

Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



Hiroshima mon amour: 60 anos

Literatura e Sociedade



Universidade de São Paulo
Reitor Vahan Agopyan
Vice-Reitor Antonio Carlos Hernandez






Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretor Paulo Martins
Vice-Diretora Ana Paula Torres Megiani



Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Chefe Betina Bischof
Vice-chefe Ariovaldo José Vidal

Apoio:

Edital 2020 do Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP
AGUIA | Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica

Literatura e Sociedade – n. 31 (2020.1) – Semestral
São Paulo: USP /FFLCH /DTLLC
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sl. 35, 05508-900
ISSN 1413-2982 (do n.1 ao n.14)
eISSN: 2237-1184 (a partir do n.15)
CDD 801.3
Licença:   

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.
I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Projeto gráfico original de Carlito Carvalhosa
Adaptação do projeto gráfico: Aryanna Oliveira e Cintia Yuri Eto
Foto da capa: Maurício Ayer
Fontes: Famílias Book Antiqua, Cinzel, Futura e ITC Berkeley

A revista segue as diretrizes do Committee on Publications Ethics e garante aos autores dos artigos os direitos autorais e os direitos de publicação sem restrições.

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Paula Sá e Souza Pacheco, Universidade de São Paulo, Brasil
Anderson Gonçalves da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Mária Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Adélia Bezerra de Meneses, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Andrea Saad Hossne, Universidade de São Paulo, Brasil
Antonio Marcos Vieira Sanseverino, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ariovaldo José Vidal, Universidade de São Paulo, Brasil
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Beatriz Sarlo, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Betina Bischof, Universidade de São Paulo, Brasil
Cleusa Rios Pinheiro Passos, Universidade de São Paulo, Brasil
Davi Arrigucci Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Edu Teruki Otsuka, Universidade de São Paulo, Brasil
Eduardo Vieira Martins, Universidade de São Paulo, Brasil
Fabio de Souza Andrade, Universidade de São Paulo, Brasil
Fredric Jameson, Duke University, EUA
Homero José Vizeu Araújo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil
Jacques Leenhardt, École des Hautes Études en Sciences Sociales, França
John Gledson, The Liverpool University, Inglaterra
Jorge de Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil
Ligia Chiappini Moraes Leite, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcelo Pen Parreira, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcos Piason Natali, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcus Vinícius Mazzari, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria da Conceição Coelho Ferreira, Université Lyon 2, França
Marta Kawano, Universidade de São Paulo, Brasil
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha
Rita Olivieri-Godet, Université Rennes 2, França
Roberto Schwarz, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Roberto Zular, Universidade de São Paulo, Brasil
Samuel Titan Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Nitri, Universidade de São Paulo, Brasil
Sérgio Alcides Pereira do Amaral, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Teresa de Jesus Pires Vara, Universidade de São Paulo, Brasil
Viviana Bosi, Universidade de São Paulo, Brasil
Walnice Nogueira Galvão, Universidade de São Paulo, Brasil

IN MEMORIAM

Antonio Candido, Universidade de São Paulo, Brasil
Benedito Nunes, Universidade Federal do Pará/Universidade de São Paulo, Brasil
Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo, Brasil
Marlyse Meyer, Centro Brasileiro de Estudos da América Latina - Universidade de São Paulo, Brasil

EDITORES RESPONSÁVEIS PELA SEÇÃO DE CAPA

Cleusa Rios Pinheiro Passos, Universidade de São Paulo, Brasil
Mária Cristina Vianna Kuntz, Universidade de São Paulo, Brasil
Maurício Ayer, Universidade de São Paulo, Brasil

EDITORES AD HOC

Bruno Barreto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil
Daniel Puglia, Universidade de São Paulo, Brasil
Julio Augusto Xavier Galharte, Universidade de São Paulo, Brasil
Luciana Antonini Schoeps, Universidade de São Paulo, Brasil
Luisa Destri, Universidade de São Paulo, Brasil
Mária Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcos Lemos Ferreira dos Santos, Universidade de São Paulo, Brasil
Rejane Vecchia de Rocha e Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Vima Lia de Rossi Martin, Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil

ASSISTENTE EDITORIAL

Cíntia Yuri Eto, Universidade de São Paulo, Brasil

COMISSÃO TÉCNICA

Ben Hur Euzébio
Mária Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

PREPARAÇÃO DE TEXTOS, DIAGRAMAÇÃO, PUBLICAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO

Cíntia Yuri Eto, Universidade de São Paulo, Brasil

REVISÃO

Externa, via processo de Licitação da FFLCH - USP

SUMÁRIO

EDITORIAL • 06

Comissão editorial

ENSAIOS

HIROSHIMA MON AMOUR: 60 ANOS

APRESENTAÇÃO • 10

Cleusa Rios P. Passos

ASPECTOS POÉTICOS EM *HIROSHIMA MON AMOUR*, DE MARGUERITE DURAS • 14

Maria Cristina Vianna Kuntz

O TESTEMUNHO DA CATÁSTROFE EM *HIROSHIMA MON AMOUR* • 29

Laura Degaspere Monte Mascaro

***HIROSHIMA MON AMOUR*, DE MARGUERITE DURAS, E O 'RESÍDUO SUBLIMADO': CELEBRAÇÃO DOS 60 ANOS E RESSONÂNCIAS NO CONTEMPORÂNEO • 41**

Maria Luiza Berwanger da Silva

NEVERS E HIROSHIMA: 'COMO SUPORTAR TAMANHA DOR?' • 54

Júlia Simone Ferreira

**67 · REVERBERAÇÕES DE HIROSHIMA EM MARGUERITE
DURAS: A (GEO)POLÍTICA A PARTIR DO CORPO**

Maurício Ayer

86 · O QUE SE DIZ DO QUE (NÃO) SE VIU? *HIROSHIMA MON AMOUR*

Celina Maria Moreira de Mello

**100 · PANORAMA DA RECEPÇÃO CRÍTICA
DE *HIROSHIMA MON AMOUR* NO BRASIL**

Alessandra Brum

113 · GLAUBER ROCHA E *HIROSHIMA MON AMOUR*:

NOTAS SOBRE UM AMOR ECLIPSADO

Mateus Araújo

TRADUÇÕES

“A HISTÓRIA LITERÁRIA E A SOCIOLOGIA” –

GUSTAVE LANSON · 134

Yuri Cerqueira dos Anjos

“FATO LITERÁRIO” –

IÚRI TYNIÁNOV · 154

David Gomiero Molina

EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p6-8>

Ana Paula Pacheco^I
Anderson Gonçalves^{II}
Maria Augusta Fonseca^{III}

A **Jornada de Literatura e Cinema** “*Hiroshima mon amour*”: poética, ética, história e subjetividade, ocorrida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, com apoio do Consulado Geral da França, e que foi organizada pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, em parceria com o Departamento de Línguas Modernas (francês), deu ensejo a esta publicação da revista *Literatura e Sociedade*, número 31.

No corpo dos ensaios, celebrando 60 anos desse filme de Alain Resnais, roteirizado por Marguerite Duras, os estudos publicados estão voltados para as relações entre literatura e cinema. Essa seção axial contém uma “Apresentação” da organizadora do evento, professora Cleusa Rios Pinheiro Passos. Seguem-se, em “Ensaio”, as transcrições dos temas problematizados e debatidos nas apresentações na referida “Jornada”. São eles: “Aspectos poéticos em *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras”, trazendo a abordagem de Maria Cristina Vianna Kuntz, que coloca o tema apoiada em reflexões de Umberto Eco e Paul Ricoeur, por exemplo, para iluminar dimensões poéticas de Duras. “O testemunho da catástrofe em *Hiroshima mon amour*”, em que Laura Degaspere Monte Mascaro põe em discussão a literatura de teor documental. Temos também “*Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras, e o ‘resíduo sublimado’”: celebração dos 60 anos e ressonâncias no contemporâneo, de Maria Luiza Berwanger da Silva, em que se focaliza a questão da memória captada por vários ângulos pela autora. Sobre a literatura engajada, com denúncias envolvendo guerra, amor, morte, miséria, Julia Simone Ferreira apresenta “Nevers e *Hiroshima mon amour*”: como suportar tamanha dor?. Em outro encaminhamento, Maurício Ayer traz “Reverberações de *Hiroshima mon amour* em Marguerite Duras”: a (geo) política a partir do corpo, acrescentando elementos que também dialogam com a obra de Duras. Com “O que se diz do que (não) se viu? *Hiroshima mon amour*”, Celina Maria

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{III} Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Moreira Mello trata da potência criativa, imagens fílmicas e texto literário. Assinado por Alessandra Brum, temos “Panorama da recepção crítica de *Hiroshima mon amour* no Brasil”, discutindo esse primeiro longa-metragem de Alain Resnais e o impacto entre especialistas. Finaliza esta seção “Glauber Rocha e *Hiroshima mon amour*”: notas sobre um amor eclipsado, de Mateus Araújo, colocando em releitura a recepção crítica do cineasta Glauber Rocha.

Na seção “Traduções”, o destaque é dado para dois importantes textos, o primeiro, “A história literária e a sociologia”, palestra de 1904 de Gustave Lanson, que tem tradução de Yuri Cerqueira dos Anjos. O segundo traz um raro e importante estudo do formalista e crítico russo Iúri Tyniánov, denominado “Fato literário” (1924), traduzido por David Gomiero Molina. As duas traduções são inéditas em português.

Nosso agradecimento, ainda, à Cíntia Eto, monitora da revista *Literatura e Sociedade*, que se empenhou na publicação deste número.

Comissão Editorial

Ana Paula Pacheco é professora doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde coordena o projeto de pesquisa “Corpo e trabalho na cultura brasileira contemporânea (literatura e cinema)”. É autora dos livros *Lugar do mito – narrativa e processo social nas Primeiras estórias* de Guimarães Rosa (2006), *A casa deles* (contos, 2009) e *Ponha-se no seu lugar!* (novela, 2020), além de vários ensaios. Entre eles: “O fogo de palha de 68”: o ponto de vista da montagem em *No intenso agora*, de João Moreira Salles, na revista *Significação* (2020), “O intelectual de classe média”, no livro *Antonio Candido 100 anos* (2018), “Grande sertão a partir de ‘A terceira margem do rio’”, no livro *Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de Baile e de Grande sertão: veredas* (2018), “Os incomodados que se mudem”: a subjetividade contemporânea de *Os inquilinos*, de Sérgio Bianchi, na revista *Novos estudos – Cebrap* (2017), “Iracema-74”: cinema, malandragem, capitalismo, na revista *Nova síntese* (Portugal, 2017), “Jagunços e homens livres pobres”: o lugar do mito no *Grande Sertão*, na revista *Novos estudos – Cebrap* (2008). Contato: anapaulapacheco@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6650-8622>

Anderson Gonçalves da Silva doutorou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com a tese *A imaginação e seus usos: a propósito da simbolização em Schelling* (2009). Atua como professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Traduziu *A teoria da revolução no jovem Marx*, de Michael Löwy (2012) e “A felicidade do homem antigo”, de Walter Benjamin (2001). Escreveu o capítulo “Serras da desordem, uma forma contemporânea”, do livro *Marxismo e produção simbólica: periferia e periferias* (2013). Contato: andergon@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7705-9877>

Maria Augusta Fonseca é professora livre-docente sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Entre os livros publicados, estão: *Palhaço da burguesia (Serafim Ponte Grande e o universo circense)* (1979), *Oswald de Andrade. Biografia*. (1990; 2008, 2ª ed. revista e aumentada), *Por que ler Mário de Andrade*. (2013) e a tese de livre-docência: *Dois livros interessantíssimos: 1. Edição crítica (estabelecimento do texto, leitura de manuscritos, notas sobre variantes, notas filológicas, glossário) de Memórias sentimentais de João Miramar e de Serafim Ponte Grande. 2. Ensaio sobre as respectivas obras* (2006), a sair em *Obra incompleta de Oswald de Andrade* (org. de Jorge Schwartz). Entre os ensaios publicados, encontram-se: “A carta pras icamiabas”, em *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (1988; 1999, 2ª ed.), “Tai”: é e não é. *Cancioneiro Pau Brasil*, na revista *Literatura e Sociedade*, n. 7 – Modernismo (2003-2004), “Rebelia e sementeira, aspectos da Semana de 22”, na revista *Remate de Males*, n. 33, dedicada à Semana de Arte Moderna (2013), “O aparente e o oculto”: Bento Santiago no país dos Manducas, em *A propósito da metáfora* (org. de Aldo de Lima) (2014), “Guimarães Rosa na constelação modernista brasileira”, em *Guimarães Rosa. Un exiliado del lenguaje común* (2017-2018), “Notas breves para temas longos. O universo feminino e a crítica de Antonio Candido”, em *Antonio Candido 100 anos* (org. de Maria Augusta Fonseca e Roberto Schwarz) (2018). Foi chefe do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada por dois mandatos, membro da Comissão de Graduação (FFLCH – USP) com dois mandatos concluídos, membro da Comissão de Pesquisa (FFLCH – USP) titular, por um mandato, membro do Conselho Deliberativo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, por dois mandatos. Foi coordenadora do Centro Universitário Maria Antonia, de 2010 a 2012. Estudiosa do Modernismo brasileiro, foi bolsista da FAPESP em nível de mestrado, doutorado e pós-doutorado e bolsista de pós-doutorado da Fundação VITAE por 2 anos e meio. Também, bolsista Pq-CNPq, de fevereiro 1995 (com intervalos) a fevereiro 2017. Contato: mabfonseca@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2738-9485>

ENSAIOS

Hiroshima mon amour: 60 anos

HIROSHIMA MON AMOUR: 60 ANOS

APRESENTAÇÃO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p10-13>

Cleusa Rios Pinheiro Passos^I

Em setembro de 2019, os Departamentos de Teoria Literária e Literatura Comparada e de Letras Modernas (literatura francesa) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com o apoio do Consulado Geral da França, organizaram a Jornada de Literatura e Cinema “*Hiroshima mon amour*: poética, ética, história e subjetividade”, em homenagem aos 60 anos deste filme marcante, de 1959, realizado por Alain Resnais, que representa, de alguma maneira, expressiva geração de cineastas, responsáveis pela *Nouvelle Vague* e empenhados em produzir um novo modo de fazer cinema. É importante ressaltar, ainda, a proximidade desse diretor com os autores do *Nouveau Roman*, especialmente, Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, roteiristas de seus renomados *Hiroshima mon amour* e *L’année dernière à Marienbad* (1961).

No roteiro do primeiro filme mencionado, publicado, inclusive, pela Gallimard em 1960, Marguerite Duras soube enfocar uma das maiores destruições do século XX, que teve duas cidades (Hiroshima e Nagasaki) como alvo de um bombardeamento atômico e, de forma paradoxal, criar diálogos poéticos, elaborando fragmentações exemplares com o intento de apreender a memória, e com ela, o esquecimento. Em outros termos, Duras e Resnais reúnem desolação e poesia, contemplando o terrível momento histórico, exposto por fotos de museus, denunciadores de efeitos da bomba e de restos de lembrança nas imagens iniciais da película – na época,

^I Universidade São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

convivia-se, igualmente, com a violência das disputas entre Estados Unidos e Ásia em relação à corrida armamentista e a Guerra Fria. Paralelamente, esboçam-se dados mnêmicos do drama vivido pela personagem feminina, central ao enredo.

A memória-esquecimento se alia ao jogo amor e morte que enreda o casal amoroso da trama, tornando-se matéria relevante na busca impossível de verbalizar, seja o horror da devastação de Hiroshima, seja a dor singular da mulher pela perda afetiva, sofrida durante a Segunda Guerra em sua cidade natal, Nevers. Tais questões não são novas entre os críticos e cineastas franceses e brasileiros. No “calor da hora”, em julho de 1959, os primeiros realizaram uma mesa redonda, transcrita em *Cahiers du Cinéma*, integrada por Jean-Luc Godard, E. Rohmer, P. Kast, J. Rivette, Dormachi e Doniel-Valcroze. O início da discussão já assinala um dos tópicos do filme, instigante e fulcral até hoje: *Hiroshima mon amour* é filme ou literatura? E quais as relações possíveis entre os dois campos? No Brasil, na década de 60, Paulo Emilio Sales Gomes, entre outros, escreve textos primorosos sobre a fita, recolhidos em seu *O cinema no século* (2015). Em um deles, o autor toca em aspectos medulares que continuam a despertar olhares críticos no momento atual. À guisa de exemplo, ele compreende “a memória como fidelidade ao amor e à morte, e a necessidade eventualmente dolorosa do esquecimento” (2015, p. 524), algo constitutivo na criação de Resnais e Duras.

Essa inquietação permanece atual: até que ponto esquecer é necessário e até que ponto se pode escapar ao esquecimento? A tentativa de esquecer a tragédia ocorrida em Hiroshima não a apaga, menos ainda a dor por ela causada. A personagem feminina do filme não se livra do conflito de um luto a ser elaborado. E para a catástrofe da cidade não há luto possível. A moça é uma atriz francesa que se prepara para deixar Hiroshima, local em que termina de participar de um filme sobre a paz e, nessa véspera de partida, encontra um arquiteto japonês com quem vive um breve, mas intenso, caso de amor. Nenhum revela seu nome ao outro; ambos são casados e têm filhos. Contudo, o importante se instaura na troca afetiva do instante, que propiciará o aflorar dolorido de traços das lembranças pretéritas da atriz, vinculados ao amor de juventude com um soldado alemão, morto em Nevers. A violência de sua comunidade contra tal relação é terrível, restando à jovem como punição a cabeça raspada, o cativeiro no porão de sua casa e, depois, a fuga noturna para Paris. São igualmente terríveis as primeiras cenas do filme: antes dos belos corpos dos novos amantes em um quarto de hotel, sugestivos de apenas um, surge o horror dos corpos mutilados em meio a cinzas da devastação de Hiroshima.

Um dos elementos peculiares da produção de Resnais e Duras parece estar nesse jogo em que o espectador se pergunta: como da destruição, da morte, do feio, pode brotar a vida e o belo, suscitados por

imagens dos toques e gestos amorosos do casal e de sua troca verbal pujante e lírica? Aos pedaços, lacunares, como são as lembranças, a personagem vai evocando estilhaços do caso traumático da juventude e os conta, conforme lhe é possível, no presente. O japonês, afetiva e metonimicamente, toma o lugar do alemão e impulsiona a moça a falar, aliás, ele se oferece à escuta dessa palavra que antes não vinha e não permitira à atriz elaborar nem o luto pela perda afetiva, nem a rejeição (negação da origem?) de sua cidade.

As cenas e o trabalho verbal, sustentados por fugas e encontros entre o casal, num espaço quase onírico, acabam condensando sofrimentos coletivo (Hiroshima) e particular (atriz) a tal ponto que a falta de um nome que singularize os amantes os leva à famosa renomeação final: o japonês será denominado “Hiroshima” pela francesa, e esta será “Nevers” para o arquiteto e, com isso, as traumáticas cidades recebem novo perfil, sem perder o anterior, pois impossível ignorar a dolorosa memória histórica. Embora a mulher declare em sua fala final que esquecerá o amante de agora, bem como já acreditara esquecer o alemão, o filme revela que, se o vivido está para sempre perdido, as sensações angustiantes e as impressões de outrora desencadeiam imagens, cenas e palavras que retornam e, embora em fragmentos, nas mãos de Resnais e Duras, tornam-se criações poéticas inesquecíveis. Se os dois autores produziram um filme que nos faz lembrar, em meio ao belo, o horror da destruição ou “a ilusão de poder lembrar sempre Hiroshima” (2015, p. 525), conforme argumenta Paulo Emílio sobre o recitativo da atriz, a ilusão precisa ser evocada e umas das funções da arte – seja na literatura, no cinema ou no diálogo entre ambos – parece ser a de não permitir o esquecimento das grandes tragédias.

