



**PODER EXECUTIVO  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

**A POÉTICA DA METÁFORA EM *HIROSHIMA, MON AMOUR***

SILVIA MARIA DE PINA SANTOS LISBOA

SÃO CRISTÓVÃO  
2023

SILVIA MARIA DE PINA SANTOS LISBOA

**A POÉTICA DA METÁFORA EM *HIROSHIMA, MON AMOUR***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Fernando de Mendonça (orientador)  
Universidade Federal de Sergipe  
(PPGCINE)

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Christine Arndt de Santana  
Universidade Federal de Sergipe  
(PPGL)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú  
Universidade Federal de Sergipe  
(PPGCINE)

São Cristóvão, 28 de fevereiro 2023

## **AGRADECIMENTOS**

Gratidão ao meu professor orientador, Fernando de Mendonça, pela sensibilidade no olhar e na escuta diante do que me dispus a pesquisar no mestrado.

Agradeço à minha mãe, Neuza, às minhas filhas, Sara e Agnes, e ao meu filho, Mateus, pelo incentivo e suporte emocional.

Agradeço à Suely Sobral pelo incentivo e pelas palavras de ânimo que não me deixavam esmorecer.

À Luciana Sabino pela escuta analítica.

À professora Beatriz Colucci e ao Raul Marx, amigo da militância e do mestrado, pela troca de conhecimento que me motivou para além das paredes da universidade.

Por fim, meu agradecimento aos colegas e professores com os quais, durante a pandemia, pudemos, juntos, aprofundar nossos conhecimentos para além de qualquer teoria.

*“Sim, nesse tempo tudo se torna imagem, e a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior.”*

**MAURICE BLANCHOT**

## RESUMO

Esta dissertação tem como objeto principal de investigação a poética da metáfora no filme *Hiroshima, mon amour*, dirigido por Alain Resnais, a partir de um roteiro de Marguerite Duras e lançado em 1959. A metáfora é uma figura de linguagem muito utilizada nas diversas manifestações artísticas; ela se faz presente transcendendo o domínio da estética e proporcionando novas interpretações, tornando, assim, o objeto artístico atemporal. A partir de considerações legadas pelos estudos filosóficos e literários de Aristóteles (2020), Paul Ricoeur (2015) e Maurice Blanchot (2018), intencionamos verificar o uso da metáfora pelo cinema moderno, com base em teorias de Marcel Martin (2013), Christian Metz (1980) e Deleuze (2007), atravessando um levantamento específico no estado da arte produzido em torno do filme. Ao mesmo tempo em que a metáfora reconhece a estrutura lógica da linguagem, ela a transgride. A linguagem cinematográfica é a imagem que constitui o elemento de base e é através dela que a metáfora vai se manifestar. Em um filme, mesmo que a linguagem verbal se faça presente através dos diálogos, é a imagem que vai prevalecer. Essa é a operação que será verificada no desenvolvimento narrativo de *Hiroshima, mon amour*, que suscita questionamentos e estudos tanto por conta de sua estética quanto pelas questões subjetivas referentes ao humano. Nesse sentido, a presente pesquisa se volta para a autoralidade de Marguerite Duras, pois percebemos que a metáfora é presente de forma mais marcante em sua obra integral, do que na filmografia de Alain Resnais. Em *Hiroshima* temos um roteiro que se apresenta com suas marcas literárias; torna-se necessário, além disso, compreender de que maneira as imagens, por meio do recurso da metáfora, possibilitam-nos visualizar uma relação do filme com outras linguagens.

**Palavras-Chave:** Cinema e Literatura. Poética da Metáfora. Marguerite Duras.

## ABSTRACT

This dissertation has as main object of investigation the poetics of metaphor in the film *“Hiroshima mon amour”*, directed by Alain Resnais from a screenplay by Marguerite Duras and released in 1959. Metaphor is a figure of speech widely used in various artistic manifestations; it is present, transcending the domain of aesthetics and providing new interpretations, thus making the artistic object timeless. From considerations bequeathed by philosophical and literary studies, from Aristotle (2020) to Paul Ricoeur (2015) and Maurice Blanchot (2018), we intend to verify the use of metaphor by modern cinema, based on theories by Marcel Martin (2013), Christian Metz (1980) and Deleuze (2007), going through a specific survey of the state of the art produced around the film. While metaphor recognizes the logical structure of language, it transgresses it; in cinematographic language it is the image that constitutes the base element and it is through it that the metaphor will manifest itself. In a film, even if the verbal language is present through the dialogues, it is the image that will prevail; it speaks to us without necessarily having to resort to the spoken or written word, the whole meaning is transposed into the image. This is the operation that will be verified in the narrative development of *“Hiroshima mon amour”*, a film that continues to raise questions and studies even after more than 60 years of its release, both for its aesthetics and for the subjective questions regarding the human that it can raise, much of it materializing through the metaphorical relationships present in it. In this sense, the present research focuses more on the authorship of Marguerite Duras, as we perceive that the metaphor is present in a more marked way in her entire work than in the filmography of Alain Resnais. In *“Hiroshima”* we have a script that presents itself with its literary marks, despite this, it is necessary to understand how the images, through the use of metaphor, allow us to visualize a relationship between the film and other languages.

**Keywords:** Cinema and Literature. Poetics of Metaphor. Marguerite Duras.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1.1 Motivação e Objetivos</b> .....	9
<b>2 A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA EM MARGUERITE DURAS</b> .....	11
<b>2.1 A Experiência da Imagem em Marguerite Duras</b> .....	16
<b>3 A POÉTICA DA METÁFORA</b> .....	24
<b>3.1 Metáfora e Comparação</b> .....	27
<b>3.2 A Metáfora Cinematográfica</b> .....	30
<b>4 MEMÓRIA E DIEGESE EM <i>HIROSHIMA, MON AMOUR</i></b> .....	32
4.1.1. PARTE V - Da metáfora visual e sonora .....	35
4.1.2. PARTE IV - Da memória e do esquecimento .....	42
4.1.3. PARTE III – Da memória metalinguística .....	54
4.1.4. PARTE II – Do passado e do presente .....	58
4.1.5. PARTE I – Do retorno ao princípio .....	65
<b>CONSIDERAÇÕES</b> .....	70
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	71

## 1 INTRODUÇÃO

O que faz de um conjunto de palavras comuns se tornarem arte? O que faz algo que pode ser visto comumente se transformar em arte? A arte vem pela subjetivação e um dos recursos que transforma o que é comum em arte é justamente a metáfora. Tendo como referência a metáfora literária, a palavra é retirada do seu uso comum e transposta para um uso que não seria necessariamente ao que ela serviria, e essa falta de serventia da palavra acaba transformando, pela transposição, um conjunto de palavras em arte. Essa transposição é importante para que exista a metáfora. Ela não existirá se a palavra aparece no seu sentido comum, ela passa a existir a partir do momento em que a palavra, a imagem ou qualquer objeto toma outro contexto que não o seu propriamente dito. Assim, ela transporta e mostra uma coisa através de outra.

Viver é metafórico. O que seria de nós, meros mortais, se não existisse esse recurso e tivéssemos de falar tudo, mostrar tudo de forma muito seca, muito literal e muito real? Nada seria abstraído, nada seria subjetivado. A metáfora tem essa força de nos transportar à subjetivação daquilo que queremos falar, mas não de forma tão literal ou daquilo que sentimos e mostramos de forma diferente, usando uma comparação ou substituindo uma coisa pela outra. Não à toa, Paul Ricoeur (2015) diz que só se explica a metáfora metaforicamente. A metáfora se manifesta para nos mostrar como transpor palavras, transpor sentidos. É pela transposição que percebemos uma metáfora, como nos mostra Aristóteles na *Poética* (2020), em sua primeira abordagem em relação à metáfora. Essa transposição, esse transporte, essa viagem que as palavras fazem, mesmo não estando próximas das suas significações, consegue aproximar e transpor sentidos, formas e imagens.

Grosso modo, a metáfora vem com o sentido de substituir uma coisa por outra, mas ela não é só isso. A metáfora é um recurso estilístico muito utilizado em todas as artes, mas o seu conceito se dá a partir da literatura. Aristóteles é quem utiliza a palavra “metáfora” ao analisar a arte, e então começa a fazer um estudo em cima do tema. A palavra metáfora, no grego, vem com um sentido de transporte. Transportar uma coisa para outra. Talvez, por causa desse movimento de transportar, em nossa

mente venha o sentido de metáfora como a substituição de uma coisa por outra. Mas, não é simplesmente uma substituição que dá forma a uma metáfora. Existe um sentido ao se colocar algo e apresentá-lo de maneira metafórica, tanto na escrita como na pintura, ou em qualquer outro tipo de arte. Ela é usada também no discurso filosófico, assim como no discurso comum, quando alguém quer deixar um texto mais elaborado. Então, falar de forma metafórica é algo que se faz amplamente e de forma geral, é algo capaz de redescrever a realidade, como nos mostra Ricoeur, redescrever a realidade em algo que seja suportável.

### 1.1 Motivação e Objetivos

Nos estudos do Instituto Freudiano de Psicanálise, as manifestações artísticas estão sempre presentes e, através delas, temos a oportunidade de estudar e discutir aspectos tanto sobre a forma da construção artística quanto as questões que apresentam as manifestações do inconsciente. Foi através desses estudos que surgiu um primeiro contato com a escritora Marguerite Duras. Depois da leitura de *O deslumbramento*, nasceu o desejo de ler outros livros da autora e, com outras leituras, ficou ainda mais evidente porque Lacan se refere a ela como arrebatadora; de fato, ela nos arrebatava com a sua escrita. A descoberta do cinema de Marguerite Duras se deu posteriormente e o primeiro contato foi com *Hiroshima, mon amour*; as imagens, os diálogos, a história, transportam-nos para o universo da sua escrita, refletido na tela. Foi a partir daí que surgiu o interesse em estudar o filme.

Tomando conhecimento de que Alain Resnais solicitou a Duras que escrevesse literatura sem se preocupar com a câmera, intensificou-se o desejo de analisar a forma que a película tomou diante desse entrelaçamento do cinema com a escrita literária (no que dedicamos o segundo capítulo deste trabalho). *Hiroshima, mon amour*, depois de tantas décadas, ainda é capaz, com sua beleza artística, de causar um deslumbramento, isso demonstra que mesmo com o passar do tempo ele consegue permanecer vivo e atual, gerando novos questionamentos, assim como novas análises e interpretações. Assim, percebemos o quanto podemos

estudar o filme partindo das relações metafóricas presentes nele. Estudar a poética da metáfora em *Hiroshima, mon amour* nos encaminha para várias possibilidades de análise na relação do cinema com outras linguagens.

A presente dissertação tem como objeto de pesquisa a poética da metáfora (mais detidamente refletida no terceiro capítulo) no filme *Hiroshima, mon amour*, a partir do qual estudaremos as relações entre o cinema e a literatura, assim como os desdobramentos percebidos nesse tema pelo viés do amor, da dor e da guerra. Esta pesquisa também tem, como objetivos específicos, as seguintes etapas: a) Refletir a consciência intersemiótica no filme; b) Desenvolver o viés interdisciplinar entre o cinema e a literatura, inclusive sob uma perspectiva metalinguística e autorreflexiva; c) Problematizar as categorias metafóricas pelo viés da memória.

Através de uma análise fílmica (que se apresentará no quarto capítulo) – reversa à linearidade cronológica do filme, para verificar como o jogo de temporalidades na obra é posto em xeque – buscaremos observar pontos que nos possibilitam uma correlação com outras linguagens e como essa correlação se manifesta. Observaremos, assim, a relação que se dá entre o filme e a linguagem literária. Para isso, tomaremos como referência nomes como Jacques Aumont e Marie Michel (2013), e Marcel Martin (1990), para uma melhor compreensão da técnica cinematográfica. Paralelamente, faremos um estudo da metáfora tendo como referência maior os pensamentos de Paul Ricoeur (2015), para a metáfora literária e seus consequentes desdobramentos cinematográficos.

Cristian Metz diz que “A metáfora sem a metonímia é rara; [...] Muitas metáforas cinematográficas envolvem nelas metonímias” (1980, p. 206). Partindo desse princípio, não há como abordar as questões metafóricas sem passar pela relação metonímica. Metz servirá de suporte para o estudo entre o cinema e a consciência metalinguística, assim como para uma análise das significações e de uma melhor compreensão da metonímia e da metáfora fílmica.

## 2 A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA EM MARGUERITE DURAS

Marguerite Duras nasceu em 1914, em Gia-dinh, Indochina. Filha de professores franceses emigrados, os quais, além dela, tiveram outros dois filhos, o mais velho, rebelde e sem qualquer projeto de vida, e o mais novo, o “irmãozinho”, a quem ela foi ligada profundamente. Duras iniciou a sua obra aos 29 anos e até a sua morte, em 1996, escreveu cerca de cem livros, entre narrativas, roteiros para filmes, romances e teatro.

O encontro com Duras é encantador, somos capturados por sua escrita através da sua narração e dos seus diálogos marcados por um ritmo próprio, único e pertencente a ela, um compasso poético dentro da prosa que é marcante tanto na sua obra escrita quanto na cinematográfica. Refletimos o processo de escrita visto em Duras, a partir das reflexões de Freud no texto “Escritores criativos e devaneios”, de 1908, e de relatos feitos por ela própria sobre sua experiência com a escrita, em entrevistas e documentários.



Fonte: Aliança Francesa de Brasília<sup>1</sup>

Na escrita de Marguerite Duras as personagens criadas têm uma estrutura psicológica que aborda várias questões da subjetividade humana e, conseqüentemente, do inconsciente, mas o que abordaremos aqui é a palavra dela própria sobre sua escrita. Quando ela diz que “Escrever é não dizer nada. Escrever

é escrever. Um escritor é mudo<sup>1</sup>, o que dizer dessas palavras senão que a escrita caminha por si só através das experiências do escritor que, mudo, deixa que só as letras falem? As letras de Marguerite Duras refletidas na mudez da escritora expõem suas questões subjetivas transformadas em arte. Essa arte que, depois de ganhar o mundo, seduz leitores e se torna objeto de estudo para aqueles que, encantados, buscam compreender e explicar que processo de criação é esse que transforma vivências, traumas, ódio, amor, vida e morte em arte escrita.

Freud relata:

E os escritores criativos são muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (FREUD, 1996, p. 20)

É interessante observar nesse relato como Freud coloca os escritores criativos numa posição diante da criação de suas histórias, e através delas, em um patamar que certamente os fazem lidar com as questões do inconsciente de forma bem diferente das pessoas “comuns”.

