGUERITE DURAS

ÉCRIRE, C'EST HURLER SANS BRUIT :
LES SILENCES DANS L'ÉCRITURE
DE MARGUERITE DURAS

Isabela Bosi*

* isabelabosi@gmail.com
Doutoranda em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP), mestra em
Memória Social (UNIRIO) e graduada em Comunicação Social (UFC).

RESUMO: Neste artigo, analisamos dois textos de Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* (1960) e *La douleur* (1985), para refletir acerca dos silêncios nessa escrita, compreendidos também como *gritos sem ruído*. Integrante da Resistência Francesa e do Partido Comunista durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Duras viveu os horrores desse período, especialmente após a prisão do marido em um campo de concentração. Ao escrever sobre a guerra, porém, ela rompe com toda busca de representação de *uma* realidade, propondo justamente o contrário: expor a insuficiência da língua diante do desastre. Em ambos os textos, e ao longo de praticamente toda a sua obra, Duras deixa as palavras fazerem silêncio, como modo também de testemunhar, no limite da linguagem. Ao longo desta análise, dialogamos com Gilles Deleuze, Giorgio Agamben e Márcio Seligmann-Silva buscando refletir acerca dos silêncios e das (im) possibilidades de testemunho na escrita durassiana.

PALAVRAS-CHAVE: testemunho; memória; Hiroshima mon amour; La douleur; Marguerite Duras.

RÉSUMÉ: Dans cet article, nous analysons deux textes de Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* (1960) et *La douleur* (1985), en réfléchissant sur les silences de cette écriture, entendus aussi comme des cris silencieux. Membre de la Résistance française et du Parti communiste pendant la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), Duras a vécu les horreurs de cette période, surtout après l'emprisonnement de son mari dans un camp de concentration. Lorsqu'elle écrit sur la guerre, toutefois, elle rompt avec toute intention de représentation d'une réalité, en proposant exactement le contraire : exposer l'insuffisance du langage face au désastre. Dans les deux textes, et dans la quasi-totalité de son œuvre, Duras laisse les mots se taire, comme une manière aussi de témoigner, à la limite du langage. Tout au long de cette analyse, nous dialoguons avec Gilles Deleuze, Giorgio Agamben et Márcio Seligmann-Silva, en cherchant à réfléchir sur les silences et les (im)possibilités du témoignage dans l'écriture durassienne.

MOTS CLÉS: témoignage; mémoire; Hiroshima mon amour; La douleur; Marguerite Duras.

GRITO SEM RUÍDO, OU UMA INTRODUÇÃO

Em 1993, o cineasta Benoit Jacquot decide filmar uma conversa sua com Marguerite Duras, sobre a escrita, ou melhor, sobre *escrever*. O filme, cujo título é justamente *Écrire (Escrever)*, foi transcrito e publicado, no mesmo ano, como livro homônimo. Nele, Duras diz que “é curioso um escritor. É uma contradição e também um não-senso. Escrever é também não falar. É calar-se. É gritar sem ruído” (DURAS, 1993, p. 28).¹ Esse grito silencioso, cujo absurdo abre caminhos para questionar a própria linguagem, está presente em toda a obra durassiana como um elemento, muitas vezes, central de sua escrita. Se escrever é também calar(-se), o silêncio assume lugar fundamental para Duras, tanto na *forma*, nos numerosos espaços em branco entre as linhas, quanto no *conteúdo*, naquilo que permanece como não-dito, especialmente em seus textos de guerra, como veremos adiante.

A potência dessa escrita ganha uma força maior justamente no que não é dito, esses gritos sem ruído, como pretendemos mostrar ao longo deste artigo. Para tanto, concentramos nossa análise especialmente em dois textos de Duras, *Hiroshima mon amour* (1960) e *La douleur* (1985). A escolha desse recorte se dá por uma razão central: ambos os textos tratam de experiências de guerra, que, na escrita de Duras, estão carregadas de vazios e rupturas

com a representação, através de testemunhos elaborados no limite da linguagem. Apesar de notarmos, em diversas obras da autora, elementos que reforçam esse limite e os silêncios da escrita, consideramos o recorte, proposto aqui, singular, por se tratar de textos de guerra e, por isso, reforçar ainda mais a importância dos não-ditos.

Tendo em vista que a escrita de Duras está profundamente relacionada às experiências vividas durante a Segunda Guerra Mundial, iniciamos este artigo recuperando e destacando alguns elementos fundamentais da vida e da obra da autora, em diálogo com nosso aporte teórico, para, em seguida, adentrarmos mais atentamente no *corpus* de nossa análise.

UM LIVRO SEMPRE ABERTO

Duras foi uma escritora, roteirista, cineasta e dramaturga, filha de pais franceses, nascida na antiga colônia francesa da Indochina, nos subúrbios de Saigão. Em 1932, aos dezoito anos, ela se muda definitivamente para a França, nunca mais retornando a seu país de origem e revendo a família raras vezes. Poucos anos depois, em 1939, tem início a Segunda Guerra Mundial. Em 1940, Paris é ocupada pelo exército nazista alemão. Duras e seu marido à época, Robert Antelme, entram para a Resistência Francesa. Em 1944, Antelme é preso, durante uma reunião da

1. Todas as traduções dos textos de Duras, neste artigo, são de nossa autoria. No original: “C’est curieux un écrivain. C’est une contradiction et aussi un non-sens. Écrire c’est aussi ne pas parler. C’est se taire. C’est hurler sans bruit.”

Resistência, e levado pela Gestapo para o campo de concentração Buchenwald. Duras, que já havia perdido um filho e o irmão mais novo para a guerra, se filia, então, ao Partido Comunista Francês (PCF), engajando-se na luta contra o nazismo – não só, mas também como modo de suportar sua dor.²

Até o fim da guerra, Duras não escreverá nada, a não ser alguns diários – entregues por ela ao Estado Francês no final de sua vida e publicados postumamente sob o título *Cahiers de la guerre et autres textes* (2006). Ela rompe com esse hiato apenas em 1950, ao publicar *Un barrage contre le pacifique*, após se desvincular definitivamente do PCF, que, de muitos modos, lhe impedia de se dedicar à literatura.³ A partir desse momento, Duras passa a escrever praticamente um livro por ano. Em 1958, ela publica seu oitavo romance, *Moderato Cantabile*, considerado pela crítica da época como o início de uma nova fase de sua escrita, um momento de mudança. Em uma das raras vezes em que concorda com a crítica, ela considera que houve, de fato, uma mudança radical no seu modo de escrever, a partir desse livro. Em 1987, em entrevista à jornalista Leopoldina Pallotta della Torre, ela diz não reconhecer o que escreveu antes disso, em que muito era dito e pouco era deixado para a imaginação do leitor (DURAS, 2016a, p. 42).