Nessa direção, os ensaios aqui apresentados, compostos por oito estudiosos da obra de Resnais e Duras, revisitam *Hiroshima mon amour*, discutindo e reelaborando diferentes questões sobre ele, após 60 anos de sua primeira exibição. O artigo inicial, “Aspectos poéticos em *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras”, escrito por Maria Cristina Vianna Kuntz, persegue os traços líricos e a memória em expressivas cenas do filme. Laura Degaspere Monte Mascaro, em “O testemunho da catástrofe em *Hiroshima mon amour*”, trabalha igualmente os dados mnêmicos, mas com o olhar dirigido aos processos de representação, relacionados à catástrofe e a seu testemunho. Ainda rastreando a concepção de memória, apoiada em entrevistas de Duras, ao lado de ressonâncias de temas e formas no Contemporâneo, Maria Luiza Berwanger da Silva constrói o artigo “*Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras, e o ‘resíduo sublimado’”: celebração dos 60 anos e ressonâncias no Contemporâneo. Em seguida, Julia Simone Ferreira escreve “Nevers et Hiroshima”: ‘como suportar tamanha dor?’, enfocando os temas de amor, morte, loucura, memória e esquecimento e sublinhando o engajamento político do filme. Já “Reverberações de Hiroshima em Marguerite Duras”: a (geo)política a

partir do corpo, de Maurício Ayer, intenta aproximar as histórias dos amantes de Nevers (o alemão e a atriz) e a da bomba de Hiroshima, destacando os elos entre as marcas deixadas no lugar e no corpo da personagem feminina, tópica que reaparecerá, com maior ou menor intensidade, em outras obras de Duras. Por sua vez, Celina Maria Moreira de Mello, em seu “O que se diz do que (não) se viu? *Hiroshima mon amour*”, discute os limites da representação e a função da arte, graças aos processos inventivos que se destacam não somente nessa obra de Resnais, mas também em seu *Nuit et brouillard* (1955). Voltada igualmente para o cinema, em “Panorama da recepção crítica de *Hiroshima mon amour* no Brasil”, Alessandra Brum destaca o impacto do filme em nosso país, seus debates e renovações estéticas provocadas por ele. Mais especificamente, o ensaio “Glauber Rocha e *Hiroshima mon amour*”: notas sobre um amor eclipsado, de Mateus Araújo, focaliza as diferenças da recepção do filme por Glauber Rocha em dois de seus artigos, estendendo-se a outros textos do artista, nos quais diferentes cineastas são contemplados. Vamos aos textos.

Recebido em 26 de maio de 2020

Aceito em 27 de maio de 2020

Cleusa Rios Pinheiro Passos é professora titular livre-docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autora dos livros *As armadilhas do Saber. Relações entre Literatura e Psicanálise* (2009), *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias* (2000), *Confluências crítica literária e Psicanálise* (1995) e *O outro modo de mirar. Uma leitura dos contos de Julio Cortázar* (1986). Contato: clerios@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6033-3112>

ASPECTOS POÉTICOS EM *HIROSHIMA MON AMOUR* DE MARGUERITE DURAS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p14-28>

Maria Cristina Vianna Kuntz^I

RESUMO

Hiroshima mon amour é o filme de 1959, de Marguerite Duras e Alain Resnais que, sessenta anos depois, é ainda considerado inesgotável obra prima do cinema e da literatura. A partir da concepção de Humberto Eco (1971) sobre a “palavra poética” e do entendimento de Ricoeur (1983) que retoma Aristóteles ao considerar o processo de representação como a atividade poética em si, neste trabalho, pretende-se mostrar aspectos da poética com que a autora trata a dimensão da memória e do horror, opondo-lhe uma relação de amor em que o “visível” leva ao “invisível” e abre-se para o “aberto” da escrita (cf. BLANCHOT, 1955, p. 185).

PALAVRAS-CHAVE:

Marguerite Duras;
Literatura francesa;
Literatura e cinema;
poética;
memória e horror.

ABSTRACT

Hiroshima mon amour is a movie by Marguerite Duras and Alain Resnais, filmed in 1959, and after sixty years, is still considered an inexhaustible masterpiece of cinema and literature. Based on Humberto Eco's concept (1971) of the “poetical word” and the teachings of Ricoeur (1983) who retakes Aristoteles, when considering the process of representation as a poetic activity in itself, this paper intends to demonstrate the poetical aspects with which Marguerite Duras approaches the dimension of memory and horror, confronting it with a relation of love, where the “visible” leads to the “invisible” and moves towards the “opening of the writing” (cf. BLANCHOT, 1955, p. 185).

KEYWORDS

Marguerite Duras;
French literature;
Literature and cinema;
poetic;
memory and horror.

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Marguerite Duras publicou seu primeiro romance em 1943, *Les Impudents*. Em 1950, com *Un Barrage contre le Pacifique*, ela quase ganhou o *Prix Goncourt*, um dos mais importantes da França. Assim, tinha início uma carreira de sucesso que, ao final dessa mesma década, atingirá seu primeiro ápice e terá uma duração de cinquenta anos. Ela publicará seu último romance – *C'est tout* – um ano antes de sua morte em 1996.

Em 1958, com *Moderato Cantabile*, Duras inaugura uma escrita diferente, mais enxuta, fragmentada, mais psicológica e sugestiva. No ano seguinte, preterindo Simone de Beauvoir e Françoise Sagan, é convidada por Alain Resnais para escrever o roteiro de um filme sobre Hiroshima. Em seu primeiro encontro com o cineasta, ambos concluem que seria “impossível” fazer esse filme (cf. VALLIER, 2006, p. 930). Algumas semanas depois, a autora envia-lhe uma sinopse de seu roteiro. Seguem-se as reuniões e, finalmente, após quase um ano de trabalho, no inverno de 1959, o filme é apresentado em Cannes, com grande estrondo, mas « *hors compétition* ».

A principal crítica será a “linguagem exageradamente literária dos diálogos e do comentário ‘off’ do filme”. Ao que responde o cineasta:

Aprecio e admiro MD o que ela escreve. E não tenho nada contra a literatura. O comentário de Eluard sobre *Guernica* [e outros...] são todos, cada um no seu gênero, muito literários. No caso de *Hiroshima*, penso que os diálogos e os monólogos devem chegar a criar no espectador uma espécie de hipnose. (*Idem*, p. 926)¹

Portanto, o perfeito entendimento da *poesia* de Duras a que corresponderam as imagens de Resnais é que produziu o sucesso mundial do filme. Seis meses em cartaz em Paris e Londres, depois Itália, Alemanha, América do Sul, Estados Unidos – onde se reconheceu no *Saturday Review*: “[...] uma obra-prima incontestável que marca data na história do cinema” (*Idem*, p. 935).² Desta forma, filme e roteiro fizeram Duras famosa em todo o mundo.

Chabrol assim se expressaria: “o filme mais bonito a que assisti em quinhentos anos” (« *le plus beau film que j’ai vu en cinq cents ans* »). Micheline Presle, famosa atriz francesa, nascida em 1922, hoje com 96 anos,

¹ « J’aime et j’admire MD et ce qu’elle écrit. Et je n’ai rien contre la littérature. Le commentaire d’Eluard sur *Guernica* [et d’autres...] sont tous chacun dans son genre, très littéraires. Dans le cas d’*Hiroshima*, je pense que les dialogues et les monologues doivent arriver à créer chez le spectateur une espèce d’hipnose » (*Les Lettres Française*, 14 mai 1959, ap. VALLIER, 2006, p. 926) (todas as traduções não identificadas serão deste autor).

² « [...] un chef-d’oeuvre incontestable qui marque une date dans l’histoire du cinéma » (VALLIER, 2010, p. 935).

contemporânea de Duras, exclamou no Festival de Cannes: “É um poema perturbador” (« *Un bouleversant poème* ») (*Idem*, p. 932).

É nesse sentido que pretendemos abordar o roteiro de Duras, como um poema que nos encanta e emociona cada vez que o lemos ou assistimos ao filme. Justamente, como afirma Borgomano, pode-se reconhecer que “depois de *Moderato e Hiroshima*, Marguerite Duras encontrou sua voz” (« *Après Moderato e Hiroshima, elle a trouvé sa voix* ») (1997, p. 14).

1. A poética

Humberto Eco define a “palavra poética” como “aquela que, pondo numa relação absolutamente nova som e conceito, sons e palavras entre si, unindo frases de maneira incomum, comunica, juntamente com um certo significado, uma emoção inusitada; a tal ponto que a emoção surge ainda quando o significado não se faz imediatamente claro” (ECO, 1971, p. 107).

Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, retoma Aristóteles (Poética, 1447 a2) e explica a “poética” ou a “Arte Poética” como sendo a “‘arte de ‘compor intrigas’” (1983, p. 69) (entendendo-se ‘intriga’ como *plot* em Inglês). O autor ressalta que o próprio conceito de *mimesis* (por sua terminação plural *-sis-*) “encerra o processo de representação (construção) de uma obra de arte, exprimindo a atividade poética ela mesma” (*Idem*, p. 70, nota).

É por isso mesmo que, desde as primeiras linhas, o *muthos* é colocado como complemento de um verbo que quer dizer compor. A *poética* é assim identificada, sem outra forma de processo, à arte de “compor intrigas”. (RICOEUR, 1983, p. 69, grifo meu).³

Em *Hiroshima mon amour*, o espectador, desde o princípio, será surpreendido não só pela palavra de Duras, mas pela estrutura do roteiro (organização); a história do filme – “uma história de amor”, uma “aventura de trinta e seis horas” –, criada por ela própria (VALLIER, 2006, p. 923).

Neste trabalho, pretende-se, pois, mostrar aspectos da poética com que a autora trata a dimensão da memória e do horror, opondo-lhe uma relação de amor em que o “visível” leva ao “invisível” e abre-se para o “aberto” da escrita (BLANCHOT, 1955, p. 185).

2. O roteiro do filme

O roteiro é dividido em cinco partes:

³ « *C'est bien pourquoi, dès les premières lignes, le muthos est posé comme complément d'un verbe qui veut dire composer. La poétique est ainsi identifiée, sans autre forme de procès, à l'art de 'composer des intrigues'* » (RICOEUR, 1983, p. 69) (grifo meu).

Na primeira parte, após a cena inaugural, como um prólogo, ouve-se em *off*, o recitativo de uma mulher acompanhando uma série de cenas e fotos do desastre de Hiroshima. Finalmente, são focalizados dois corpos enlaçados. Em um quarto de hotel, após um momento de amor, um homem e uma mulher comentam a catástrofe.

Já a frase inaugural estabelece a “impossibilidade” de “ver” Hiroshima, de captar e traduzir o horror: ele afirma: “ – Você não viu nada em Hiroshima”. Mas ela insiste: “ – Eu vi tudo” (DURAS, 1960, p. 22).

Repete-se essa litania a cada descrição pormenorizada que a Mulher, emocionada, tenta fazer: os monumentos, o museu, o hospital, os filmes da época, as fotografias das pessoas queimadas etc. Entretanto, ele reitera, categoricamente, inúmeras vezes: “ – Você não viu nada em Hiroshima. Nada” (p. 25), reafirmando, assim, a dificuldade de apreender e expressar inteiramente a magnitude do desastre.

A oposição tudo / nada instaura uma dúvida na narrativa: a Mulher descreve o que ela *acha* que viu, ou a *memória* do que viu, ou até o que imagina ter visto, mas de maneira alguma, sua descrição alcança a realidade do acontecido, a extensão da tragédia. Na verdade, o Japonês “remete (a narrativa) ao nada, ao silêncio do indizível”⁴ (BORGOMANO, 2009, p. 33).

Uma ironia se instala pela natureza própria da filmagem: o filme é movimento e apreende o momento fixado, a realidade; ora neste caso, apresentam-se fotos da catástrofe, sendo poucas em movimento (cf. COURVILLE, 2009, p. 117).⁵ Poder-se-ia, pois, interpretar o desastre de Hiroshima como um passado impossível de ser reconstituído e que, dessa forma, ainda questiona o cinema em si como meio de representar a realidade.

Assim, o prólogo em que a voz feminina domina a narrativa, apenas interrompida pelas negações do companheiro, introduz um *estranhamento*, na visão de Chlovski, que consistiria em “um desviar da norma, um agredir o leitor com um artifício contrário a seus sistemas de expectativas e capaz de fixar sua atenção sobre o elemento poético que lhe era proposto”, estabelecendo, pois, uma “desordem” que se torna uma “outra ordem” (ECO, 1971, p. 123, nota 19).

Causa também surpresa o próprio título do filme: *Hiroshima mon amour*. Ressalte-se a importância do paratexto, uma vez que o título de um filme, narrativa ou peça de teatro constitui sempre índice de seu conteúdo e de seu significado (cf. GENETTE, 1982, p. 53).

Ora, a partir desse título, o espectador espera um filme sobre Hiroshima, a história da bomba atômica, a tragédia, as causas e

⁴ « renvoie au néant, au silence de l'indicible » (BORGOMANO, 2009, p. 33).

⁵ « [...] Marguerite Duras et Alain Resnais inquiètent la notion même d'image cinématographique entendue comme mémoire du réel » (COURVILLE, 2009, p. 117).

consequências etc, mas na verdade, será a história de um amor em Hiroshima: “uma história banal” (« *roman à quatre sous* »), “um relacionamento do acaso” (« *un amour de rencontre* ») entre uma Francesa e um Japonês (BORGOMANO, 2010, p. 25).

O tratamento dado aos personagens igualmente chama atenção: são apenas dois, um homem e uma mulher, e nenhum tem nome próprio. São a Francesa e o Japonês. Também, a diferença racial é ressaltada desde as primeiras imagens e mais tarde, no diálogo entre os dois: “– Você é completamente japonês ou você não é completamente japonês? – Completamente. Eu sou japonês” (p. 36-7).

Mais adiante, ele pergunta: “– Eu fui o único japonês da sua vida? – Sim” (p. 50), ela responde.

Há poucas informações sobre ambos, somente sabendo-se que ela é atriz em um filme internacional sobre a paz que está sendo produzido em Hiroshima: uma incongruência, portanto. Ela interpreta uma enfermeira, cuidaria, pois, dos doentes, dos feridos. Mas eles são tantos! Sendo arquiteto, ele estaria lá para *reconstruir* a cidade que fora arrasada? Seria então outra ironia. Ambos são casados e amam seus parceiros, mas desfrutam um momento de amor impossível. E essa relação é que será o centro de toda a intriga.

3. O Amor

Apesar de a ação do filme se desenrolar em apenas trinta e seis horas, a violência da paixão torna-se comovente! É um tipo de « *coup de foudre* », um amor à primeira vista, comum à obra de Duras. Já em *Moderato Cantabile*, o romance de 1958, Anne, a esposa do patrão, apaixona-se de imediato, perdidamente, por um operário que encontra, por acaso, em um Café.

Como neste romance, em *Hiroshima mon amour*, Duras utiliza uma técnica em espelho, uma narrativa especular. Isto é, uma história encaixada dentro da história principal que reflete a primeira por analogia ou oposição (cf. DÄLLENBACH, 1977, p. 25).

Esse tipo de narrativa tem como objetivo aprofundar o significado da obra de arte e propiciar uma reflexão metaficcional (*Idem*, p. 102). No roteiro, pois, observa-se essa duplicação em dois níveis: no nível da narrativa porque o romance entre a Francesa e o Japonês é a história principal, que se projeta na paixão juvenil da moça por um soldado alemão, durante a segunda Guerra, na França; e no nível da cinematografia, tem-se a história da filmagem sobre a paz em Hiroshima, portanto, o cinema dentro do cinema.

Desta forma, a reduplicação do amor da Francesa, da lembrança desse amor recalçado, intensifica a paixão dos vinte anos pelo soldado alemão, morto às vésperas do final da guerra. Naquela noite, ela

permanece sobre o cadáver do amante morto e instaura, assim, uma identificação amor / morte. O seu amor proibido pelo soldado inimigo lhe trará as sanções da sociedade: raspam-lhe o cabelo e os pais a encerram em um porão, como um túmulo, conforme ela própria explica: “ – Como morta, [...] meu pai prefere assim” (p. 89).

No entanto, das cinzas de Hiroshima nascerá um novo amor com o Japonês. Para Duras, porém, a paixão é violenta e acaba sempre em morte ou separação.

4. Amor e morte

Em *Além do princípio do prazer*, Freud relaciona o prazer do ato sexual com um desejo de um “retorno à quiescência do mundo inorgânico”, ou seja, à morte (FREUD, 1998, p. 80). Na relação entre a Francesa e o Japonês, essa aura fúnebre anuncia-se de imediato, logo após seu momento de prazer intenso, ao final da 1ª parte, destacando-se o ritmo, a música, as aliteraões etc:

[...] Eu a encontro.
 Eu me lembro de você.
 Quem é você?
 Você me mata.
 Você me faz bem.
 Como poderia imaginar que esta cidade fosse feita na medida do amor?
 Como poderia imaginar que você fosse feito na medida do meu próprio corpo?
 Você me agrada. Que acontecimento. Você me agrada.
 Que languidez de repente.
 Que suavidade.
 Você não pode saber.
 Você me mata.
 Você me faz bem.
 Você me mata.
 Você me faz bem.
 Tenho tempo.
 Eu imploro. Devore-me.
 Deforme-me até a feiura. Por que não você?
 Por que não você nesta cidade e nesta noite igual às outras a ponto de se enganar?
 Eu imploro...⁶

⁶ « Je te rencontre/ Je me souviens de toi./ Qui es-tu ?/ Tu me tues./ Tu me fais du bien./ **Comment me serais-je doutée/** que cette ville était faite à la taille de l'amour ?/ **Comment me serais-je doutée/** que tu étais fait à la taille de mon corps même ?/ Tu me plais. Quel événement. Tu me plais./ Quelle lenteur tout à coup./ Quelle douceur/ Tu ne peux pas savoir./ Tu me tues./ Tu me fais du bien./ Tu me tues./ Tu me fais du bien./ J'ai le temps/ Je t'en prie. Dévore-moi/ Déforme-moi jusqu'à la laideur. Pourquoi pas toi ?/ Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au point de s'y méprendre ? Je t'en prie... » (p. 35, grifo meu).

(Tradução da autora e de Mauricio Ayer)

Neste longo trecho de intenso lirismo, constituindo uma tirada⁷, em que se dirige ao parceiro, a personagem deixa transparecer o que lhe vai no fundo da alma como um fluxo de consciência, entregue totalmente a uma “doce languidez”; em Francês a rima aproxima os elementos – *lenteur / douceur*, exprimindo o prazer que ela acabara de ter e que é também expresso no andamento do recitativo (no filme), isto é, a lentidão e expressividade da voz da personagem.

Tendo se conhecido ao acaso, quer identificá-lo “– Quem é você?” Entretanto, paradoxalmente, afirma que já se lembra dele, apesar de estar vendo-o pela primeira vez: “– Eu me lembro de você”. Deste modo, anuncia-se a identificação que fará mais adiante, com seu primeiro amor, o soldado alemão. Ela se surpreende desse encontro amoroso em uma cidade marcada pela catástrofe e rompe a parataxe, isto é, a sequência dos versos curtos iniciais (de quatro, seis e três sílabas), imprimindo uma quebra, um ritmo de gosto clássico (um octossílabo em Francês: « *Comment me serais-je doutée* ») que prepara um alexandrino (em Francês: « *que cette ville était faite à la taille de l’amour ?* »), que identifica seu amor a Hiroshima, à catástrofe: “– Como poderia imaginar/ que esta cidade fosse feita na medida do amor?” E a repetição do verso, bem como a aliteração em [t] em Francês (« *tu étais fait à la taille de mon corps même ?* ») indicarão a intensidade, a união e a corporificação desse amor: “Como poderia imaginar/ que você fosse feito na medida do meu próprio corpo?” (grifo meu). Instaure-se, pois, na forma e no conteúdo, um crescendo dessa relação que vai da “doçura” até a violência masoquista (“deforme-me até a feiura”). E a aliteração novamente em [t] acelera e anuncia o final suplicante: “Eu imploro”.

Seu pedido de *devoração* aponta para um amor narcísico de identificação com o objeto de amor, com o desejo de prostrar-se. Poderia ainda, ser fruto de um “sintoma de melancolia” (cf. FREUD) no qual ela ainda estaria “elaborando o luto da perda do seu primeiro amor, o soldado alemão” (HAYASHI, 2009, p. 211).

Assim, a súplica de “deformação” (« *Déforme-moi* ») – intensificada pela aliteração [m] poderia expressar um desejo de morte, de aniquilamento e estaria também ligada a todas as vítimas de Hiroshima, às fotos dos queimados, deformados, que ela e o espectador acabavam de ver: “deforme-me até a feiura”; e então, as rimas se aproximam novamente, mas em seus contrários, em oxímoro: *laideur / douceur*, feiura / doçura, abrindo espaço até para um forte masoquismo que poderia explicar as frases cruciais e aparentemente paradoxais do início: « *Tu me tues/ Tu me plais/ Tu me fais du bien* ».

⁷ “Frase longa que é o desenvolvimento ininterrupto de uma ideia” (HOLANDA, 1999, p. 1963); muito utilizada no teatro clássico francês.