No início do texto *Escritores criativos e devaneios*, ele diz o seguinte:

Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade – como o Cardeal que fez a idêntica indagação a Ariosto – em saber de que fontes desse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes. (FREUD, 1996, p. 135)

De onde vem essa expressão criativa que consegue provocar emoções, despertar sentimentos e deixar o leitor deslumbrado? Talvez o escritor não consiga explicações para aqueles que, admirados com sua obra, desejam saber como é o processo de criação, de onde vêm as ideias, por que e como consegue escrever. Na verdade, nenhum escritor tem a capacidade de atender aos anseios do leitor, de

---

<sup>1</sup> DURAS, Marguerite. Escrever. Revista Polichinelo, tradução: Rubens Figueiredo 29/4/2017 <<https://revistapolichinelo.blogspot.com/2017/04/escrever-marguerite-duras.html>> Acesso em 30/08/2020

dar explicações do seu processo criativo e de explicar por que as ideias vêm até ele. Esse estranho ser brinca com as palavras num processo criativo intenso que o faz viver veementemente mergulhado na sua criação, sobrevivendo dela e por causa dela. Em seus relatos, Marguerite Duras fala do seu processo de escrita como algo necessário para deixá-la viva, a escrita como salvação. “Encontrar-se a si mesmo no fundo de um buraco, quase totalmente só, e descobrir que apenas escrever salvará você...”, é assim que ela relata no filme *Escrever*, de Benoît Jacquot (1993).

Marguerite Duras é esse estranho ser capaz de suscitar um deslumbramento diante das palavras que falam, através das histórias e de suas personagens, da subjetividade humana. Não é à toa que seus escritos tenham encantado muitos estudiosos não só ligados à literatura. O psicanalista Jaques Lacan não escondeu o seu encantamento e escreveu uma carta intitulada *Homenagem a Marguerite Duras* em 1965, em que ele discorre sobre o livro *O deslumbramento de Lol V. Stein*. Em um dos trechos ele relata:

Penso que apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca que não sabe, em toda sua obra, de onde lhe veio Lol, e mesmo que eu pudesse vislumbrar, pelo que ela me diz, a frase posterior, a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho.

Foi precisamente isso que reconheci no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino. (LACAN, 2003, p. 200)

Lacan nos mostra que a arte da literatura revela muito da natureza humana. “A prática da letra converge com o uso do inconsciente”, como ele complementa (LACAN 2003, p. 200). Talvez, Duras não tenha imaginado o tamanho da dimensão dos seus escritos e o quanto eles poderiam, além de encantar, servir de objeto de estudo do inconsciente através das suas personagens. Sobre Lacan, em um trecho do livro *Escrever*, ela fala:

Ninguém pode conhecê-la, L. V. S., nem vocês nem eu. E mesmo aquilo que Lacan disse a respeito do livro, eu nunca cheguei a entender direito. Lacan me deixava atordoada. E aquela sua frase: “Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma

catástrofe.” Esta frase tornou-se, para mim, uma espécie de identidade de princípio, um “direito de dizer” totalmente ignorado pelas mulheres. (DURAS, 2021, p. 30)

Esse não saber em Duras nos leva a pensar que a escrita que faz parte dela, que é ela, não se constrói da busca e da compreensão das questões inconscientes apesar de elas estarem presentes, sempre. Ainda sobre o não saber da escrita, vemos também em Freud que a construção artística vem da irrealidade do mundo imaginativo do escritor. Não é na realidade vivida que a expressão artística se constrói. Não é um saber do que acontece no real, nem a percepção das questões que estão relacionadas à realidade do escritor, mas a capacidade de transformar a irrealidade do mundo imaginativo em escrita artística.

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitementos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e expectadores na representação da obra de um escritor. (FREUD, 1996, p.136)

No documentário *Marguerite Como em si Mesma*, de Dominique Auvray (2003), Duras registra o seguinte relato:

Há coisas que não reconheço em meus escritos. Elas devem ter vindo de outro lugar. Quando escrevo não escrevo sozinha. Mas eu sei disso. É pretensioso pensar que é você, quando isso vem até você de todos os lados. Vem de você, do outro, do exterior...

Ela continua o relato e demonstra como não consegue fugir do desejo que a impele à escrita. Não há como fugir.

O que vem até você em sua escrita é simplesmente a massa de suas experiências. [...] Mas essa experiência, não categorizável, não racionalizada, e em uma desordem sempre original... Você é assombrado por tudo isso, e você tem que deixar ser assim.

Em relação a essa massa de experiências que Marguerite relata, vemos em Freud o seguinte:

Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da

qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga. (FREUD, 1996, p.141)

Para escrever, Duras constrói a sua própria solidão, dentro da casa de Neauphle, uma solidão criada por ela e para ela, como vemos em mais um trecho do livro *Escrever*:

Só agora sei que permaneci na casa dez anos. Sozinha. E para escrever livros que mostraram, para mim e para os outros, que eu era a escritora que sou. Como isso aconteceu? E como isso pode ser expresso? O que posso dizer é que o tipo de solidão que há em Neauphle foi feito por mim. Para mim. E que é apenas dentro dessa casa que fico só. Para escrever. (DURAS, 2021, p. 23)

Escritores criativos transformam suas fantasias em uma escrita artística capaz de provocar prazer e entusiasmo no leitor. Se os relatos de fantasias fossem realizados de forma comum, sem o aparato da arte, certamente não causariam prazer algum no leitor, como vemos em Freud:

Sentiríamos repulsa, ou permaneceríamos indiferentes ao tomar conhecimento de tais fantasias. Mas quando um escritor criativo nos apresenta sua peça, ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor o consegue constitui seu segredo mais íntimo. A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. (FREUD, 1996, p.143)

Algo que Marguerite Duras faz muito bem em seus escritos é provocar a sensação de encantamento e de prazer estético. A sua produção escrita trata de questões que são íntimas do sujeito e passadas para nós, leitores, com uma construção artística maravilhosa, fruto do desejo pela escrita que sempre ardeu em sua vida. Ela não precisou saber ou entender que com seus escritos ela mostrava questões que a psicanálise estudava, ela só precisou escrever, “...seco, nu, assim terrível... terrível de superar”, atendendo ao desejo que lhe impelia a escrever

## 2.1 A Experiência da Imagem em Marguerite Duras

*Hiroshima, mon amour* é um clássico do cinema moderno e teve sua primeira projeção oficial no festival de Cannes, em 1959. O filme tem a direção de Alan Resnais, um dos mais célebres cineastas franceses, tendo sido um dos responsáveis por lançar um olhar novo sobre a forma de se fazer cinema nos anos 1950 e 1960, contrariando formas narrativas tradicionais, explorando de uma maneira particular e moderna o potencial da linguagem cinematográfica. O roteiro do filme é de Marguerite Duras, e esse trabalho em conjunto culminou em um dos filmes mais belos da *Nouvelle Vague*.

O termo *Nouvelle Vague*, que significa nova onda, foi usado inicialmente entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960, na França, por um grupo de críticos cinematográficos da popular revista *Cahiers du Cinéma*. Como vemos na seguinte apreciação crítica:

Os diretores daquele período buscavam usar a técnica como uma forma de estilo. Para eles, um cineasta era, antes de mais nada, um autor. O filme deveria desafiar as convenções e desconstruir as bases do cinema, ou seja, a lógica narrativa tradicional e a continuidade do espaço e tempo. É como se o cineasta fosse um ensaísta que “escrevesse com a luz”, usando a câmera como sua caneta – um conceito que foi chamado de *caméra-stylo*. (KREUTZ, 2018)

O movimento buscava algo novo no cinema, fugindo do que era convencional naquele momento, e tecendo críticas ao cinema clássico e à forma com a qual se forçava o público a aceitar um tipo de linha narrativa ditatorial. Vemos na *História do Cinema Mundial* que:

A consciência alojaria tanto a inocência criativa quanto o descrédito do cinema, propiciando o abandono da janela estável e transparente do ilusionismo clássico. Laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura, a *Nouvelle Vague* fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, com um pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de "vulgaridade e comércio" do cinema e das mitologias da sociedade de consumo. [...] A agenda libertária da *Nouvelle Vague* pautou-se, em muitos filmes, por um erotismo pungente, por um romantismo às vezes tragicômico e, de forma mais subjacente, pelo luto

vestido pelos jovens filhos do holocausto e protagonistas da sociedade de consumo". (MASCARELLO, 2006, p. 221 / 22)

Em relação à última parte da transcrição acima, *Hiroshima, mon amour* não foge a isso quando apresenta uma história de amor vivida em uma cidade que foi destruída por causa da guerra, lembrando as dores vividas pela personagem feminina durante a mesma guerra, na França.



*Ela*

*Hi-ro-shi-ma*

*Ela*

*H.i-ro-shi-ma. É o seu nome.*

*Eles se olham sem se ver para sempre.*

*Ele*

*É o meu nome. Sim*

*[Estamos apenas aqui de novo. E ficaremos ali para sempre.] O seu nome é Nevers. Ne-vers-na-Fran-ça. (DURAS)*

Hiroshima e Nevers, dois nomes, duas cidades, dois passados fundidos em um presente na história vivida pela personagem, que nesse momento, lembra e reconhece plenamente sua dor através da dor vivida em Hiroshima. Ela é Nevers, ele é Hiroshima, que, simultaneamente, enquanto uma é devastada pela bomba, a outra fica para trás, também devastada pela guerra. Ambas carregam em si a dor e, em luto, caminham para um recomeço.



Vemos como as imagens relacionadas à memória não contam só uma história em um tempo passado, mas a revivem de tal forma que presente e passado não ficam mais separados e sim entrelaçados e vívidos. Metaforicamente, Nevers e Hiroshima se unem através das lembranças da personagem que recorda e repete a sua história de amor de forma viva e real.

A metáfora é uma figura de linguagem muito utilizada nas diversas manifestações artísticas; ela se faz presente transcendendo o domínio da estética e proporcionando novas interpretações, tornando, assim, o objeto artístico atemporal. É a partir da *Poética* de Aristóteles que temos uma primeira definição de metáfora, e é através dessa definição na arte literária que podemos compreender como ela se apresenta em outras artes. No livro *A metáfora viva*, Paul Ricoeur nos mostra desde o prefácio que “a metáfora é um processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade” (2015, p. 14). A ligação entre ficção e redescrição restitui em plenitude de sentido que a *poiesis* da linguagem vem da conexão entre *mythos* e *mimesis*, como é apresentado na *Poética* de Aristóteles. Ele relata que:

Dessa conjunção entre ficção e redescrição concluímos que o “lugar” da metáfora, seu lugar mais íntimo e mais último, não é nem o nome, nem a frase, nem mesmo o discurso, mas a cópula do verbo ser. O “é” metafórico significa a um só tempo “não é” e “é como”. Se assimé, somos levados a falar de verdade metafórica, mas em um sentido igualmente “tensional” da palavra “verdade”. (RICOEUR, 2015, p. 14)

Ricoeur apresenta o estudo da metáfora de forma bem ampla e, tomando como base algumas de suas observações a partir de Aristóteles, vemos que “a metáfora é um empréstimo”, e que “o sentido emprestado opõe-se ao sentido próprio”, dessa forma, a palavra emprestada passa a ocupar um lugar que não era seu (2015, p. 31). Vemos também que a metáfora surge de uma ordem constituída por gêneros e espécies, e por um jogo estabelecido por subordinação, coordenação, proporcionalidade ou igualdade de relações, mas que ela viola essa ordem. Ao mesmo tempo em que a metáfora reconhece a estrutura lógica da linguagem, ela a transgride; percebemos, então, que é a partir dessa transgressão que a arte se faz presente. Na linguagem cinematográfica, é a imagem que constitui o elemento de base e é através dela que a metáfora vai se manifestar. Em um filme, mesmo que a linguagem verbal se faça presente através dos diálogos, é a imagem que vai prevalecer; ela nos fala sem precisar necessariamente ter de recorrer ao recurso da palavra falada ou escrita, todo o sentido é transposto para a imagem, como nos mostra *A Linguagem Cinematográfica*:

[...] a imagem é capaz de mostrar os acontecimentos, mas sobretudo que, através dos meios à sua disposição (a metáfora e o símbolo em particular, mas também os movimentos de câmera, os ângulos de filmagem, os enquadramentos os ruídos), o *filme pode significar sem ter que dizer*, ou seja pode transpor o sentido do plano da linguagem verbal para a expressão plástica. (MARTIN, 2013, p. 199)

Percebemos, então, que na linguagem cinematográfica não teremos a palavra escrita ou verbalizada tomando sentido emprestado de outra, visto que as imagens, sem precisar da palavra, farão isso. Martin chama de metáfora:

a justaposição por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o diretor quer exprimir pelo filme. (MARTIN, 2013, p. 104)

A partir daí ele define os tipos de metáforas que podemos detectar na imagem fílmica, o que nos leva ao direcionamento do filme que nos serve por objeto empírico de pesquisa, *Hiroshima, mon amour*.

Penso que dentro de alguns anos, dentro de dez, vinte ou trinta anos, saber-se-á se HIROSHIMA é o filme mais importante desde a guerra, o primeiro

filme moderno do cinema falado, ou se ele é talvez menos importante do que se pensa.

As palavras acima pertencem ao cineasta Éric Rohmer, sobre o filme *Hiroshima, mon amour* em uma conversa entre críticos da *Cahiers du cinéma* (Catálogo da Cinemateca Portuguesa, 1992, p.17). Independente de podermos classificar *Hiroshima, mon amour* como o filme mais importante desde a guerra ou não, o fato é que, mesmo mais de cinquenta anos depois da sua primeira exibição, esse filme continua a suscitar questionamentos e estudos. Tal fato se deve a sua atemporalidade, tanto por conta de sua estética quanto pelas questões subjetivas referentes ao humano que ele pode levantar, muito disso se materializando pelas relações metafóricas presentes no filme. O amor e a dor estão presentes no filme, sendo evocados na guerra e conduzidos pelo diálogo construído por Marguerite Duras, no roteiro. Alain Resnais, ao receber a encomenda de um filme para demarcar um memorial de quinze anos da explosão da bomba atômica em Hiroshima e do fim da guerra, convidou Marguerite Duras para fazer seu roteiro, no que ela relata o seguinte:

Tudo que Resnais disse foi “Escreve literatura, fá-lo como se estivesse a escrever um romance. Não te preocupes comigo; esquece a câmera.” A sua ideia era filmar meu guião como um compositor passa uma peça para a música – como Debussy fez como “Pelléas et Mélisande” de Maeterlinck. (Catálogo da Cinemateca Portuguesa 1992 p.28)

Esse relato nos mostra a ligação que há entre a escrita literária de Duras com o filme *Hiroshima*, assim como em muitos de seus escritos, onde o diálogo se faz de forma delicada e profunda. Maurice Blanchot, analisando o livro *Le square*, da mesma autora, atenta para sua extrema delicadeza na atenção de conseguir captar um diálogo: “A surpresa que esse diálogo provoca em nós nos faz perceber o quanto é raro; ele nos coloca diante de um acontecimento inabitual, quase mais doloroso que maravilhoso” (BLANCHOT, 2018, p. 223). Não é só uma conversa, uma troca de falas, mas a construção de um diálogo, algo raro e difícil, como nos diz Blanchot “O diálogo é raro, e não devemos acreditar que ele seja fácil e feliz” (BLANCHOT, 2018, p. 228). Segundo o autor, Duras o executa muito bem e de forma simples, a partir de um encontro em uma pracinha. Blanchot encerra relatando sobre o diálogo das personagens:

Entretanto falam: eles se falam, mas sem estarem de acordo. Não se compreendem totalmente, não têm entre eles o espaço comum em que se realiza a compreensão, e todas as suas relações repousam apenas no sentimento tão intenso e tão simples de estarem *igualmente* um e outro fora do círculo comum das relações. Isso é muito. Isso cria uma proximidade instantânea e uma espécie de completo entendimento sem entendimento, que faz com que cada um preste a maior atenção ao outro, e se exprima com mais escrúpulos e paciência pelo fato de que as coisas a serem ditas só podem ser ditas uma vez, e não podem mais deixar de ser ditas, pois elas não se beneficiariam da compreensão fácil que usufruímos no mundo comum, esse mundo que só muito raramente se oferecem a nós a chance e a dor de um verdadeiro diálogo. (BLANCHOT, 2018, p.232)

Nesse sentido, o nosso estudo se volta mais para a autoralidade de Marguerite Duras, em *Hiroshima, mon amour*, pois percebemos que a metáfora é presente de forma mais marcante em sua obra integral, do que na filmografia de Alain Resnais. Ela, através de sua produção escrita, abre possibilidades de intercomunicação entre várias áreas, como o cinema, a literatura, a história, a psicanálise, dentre outras. Em *Hiroshima* temos um roteiro que se apresenta com suas marcas literárias, mas, apesar disso, é necessário compreender de que maneira as imagens, por meio do recurso da metáfora, possibilitam com que visualizemos uma relação do filme com outras linguagens. Nossa hipótese aponta que a poética da metáfora em *Hiroshima, mon amour* estabelece uma relação com outras linguagens, além da cinematográfica, o que leva esta pesquisa a se desenvolver observando as relações que o filme estabelece entre o cinema e a literatura, assim como entre a metáfora e a memória.

