

***HIROSHIMA MON AMOUR,* DE MARGUERITE DURAS, E O ‘RESÍDUO SUBLIMADO’: CELEBRAÇÃO DOS 60 ANOS E RESSONÂNCIAS NO CONTEMPORÂNEO**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p41-53>

Maria Luiza Berwanger da Silva¹

RESUMO

O presente artigo busca celebrar os 60 anos de publicação da obra *Hiroshima, mon amour*, de Marguerite Duras, evidenciando a ressonância de temas, modos e formas de abordagem no Contemporâneo. Para tanto, toma como ponto de partida a própria definição de “memórias” dita pela autora em entrevistas e documentos inéditos, os quais repercutem em distintos campos do saber, de natureza simbólica e não simbólica. Intelectuais franceses como François Jullien, Edgar Morin, Giorgio Agamben, Gilles Lipovetsky e a escritora brasileira Clarice Lispector traduzem esse efeito da escritura durasiana produzido sobre o pensamento, hoje.

ABSTRACT

This article was written to celebrate the 60th anniversary of the publication of Marguerite Duras’ masterpiece Hiroshima, mon amour, as a resonance evidence of themes and multiple approaches in the Contemporary. In this way, Marguerite Duras takes as starting point her memory definition expressed in documents not commonly released and personal interviews that impact on different knowledge fields of symbolic and non-symbolic nature. French and Italian intellectuals as François Jullien, Edgar Morin, Gilles Lipovetsky, Giorgio Agamben as well as the Brazilian writer Clarice Lispector are some ones who describe and translate this effect from Marguerite Duras literature contribution to the current thinking.

PALAVRAS-CHAVE:

Memória;
subjetividade;
inusitado;
clandestinidade;
paisagem.

KEYWORDS

*Memory;
subjectivity;
unexpected;
clandestinity;
landscape.*

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

On pense souvent que la vie est chronologiquement scandée par des événements: en réalité, on ignore leur portée. C'est la mémoire qui nous en redonne le sens perdu. Et pourtant, tout ce qui reste visible, dicible, c'est souvent le superflu, l'apparence, la surface de notre expérience. Le reste demeure à l'intérieur, obscur, fort au point de ne même plus pouvoir être évoqué. Plus les choses sont intenses, plus il leur devient difficile d'affleurer dans leur entièreté. Travailler avec la mémoire au sens classique ne m'intéresse pas: il ne s'agit pas d'archives où puiser des données à notre guise. [...] C'est l'oubli, le vide, la mémoire véritable: celle qui nous permet de ne pas succomber à l'oppression du souvenir, des souffrances aveuglantes et que, heureusement, on a oubliées (DURAS, 2013, p. 72-3)¹

diz Marguerite Duras à Leopoldina Pallotta della Torre no conjunto de entrevistas reunidas sob o título de *La Passion Suspendue* (2013), comendo uma estampa singular: se, de um lado, relembra o processo criativo de Marcel Proust e a incidência sobre o jogo entre “memória voluntária” e “memória involuntária”, de outro, desdobra tais processos, superpondo ao fato histórico certo caleidoscópio amoroso. Nele, espacialidades, temporalidades, percepções coletivas cedem lugar à tradução do íntimo enquanto desbloqueio da subjetividade que encontra no entrelaçamento do literário com o cinematográfico uma matriz primordial; como se a palavra que nomeia o soterrado e ainda indecifrado da lembrança encontrasse um eco perfeito no filme, em constante movimento de transformação e, pois, de novos fios memoriais. Desse modo, perceber nos bastidores dessa confissão de Marguerite Duras à crítica italiana a abrangência simbólica da memória traça a cartografia das ressonâncias de *Hiroshima, mon amour* na *subjetividade contemporânea*, quando, configurá-la, por esta perspectiva, corresponderá a destecer ângulos desconhecidos das lembranças rememoradas. « *Résidu sublimé* », eis a imagem exemplar com que Marguerite Duras traduz a eficácia da memória de Hiroshima ressimbolizada por sua obra *Hiroshima, mon amour*,