A aliteração entre o pronome e o verbo e a insistente repetição do pronome e das frases reforçam a dinâmica prazer / morte, um prazer total, a volta ao inorgânico. Estabelece-se, pois, a “equivalência desses dois atos: amar e matar” (LOIGNON, 2003, p. 57). Bataille lembra que “existe em torno da paixão um halo de morte” (cf. *Idem*, p. 56). Atingir a tranquilidade suprema, o inexorável desejo, finalizando em total entrega. Essa dinâmica vai-se tornar, também, uma das marcas dos romances futuros de Duras (cf. BORGOMANO, 2009).

Ao final dessa tirada, a Francesa sugere a identificação que, claramente, se anunciará mais adiante entre o alemão e o Japonês: “Por que não você, nesta cidade e nesta noite igual às outras, a ponto de se enganar?” (p. 35). Portanto, esse monólogo já revela a intensidade do relacionamento impossível que se vai desenrolar nesse curto espaço de tempo – trinta e seis horas.

5. Hiroshima - Nevers

O espelhamento verifica-se também entre as duas cidades – Hiroshima e Nevers. Ao mesmo tempo que é marcada pela catástrofe, Hiroshima é a cidade do encontro entre o Japonês e a Francesa: “ – Conhecer-se em Hiroshima” (p. 48). Quinze anos após o desastre, a cidade é mostrada cheia de vida, já reconstituída de sua destruição, como se o caos tivesse sido esquecido, ultrapassado. Além da imensa Praça da Paz, onde desfilam os manifestantes e as crianças, diante dos monumentos aos mortos, apresenta-se uma vida noturna movimentada e iluminação feérica, à beira do Rio Ota, que com seu delta de sete rios, se abre para o perigoso Pacífico (p. 85).⁸ A maré sobe e desce em um movimento contínuo como sempre foi.

Na segunda parte é que a cidade de Nevers será mencionada. Situada no centro da França, Nevers é a cidade de origem da Francesa. Lá também passa um rio de águas calmas, claras, com margens aprazíveis, o Loire, mas que também esconde uma periculosidade com seus “bancos de areia” (p. 87). Existe uma praça da República, onde, à noite, a jovem, saindo de seu escuro porão, ia ver as estrelas, com sua mãe. Assim, espelham-se as cidades onde a Francesa viveu seu tempo de amor.

Lá ela nasceu, cresceu, amou e sofreu: “Jovem em Nevers [...] louca em Nevers” (p. 57) e praticamente “morta em Nevers” (p. 89). Ela conta de maneira pausada, e o nome da cidade ecoa, ressaltando a aliteração dessa repetição.

À pergunta sobre o significado desse nome – Nevers –, ela responde que é apenas um nome; mas sabe-se que em Inglês, corresponde a *never*, que quer dizer *nunca*. E na história, ela jamais voltará a essa cidade. “ – A

⁸ O rio Ota tem sua foz no mar do Japão (costa oeste), mas Duras evoca o perigoso Pacífico, oceano que ela conhece bem, mas que seria na costa leste (cf. AMMOUR-MAYEUR 2009, p. 267).

Nevers, não voltarei jamais” (p. 56). Por outro lado, é o lugar com que ela “mais sonha” e, paradoxalmente, em que “ela menos pensa” (p. 58). Portanto, trata-se de um lugar, “um ponto cego que representa (aqui) a morte” (MARINI, 1977, p.19). Além disso, a palavra Nevers encerra ainda o “nó” (*noeud* / [nê]) recalcado⁹, em direção (*vers*) ao qual a Francesa se dirige para desatá-lo à medida que Hiroshima se torna o lugar de um “milagre” onde se realiza a “ressurgência de Nevers” (p. 85).

Esse advérbio - nunca /jamais - carrega, pois, um sentido de eternidade, remete à interdição, ao impossível, ao amor recalcado (nó) que jamais poderia ser revivido ou substituído. Mas que, no entanto, ressurgue das cinzas de Hiroshima com o Japonês: faz renascer, assim, uma chama que parecia estar soterrada; de maneira inacreditável, reacende-se o fogo daquela paixão (cf. BACHELARD, 1949) louca da juventude, a paixão por um inimigo.

6. A loucura

A terceira parte focaliza a violenta repressão a que a jovem Francesa foi submetida pelo crime de sua paixão proibida. Em um primeiro momento, causara-lhe apatia, docilidade, e depois uma revolta que se extravasava em gritos. Por isso mesmo foi encerrada no porão da casa. Muitas das personagens de Duras gritam quando não conseguem exprimir seu desespero em palavras. É a impossibilidade de expressar o sofrimento, o desespero inominável: “...como suportar tamanha dor?”¹⁰

Por outro lado, a loucura vivida em Nevers desperta nela a revolta, a “maldade”. O ódio ao mundo, à sociedade toda que, orgulhosa, cantava a Marselhesa enquanto ela, desonrada, estava *morta* no porão, vítima de preconceito, vítima da guerra. Desta forma, Duras já indica as injustiças e opressões que, mais tarde, denunciará fortemente em sua obra: os mais fracos, os colonizados, as mulheres, os marginalizados, os judeus.

Essa *maldade* remete à simpatia que a autora tem pela figura da feiticeira, símbolo da mulher só, infratora, que na Idade Média, ia para a floresta conversar com as árvores conforme revela em uma entrevista a Michelle Porte (DURAS; PORTE, 1977, p. 13). Como todas as personagens durassianas, a Francesa é a mulher transgressora que arriscara a vida, amando o inimigo e, agora, se entregava a um desconhecido levada pela paixão.

A loucura dessa moça contrapõe-se à inteligência dos cientistas que criaram a bomba destruidora; no filme, um dos cartazes do desfile faz

⁹ Lacan estuda a repetição que indica “a resistência psíquica” que encobre um núcleo” ou um “nó” (LACAN, 1988, p. 70).

¹⁰ « ...comment supporter une telle douleur ? » (p. 87).

menção a essa capacidade brilhante e maléfica em uma contundente ironia: “O magnífico resultado faz honra à ‘*inteligência*’ científica do homem”.¹¹

7. O fogo

As figuras da loucura e da feiticeira má unem-se à metáfora do fogo. Por outro lado, além de considerar seu poder destruidor, o fogo remete ao sentido sexual, ao calor da relação homem e mulher, sendo, pois, um índice da paixão (cf. BACHELARD, 1949, p. 96). A Francesa, ao passar pela praça da Paz, sente que “o calor (é) insuportável” (p. 25); é ainda o calor permanente da explosão de Hiroshima e do desejo que ressurgue impetuosamente e evidencia a paixão: “Nevers [...] eu te incendiei todas as noites durante meses enquanto meu corpo se incendiava com sua lembrança” (p. 117);¹² por isso mesmo Sylvie Loignon observa que para Duras “viver a paixão é definitivamente viver um inferno” (2003, p. 64).¹³

8. O ressurgimento de Nevers - A memória

Na quarta parte, o Japonês dá início a uma rememoração dos acontecimentos de Nevers e nas suas próprias perguntas, ele se identifica com o soldado morto: “Quando você está no porão, *eu* estou morto?” (p. 87); “Mas *eu* estou morto” (p. 90) (grifos meus).¹⁴ Ela conta minuciosamente seu desespero e o sangue em suas mãos que raspavam as paredes, consolando-a: “Elas (as mãos) se rasgavam nas paredes... até sangrar...” (p. 88); “É tudo que se pode fazer para se sentir bem...” (p. 89).¹⁵ Desse modo, o sofrimento físico aplaca o espiritual e a projeção dessa história vai aprofundando o sentido da paixão que se baseia no sofrimento, na morte e na inevitável separação.

Ao mesmo tempo, ambos percebem a transitoriedade do amor. Porque, na verdade, a Francesa havia esquecido, enterrado a história de Nevers e ao contá-la, ela a revive para depois esquecer novamente. É esse o processo da escrita que se nutre da memória. Assim também acontecerá com o amor de Hiroshima conforme ele sentencia:

Daqui alguns anos, quando eu tiver te esquecido, e que outras histórias como esta [...] acontecerem ainda, eu me lembrarei de ti

¹¹ « *Ce résultat prestigieux fait honneur à ‘l’intelligence’ scientifique de l’homme* » (p. 70).

¹² « *Nevers [...] Je t’ai incendié chaque nuit pendant des mois tandis que mon corps s’incendiait à son souvenir* » (p. 117).

¹³ « *Vivre la passion pour Duras c’est en définitive vivre l’enfer* » (LOIGNON, 2003, p. 64).

¹⁴ « *Quand tu es dans la cave, je suis mort ?* », (p. 87); « *Mais je suis mort* » (p. 90) (grifos meus).

¹⁵ « *Elles (les mains) s’écorchent aux murs... à se faire saigner...* » (p. 88) « *C’est tout ce qu’on peut faire pour se faire du bien...* » (p. 89).

como do esquecimento mesmo. Eu pensarei nesta história como sendo o horror do esquecimento.¹⁶

9. Separação

Na última parte, observa-se a iminência da separação cuja dor só poderá ser amainada com o esquecimento. Por outro lado, este é reflexo do obívio da tragédia de Hiroshima. Porque a noite se adianta e a Francesa deverá partir ao amanhecer. Perambulando pela cidade, eles se desencontram e se reencontram. Ele a segue de longe, devora-a com os olhos. O fogo em seu olhar, o dilema, a alma dilacerada. Ela retoma o monólogo inicial e acrescenta-lhe alguns elementos relativos à sua intenção e à inexorabilidade do tempo:

Você me mata.
 Eu tinha fome. Fome de infidelidades, de adultérios, de mentiras e de morrer.
 Desde sempre
 Eu imaginava que um dia você apareceria de repente.
 Eu te esperava com uma calma impaciência, sem limite, calma.
 Devore-me. Deforme-me à sua imagem a fim de que nenhum outro depois de você compreenda o porquê de tanto desejo.
 Ficaremos sozinhos, meu amor.
 A noite não vai acabar.
 O dia não nascerá para ninguém.
 Jamais. Nunca mais. Enfim.
 Você me mata.
 Você me faz bem.
 Nós choraremos o dia que morre com consciência e boa vontade.
 Não teremos nada mais a fazer senão chorar o dia que morre.
 O tempo passará. O tempo somente.
 E o tempo virá.
 O tempo virá. Em que não saberemos mais nomear o que nos unirá. O nome se apagará de nossa memória.
 Depois ele desaparecerá completamente.¹⁷

(Tradução da autora e de Mauricio Ayer)

¹⁶ « Dans quelques années, quand je t'aurais oublié, et que d'autres histoires comme celle-là [...] arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli. Je le sais déjà » (p. 105).

¹⁷ « Tu me tues./ J'avais faim. Faim d'infidélités, d'adultères, de mensonges et de mourir./ Je t'attendais dans une impatience calme, sans borne, calme./ Dévore-moi. Déforme-moi à ton image afin qu'aucun autre après toi ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir./ Nous allons rester seuls, mon amour./ La nuit ne va pas finir./ Le jour ne se levera plus sur personne./ Jamais. Jamais plus. Enfin./ Tu me tues./ Tu me fais du bien./ Nous pleurerons le jour défunt avec conscience et bonne volonté./ Nous n'aurons plus rien à faire que pleurer le jour défunt./ Du temps passera. Du temps seulement. Et du temps va venir./ Du temps viendra. Où nous ne saurons plus du tout nommer ce qui nous unira./ Le nom s'effacera de notre mémoire ./ Puis, il disparaîtra tout à fait » (p. 115).

Essa “fome de infidelidade, de adultérios e de mentira” – escândalo para os anos 1960 –, leva fatalmente à morte como indica « *le jour défunt* » / “o dia que morre”. Anuncia-se, pois, focalizado por Duras em seus romances vindouros, um novo modelo de comportamento que contraria os padrões morais da época. O relacionamento da Francesa e do Japonês, condenado pela sociedade, além de refletir a paixão juvenil da moça pelo soldado alemão, é enaltecido por seu ímpeto e delicadeza na valorização do sentimento amoroso.

Por outro lado, Duras, sutilmente, ressaltaria que a verdadeira imoralidade reside na atitude dos homens na guerra, sobretudo, quando matam de forma indiscriminada, fazendo desaparecer do planeta uma cidade inteira, toda sua população ou até uma raça: “A cólera das cidades inteiras [...] contra a desigualdade imposta em princípio por certos povos contra outros povos [...]” (p. 31).¹⁸

Esse monólogo novamente se apresenta quase como um desvario, um fluxo de consciência, que, na verdade, é fruto do imenso desejo de união da Francesa; desejo impossível que se amplia infinitamente à medida que atinge um nível cósmico: “A noite não terá fim. O dia não nascerá para ninguém” (p. 115).

Ora, essa visão apocalíptica corresponde ao fim de mundo determinado pela bomba de Hiroshima, pela Segunda Guerra Mundial, e por todas as guerras que virão ainda conforme ela mesma profetiza: “Isto recomeçará” (p. 33).

Trata-se de algo que tentamos ou fingimos esquecer, mas uma ameaça que paira sobre todos nós. Os efeitos da guerra – sofrimento, separação, morte – são, assim, alçados a uma escala incomensurável.

A anáfora dos versos que se ouvem no início do filme / roteiro ecoar novamente com seu estrondo mortífero e inexorável: « *Tu me tues* » / “Você me mata”. É a repetição do amor ao alemão, ao Japonês, a busca da realização do desejo jamais / *never* satisfeito.

Sabe-se que a reiteração, além de tentar fixar o momento, pode indicar que “se está a caminho de algo, que se insiste em prosseguir” (BOSI, 1977, p. 32), portanto, apesar da separação iminente, a Francesa tenta eternizar o momento de amor – do alemão e do Japonês – que em sua lembrança, sobreviveria, ao “dia já morto” (« *le jour défunt* »). Esse “dia” que amanhece “morto” é o dia sem amor, dia da separação e também remete ao dia seguinte à explosão da bomba, quando a morte se estendeu sobre a cidade. Tem-se um novo paradoxo, pois *dia* indica *aurora*, *início*, porém é seguido do adjetivo “morto” / « *défunt* », que ressalta a inexorabilidade da morte, da destruição de Hiroshima e do final da relação amorosa.

¹⁸ « *La colère des villes entières [...] contre l'inégalité posée en principe par certains peuples contre d'autres peuples [...]* » (p. 31).

Considerações finais

Partindo de um dado histórico localizado, que abalou a História da Guerra e da Humanidade e alertou para os novos perigos e possibilidade de destruição sem precedentes, Duras lança uma reflexão própria daquele momento, o pós-guerra, a Guerra Fria e o perigo atômico. Entretanto ela vai mais longe: contesta os efeitos das guerras, das diferenças, da ambição, da degradação, das misérias humanas.

Assim, ao focalizar a devastadora paixão da Francesa pelo Japonês, espelho da aventura amorosa com o alemão, Duras ressalta a pureza da relação, contrapondo-se à insanidade da guerra: *Hiroshima mon amour*.

Desiludida, a Francesa quer instaurar a moral da transgressão, da maldade e, ao mesmo tempo, a moral da solidariedade e do amor: “Desejo não ter mais pátria. A meus filhos ensinarei a maldade e a indiferença, a inteligência e o amor à pátria dos outros até a morte” (p. 114).¹⁹

Apesar de a destruição de Hiroshima (*o visível*) não ter sido, realmente, vista pela Francesa, conforme afirma o Japonês, no início, Duras mostra no filme o *invisível*, isto é, a extensão do horror das atrocidades cometidas. Contudo, a intensidade e violência da paixão pelo Japonês e pelo alemão revelam outro *invisível* da capacidade humana, a possibilidade de outra saída, a relação humana, o poema, a arte:

Viver é sempre afastar-se. Mas nós podemos adiar essa separação. [...] Falar (escrever) é essencialmente transformar o *visível* em *invisível* [...] *o aberto é o poema*. O espaço onde tudo retorna ao ser profundo. (BLANCHOT, p. 181-3) (grifo meu)²⁰

Mas o poeta evita, adia essa separação, dando o nome de coisa *visível* a coisas *invisíveis*, neste caso, ao relacionamento da Francesa e do Japonês: “Hi-ro-shi-ma é teu nome” (p. 124), diz ela “maravilhada” e ele responde: “Teu nome é Ne-vers-en-France”.

A intriga (cf. RICOEUR, 1983) proposta por Duras, envolvida por sua melodia, seu canto (« *tu deviendras une chanson* », p. 119), suas metáforas, hipérboles, anáforas, oxímoros etc, cria ecos incomuns, encantatórios (cf. ECO, 1971) que conseguem fazer ressurgir do horror, em um poema, uma centelha de esperança.

¹⁹ « *Je désire ne plus avoir de patrie. A mes enfants j'enseignerai la méchanceté et l'indifférence, l'intelligence et l'amour de la patrie des autres jusqu'à la mort* » (p. 114).

²⁰ « *Vivre c'est toujours s'éloigner. Mais nous pouvons dévancer cette séparation. [...] Parler c'est essentiellement transformer le visible en invisible [...] L'ouvert, c'est le poème. L'espace ou tout retourne à l'être profond* » (BLANCHOT, 1955, p. 181-3).

Referências bibliográficas

- AMMOUR-MAYEUR, Olivier. « L'utopos de l'allégorie dans *Hiroshima mon amour*, l'oeil cartographique de l'oubli ». In: MEURÉE, Christophe; PIRET, Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*. Bruxelles: Peter Lang, p. 267-84.
- BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BORGOMANO, Madeleine. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1997.
- BORGOMANO, Madeleine. « L'oubli c'est la vraie mémoire ». In: MEURÉE, Christophe; PIRET, Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*. Bruxelles: Peter Lang, 2009, p. 27-40.
- BORGOMANO, Madeleine. *Marguerite Duras: de la forme au sens*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977
- COURVILLE, Florence Bernard de. « Hiroshima mon amour: la mémoire de l'oubli ». In: MEURÉE, Christophe; PIRET, Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*. Bruxelles: Peter Lang, 2009, p. 107-23.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1959.
- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.
- ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971 (2ª ed.).
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio e do prazer*. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- FREUD, Sigmund. "Luto e melancolia". In: *Artigos sobre metapsicologia*. Trad. de Themira de Oliveira Brito; Paulo Henriques Brito e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- HAYASHI, Osamu. « La mémoire de l'invisible ». In: MEURÉE, Christophe; PIRET, Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*. Bruxelles: Peter Lang, 2009, p. 205-13.
- LACAN, Jacques. *O Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988 (2ª ed.).
- LOIGNON, Sylvie. *Marguerite Duras*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- MARINI, Marcelle. *Territoires du féminin: avec Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.
- RICOEUR, Paul. « La mise en intrigue ». In: *Temps et récit*. Paris: Seuil, v. 1, 1983.
- VALLIER, Jean. *C'était Marguerite Duras*. Paris: Arthème Fayard, 2006.

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

Maria Cristina Vianna Kuntz é graduada, mestre e doutora (2005) em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo e atualmente realiza na mesma Universidade o pós-doutoramento pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, sob orientação de Cleusa Rios Pinheiro Passos. Foi professora de Literatura Francesa em cursos à distância na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae), de 2003 a 2013. Hoje é membro da ABRALIC e da Société Internationale Marguerite Duras, sediada em Paris. Publicou *Marguerite Duras: trajetória da mulher, desejo infinito* (2014). Com Mauricio Ayer, coorganizou *Olhares sobre Marguerite Duras /Regards sur Marguerite Duras* (2014). Contato: cvkuntz@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5528-7246>

O TESTEMUNHO DA CATÁSTROFE EM *HIROSHIMA MON AMOUR*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p29-40>

Laura Degaspere Monte Mascaro¹

RESUMO

O artigo busca realizar uma investigação a respeito da possibilidade da memória e representação da catástrofe a partir da obra cinematográfica *Hiroshima mon amour* (1959), roteirizada por Marguerite Duras e dirigida por Alain Resnais. Partiremos de uma breve introdução acerca do que pode ser definido como literatura de teor testemunhal, que desponta principalmente após as Grandes Guerras Mundiais no século XX, buscando em seguida situar a obra de Marguerite Duras, e o filme especificamente, sob o prisma testemunhal. Finalmente, mergulharemos na questão dos limites de possibilidade e impossibilidade de se testemunhar Hiroshima.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura;
testemunho;
Marguerite Duras;
Hiroshima mon amour.