Moderato Cantabile marca, então, o início de um gesto que se tornará presente na escrita de Duras até o fim de sua vida: uma ruptura radical com os tradicionais modelos de representação e uma abertura a modos de escrita que reforçam os silêncios, os não-ditos, compondo um *livro sempre aberto*, como ela dizia, “um livro aberto é também a noite” (DURAS, 1993, p. 29).⁴ O livro aberto, para Duras, é também o espaço onde o silêncio ganha uma importância maior. Isso nos remete a Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, quando este diz que “a obra é a espera da obra” (2005, p. 352). Para o autor, “o Livro nunca deve ser olhado como estando verdadeiramente ali. Não podemos tê-lo em mão” (2005, p. 342).

Blanchot se refere, sobretudo, à poesia de Stéphane Mallarmé, para quem “a linguagem não é feita de palavras, mesmo que puras: ela é aquilo em que as palavras já estão sempre desaparecidas, e o movimento oscilante de aparição e desaparecimento” (2005, p. 346). No entanto, podemos estender esse pensamento à obra de Duras. Um livro aberto, essa noite, esse por vir, inteiramente permeado de silêncios e vazios, desaparecimentos, é também o grito sem ruído, de que fala Duras acerca da escrita. Um modo de construir destruindo, *na* e *a* linguagem:

Eu tento fazer isso a que chamo de livros abertos, proposições, estruturas nas quais o leitor “afunda” seu livro com ele.

2. Sobre a entrada no Partido, anos depois, em entrevista à jornalista Leopoldina Pallotta della Torre, Duras diz que decidiu filiar-se ao PCF porque precisava “superar a solidão, se tornar parte de um grupo, entrar numa consciência coletiva que pudesse ser partilhada” (DURAS, 2016a, p. 27). Ela passa a trabalhar intensamente para o Partido, organizando uma corrente de solidariedade entre os 75 mil parentes de mais de um milhão de franceses detidos, para circulação de notícias que ela e outros integrantes do PCF conseguiam reunir com prisioneiros fugitivos.

3. Na mesma entrevista à dela Torre, Duras conta que ler e escrever livros fora do Partido era proibido e que se sentia culpada quando o fazia. Além disso, ela sofria com as repressões por parte de outros membros, que a criticavam, dentre outros motivos, por sair à noite, a clubes noturnos. (DURAS, 2016a, p. 29).

4. No original: “Un livre ouvert c’est aussi la nuit”.

E como chegar nisso? Obviamente pelo estilo, “por não dizer”. Eu tento demolir tanto quanto construir, descongestionar meu pensamento. Eu faço, se você quiser, uma espécie de tentativa de retirada do eu, do eu tagarela na frente do eu que escreve. (DURAS, 2016b, p. 110)⁵

Desse modo, a escrita assume *em si* a impossibilidade da linguagem de dizer tudo, abrindo espaço para que o leitor se afunde *no e com o* livro, e possa escutar o grito *nos e dos* silêncios. É preciso, pois, retirar o *eu tagarela*, que deseja tudo dizer, e deixar falar o *eu que escreve*, cuja força pode sustentar o peso dessa escrita silenciosa – ou, como diz Duras, não somente da escrita, mas da “vulgaridade massiva, desesperadora, da sociedade. A dor, Cristo também e Moisés e os faraós e todos os judeus, e todas as crianças judias e também o mais violento da felicidade” (1993, p. 24).⁶

Escreve-se povoada de muito *eus*, muitas vozes que falam e, ao mesmo tempo, calam. Retirar-se de si é abrir espaço para que esses *outros* possam falar, ainda que nos silêncios. O escritor já não é aquele que diz, mas aquele que orchestra o dizer e o não dizer de múltiplas vozes. Cabe a quem escreve deixar ecoar o grito nos silêncios e os silêncios no grito. Sem perder de vista que todo grito é, por excelência, o lugar do inexprimível, do inexpressável,

do indizível. Quando não se sabe nem se pode falar, é o grito que surge.

Blanchot, ainda em *O livro por vir*, dedica um capítulo, intitulado “A dor do diálogo”, para o texto *Le Square* (1955), de Duras, no qual, segundo ele, há

Duas vozes quase abstratas [...] dois seres que conversam numa pracinha [...] Eles precisam falar [...] é preciso falar agora, ou nunca; entretanto sem pressa, pacientes e na defensiva, calmas também, como é calma a fala que, se não se contivesse, quebrar-se-ia num grito; e privadas, num grau doloroso, da facilidade da tagarelice que é a leveza e a liberdade de certa felicidade. (2005, p. 222)

Quando uma das personagens fala, “é sua recusa de falar que se torna então sensível; seu discurso é seu silêncio” (2005, p. 223). Não só em *Le Square*, mas em praticamente toda a obra de Duras há esse silêncio como discurso – recusa e impossibilidade da fala. No entanto, ao contrário do que diz Blanchot, não nos parece ser a calma o que prevalece, mas um grito. Não escandaloso, de um *eu tagarela*, mas um grito silencioso, de um *eu que escreve* e sustenta essa escrita, carregando em si o mais violento da felicidade e do desespero.

5. No original: “J’essaie de faire ce que j’appelle des livres ouverts, des propositions, des structures dans lesquelles le lecteur « coule » son livre à lui. Et comment arriver à cela ? Évidemment par le style, « en ne disant pas ». J’essaie de débâter autant que de construire, de désencombrer ma pensée. Je fais, si vous voulez, une sorte de tentative de retrait du moi, du moi bavard devant le moi qui écrit”.