Observamos alguns estudos voltados tanto à análise das características gerais do filme quanto à ligação dele com a literatura através da participação de Duras, que é o que interessa mais diretamente nesta pesquisa. São muitos os textos que abordam a forma da sua escrita e as várias abordagens que podem surgir através dela. No catálogo da mostra de cinema da CAIXA de 2009 “*Marguerite: Duras escrever imagens*”, Stella Senra toma *Hiroshima, mon amour* como o ponto de partida para o cinema de Marguerite Duras e nos mostra que:

Marguerite Duras não foi a única escritora de seu tempo a passar para o cinema, mas foi a única a desenvolver um trânsito muito peculiar de uma prática à outra ao se interrogar e se confrontar, insistentemente, com atos de escrever e filmar. (p. 6)

Ela nos mostra também que Duras e *Hiroshima* rompem com os padrões cinematográficos corriqueiros:

É assim que ao contrário das histórias de amor a que o cinema nos habituou, ao associar o amor ao nome da cidade bombardeada, o filme já sugeria que amor e horror – ou seja, um acontecimento da esfera privada e outro da esfera pública – podem ser postos em relação, e que o esquecimento, tanto do fato histórico quanto da experiência individual, é o grande horror que nos atinge a todos. (...)O fio de toda obra de Duras será a interrogação sobre a memória e o esquecimento a partir desse contraponto entre olhar e dizer, lançado em *Hiroshima*, entre a incapacidade do olhar e o poder das palavras. Se por meio do olhar e das imagens não é possível restituir a lembrança do horror de Nevers, de restaurar na sua plenitude, os afetos: o amor, a dor, a loucura ali experimentados. (p. 10-14)

Os estudos acadêmicos pesquisados com relação à obra de Marguerite Duras são voltados, em sua maior parte, para o seu trabalho literário, análises dos seus livros, da sua forma de escrever e de questões subjetivas referentes à condição humana. Podemos citar, como exemplo disso, a tese de doutorado de autoria de Maria Silvia Furtado (2014), que tem como título *Marguerite Duras: no ravinamento da escrita*, em que analisa romances e roteiros de teatro da autora, mostrando como ela constrói, através da escrita, uma nova subjetividade.

A tese traz como suporte bibliográfico autores como Blanchot, Foucault, Freud e Lacan, e analisa a escrita de Duras sob a perspectiva de uma construção de uma nova subjetividade. No primeiro capítulo, intitulado *A travessia entre a metáfora e a topologia*, a autora analisa os aspectos da construção narrativa dos livros *Barragem contra o pacífico* e *O amante*, observando que Duras é regida por sua escrita e dela se faz em ato, estando associada tanto à dor quanto ao desconhecido. A sua escrita possui algo que constitui a falta, e o sentido é produzido no limite da falta na narrativa.

Em Duras, a lembrança não existe. O esquecimento desdobra-se no vazio, na falta em torno da qual se estabelece a escrita, circundando esse vazio e mantendo-o presente no texto literário, com seus buracos. Esse texto esburacado e cheio de vazios nos convoca a uma inserção, a um mergulho nele, mais precisamente, nos faz presa no texto. O texto de Duras é “não-todo” e isso nos convoca, somos coagidos mergulhar nele, sem o que não há leitura possível. (FURTADO, 2014 p. 29)

Encontramos também, na plataforma do Catálogo de Teses e Dissertações

da CAPES, referências de trabalhos voltados para o filme *Hiroshima, mon amour* importantes para esta pesquisa; um exemplo é a tese de Alessandra Brum (2009), intitulada *Hiroshima, mon amour e a recepção da crítica no Brasil*. A tese apresenta uma pesquisa ampla das críticas sobre o filme produzidas no Brasil e nos dá uma visão dos debates ocorridos em meio às transformações que aconteciam no cinema na época. Esse estudo começa nos mostrando a trajetória do filme desde a sua produção e a sua primeira projeção no Festival de Cannes, mesmo fora da competição oficial, junto à repercussão da mídia nas manchetes de alguns jornais franceses e ao desempenho comercial na França e em outros países. Por fim, a tese mostra quando o filme chegou ao Brasil, a sua recepção e a sua repercussão no meio cinematográfico, assim como os diversos pontos de vista de vários críticos através de pesquisas em acervos de vários jornais brasileiros dessa época.

A dissertação de mestrado de autoria de Sara Síntique Silva (2017) intitulada *Amar: Partir - Corpo e encontro amoroso na obra de Marguerite Duras* apresenta um estudo comparado entre literatura e cinema analisando dois textos e um filme de Marguerite Duras. O estudo acontece a partir da análise dos contos *O homem sentado no corredor* (1980), *A doença da morte* (1983) e do filme *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981), nele, a autora analisa as potências poéticas do corpo na sua relação com a poesia, o amor, a voz e as paisagens. Nessa pesquisa encontramos o estudo das metáforas construídas através da palavra e da imagem, analisando a construção do corpo no encontro amoroso e mostrando como o ato de amar e de partir estão relacionados:

...em Duras, observa-se que o ato de amar está ligado ao ir embora. Os amantes se abandonam. Não importam as condições do encontro, mas a força com que ele se dá. Importa o algo que ele gera e só por ele é gerado. Sua energia súbita, arrebatadora, as devastações que ele causa. Ir embora e, antes, deixar-se devastar. Fragmentar-se. Partir de e a si mesmo, também. Romper com os contratos sociais. O ato de amar significando o permear por todas essas cisões. O corpo, como o lugar ao qual se parte, do qual se parte, que se parte. Destarte, não apenas isso, mas também isso: amar: partir. (SILVA, 2017, p. 72)

### 3 A POÉTICA DA METÁFORA

A metáfora é um recurso estilístico muito utilizado nas diversas manifestações artísticas, ela se faz presente transcendendo o domínio da estética, proporcionando novas interpretações, e tornando, assim, o objeto artístico atemporal. É certo que as primeiras observações e definições da metáfora se fazem a partir da palavra escrita tanto em textos literários quanto em textos que têm como objetivo um discurso bem elaborado e persuasivo. Segundo Aristóteles, em a *Poética*:

Metáfora” é a designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa, {transporte} que se dá ou de gênero para espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie para a espécie, ou segundo uma relação de analogia. (2020, p. 169)

A metáfora seria como um “transporte”, um deslocamento de sentido de uma coisa para outra. Aristóteles abordou o seu conceito também na obra *Retórica*. Apesar de nos interessar mais diretamente o estudo das metáforas na poética, tomaremos também o estudo da metáfora na retórica, já que Aristóteles usa a mesma definição em ambos os estudos e estabelece diferenças para o uso da metáfora no âmbito artístico e no discurso que busca eloquência e persuasão. Para tal, iremos nos basear primeiro no estudo de Paul Ricoeur, em *A Metáfora Viva*, que nos traz um estudo bem amplo da metáfora e nos apresenta seu mecanismo dentro dos textos. Em seguida, recorreremos aos estudos de Cristian Metz para observarmos como se manifesta a metáfora no âmbito cinematográfico.

A dualidade da retórica e da poética reflete uma dualidade no uso do discurso tanto quanto em situações do discurso. A retórica, já se disse, foi antes de tudo uma técnica da eloquência; seu alcance é o mesmo da eloquência, a saber, gerar a persuasão. Ora, esta função, por mais vasta que seja sua extensão, não cobre todos os usos do discurso. A poética, arte de compor poemas, trágicos principalmente, não depende nem quanto à função nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão e do elogio. A poesia não é a eloquência. Ela não visa a persuasão, mas produz a purificação das paixões do terror e da piedade. Poesia e eloquência desenham assim dois universos de discursos distintos. Ora, a metáfora tem um pé em cada domínio. Ela pode, quanto à estrutura, consistir apenas em uma única operação de transferência do sentido das palavras, mas quanto a função, ela dá continuidade aos destinos distintos da eloquência e da tragédia; há portanto, uma única estrutura da metáfora, mas duas funções: uma função retórica e uma função poética. (RICOEUR, 2015, p. 23)

Pelo mesmo autor, também vemos que *poética* e *retórica* têm em comum a epífora do nome:

[...] o termo comum à enumeração das partes da elocução e à definição da metáfora é o nome (*onoma*). Assim, selou-se por séculosa sorte da metáfora: ela se uniu doravante à poética e à retórica, não em termos de discurso, mas em termos de um segmento do discurso, o nome. (RICOEUR, 2015, p. 25)

Ricoeur apresenta a epífora do nome como núcleo comum à poética e à retórica, e a partir daí vemos como a metáfora na poética e na retórica estão ligadas à léxis. A retórica adota a mesma definição de metáfora apresentada pela poética. O autor nos mostra que o nome funciona na enumeração das partes da elocução e da definição da metáfora. Sobre o conceito de 'nome', vemos:

O nome, com efeito, é em primeiro lugar um som complexo, e é necessário, então, antes 'Que o nome seja definido negativamente em relação ao tempo e o verbo positivamente implica que o verbo tenha uma prioridade sobre o nome e, a frase sobre a palavra (na medida em que o *onoma* significa ao mesmo tempo o nome por oposição ao verbo e a palavra por oposição a frase)?' De modo algum; a oitava e última parte da *léxis* – a "locução" (*logos*) – extrai sua definição do "som complexo dotado de significado" [...] "A palavra como nome e como verbo, continua a ser a unidade de base da léxis." (RICOEUR, 2015, p. 27-28)

A partir da definição de metáfora tendo o nome como "função-pivô", Ricoeur nos apresenta quatro traços: 1) "metáfora é algo que acontece ao nome"; 2) "metáfora é definida em termos de movimento: a epífora de uma palavra é descrita como uma sorte de deslocamento de... para..."; 3) "metáfora é a transposição de um nome que Aristóteles denomina estranho (*allogrios*)"; 4) "uma tipologia da metáfora é esboçada na continuidade da definição: a transferência".

No primeiro traço, vemos a metáfora vinculada ao nome ou à palavra, e não ao discurso. No segundo traço, vemos a metáfora relacionada à noção de *epífora* que chama atenção para o deslocamento da palavra conduzindo a uma mudança de significação. "Para explicar a metáfora, Aristóteles cria uma metáfora, emprestada a ordem de movimento: a *phora*, sabe-se, é uma espécie de mudança segundo o lugar" (RICOEUR, 2015, p. 30). Partindo dessa noção da *phora* como mudança de lugar, vemos que a metáfora toma de empréstimo o sentido da palavra

que empregada irá se opor ao sentido original para preencher um vazio semântico.

Ao pretender-se não presumir a teoria da metáfora ao denominar a metáfora como epífora, percebe-se imediatamente que não é possível não falar não metaforicamente (a palavra figura, ver-se-á, é ela mesma metafórica) por meio da classificação. [...] não há lugar não metafórico do qual se possa considerar a metáfora, assim como todas as outras figuras, como um jogo posto diante do olhar.” (RICOEUR, 2015, p. 31)

No terceiro traço, vemos a metáfora como algo estranho, *alotrios*, que desvia a palavra emprestada do uso comum, causando uma estranheza. A metáfora definida como um desvio.

O caráter de desvio é ressaltado por outros sinônimos que Aristóteles atribui a *alotrios*: “A locução tem como qualidade essencial a clareza sem baixeza. Claríssima mas baixa, é quando se compõe de nomes correntes... É nobre e afasta-se da banalidade quando usa palavras estranhas ao uso cotidiano (*xenikon*). Entendo por isso a palavra estranha, a metáfora, o nome alongado, e em geral, todas as que não sejam de uso corrente (*para tó kyrion*)” (1458 a 18-23).” (RICOEUR, 2015, p. 33)

*Allotrios* também apresenta uma ideia positiva de empréstimo que resulta na oposição do sentido corrente da palavra (*kyrios*) e a composição com o deslocamento da palavra (*epiphorá*).

[...] o sentido de deslocamento vem de outro lado; é sempre possível definir um domínio de origem ou de empréstimo da metáfora. [...] vemos também *alotrios* representado pela ideia de substituição. Ora, que o termo metafórico seja emprestado a um domínio estranho não implica que ele se substitua a uma palavra comum que se pudesse encontrar no mesmo lugar. (RICOEUR, 2015, p. 33-35)

A metáfora é sempre duplamente estranha “por empréstimo de uma palavra presente e por substituição de uma palavra ausente.” (RICOEUR, 2015, p. 36)

No quarto traço, Ricoeur relata a transposição de sentido na metáfora.

A metáfora surge em uma ordem já constituída por gêneros e por espécies, e por um jogo já regrado de relações: subordinação, coordenação, proporcionalidade ou igualdade de relações. O segundo fato é que a metáfora consiste em uma violação dessa ordem e desse jogo: darão gênero o nome da espécie, ao quarto termo da relação proporcional o nome do segundo e reciprocamente, é simultaneamente reconhecer e

transgredir a estrutura lógica da linguagem (1457 b 6-20). (RICOEUR, 2015, p. 38)

Ricoeur propõe três hipóteses interpretativas em relação à ideia de transgressão da metáfora. Na primeira hipótese, ele considera que a metáfora não se dá só pela palavra ou nome único, mas também pelo par de relações que a transposição opera, como mostra a *poética*: “do gênero à espécie, da espécie ao gênero, da espécie à espécie, do segundo termo ao quarto termo de uma relação de proporcionalidade e reciprocamente” (RICOEUR, 2015, p. 39).

Na segunda hipótese, a transgressão desvia a ordem lógica já constituída.