ABSTRACT

This article intends to investigate the possibility of memory and representation of the catastrophe from the perspective of the film Hiroshima mon amour (1959), with scripts by Marguerite Duras and direction by Alain Resnais. It starts with a brief introduction on what can be defined as literature with a testimonial content, which arises mainly after the World Wars in the XX century. Then it attempts to situate the work of Marguerite Duras, and the film more specifically, under the testimonial light. Finally, it dives into the question of the limits of possibility and impossibility of witnessing and testifying about Hiroshima.

KEYWORDS

Literature;
testimony;
Marguerite Duras;
Hiroshima mon amour.

¹ Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, São Paulo, Brasil.

1 • Introdução: Literatura de teor testemunhal

O presente trabalho busca realizar uma investigação a respeito da possibilidade da memória e representação da catástrofe a partir da obra cinematográfica *Hiroshima mon amour* (1959), roteirizada por Marguerite Duras e dirigida por Alain Resnais.

Partiremos de uma breve introdução acerca do que pode ser definido como literatura de teor testemunhal, teor este que passa a ser identificado na literatura, principalmente após as Grandes Guerras Mundiais no século XX, e que impõe questões éticas para a representação que se tornam a partir de então incontornáveis.

A questão do testemunho perpassa a discussão acerca da memória e da verdade em obras literárias que encontram sua inspiração em passados violentos compartilhados por muitos. Como afirma Bornand (2004, p. 8), a dignidade humana foi gravemente posta à prova no último século e ainda se encontra sob ameaça, e o testemunho “é um discurso que se encontra precisamente na confluência das exigências fundamentais da nossa sociedade”,¹ trazendo a questão ética para um primeiro plano.

As Guerras Mundiais do século XX aparecem como uma ruptura no que se considerava até o momento uma estrutura linear e progressista da história, regida pela ideia filosófica de um universo racional regulado pelo *logos*. A ideia do sentido ascendente da história esteve presente até aquele momento, relacionada com a forma moderna de se pensar a ciência e o conhecimento em geral. Assim, as catástrofes do século passado, em especial as duas guerras mundiais, demonstram que se a civilização moderna europeia representava o estágio de desenvolvimento final e a maior realização da História universal, o produto desse desenvolvimento repousaria essencialmente na violência e na guerra (cf. ASSY; HOFFMANN, 2012, p. 9-10).

Por outro lado, a “guerra” tem um sentido diferente para Duras: “antes o nome de um estado do que de uma época, de uma experiência de vida do que de um conjunto de eventos históricos”² (BOGAERT, 2014, p. 1332). Consideramos que esse “estado de guerra” e essa experiência tenham influenciado profundamente a escritura de Duras em seu estágio inicial, moldando a forma como esta se relaciona com o mundo que retrata.

¹ Neste trabalho, todas as traduções a partir do francês serão traduções livres da autora, esta inclusive: « *est un acte de parole qui se trouve précisément au confluent des exigences fondamentales de notre société* ».

² « *plutôt le nom d'un état que d'une époque, d'une expérience de vie que d'un ensemble d'événements historiques* ».

Na esteira das mudanças que ocorrem nos campos do pensamento, do conhecimento e da justiça, o testemunho, e com ele a literatura de teor testemunhal, adquire tal relevância que nos obriga a reavaliar todas as noções de filosofia, historiografia, teoria literária e dos gêneros herdadas por séculos. A literatura de testemunho, mais do que um gênero, seria uma face da literatura que vem à tona em época de catástrofes – cada vez mais presentes e constantes, como diagnosticou Walter Benjamin – e que compele à revisão da história da literatura a partir do questionamento de sua relação e compromisso com o real (cf. SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46).

A indagação sobre o modo de lidar com questões epistemológicas como essas, diante dos eventos limite do século XX, coloca em xeque tanto a metafísica clássica e as formas de pensar e conhecer do esclarecimento, quanto seu entendimento da verdade; por outro lado, é frente a esses fenômenos limite que o pensamento encontra novos caminhos.

Uma das expressões dessas transformações e questionamentos no campo literário é a literatura de teor testemunhal, que ao interpelar os outros campos do pensar e conhecer, promove o diálogo. Ela nos instiga a reavaliar nossa concepção de história, assim como a relação entre a literatura e o real. Em contrapartida, o fim da forte referência linear da história e a valorização da memória influenciam as mudanças nas narrativas testemunhais e por elas são influenciados.

A criação artística e o pensamento após a *Shoah* não devem apenas lutar contra o esquecimento e preservar a memória das vítimas, mas também “acolher, no próprio movimento de rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras nem conceitos, que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos reflexivos” (GAGNEBIN, 2003, p. 106). Daí vem o real em sua acepção negativa, como aquilo que resiste à simbolização, identificado, assim, ao trauma.

Seligmann-Silva (2005, p. 85) propõe, para que possamos explorar justamente o que há de testemunhal na literatura sem que precisemos definir a “literatura de testemunho” como um gênero com predicados fechados e específicos, que se busque “caracterizar o ‘teor testemunhal’ que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX”. Mas como podemos identificar esse teor? Para o autor, o teor testemunhal:

[...] indica diversas modalidades de relação com o “real” e a escritura; b) em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista [...].

E mais: o testemunho aporta uma ética da escritura. [...] [O] histórico que está na base do testemunho exige uma visão “referencial”, que não reduza o “real” à sua “ficção” literária (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85)

2. *Hiroshima mon amour* e as dimensões masculina e feminina do testemunho

A partir de agora buscaremos situar a obra de Marguerite Duras, e o filme especificamente, sob o prisma dessa perspectiva testemunhal e das questões a ela atreladas. Empreendendo, finalmente, um mergulho na questão dos limites de possibilidade e impossibilidade de se testemunhar o evento que foi *Hiroshima*.

No contexto da literatura de caráter testemunhal, *Hiroshima mon amour* é incrivelmente metatextual ao se propor a delinear justamente os limites da linguagem imagética e textual na representação da catástrofe. Quando Resnais terminava o documentário *Nuit et brouillard* (1955), sobre os campos de concentração nazistas, ele foi convidado a fazer um filme sobre a bomba atômica. Desde o início, o filme pretende escapar a um tipo de testemunho que se pretende fiel aos acontecimentos, que se reivindica como pura representação enquanto adequação a uma realidade passada e, portanto, não literário. O cineasta não queria produzir um documentário tradicional, então decidiu chamar Marguerite Duras para escrever o roteiro de uma estória (de amor) que se passasse em Hiroshima: “nós chegaremos a uma espécie de falso documentário que será muito mais demonstrativo da lição de Hiroshima do que um documentário infligido”³ (DURAS, 1960, p. 12).

O desafio imposto a Resnais e a Duras era criar um filme que lançasse um novo olhar sobre o episódio da história cuja terrível violência fora reprimida em larga escala pelo ocidente: a bomba de Hiroshima. A sublimação da aniquilação em massa se dera em anos anteriores por meio de uma visão patriótica e eurocêntrica do evento (cf. STAM [s. d.], p. 269-70), que precisava ser transposta para se enfrentar diretamente a catástrofe. Podemos afirmar que *Hiroshima mon amour* catalisou o retorno a um episódio historicamente reprimido.

Assim, não tendo Duras estado presente à catástrofe – o que em última análise seria impossível, visto que aqueles que vivenciaram Hiroshima em suas últimas consequências estão mortos –, seria adequado conferir a *Hiroshima mon amour* o teor testemunhal? É possível testemunhar um evento de maneira diferida, em segunda mão?

A questão da legitimidade de uma posição enunciativa aparece em um primeiro momento quando os sobreviventes dos campos de concentração se questionavam acerca de sua legitimidade para testemunhar no lugar dos mortos, já que seria impossível testemunhar a própria morte. Questão essa posta com clareza por Primo Levi (2016, p. 67):

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor

³ « on aboutira à une espèce de faux documentaire que sera bien plus probante de la leçon de Hiroshima qu'un documentaire de commande ».

sabedoria não só nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram, mas tem sido um discurso “em nome de terceiros”, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém voltou para contar sua morte.

Tal questão ressurgue quando se iniciam os testemunhos de segunda geração, ou seja, aqueles que não vivenciaram diretamente os eventos começam a escrever testemunhos indiretos em que a própria posição de enunciação é ficcional (cf. BORNAND, 2004, p. 67-70).

Consideramos, em consonância com Bornand, que a questão enunciativa é extremamente complexa e não pode se resumir a um dualismo. Derrida (2004) retraça as origens da palavra “testemunha” até duas palavras distintas que compõem seu sentido como o conhecemos hoje: de um lado, na etimologia latina, encontramos a palavra *testis*, sendo a testemunha aquele que assiste como terceiro (*terstis*); de outro lado, em seu *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Benveniste analisa a palavra *superstes*, que pode significar a “testemunha” enquanto sobrevivente, aquele que, tendo estado presente e sobrevivido, desempenha o papel de testemunha. E porquanto sobrevivente, narra por princípio de forma “deficitária”: “Nós, sobreviventes, [...] somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo” (LEVI, 2016, p. 66).

O testemunho de sua própria vivência constitui-se com base na conjugação de uma dupla perspectiva, que pode ser explicada a partir de uma noção linguística trazida por Barthes (2004, p. 22), a diátese;⁴ sendo que aquele que testemunha ocupa a posição ativa, como se testemunhasse enquanto terceiro algo que está fora dele (a realidade, o evento), e a posição média, em que testemunha a sua própria vivência, estando presente a si próprio.

Concluimos, portanto, que o próprio testemunho é composto por uma indecidibilidade enunciativa que comporta em si a posição do terceiro espectador, ou seja, um certo deslocamento do eu. No livro *Abahn Sabana David*,⁵ Duras ilustra essa posição híbrida com a relação entre os personagens: “Abahn” e “Le Juif”, que compartilham do mesmo nome próprio e da judaicidade, isto é, em certa medida, da mesma identidade.

⁴ A “diátese” designa a forma como o sujeito do verbo é afetado pelo processo. Ele utiliza o verbo *sacrificar* (ritualmente) como exemplo, em que “é ativo se é o sacerdote que sacrifica a vítima em meu lugar e por mim, e é médio se, tomando, de certo modo, o cutelo das mãos do sacerdote, eu mesmo faço o sacrifício por minha própria conta; no caso ativo, o processo realiza-se fora do sujeito, pois, se é verdade que o sacerdote faz o sacrifício, não é afetado por ele; no caso médio, ao contrário, ao agir o sujeito afeta-se a si mesmo, permanece sempre no interior do processo, mesmo que esse processo comporte um objeto” (BARTHES, 2004, p. 22).

⁵ Este livro, de 1970, é dedicado a Robert Antelme e Maurice Blanchot. Notemos que Blanchot possui um texto – *Le pas au-delà* (« La folie du jour ») – que Derrida (1993b), em seus seminários, interpreta como sendo um texto sobre a (im)possibilidade de se testemunhar a própria morte.

Eles encarnam o desdobramento entre o judeu que “deve ser morto” (*doit être tué*) e “aquele que não será morto” (*celui qui ne sera pas tué*) (DURAS, 1970, p. 18 e 32).

Em *Hiroshima mon amour*, essa articulação entre o testemunho como *testis* e como *superstes* está no centro da obra, sendo que o testemunho provindo de um *testis*, de um terceiro, identifica-se com o que seria uma dimensão masculina do testemunho; e o testemunho como *superstes* identifica-se com uma dimensão feminina do testemunho.

As dimensões masculina e feminina do testemunho são estudadas com profundidade por Derrida (1993a) em seus seminários sobre o testemunho, cujos manuscritos tivemos a oportunidade de consultar. A dimensão masculina do testemunho é a única reconhecida pelos tribunais como legítima, como portadora de uma verdade confiável e isso está na origem da cena do Tribunal nas *Eumênides*, de Ésquilo. Não à toa, Derrida (1993a, fl. 3) constata que “toda uma cultura tem tendência a reconhecer como aquele que pode prestar testemunho o homem adulto, em plena posse de suas capacidades, em detrimento da criança, do doente mental ou da mulher”.

O testemunho masculino estaria ligado ao testemunho de um terceiro: pensando na geração e no nascimento, a assinatura de paternidade apenas pode ser inferida, depende de uma suposição ou de uma conclusão lógica. É atestado indiretamente, por determinações jurídicas, julgamentos e argumentos lógicos; não pela própria experiência, por percepções naturais e certezas sensíveis. Seu status como gerador depende da autoridade do testemunho enquanto atestação, enquanto *testis* (que vem a significar justamente testículo), da possibilidade de um testemunho atestador segundo um modelo de verdade como adequação. De um testemunho que, na ausência da percepção presente, porta testemunho.

Já a dimensão feminina está relacionada muito mais ao momento presente do testemunho vivido (ao *witnessing*, ou *témoin-témoin*), e a uma incomensurabilidade dessa experiência. A dimensão sensível do testemunho que é irreduzível à prova. E a história do testemunho acompanha a passagem de uma estrutura de organização do poder sócio-político do matriarcado ao patriarcado.

A célebre frase “Você não viu nada em Hiroshima” – « Tu n’as rien vu à Hiroshima » – coloca justamente em questão a possibilidade do testemunho, e mesmo das provas físicas, dos rastros, de atingirem a experiência sensível do sobrevivente, do *superstes*. Derrida (1993a, fl. 7) lembra que o momento do nascimento – que é aquele ao qual se recorre para a diferenciação da dimensão masculina e feminina do testemunho – é um momento tão marcado pela convencionalidade simbólica, pela ficção legal, quanto o momento da morte. E nesse sentido, a experiência da morte, que é a experiência de Hiroshima, não poderia ser testemunhada, não poderia ser portada em testemunho.

Hiroshima mon amour (1959) é um filme sobre a impossibilidade de testemunhar. Marguerite Duras (1960, p. 10) afirma que o filme é produto de seu fracasso em falar da bomba de Hiroshima: “Tudo o que podemos fazer é falar da impossibilidade de falar de Hiroshima. O *conhecimento* de *Hiroshima* sendo a priori como um fracasso exemplar do espírito”.⁶ Continuando o diálogo com Derrida (1993a, fl. 18), ele diz: “o testemunho não é nem a percepção, nem a prova. [...] O testemunho não pode começar, ser possível ou evocado, a não ser a partir do momento onde se assuma a dúvida”.

No entanto, esse testemunho falocêntrico avoca para si esse status de certeza, fundado em uma verdade espiritual que tem por base uma visão instrumental da linguagem, linguagem do convencimento, que se atém às regras da evidência, de uma presença completamente atestável pelo discurso:

O modelo do testemunho como *testis* é visual e corresponde ao modelo do saber representacionista do positivismo, com sua concepção instrumental da linguagem que crê na possibilidade de se transitar entre o tempo da cena histórica e o tempo em que se escreve a história. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85)

Interessante notar como isso aparece na certeza com que a francesa defende a experiência que teve no museu como capaz de atestar aquilo que aconteceu e coloca uma ênfase no sentido da visão, que é justamente o principal sentido relacionado ao *medium* cinematográfico. A visão aqui, tem uma múltipla significação.

Atenas, que no julgamento de Orestes é chamada a portar o testemunho final que acaba por inocentar o matricida, é conhecida como “a de olhos glaucos”, aquela que vê com clareza. Este epíteto é relacionado à visão em seus múltiplos sentidos (cf. SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 76).

A tradição ocidental, especialmente a metafísica clássica, adota uma concepção de verdade apoiada na visão como modelo para os demais sentidos, ou na metáfora da visão para a definição da verdade (cf. LEBRUN, 1988). Hannah Arendt (1992) aponta a “predominância da visão” no discurso grego, e, portanto, em nossa linguagem conceitual, sendo que aquilo que se recusa absolutamente a se transformar em algo visível, tomando seu lugar entre as aparências do mundo, é colocado no domínio do inefável, do incompreensível. Dessa forma, quando se nega ao horror a possibilidade de representação por imagens, está se negando a possibilidade de sua compreensão pela metafísica clássica. A metáfora da visão está relacionada com um modelo de verdade apoiado na autoevidência da existência de um objeto que está diante de nossos olhos.

Já um testemunho que vai além da visão questiona uma concepção

⁶ « Tout ce qu'on peut faire c'est parler de l'impossibilité de parler de Hiroshima. La connaissance de Hiroshima étant a priori comme un leurre exemplaire de l'esprit ».

de testemunho que é, via de regra, fruto de uma contemplação, para a qual a testemunha é sempre ocular. O testemunho matriarcal estabelece a possibilidade de se testemunhar algo para além de um acontecimento externo, pois a dimensão irreduzivelmente sensível da presença não se limita ao visual. Muitas vezes é uma marca que o sobrevivente carrega em seu próprio corpo e nas próprias transformações sofridas por sua identidade.

Neste momento, Duras está questionando a própria possibilidade de o cinema testemunhar Hiroshima. A obscenidade da imagem é considerada quase que de maneira absoluta quando se trata da representação de um horror extremo como Hiroshima. Em *La Douleur* (1985), a escrita imagética com que Duras trata do corpo de Robert L. em seu retorno dos campos de concentração resvala no obsceno, mas fica fora dele porque no limite não temos a imagem diante de nós. A literatura, por mais visual que seja, sempre recorrerá a uma imagem retórica, isto é, que demanda esforço imaginativo e engajamento por parte do leitor para se criar uma imagem mental, ao passo que a imagem mostrada pode chegar ao receptor mesmo de maneira involuntária.⁷

No cinema, especialmente nas imagens que retratam as representações museográficas de Hiroshima, o “visual” deixa de ser uma metáfora para um testemunho que recorre a evidências e passa a ser a evidência em si, a própria experiência do testemunho. O espectador é o *testis*, o terceiro que contempla a cena a partir de uma distância mais ou menos segura.

Em muitos momentos, a escritura de Duras possui o que poderíamos chamar de “estilo visual”, como em *La Douleur*, ou mesmo em *L’Amant* – lembramos que o livro seria um texto acompanhado de fotografias, que são substituídas na versão final por longos fragmentos que as descrevem, sendo que talvez o mais importante deles verse sobre uma fotografia inexistente – “Ela teria podido existir, uma fotografia poderia ter sido tirada [...]. Mas não foi [...]. Ella foi omitida. Ela foi esquecida.”⁸ (DURAS, 2014, pp. 16-7) –, ou seja, trata-se de uma imagem interior. Para a escritora, a imagem interior possui uma virtude em relação à fotografia ou ao cinema, qual seja, a de representar um “absoluto”. Da mesma forma, a palavra não opera um fechamento da representação, mas uma abertura em vista de seu caráter plurissemântico e de sua “insuficiência” em relação à imagem, de sua impossibilidade última de ser imagem. A palavra depende da imaginação do leitor para a composição de outra imagem mental; a origem da imagem que se forma, portanto, já é múltipla, colaborativa.

⁷ O tema da ética da representação é explorado com maior profundidade em MASCARO, Laura D. M. “A ética na representação do horror em *La Douleur*, de Marguerite Duras”. *Revista Criação & Crítica*, (21), p. 16-36. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i21p16-36>

⁸ « Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise [...]. Mais elle ne l’a pas été [...]. Elle a été omise. Elle a été oubliée ».

Nesse sentido, é preciso reconhecer que a escritura durasiana habita nas articulações entre os aspectos de *testis* e *superstes* do testemunho. Em sua literatura, a impressão mnemônica envolve também as sensações causadas pela experiência e as transformações na própria identidade – “São lembranças muito precisas, muito claras, eu muito claramente me tornara uma outra pessoa”⁹ (DURAS, 2014, p. 664). E a memória durasiana possuiria a estrutura do *hymen*, que constitui para Derrida a fusão entre a perpetração e sua lembrança (cf. DERRIDA, 1968-1969, fl. 10), entre a presença e a ausência, o passado e o presente, a sensação presente e a imagem passada. Nesse sentido, o próprio ato de escrever pode revitalizar dores persistentes que são “Uma das coisas mais importante da [sua] vida”¹⁰ (DURAS, 1985, p. 12), e a escrita pode em si mesma ser traumática.

A expressão pronunciada no filme pela personagem de Emmanuelle Riva – “na falta de outra coisa” (*faute d'autre chose*) – é muito importante, porque denuncia a falta de alguma coisa. Talvez no caso de Hiroshima possamos mesmo falar do *brûle-tout* mencionado por Derrida, que consome toda a presença, até reduzi-la a cinzas. O testemunho de Hiroshima é marcado pela ausência e pelo silêncio. Ao contrário, no caso das experiências de Nevers, a articulação entre o testemunho feminino e o masculino é realizada pelo testemunho da personagem francesa, que articula a dupla temporalidade do *testis* e do *superstes*.