¹ “Pensa-se frequentemente que a vida é cronologicamente marcada por acontecimentos: em realidade, ignora-se seu alcance. É a memória que nos dá novamente o significado perdido. E, no entanto, tudo o que resta visível, dizível, é, no mais das vezes, o supérfluo, a aparência, a superfície de nossa experiência. O restante permanece no interior, obscuro, forte, ao ponto de não mesmo poder ser mais evocado. Mais as coisas são intensas, mais se torna difícil de que afluem em sua totalidade. Trabalhar com a memória no sentido clássico não me interessa: não se trata de arquivos nos quais buscar dados conforme nossa vontade. [...] É o esquecimento, o vazio, a memória verdadeira: aquela que não nos permite sucumbir à opressão da lembrança, dos sofrimentos que cegam e que, felizmente, foram por nós esquecidos” (todas as traduções não indicadas são desta autora).

traçando, assim, o itinerário a percorrer nesse rito de celebração dos 60 anos de *Hiroshima, mon amour*: nem pura transposição e, portanto, revivescência do passado no presente, nem pura invenção, mas, antes, paisagem poética « *d'un amour naissant* » (DURAS, 1960, p.12).² Vai sendo tecida diante do leitor modulada por certa narratividade em que imagens literárias e fílmicas coabitam harmoniosamente. Como bem o elucida na *Sinopse* dessa obra:

Leurs conversations porteront à la fois sur eux-mêmes et sur Hiroshima. Et leurs propos seront mélangés, mêlés de telle façon, dès lors, après l'opéra de Hiroshima – qu'ils seront indiscernables les uns des autres. Toujours leur histoire personnelle, aussi courte soit elle, l'emportera sur Hiroshima. (p. 12)³

Portanto, evidenciar, na presente rememoração dos 60 anos de *Hiroshima, mon amour*, perspectivas do mosaico do pensamento contemporâneo, significa dar lugar ao florescer de vivências redescobertas enquanto certo reencantamento experimentado pelo sujeito, hoje. *Babel, entre a incerteza e a esperança*, assim o demarca o título da obra de Zygmunt Bauman e de Ezio Mauro (2016), apontando a via do inusitado como fertilidade da oscilação por entre experiências existenciais opostas e, aparentemente, inconciliáveis, que configuram o cotidiano do sujeito, hoje. Vivenciá-las, transgredindo-as, em gesto de irrestrita sublimação, eis o dom concedido ao homem contemporâneo por esta fresta aberta no ilusoriamente intransponível. Para tanto, Zygmunt Bauman fixa como ponto de reflexão o simbolismo da “loteria”, considerando-a como tradução exemplar do inapreensível do fato mundial, a que se vê confrontado o homem universal. Assim pensando, o crítico alemão encontra no conto *A loteria na Babilônia*, de Jorge Luiz Borges, a elucidação da complexidade atual, quando esse escritor argentino diz:

Sou de um país vertiginoso, onde a loteria é a parte principal da realidade: um lugar em que o número de sorteios é infinito, nenhuma decisão é final, todas se ramificam em outras [...]. Conheci o que ignoram os grupos: a incerteza [...]. Devo essa variedade quase atroz a uma instituição que outras repúblicas ignoram ou que nelas funciona de maneira imperfeita e secreta: a loteria. (BORGES *apud* BAUMAN; MARIO, 2016, p. 7)

Mediatizado pela loteria vista por Bauman como “um infinito jogo de acasos” (2016, p. 8), o crítico busca marcar a não inteligibilidade do

² Daqui em diante, as citações de *Hiroshima mon amour* serão indicadas apenas pelas páginas.

³ “As conversas dos personagens versarão ao mesmo tempo sobre eles próprios e sobre Hiroshima. E seus propósitos estarão de tal modo misturados, desde então, após a ópera de Hiroshima – que serão indistinguíveis uns dos outros. Sempre suas histórias pessoais, tão curtas que o sejam, prevalecerão sobre Hiroshima”.