### 3.1 Metáfora e Comparação

Se, formalmente, a metáfora é um desvio em relação ao uso corrente das palavras, de um ponto de vista dinâmico ela procede de uma aproximação entre a coisa a nomear e a coisa estranha à qual ela empresta o nome. A comparação explicita essa aproximação subjacente ao empréstimo e ao desvio. (RICOEUR, 2015, p. 43)

“A comparação diz “isto é como aquilo”, a metáfora diz “isto é aquilo”. Portanto, não é somente a metáfora que é uma comparação implícita, na medida em que a comparação é uma metáfora desenvolvida” (p. 46).

... a comparação permite retomar a questão da epífora. Em primeiro lugar, a transferência, como a comparação, se faz entre dois termos, é um fato de discurso antes de ser um fato de denominação; da epífora também se pode dizer que ela se enuncia a partir de dois termos, é um fato de discurso antes de ser um fato de denominação; da epífora também se pode dizer que ela se enuncia a partir de dois termos. Em segundo lugar, a transferência repousa sobre a semelhança percebida que a comparação torna explícita por meio do termo de comparação que a caracteriza. (p. 49)

O lugar poético da léxis:

A definição de metáfora nos levou a descer da léxis para suas “partes” e, entre estas, para o nome do qual a metáfora é a transposição. Uma investigação sobre a função metafórica exige que remontemos agora da léxis para suas condições. (p. 62)

Assim como a retórica uma “parte” da *léxis*, esta é, por seu turno, uma parte da tragédia. Considerando-se o próprio poema, o nível estratégico muda; a metáfora, aventura da palavra é vinculada, por meio da *léxis*, à tragédia ou, como é dito desde as primeiras linhas, à “poética (*poíesis*) do drama trágico”. (1447 a 13). (p. 63)

Objetar-se-á que a *Poética* “serve”-se do conceito de imitação, mas não o define “define”. Isso seria verdade se a única definição canônica fosse dada pelo gênero e pela diferença. Ora, a *Poética* define de modo perfeitamente rigoroso a imitação ao enumerar suas espécies (poesia épica, tragédia, comédia poesia ditirâmbica, composição para flauta e a lira), e ao relacionar posteriormente essa divisão em espécies com a divisão segundo os “meios”, os “objetos” e os “modos” de imitação. (p. 66-67)

Ricoeur nos mostra que das seis partes da tragédia três derivam do objeto da imitação, são elas: *mythos*, *ethe*, *diánoia* e além desses a *kátharsis*, que mesmo não sendo uma “parte”, “pode ser vinculada à quarta dimensão da imitação, a “função”, enquanto variedade trágica do prazer de imitar” (p. 67), assim, a imitação é o processo de “construir cada uma das seis partes da tragédia” (p. 67), da intriga ao espetáculo. Dessa estrutura lógica da imitação, Ricoeur destaca dois traços que interessam à metáfora. O primeiro é a construção do enredo que constitui a *mímesis*,

Já notamos que todos os outros constituintes do poema trágico apresentam em graus diversos o mesmo caráter de composição, de ordem, de unidade. Ora eles são, a diversos títulos, fatores de *mímesis*. (p. 68)

Foi um grave contrassenso que a *mímesis* aristotélica pôde ser confundida com a imitação no sentido de cópia. Se a *mímesis* comporta uma referência inicial ao real, essa referência designa o próprio reino da natureza sobre toda produção. Mas esse movimento de referência é inseparável da dimensão criadora. A *mímesis* é a *poíesis* e vice-versa.” (p. 69)

No segundo traço vemos que:

... na tragédia, à diferença da comédia, a imitação das ações humanas é uma imitação que engrandece. Este traço, mais ainda que o precedente, é a chave para entender a função da metáfora: a comédia – diz Aristóteles – “quer representar os homens inferiores (*kheirous*)”, a tragédia “quer representá-los superiores (*beltiones*) aos homens da realidade. ... Assim o *mythos* não é somente uma reordenação das ações humanas em uma forma mais coerente, mas uma composição que sobreleva, e por isso a *mímesis* é restituição do humano, não apenas segundo o essencial, mas maior e mais nobre. A tensão própria à *mímesis* é dupla: por um lado, a imitação é a um só tempo um quadro do humano e uma composição original; por outro, ela consiste em uma restituição e em um deslocamento para o alto. É este traço que, acrescido ao precedente, nos conduz à

metáfora. (p. 69)

Resposta sobre o fundo da *mimesis*, a metáfora perde todo caráter gratuito. Considerada como simples fato de linguagem, ela poderia ser tida como um simples desvio em relação à linguagem ordinária, ao lado da palavra rara, alterada, alongada, abreviada, inventada. A subordinação da *léxis* ao *mythos* já põe a metáfora a serviço do “dizer”, do “poematizar”, que se exerce não mais no nível da palavra, mas no de todo poema; por sua vez a subordinação do *mythos* à *mimesis* confere ao procedimento de estilo um alcance global, comparável ao da persuasão retórica. Considerada formalmente enquanto desvio, a metáfora não é senão uma diferença no sentido; referida à imitação das melhores ações, ela participa da dupla tensão que a caracteriza: submissão à realidade e invenção de enredo, restituição e sobrelevação. Considerada abstratamente – isto é, fora dessa função de referência –, a metáfora esgota-se em sua capacidade de substituição e dissipa-se no ornamento; deixada à errância, perde-se nos jogos de linguagem. (p. 70)

Toda *mimesis*, mesmo criadora, sobretudo criadora, está no horizonte de um ser no mundo que ela torna manifesto na mesma medida em que a eleva ao *mythos*. A verdade do imaginário, a potência da revelação ontológica da poesia, eis o que, de minha parte, vejo na *mimesis* de Aristóteles. É por ela que a *léxis* é enraizada e que os próprios desvios da metáfora pertencem à grande tarefa de dizer o que é. Mas a *mimesis* não significa apenas dizer que o discurso está no mundo. Ela não preserva somente a função referencial do discurso poético. Enquanto *mimesis physeos*, ela liga essa função referencial à revelação do Real como ato. (p. 74-75)

No estudo VI de *A Metáfora Viva*, Ricoeur nos fala sobre o trabalho da semelhança apresentando Roman Jakobson, Michel Le Guern, Paul Henle, dentre outros, e inicia nos mostrando que o lugar da metáfora é definido “pelo papel que a relação de semelhança desempenha na transferência da ideia primitiva à nova ideia” (p. 267-268)

Com efeito, a semelhança é, antes de tudo, o motivo do empréstimo, em seguida é a face positiva do processo do qual o desvio é a face negativa. Ela é ainda a ligação interna da esfera de substituição e, enfim, é o guia da paráfrase que, restituindo o sentido próprio, anula o topo. Na medida em que o postulado da substituição pode ser representativo da cadeia inteira de postulados, a semelhança é o fundamento da substituição posta em ação na transposição metafórica dos nomes e, mais geralmente, das palavras. (p. 268)

Uma obra de arte cinematográfica interage com outras artes e, conseqüentemente, outras linguagens além da sua. Essa interação nos leva a observar quão rica ela é e o quanto nos possibilita desenvolver estudos em diversas áreas; com *Hiroshima, mon amour* não é diferente. Como esta pesquisa pretende analisar as relações metafóricas presentes na obra abordando o amor e a dor,

partiremos primeiro do estudo da metáfora na perspectiva do campo literário, com os estudos de Paul Ricoeur; em seguida, com Christian Metz, buscaremos a referência da metáfora na obra cinematográfica com as abordagens psicanalíticas intermediadas por Jacques Lacan. Por sua vez, Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, dará suporte aos estudos sobre o amor, e Juan Davi Nasio servirá de base para a abordagem do amor e da dor.

Vimos, em Ricoeur (2015, p. 14), que: O “é” metafórico significa a um só tempo o “não é” e o “é como”. Assim, pretendemos estudar como se apresenta esse “é” metafórico no filme que nos é apresentado com imagens. O estudo de forma mais ampla da metáfora literária nos dará suporte para uma análise da metáfora fílmica, mesmo que tenhamos de relacionar imagens e não apenas palavras. Vemos, assim, o livro *A Metáfora Viva* de Paul Ricoeur, como um referencial teórico essencial para a pesquisa.

### **3.2 A Metáfora Cinematográfica**

Christian Metz, por sua vez, mostra-nos a relação da metáfora com a metonímia, como podemos ver no seguinte trecho:

Vemos que aquilo que distingue cada ocorrência fílmica, na sua configuração sempre singular, é a forma exacta do entrelaçamento e que se tecem os fios metafóricos e metonímicos, muito mais do que a presença de uns ou de outros. (METZ, 1980, p. 203)

Percebemos, então, que analisar a metáfora fílmica é também ver a relação metonímica presente nela. Lacan nos mostra também a relação entre metáfora e metonímia. Partindo de sua tese do inconsciente estruturado como uma linguagem, ele vai situar a metáfora e a metonímia como dois mecanismos distintos de funcionamento do inconsciente. Vemos em Lacan que:

A centelha criadora da metáfora não brota da presentificação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela brota entre dois significantes igualmente atualizados. Ela brota entre dois

significantes dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia. (LACAN, 1998, p. 510)

Metz nos mostra que a metáfora tem um fundamento metonímico e é a partir da metonímia que muitas metáforas estão fundamentadas diretamente numa metonímia ou sinédoque subjacente. Metonímia e metáfora pressupõem a contiguidade, mostrando a proximidade do que é visto ao que está relacionado. De início lemos o seguinte:

A metáfora pura, sem intricação metonímica, é a imagem ou som extradieético (e nos filmes sem diegese, a imagem ou som realmente estranho): operação fortemente marcada, de fato bastante rara, mesmo nas produções de vanguarda. No filme, a metonímia pura põe em contato imagens ou sons que por outro motivo mantem algum contato de tempo, lugar, etc.: contiguidade na diegese, caso o filme a tenha, ou mais geralmente na experiência social anterior ao filme. [...] A metonímia é uma figura da contiguidade. Figura, tal como a metáfora: não mais automática que ela e necessitando também de ser efetuada. A contiguidade sem figura, a contiguidade bruta é o encadeamento geral das ideias e das coisas, o facto sintagmático na ordem do discurso. (METZ, 1980, p. 200-201)

Vemos que metonímia e metáfora exercem um papel importante na diegese fílmica, são instrumentos indispensáveis na construção da história contada no filme, e seu manejo permite perceber o que é mostrado ou não pela câmera. Em *Hiroshima, mon amour*, percebemos que várias imagens se relacionam de forma metafórica ou metáfora-metonímica, levando em consideração a afirmação de Metz de que tanto metáfora sem metonímia quanto o inverso é algo raro. Essas imagens que aparecem no filme como símbolo de uma outra imagem ou acontecimento estabelecem um papel de contiguidade em relação à história contada de forma metafórica e metonímica.

Muitas metáforas fílmicas assentam mais ou menos diretamente numa metonímia ou numa sinédoque subjacente. [...] Por meio do jogo da montagem e da composição, um elemento do filme torna-se até certo ponto o símbolo de um outro (=metonímia), ou de um conjunto fílmico mais vasto (= sinédoque), e estes elementos pertencem todos ao horizonte referencial do filme: à sua diegese ou, na sua ausência, a qualquer campo periférico de experiência. (idem, p. 202)

O filme inicia com imagens que nos remetem à explosão da bomba atômica. Os corpos dos amantes, que não são vistos por inteiro, mas de forma mutilada,

visualizamos apenas os troncos cobertos de cinza que se entrelaçam e se movimentam continuamente. As cinzas aos poucos se transformam em suor até que os corpos são mostrados por inteiro revelando o casal que acabara de consumir um ato sexual. Os corpos transformados em cinzas fazem referência à tragédia acontecida em Hiroshima, que começará a ser relatada a partir do primeiro diálogo entre as personagens, o que já aponta também para a tragédia acontecida em Nevers. As histórias, ainda que isso não seja percebido no início, estabelecem uma relação metafórica, a tragédia de Hiroshima aponta para a tragédia da vida da personagem em Nevers.

“Um elemento do filme pode vir a simbolizar um outro sem que se assemelhem particularmente ou sem que essa possível semelhança domine o processo de simbolização” (idem, p. 207). O que percebemos é que a história é mostrada aos poucos e apesar de não se apresentar com linearidade, levando em conta a ordem dos acontecimentos, existe uma contiguidade que vai se dando a partir de imagens que são mostradas anteriormente, aparentemente aleatória. As imagens que aparecem independente da construção dos diálogos constroem as relações metafóricas presentes no filme.

#### **4 MEMÓRIA E DIEGESE EM *HIROSHIMA, MON AMOUR***

Diegese é um conceito importante para compreender a estética cinematográfica. Esse conceito foi introduzido à teoria do cinema pela primeira vez pelo teórico francês Étienne Sourieau, como nos mostra Brito (1995) em *Imagens Amadas*. Ele completa dizendo que “Diegese em cinema seria, portanto, tudo o que integra a estória do que o filme conta, inclusive aquilo que a câmera não mostra, mas que se sabe ficcionalmente existente” (BRITO, 1995).

Em Jaques Aumont (2009), sobre a diegese, vemos que:

A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a de história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso, é possível falar de *universo diegético*, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais elas surgem. (AUMONT, 2009, p. 114)

Levando em conta o universo diegético do filme *Hiroshima, mon amour*, verificamos como a sua narrativa é contada a partir da memória da personagem feminina. Importa-nos a diegese fílmica no que diz respeito à memória justaposta às imagens.

*Hiroshima, mon amour* mostra a história de um breve romance que se passa na cidade de Hiroshima entre uma francesa e um japonês. Ela, uma atriz que está em Hiroshima, atuando em um filme sobre a paz, ao viver esse amor rememora um trauma do seu passado, quando seu primeiro amor, um oficial alemão, morreu em Nevers durante a segunda guerra. No filme, os diálogos das personagens, na maior parte do tempo, vêm acompanhados de imagens que expõem memórias de amor, dor, sofrimento e morte. Essas memórias remetem a tempos passados revividos na Hiroshima que se reconstrói depois da grande devastação causada pela bomba atômica. O passado, presente nas recordações das destruições causadas pela bomba remete a outro passado que é rememorado pela personagem trazendo à tona a dor de um luto não elaborado. Vemos em Eisenstein (2002) que:

Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar essa imagem em algumas representações parciais básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador. (EISENSTEIN, 2002, p. 28)

As primeiras informações diegéticas vêm através das imagens que rememoram os horrores vividos por causa da bomba atômica lançada em Hiroshima, que são tomadas de empréstimo em substituição às memórias vividas pela personagem feminina na Segunda Guerra, durante a ocupação alemã na França. Nesse período ela se apaixonou e teve um romance com um soldado alemão.

#### 4.1. Análise reversa

Jacques Rivette relata que

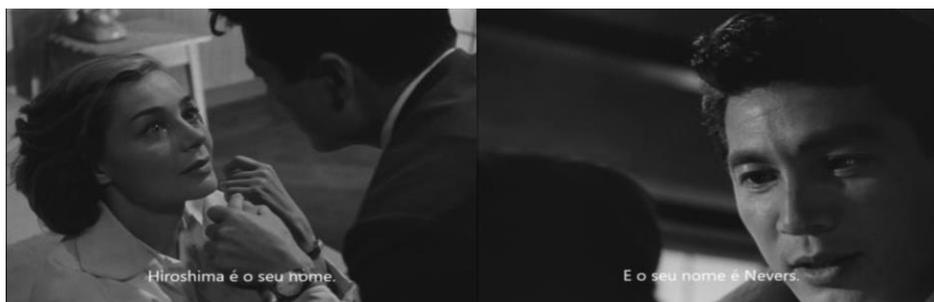
(...) Hiroshima é um filme em círculo. Depois da última bobina, pode-se muito bem encadear a primeira e assim em seguida. Hiroshima é um parêntesis no tempo. É o filme da reflexão sobre o passado e sobre o presente (CATÁLOGO Alain Resnais, 1993, p. 24).