6. No original: “C’est pas seulement l’écriture, l’écrit [...] c’est la vulgarité massive, désespérante, de la société. La douleur, c’est Christ aussi et Moïse et les pharaons et tous les juifs, et tous les enfants juifs, et c’est aussi le plus violent du bonheur”.

Depois de viver a guerra, e toda a brutalidade dessa experiência, Duras passa a escrever no limite da linguagem, que já não parece capaz de exprimir a dor – e, ainda assim, escreve-se. Em seus textos de guerra, isso se torna ainda mais evidente, como veremos adiante. A autora ocupa o lugar de testemunha do horror, mas nunca da perspectiva de um *eu*, como vimos acima, e sim de uma multiplicidade de *eus*. A tentativa de testemunhar, porém, deixa em evidência precisamente os limites da linguagem, da palavra, do dizer. O silêncio passa a habitar, cada vez mais, o corpo do texto. Um silêncio que se faz também nas palavras – ou, como diria Gilles Deleuze, “as palavras fazem silêncio” (1997, p. 128).

Deleuze, em seu livro *Crítica e Clínica*, no capítulo intitulado “Gaguejou...”, evoca autores como Franz Kafka, Samuel Beckett e Gherasim Luca para pensar a respeito de uma gagueira como *afecto da língua*, ou seja, “fazer a língua gaguejar e ao mesmo tempo levar a língua ao seu limite, ao seu fora, ao seu silêncio” (1997, p. 128). Esse gesto, segundo Deleuze, requer uma *destruição do eu*, para que seja possível “escavar por baixo das histórias” (1997, p. 129). Fazer a língua gaguejar, levá-la ao seu silêncio, ou ainda: inventar um uso menor da língua, *minorá-la* (1997, p. 124). Tudo isso, que Deleuze reconhece na escrita de Beckett, Luca e outros autores – que também viveram a

guerra –, anda muito próximo do empenho de Duras em retirar o *eu tagarela* e, assim, deixar a língua tropeçar nos silêncios inerentes à tentativa de dizer o indizível, de testemunhar o intestemunhável. Retirar-se de si é destruir o eu, escavar por baixo das histórias, levar a língua ao seu silêncio – ainda: deixar o silêncio gritar.

Márcio Seligmann-Silva (1999), ao analisar o papel da chamada literatura de testemunho na história dos gêneros literários, e as possibilidades de se fazer literatura após Auschwitz, propõe a criação de uma ética da memória a partir das obras de sobreviventes da *Shoah*, como Primo Levi, Jorge Semprún, Robert Antelme, entre outros. Segundo Seligmann-Silva, a literatura de testemunho se articula sobre um campo de forças onde, de um lado, há uma

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

Nesse trecho, o autor se refere especialmente ao livro *L'espèce humaine* (1947), escrito por Robert Antelme poucos anos após sobreviver ao retorno do campo de concentração. Antelme tenta narrar a própria experiência no

campo, consciente, porém, da impossibilidade de dar esse testemunho, como diz:

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

Em consonância com Antelme, o escritor Primo Levi, também sobrevivente da *Shoah*, acredita que quem melhor pode escrever sobre os campos são os que não estiveram lá, mas entraram pelas portas da imaginação. Seligmann-Silva reforça essa ideia ao dizer que “a imaginação é chamada como uma arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (2008, p. 70).

A guerra permanece, portanto, nos corpos sobreviventes, na memória, esse passado que não passa, nos silêncios, em tudo que jamais conseguirão contar, a não ser por meio da

imaginação como instrumento para tentar dizer algo – um grito sem ruído. É esse *tentar dizer* que impulsiona Duras a escrever justamente no impossível da linguagem, não deixando que prevaleça uma narrativa sobre a guerra que não incluía a dor do povo, a sua dor. Tentar, nesse caso, é já atestar o fracasso da linguagem. Em vez de esforçar-se por superar esse limite, Duras explora-o e extrapola-o, fazendo a língua gaguejar e a palavra silenciar.

Diante do exposto, nos próximos tópicos, buscamos analisar os textos *Hiroshima mon amour* (1960) e *La douleur* (1985), nos quais, em vez de representar o horror, Duras expõe a insuficiência da língua, *minora-a*, deixa o grito ecoar no silêncio, testemunhando no limite da linguagem e usando a imaginação como arma.

VOCÊ NÃO VIU NADA

Hiroshima mon amour é um roteiro escrito por Duras a convite do cineasta Alain Resnais, para seu filme homônimo, lançado em 1959. O texto foi publicado na França como livro, na íntegra, em 1960. A história se passa em agosto de 1957, em Hiroshima. Uma atriz francesa, de cerca de trinta anos, está na cidade para gravação de um filme. O roteiro começa na véspera de seu retorno à França. Ela está com um japonês. O casal está nu, deitado em uma cama, enquanto ela conta ao amante tudo o que viu em

Hiroshima, durante sua estadia. Após escutá-la, ele responde, taxativo: “Você não viu *nada* em Hiroshima. Nada”. Ela então contesta, dizendo: “Eu vi *tudo. Tudo*” (DURAS, 1960, p. 22).⁷ O diálogo segue:

Ela: Por exemplo, o hospital, eu vi. Tenho certeza. O hospital existe em Hiroshima. Como poderia evitar vê-lo?

Ele: Você não viu o hospital em Hiroshima. Você não viu nada em Hiroshima.

Ela: Quatro vezes no museu...

Ele: Qual museu em Hiroshima?

Ela: Quatro vezes no museu de Hiroshima. Eu vi as pessoas caminhando. As pessoas caminham, pensativas, pelas fotografias, as reconstruções, por falta de outra coisa, pelas fotografias, as fotografias, as reconstruções, por falta de outra coisa, as explicações, por falta de outra coisa. Quatro vezes no museu em Hiroshima. Eu olhei para as pessoas. Eu olhei para mim mesma, pensativa, o ferro. O ferro queimado. O ferro quebrado, o ferro tornou-se vulnerável como a carne. (...)