Segundo Derrida (1993a), “o testemunho [em seu aspecto espectral,¹¹ masculino] vem depois, parece-me, vem no final, depois que a coisa aconteceu, e no entanto ele é em si mesmo o irreduzível presente do ato”¹². Uma das características do ato de “portar testemunho” (*porter témoignage*), ou seja, da narrativa, é que este não poderia ser realizado no presente: um certo distanciamento dos acontecimentos é necessário para que aquilo que testemunhamos se constitua como experiência e em parte como ausência.

No entanto, quando consideramos a temporalidade específica das vivências traumáticas, no caso da personagem francesa, é importante destacar que o fato de que o passado passa a habitar o presente da testemunha. As marcas do trauma que resistem a qualquer representação no espírito são revivenciadas como se fossem presentes. A temporalidade do evento traumático envolve complexas construções recíprocas do passado e do presente. Conforme Cathy Caruth afirma ([s. d.] *apud* NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 9), no trauma “o evento não é assimilado ou experienciado de forma plena naquele momento, mas tardiamente, na possessão repetida daquele que o experienciou”.

Então, na realidade, quando em dado momento a personagem

⁹ « Ce sont des souvenirs très précis, très clairs, j'étais très clairement devenue une autre personne ».

¹⁰ « une des choses les plus importantes de [s]a vie ».

¹¹ Nem sensível, nem insensível, nem visível, nem invisível, nem tangível, nem intangível.

¹² « le témoignage vient après, semble-t-il, il vient à la fin, après que la chose a eu lieu, et pourtant il est en lui même irréductible présent de l'acte ».

francesa é possuída pelos acontecimentos passados e revivencia sua experiência, o passado e o presente se confundem. O testemunho em sua dimensão sensível permanece irreduzível, sendo que a própria pessoa que o experimentou, a “garotinha de Nevers” (*petite fille de Nevers*), é “morta de amor em Nevers” (*morte d’amour à Nevers*), sendo sua experiência congelada em imagens descritas por Duras como “as evidências noturnas” (*les évidences nocturnes*), que foram escritas como se Duras (p. 125) “comentasse um filme já realizado”, congelado no passado. No entanto, essa própria dimensão sensível se torna novamente presente na interação da personagem com o amante com quem ela revive a experiência, carregando a dimensão do vivido consigo. O matriarcado e com ele, o testemunho presente, é aquele da filiação fundada em uma filosofia não racionalista, mais sensualista e empirista. Trata-se do testemunho dos sentidos, que não possui qualquer transcendência quanto ao sensível.

1. A catástrofe encriptada

Finalmente, é preciso mencionar que *Hiroshima mon amour* é uma das obras, juntamente com *Moderato Cantabile*, que marcam uma transformação na escritura durasiana. Em *Les paroleuses*, Duras afirma que, a partir dessas obras, sua escritura sofre uma transformação e passa a incorporar um branco, um buraco, ou seja, um segredo, que empurra suas obras para o limite da (i)legibilidade (cf. DURAS; GAUTHIER, 2014).

É como se a escritura se processasse no espaço da cripta, produzindo um texto críptico, repleto de brancos e segredos, de palavras invisíveis e inaudíveis: “Uma obra que respeitasse a promessa de não trair nenhum segredo, nem aquele do escritor, nem aquele do destinatário, seria ilegível”¹³ (DELAINE, 2004-2017). Este segredo preservado em uma cripta já existe em alguma medida em *Hiroshima*: seja na erosão da escritura (aqui ainda sutil), seja pelo silêncio do personagem japonês em relação à tragédia, seja pelo silêncio que caracteriza as lembranças de Nevers, das quais submerge apenas o grito, seja pela presença da cidade de Hiroshima, como um grande cemitério, seja pelo apagamento e substituição dos nomes, que denota também a dificuldade de nomear, de apreender a catástrofe, de acessá-la pelo saber ou pela autoridade do conceito.

A partir de então, a obra de Duras torna-se cada vez mais encriptada. Em algumas obras, como *Détruire dit-elle*, *Le Vice-Consul* ou *Abahn Sabana David*, a fidelidade ao segredo é ainda maior e o texto termina acometido por uma erosão, um apagamento. A face que se apresenta ao leitor é fugaz, ilegível e, no entanto, é precisamente nessa ilegibilidade que o sentido se revela.

¹³ « Une œuvre qui respecterait la promesse de ne trahir aucun secret, ni celui de l'écrivain ni celui du destinataire, serait illisible ».

Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad. de Antonio Abranches et. al. Rio de Janeiro: Relume Dumará; UFRJ, 1992 (1ª ed.).
- ASSY, Bethania; HOFFMANN, Florian. “The faithfulness to the real: the heritage of the losers of history, narrative, memory and justice”. In: ASSY, Bethania et alli (coords.). *Direitos Humanos: justiça, verdade e memória*. Rio de Janeiro: Ed. Lumen juris, 2012, p. 9-29 (1ª ed.).
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes – POD, 2004 (2ª ed.).
- BOGAERT, Sophie. « La Douleur: notice ». In: DURAS, Marguerite. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2014. v. 4, p. 1327-47 (1ª ed.).
- BORNAND, Marie. *Témoignage et fiction: les récits de rescapés dans la littérature de langue française, 1945-2000*. Genève: Librairie Droz, 2004 (1ª ed.).
- CAZENAVE, Jennifer. « La voix off au féminin »: Hiroshima mon amour et Aurélia Steiner. *Cahiers de Narratologie*, [S. l.], n. 20, 2011. Disponível em: <https://narratologie.revues.org/6365>, acesso em 10/4/2017.
- DELAIN, P. « 3. Parjure, mensonge ». In: *Idem. Les mots de Jacques Derrida*. [S. l.]: Guilgal, 2004-2017. Disponível em: <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1201031254.html>, acesso em: 2/5/2017.
- DERRIDA, Jacques. « Poétique et politique du témoignage ». In: *Jacques Derrida: cahier de l’Herne*. Paris: Éd. de l’Herne, 2004. p. 521-39 (1ª ed.).
- DERRIDA, Jacques. *Témoigabananage (1)*. 10 nov. 1993a. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida, DRR 178). Disponível em IMEC, Caen, França.
- DERRIDA, Jacques. *Témoignage (7)*. 3 fev. 1993b. Fac-símile de manuscrito. (Fond Jacques Derrida, DRR 178). Disponível em IMEC, Caen, França.
- DURAS, Marguerite. *Abahn Sabana David*. Paris: Gallimard: L’imaginaire, 1970 (1ª ed.).
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960 (1ª ed.).
- DURAS, Marguerite. « L’Amant ». In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2014a. v. 3, p. 1455-525 (1ª ed.).
- DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. « Les Parleuses ». In: *Idem. Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2014, v. 3, p. 3-167.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 91-111 (1ª ed.).
- LEBRUN, Gérard. “Sombra e luz em Platão”. In: NOVAES, Adauto (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 21-30 (1ª ed.).
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Trad. de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 2016 (3ª ed.).

NESTROVSKI Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000 (1ª ed.).

SELIGMANN-SILVA, Marcio. "Apresentação da questão". In: *Idem* (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003, p. 45-58 (1ª ed.).

SELIGMANN-SILVA, Marcio. "Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes". *Projeto História*, n. 30. São Paulo, jun. 2005, p. 71-98.

Recebido em 26 de maio de 2020

Aprovado em 27 de maio de 2020

Laura Degaspere Monte Mascaro é graduada em Direito, mestre pelo Departamento de Filosofia e Teoria Geral do Direito da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e doutora em Literatura Francesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade, com período sanduíche na Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Sua tese *Memória e Verdade em La Douleur de Marguerite Duras* foi indicada, em 2018, para os prêmios Tese Destaque USP e CAPES Tese. É professora do curso de Direito na Universidade São Judas Tadeu, pesquisadora do Centro de Estudos Hannah Arendt da Universidade de São Paulo e atua como advogada em mediação e arbitragem. Contato: lauradegaspere@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2914-9867>

***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 interpelá-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 retecê-la 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: Y’ici appel de l’ailleurs* (2017). Contato: marialuizaberwanger@gmail.com

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

NEVERS E HIROSHIMA: ‘COMO SUPORTAR TAMANHA DOR?’

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p54-66>

Júlia Simone Ferreira¹

RESUMO

Marguerite Duras em *Hiroshima, mon amour* coloca luz à arte de uma literatura engajada. Ela não teme em denunciar os acontecimentos políticos de seu tempo. Neste “texto-filme”, ela denuncia, com veemência, a guerra, o amor, a morte, a miséria e as loucuras humanas, a memória, o esquecimento, o presente, o passado e o abatimento do ser, temáticas durassianas que figuram em *Hiroshima*. O objetivo desta pesquisa é de analisar todas estas temáticas que se apresentam num contexto fortemente político.

ABSTRACT

Marguerite Duras in Hiroshima, mon amour puts light to the art of engaged literature. She is not afraid to denounce the political events of her time. In the “text-film”, she strongly denounces war, love, death, misery and human madness, memory, forgetfulness, the present, the past and the dejection of being, themes durassiennes that appear in the text. The objective of this research is to analyze all these themes that are presented in a strongly political context.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura engajada;
loucura humana;
amor e morte.

KEYWORDS

*Engaged literature;
human madness;
love and death.*

¹ Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.

Entre clarividência e obscuridade na escrita, Marguerite Duras coloca em suas obras a arte de uma literatura comprometida. Com efeito, sabemos que essa literatura exige que o escritor participe plenamente nos acontecimentos do mundo social e que demonstre sensibilidade, um espírito crítico aos problemas da humanidade, através de sua escrita politizada.

Nesta perspectiva, Marguerite Duras, em suas obras, não teme escrever ou denunciar seu engajamento aos acontecimentos de seu tempo. Pelo contrário, Duras assumirá posições críticas nos grandes conflitos políticos e ideológicos de sua história, o que a tornará uma escritora engajada. De fato, se olharmos mais de perto veremos que essa posição provavelmente decorre da tragédia de sua infância difícil, vivida na Indochina colonizada. Na época, ela vivenciou a miséria familiar, a injustiça e as desigualdades sociais.

Nascida em 1914, com a Primeira Guerra Mundial, tudo leva a crer que a autora foi marcada por acontecimentos íntimos que deixaram feridas profundas. Nessa perspectiva, suas obras trazem o eco das grandes tragédias em que ela foi testemunha: a Indochina colonizada, os crimes da Segunda Guerra Mundial, a miséria das classes oprimidas, o holocausto, a infelicidade individual e a coletiva. Pelo paralelismo, o infortúnio generalizado simboliza o infortúnio pessoal ou vice-versa. As narrativas: *A dor* e *Hiroshima, meu amor*, dentre outras, servem como exemplo. Tudo acontece como se a angústia vivida pela francesa, Emmanuelle Riva, “tosquiada em Nevers”, estivesse *exatamente* respondendo, na mesma proporção, à angústia de todas as mulheres que perderam seus cabelos, após a queda da bomba atômica, em Hiroshima. De fato, é sobre essa equivalência que é construído o “texto-filme” *Hiroshima*. Numa entrevista concedida, Duras declara a Alain Vircondelet (1991, p. 160) que o texto “é o engajamento”, destacando, assim, a importância que ela atribui, na escrita, ao destino individual e coletivo. Entrevistada em Montreal, ela diz também: « *Je me suis mieux remise de [...] pertes individuelles que du sort général des juifs. Ça peut arriver qu'on vive le général de façon très personnelle et très sensible, très douloureuse* » (LAMY; ROY, 1981, p. 40).¹ O profundo conhecimento de Duras no que concerne à dor individual, a experiência que ela própria experimentou em sua vida pessoal e íntima, encontra no sofrimento coletivo um espelho, um eco.

¹ “Eu me recuperei melhor das [...] perdas individuais do que do destino geral dos judeus. Pode acontecer que vivamos o geral de uma forma muito pessoal e muito sensível, muito dolorosa. Todas as traduções não indicadas especificamente são deste autor”.

Sabemos que a mãe de Duras, Marie Donnadieu, comprou uma “concessão”, uma terra para cultivar, e infelizmente, ela se mostrou “incultivável”, pois regularmente a plantação de arroz era inundada pelas “águas do Pacífico” durante a época das marés altas. Sua mãe não sabia que “era preciso subornar os agentes do registro de terras” para ter uma terra que pudesse ser explorada. Nesse sentido, Duras declara:

On lui a donné une terre, ce n'était pas une terre, c'était une terre envahie par l'eau pendant six mois de l'année. Et elle a mis là-dedans vingt ans d'économie [...] Elle a semé, elle a repiqué le riz, au bout de trois mois le Pacifique est monté et on a été ruinés. [...] Je crois que c'était la colère à vrai dire qu'elle voulait mourir, qu'elle était en train de mourir. De colère. D'indignation. Après que les barrages se soient écroulés. Evidemment, ça nous a terriblement marqués. Je ne peux même pas encore en parler calmement. Voyez. (DURAS; PORTE, 1977, p. 56-9)²

O fracasso desse empreendimento terá imensa repercussão no imaginário durassiano que será abordado em muitos de seus romances. Neste sentido, a autora denunciará o sistema colonialista, corrompido ao extremo, bem como a miséria social através de suas estruturas romanescas e ainda em suas produções cinematográficas. Conforme foi apontado, para Duras, a tragédia da mãe, por exemplo, vítima da prática colonial, serve como paralelo a todas as injustiças do mundo, contra as quais a escritora sempre se revoltou por meio de diversos engajamentos políticos e ideológicos. Assim, Christophe Carlier ressalta que:

[...] l'univers littéraire de l'écrivaine se resserre autours des figures anonymes et poignantes que sont, dans Un barrage contre le pacifique, les enfants de la plaine, dans Le vice-consul, le peuple indistinct des lépreux, dans Aurélia Steiner, les victimes des camps de la mort, dans L'été 80, les grévistes de Gdansk et les populations décharnées de l'Ouganda. (CARLIER, 1994, p. 23)³

Com efeito, além da mensagem política, há sofrimento e a dor dos indivíduos que são as fontes da escrita durassiana que nasce sempre « *sur le corps mort du monde, et de même sur le corps mort de l'amour* » (DURAS,

² “[Minha mãe] recebeu uma terra, mas não era uma terra, era uma terra invadida pela água durante seis meses do ano. E ela investiu [na compra] vinte anos de economia [...]. Ela semeou, transplantou o arroz, depois de três meses [a maré] do Pacífico subiu e nós fomos arruinados [...]. Acho que foi de raiva, para dizer a verdade, que ela queria morrer, que estava quase morrendo. De raiva. De indignação. Depois que as barragens desabaram. Evidentemente, isso nos marcou terrivelmente. Eu não posso nem falar sobre isso calmamente. Veja”.

³ “[...] o universo literário da escritora se fecha em torno das figuras anônimas e pungentes que são, em *Uma barragem contra o Pacífico*, as crianças da planície, n’*O vice-cônsul*, o povo indistinto dos leprosos, em *Aurélia Steiner*, as vítimas dos campos da morte, em *O verão de 80*, os grevistas de Gdansk e as populações descarnadas de Uganda” (CARLIER, 1994, p. 23).

1980, p. 67).⁴ Escrever sobre “o corpo morto”, é, pois, colocar em cena a paixão, o desejo até os confins de seus dramas, de seus amores e de suas perdições.

Christiane Blot-Labarrère escreveu, aliás, que: «[Certaines] œuvres mettent en relief la nocivité du pouvoir politique et militaire, les erreurs des mouvements révolutionnaires dévoyés [...] » (1992, p. 111).⁵ Assim, pode-se perguntar: como compreender esse engajamento político em suas obras? Combatendo a favor da verdade e da justiça, Duras ressalta o que outros textos ocultam: as infelicidades, o sofrimento e as desigualdades do mundo. Nessa perspectiva, para poder denunciar a injustiça, a dor ou a tortura nos textos, a autora participou de numerosos combates coletivos da história, como por exemplo: a Resistência durante a Ocupação alemã na França durante a Segunda Guerra Mundial, o comunismo em 1944, a luta pela independência da Argélia, o movimento de esquerda de maio de 68, o feminismo, o “mitterrandismo” e muitas outras ações políticas de sua época. Entretanto, é em seus textos que Duras se manifesta melhor politicamente. É neste sentido que se constrói *Hiroshima*, escrito em estreita colaboração com Alain Renais e também com o auxílio de Gérard Jarlot, seu companheiro na época. *Hiroshima, mon amour* é “texto-filme” que, por isso mesmo, levanta necessariamente uma questão. Tudo faz sentido no contexto que denuncia: a catástrofe mundial da guerra, o sofrimento das vítimas, as injustiças, a contestação das ideologias e o horror da Segunda Guerra Mundial. Nessa perspectiva, declara a autora: « *Cet amour-là, c’est ma politique depuis toujours* » (DURAS, 1980, p. 67).⁶ Escrever sobre o “corpo morto” é traduzir o que não pode ser vivido na vida (*l’inivable*), o abatimento do ser. Entre a catástrofe individual e a coletiva, entre o amor e a morte, a autora focaliza o desastre histórico da guerra e a complexidade de viver em um mundo destruído. O “texto-filme” ignora os debates históricos sobre a legitimidade do acontecimento. O que está em jogo é a destruição da cidade que é vista nas imagens do filme. Trata-se de um espetáculo insustentável que obriga a redefinir as relações do homem com o mundo. Na verdade, as imagens do filme oferecem uma lição de reciprocidade entre os indivíduos nascidos em razão do apagamento do drama coletivo e da tristeza individual. Tudo se passa como se Duras quisesse compreender a essência do sofrimento individual ou coletivo do ser. Danielle Bajomée (1992, p. 8) já escrevia que para Duras « *la douleur est la manifestation essentielle de l’être* ». ⁷ Como traduzir na escritura os conflitos, as guerras, o abandono, a infelicidade e a separação? A seus olhos, todas as dores e sofrimentos dos seres comportam um sentido, ao menos

⁴ “sobre o corpo morto do mundo, e também sobre o corpo morto do amor” (DURAS, 1980, p. 67).

⁵ “[Certas] obras focalizam o lado nocivo do poder político e militar, os erros dos movimentos revolucionários desviados [...]” (1992, p. 111).

⁶ “Esse amor é minha política desde sempre” (DURAS, 1980, p. 67).

⁷ “a dor é a manifestação essencial do ser” (BAJOMÉE, 1992, p. 8).

subjetivo. Existem fatos históricos e pessoais que são incomunicáveis, intraduzíveis, quando o “tudo” e o “nada” do mundo se referem aos sentimentos os mais profundos e os mais íntimos.

O amor e a morte em Hiroshima

Já na abertura de *Hiroshima, mon amour*, o espectador vê na tela os corpos de dois personagens, nus, enlaçados. Os corpos dos heróis recobertos de cinzas e de suor e permanecem um longo tempo abraçados. À primeira vista, parecem aos pedaços, “cortados”. Vozes surgem do nada. Falam da morte em Hiroshima, da destruição e da decomposição da cidade. Ao mesmo tempo, ouve-se igualmente a música de Fusco, associada a uma dolorosa melodia que acompanha o abraço dos personagens, “quase sufocante”. Em seguida, ouvem-se também vozes que não cessam de repetir, com insistência, o horror dos espedaçamentos sofridos em Hiroshima: o hospital, as feridas, os horrores durarão o tempo do abraço entre os dois amantes. Tudo leva a crer que, olhando as imagens, por trás de um plano simbólico, os espectadores percebem que existem múltiplos elos entre amor e morte. Com efeito, é como se o ato de fazer amor respondesse *exatamente* à morte, uma vez que o filme mostra os personagens na cama alternadamente com a imagem de destruição de Hiroshima. Como se os amantes vivenciassem, ao mesmo tempo, o amor e a morte; assim relata a heroína:

J'ai tout vu à Hiroshima. Ainsi l'hôpital, je l'ai vu [...] Comment aurais-je pu éviter de le voir ? [...] Quatre fois au musée à Hiroshima. J'ai regardé les gens. J'ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. J'ai vu des capsules en bouquet : qui y avait pensé ? Des peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances. [...] Des chevelures anonymes que les femmes de Hiroshima retrouvaient toutes entières tombées le matin, au réveil. J'ai eu chaud place de la Paix. Dix mille degrés sur la place de la Paix. Comment l'ignorer? (DURAS, 1971, p. 22-5).⁸

A tela só mostra corpos cortados e partidos em plano grande. A história mesmo de Hiroshima torna-se então um pretexto. De fato, quando a heroína olha as imagens que lembram a morte, ela as compara a

⁸ “Eu vi tudo em Hiroshima. Assim o hospital, eu o vi [...] Como eu poderia ter evitado ver? [...] Quatro vezes no museu de Hiroshima. Eu olhei as pessoas. Olhei eu mesma pensativa, o ferro. O ferro queimado. O ferro partido, o ferro vulnerável como a carne. Eu vi cápsulas em buquê: quem teria pensado? Peles humanas flutuantes, sobreviventes, ainda no frescor de seus sofrimentos. [...] Cabeleiras anônimas que as mulheres de Hiroshima encontravam inteiras caídas de manhã, ao despertar. Senti calor na Praça da Paz. Dez mil graus na Praça da Paz. Como ignorar?” (DURAS, 1971, p. 22-5).

acontecimentos pessoais, vividos em Nevers, operando-se, assim, uma união entre memória e esquecimento. Isto é, olhando “o hospital” e o “museu”, ressurgem fatos inconscientes que traduzem as imagens da guerra. Como se ela olhasse para dentro de si, de sua essência, de sua existência de outrora.