Esse encadeamento nos permite retomar o filme a partir de seu final, visto que nos propomos a uma análise descritiva reversa para identificar como o tempo no filme se faz independente do período passado ou presente - estes dois estão entrelaçados do início ao fim, do fim ao início. Nessa retomada de *Hiroshima, mon amour*, é possível observar a relação metafórica que conduz o filme, independente da sua organização linear.

Nesse sentido, apoiaremos-nos no roteiro publicado de Marguerite Duras na divisão em cinco partes que o seu texto propõe para o filme, por onde iniciaremos pela última:

#### 4.1.1. PARTE V - Da metáfora visual e sonora

A cena final nos é apresentada com a nomeação das personagens. Ele é Hiroshima, ela Nevers.



*Ela*

*Hi-ro-shi-ma*

*Ela*

*Hi-ro-shi-ma. É o seu nome.*

*Eles se olham sem se ver para sempre.*

*Ele*

*É o meu nome. Sim*

*[Estamos apenas aqui de novo. E ficaremos ali para sempre.]*

*O seu nome é Nevers. Ne-vers-na-Fran-ça.*

(DURAS, transcrição do roteiro, p. 144)

Hiroshima e Nevers, dois nomes, duas cidades, dois passados fundidos em um presente na história vivida pela personagem que nesse momento rememora e reconhece plenamente sua dor através da dor vivida em Hiroshima. Ela é Nevers, ele é Hiroshima, quando simultaneamente uma bomba explode devastando uma cidade. Ela deixa Nevers e leva consigo a dor e o luto de uma perda de um amor. Ambas estão devastadas, em luto e caminhando para um recomeço.

A última parte do filme é envolvida pela fala da mulher que relata sobre o tempo, revive memórias do passado que se fundem no mesmo instante com o presente. Memória e esquecimento também se fundem aí em um tempo que passa apenas materialmente, mas fica parado na memória.

*Acreditamos saber. E então. Nunca.*

*[Descobrir a duração exata do tempo. Saber como o tempo, às vezes, se precipita, depois sua lenta queda inútil, e que é preciso ainda suportar, é também isso, sem dúvida, descobrir a inteligência (entrecortado, repetições, gaguejos).] (p.128)*

Diante do espelho ela fala para o alemão:

*Contei a nossa história.*

*Era impossível contá-la, veja só.*

*Catorze anos que eu não o reencontrava... o gosto de um amor impossível.*

*Desde Nevers.*

*Olhe como te esqueço...*

*- Olhe como te esqueci.*

*Olhe para mim. (p.129)*



O amor vivido em Nevers foi recordado e revivido em Hiroshima. Juntamente com a memória, vem o esquecimento, nesse momento não pelas imagens, mas pela fala da personagem que reencontra um amor impossível no presente, rememora e esquece o amor impossível do passado.

O monólogo interior da personagem feminina aparece envolvido pela memória, pelo esquecimento, pelo luto e pelo tempo que fica localizado e parado entre passado e presente. Durante o monólogo, imagens de Hiroshima e Nevers caminham no ritmo da fala junto à memória, ao esquecimento e ao tempo.



*Eu te encontro.*

*Lembro-me de você. Aquela cidade era feita do tamanho do amor.*

*Você era feito do tamanho do meu próprio corpo. Quem é  
você?*

*Você me mata.*

...

*Eu duvidava que um dia toparia com você.*

*Eu te esperava com uma impaciência sem limites, calma.*

...

*Vamos ficar sozinhos, meu amor.*

*O dia não vai mais raiar para ninguém. Nunca.*

*Nunca mais. Por fim.*

...

*Vamos chorar pelo dia defunto com consciência e boa vontade.*

*Não teremos mais nada a fazer além de chorar pelo dia defunto.*

*O tempo vai passar. Somente o tempo. E o*

*tempo vai vir.*

*O tempo virá. Não saberemos mais nomear o que nos unirá. O nome vai se apagar pouco a pouco da nossa memória.*

*Depois, desaparecerá por completo. (p.133-134)*

Em seguida ela sai e, enquanto caminha pela cidade as imagens alternadas de Hiroshima e Nevers misturam presente e passado. Em sua caminhada, enquanto ela e o amante estão distantes, ora se vendo, ora não, passado e presente estão juntos.

O que vemos na parte I do filme é uma voz em *off* contando a sua história enquanto simultaneamente as imagens mostram o que ela relata. Temos aqui a história da voz que viu tudo e das imagens que mostram tudo. A voz em *off* não é simplesmente uma voz que narra um acontecimento ou uma descrição, ela ressoa a história da personagem metaforizada nos acontecimentos de Hiroshima, algo que só perceberemos mais à frente, enquanto as imagens traçam sua trajetória através das reconstituições do ataque da bomba atômica na cidade durante a guerra. Reconstituir “*por falta decoisa, coisa melhor*”, são as imagens das reconstituições presentes no museu ou através dos filmes, que permitem que todos vejam o que ninguém viu em Hiroshima. No roteiro lemos: “*O hospital, corredores, escadas, doentes no desprezo supremo da câmera. (Nunca a vemos no ato de ver)*”, as imagens não são simplesmente o que se dá a ver, sempre há algo mais que não vemos, assim, o início do filme mostra também o que não vemos nas imagens. A história vivida pela personagem já se encontra ali, nas imagens que mostram a Hiroshima bombardeada, os corpos queimados, o solo e água contaminados e o renascimento da vida pós-devastação.

A direção de Renais segue o direcionamento do que vamos observar nos filmes de Duras. Voz e imagem tomam cada um seu próprio enquadramento. Deleuze cita a seguinte fala de Duras:

São dois filmes, o filme da imagem e o filme das vozes. (...) os dois filmes estão ali, com total autonomia (...). [As vozes] também são vozes off, na acepção habitual da palavra: não facilitam o desenrolar do filme, ao contrário, elas o entram o perturbam. Não deveríamos prendê-las ao filme da imagem. (DELEUZE, 2007, p. 297)

A voz em off da personagem carrega consigo uma história à parte que está presente na enunciação da voz e não no enunciado. Por mais que para o expectador as imagens mostrem aparentemente exatamente o que a voz relata, no decorrer do filme percebemos que não vimos tudo no ato de ver. Ela não viu nada em Hiroshima, mas ele também não, nenhum dos dois estava lá, assim como quem vai visualizar a película. O que percebemos é que há a pretensão, no filme, de mostrar que mesmo vendo tudo, ninguém viu nada, nem personagens nem expectadores, o que temos é o cinema e as reconstituições por falta de coisa melhor, e é através delas que veremos as duas histórias do filme que, na verdade, é uma só independente da imagem que estamos vendo.

Um enquadramento sonoro se definirá pela invenção de um puro ato de fala, de música ou até mesmo de silêncio, que deve extrair-se do contínuo audível dado nos ruídos, sons, falas e músicas. Não há portanto mais extracampo, tampouco sons off para povoá-lo, já que as duas formas de extracampo, e das distribuições sonoras correspondentes, eram ainda características da imagem visual. Agora, porém, a imagem visual renunciou à sua exterioridade, separou-se do mundo e conquistou seu avesso, libertou-se do que dela dependia. Paralelamente, a imagem sonora livrou-se da sua própria dependência, tornou-se autônoma, conquistou um enquadramento. A exterioridade da imagem visual enquanto única enquadrada (extracampo) foi substituída pelo interstício entre dois enquadramentos, o visual e o sonoro, corte irracional entre duas imagens, a visual e a sonora. (DELEUZE, 2007, p. 298)

É o enquadramento da fala que podemos definir na primeira parte do filme tomando lugar duas imagens: a imagem auditiva e a imagem ótica. Deleuze mostra que o ato da fala é extraído do texto:

E se arranca não por arrebatamento nem por paixão, mas supondo uma certa resistência do texto, e mais ainda respeito pelo texto, porém, sempre um esforço especial para extrair dele o ato da fala. (idem, p.300)

A habilidade de extrair do texto o ato da fala é algo notório na obra de Marguerite Duras. No roteiro de *Hiroshima, mon amour* as orientações do que se fala e do que se mostra conduzem ao filme da imagem e ao filme da voz, ainda que

no filme a imagem pareça mostrar o que diz a voz. Ao narrar os acontecimentos em Nevers, na parte 4, voz, imagem e música, cada uma ocupa seu lugar. As imagens passam em silêncio enquanto a voz ocupa seu próprio lugar. Há um grito em certo momento que irrompe de repente em meio à imagem, mas esse grito também toma seu lugar, temos aí a imagem sonora enquadrada. Como nos mostra Deleuze: uma luta, um ato de resistência que acende.

O ato de fala ou de música é uma luta: ele deve ser econômico e raro, infinitamente paciente, para se impor ao que resiste a ele, mas extremamente violento para ser, ele próprio, uma resistência, um ato de resistência. Irresistivelmente ele ascende. (idem, p.301)

Deleuze observa bem o trabalho que Duras faz cinematograficamente com o visual e o sonoro mostrando que ela estabelece um equilíbrio entre a imagem sonora e a imagem visual, que apesar de estarem separadas, estão integradas. A sonora faz ouvir todas as vozes e a visual faz ler e descrever o que não foi falado.

O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, ambos heurísticos, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um “irracional” que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo. É uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensório-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa relação não totalizável. Marguerite Duras irá cada vez mais longe nesse sentido: centro de uma trilogia, *India Song* estabelece um extraordinário equilíbrio metastável entre uma imagem sonora que nos faz ouvir todas as vozes (in e off, relativas e absolutas, atribuíveis e não-atribuíveis, todas rivalizando e conspirando, se ignorando, esquecendo, sem que nenhuma tenha a onipotência ou a última palavra), e uma imagem visual que nos faz ler uma estratografia muda (personagens que mantêm boca fechada mesmo quando falando outro lado, tanto assim que o que dizem já está no passado composto, enquanto o lugar e o acontecimento, o baile na embaixada, são a camada morta que encobrem um antigo extrato ardente, outro baile em outro lugar). (idem, p.303-304)

Deleuze faz referência ao filme *India Song* (1975), mas podemos também fazer uma alusão a *Hiroshima, mon amour*, levando em conta que o passado e o presente estão incorporados ao visual e ao sonoro. Temos, em *Hiroshima*, a voz que ecoa o que não vemos na imagem e a imagem que encobre o passado ecoado pela voz. Os corpos transformados em cinzas na parte inicial do filme ou a fala da personagem diante do espelho na parte final revelam a história de amor vivida pela personagem que é, ao mesmo tempo, passado e presente.

Na imagem visual descobre-se a vida sob as cinzas ou por trás dos espelhos, assim como na imagem sonora se extrai um ato de fala puro mas, polívoco, que se separa do teatro e se arranca à escritura. As vozes “intemporais” são como quatro lados de uma entidade sonora, que se confronta com a entidade visual: o visual e o sonoro são perspectivas abertas sobre uma história de amor, ao infinito, a mesma, e no entanto, diferente. (idem, p. 304)

Memória e esquecimento se fazem presentes do decorrer de todo ofilme. Em falas da personagem como: “...sou dotada de memória. Conheço o esquecimento”; “Também tentei lutar com todas as minhas forças contra o esquecimento”; “Lutei por mim mesma, com todas as minhas forças, todos os dias, contra o horror de não compreender mais em absoluto por que lembrar” (parte I); “... Começo a te esquecer. Tremo por ter esquecido tanto amor...”; “... vou lembrar de você como o esquecimento do próprio amor.” (parte IV); “Olhe como te esqueço...”; “...o esquecimento ganhará sua voz” (parte V), percebemos que lembrar e esquecer estão ligados de maneira muito forte. Para que a memória prevaleça, o esquecimento acaba exercendo um papel fundamental na vida da personagem e é a voz que expressa isso.

“... para Duras, o ato da fala a ser alcançado é o amor inteiro ou o desejo absoluto. [...] É ele que manda na memória e no esquecimento, no sofrimento, no sofrimento e na esperança. E, sobretudo, é ele a fabulação criadora coextensiva de todo o texto de onde se arranca constituindo uma escritura infinita mais profunda que a leitura.” (DELEUZE, 2007, p. 305)

O filósofo nos mostra que falar vai romper com os laços visuais: “se conseguir voltar-se para um limite que é a um só tempo como que indizível e no entanto algo que só pode ser falado”, dessa forma, a fala vai delimitar as técnicas cinematográficas garantindo a heautonomia das imagens sonoras

Se o limite é o ato de fala puro, este pode tomar tanto o aspecto de um grito, de sons musicais ou não, com o conjunto da série sendo constituído de elementos independentes dos quais cada um, aqui e ali, pode construir por sua vez um limite em relação às possibilidades de decupagem, de reversão, de retrogação, de antecipação. O contínuo sonoro deixa pois dese diferenciar conforme os pertencimentos da imagem visual ou as dimensões do extracampo, e a música já não garante uma apresentação direta de um suposto todo. (p. 307-308)

Continuando, ele mostra que a imagem visual também conquista uma heautonomia e que é ao mesmo tempo algo indivisível e que só pode ser visto.

É a visão do cego de Tirésias, como a fala era a de um afásico ou de um amnésico. Por isso, nenhuma das duas facultadesse eleva ao exercício superior sem atingir o limite que a separa da outra, mas a reporta a outra separando-a. O que a fala profere é também o invisível que a vista só vê por vidência, e o que a vista vê é o que a fala profere de indizível. (p. 308)

Temos, em *Hiroshima, mon amour*, do início ao final, essa separação entre o que ouvimos e o que vemos, com o que é mostrado e ouvido. O que a personagem traz em sua fala na primeira parte é o que ela não consegue dizer do que está esquecido ou reservado na memória. Vemos a história de Nevers por trás da de *Hiroshima*, a personagem viu tudo em Hiroshima, sem ver, como cita Deleuze: “Marguerite Duras poderá invocar as “vozes voyeurs” e fazê-las dizer com tanta frequência, “vejo”, “vejo sem ver, é isso.” (p. 309). A fala se torna algo visível e, dessa forma, o ver e o falar adquirem novos sentidos que vão além da imagem e do som e o limite de cada uma vai referir a outra.

#### 4.1.2. PARTE IV - Da memória e do esquecimento

*“Ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si.”*

*Paul Ricoeur*

É nessa parte que a personagem feminina relata detalhadamente o que aconteceu com ela em Nevers. O japonês quer saber e pergunta, instigando-a a contar.