Ele: Você não viu nada em Hiroshima, nada. (DURAS, 1960, p. 23-25)⁸

O roteiro continua com o diálogo entre os dois amantes, um japonês ex-combatente de guerra e uma atriz francesa, que se conhecem em Hiroshima e vivem um encontro amoroso, breve e intenso. Como vimos acima, a mulher conta ao amante tudo o que viu, ou acredita ter visto, na cidade: o museu, as imagens, as reconstituições dos destroços causados pela explosão da bomba atômica, em agosto de 1945. O japonês, por sua vez, responde insistentemente que ela não viu nada.

No prefácio da primeira edição, Duras diz: “Impossível falar de HIROSHIMA. Tudo o que se pode fazer é falar da impossibilidade de falar de HIROSHIMA. O conhecimento de Hiroshima sendo a priori apresentado como uma ilusão exemplar da mente” (DURAS, 1960, p. 10).⁹ Portanto, ciente da impossibilidade de falar de Hiroshima – palavra que aparece quase sempre em maiúsculas no livro, como um grito –, do que não cabe na palavra nem na imagem, Duras escreve justamente *sobre* o impossível. Compreender Hiroshima seria como uma ilusão da mente, uma fantasia, um devaneio, nunca uma realidade. Por isso, Duras opta por não fazer uso da linguagem para tornar compreensível o horror. Pelo contrário, ela nos põe de frente para o inalcançável, com essa atriz dizendo tudo o que (não) viu, e jamais poderia ver. Assim, ficamos diante também do que jamais veremos, ainda que

7. No original: “Lui: Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien./ Elle: J’ai tout vu. Tout.”

8. No original: “Elle: Ainsi l’hôpital, je l’ai vu. J’en suis sûre. L’hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir?/ Lui: Tu n’as pas vu l’hôpital à Hiroshima. Tu n’as rien vu à Hiroshima./ Elle: Quatre fois au musée.../ Lui: Quel musée à Hiroshima?/ Elle: Quatre fois au musée à Hiroshima. J’ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, les explications, faute d’autre chose. Quatre fois au musée à Hiroshima. J’ai regardé les gens. J’ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. (...) Lui: Tu n’a rien vu à Hiroshima, rien.”

9. No original: “Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu’on peut faire c’est de parler de l’impossibilité de parler de HIROSHIMA. La connaissance de Hiroshima étant a priori posée comme un leurre exemplaire de l’esprit”.

vejamos infinitas vezes os filmes, visitemos infinitas vezes os museus, tudo isso que parece restar *de e em* Hiroshima.

Duras decide falar da impossibilidade de falar de uma tragédia como essa, de representar o que não cabe no uso comum da palavra, mas, sim, no uso menor na língua, nas lacunas, nos vazios, nos não-ditos. Enquanto o japonês diz que a francesa não viu *nada*, ele, por sua vez, não conta o que viu, como sobrevivente de guerra, que perdeu toda a família para a explosão nuclear. Seu silêncio, ao longo de toda a narrativa, é um modo pelo qual Duras reforça a insuficiência da linguagem diante do horror. O principal recurso que ela utiliza para intensificar esses vazios é, justamente, a negação do japonês, que responde a cada frase da francesa com um *não* categórico. Ele, no entanto, não tenta narrar a própria experiência. Em contraste com tudo o que a francesa acredita ter visto, Duras expõe o vazio na fala do japonês. Enquanto essa personagem francesa não viu *nada* em Hiroshima, o japonês tampouco é capaz de contar o que viu.

Ela, *baixo*: ... Escute-me.

Como você, eu conheço o esquecimento.

Ele: Não, você não conhece o esquecimento.

Ela: Como você, eu sou dotada de memória. Eu conheço o esquecimento.

Ele: Não, você não é dotada de memória. (DURAS, 1960, p. 31-32)¹⁰

Não à toa, a francesa está em Hiroshima para gravação de um filme *edificante sobre a paz*, que não chega a ser um filme ridículo, mas somente um filme como qualquer outro, *um filme a mais* (DURAS, 1960, p. 14).¹¹ A escolha de pôr no roteiro uma personagem atriz que atua em um filme *a mais* enfatiza precisamente o que não interessa a Duras como autora. Sua intenção não é representar o impossível da guerra, muito menos falar de uma paz, ali, onde paz nenhuma pode existir. Sua ideia, pelo contrário, é ampliar e intensificar a ausência dessa paz, de tudo o que não se pode ver ou falar de Hiroshima.

Após esse diálogo inicial, porém, o texto salta da tentativa da francesa de contar o que viu em Hiroshima para a sua tentativa de contar o que viveu na guerra, na pequena cidade de Nevers, no interior da França. Ainda jovem, ela se apaixonara por um soldado alemão, durante a ocupação nazista alemã, com quem vive seu primeiro amor. Perto do fim da guerra, preparados para fugirem juntos,

10. No original: "Elle, *bas*: ... Écoute-moi./ Comme toi, je connais l'oubli./ Lui: Non, tu ne connais pas l'oubli./ Elle: Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli./ Lui: Non, tu n'es pas douée de mémoire".

11. No original: "un film DE PLUS, c'est tout".

ele é morto a tiros pelos soldados aliados, nas vésperas da libertação da França.

Os pais, envergonhados pelo envolvimento da filha com um inimigo, a trancam no porão de casa, onde ela experimenta a loucura – da qual tenta falar, vinte anos depois, ao amante em Hiroshima, ainda que falhe. Somos deslocados, assim, da impossibilidade de *ver* Hiroshima à impossibilidade de *narrar* Nevers, como os combatentes mudos no retorno dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, de que fala Walter Benjamin em seu texto sobre o narrador (1987, p. 197). A população desabrigada no final da Primeira Guerra, em que nada havia restado, chega ao extremo da pobreza de experiência no fim da Segunda Guerra – sobre a qual Benjamin, judeu, não pôde escrever.