sujeito, diante da surpresa de inevidências que desconcertam toda sustentabilidade tida como indestrutível; filtra, através desse simbolismo, o retrato em negativo, mas o mais legítimo, do sujeito impactado pela impossibilidade de reger o fluxo da realidade circundante: “Cada homem realiza uma ação buscando um fim, contudo o acaso intervém, acaso que, misturando duas ações, produz um resultado inesperado, involuntário, decerto não procurado” (Idem, p.9). Como se o metaforismo do jogo, proposto por Zygmunt Bauman, nessa obra, imprimisse, e desse a perceber em *Hiroshima, mon amour*, a figuração de certo transbordamento poetizado e que *Hiroshima* traduz pela melodia amorosa. Observa-se que o enlaçar do afeto e da amorosidade legitima esta aproximação de Bauman à obra de Duras tanto pela reconfiguração simbólica que trai a percepção sacramentada do fato histórico, quanto pela poeticidade do encontro fortuito dos dois personagens pertencentes a diferentes latitudes, raças e vidas que, sob nenhum aspecto, poderiam colocar-se em paralelo. Ao inusitado, a intersecção que os coloca lado a lado de modo inseparável. Decantada, essa vertente faz-se antecipação teórica, crítica e poética da dor existencial, enquanto subjetividade poetizada que possibilita a configuração do literário como fato artístico, estético e cultural.

Em Marguerite Duras, o ato de escrever sintetiza essa abrangência do fato literário comparatista, e é justamente com base nessa consciência que a autora redimensiona o horror de *Hiroshima*. Como o diz:

[...] toda escritura que pretende tener una pertenencia, por elevada que esta sea – y acá hasta incluiría la de una causa tan noble como la defensa de los derechos humanos, por ejemplo, de Solzhenitsyn –, es una escritura transitiva. Ahora bien, la escritura es una irradiación intransitiva, sin una dirección, sin ningún objetivo más que el de su propia finalidad, de naturaleza esencialmente inútil. O bien es pornográfica.

[...] Cuanto más alejada está la escritura del didactismo, tanto más peligrosa es. Baudelaire es más peligroso que Marx. Bach es más peligroso que Freud. La diferencia es sublime y está en la inutilidad fundamental de Bach, en la aparente utilidad de Freud. Estoy completamente del lado de la inutilidad. (DURAS; BOGAERT, 2017, p. 237)

afirma Marguerite Duras em entrevista publicada em *El último de los oficios* (2017), legitimando, a seu modo, a própria escritura de *Hiroshima, mon amour* em voz que retoma seu projeto narrativo visto em seu conjunto. Nomeado e renomeado ao longo de sua produção, encontra aqui sua fórmula definitiva nessa mesma entrevista, nas palavras:

[...] Nunca se me hubiera ocurrido que podía hacer una película. Me pidieron exactamente que escribiera una historia a partir de la catástrofe de Hiroshima. Además, lo expliqué en el prefacio del

guion. Durante quinze días traté de encontrar algo y no encontré nada. Y, si se quiere, el guion de Hiroshima, en fin, la trama de Hiroshima es mi fracaso. “No has visto nada en Hiroshima”, que es el comienzo del filme, es mi fracaso ante Hiroshima. Es decir, fracasé en mi intento de encontrar una historia que estuviera a la altura de esa catástrofe. (Idem, p. 115)

De certo modo, visualizar a escritura dessa obra como “fracasso” e, pois, “inutilidade”, realocaliza-a aquém e além de historicidades e geografias como recusa do escrever livros como simples reprodução de fatos vivenciados, reiterando, a seu modo, a confissão sobre a escritura em *O Amante*, em *La Passion Suspendue*: « [...] une écriture presque distraite qui court, qui est plus pressée d’attraper les choses que de les dire, [...] je parle de la crête des mots, qui court sur la crête, pour aller vite, pour ne pas perdre » (DURAS; DELLA TORRE, 2013, p.170),⁴ “écriture courante”, em uma palavra, como Duras a define. Uma vez liberada de toda circunscrição e itinerários esperados, a palavra dá a perceber o impacto causado pela constante surpresa do inusitado. Percebe-se que esse efeito encontra sua matriz justamente na difração do sujeito e da subjetividade, quando visualizá-las por esse viés possibilita assistir ao aflorar de inimagináveis cartografias sensíveis, redesenhadas pela experiência do inesperado; como se a composição de certo espaço vazio e neutro desse lugar à paisagem do íntimo repovoada e ressimbolizada. Nela, todo lamento, toda confissão dolorosa encontra sua eficácia no silêncio: « Donner un signe extérieur de sa douleur serait dégrader cette douleur » (p. 133), confessa Duras em fragmento dos *Apêndices*, referindo-se à personagem francesa, confissão que reitera nas entrevistas reunidas em *La Passion Suspendue*, ao dizer: « [...] le langage tue toute passion, la circonscrit, la diminue. Mais quand l’amour n’est pas dit, il a la force du corps, la force aveugle et intacte de la jouissance: reste la miraculeuse apparition des amants nimbés d’ombre » (DURAS; DELLA TORRE, 2013, p. 136);⁵ como se, uma vez mais, o dizer tão somente reproduzisse a mesma experiência subjetiva, impedindo a expressão de certo sentimento interior que se vai conformando pelo desejo de renomear, ressignificando cantos, ângulos e frestas das vivências das quais o apagamento e a diluição encaminham à travessia de espaços e temporalidades outras, inimagináveis. Percorrer e dar a ver esses territórios vivenciados pela subjetividade concede a todo leitor o prazer da multiplicação e da simultaneidade. Articula-o o simbolismo da *inutilidade* traduzido pela busca da escritura transgressiva. Vista por esse ângulo, *Hiroshima* estampa