*Ele*

*Não posso imaginar Nevers.*

*Ela*

*Nevers. Quarenta mil habitantes. Construída como uma capital – (mas). Uma criança pode ir de uma ponta à outra. (Ela se afasta dele). Eu nasci em Nevers (ela bebe), cresci em Nevers. Aprendi a ler em Nevers. E foi ali que completei 20 anos.*

*Ele*

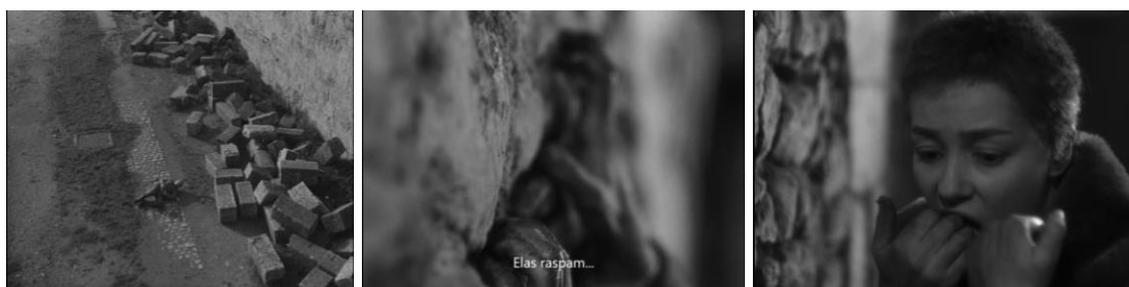
*E o Loire?*

*Ela*

*É um rio sem possibilidade de navegação, sempre vazio, por causa de seu curso irregular e de seus bancos de areia. Na França, o Loire é considerado um rio muito bonito, por causa sobretudo da sua luz...tão suave, se você soubesse. (p.102-103)*



Em seu relato ela rememora a cidade onde nasceu e por vinte anos viveu. Uma cidade não muito grande e com um rio, que apesar de sua beleza iluminada, não se pode navegar. Descrever Nevers para o japonês é, de uma certa forma, descrever um pouco dela, da sua vida e do sofrimento vivido por ela nesta cidade, e é a partir daí que o amante japonês, de certa forma, incorpora o amante alemão.



O relato do seu sofrimento em Nevers é descrito a cada pergunta do japonês que a instiga a contar. Assim, falando como se fosse para o alemão, ele toma, aos poucos, conhecimento de tudo o que aconteceu em Nevers.

O pai prefere que ela seja tida por morta por causa da desonra, por punição ela é presa na cave e em sua memória ela havia apenas o nome do amante em alemão.

*Ele*

*Você grita?*

*Ela*

*No começo, não, não grito. Eu te chamo suavemente*

*Ele*

*Eu morri.*

*Ela*

*Eu te chamo mesmo assim. Mesmo morto. Então um dia, de repente, eu grito, grito muito forte, como uma surda. É quando me colocam na cave. Para me punir. Além de uma única memória, a do seu nome.*

*Ele*

*Você grita o que?*

*Ela*

*O seu nome alemão. Só o seu nome. Já não tenho nada além de uma única memória, a do seu nome. (p..107)*



Em um certo momento do diálogo, ela diz que já não sabe mais nada, mas ele dá prosseguimento falando das caves em Nevers e assim ela continua.



Ela continua e faz o relato de quando cortaram seus cabelos.

O alemão está morto, seu sofrimento é tão grande, mas o barulho da tesoura na cabeça dela lhe dá um certo alívio.



*“Ah que dor. Que dor no coração. É insano... Cantam a Marselhesa em toda a cidade. A tarde cai. Meu amor morto é um inimigo da França. [...] estou sozinha. Algumas pessoas riem. À noite volto para casa.”*

No momento dessa fala, o silêncio que acompanhava as imagens é rompido por um grito. No roteiro, lemos a seguinte orientação de Duras: “Cena da praça em Nevers. Ela deve dar um grito disforme mas que em todas as “ínguas” do mundo reconhecemos como o de uma criança que chama sua mãe: mamãe” (p.114).

Nesse momento, as imagens sobrepostas mostram sua acolhida nos braços da mãe e do Japonês, que afirma: “E então, um dia, meu amor, você sai da eternidade”. Ela compassadamente relata:

*“Sim. Demora.*

*Disseram-me que demorou muito.*

*Às seis da tarde os sinos da catedral Saint-Étienne tocam, tanto no verão*

*quanto no inverno. Um dia, é verdade, posso ouvi-los. Lembro-me de tê-los ouvido antes – antes – enquanto nos amávamos, enquanto éramos felizes.*

*Começo a ver.*

*Lembro-me de já ter visto – antes – antes – enquanto nos amávamos, enquanto éramos felizes.*

*Lembro-me. Vejo*

*a tinta. Vejo o dia.*

*Vejo a minha vida. A sua morte.*

*A minha vida que continua. A tua morte que continua.*

*E que as sombras ganhem já menos depressa os ângulos das paredes do quarto. E que as sombras ganhem já menos depressa os ângulos das paredes da cave. Por volta das seis e meia.*

*O inverno terminou. (p.115-116)*



O inverno termina e se inicia o esquecimento, algo que parece terrível para ela, afinal como é possível esquecer um amor tão intenso? E continuando seu relato, ela revive o momento da morte do alemão. Ela chega no local que marcaram e ele está quase morto, e então ela fica junto ao corpo dele o dia e a noite, até que pela manhã recolhem o corpo.

*Eu estava deitada sobre ele... sim... o momento da sua morte me passou despercebido de verdade porque... mesmo naquele momento, e mesmo depois, sim, mesmo depois, posso dizer que não conseguia encontrar a menor diferença entre esse corpo morto e o meu... só conseguia encontrar, entre esse corpo e o meu, semelhanças... (p. 117)*



Em seguida, ela continua sua história, contando como voltou para cave novamente, e quando a deixam sair, a sua mãe diz que ela deveria ir embora para Paris. Quando ela chega em Paris, a notícia sobre Hiroshima estava nos jornais. Catorze anos se passaram e lembrança e esquecimento estão presentes nela.

*Ela*

*Mesmo das mãos eu me lembro mal... da dor ainda me lembro um pouco.*

*Ele*

*Na noite de hoje?*

*Ela*

*Sim, na noite de hoje eu me lembro. Mas um dia não vou lembrar mais. em absoluto. De nada. (p. 123)*

A certeza do esquecimento e da lembrança está presente nos dois. É possível esquecer e lembrar da dor, do horror da guerra, da morte, do amor. Assim como ela ele também sabe disso, e relata:

*“Em alguns anos, quando eu tiver esquecido de você, e outras histórias como esta, ainda por força do hábito, acontecerem, vou me lembrar de você como do esquecimento do próprio amor. Pensarei nessa história como o horror do esquecimento. Já sei disso.” (p. 123)*

*“Então, um dia, meu amor, você sai da eternidade.”*, com essa afirmação feita pelo japonês, ela relata o momento em que sai da loucura e retoma sua vida. O relato é feito de forma compassada, enquanto vemos imagens dela no quarto e no porão, de onde agora ela pode sair e viver.

O momento em que ela sai da “eternidade” não é só o momento em que ela volta a lembrar da vida, mas também é o início do esquecimento; ela passa a se lembrar menos do amante. Ela continua a reviver os fatos, lembrando-se da tentativa de fuga frustrada e mais uma vez da morte do amante. Revive os momentos que o

encontrou ainda com vida e ficou sobre o seu corpo, sem se dar conta do tempo exato que ele levou para morrer, sem ver distinção entre o corpo morto do amado e seu corpo vivo. Esse momento é vivido por ela com mais intensidade, quando ela grita: *“entende? Ele foi o meu primeiro amor.”*

Com uma tapa em seu rosto, o japonês parece despertá-la de um transe. Depois disso, calmamente ela relata mais uma das vezes quando voltou para o porão e quando saiu. Agora ela já não grita mais, *“ela se torna razoável”*. Um dia, sua mãe lhe dá dinheiro e diz que ela deve partir para Paris. Ela parte à noite, dois dias depois chega a Paris e vê nos jornais a notícia sobre Hiroshima. Hiroshima já se fazia presente na sua vida.

As perguntas proferidas pelo amante japonês, a cada falta de lembrança dela, fazem com que sua memória reviva partes do seu passado em Nevers, da sua loucura, da sua recuperação, da sua partida para Paris, da tentativa de fuga com o amante e da morte dele. Com uma transferência estabelecida junto ao novo amante, ela repete um passado esquecido e a partir daí elabora sua vivência passada, sua loucura e seu luto. Assim como vemos em Deleuze(2003), o passado não está mais retido, mas reproduzido no presente.

...a partir da impressão qualitativa da imaginação, a memória reconstitui os casos particulares como distintos, conservando-os no "espaço de tempo" que lhe é próprio. O passado, então, não é mais o passado imediato da retenção, mas o passado reflexivo da representação, a particularidade refletida e reproduzida. (DELEUZE, 2003, p. 77)

Ela fala de tudo que aconteceu em seu passado, em Nevers, o que até então não tinha sido contado a ninguém. A memória vem em partes, sem necessariamente obedecer a uma ordem cronológica dos fatos, um lembrar fragmentado que a faz recordar e repetir o que lhe aconteceu no passado, e no tempo presente, em que está com o amante japonês.

Depois de sair da casa de chá, ela volta para o hotel. Diante do espelho, fala para o alemão: *“Eu contei a nossa história”, “Há 14 anos eu não sentia o gosto do amor impossível.”* O amor vivido em Nevers foi recordado e revivido em Hiroshima.

Em seguida, ela sai e, enquanto caminha pela cidade, as imagens alternadas de Hiroshima e Nevers misturam presente e passado. Em suacaminhada, ela e o amante estão distantes, ora se vendo, ora não, passado e presente, juntos. Como vemos em todo o filme, as lembranças do passado não são simplesmente um *flashback*, um retorno contando algo do passado; cada retomada é a história revivida juntando presente e passado. Há uma repetição. Para Deleuze (2003):

A repetição é esse lançar das singularidades, sempre num eco, numa ressonância que faz de cada uma o duplo da outra, que faz de cada constelação a redistribuição da outra. Significa o mesmo dizer, no nível dos problemas, que a repetição vestida é mais profunda e, no nível das questões de onde eles procedem, que a repetição resultado diferente. (DELEUZE, 2003, p. 192)

Ricoeur, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, apresenta um amplo estudo sobre a memória analisando o pensamento de vários filósofos e estudos científicos. Aqui, deteremo-nos primeiramente na primeira parte do livro *Da memória e da reminiscência*, no seu primeiro capítulo intitulado *A tradição do olhar interior*, e no terceiro capítulo, *O esquecimento*, para abordarmos a memória e esquecimento no filme *Hiroshima, mon amour*.

No capítulo *A tradição do olhar interior*, Ricoeur aborda a memória a partir do pensamento de Santo Agostinho, John Locke e Hurszel. Abordaremos, nessa parte, o que é apresentado por Ricoeur segundo o pensamento de Santo Agostinho.

De início, vemos que a memória está totalmente ligada à experiência do próprio sujeito que, quando se lembra de algo, na realidade, o que foi lembrado só faz referência a si mesmo. Ele nos mostra que três traços são ressaltados em favor do caráter íntimo da memória. “Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas” (RICOEUR, 2007, p. 107). No filme, a persistência do “vi tudo” na voz da personagem é como uma lembrança do que foi vivido por ela e por mais ninguém. O japonês teima que ela não viu nada em Hiroshima, mas o que ela viu pertence só a ela, ainda que os acontecimentos estejam ligados a uma vivência coletiva. “Em seguida, o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória” (idem, p. 107); o passado se faz presente na memória da personagem, um passado que é só dela. Ela retoma o passado pessoal pelas lembranças de Hiroshima. É o seu passado que está

presente o tempo todo em suas lembranças.

...em terceiro lugar, é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo.” (p. 108)

Rever o amante morto através da imagem do japonês enquanto dorme desperta no presente a sua memória do passado. A memória da personagem está presa à memória de Hiroshima. Antes de vermos sua história vivida em Nevers a conhecemos através da história que ela conta de Hiroshima. Ricoeur, referindo-se ao livro X das confissões de Santo Agostinho, mostra que:

É pela metáfora famosa do “vastos plácidos da memória” que esse livro ficou famoso. Ela dá à interioridade o aspecto de uma espacialidade específica, a de um lugar íntimo. Essa metáfora central é reforçada por uma plêiade de figuras aparentadas: o “depósito”, o “armazém”, onde são “depositadas”, “postas em reserva” as lembranças cuja variedade será enumerada – “todas essas coisas, a memória as recolhe, para evoca-las de novo se necessário e lança-las de volta, em seus vastos abrigos, no segredo de não sei quais inexplicáveis recônditos. (Confissões, X, VIII, 13)

É sobre a maravilha da recordação que o exame se concentra: a recordação do meu jeito de tudo o que “evoco em minha memória” atesta que “é interiormente (*intus*) que realizo esses atos, no pátio imenso do palácio de minha memória” (X, VIII, 14)”

A memória da personagem vai aparecendo aos poucos, seja pela lembrança ativada pelas imagens ou diante dos questionamentos do japonês. A lembrança da morte do alemão vem à tona diante da imagem do atual amante adormecido. As imagens dessa primeira lembrança que vêm em flashes e de forma metafórica através de outra imagem, a do japonês dormindo, mostram que as lembranças em reserva, talvez esquecidas, ocupam seu lugar de destaque na memória. Levando em conta que, como o relatado por Ricoeur:

De um lado, as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos, de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. (RICOEUR, 2007, p. 108)

Podemos dizer que a partir dessa lembrança a memória da personagem vai percorrer o tempo passado retomando a história vivida e reservada no esquecimento. Dessa parte em diante, o seu passado será rememorado e retomado no presente, aos poucos, não de forma de forma linear, cronologicamente falando, mas segundo as lembranças que vão e vêm em um ciclo próprio, sem necessariamente seguir a ordem dos acontecimentos. Tudo isso vem mediante os questionamentos que chegam até ela através do seu amante atual, que, querendo saber de tudo, estimula a personagem a relatar sobre o seu passado na França e todo o seu sofrimento.

O relato das lembranças do seu romance com o alemão, depois da persistência do japonês em querer saber, é contado de forma calma. Os encontros furtivos, os planos da fuga, a fuga frustrada, vão sendo mostrados aos poucos à medida que ela vai lembrando, e nesse primeiro relato sobre o Romance, ela conclui dizendo que ele morreu. É na quarta parte do filme que a história aparece de forma mais detalhada e as lembranças vão aparecendo, dando a saber como se deram os acontecimentos em Nevers. A partir da pergunta “*Quando você está na cave, eu estou morto?*”, feita pelo japonês, ela rememora o período que passou na cave. O alemão está morto e ela grita o seu nome e é colocada na cave fria onde, desesperada, arranha as paredes, ferindo-se. Da sua lembrança na cave aparecem detalhes como o som da Marselhesa sendo tocada, o gato que a visita, o dia que faz vinte anos, a saída da cave, o cabelo crescendo, a tosa. As imagens das lembranças chegam até ela e ela vai rememorando o que passou e o que sentiu durante seu tempo na cave. Ela rememora também o período em que sai da cave e que pode ficar no seu quarto, quando aos poucos vai se recuperando da perda do seu amor. É um momento que ela pode contar e compreender o que aconteceu com ela. A retomada dessas imagens permite que ela reveja o que acontece, reveja seu sofrimento e o seu luto de forma mais nítida.