Enquanto a personagem tenta contar o seu passado ao amante, parecendo sempre falhar, em uma narrativa oscilante, nos vemos diante do testemunho impossível desse trauma vivido na guerra. Não se pode ver Hiroshima, assim como não se pode falar de Nevers. Estamos diante também de duas pessoas que não dizem como se chamam em momento algum, a não ser no fim da narrativa, quando cada personagem assume o nome de sua cidade como nome próprio. Sobre isso, Duras escreve:

Simplesmente, eles se chamaram ainda. Como? NEVERS, HIROSHIMA. Eles não são, de fato, ninguém a seus respectivos olhos. Eles têm nomes de lugar, nomes que não são os seus. É como se o desastre de uma mulher *tondue*¹² em NEVERS e o desastre de HIROSHIMA se correspondessem EXATAMENTE. Ela dirá a ele: ‘Hiroshima é o teu nome’. (DURAS, 1960, p. 17)¹³

Eles possuem nomes de lugar ou, como ela diz acima, nomes que não são seus. Talvez esse seja também um modo de dizer que não se trata apenas das histórias de duas únicas pessoas, ou seja, já não importam as identidades dessas pessoas, mas aquilo que dizem, com palavras e silêncios, ou ainda com palavras que fazem silêncio (DELEUZE, 1997). Assim, Duras não diferencia, muito menos hierarquiza, as tragédias dessa mulher e desse homem, da França e do Japão, do assassinato de um primeiro amor e de uma cidade inteira perdida. Todas são resultado de uma mesma barbárie, dessa guerra infinita.

Duras escreve, assim, no limite da literatura, como sugere Jacques Derrida. Para o autor, o testemunho é, antes, uma promessa de *fazer a verdade*, e não de *dizer uma verdade* (2004, p. 25). Desse modo, em vez de um relato real, e do real, o testemunho seria, antes, uma busca por *fazer a verdade*, elaborá-la. Compreendemos *Hiroshima mon amour* como esse fazer a verdade, um esforço

12. Duras se remete às mulheres que ficaram conhecidas como *tondues* – em tradução literal, algo como *raspadas*. No fim da guerra, as mulheres francesas que tinham se relacionado sexualmente e/ou afetivamente com homens alemães durante a ocupação, tiveram seus cabelos raspados publicamente, sendo humilhadas nas ruas e julgadas pela população. Esses episódios ficaram conhecidos como *Épuration Sauvage* (*Purificação Selvagem*).

13. No original: “Simplement, ils s’appelleront encore. Quoi? NEVERS, HIROSHIMA. Ils ne sont en effet encore personne à leurs yeux respectifs. Ils ont des noms de lieu, des noms qui n’en sont pas. C’est, comme si le désastre d’une femme tondue à NEVERS et le désastre de HIROSHIMA se répondaient EXACTEMENT. Elle lui dira: ‘Hiroshima, c’est ton nom’.”

da linguagem por escapar de sua função meramente representativa.

Escrever já não é simplesmente narrar um fato ou uma história, mas deixar expostas as fraturas das memórias – escrever como quem grita em silêncio, *no* silêncio, como quando, em meio às suas tentativas de narrar, a francesa começa a se dirigir ao japonês, mas já não sabemos se ela fala dele ou do soldado alemão, se fala de Hiroshima ou de Nevers, se está se remetendo ao passado ou ao presente ou se tudo isso, ao mesmo tempo:

... Eu encontro você.
 Eu me lembro de você.
 Quem é você?
 Você me mata.
 Você me faz sentir bem.
 Como eu poderia ter adivinhado que esta cidade foi feita para o amor?
 Como eu poderia ter adivinhado que você foi feito para o tamanho do meu corpo?
 Gosto de você. Que evento. Gosto de você.
 Que lentidão de repente.
 Que doçura.
 Você não pode saber.
 Você me mata.

Você me faz sentir bem.
 Você me mata.
 Você me faz sentir bem.
 Eu tenho tempo.
 Eu agradeço.
 Devore-me.
 Deforma-me até a feiúra.
 Porque não você?
 Por que não você nesta cidade e nesta noite como as outras ao ponto de me enganar?
 Eu agradeço... (DURAS, 1960, p. 35)¹⁴

Duras não busca construir uma narração que dê conta de uma memória una, coerente, mas, pelo contrário, elabora, na voz da francesa, um discurso oscilante, delirante, que reforça o silêncio como recurso para expor a fragmentação de uma memória marcada pelo trauma.

Enquanto o trabalho de memória oficial, no fim da guerra, se aproxima mais de um trabalho de esquecimento, o esforço de Duras torna-se também o esforço por construir *outras memórias*, sem cair, como já dissemos, em uma representação banal do horror, em uma repetição do mesmo – um *filme a mais*. A francesa, quando começa a contar o próprio passado ao japonês, diz que lutou, com toda força, e a cada dia, contra o horror da possibilidade de não mais entender o

14. No original: "... Je te rencontre./ Je me souviens de toi./ Qui es-tu ?/ Tu me tues./ Tu me fais du bien./ Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour ?/ Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps même ?/ 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..."

porquê de se lembrar. Apesar da dor de reviver essas memórias, lembrar faz-se necessário. A luta da personagem contra o esquecimento, ciente da *evidente necessidade da memória*,¹⁵ também está presente nos relatos de sobreviventes da *Shoah*. Segundo Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*: “o sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 36).

Para Agamben, o que resta de Auschwitz é justamente a lacuna, a falta de testemunhas, pois, pensando com Primo Levi, as únicas testemunhas possíveis são as que não resistiram, ou seja, “os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado” (AGAMBEN, 2008, p. 21). O testemunho, nesses casos, vale por aquilo que falta, pelo que se constrói entre o possível e o impossível do dizer, nos silêncios. Assim, “os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 160).

Agamben põe, lado a lado, testemunha e poeta – poeta *como* testemunha e testemunha *como* poeta.¹⁶ A testemunha, portanto, seria como o poeta no momento em que deve inventar uma língua com aquilo resta, que escapa à palavra e, por isso, precisa ser recriado num gesto incommensurável – o que vemos é o que não se pode ver, o que

escutamos é o que não se pode ser dito, o silêncio. É esse o esforço de Duras. Após falar sobre Hiroshima, reforçando a Hiroshima impossível de ser vista, ela evoca o testemunho de uma mulher com dificuldades de contar, de forma clara, a própria história, como vimos na citação anterior.