Na verdade, o olhar da personagem feminina se torna uma introspecção interior, porque nasce de uma relação íntima entre o mundo exterior e o mundo interior ou vice-versa. Como se, contemplando as fotos no museu, ela visse a si própria, vendo-se, como em um espelho, o reflexo profundo de sua alma. É pela dicotomia do mundo interior e exterior que ela recupera, em seu pensamento, os fatos vividos do passado. Eles retornam agora com tal veemência que as palavras são incapazes de os traduzir.

O Japonês tem razão em repetir obstinadamente as frases cuja sonoridade evoca um sentido misterioso e profundo: « *Tu n'a rien vu à Hiroshima. Rien* », « *Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima* », « *Tu ne sais rien* », « *Non, tu ne connais pas l'oubli* » ou ainda: « *Tu n'es pas douée de mémoire* » (DURAS, 1971, p. 22-7).⁹

Essas afirmações do Japonês não significam que o que a personagem feminina tenha visto não seja “nada”, mas simplesmente que tudo o que ela viu não é comparável ao acontecimento em si, porque nem o hospital, nem os museus e nem os documentos podem dar a ideia da catástrofe mundial. Em outros termos, entre afirmação e negação dos discursos justapostos dos heróis, está à impossibilidade de qualquer representação realista de um acontecimento semelhante à explosão da bomba atômica e suas consequências. Nessa perspectiva, continua a Francesa:

J'ai toujours pleuré sur le sort d'Hiroshima. [...] De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierais. De même que dans l'amour [...]. Écoute-moi. Comme toi, je connais l'oubli. Comme toi, je suis douée de mémoire, je connais l'oubli. Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombre et de pierre. J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié. (DURAS, 1971, p. 27-32)¹⁰

⁹ “Você não viu nada em Hiroshima. Nada”, “Você não viu hospital em Hiroshima”, “Você não sabe nada”, “Não, você não conhece o esquecimento”, “Você não é dotada de memória” (DURAS, 1971, p. 22-7).

¹⁰ “Eu sempre chorei sobre a sorte de Hiroshima. [...] Da mesma forma que no amor, essa ilusão existe, essa ilusão de poder jamais esquecer, como eu tive ilusão frente a Hiroshima que jamais eu esqueceria. Como no amor [...]. Ouça-me. Como você, eu conhecia o esquecimento. Como

Sua vontade de ver tudo em Hiroshima reforça e conduz a personagem feminina a estabelecer o laço entre a memória e o esquecimento, entre o passado e o presente, entre o amor e a morte, entre os lugares Hiroshima e Nevers, cidade onde a heroína, em sua juventude, viveu a história de um amor louco e inesquecível.

Quando ela reafirma que « *est douée de mémoire [et qu'elle] connaît l'oubli* », (é dotada de memória [e que ela] conhece o esquecimento), Duras ressalta exatamente a memória e o esquecimento. No fundo, a autora deseja uma tomada de consciência sobre o passado e o presente, pelo engajamento das personagens e também dos leitores, face à História. Assim, as imagens de Hiroshima e de Nevers, que desfilam na tela destacam as atrocidades da guerra e as desastrosas consequências para o indivíduo. Se existe aí uma crítica sobre o esquecimento, há também em relação ao documentário e através dele à memória dos fatos.

Por trás do simbólico, se há nesse “texto-filme” a vontade de criar uma ilusão pela memória, existe, certamente, uma verdade do esquecimento. Mesmo se esta manifesta o ausente, é porque existe a força de traduzir a ausência. É o que vai mostrar o laço das imagens da morte em Nevers e em Hiroshima. Deste ponto de vista, a morte de seu amante alemão, durante a Segunda Guerra Mundial em Nevers, representa para a heroína uma catástrofe de importância exatamente comparável à de Hiroshima.

As cabeleiras das mulheres de Hiroshima, que caíam na manhã seguinte à catástrofe da bomba atômica, fazem pensar na tosa do cabelo da Francesa em Nevers. Em outras palavras, o drama individual da heroína responde ao drama coletivo das mulheres em Hiroshima. Nesse sentido, a memória e o esquecimento manifestam-se pelo recomeço, pela repetição. O esquecimento permite a repetição, assim como a lembrança.

A heroína é consciente de que os sobreviventes de Hiroshima, ante o paroxismo da memória e do esquecimento, não excluem a possibilidade de se produzirem outras Hiroshimas. Da mesma forma que visitando os museus, os hospitais, as ruínas da cidade destruída, ela teve a ilusão de reviver o próprio acontecimento. A memória aqui está ligada à dor do passado, individual ou coletivo. Sabe-se que o esquecimento pode por vezes apaziguar o sofrimento da heroína, mas é difícil atingir esse esquecimento, uma vez que as imagens de outrora se esforçam para voltar à memória, e vencer o constante combate entre memória e esquecimento.

você, sou dotada de memória, conheço o esquecimento. Como você, eu também, tentei lutar com todas as minhas forças contra o esquecimento. Como você, eu esqueci. Como você, desejei ter uma inconsolável memória, uma memória de sombra e de pedra. Eu lutei por minha conta, com todas as forças, cada dia, contra o horror de não mais compreender o porquê de se lembrar. Como você, eu esqueci”. (DURAS, 1971, p. 27-32)

A memória e o esquecimento

O esquecimento nesse “texto-filme”, manifesta-se mais enigmático que a memória. Assim, as imagens que acreditamos ter esquecido há muito podem reaparecer abruptamente. Nessa perspectiva, olhando hoje seu amante Japonês, a heroína tem a ilusão de rever seu amante alemão de outrora. Perdida em seus mais íntimos delírios, a Francesa se desdobra nas imagens que lembram o amor e a morte e parecem delas alimentar-se:

[...] *Je te rencontre. Je me souviens de toi. Qui es-tu? Tu me tues Tu me fais du bien. [...] Tu me plais. Quel événement. Tu me plais. Quelle lenteur tout à coup. Quelle douceur. Tu ne peux pas savoir. Tu me tues. Tu me fais du bien. Tu me tues. J'ai le temps. Je t'en prie. Dévore-moi. Déforme-moi jusqu'à la laideur. Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au point de s'y méprendre ? Je t'en prie...* (DURAS, 1971, p. 35)¹¹

Nessas palavras delirantes da Francesa, observa-se uma espécie de loucura. De fato, não se sabe mais quem está nesse discurso: o Japonês ou o Alemão? Ou os dois? O *leitmotivo* « *Tu me tues, tu me fais du bien* », refere-se ao mesmo tempo a ambos. E ao amante de agora, ela pede o impossível: “devorar”, “deformar”, marcá-la fisicamente, de maneira particular no momento do gozo e ser de uma vez por todas, fixada em sua carne, como os traços do bombardeio são fixados na carne dos sobreviventes. No fundo, ela se desdobra porque tenta encontrar as mesmas sensações ou o mesmo gozo que tivera em Nevers. Assim, para Michel David, a escritura de Duras « *tend vers la jouissance parce que Marguerite Duras ne cherche-t-elle pas à dire la cause de la jouissance au-delà même de ses effets annihilants, tout en se heurtant à cette impossibilité même* » (DAVID, 1996, p. 18).¹²

A cena de sedução entre o Japonês e a Francesa está longe de exprimir o sadismo. Com efeito, isso se explica por uma secreta vontade de aniquilamento. Existe aí a manifestação de dois extremos: o prazer e a dor que estão escritos no próprio coração da paixão-amorosa durassiana. É neste sentido que a heroína guarda em si mesma, no âmago de sua alma, o segredo de um vivido passional que, ao longo do tempo, ela vai transferir em outras histórias de encontro com o outro. As temáticas do amor, da morte, do desejo, da paixão e da memória e do esquecimento servem de

¹¹ “[...] Eu a encontro. Eu me lembro de você. Quem é você? Você me mata. Você me faz bem. [...] Você me agrada. Que acontecimento. Você me agrada. Que languidez de repente. Que suavidade. Você não pode saber. Você me mata. Você me faz bem. Você me mata. Tenho tempo. Eu imploro. Devore-me. Deforme-me até a feiúra. Por que não você? Por que não você nesta cidade e nesta noite igual às outras a ponto de se enganar? Eu imploro...” (Tradução de M. Cristina Kuntz e de Mauricio Ayer).

¹² “Marguerite Duras não procura dizer a causa do gozo além de seus efeitos aniquiladores, ferindo-se por essa mesma impossibilidade” (DAVID, 1996, p. 18).

ponto de apoio ao que buscam as heroínas durassianas na maioria de seus textos.

O diálogo que trocam os heróis de *Hiroshima* não é unicamente da ordem da voluptuosidade, mas há, sobretudo, a vontade de falar, de se entregar e de se libertar das angústias existentes, desde sua juventude em Nevers. Nesse sentido é que a Francesa se desdobra e o Japonês vai encarnar o Alemão. É, pois, nessa espécie de transe que ele se une à Francesa, bebendo cerveja em um café à beira do rio. E então começa a interrogá-la: « *Tu aurais eu froid dans la cave à Nevers si on s'était aimés? Elle: J'aurais eu froid. À Nevers les caves sont froides, été comme hiver. La ville s'étage le long d'un fleuve qu'on appelle la Loire* » (1971, p. 86).¹³ Nesse momento, os acontecimentos de Nevers retornam vividamente como em seu passado da juventude. O Japonês aceita, pois, escorregar no outro, transformar-se no amante de ontem e de hoje.

Um amor de transferência

Em realidade, o amor, o desejo ou a paixão da Francesa pelo Japonês consiste no lembrar ou ressuscitar de um amor-paixão, vivido na adolescência. Um amor interrompido pelo assassinato do Alemão, que ela amava perdidamente. Ele fora abatido às vésperas da Liberação, porque era « *ennemi de la France* » (1971, p. 126) (inimigo da França). A seus olhos, entre Nevers de outrora e Hiroshima de hoje existem semelhanças *gritantes*: a guerra, a morte, a perda e, bem entendido, o encontro com o Japonês, a intensidade do desejo e a do amor, condenados de antemão.

Como para o personagem Chauvin de *Moderato cantabile* e Jacques Hold em *Le ravisement de Lol V. Stein*, o Japonês também faz o papel de mediador a fim de que a heroína do texto possa se desvelar a si própria. O papel do Japonês é comparável ao do psicoterapeuta em uma « *cure psychanalytique* » (PINGAUD, 1965, p. 179) (cura psicanalítica). Portanto, o papel do personagem neste “texto-filme” é comparável ao de um terapeuta com a ajuda do qual a heroína poderia reelaborar o amor e a morte de seu amante e a “loucura” de outrora em Nevers. Na verdade, ele a ajuda a livrar-se de seus traumas ligados à guerra, à tonsura, à morte do Alemão e seu encarceramento no porão. Para ambos, a heroína e o Japonês, falar dos acontecimentos de Nevers era já uma libertação.

Até o final da terceira parte, o Japonês dirige a Francesa. Ele a orienta e a interroga. Lentamente leva-a a descobrir a gravidade de seu passado e tenta fazê-la esquecer o peso secreto da tragédia de outrora. Ele diz:

¹³ “Você teria sentido frio no porão em Nevers se nós tivéssemos feito amor? Ela: Eu teria sentido frio. Em Nevers os porões são frios, tanto no verão quanto no inverno. A cidade se estende ao longo de um rio que se chama Loire” (1971, p. 86).

C'est là, il me semble l'avoir compris que tu es si jeune... si jeune, que tu n'es encore à personne précisément. [...] C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli... te perdre... et que j'ai risqué ne jamais te connaître. (1971, p. 81)¹⁴

É verdade que em Nevers a Francesa tornou-se o que é agora: ela vê a morte interminável de seu amor de juventude. Por causa desse acontecimento, ela se perde em um eterno presente. Nesse momento, vê-se despojada de passado e de futuro.

Observou-se acima que, ao final da guerra, a moça careca foi encerrada em um porão por ter desonrado a família, enquanto « *la France entière est en fête, dans le désordre et la joie* » (1971, p. 139) (“a França inteira estava em festa, na desordem e na alegria”). Em seguida, ouve-se a voz da heroína:

On chante la Marseillaise dans toute la ville. Le jour tombe. Mon amour mort est un ennemi de la France. Quelqu'un dit qu'il faut la faire se promener en ville. La pharmacie de mon père est fermée à cause de déshonneur. (1971, p. 97)¹⁵

À medida que o filme se prolonga, ela não pode mais esquecer a morte de seu amante Alemão, sobre o qual ela deitara, um pouco antes de sua morte. Por causa dessa história aterrorizante, a Francesa se perde nos dédalos do tempo presente e do tempo passado. E como outrora e hoje entremeiam-se em sua memória agitada, no momento de falar com o Japonês, a Francesa se perde completamente. Assim, ouve-se sua voz:

Je suis restée près de son corps toute la journée et puis toute la nuit suivante. Le lendemain matin on est venu le ramasser et on l'a mis dans un camion. [...] Il est devenu froid peu à peu sur moi. Ah ! qu'est-ce qu'il a été long à mourir. Quand ? Je ne sais plus au juste. J'étais couchée sur lui...oui... le moment de sa mort m'a échappé vraiment puisque... puisque même à ce moment-là, et même après, oui, je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien... Je ne pouvais trouver entre ce corps et le mien que des

¹⁴ “E aí, me parece ter compreendido que você é tão jovem... tão jovem, que você não ainda não pertence a ninguém precisamente. [...] E aí me parece ter compreendido, que eu quase... te perdi... e que arrisquei jamais te conhecer” (1971, p. 81).

¹⁵ “Canta-se a *Marseillaise* na cidade inteira. O dia cai. Meu amor morto é um inimigo da França. Alguém diz que é preciso levá-la para passear na cidade. A farmácia de meu pai foi fechada por causa da desonra” (1971, p. 97).

*ressemblances... hurlantes, tu comprends ? C'était mon premier amour... (1971, p. 99-100)*¹⁶

A imagem do corpo do Japonês, a contragosto, conduz a heroína à memória e ao esquecimento. Por revivescências, ela revê o amor vivido como se fosse no presente. De fato, é pela ressurreição do passado que o amor e a morte vão se reencarnar de novo. A imagem do amor e da morte fica profundamente marcada em seu espírito. Por isso mesmo, a mão e em seguida o corpo do Japonês funcionam como signos que vão despertar lembranças dolorosas. Por associação de ideias fantasmáticas, existe o reconhecimento dos fatos. É assim que o inconsciente da heroína é, novamente, atingido pela experiência vivida. Sabe-se que o inconsciente é uma parte de nossa memória, e se aceita, por definição, que tudo o que vivemos desde nossa concepção até hoje, faz parte dela (de nossa memória).

Nessa perspectiva, o corpo do Japonês confunde-se com « *le cadavre de son premier amour qu'elle avait couvert de son propre corps, un jour et une nuit, et dont elle a goûté le sang* » (KRISTEVA, 2001, p. 240).¹⁷ Entre presença /ausência, o Japonês preenche, definitivamente, a falta ou o vazio de um ser apaixonadamente amado.

Na quarta parte do “texto-filme”, produz-se uma troca especial de palavras entre as personagens. O Japonês ajuda-a docemente a acessar à palavra na sua memória. Assim, ela consegue retomar sua história vivida outrora em Nevers. Assim, ele se apaga e coloca-se em segundo plano. Deste modo, uma mulher fala, revive sua história e opera o doloroso trabalho da reviviscência de seu passado. O filme evoca tudo isso a fim de que se apreenda o sentimento da profundidade do tempo. O Japonês, finalmente aceita projetar-se no outro, transforma-se no morto de outrora, como se fosse o Alemão de hoje, em um surpreendente ato de amor. Ouve-se: « *Quand tu es dans la cave, je suis mort? Elle: Tu es mort... et comment supporter une telle douleur?* » (1971, p. 87).¹⁸

Enfim, a ressurreição de um amor vivido em Nevers está completamente presente. O passado e o presente misturam-se e os amantes vivem ao mesmo tempo as duas histórias. A Francesa parece perdida entre dois lugares, dois tempos e duas histórias. Assim se produz o

¹⁶ “Eu fiquei perto de seu corpo o dia todo e depois toda a noite seguinte. De manhã vieram buscá-lo e o colocaram em um caminhão. [...] Ele foi ficando frio pouco a pouco debaixo de mim. Ah! Como demorou para morrer. Quando? Não sei ao certo. Estava deitada sobre ele... sim... o momento de sua morte me escapou de fato porque... porque mesmo nesse momento, e mesmo depois, sim, posso dizer que eu não conseguia encontrar a mínima diferença entre esse corpo morto e o meu... Entre esse corpo e o meu, eu só podia encontrar semelhanças... gritantes, compreende? Era meu primeiro amor...” (1971, p. 99-100).

¹⁷ “o cadáver de seu primeiro amor que ela cobrira com seu próprio corpo, um dia e uma noite, e do qual ela experimentou o sangue” (KRISTEVA, 2001, p. 240).

¹⁸ “Quando você está no porão, eu estou morto? Ela: Você está morto... e como suportar tamanha dor?”.

desdobramento do herói. De fato, ele se projeta na pele do Alemão e a Francesa aceita inteiramente a transferência. Pergunta-se: onde eles se reúnem? Não é mais em Nevers, pois eles não estão mais lá. Não é mais em Hiroshima, uma vez que Hiroshima é apenas o pretexto para evocar Nevers. Eles se encontram agora em um tempo que aceita assumir o passado. Esse movimento do tempo passado sobre o presente é ainda mais claro na última parte do “texto-filme”. O diálogo entre os amantes termina com estas se réplicas: « *Elle: Hi-ro-shi-ma. C’est ton nom. Lui: C’est mon nom. Oui. [...] Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce* » (1971, p. 124).¹⁹

Percebe-se nas palavras das personagens a impossibilidade de escapar ao passado. Sabe-se que a aventura ou a história com o Japonês é, na realidade, apenas a lembrança de um amor impossível.

Finalmente, o segredo da heroína é reviver as mesmas sensações outrora vividas. Reviver e imaginar a intensidade de um amor impossível. No fundo, o que ela deseja é ver a ressurreição do passado. Porque ela é « *amoureuse de l’amour même* ». Sabe-se que ela não morreu em Nevers, em 2 de agosto de 1944, à beira do Loire, pois carrega consigo a « *vague à l’âme* » (onda na alma) ou a melancolia, como um « *l’échec en question* » (o fracasso em questão) (1971, p. 155).

Enfim, tudo leva a acreditar que para outros amores ou outras histórias de encontros, a Francesa continuará a reviver essa experiência passada, uma história que a « *transporte littéralement hors d’elle-même et que la porte vers un homme nouveau* » (1971, p. 155),²⁰ enfim, uma outra história. Assim, será o eterno recomeço o acaso dos encontros.

Referências bibliográficas

- ARMEL, Alette. *Marguerite Duras les trois lieux de l’écrit*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Piro, 1998.
- BAJOMÉE, Danielle. *Duras ou la douleur*. Bruxelas: Duculot, 1999.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, 1939.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane. *Marguerite Duras*. Paris: Seuil, 1992.
- BORGOMANO, Madeleine. *Duras, une lecture des fantasmes*. Col. Essais. Bruxelas: Cistre, 1885.
- CARLIER, Christophe. *Marguerite Duras e Alain Resnais: Hiroshima mon amour*. Paris: PUF, 1994.
- CERASI, Claire. *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*. Paris: Champion; Slatkine, 1993.
- DAVID, Michel. *Marguerite Duras: une écriture de la jouissance*. Paris: Desclée de Brouwer, 1994.