[...] às imagens sensíveis e às noções se acrescenta a lembrança das paixões da alma: de fato é dado à memória lembrar-se sem alegria da alegria, sem tristeza da tristeza. Segunda operação maravilhosa: ao se tratar das noções, não são apenas as imagens das coisas que voltam ao espírito, mas os próprios inteligíveis. (idem, p. 110)

Na lembrança da sua recuperação, ela recorda como, aos poucos, foi retomando a vida e conseguindo ter a percepção das coisas que estavam ao seu redor. Ouvir os sinos da catedral tocando às seis da tarde, ver a tinta, o dia e ver também que o amante está morto e ela viva. Percebe também que a partir daí ela começa a esquecer. Podemos perceber que ao lembrar dos detalhes das coisas que a cercavam e da percepção que ela teve dessas coisas, ela compreende onde estava e como estava. Como vemos em Ricoeur:

... a memória das “coisas” e memória de mim mesmo coincidem: aí, encontro também a mim mesmo, lembro-me de mim, do que fiz, quando e onde fiz e da impressão que tive ao fazê-lo. Sim, grande é o poder da memória, a ponto de “eu me lembrar até de ter me lembrado” (X, XIII, 20). Em suma, “o espírito é também a própria memória (X, XIV, 21). (110).

As lembranças continuam e ela relembra o momento da morte do amante alemão quando ela, durante o dia e a noite, ficou junto ao corpo dele enquanto ele morria. Aqui, ela rememora a dor de quando o perdeu e de como se sentiu sem vida, assim como ele, enquanto estava deitada sobre o seu corpo. A recordação da cave agora vem com a lembrança de que já não estava mais frio e, como ela para de gritar, pode sair. Por fim, a lembrança da sua partida para Paris e de como, ao chegar lá, toma conhecimento de que Hiroshima tinha sofrido o ataque da bomba atômica. Agora, quatorze anos depois, é Hiroshima que retoma as lembranças que até então estavam adormecidas em sua memória.

Assim como as lembranças, o esquecimento é presente e vivo no filme. Se a memória está tão presente na vida da personagem, é justamente por causa do esquecimento. Esquecimento esse que, mesmo assustador, fez-se e continuará presente na sua vida. Esquecer o alemão foi algo necessário para que ela pudesse sair da eternidade e retomar a sua vida. O esquecimento estava reservado. Depois da sua chegada a Paris, são quatorze anos até ela relembra e falar o que aconteceu em Nevers. O passado fica esquecido, ou reservado, por todo esse tempo. Em Ricoeur, lemos: “Em resumo o esquecimento é deplorado da mesma forma que o envelhecimento ou a morte: é uma das faces do inelutável, do irremediável” (2007, p. 435). Durante todo esse tempo, a história que estava esquecida, escondia um sofrimento que ficou retido na memória até sua chegada em Hiroshima e o encontro

com o japonês. As imagens do que aconteceu em Hiroshima e, posteriormente, as imagens do alemão, de Nevers, da cave, da tosquia, surgem a partir do esquecimento. Para Ricoeur, a sobrevivência das imagens é considerada uma forma fundamental de esquecimento, o que ele chama de “esquecimento de reserva” (p. 436). Esquecer está diretamente ligado ao fato de lembrar e a certeza do esquecimento causa uma certa tensão, como vemos em algumas falas das personagens.

Já na primeira parte do filme, enquanto a personagem relatava o que viu em Hiroshima, observamos que no diálogo estabelecido pelos dois, memória e esquecimentos são colocados em questão. Enquanto ele questiona que ela não conhece o esquecimento e não é dotada de memória, ela retruca e diz que, assim como ele, ela também esqueceu. Apesar de lutar contra o esquecimento, não há como recordar de tudo o que foi visto na Hiroshima destruída; é terrível o esquecimento, mas lembrar do esquecimento é recorrer à memória tendo em vista que é a memória que retém o esquecimento, comovemos:

Entretanto, não seria o esquecimento outra coisa que não aquilo de que nos lembramos de ter esquecido, porque dele nos recordamos e o reconhecemos? É para conjurar a ameaça de um esquecimento mais radical que Santo Agostinho, retórico, arisca-se a associar à lembrança da memória uma lembrança do esquecimento: “Mas aquilo de que nos lembramos, é pela memória que o retemos; ora, sem nos lembrarmos do esquecimento não poderíamos absolutamente, ao ouvir esse nome, reconhecer a realidade que significa; se assim é, é a memória que retém o esquecimento” (X, XVI, 24). Mas o que ocorre, no fundo, como o verdadeiro esquecimento, a saber, a “privação de memória” (ibid)? “Como, então está aqui para que eu dele me lembre, uma vez que quando está aqui não consigo me lembrar?” (ibid). Por um lado, é preciso dizer que é a memória, no momento do reconhecimento do objeto esquecido, que testemunha a existência do esquecimento; e, se é assim, “é a memória que retém o esquecimento” (ibid). (RICOEUR, p. 111)

Na parte IV, ao relatar sobre o seu sofrimento depois da morte do soldado alemão, ela relembra como foi para ela ficar presa na cave e como aos poucos ela retoma a sua vida e começa a esquecer. *“Começo a me lembrar menos bem de você. ...começo a te esquecer. Treme por ter esquecido tanto amor”* (DURAS, 2022, p. 116). As falas da personagem reafirmam a certeza do esquecimento: *“Mas um dia não vou me lembrar mais. Em absoluto de nada”* (2022, p. 120), *“O tempo virá. Não saberemos mais nomear o que nos unirá. O nome vai se apagar pouco a*

*pouco da nossa memória. Depois desaparecerá por completo*” (2022, p. 134).

O esquecimento ronda a história que os amantes vivem no presente e assim como ela, ele também está certo da iminência do esquecimento, como vemos na fala: *“Em alguns anos, quando eu tiver esquecido de você, e outras histórias como esta, ainda por força do hábito, acontecerem, vou me lembrar de você como do esquecimento do próprio amor”* (p. 123). Pelas falas, podemos perceber que se a certeza do esquecimento ronda o breve romance vivido pelas personagens, é justamente porque a qualquer momento a memória poderá a partir do esquecimento, trazer a recordação.

#### **4.1.3. PARTE III – Da memória metalinguística**

Em *Hiroshima, mon amour*, tomamos conhecimento de que a personagem é uma atriz e que está em Hiroshima atuando em um filme sobre a paz. Um filme que reconstitui as imagens de todo o horror do que aconteceu em Hiroshima com um apelo à paz. Duras, na sinopse do roteiro, fala: *“Impossível falar de Hiroshima. Tudo que se pode fazer é falar da impossibilidade de falar de Hiroshima”*, e o quê, se não o cinema, para nos colocar diante dessa impossibilidade? Em *Hiroshima*, talvez não possamos falar do filme dentro do filme, como em 8 ½ de Fellini, por exemplo, mas podemos falar do filme dentro do filme na construção do próprio filme. Enquanto o encontro com uma nova história de amor e a rememoração do amor do passado acontece na vida da personagem, se dá a rememoração da tragédia de Hiroshima através da construção do filme, que chega até o expectador por meio dos relatos da personagem sobre o que aconteceu em Hiroshima e da gravação da cena final. Podemos dizer que o filme se constrói também através da metalinguagem.

...Linguagem a cerca da linguagem refere-se a tudo desde que o homem é um animal simbólico, o ser da fala. Sobre as coisas, o homem fala – assim se faz sua relação dialógica com o universo, em si já um sistema de sinais. Nesse sentido, portanto, linguagem da linguagem (tornando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) é metalinguagem – uma leitura relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si

próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto. A extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, a ideia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos de linguagem. (Chalhub, 2005, p. 8)

No diálogo inicial, ao relatar tudo que viu em Hiroshima, as imagens que são apresentadas na tela são cenas do filme, provavelmente, que ela atua. As imagens apresentadas, como tudo que foi visto pela personagem, são as reconstituições encenadas no filme. O que as cenas nos mostram chega como imagens do próprio acontecimento e não uma reconstituição, assim, todos estavam e viram tudo em Hiroshima no momento do ataque da bomba. Isso acontece com o recurso da metalinguagem no cinema. A reconstituição, falada e mostrada no filme, é algo que só é possível ser feito através da cinematografia e é atuando no filme que a personagem vê e vive tudo em Hiroshima.

A voz da personagem nos mostra que são as reconstituições que colocam as pessoas de frente com o acontecimento de Hiroshima:

*As reconstituições foram feitas com o máximo de seriedade possível. Os filmes foram feitos com o máximo de seriedade possível. A ilusão, isso é simples, ela é tão perfeita que os turistas choram.*

*É sempre possível debochar, mas o que mais pode fazer um turista além de, justamente, chorar?*

*[...além de, justamente, chorar, a fim de suportar esse espetáculo abominável entre todos. E de sair dali suficientemente entristecido para não perder a razão.] (DURAS, p. 40)*

Diante das imagens dessas reconstituições, os expectadores do filme são conduzidos a também pensar sobre Hiroshima.





No início da terceira parte vemos a movimentação da produção cinematográfica do filme que a personagem está atuando. É aqui que vemos os bastidores da criação das reconstituições que são mostradas no filme. Ao espectador, é apresentado como se dá o trabalho da criação no cinema.

A preparação, as pessoas observando as filmagens:



A maquiagem:



A filmagem:



O trabalho em equipe:



É no meio dessa produção que as personagens se reencontram:



E juntos assistem à filmagem do desfile, que é a parte final do filme:



#### 4.1.4. PARTE II – Do passado e do presente

A primeira memória de Nevers vem quando ela observa ele dormir e a posição da mão traz uma lembrança em *flashback* do corpo morto do amante alemão, sendo apresentada uma informação diegética que faz referência a outra guerra vivida pela personagem. Em relação a essa cena, Marcel Martin (2013) diz que:

De uma forma bem mais audaciosa, Resnais introduz no presente, planos passados, e isso através de uma junção simples e sem nenhuma transição verbal: em *Hiroshima, meu amor*, a primeira imagem do braço do alemão morto é, de fato, uma intrusão absoluta de um outro espaço-tempo cujas coordenadas naquele momento são totalmente ignoradas pelo espectador, assim como sua significação, evidentemente; (MARTIN, 2013, p. 256).

É nessa primeira memória também que vemos a primeira associação de transferência entre o amante alemão e o japonês e que vai ser desenvolvida no desenrolar do filme.



A partir de então, Nevers se faz presente no filme de forma clara. Agora vemos Nevers, onde a história ocorreu, e Hiroshima, onde ela foi recordada e repetida. Quando ele pergunta se ela voltará a Nevers, ela responde que nunca. Foi em Nevers que ela foi realmente jovem: “*Jovem em Nevers. E também, uma vez, louca em Nevers.*”, informações que são passadas pela personagem como lembranças que por mais que deseje esquecer, estão vivas na memória. No decorrer do diálogo, ela afirma: “*Nevers é a cidade e a coisa com que mais sonho à noite. Ao mesmo tempo, é a coisa em que menos penso.*” Nevers faz parte dela, nunca esteve distante dela.

No segundo momento em que Nevers aparece, os amantes estão conversando na cama e ele questiona se o homem que ela amou durante a guerra era francês. A partir daí as imagens mostram a memória dela no período da vivência do romance com o soldado alemão. Ela se refere à morte dele, mas nesse momento a imagem que aparece é a de um jardim. Essa imagem é do local onde estava o atirador que matou o seu amante, e vai se repetir em memórias que aparecerão mais adiante. Esse local vai representar metaforicamente a morte.

#### Segundo Vanoye; Goliot-Leté (2013)

[...] Metáforas e redes metafóricas são detectáveis por intermédioda *repetição*, de formas de *insistência* (primeiros planos, planos longos, ângulos insólitos) ou de *ampliação* (deformações visuais, aumentos, efeitos sonoros etc), do grau maior ou menor de *incongruência* desta ou daquela imagem com relação à norma narrativo-realista (da imagem deliberadamente não diegética à figura diegetizada, isto é,

plenamente integrada no mundo representado). (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2013, p. 61)

Assim, a imagem do jardim acaba tomando um sentido simbólico que remeterá à morte. Sobre o símbolo, vemos em Marcel Martin (2013) que:

A utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais do que lhe pode oferecer a simples percepção do conteúdo aparente. A propósito da imagem fílmica é possível, com efeito, falarmos de um *conteúdo aparente* e um *conteúdo latente* (ou ainda de um *conteúdo explícito* e um *conteúdo implícito*), sendo o primeiro direta e imediatamente legível e constituindo o segundo (eventual) o sentido simbólico que o diretor quis dar a imagem ou aquele que o espectador reconhece por si mesmo. (MARTIN, 2013 p. 104).

As imagens evocadas pela sua memória vêm em trechos dos encontros vividos em Nevers. A essa altura, a transferência dela para com o amante japonês já está estabelecida e, apesar de ela relutar: *“Por que falar dele e não dos outros?”*, ele insiste em querer saber: *“Parece-me ter entendido que lá você era tão jovem que ainda não pertencera a ninguém.”* *“Creio que entendi que foi lá que você começou a ser como você é hoje.”*



*Ele*

*O que era Hiroshima para você, na França?*

*Ela*

*O fim da guerra, quero dizer completamente. O estupor... diante da ideia de que tenham conseguido. E também, para nós, o começo de um medo*

*desconhecido. E também a indiferença, o medo da indiferença... (p. 65)*

Ao falar de Hiroshima as lembranças vão aparecendo aos poucos. Chegando em Paris ela conhecia também Hiroshima e essa memória da Hiroshima que ela “conheceu” na França chega junto com Nevers. Nevers, Paris, Hiroshima, ainda que distanciadas, estão entrelaçadas no dia do ataque da bomba atômica. Para ela não há só a lembrança da França, há a lembrança, viva, de Hiroshima, onde ela estava também no fim da guerra. Conhecer esse japonês acaba a conduzindo às duas cidades, ao esquecimento e à memória.

*Ele*

*Você conheceu muitos japoneses em Hiroshima?Ela*

*Ah, conheci, sim... mas feito você..., não...Ele*

*Sou o primeiro japonês da sua vida?Ela*

*Sim.*

*Hi-ro-shi-ma. [Tenho que fechar os olhos para me lembrar... quero dizer me lembrar de como na França, antes de vir até aqui, eu me lembrava de Hiroshima. É sempre assim com as lembranças. (p.67)*

*Agora ela “volta” a Hiroshima para atuar em um filme sobre a paz.*

*Ele*

*Qual é esse filme em que você atua?*

*Ela*

*um filme sobre a paz.*

*O que você quer que gravemos em Hiroshima se não um filme sobre a paz? (p. 69)*

Nessa parte do Filme conhecemos um pouco da sua vida e de Nevers.