⁴ “[...] uma escritura quase distraída que corre, que tem mais pressa de perceber as coisas do que de dizê-las, [...] falo da capa das palavras que corre sobre a espuma para ir mais rápido, para não perder”.

⁵ “[...] a linguagem mata toda a paixão, a circunscreve, a diminui. Mas quando o amor não é dito, ele tem a força do corpo, a força cega e intacta do gozo: resta a milagrosa aparição dos amantes aureolados de sombra”.

a poética do lugar multiplicado, no qual o acolhimento às diferenças gera imagens insuspeitáveis:

Entre deux êtres géographiquement, philosophiquement, historiquement, économiquement, racialement, etc., éloignés le plus qu'il est possible de l'être, Hiroshima sera le terrain commun (le seul au monde peut-être?) où les données universelles de l'érotisme, de l'amour, et du malheur apparaîtront sous une lumière implacable. Partout ailleurs qu'à Hiroshima, il ne peut pas exister sous peine, encore, d'être nié. (p. 11-2)⁶

Nesse sentido, a insistência de « *Tu n'as rien vu à Hiroshima* » do personagem japonês à personagem francesa permite, pelo menos, duas releituras: a questão da *alteridade*, calcada sobre o aparente distanciamento entre os dois amantes, neutralizada pelo amor, e a da narrativa que busca insinuar e fazer emergir uma configuração distinta de Hiroshima, compondo certo imaginário urbano que não se reduz ao horror, mas que, ao contrário, se faz lugar escondido da paisagem a completar pelas figurações da intimidade, tecidas e retecidas por uma relação incidental. Sob o olhar crítico de Marguerite Duras: « *Elle se réveille. Sa fatigue s'évanouit. On retombe dans leur histoire personnelle d'un seul coup. Toujours cette histoire personnelle l'emportera sur l'histoire forcément démonstrative de Hiroshima* » (p. 64).⁷ Desse modo, Nevers, a cidade originária da personagem francesa, arquivo dos fatos e acontecimentos vivenciados, contrapõe-se a Hiroshima, lugar de fatos a experimentar, aquém e além da paisagem devastada. Figura da imobilidade, da vida rasteira e monótona, tal como é descrita pela francesa, Nevers não permite experiências transgressivas: « *L'amour y est impardonable. La faute, à Nevers, est d'amour. Le crime, à Nevers, est le bonheur. L'ennui y est une vertu tolérée* » (p. 129),⁸ contrapondo-se à percepção de Hiroshima: « *cette ville était faite à la taille de l'amour* » (p. 115).⁹ Visto desse ângulo, o que se intitula “incidente de Nevers”, referindo-se à tosa ou corte de seus cabelos em punição pela relação amorosa com o alemão, evidencia a abrangência simbólica do contraponto dessas duas urbanidades, sublinhando, cada uma a seu modo, o inexorável desejo da subjetividade de transgredir e de se liberar de todo fato que o agrilha. A « *cave* » ou o porão a que a francesa foi destinada como castigo traduz esse desejo de se libertar e que sua ida a Paris, bem

⁶ “Entre dois seres geograficamente, filosoficamente, historicamente, economicamente, radicalmente, etc., distantes o mais possível que o seja do ser, Hiroshima será o terreno comum (o único no mundo talvez?) no qual os dados universais do erotismo, do amor e da infelicidade aparecerão sob uma luz implacável. Em todo lugar, fora de Hiroshima, não pode existir, sob pena, ainda, de ser negado”.