¹⁹ “Ela: Hi-ro-shi-ma. É teu nome. Ele: É meu nome. Sim [...]. Teu nome é Nevers. Ne-vers-na-Fran-ça”.

²⁰ “transporte literalmente para fora de si e que a leve para um homem novo”.

- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.
- DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Les parleuses*. Paris: Minuit, 1974.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Folio, n. 9, 1971.
- DURAS, Marguerite. *L'été 80*. Paris: Minuit, 1980.
- FERREIRA, Julia Simone. *L'intime et le secret dans l'écriture de Marguerite Duras*. Riga: Universitaires Européennes, 2018.
- KRISTEVA, Julia. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989.
- LAMY, Suzanne; ROY, André. *Marguerite Duras à Montréal*. Montreal: Spirale, 1981.
- MURCIA, Claude. *Nouveau Roman, nouveau cinéma*. Paris: Nathan Université, 1998.
- PATRICE, Stéphane. *Marguerite Duras et l'histoire*. Paris: PUF, 2003.
- PINGAUD, Bernard. « *Hiroshima mon amour* ». In: *Inventaire*. Paris: Gallimard, 1965, p. 157-89.
- VIRCONDELET, Alain. *Marguerite Duras*. Paris: Seghers, 1972.

Recebido em 26 de maio de 2020

Aprovado em 27 de maio de 2020

Júlia Simone Ferreira é professora associada de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal de Juiz de Fora desde 2016. Graduada em Letras - Língua Francesa em 1992 na Universidade Estadual Paulista, em Assis. Realizou seu mestrado (1996) e doutorado (2006) pela Universidade de Nice-Sophia Antipolis. Sua tese de doutorado, *A noção do íntimo e do segredo na obra de Marguerite Duras*, foi publicada pela Editora Universitária Europeia, na França, em 2018. É coordenadora do Programa Idiomas sem Fronteiras de Língua Francesa. É também coordenadora do Projeto de Extensão Boa Vizinhança em Língua Francesa. Atualmente, está credenciada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Pesquisa a escrita feminina nas obras da escritora caribenha e francófona Gisèle Pineau. Contato: juliasimonef@yahoo.fr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4104-3029>

REVERBERAÇÕES DE HIROSHIMA EM MARGUERITE DURAS: A (GEO)POLÍTICA A PARTIR DO CORPO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p67-85>

Maurício Ayer¹

RESUMO

Alain Resnais e Marguerite Duras situam as narrativas de *Hiroshima mon amour* no exato ponto em que corpo e (geo)política se chocam. Ao fazê-lo, reúnem um conjunto de elementos que reaparecerá, total ou parcialmente, em obras de Duras: o amor fulminante; sua interrupção violenta, a provocar a dor e a loucura; neste arrebatamento lírico, a personagem e o lugar misturam-se a ponto de intercambiar um mesmo nome próprio; finalmente, o reencontro com a dor e o amor torna-se possível a partir do contato com os rastros deixadas no lugar e /ou no corpo. Neste artigo, procura-se mostrar como estes elementos reaparecem em obras como *India Song* (1973/1975) e *Césarée* (1979).

ABSTRACT

Alain Resnais and Marguerite Duras articulate the stories of Hiroshima mon amour at the exact point at which body and (geo)politics collide. In doing so, they bring together a set of elements that will reappear, totally or partially, in Duras' works: a fulminating love; its violent interruption, causing pain and madness; in this lyrical ravishing, character and place are mixed one to the other to the point of exchanging the same and only proper name; finally, a new emergence of pain and love becomes possible from the contact with the traces left in the place and/or on the body. This paper shows how these elements reappear in Duras' works such as India Song (1973/1975) and Césarée (1979).

PALAVRAS-CHAVE:

Hiroshima mon amour;
corpo e lugar;
corpo e política;
o nome próprio.

KEYWORDS

Hiroshima mon amour;
body and place;
body and politics;
the proper name.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Desde o título, *Hiroshima mon amour* (1959), filme escrito por Marguerite Duras e dirigido por Alain Resnais, funde duas dimensões a princípio inconciliáveis: a grande história, da qual evoca o maior evento geopolítico do século XX, e a dimensão afetiva e pessoal. Sob esse título, o filme apresenta duas histórias de amor, uma no presente, em Hiroshima, outra rememorada a partir dela, vivida nos momentos finais da ocupação nazista na comuna de Nevers, na França. Essa aproximação consuma-se na cena final em que a atriz francesa dá ao seu amante japonês a alcunha da catástrofe (“Hiroshima é o teu nome”), e ele responde atribuindo a ela o nome da cidadezinha francesa.

A complexidade do gesto, que condensa elementos como o nome e o lugar, o amor e o horror, a memória e o esquecimento, é em grande medida responsável pela perplexidade que provoca e que tem suscitado leituras desde o lançamento do filme até hoje. O topônimo Hiroshima, repetido um sem-número de vezes nas falas das duas personagens, permanece perturbador, pois, à exceção das informações apenas referidas e mostradas em fragmentos na sequência inicial, seu significado histórico não é explorado no filme. Há aí, no entanto, uma conjunção de elementos cuja configuração será retomada por Duras em inúmeras outras obras, no todo ou em parte, com deslocamentos sutis ou marcantes. Neste artigo, procuro mostrar alguns exemplos dessa tópica que perpassa toda a obra durassiana. Para isso, retomo *Hiroshima* com o intuito de destacar esses elementos e identificar o que mobilizam, para depois observar seu ressurgimento em outras obras, em especial em *India Song* (1973/1975) e *Césarée* (1979).

Não ver para não perder

O primeiro aspecto a ser analisado é o tratamento dado por Resnais e Duras ao tema de Hiroshima. O nome da cidade japonesa destruída pela bomba atômica, símbolo maior do horror como produto humano, colocava questões éticas incontornáveis. A temporalidade deste acontecimento é destacada em uma fala do filme: “Duzentos mil mortos./ Oitenta mil feridos./ Em nove segundos. Essas cifras são oficiais”¹ (DURAS, 1960, p. 33). O tempo foi abolido, trata-se de um instante que mudou dramaticamente o significado da presença humana na Terra, em toda a sua extensão temporal; o ínfimo toca o imensurável. Nisso, Hiroshima difere

¹ « Deux cent mille morts./ Quatre-vingt mille blessés./ En neuf secondes. Ces chiffres sont officiels ». Observação: todas as traduções não indicadas são de minha autoria.

radicalmente até mesmo da morte *industrial* nos campos de concentração nazistas. Este sentido, no entanto, é apenas sugerido no filme, não é objeto de debate ou análise.

Algumas decisões de Resnais e Duras são expostas na sinopse, tal como publicada em livro (DURAS, 1960). Ambos compartilhavam a certeza de que não valia a pena fazer “mais um filme” sobre Hiroshima. Os muitos já produzidos até então, como reconstituições e reportagens, são mencionados pela atriz francesa ao longo da sequência inicial do filme, fundamentando sua afirmação de ter visto “tudo em Hiroshima”, à qual o arquiteto japonês contrapõe a fala de que ela “não viu nada em Hiroshima”. Mesmo tendo visto tudo o que havia para ver, este *tudo* equivale a *nada*, segundo a posição marcada por ele. Os autores do filme assumem, também, o partido ético de não “representar o horror pelo horror”, não provocar a sensibilidade com uma imagem que substitua as inexistentes e irreproduzíveis imagens do próprio horror de Hiroshima.

Essas decisões e suas consequências poéticas definem uma lógica: aceitar que se possa ver qualquer coisa em Hiroshima equivale a admitir que seja possível compreender Hiroshima. A bomba atômica deixaria o seu lugar limite, que toca o absoluto do horror, o abismo rasgado entre um antes e um depois na história da humanidade, para ser *mais uma bomba*, sem dúvida a mais poderosa e destruidora, mas ainda assim uma unidade em uma categoria. Ao não a submeter a um discurso que possa tornar familiar sua violência, Hiroshima seria, talvez, preservada. Simbolizar, compreender Hiroshima, seja como for, é falsificá-la; significá-la com o intuito de lembrá-la é o modo mais certo de esquecê-la.

Segundo essa lógica, compreende-se que a francesa vê as imagens como capazes de informar e de significar o que mostram: ver tudo – os filmes, os lugares, os museus – seria um modo de participar da experiência de Hiroshima. O japonês, por seu turno, vê as imagens como simulacros que se interpõem à irrecuperável experiência, inúteis para transpor a linha do incognoscível postulado pelo nome Hiroshima. Ao guardar e contrapor as duas posições, Resnais e Duras afirmam a *dúvida*, o relançar constante da questão quanto ao que significa *ver* ou *não ver*, sem deixar que a resposta se estabilize em qualquer dos polos.

Neste processo, dois elementos se afirmam: o *nome* e o *lugar*. Primeiramente, o *nome do lugar*, mas este se tornará o *nome da personagem*, conforme apontado. Assim, partindo da recusa do discurso sobre Hiroshima, o filme conta a história de um encontro amoroso, em toda a sua *banalidade*, porém situado em um *lugar* que o desloca: “Esse encontro, tão banal, tão cotidiano, tem lugar na cidade do mundo onde ele é mais difícil de se imaginar: HIROSHIMA”² (DURAS, 1960, p. 11). No interior dessa história, surge uma outra história que será identificada com o nome de

² « Cette étreinte, si banale, si quotidienne, a lieu dans la ville du monde où elle est le plus difficile à imaginer: HIROSHIMA. »

Nevers. Retomo-a para seguir com a análise: no momento da Liberação da França, quando vai ao encontro de sua namorada francesa, o oficial alemão é alvejado por uma bala anônima e morre, sob o corpo dela. A comunidade de Nevers trata-a como uma pária, humilha-a, raspa sua cabeça. A jovem enlouquece e é confinada no porão de sua casa durante meses, até que um dia, no exato momento em que a guerra termina, é acometida de lucidez, sua mãe deixa que ela vá até Paris. Lá, mistura-se com a alegria das ruas, enquanto as manchetes dos jornais estampam a palavra Hiroshima.

Importante realçar que as « *tondues* », mulheres que tiveram suas cabeças raspadas por terem tido algum tipo de relacionamento com alemães durante a Ocupação, são uma realidade histórica. Seu documento mais famoso é a fotografia de Robert Capa intitulada «*La tonduie de Chartres*», que retrata uma mulher de cabeça raspada, com um bebê no colo, conduzida por um soldado e acompanhada com interesse por uma multidão sorridente. As mulheres eram julgadas e condenadas sumariamente por essas espécies de tribunais populares, insultadas como “putas da nação”, suas cabeças eram raspadas e o desenho da suástica nazista era feito em suas testas; depois eram reunidas e levadas a circular, a pé ou na caçamba de um caminhão, expostas ao público.

Há uma mistura entre o âmbito político nacional e o âmbito erótico-afetivo de um corpo. O amor com o soldado alemão é percebido como um estupro e um adultério contra a nação; o corpo de uma francesa é considerado, naturalmente, como parte do território francês, reservado, pois, a corpos franceses. Entregar-se a um inimigo é permitir-se violar e, ao mesmo tempo, trair os seus potenciais ocupantes legítimos, o que faz da jovem francesa duplamente culpada. Isso justifica a barbárie, como se, no linchamento, a comunidade assumisse um autoproclamado mandato público.

Se um país ou uma nação podem ser entendidos como abstrações jurídico-ideológicas, o exercício do poder em seu nome é muito concreto. A violência praticada pela comunidade de Nevers contra a jovem revela um corpo integrado a um território e demarcado pelo exercício desse poder mesmo. Com Foucault, compreende-se o poder não apenas como regulação jurídica ou estruturas institucionalizadas, mas sobretudo, em qualquer âmbito em que seja circunscrito, como um exercício estratégico e tático, que estabelece pontos de apoio, vetores de ação e resistência, e se mostra em sua positividade radical (cf. FOUCAULT, 1976, p. 121 e seguintes). Em *Hiroshima mon amour* – e outras obras de Marguerite Duras –, a narrativa situa-se no ponto em que o corpo e o mundo – potência e poder – colidem e se interpenetram, em uma forma peculiar de biopoder. *Hiroshima* ecoa esse enredo trágico, muito tempo depois, a reavivá-lo em um lugar não de esquecimento, mas de dormência. A mulher o resgata em seu corpo, a partir do encontro com o amante japonês, que representa para ela uma abertura para si mesma.

A visão de Duras em relação a como as histórias de Nevers e de Hiroshima se justapõem em *Hiroshima mon amour* está explicitada na sinopse do roteiro do filme: “É como se o desastre de uma mulher [humilhada] em NEVERS e o desastre de HIROSHIMA se correspondessem EXATAMENTE”³ (DURAS, 1960, p. 17, grifos no original). Num número dos *Cahiers du Cinéma* organizado e escrito por Duras (*Les yeux verts*, 1980), a autora afirma: “coloquei diante da cifra enorme dos mortos de Hiroshima a história da morte de um único amor inventado por mim”⁴ (DURAS, 1996 [1980], p. 34).

Duras coloca, ao lado da grande história política, uma história em alguma medida correlata, conclamando o espectador a acessar a sua memória da dor com maior proximidade. Com isso, Duras cria algo como uma dramaticidade lírica, enunciando a palavra ao rés-do-corpo, no lugar da dor e do ininteligível, o que para ela é a condição mesma para pensar, escrever.

Ambas histórias de desastres, uma ficcional (inspirada em fatos históricos) que é contada, outra real que é calada, são como que absorvidas pelo nome próprio do lugar onde foram vividas, e esse nome servirá para nomear a personagem. Isso é válido sobretudo para Nevers – a Hiroshima que nomeia o japonês é menos a da catástrofe que a do amor vivido no tempo filme, sem, contudo, alijar do nome Hiroshima o seu significado universal.

O nome próprio

O nome próprio, em *Hiroshima mon amour*, designa um lugar que, interpenetrado com a personagem por uma história de amor e ruptura violenta, passa a nomeá-la também. Percebe-se que o nome próprio pode tornar-se um símbolo carregado de intencionalidade. Ele é feito, no entanto, de um caráter indicial do qual não pode liberar-se. John Stuart Mill já afirmava que um nome próprio (*proper name*) é “uma palavra que responde ao propósito de mostrar de que coisa estamos falando, mas sem contar nada sobre ela”⁵ (STUART MILL, 2009 [1843], p. 47). Como “referência de um significante puro a um existente singular”, Jacques Derrida afirma que o nome próprio é “a esse título intraduzível”⁶ (DERRIDA, 1985, p. 210). Essa intraduzibilidade diz de seu caráter insubstituível, sendo ele próprio um substituto no discurso desse existente

³ « C'est comme si le désastre d'une femme tondu à NEVERS et le désastre de HIROSHIMA se répondaient EXACTEMENT ». Observação: « femme tondu » é a mulher que teve a cabeça raspada, traduzi por “humilhada” para explicitar o sentido que a palavra conota no trecho destacado.

⁴ « j'ai mis face au chiffre énorme des morts d'Hiroshima l'histoire de la mort d'un seul amour inventé par moi. »

⁵ “a word which answers the purpose of showing what thing it is we are talking about, but not of telling anything about it.”

⁶ « la référence d'un signifiant pur à un existant singulier – et à ce titre intraduisible. »

singular, que o ancora em uma corporalidade situada. Mobiliza-se o devir-coisa da palavra.

Um texto feito apenas de nomes próprios equivaleria à memória de Funes, o personagem de Jorge Luis Borges que se lembra de tudo e de cada coisa em sua singularidade absoluta, por ser incapaz de esquecer. Há uma passagem do conto de Borges em que o nome próprio vem substituir até mesmo os termos mais abstratos, quando Funes postula “um sistema original de numeração”.

Não o tinha escrito, porque o pensado uma única vez já não se lhe podia apagar. Seu primeiro estímulo, acredito, foi o desagrado de que os trinta e três orientais requereram dois signos e três palavras em vez de uma única palavra e um único signo. Aplicou depois esse disparatado princípio aos demais números. Em lugar de sete mil e treze, dizia (por exemplo) *Máximo Pérez*; em lugar de sete mil e catorze, *A Ferrovia*; outros números eram *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *enxofre*, *os bastos*, *a baleia*, *o gás*, *a caldeira*, *Napoleão*, *Agustín de Vedia*. Em lugar de quinhentos, dizia *nove*. (BORGES, 1998, p. 544)

Desnecessário dizer que as operações matemáticas são impossíveis nesse sistema, embora seja possível, feita a operação de outro modo, nomear cada resultado e cada operação com um nome *próprio*.⁷ Para haver pensamento é preciso categorizar, esquecer diferenças, transcender cada coisa para produzir um *logos*. Levado ao limite, o devir-coisa implode o signo e a linguagem, a possibilidade de um discurso fundado não em absolutos, mas em relações.

O nome próprio, em contraposição, resiste à sua integração na linguagem, é uma incrustação no tecido do discurso. Por isso, afirma Derrida, se “não é possível mais se entender quando só há nomes próprios, não é possível mais se entender quando já não há nomes próprios” (DERRIDA, 1985, p. 211).⁸ Entre tantos substantivos comuns, o nome próprio finca no território metaforizante do mundo a bandeira da literalidade, da tautologia, que dá lastro a todo o restante. Duras baterá o passo nesta tautologia, de modo que o nomear para ela será sempre ritualizado, enquadrado, repetido, dissociado de outras funções. Não se nomeia para, nomeia-se como quem reconhece uma existência em seu todo e lhe dá presença.

Diferentemente de Funes, Marguerite Duras seleciona e restringe os nomes próprios em torno dos quais imanta seu mundo, e lança no anônimo comum os demais existentes. Se a Hiroshima da bomba é preservada pela

⁷ Borges imagina outras formas de totalidade vertiginosa e paralisante, como na “Biblioteca de Babel” (BORGES, 1998, p.516-23) ou nessa anotação atribuída a Suárez Miranda, “Do rigor na ciência”, parte do livro *O fazedor* (BORGES, 1999, p. 247).

⁸ « *Et on ne peut s’entendre quand il n’y a que du nome propre, et on ne peut plus s’entendre quand il n’y a plus de nom propre.* »

dúvida, Nevers é lembrada, contada, revivida no filme, e lançada em um processo em que arrisca perder-se: a consumação do luto que apagará a tragédia para que siga a vida. Há o momento no filme em que a entrega de sua história de amor ao esquecimento mostra-se à francesa com evidência e não sem o despontar do desespero. Sua voz enuncia: “Enquanto isso meu corpo se incendia já de sua lembrança. Eu queria rever Nevers... o [rio] Loire.”⁹ (DURAS, 1960, p. 118). Esta é a chave para que, em uma espécie de recitativo, cujo ritmo lembra as falas do início do filme, ela enuncie o esquecimento que já penetra de maneira irrefreável a sua memória: “História de três vinténs, eu te entrego ao esquecimento”¹⁰ (*Idem, ib.* p. 118). Sua fala prossegue com sentenças nominais, apresentando essa menina de Nevers como uma imagem que se separa dela e se distancia:

Menina de Nevers. [...]
 Menina de nada.
 Morta de amor em Nevers.
 Pequena humilhada de Nevers eu te entrego ao esquecimento
 nesta noite.
 História de três vinténs.
 Como para ele, o esquecimento começará pelos teus olhos.
 Parecido.
 Depois, como para ele, o esquecimento ganhará a tua voz.
 Parecido.
 Então, como para ele, ele triunfará sobre você inteiro, pouco a
 pouco.
 Você se tornará uma canção¹¹
 (DURAS, 1960, p. 118-9)

Note-se, no penúltimo verso, o deslizar de uma mudança de gênero da pessoa interpelada: “você inteiro” (*toi tout entier*). Se a fala era dirigida à menina que ela mesma fora em Nevers, ao final (e crivelmente desde a primeira vez que se enuncia “como para ele...”), pode-se aventar que agora o interpelado é seu amante japonês, já que ela inicia aqui uma espécie de luta para lançá-lo, ele também, no esquecimento.