Provocada pelo amante japonês, a francesa vai, aos poucos, em um ritmo tumultuado, dando o seu testemunho – que, antes de dizer uma verdade, diz sempre de uma perda ou, como escreve Raul Antelo, em *Subjetividade, Extimidade*:

o horizonte do testemunho nunca é o da completude do uno, senão o da hiância, onde a disparidade de um real está alojada sem estar integrada, transmitindo-se sem ser captada. Assim, não há que se esperar do testemunho uma informação completa, uma vez que aquilo que nele se transmite são sempre modalidades da perda. Porém, não obstante essa perda, às vezes, surge, nesses enunciados, a centelha da satisfação, que ocorre justamente quando, no próprio texto – sempre insuficiente por definição –, o Outro chega a entender o que está mais além, chega a compreender justamente o oco no fracasso do dizer. (2009, p. 56)

O testemunho, segundo Antelo, e no texto do Duras, se arma precisamente na perda, nas lacunas, no vazio do

15. “Ela: Por que negar a evidente necessidade da memória?” (DURAS, 1960, p. 33). No original: “Elle: Pourquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire ?”

16. Pensamento também presente em Derrida, para quem o ato testemunhal é poético, “a partir do momento em que deve inventar a sua língua e formar-se num performativo incommensurável” (2004, p. 89). Ou ainda, como diz Seligmann-Silva: “se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua” (1999, p. 45).

fracasso do dizer, nos silêncios, no intervalo entre o que existe e o que ainda pode existir – a literatura. Indo do *nada visto em Hiroshima* para a memória debilitada dessa atriz francesa, Duras escreve um texto que escapa dos riscos de uma comemoração, propondo, por outro lado, um trabalho de rememoração, esse *fazer a verdade*.

UM CORPO À ESPERA

Em 1944, quando Robert Antelme foi preso pela polícia secreta alemã – em uma emboscada, da qual Duras consegue escapar – e levado ao campo de concentração Buchenwald, se inicia, para Duras, um período de espera insuportável, que só se interromperia em maio de 1945, quando ele finalmente retorna, irreconhecível, agudamente magro, quase sem vida. Duras escreveu sobre essa espera em seus diários da época, mas apenas quatro décadas depois publicou o texto *La douleur* (1985).¹⁷ Nele, ela recupera parte desses escritos, pondo a própria memória em contraste com uma memória oficial, de uma vitória que não incluiu a dor do povo, como ela diz:

De Gaulle não fala dos campos de concentração, é impressionante a que ponto ele não fala, a que ponto ele reluta descaradamente em integrar a dor do povo na vitória [...] De Gaulle decretou luto nacional pela morte de Roosevelt. Sem luto nacional pelos deportados mortos. Deve-se proteger a América.

A França vai ficar de luta por Roosevelt. Não se tem o luto do povo. (DURAS, 1985, p. 45, p. 46)¹⁸

Duras escreve sobre sua dor, após a descoberta das imagens dos campos de concentração, ao mesmo tempo em que questiona uma falsa paz que governo e militares franceses se esforçam para construir no fim da guerra. Não lhe interessa uma vitória que não inclui a dor do povo, a sua dor. Interessa-lhe, ao contrário, desfazer uma memória institucionalizada que, como diz Michael Pollak (1989), resume a imagem que o Estado deseja passar e impor à população.

Em oposição, como forma de preservar as memórias subterrâneas, Pollak propõe a ideia de um “trabalho de gestão de memória”, a partir do qual seja possível estabelecer uma noção de pertencimento, de integridade das memórias dos sujeitos (1989, p. 13). Ainda que de modo distinto de Pollak, notamos esse trabalho na escrita de Duras, tanto em *La douleur* como em *Hiroshima mon amour*, ambos com uma crítica tenaz a uma ideia de paz imposta por Governos e mídias insistentes em celebrar e comemorar uma vitória enquanto tantas e tantos ainda estavam – e seguem – lidando com uma dor insuportável.

Em *La douleur*, Duras escreve à espera e *sobre a* espera, oscilando entre a esperança de que o marido ainda esteja

18. No original: “De Gaulle ne parle pas des camps de concentration, c’est éclatant à quel point il n’en parle pas, à quel point il répugne manifestement à intégrer la douleur du peuple dans la victoire [...] De Gaulle a décrété le deuil national pour la mort de Roosevelt. Pas de deuil national pour les déportés morts. Il faut ménager l’Amérique. La France va être en deuil pour Roosevelt. Le deuil du peuple ne se porte pas”.

17. O texto foi publicado no livro de mesmo título, *La douleur* (1985), onde estão também outros cinco textos, menores, intitulados: *Monsieur X. dit ici Pierre Rabier*, *Albert des Capitales*, *Ter le milicien*, *L’ortie brisée* e *Aurélia Paris*.

vivo em algum lugar e a certeza de que já está morto de fome ou fuzilado pelo exército alemão:

Passam mais imagens na nossa cabeça do que nas estradas da Alemanha. Rajadas de metralhadoras a cada minuto no interior da cabeça. [...] Fuzilado ao longo do caminho. Morto com a barriga vazia. Sua fome gira na cabeça como um abutre. Impossível lhe dar qualquer coisa. Podemos sempre entregar o pão ao vazio. Nem mesmo sabemos se ele ainda precisa de pão. Compramos mel, açúcar, macarrão. Dizemos a nós mesmos: se ele morrer, vou queimar tudo. Nada pode diminuir a queimação que faz a sua fome. Nós morremos de câncer, de acidente de carro, de fome não, não morremos de fome, nós acabamos antes. Isso que a fome fez é completado com uma bala no coração. Eu gostaria de poder dar a ele a minha vida. Eu não posso lhe dar um pedaço de pão. Isso não se chama mais pensar, tudo está suspenso. (DURAS, 1985, p. 46)¹⁹

Como se pode observar, ela não escreve de modo meramente didático ou descritivo sobre essa espera. *La douleur* não narra linearmente o que antecede o retorno de Antelme. Pelo contrário, em um ritmo vertiginoso, a narrativa desfaz a ideia de cronologia e evoca uma multiplicidade de tempos heterogêneos, intensivos, fazendo a “língua crescer pelo meio”, como em um rizoma (DELEUZE, 1997, p. 126). O rizoma, segundo Deleuze, é justamente o que

não tem começo nem fim, apenas um meio. Ao invés de um tempo linear ou circular, Deleuze propõe um tempo como rizoma: pode-se entrar por qualquer lado. Há apenas um meio, que cresce e transborda.²⁰ É nesse meio que se instala a narrativa de *La douleur*, na qual passado e futuro se suspendem, flutuam, em um presente que parece não passar, como escreve Duras: “Madame Bordes e eu, nós estamos no presente. Nós podemos prever um dia a mais de vida. Nós não podemos mais prever três dias, comprar manteiga ou pão para três dias seria uma afronta à boa vontade de Deus” (DURAS, 1985, p. 47).²¹