⁷ “Ela desperta. Seu cansaço se esvai. Recai-se em suas histórias pessoais de pronto. Sempre essa história pessoal prevalecerá sobre a história forçosamente demonstrativa de Hiroshima”.

⁸ “O amor em Nevers é imperdoável. A falta, em Nevers, é de amor. O crime, em Nevers, é a felicidade. Nela, o tédio constitui uma virtude tolerada”.

⁹ “esta cidade era feita do tamanho da do amor”.

como a Hiroshima para uma filmagem, o expressam de modo exemplar. Ou, dito de outro modo: paisagem primordial da subjetividade contemporânea para a qual a circunscrição e o embotamento articulam, paradoxalmente, a busca de paragens transfiguradoras da experiência vivenciada, ou ainda: prazer do íntimo, o mais profundo, que investe na surpresa e na esperança.

Espaço restrito e de desvinculação temporal, o simbolismo da « *cave* » remete à constelação de imagens composta por Marcel Proust em *La Prisonnière*, na narrativa sobre o desejo do crítico Bergotte de rever o quadro *La Vue de Delft* de Vermeer, concentrando, no « *petit pan de mur jaune* », o olhar do crítico que redescobre, no gesto mesmo da revisitação, o sentido da arte matricial (PROUST, 1989, v. 3, p. 11); remete, igualmente, a Maurice Blanchot, à obra *L'Amitié*, no texto em que localiza, no indecifrável das Cavernas de Lascaux, o próprio convite ao decifrável, considerado por este crítico como lugar do nascimento da arte (1955) e, finalmente, ainda a título de ilustração, a figuração da « *cave* » de Hiroshima remeteria à obra *Estâncias*, de Giorgio Agamben, definindo-as como “morada e receptáculo” (2007, p. 11) ou ventre de toda arte. Em uma palavra: figurações emblemáticas, das quais a imobilidade tempo / espaço acentua, paradoxalmente, o pensamento da errância como deslocamento a certo horizonte desconhecido, tido como intransponível, mas que Marguerite Duras subverte com vistas à produção de certo efeito de neutralidade. Desse modo, da leitura simbólica de *Hiroshima, mon amour*, depreende-se que a relação entre narrativa e *alteridade*, ao possibilitar essa subversão, fixa a fertilidade da transformação no esquecimento, incidindo em passagens textuais de singular poeticidade: « *Tu deviendras une chanson* » (p. 119), diz a personagem francesa a si mesma, rememorando sua relação amorosa em Nevers, o que equivale a extrair de um fato negativo a eficácia de certo júbilo. Dito de outro modo: do horror e do sofrimento provocados pela guerra irrompe a possibilidade de transgredir a « *ordre du monde* » (p. 17), como bem o demarca Marguerite Duras.

Mediada pelo conjunto de diferentes figurações subjetivas, em *Hiroshima, mon amour*, toda palavra culmina no gesto, sublime, de agregar « *un halo particulier, une auréole à chaque geste, à chaque parole, d'un sens supplémentaire à leur sens littéral* » (p. 11),¹⁰ esse acréscimo efetuando-se através do simbolismo das “cinzas”: « [...] *faire renaître cette horreur de ces cendres en les faisant s'inscrire en un amour [...] émerveillant* » (p. 11).¹¹ Tal transformação do horror em reencantamento funda certa paisagem de

¹⁰ “um halo particular, uma auréola a cada gesto, a cada palavra, um sentido suplementar ao sentido literal”.

¹¹ “[...] fazer renascer esse horror destas cinzas, fazendo-as inscreverem-se em um amor [...] que maravilha”.

esperança que encontra na subjetividade ecos potenciais dessa melodia a ressoar na vida contemporânea.