*Ela*

*Nevers é onde fui mais jovem em toda minha vida*

*Ele*

*Jovem-em-Ne-vers.*

*Ela*

*Sim. Jovem em Nevers. E então também, uma vez louca em Nevers.*

*Nevers, sabe, é a cidade do mundo e até mesmo a coisa do mundo com a qual, à noite, eu mais sonho. Ao mesmo tempo em que é a coisa do mundo na qual eu menos penso.*

*Ele*

*Como foi a sua loucura em Nevers?*

*Ela*

*É como a inteligência a loucura, sabe. Não há como explicá-la. Exatamente como a inteligência. Ela chega, te ocupa e então você a compreende. Mas quando ela te deixa não é mais possível compreendê-la.*

*É um momento de separação entre eles, mas o japonês quer vê-la mais uma vez mas ela diz que não. Os dois de certa forma compreendem que o que viveram fará parte também do esquecimento.*

*Ele*

*Te rever hoje não seria te rever. Tão pouco tempo depois não é rever as pessoas. Eu gostaria muito.*

*Ela Não.*

*Ele Bom.*

*É porque você sabe que vou embora amanhã.*

*Ele*

*É possível que seja mesmo por isso. Mas é uma razão como qualquer outra, não? A ideia de não te rever... nunca mais... em algumas horas.*

*Ela*

*Não. (p.73-74)*

Na casa de chá, ele continua a perguntar sobre Nevers e ela descreve a cidade situando-a e dando informações geográficas. Ela fala de forma calma enquanto as imagens aparecem em um plano sequência, revelando um ambiente bucólico. Loire é um rio sem navegação e sempre vazio, mas considerado muito bonito na França. Foi nesse ambiente que ela nasceu, cresceu e teve, um dia, vinte anos.



O amante japonês pergunta como se fosse o amante alemão: “*Quando você está na adega, eu estou morto?*” Nesse instante ela revive sua loucura em Nevers. As imagens das lembranças vêm aos poucos: o amante morto, o porão pequeno e frio, a imagem do pai que a condena, o grito chamando o nome do amante já morto. Recorda que completou vinte anos enquanto estava no porão e diz que não se lembra de mais nada, mas ele pergunta sobre o porão em Nevers, impedindo que o diálogo encerre, ao dizer não ter mais lembranças.



“*Quanto tempo?*”, ele pergunta e ela responde: “*Uma eternidade.*”. Um tempo

incontável vivido no porão frio, cheio de salitre, só. Na tela, a sua imagem no porão, o gato que às vezes a olha, ela, jovem em Nevers, com um olhar profundo.

Para Martin (2013, p. 107): “A metáfora nasce do choque de duas imagens sendo que uma é o termo de comparação e a outra o objeto de comparação, a coisa comparada”, o olhar dela é o objeto de comparação, o olhar dela comparado ao do gato na eternidade do seu período na caverna.



Toda memória da personagem aparece em silêncio, acompanhada apenas por sua narração, enquanto as imagens são do passado, os sons estão no presente. Esse silêncio só é rompido uma única vez, quando ela anda pela cidade; o amante está morto, a farmácia do pai está fechada por causa da desonra, algumas pessoas riem dela, ela volta para casa, grita, e é acolhida pela mãe. Nesse instante, a imagem dela acolhida pela mãe é metaforicamente sobreposta pela dela, quando acolhida pelo japonês. Passado e presente estão juntos, a sua memória recorda e revive o tempo todo enquanto narra sua história. Boggs e Petrie (2008) relatam sobre as metáforas visuais:

Intimamente relacionado ao simbolismo está o uso de **metáforas visuais** pelo cineasta. Enquanto um símbolo apresenta ou representa algo mais, uma metáfora visual é uma comparação que nos ajuda a entender melhor uma imagem devido à sua semelhança para outra imagem. (BOGGS e PETRIE, 2008, p.78)

Olhar para mão dele, que se mexia enquanto dormia, faz com que ela rememore o momento em que encontrou o alemão quase morto. Ela conhece alguém em Hiroshima e sua memória passa a viver passado e presente de forma simultânea. O que estava no esquecimento é retomado e revivido.

#### 4.1.5. PARTE I – Do retorno ao princípio

O filme inicia com a imagem de dois corpos entrelaçados cobertos de cinzas. Aos poucos as cinzas vão se dissipando e dando lugar ao suor, revelando assim os corpos entrelaçados e suados dos amantes. Morte e vida se confundem nos momentos iniciais junto às cinzas, que posteriormente revelam os corpos suados, vivos, um momento que distingue a morte e a reconstituição da vida que surge das cinzas. Conforme analisa Eisenstein (2002, p. 28): “a montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema”.



Inicia-se, então, um diálogo em *off* com a voz masculina: “*Você não viu nada em Hiroshima. Nada.*” Essas palavras vão se repetir como um refrão enquanto a voz feminina relata o que viu em Hiroshima. “*Você não viu nada*”. “*Eu vi tudo*”, são repetições nas falas das personagens que marcam o diálogo inicial numa contestação do que foi visto ou não.

A mão dela aperta com força o corpo dele: “*Eu vi tudo. Tudo. Eu vi o hospital. Tenho certeza. Existe um hospital em Hiroshima. Como poderia eu não tê-lo visto?*” Enquanto ela fala aparece então o plano geral do hospital seguido por um *travelling* do corredor onde se vê algumas mulheres nas portas das enfermarias olhando para a câmera. Na porta de uma enfermaria, uma mulher encara a câmera que adentra e mostra uma outra mulher deitada, que olha e em seguida desvia o olhar; na enfermaria masculina um homem também desvia o olhar. Em seguida, um *travelling* do corredor vazio, no fundo, uma enfermeira sobe as escadas até desaparecer. Enquanto ele insiste em dizer: “*Você não viu nada*”, ela sabe que viu tudo, “*como poderia eu não tê-lo visto?*”. Ela não só vê como também é vista; algumas pessoas

a olham, outras desviam o olhar e o hospital existe, assim como as vítimas do ataque que estão lá. Conforme Brito, com os movimentos da câmera, chega-se à alma do sujeito, “arranca do filme a significação a partir do que o espectador vê, compreende e interpreta no espaço específico da tela” 1995, p.183). Aqui, a câmera é o olho dela, que vê e está sendo visto.



“*Quatro vezes ao museu em Hiroshima*”, ela relata tudo que viu em Hiroshima, “*Fotografias, reconstituições na falta de outra coisa*”, “*E explicações na falta de outra coisa.*” Nessas quatro idas ao museu, ela diz: “*Eu observava as pessoas, observava a mim mesma.*” No museu, ela vivencia mais uma vez o sofrimento causado pela guerra. “*Peles humanas flutuantes, sobreviventes ainda no frescor do seu sofrimento.*”, “*senti calor na Praça da Paz.*”, toda destruição, toda dor, tudo é rememorado no museu em Hiroshima.

Nesse momento, as imagens são apresentadas como a memória dela e ele continua a repetir: “*Você não viu nada em Hiroshima. Nada.*”. Ela viu tudo em Hiroshima. A memória de suas vivências se faz presente no passado de Hiroshima. Ela repete na sua memória a guerra, as dores, morte e sofrimento: “*Eu sempre chorei pela sorte de Hiroshima.*” e “*Assim como essa ilusão, existe o amor, a ilusão de poder nunca esquecer, eu tive diante de Hiroshima a ilusão de jamais esquecer, como o amor.*”. Assim como ela viu toda dor e morte, viu também os sobreviventes

de Hiroshima e sua reconstrução. As imagens mostradas, tanto documentais quanto ficcionais, são apresentadas indistintamente como a memória e o olhar da personagem de forma subjetiva.



Quatro vezes ao museu,  
em Hiroshima.



Fotografias, reconstituições,  
na falta de outra coisa.



Eu observava as pessoas,  
observava a mim mesma...



Eu sempre chorei  
pela sorte de Hiroshima.



a ilusão de jamais esquecer,  
como no amor.

O diálogo continua junto a uma sequência de imagens que mostra as ruas de Hiroshima. As imagens em planos sequência passeiam pelas ruas enquanto ela relata sobre o amor que encontrou na cidade. Depois de ver tudo que a bomba causou, depois das recordações, ela também viu o amante em Hiroshima, encontrou o amor e questiona: *“Como eu poderia imaginar que esta cidade foi feita para o amor?”* Ela viu tudo em Hiroshima: a guerra, a dor, a morte, o amor. *“Que maravilha! Eu gosto de você. Eu encontro você. Lembro-me de você.”*, essa lembrança do amado que ela encontra não é pela primeira vez, mesmo sendo a primeira em Hiroshima, já remete ao amante em sua cidade natal, na França - apesar de até esse momento no filme não ter aparecido para o espectador nenhuma imagem referente à Nevers. Ao lembrar-se, ela repete o que a sua memória nunca tinha esquecido.



Como eu poderia imaginar  
que esta cidade...



foi feita para o amor?



Que maravilha!  
Eu gosto de você.



O que existe é o esquecimento e o que foi esquecido é visto através das imagens da reconstituição. O que os dois conhecem, de fato, é o esquecimento.

*Ela*

*Ouçá-me...*

*Assim como você, eu conheço o esquecimento.*

*Ele*

*Não, você não conhece o esquecimento.*

*Ela*

*Assim como você, sou dotada de memória. Conheço o esquecimento. Também tentei lutar com todas as minhas forças contra o esquecimento. Assim como você, desejei ter uma memória inconsolável, uma memória de sombra e de pedra.*

*Lutei por mim mesma, com todas as minhas forças, todos os dias, contra o horror de não compreender mais em absoluto porque lembrar. Assim como você eu esqueci... (p. 46)*

É a partir do esquecimento que surgem as lembranças e a partir daí o que foi esquecido é repetido - a devastação, a reconstrução, o amor.

*Ela*

*Por que negar a necessidade evidente da memória?*

*... Ouça-me. Sei mais coisas. Vai recomeçar.*

*Duzentos mil mortos.*

*Oitenta mil feridos.*

*Em nove segundos. Esses números são oficiais. Vai recomeçar.*

*Fará dez mil graus sobre a terra. Dez mil sóis, dirão. O asfalto queimarás.*

*Uma desordem profunda reinará. Uma cidade inteira será levantada da terra e voltará a cair em cinzas...*

*Novas vegetações, surgem das areias... (p.48)*

É no meio de toda essa destruição que ela descobre também a calma e a ternura e, assim, encontra e reencontra o amor.

*Ela*

*Eu te encontro. Lembro-*

*me de você. Quem é*

*você?*

*Você me mata. Você me*

*faz bem.*

*Como eu poderia ter duvidado de que aquela cidade era feita sob medida para o amor?*

*Como eu poderia ter duvidado de que você era feito sob medida para o meu corpo?*

*Gosto de você. Que acontecimento. Gosto de você. Que lentidão, de repente.*

*Que ternura.*

*Você não imagina. Você*

*me mata.*

*Você me faz bem.*

*Tenho tempo.*

*Eu te peço. Me*

*devore.*

*Me deforme até a feiura.*

*Por que não você? Por que não você nesta cidade e nestanoite parecida com as outras a ponto de se confundirem? Por favor... (p. 50-51)*

A destruição e a reconstrução de Hiroshima é revivida através das imagens. Nenhum dos dois estava em Hiroshima no dia do ataque da bomba. Os corpos deles estão unidos numa explosão e as cinzas, aos poucos, transformam-se em suor. Hiroshima e Nevers juntos na mesma memória e no mesmo esquecimento.

## CONSIDERAÇÕES

A forma como a diegese é produzida em *Hiroshima, mon Amour* proporciona ao espectador uma experiência única. É uma obra de arte que provoca várias inquietações e está aberta a inúmeros questionamentos e interpretações. Aqui, vemos através da análise fílmica como as imagens relacionadas à memória não contam só uma história em um tempo passado, mas a revive de tal forma que presente e passado não estão separados e sim entrelaçados e vívidos. Nevers e Hiroshima se unem através das lembranças da personagem que recorda e repete a sua história de amor de forma viva e real. Para Deleuze (2003, p. 64), “A obra de arte abandona o domínio da representação para tornar-se “experiência”, empirismo transcendental ou ciência do sensível.” É o encontro com essa experiência relatada por Deleuze que o espectador tem ao se encontrar com *Hiroshima, mon amour*.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A Estética do Filme**. 7. ed. São Paulo: Papirus Editora, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2020. (reimpressão da 2ª ed. 2017)

AUVRAY, Dominique. **Marguerite como em si mesma**. França, 2003, 1h.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. 3.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

BOGGS, Joseph M.; PETRIE, Dennis W. **The art of watching films**. New York:Mc Gran Hill, 2008.

BRITO, João Batista de. **Imagens Amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BRUM, Alessandra Souza Melett. **Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil**. 2009. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

CATÁLOGO Alain Resnais. Lisboa: Cinemateca portuguesa, março / abril 1993.

CHALHUB, Samira. **A Metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo: cinema 2**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. **Diferença e Repetição. Diferença e Repetição**. (tradução Luiz Orlandi & Roberto Machado). Disponível em: <[http://www.mediafire.com/file/8cq8deiq3rohqcqv/DELEUZE%252C\\_Gilles.\\_Diferen%25C3%25A7a\\_e\\_repeti%25C3%25A7%25C3%25A3o.pdf/file](http://www.mediafire.com/file/8cq8deiq3rohqcqv/DELEUZE%252C_Gilles._Diferen%25C3%25A7a_e_repeti%25C3%25A7%25C3%25A3o.pdf/file)>. Acesso em: 28 de janeiro de 2021.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

\_\_\_\_\_. **Hiroshima meu amor**. Tradução de Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2022. [roteiro cinematográfico]

\_\_\_\_\_. **Hiroshima mon amour: scénario et dialogue.** Paris: Gallimard, 1960.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** São Paulo: Zahar, 2002.

FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud:** edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. v. IX 'Gradiva' de Jensen e outros trabalhos.

FURTADO, Maria Silvia. **Marguerite Duras: no ravinamento da escrita.** 2014. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

JACQUOT, Benoît. **Escrever.** França, 1993, 43min.

KREUTZ, Katia. **Nouvelle Vague.** São Paulo, 25 set. 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/nouvelle-vague/>. Acesso em: 5 fev. 2021.

LACAN, Jacques. **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 3: as psicoses, 1955-1956.** 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

\_\_\_\_\_. **Outros Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica.** 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Papyrus, 2006.

METZ, Cristian. **O significante imaginário psicanálise e cinema.** Lisboa: Livros Horizontes, 1980.

NASIO, J.-D. **O livro da dor e do amor.** Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva.** São Paulo: Edições Loyola, 2015.

\_\_\_\_\_. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução de Alain François. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

RESNAIS, Alain. **Hiroshima Mon Amour.** França, 1959, 1h26min.

ROCKENBACH, Fábio Luis. **Como analisar uma análise fílmica?** Revista Moviement, abril de 2017. Disponível em: <<https://revistamovement.net/como-fazer-uma-analise-filmica-96f1e7e6cc74>>. Acesso em 13 agosto de 2020.

SENRA, Stella. **O cinema de Margerite Duras: uma breve apresentação.** In CATÁLOGO CAIXA CULTURAL MOSTRA MARGUERITE DURAS: ESCREVER IMAGENS, Rio de Janeiro 2009, 14-26 de abril.

SILVA, Sara Síntique Cândido da. **AMAR: PARTIR: Corpo e encontro amoroso na obra de Marguerite Duras.** 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Tradução de Marina Appenzeller. 7ªed. Campinas: Papyrus, 2013.