Por meio dessa escrita caótica, rizomática, *La douleur* nos faz sentir a dor dessa espera. É importante ressaltar que, na escrita de Duras, não se trata simplesmente de uma dor apenas sua, de um trauma pessoal, mas da dor de muitas pessoas que, como ela, ao final da guerra ainda esperavam o retorno de familiares deportados, como a vizinha Madame Bordes, cujos filhos estavam presos em campos de concentração e dos quais, ao final da guerra, ela ainda não tinha notícia. Completamente exausta, Duras, tenta animá-la, dizendo que muitos presos ainda estão retornando, que seus filhos devem voltar. Madame Bordes, por sua vez, responde gritando. Desfigurada pelas lágrimas, já não se levanta da cama. Ela não fala, mas grita – e gritar é também um silenciar, não mais saber qual uso dar à palavra.

19. No original: “Il passe plus d’images dans notre tête qu’il y en a sur les routes d’Allemagne. Des rafales de mitraillette à chaque minute à l’intérieur de la tête. [...] Fusillé en cours de route. Mort le ventre vide. Sa faim tourne dans la tête pareille à un vautour. Impossible de rien lui donner. On peut toujours tendre du pain dans le vide. On ne sait même pas s’il a encore besoin de pain. On achète du miel, du sucre, des pâtes. On se dit : s’il est mort, je brûlerai tout. Rien ne peut diminuer la brûlure que fait sa faim. On meurt d’un cancer, d’un accident d’automobile, de faim, non, on ne meurt pas de faim, on est achevé avant. Ce que la faim a fait est parachevé par une balle dans le cœur. Je voudrais pouvoir lui donner ma vie. Je ne peux pas lui donner un morceau de pain. Ça ne s’appelle plus penser ça, tout est suspendu.”

20. Sobre o tempo como rizoma em Deleuze, ver: PELBART, P. *O tempo não-reconciliado* (2015); e PELBART, P. *Rizoma temporal* (2017).

21. No original: “Mme Bordes et moi, nous sommes au présent. Nous pouvons prévoir un jour de plus à vivre. Nous ne pouvons plus prévoir trois jours, acheter du beurre ou du pain pour dans trois jours serait quant à nous faire injure au bon plaisir de Dieu”.

A França do fim da guerra é, para Duras, como Madame Bordes, desfigurada, exausta, sem forças, aos prantos: “Madame Bordes, ela se parece com a França. [...] Madame Bordes está deitada, ela me olha, ela está desfigurada pelas lágrimas. [...] Ela bate com o punho na cama, ela grita [...] Ela é teimosa, ela não quer mais me olhar” (DURAS, 1985, p. 43).²² Duras discorda da imagem da França do general Charles De Gaulle, vitoriosa e feliz. O que ela vê é um país que perdeu a capacidade de usar a língua propriamente, cujo povo, em vez de falar, grita. Um grito silencioso, ignorado, recusado, e que Duras faz questão de trazer não só na figura da Madame Bordes, mas em todo o livro, no próprio modo de escrita, ao romper com a linearidade de uma fala calculada, trazendo uma narrativa delirante, rizomática, cheia de vazios que ecoam.

De Gaulle declarou luto nacional pela morte de Roosevelt. Nenhum luto nacional pelos deportados mortos. A América deve ser poupada. A França estará de luto por Roosevelt. Não se faz o luto do povo.

Não existimos mais ao lado dessa espera. Há mais imagens em nossas cabeças do que nas estradas da Alemanha. Rajadas de metralhadora a cada minuto no interior da cabeça. E nós duramos, eles não matam. Fuzilado ao longo do caminho. Morto de estômago vazio. Sua fome gira em sua cabeça como um abutre.

Impossível lhe dar alguma coisa. Podemos sempre estender o pão no vazio. Nem mesmo sabemos se ele ainda precisa de pão. Compramos mel, açúcar, massas. Dizemos a si mesmo: se ele estiver morto, vou queimar tudo. (DURAS, 1985, p. 46)²³

Nesse trecho, há um recurso que Duras utiliza ao longo de todo texto, saltando da descrição de sua revolta com algo concreto para a narração da sua espera, que a aniquila. Da raiva que sente do governo de Charles de Gaulle – que decreta luto nacional pelo presidente dos Estados Unidos da América, mas não para os presos mortos em campos de concentração – para os sons de metralhadora que ecoam dentro de sua cabeça, enquanto imagina se Antelme ainda estará vivo, à espera de um pão. Ficamos, assim, diante de uma narrativa cujo tempo está suspenso – “Gostaria de poder lhe dar minha vida. Eu não posso lhe dar um pedaço de pão. Isto não se chama mais pensar, tudo está suspenso” (DURAS, 1985, p. 46). A escrita de Duras não segue uma linearidade cronológica, entrando por diferentes pontos da narrativa, como nesse rizoma, sem começo nem fim, apenas um meio, que cresce.

O silêncio ressoa em tudo o que ela não sabe e, portanto, não pode dizer, a respeito de Antelme, e de si mesma, que já deixou de existir ao lado dessa espera. O que lhe resta é a raiva, a revolta contra a insensibilidade do Governo, que

22. No original: “Mme Bordes, elle ressemble à la France. [...] Mme Bordes est couchée, elle me regarde, elle est défigurée par les pleurs. [...] Elle frappe du poing sur son lit, elle crie [...] Elle est butée, elle ne veut plus me regarder”.