Até que ponto, pois, a subjetividade tanto traduz o projeto durasiano visto em seu conjunto, quanto o expande pelo constante movimento transgressivo, fazendo-se imagem articuladora do pensamento contemporâneo? Refiro-me ao processo de « *désubjectivation* » teorizado pelo filósofo François Jullien na visualização da paisagem do íntimo em *De l'intime* (2013, p. 35), obra na qual o filósofo substitui a soberania hegemônica do “eu” pelo contínuo perscrutar de vivências inusitadas, para as quais o simbolismo do « *vivre* » faz-se articulação desse perscrutar como espreita de infindáveis possibilidades. Percebe-se que, se de um lado essas figurações estampam a subjetividade como espetáculo, de outro investem na clandestinidade como jogo entre duas margens opostas que se entrelaçam em busca de certa transpessoalidade.

Vista sob esse ângulo, a subjetividade recolhe da difração o prazer do vasto a percorrer; como se todo esforço consistisse no desejo de “ver no escuro”, como bem o define o filósofo Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo*:

[...] Contemporâneo é aquele (sujeito) que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpellá-lo, algo que, mais do que toda luz, direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que percebe em pleno rosto o facho de trevas que provêm do seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 64)

Agamben ainda acrescenta:

[...] o presente não é outra coisa senão a parte do não-vivido em todo vivido [...]. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. [...] é como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder as trevas do agora. (p. 70-2)

“Trevas do agora” antecipadas por Clarice Lispector em *Laços de Família*, principalmente no conto *Amor*. Nele, o impacto do olhar de um cego sobre a personagem Ana consolida a fertilidade dessa relação: tempo /visualidade sob forma de uma “terceira mão” que destece para retercer sua paisagem da intimidade. Nota-se que a impossibilidade de ver do cego em que Ana pousa seu olhar desencadeia, involuntariamente, certa força incontrolável, concedendo-lhe, não sem dor, a revisão da rotina, da vida passada a limpo desdobrada do visto, do sentido e do percebido:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para

serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite — tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (LISPECTOR, 2009, p. 23)

Nota-se, igualmente, essa configuração da subjetividade configurada como eixo desencadeador de mergulho na intimidade, tanto na representação do sujeito-espectador, descrito na *Sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, (1997) e, recentemente, na *Civilização do espetáculo*, de Vargas Llosa (2013), quanto na figuração que, pela força do pensamento, escapa à moldura de mero espectador. Autores que efetuam a “guinada subjetiva” a que se refere Beatriz Sarlo, em *Tempo Passado* (cultura da memória e guinada subjetiva), dinamizado pela subjetividade apresentada como “modos de subjetivação do narrado [...] que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência e na revalorização da primeira pessoa como ponto de vista [...]” (2007, p.18). Pela mediação dessa dupla face do sujeito, trata-se de configurar a paisagem subjetiva contemporânea como potencialidade do íntimo, que aflora aquém e além de espacialidades e temporalidades demarcadas e desprovidas do prazer da escolha, incidindo na tessitura de um lugar interior. Demarcada pela escritura de Marguerite Duras, esta cartografia cumpre, a seu modo, o projeto de revitalizar a memória não somente pela lembrança recuperada e, pois, pontificada, mas, antes, como ponto seminal de certo florescer inusitado de sentimentos adversos, recolhidos do horror e das cinzas; como se todo renascer passasse por esta vivência do negativo, do sofrimento enquanto via de acesso ao redimensionamento do espaço interior pela sublimação e pelo júbilo.

Retorno ao título da obra *Babel, entre a incerteza e a esperança*, conjunto de entrevistas de Zygmunt Bauman a Ezio Mauro (2016), que investem na fertilidade do inusitado como garantia do reencantamento existencial do *mesmo* doada pelo *outro*; brinda-o com a percepção de territórios da memória ainda desconhecidos e, pois, inconfessos. Ao tomar como ponto de partida o conto *A loteria na Babilônia*, de Jorge Luís Borges, do livro *Ficções*, Bauman cita a passagem do autor argentino, quando diz: “Sou de um país vertiginoso, onde a loteria é a parte principal da realidade”: um lugar em que “o número de sorteios é infinito”, “nenhuma decisão é final, todas se ramificam noutras” (BAUMAN; MAURO, 2016, p. 7).

Percebe-se que a leitura simbólica de Bauman permite desdobramentos que evidenciam a eficácia do inusitado, promovendo a harmonização do sujeito com sua paisagem do íntimo, em processo de ininterruptas ressimbolizações:

Cada homem realiza uma ação buscando um fim, contudo o acaso intervém, acaso que, misturando as duas ações, produz um

resultado inesperado, involuntário, decerto não procurado [...]. No fim das contas, entre a Babilônia imaginada por Borges e o mundo que a modernidade outrora nos prometeu [...] jaz o interregno no qual estamos vivendo agora: um espaço e um tempo estendidos, móveis, imateriais, sobre os quais reina o princípio da heterogenia de fim, talvez como nunca antes. Uma desordem que é nova, mas ainda assim babílica. (BAUMAN; MAURO, 2016, p. 9)

Sob o signo desse “interregno” ou dessa zona intervalar, hesitando por territorialidades e sentimentos novos, a subjetividade incorpora o ritmo da continuidade irradiada pela leveza da espera. Embora incerta, promove certa harmonia interior que imprime prazer, legitimando a busca do novo e do desconhecido. Nesse sentido, certo diálogo a meia-voz é estabelecido entre Edgar Morin, em *A Via* (2013), enquanto elogio ao simbolismo da esperança emergente da errância por margens opostas, mas certeza do amanhã, com a obra intitulada *Da leveza*, de Gilles Lipovetsky (2016), enquanto busca da alegria do interior a ser fertilizada de modo ininterrupto, diálogo no qual o percurso da subjetividade deve cumprir um caminho mais amplo capaz de recobrar a singularidade da experiência. Nas palavras de Edgar Morin:

Mesmo e sobretudo, ao se tornar pós-humana, a aventura humana será mais do que nunca uma aventura semeada de acasos [...] não há certeza de que o pior vai acontecer. E, mesmo na pior das hipóteses, tudo poderá recomeçar para os sobreviventes, curados, quem sabe, de nossas carências, ignorâncias e incompreensões. Quem sabe em algum lugar, nas ruínas de uma biblioteca desconhecida, esta mensagem lhes restituirá a esperança e a coragem. (MORIN, 2013, p. 392)

Perspectiva que encontra eco em *Da leveza*, de Gilles Lipovetsky, quando assim conclui esta obra:

[...] O espírito da leveza não anuncia a grande vitória sobre o pesado, ele afirma contra a alma trágica que uma nova leveza é sempre possível. A leveza-volatibilidade desencoraja porque nada dura, mas também convida a um certo otimismo, pois sabemos que as bolhas de champanhe, depois de desaparecerem, poderão um dia borbulhar mais e mais. (LIPOVETSKY, 2016, p. 302)

Tecer esta relação entre os dois intelectuais franceses confere legitimidade ao projeto literário e artístico de Marguerite Duras, consistindo em desdobrar do histórico certa beleza existencial que encontrara, na reflexão filosófica e artística de François Jullien, a produtividade da experiência.

Obras como *Philosophie du vivre* (2011), *De l'Être au vivre* (2015), *Vivre en existant* (2016) e *De la vraie vie* (2020), desse filósofo, explicitam esta experiência com base na eficácia do “vivre”. Considera-a como articulação que possibilita à subjetividade atravessar, simultaneamente, mundos díspares representativos de distintas pertenças dinamizadas pela busca da *alteridade* como plenitude do íntimo a incorporar.