23. No original: “De Gaulle a décrété le deuil national pour la mort de Roosevelt. Pas de deuil national pour les déportés morts. Il faut ménager l’Amérique. La France va être en deuil pour Roosevelt. Le deuil du peuple ne se porte pas./ On n’existe plus à côté de cette attente. Il passe plus d’images dans notre tête qu’il y en a sur les routes d’Allemagne. Des rafales de mitraillette à chaque minute à l’intérieur de la tête. Et on dure, elles ne tuent pas. Fusillé en cours de route. Mort le ventre vide. Sa faim tourne dans la tête pareille à un vautour. Impossible de rien lui donner. On peut toujours tendre du pain dans le vide. On ne sait même pas s’il a encore besoin de pain. On achète du miel, du sucre, des pâtes. On se dit : s’il est mort, je brûlerai tout.”

constrói a memória de uma paz e de uma vitória em meio ao horror desse momento. Resta-lhe, também, o medo e a esperança, entre os quais ela oscila, passando da certeza de que Antelme está morto para a expectativa de encontrá-lo vivo, tocando a campainha do outro lado da porta:

Em frente à lareira, o telefone, ele está ao meu lado. À direita, a porta da sala e o corredor. No fundo do corredor, a porta de entrada. Ele poderia voltar diretamente, ele tocaria a campainha: “Quem está aí? – Sou eu.” Ele poderia igualmente telefonar, logo que chegasse em um hotel de trânsito: “Voltei, estou no Hotel Lutetia para as formalidades.” Não haveria sinais de alerta. Ele telefonaria. Ele chegaria. Essas são coisas que são possíveis. Ele volta de todo modo. Ele não é um caso particular. Não há nenhuma razão especial para que ele não volte. É possível que ele volte. Ele tocaria: “Quem está aí? – Sou Eu.” (DURAS, 1985, p. 13)²⁴

Duras completa dizendo que acabou vivendo até o fim da guerra e que é preciso muita atenção para não transformar o retorno do marido em um evento extraordinário. O extraordinário é inesperado e ela, ao contrário, *espera* que ele retorne. Essa espera, porém, está sempre sendo posta à prova, pois, a todo momento, uma rajada de metralhadora pode invadir sua mente, com a imagem do corpo morto, fuzilado. Tudo o que ela tem, para compor

sua escrita, é o vazio, a ausência de notícias, de certezas, o silêncio de uma campainha que não soa. Esse silêncio grita em seu texto, dando corpo à memória da sua dor, e de tantas mulheres, que, de mesmo modo, esperavam o retorno de seus companheiros e filhos em meio ao luto nacional pela morte de Franklin Roosevelt.

O SILÊNCIO COMO GRITO, OU UMA CONCLUSÃO

La douleur termina com Duras contando do momento em que soube da explosão da bomba atômica em Hiroshima, no verão de 1945, durante uma viagem à praia com Antelme, que ainda se recuperava do retorno do campo. A notícia lhe impacta tão profundamente que ela fica tonta e se apoia na parede, do mesmo modo que ficou, quando viu as primeiras fotografias de Auschwitz, os judeus mortos, nus, empilhados – horrores de uma guerra que não parece ter fim. Como um presidente pôde dar um comando desses? Como é possível, depois do extermínio provocado pelo nazismo, que uma bomba atômica seja lançada contra cidades inteiras? Qual a paz que se pretende alcançar com isso? Pode haver vitória diante de tamanha barbaridade?

Sua revolta maior, como já aludimos, e que percebemos tanto em *Hiroshima mon amour* como em *La douleur*, é contra a insistência em se comemorar uma vitória, essa

24. No original: “Face à la cheminée, le téléphone, il est à côté de moi. À droite, la porte du salon et le couloir. Au fond du couloir, la porte d’entrée. Il pourrait revenir directement, il sonnerait à la porte d’entrée : « Qui est là. – C’est moi. » Il pourrait également téléphoner dès son arrivée dans un centre de transit : « Je suis revenu, je suis à l’hôtel Lutetia pour les formalités. » Il n’y aurait pas de signes avant-coureurs. Il téléphonerait. Il arriverait. Ce sont des choses qui sont possibles. Il en revient tout de même. Il n’est pas un cas particulier. Il n’y a pas de raison particulière pour qu’il ne revienne pas. Il n’y a pas de raison pour qu’il revienne. Il est possible qu’il revienne. Il sonnerait : « Qui est là. – C’est moi. »”

falsa paz, enquanto o horror continua vivo, presente em seu corpo, no corpo de seu marido, de Madame Bordes, de todos os sobreviventes judeus, japoneses, e tantos outros. O esforço, portanto, deve ser de não deixar que uma memória oficial apague as memórias subterrâneas – esses testemunhos impossíveis, gritos sem ruído.

Por isso, a importância de não escrever textos *a mais*, que tentem dizer *tudo* ao leitor. A escrita deve, ao contrário, incorporar o silêncio como grito, não só da própria autora, mas das múltiplas vozes que a povoam. Se a presença da dor permanece anos após a guerra, a única maneira, para Duras, de escrever é ao *minorar* a língua, gaguejar, tropeçar, e deixar ecoar um grito sem ruído – seu e de tantos – que ganha força justamente no abismo do irrepresentável.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução: Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANTELME, R. **L'espèce humaine**. Paris: Gallimard, 1947.
- ANTELO, R. Subjetividade, Extimidade. **Boletim de pesquisa Nelic**, Florianópolis, v. 9, n. 14, p. 54-65, 2009.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197-221.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, J. **Morada. Maurice Blanchot**. Tradução: Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Edições Vendaval, 2004.
- DURAS, M. **Hiroshima mon amour**. Paris: Gallimard, 1960.
- _____. **La douleur**. Paris: Gallimard, 1985.
- _____. **Écrire**. Paris: Gallimard, 1993.
- _____. **Cahiers de la guerre et autres textes**. Paris: Gallimard, 2006.
- _____. **Suspended Passion**. Trad. Chris Turner. London: Seagull Book, 2016a.

_____. **Le dernier des métiers**: Entretiens 1962-1991. Textes réunis, transcrits et postfacés par Sophie Bogaert. Paris: Éditions du Seuil, 2016b.

PELBART, P. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Rizoma temporal**. São Paulo: ECidade, 2017.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

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

_____. A literatura do trauma. **Revista Cult Dossiê Literatura de Testemunho**, São Paulo, n. 23, jun. 1999, p. 40.

Recebido em: 01/10/2021

Aceito em: 06/05/2022