Seguindo-se o pensamento de François Jullien, a leitura da obra *De l'intime (Loin du bruyant amour)* concentra na imagem a “partilha” (do *partager*) este diálogo com o Outro e a conseqüente incidência na reconfiguração do interior. Não pelo ângulo do lamento e da confessionalidade, mas, antes, como aproximação que surpreende um e outro (àquele que narra e àquele que escuta), pela emergência de ângulos novos de vivências memoradas: « [...] être intime c'est partager un même espace intérieur – espace d'intentionnalité: de pensée, de rêve, de sentiment – sans qu'on se demande plus à qui ceux-ci appartiennent [...] » (JULLIEN, 2013, p. 30).¹² Esta perspectiva rediz, a seu modo, a “felicidade clandestina” de Clarice Lispector, traduzida pelo “estado de graça”, por ela citado, legitimando esta trilha da voz filosófica de François Jullien quanto à intimidade. Rememora, de modo inconfesso, a própria completude experienciada por Marguerite Duras, tecida por vivências incidentais captadas da lição do Outro enquanto antecipação e evocação do homem mundializado. Talvez constitua o « piège de l'exotisme »¹³ a que se refere Marguerite Duras no *Portrait du Japonais* (DURAS; BOGAERT, 2017, p. 131) como estratégia de resistência ao « incidible étonnement »¹⁴ (p. 125) do sofrimento vivenciado diferentemente pelo nativo e pela estrangeira: « Tu n'as rien vu à Hiroshima »,¹⁵ repete-lhe insistentemente o japonês, figurando o distanciamento perceptivo demarcado entre o *próprio* e o *alheio*, mas diluído, de modo surpreendente, nessa obra, pelo sentimento amoroso: sujeito e subjetividade, enquanto permanência inapagável de certa memória residual de *Hiroshima*, ingressam no *contemporâneo* justamente pela mediação do amor como eixo articulador das relações estabelecidas entre duas pertenças das quais a completude da paisagem íntima apaga e transforma experiências da dor vivenciada. Desse modo, palavra retida e olhar circunscrito cedem lugar à emergência de certa leveza interior expressando a alegria da existência recobrada, quando recobrar significa visitar a memória da dor travestindo-a do prazer da sublimação e que o sentimento amoroso traduz com exemplaridade.

Entre a palavra que silencia, imprimindo nesse gesto a recusa da simples memoração, e, aquela, transgressiva, que perscruta a lembrança,

¹² “[...] ser íntimo é compartilhar um mesmo espaço interior – espaço de intencionalidade: de pensamento, de sonho, de sentimento, sem que não se pergunte mais se pertencem [...]”.

¹³ “estratégia do exotismo”.

¹⁴ “indizível espanto”.

¹⁵ “Tu não viste nada em Hiroshima”.

nela descobrindo ângulos e traços novos a serem nomeados, capazes de transformar a cartografia da dor em impacto de inimaginável paz interior, ressonâncias subjetivas são tecidas que garantem o diálogo inconfesso de *Hiroshima, mon amour* com o sentir o mundo e a ele responder, buscados pelo sujeito contemporâneo. Revivescências afloram, configurando a memória como arquivo vivo e em constante reciclagem de fatos, percepções, etnias e territorialidades.

Celebrar os 60 anos de *Hiroshima, mon amour* significa celebrar a fertilidade desse « *résidu sublime* » (DURAS; DELLA TORRE, 2013, p. 75) como certeza da permanência no mundo globalizado. Destecer, reter e tecer o novo, eis o dom que a evocação da memória dessa obra concede à paisagem da subjetividade, hoje.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. de Selvino José Asmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. Trad. de Vinícius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAUMAN, Zygmunt; MAURO, Ezio. *Babel, entre a incerteza e a esperança*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Trad. de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

DURAS, Marguerite; BOGAERT, Sophie. *El último de los oficios: entrevistas (textos reunidos, transcritos e epilogados, trad. de Alcira Biesio) 1962-1991*. Buenos Aires: Paidós, 2017.

DURAS, Marguerite; DELLA TORRE, Leopoldina Pallota. *La passion suspendue: entretiens*. Paris: Seuil, 2013.

JULLIEN, François. *De l'intime (Loin du bruyant amour)*. Paris: Grasset, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. *Da leveza: para uma civilização do ligeiro*. Trad. de Idalina Lopes. São Paulo: Amarilis; Institut Français, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MORIN, Edgar. *A via: para o futuro da humanidade*. Trad. de Edgar de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VARGAS LIOSA, Mario. *Civilização do espetáculo*. Trad. de Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

Recebido em 26 de maio de 2020
Aprovado em 27 de maio de 2020

Maria Luiza Berwanger da Silva é pós-graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É pesquisadora associada ao CREPAL (Littératures Portugaise et Brésilienne), da Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, pesquisadora associada à Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle e à la Chaire d’Altérité (Maison des Sciences de l’Homme – Paris). Publicou *Paisagens do Dom e da Troca: da reinvenção à invenção* (2015) e *Nouvelle cartographie poétique du Brésil: l’ici appel de l’ailleurs* (2017). Contato: marialuizaberwanger@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8280-8633>