A esta cena de intenso lirismo, reveladora da tomada de consciência da perda de uma dor que lhe era tão cara, e anúncio da dor de uma nova perda que apenas se inicia, segue-se uma cena fortemente contrastante. A francesa vai a um bar e é abordada por um outro homem, japonês como o seu amante, que procura iniciar uma conversa, em inglês. O estranhamento, alheamento de si, é total. Isso permite interromper o movimento catártico que começa a acumular pressão, para que o

⁹ « Tandis que mon corps s’incendie déjà à ton souvenir. Je voudrais revoir Nevers... la Loire. »

¹⁰ « Histoire de quatre sous, je te donne à l’oubli. »

¹¹ « Petite fille de Nevers. [...]/ Petite fille de rien./ Morte d’amour à Nevers./ Petite tondu de Nevers je te donne à l’oublie ce soir./ Histoire de quatre sous./ Comme pour lui, l’oubli commencera par tes yeux./ Pareil./ Puis, comme pour lui, l’oubli gagnera ta voix./ Pareil./ Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu./ Tu deviendras une chanson. »

espectador chegue à cena final emocionalmente preservado. Quando o japonês chega ao quarto do hotel dela pela última vez, ela grita e o agride: “Eu vou te esquecer, eu já te esqueço. Olhe para mim como estou te esquecendo! Olhe para mim!”¹² (DURAS, 1960, p. 124). A essa nova ruptura – que era anunciada, pois ambos sabiam que em poucas horas ela iria embora de Hiroshima, provavelmente para sempre –, ela tenta opor uma recusa.

Esta cena, como sabemos, concluir-se-á com a nomeação mútua dos amantes. Duras descreve o estado em que a francesa se encontra nesse momento como um “maravilhamento” (*émerveillement*) e diz que “ela conseguiu submergi-lo (*le noyer*) no esquecimento universal. Ela está por isso maravilhada”¹³ (DURAS, 1960, p. 124). Olham-se sem se ver, para sempre, o olhar intransitivo integra definitivamente o corpo ao lugar, aprisionando-o no amuleto intraduzível de um nome próprio.

Da percepção do esquecimento da história de Nevers, considerando a correspondência que Duras procura estabelecer entre esta história e a do desastre de Hiroshima, tira-se a inevitável reflexão: se é possível perder Nevers, por que não se poderia perder Hiroshima? É aceitável deixar que Hiroshima cicatrize e que homens e mulheres sigam sua existência coletiva alheados dessa dor, da dor de Hiroshima? A recusa do filme em falar de Hiroshima, em mostrar Hiroshima, e mantê-la condensada em um nome próprio, talvez seja a única maneira de preservá-la, para que ressurgja, inesperada, no corpo de cada um que a encontre. Sobretudo no momento em que o filme é lançado, em que o esforço de “reconstrução” da paz mundial se faz, como regra, soterrando a dor absoluta de Hiroshima e dos campos de concentração com discursos e mais discursos integradores.

Breve inventário de uma tópica

Os elementos que encontramos em *Hiroshima mon amour* reaparecem em diversas obras de Marguerite Duras. A constante durassiana parece ser que, diante do acontecimento que põe em presença a morte e o amor, a personagem vive um arrebatamento (ou maravilhamento) lírico cuja consequência imediata é uma interpenetração entre o lugar e a personagem, a ponto de que um nomeie o outro e vice-versa, tornando-se ambos uma coisa só. Dessa fusão, consolidada pelo nome, restam os rastros a serem resgatados, aos cacos, sem nunca recuperar uma narrativa total, pois esta já seria sedimentação, cinzas de um poder abafador, mascarador; no contato com esses rastros, se não houver resistência que se interponha, a reprodução do arrebatamento poderá ter lugar. São muitos os avatares dessa tópica na obra de Duras, e talvez a primeira vez que ela surja com todos os seus elementos presentes e conjugados seja em *Hiroshima mon*

¹² « Je t'oublierai! Je t'oublie déjà! Regarde, comme je t'oublie! Regarde-moi! »

¹³ « Elle a réussi à le noyer dans l'oubli universel. Elle en est émerveillée. »

amour, em especial na história de Nevers, resgatada no corpo da personagem, renomeada com o nome do lugar.

Duras formula o corpo desejante imediatamente político, buscando uma *correspondência* entre os afetos do corpo e as afecções do mundo. É assim que o mundo político se cartografa *a partir* do corpo, dado que é no corpo que os processos políticos adquirem sentido e memória, só a partir do corpo pode se formar uma perspectiva global. Essa forma de universalidade transborda para além do histórico, adentrando o campo do arquetípico, do sagrado. Há, portanto, uma contraposição radical de duas escalas, para além da oposição local-global postulada pela geopolítica; Duras reduz o local ao corpo – no que se poderia chamar de dimensão lírica – e amplia o global para além do mensurável – em uma dimensão épica; não raro, essas dimensões, um quase nada e uma imagem da totalidade, como que se igualam por uma abolição do tempo e do espaço, resultado de uma hiperestesia, de um corpo por isso hiperextenso.

Esta tópica já se encontra, ainda que incompleta, em seu primeiro grande romance, *Un barrage contre le Pacifique* (1950). A barragem é um construto do corpo, em última instância, é uma metonímia do corpo da mãe que se expõe tragicamente à corrupção dos agentes da administração colonial; o oceano Pacífico, que integra e amplia o mar da China, é ao mesmo tempo a sua imagem concreta e a metáfora hiperbólica das devastadoras forças opressoras que arrasam a utopia da mãe. Como motor desse confronto, há o engajamento onipotente da mãe, que se acredita capaz de vencer o oceano, com tal paixão que chega a convencer a população local a construir a barragem; seu fracasso cabal é o gatilho para sua loucura. O mar (outra constante na obra durassiana) já aparecia com importância (e ligado à morte) num romance anterior (*La vie tranquille*, 1944). Os quatro romances que Duras lança nos anos 1950, antes de chegar a *Hiroshima*, todos acontecem à beira-mar, no caso, o Mediterrâneo, e três deles têm um topônimo no título. *Le marin de Gibraltar* reúne novamente os elementos dessa tópica em formação, só que recombina: o marinheiro e Gibraltar constituem uma espécie de não-corpo em um não-lugar, pois são objetos da constante busca de um reencontro, que ocorre ciclicamente, mas de modos imprevisíveis; objeto do amor da mulher em seu iate, o marinheiro é um criminoso foragido; o livro se passa nessa flutuação e vai se abrindo cada vez mais a um imaginário desterrado.

O romance *Moderato Cantabile* (1958) constrói-se a partir do retorno cíclico ao local onde acontece um crime logo no início: um homem atira à queima-roupa em sua amante e deita-se sobre ela, de modo que ela expira sob seu corpo; a cena é bastante próxima da morte de Nevers, com elementos deslocados, como a origem do tiro fatal e o fato de que quem morre em *Moderato* é a mulher. A incompreensão e o fascínio em torno dessa cena levam Anne Desbaresdes a voltar ao mesmo lugar, dia após dia, onde passa a encontrar um homem com quem viverá uma espécie de

adultério; diversos são os elementos em comum com o encontro amoroso de Hiroshima.

Já em *Le ravisement de Lol V. Stein* encena-se a ruptura do amor como um arrebatamento (em seu duplo sentido, como maravilhamento / deslumbramento e como rapto), em que o noivo de Lol é levado, na noite do baile de S. Thala, pela mulher vestida de negro; Lol enlouquece e, mesmo depois de até certo ponto recuperada, continua ligada ao lugar e ao nome de S. Thala, para o qual ela retorna ciclicamente, seja por ir mesmo até este lugar, seja por reencontrá-lo em outros espaços através das marcas no corpo.

A obra de Duras se mostra, então, como uma rede interconectada e situada, uma cartografia afetivo-política. Percorrer seus escritos e sua produção audiovisual é peregrinar por uma rede de lugares marcados pelo amor intenso e pela ruptura violenta, cujas relíquias – marcas de corpos amorosos situados na geografia – reacendem um processo de conexão, a um só tempo, consigo e com o mundo. Cabe aqui resgatar duas falas de Duras que se ligam neste contexto. A primeira, escrita em 1980, diz respeito ao senso político e sua eventual *perda*:

A perda política

Para muitas pessoas, a verdadeira perda do senso político está em juntar-se à formação de um partido, submeter-se à sua regra, sua lei. Muitas pessoas, também, quando falam em apolitismo, falam antes de tudo de uma perda ou de uma falta ideológica. Eu não sei quanto a vocês, o que vocês pensam. Para mim, a perda política é antes de tudo a perda de si, a perda da cólera tanto quanto a da doçura, a perda da raiva, da faculdade de sentir raiva, tanto quanto a faculdade de amar, perda da imprudência tanto quanto a da moderação, a perda do excesso tanto quanto a da contenção, a perda da loucura, da ingenuidade, a perda da coragem tanto quanto a da covardia. A perda do espanto diante de todas coisas tanto quanto a da confiança, a perda do pranto assim como a da alegria. É isso o que eu penso.¹⁴ (DURAS, 1996 [1980], p. 13)

Todo o discurso de Duras sobre a questão política passa diretamente pelo corpo, pela verdade do corpo, sua capacidade de afetar-se e afetar o mundo, o contrário de uma indiferença ou mesmo da racionalização. É no contato direto com a riqueza de possíveis do corpo que Duras encontra a

¹⁴ « *La perte politique./ Pour beaucoup de gens la véritable perte du sens politique c'est de rejoindre une formation de parti, subir sa règle, sa loi. Pour beaucoup de gens aussi quand ils parlent d'apolitisme, ils parlent avant tout d'une perte ou d'un manque idéologique. Je ne sais pas pour vous ce que vous pensez. Pour moi la perte politique c'est avant tout la perte de soi, la perte de sa colère autant que celle de sa douceur, la perte de sa haine, de sa faculté de haine autant que celle de sa faculté d'aimer, la perte de son imprudence autant que celle de sa modération, la perte d'un excès autant que la perte d'une mesure, la perte de la folie, de sa naïveté, la perte de son courage comme celle de sa lâcheté, que celle de son épouvante devant toute chose autant que celle de sa confiance, la perte de ses pleurs comme celle de sa joie. C'est ce que je pense moi.* » (DURAS, 1996 [1980], p. 13).

política, um campo onde se constrói o comum. Suas descrições de Maio de 1968, por exemplo, são de que o amor corria solto pelas ruas, sem direção nem controle de qualquer instituição de poder (cf. VIRCONDELET, 1972). A correspondência com a loucura é conscientemente buscada pela autora, que assume a figura do louco como um arquétipo (a despeito de sua condição patológica), como aquele que é vazio, destituído das resistências culturais, intelectuais, e, portanto, poroso, apto a ser perpassado pelo mundo e pelos outros (cf. DURAS; PORTE, 1977, p. 96). É em meio a uma descrição sobre a loucura que Duras, a partir de seu modo pessoal de viver a presença nos espaços, formula a possibilidade de uma *escuta da memória do lugar*:

por exemplo, é muito raro que eu caminhe no meu jardim, no interior, ou aqui, na praia, sem que eu reviva certas coisas muito... enfim, incomensuravelmente distantes. Isso me acontece por lufadas, assim. E eu digo a mim mesma que são os lugares que exalam essa memória... que se a gente não oferecesse resistência cultural, veja, seríamos permeáveis a ela.¹⁵ (*Idem, ib., p. 96*)

Nessa configuração, a política – entendida como um processo vital e imediato, a um só tempo pessoal e coletivo, afetivo e ético – arrisca perder-se na medida em que o vivido se vê intermediado por um discurso de razão que venha sobrepor-se ao contato com o vivido ou o que restou dele nos lugares. Resfriado o corpo potente do amor, vêm instalar-se as cinzas do poder, sua sedimentação discursiva em que se cristaliza uma imagem de verdade. Em *Hiroshima*, na imbricação de memória e esquecimento, é possível que o jogo de representação venha operar uma substituição e, assim, ao mesmo tempo que o corpo sana suas cicatrizes, perde contato com o vivido, permitindo que o esquecimento se infiltre e se propague. A simbolização da morte e o próprio trabalho do luto mostra-se como esquecimento, a possibilidade de seguir vivendo na mesma medida em que se banaliza e dispersa a catástrofe.

Talvez em vão, mas certamente de modo apaixonado, Duras insurge-se contra esse processo e procura *ouvir*, entre as ruínas do lugar, os rastros do vivido, vozes de corpos amorosos já desaparecidos, sem preencher os silêncios que perpassam os escombros de tempos idos. Procura reencontrar em seu corpo a vibração dos corpos que viveram intensamente no lugar, fazendo do corpo uma força contraideológica, voz mais que discurso, grito pré-pós-palavra.

¹⁵ « [...] par exemple, c'est très rare que je me promène dans mon jardin, à la campagne, ou ici, sur la plage, sans que je revive certaines choses très, enfin, incommensurablement lointaines. Ça m'arrive par bouffées comme ça. Et je me dis que ce sont les lieux qui la recèlent, cette mémoire... que si on n'offrait pas de résistance culturelle ou sociale, voyez, on y serait perméable. »

Vimos alguns exemplos de como os aspectos constitutivos dessa tópica aparecem em diversas obras de Marguerite Duras. Porém, dentre seus livros, peças de teatro e filmes, a obra que melhor ilustra esse processo é, provavelmente, *India Song* (livro de 1973, filme de 1975), sendo ela mesma a reescrita do romance *Le vice-consul* (1966) e que teve no cinema uma versão anterior em *La femme du Gange* (1973) e um desdobramento em *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1977). Apenas atentando aos títulos, encontramos os topônimos Índia, [rio] Ganges, Veneza e Calcutá... a partir dos textos, acrescentam-se outros lugares de igual importância, como Lahore – a cidade onde o vice-cônsul comete os seus crimes –, Savanakheth, lugar que se supõe ser a origem da figura quase mítica da mendiga louca, e o baile de S. Thala, palco da instauração da loucura de Lol, que liga esse conjunto de obras ao outro romance de Duras, já citado neste artigo. Anne-Marie Stretter é a mulher de negro que chega ao baile de S. Thala e leva consigo o noivo de Lol, Michael Richardson, entregando-a à loucura.

Pode-se deste modo resumir o enredo de *India Song*: o Vice-cônsul atira contra os leprosos nos jardins de Shalimar, em Lahore, e depois contra sua própria imagem nos espelhos da residência consular, atos que causam escândalo em toda a classe colonial europeia na Índia (a “Índia branca”). Mesmo assim, ele é convidado ao baile na Embaixada da França em Calcutá por Anne-Marie Stretter, esposa do embaixador, que o vice-cônsul ama loucamente. No baile, ele a aborda e ela – que, como regra, não diz não a ninguém – o recusa; ele então grita o seu amor, primeiro dentro da Embaixada, depois pelas ruas de Calcutá deserta. Antes deste desfecho, há uma tentativa de acomodar as coisas propondo ao Vice-cônsul “esquecer Lahore”, ao que ele responderá que “as pessoas me separam de Lahore, eu não me separo” e, finalmente: “Lahore sou eu”.¹⁶ Todos esses amores exacerbados, cujas rupturas ou bloqueios são vividos em plenitude, marcam intensivamente os lugares, que passam a aderir aos nomes dos personagens.

Adiciona-se uma outra camada. Esses amores são vividos no interior do horror, figurado por uma Índia imaginária, que vem criar o cenário de um mundo em deterioração. Este mundo se mostra por contraste: o luxuoso baile da Embaixada protegido do exterior apenas por grades, e a Índia em volta, marcada pela lepra, a fome e a miséria, os dois perpassados por um calor insuportável e os sons que atravessam de um lado ao outro. Apenas o Vice-cônsul, com seus tiros, e Anne-Marie, que oferece as sobras de seus banquetes aos mendigos, dirigem-se ao mundo exterior e são por ele afetados, porque vivem na pele o desespero, a impossibilidade cotidiana das Índias, sendo, pois, personagens preservados em sua dimensão política.

¹⁶ « *Lahore, c'est moi* », repetindo a fórmula de Luís XIV, « *L'État, c'est moi* », e de Gustave Flaubert: « *Madame Bovary, c'est moi* ».

O restante da classe colonial procura abafar o exterior assimilando-o num discurso generalista. No entanto, o diálogo a seguir revela entre o interior e o exterior da Índia branca uma estranha conexão (DURAS, 1973, p. 90-1):

- Você reparou? Os brancos aqui só falam de si mesmos. O resto... E no entanto... os suicídios de europeus aumentam com as fomes...
- ...fomes que eles não sofrem... (*Risinho.*)
- É.¹⁷

O corpo extrapola as cinzas discursivas que o soterram. Em *India Song*, essas histórias são resgatadas sob a forma de fragmentos, ou “cacos de memória” (« *débris de mémoire* »), passados por uma multiplicidade de memórias (as Vozes, que observam e comentam as cenas, relembrando fragmentos da história), e o filme se constrói também a partir de imagens incompletas. Encena-se, em meio a isso, não propriamente uma narrativa, mas o acúmulo intensivo de energia erótico-política que só se dissipa, em parte, com a explosão dos gritos do Vice-cônsul (cf. AYER, 2020). *Son nom de Venise dans Calcutta désert* radicaliza ainda mais este processo e faz a banda sonora completa de *India Song* soar sobre um novo filme de imagens. Qual filme? Duras retorna às locações onde filmou *India Song* e as documenta tal como as reencontra agora, arruinadas, com paredes rachadas e pórticos caídos, o mato a crescer por toda parte, e os espelhos, tão importantes no primeiro filme, estilhaçados pelo chão. É como se o filme das vozes, dos sons, da música, fosse agora a memória do lugar – memória de amor, morte, ruptura e loucura – a ressoar ali, em meio às suas ruínas, e isto fosse assumido como a própria poética do filme.

Feito este comentário sobre *India Song* (e obras conectadas), é preciso dizer que seria possível reencontrar esta tópica, ainda que parcialmente, em quase toda a obra de Duras, como vimos acima, por meio de alguns exemplos. Para finalizar, gostaria de analisar uma obra que se situa já na fase final da produção fílmica de Duras: *Césarée*, curta-metragem realizado em 1979.

Césarée

Césarée coloca no centro do discurso literário e fílmico a fusão da personagem com o lugar – lugar do amor violentamente rompido – e o caráter arquetípico, atemporal, sagrado, dessa fusão. O filme se inicia com a voz da própria Marguerite Duras a enunciar: “Césarée. Césarée. O lugar

¹⁷ « – Vous avez remarqué? Les Blancs ici ne parlent que d’eux-mêmes. Le reste... Et pourtant... les suicides d’Européens augmentent avec les famines...// – ...dont ils ne souffrent pas... (*Rire léger.*)// – Non... »

se chama assim. Césarée. Césaréa”¹⁸ (DURAS, 1979, transcrito a partir do filme). Pouco depois, ela diz: “Só resta a memória da história e apenas essa palavra para nomeá-la: Césarée. A totalidade. Nada além do lugar e da palavra” (DURAS, 1979). Simultaneamente, há o violino solo de Amy Flamer e, como imagem, um *travelling* a circundar a escultura, que representa o corpo nu de uma mulher sentada com uma das mãos na cabeça, mostrando-a de todos os ângulos, como a apresentar uma personagem. Veremos logo que Césarée é também o nome da personagem, a rainha judia que se deixa sequestrar pelo César, é levada cativa para Roma, mas finalmente é recusada pelo Senado romano. Trata-se de uma retomada da tragédia *Bérénice*, de Racine, como revelou Duras em uma entrevista (cf. DURAS, 2001 [1984], p. 170). Duras enfatiza que a rainha judia fora recusada “por razões de Estado”. Em certa medida, como em *Nevers*, é uma mulher que será condenada à exclusão e à humilhação por um coletivo que interdita o amor em nome de um conceito ligado à nação, que se sobrepõe aos corpos. O César obedece ao Senado, degrada-se como homem à reles condição de imperador, mas o gesto de Césarée, que Duras considera particularmente comovente, é o de deixar-se escravizar, tendo sido rainha, por amor.

A tópica de que estamos tratando aqui está, portanto, colocada nos elementos-chave da narrativa; entretanto, terá desdobramentos ou correspondências em outros aspectos constitutivos da obra, por exemplo, a relação entre as imagens e a fala no filme, e como se resgata a relação com o lugar e seus rastros. Revisto em perspectiva em relação a *Hiroshima mon amour*, percebe-se como esse jogo se tornou conceitualmente mais sutil, pois agora o encontro com o lugar se dá por uma sobreposição ou desdobramento da imagem imaginária sobre a imagem documental.

Retomando a cena inicial, a escultura enfocada é uma das muitas de Aristide Maillol (1861-1944) que têm como tema o corpo feminino e que povoam o jardim das Tuileries, em Paris, tendo o palácio / museu do Louvre ao fundo. Desde logo, uma sobreposição: o lugar e a escultura são amplamente conhecidos, mas ambos são renomeados, rerepresentados com um nome de mulher, que primeiro nomeia a personagem para, ato contínuo, nomear o lugar. Ou melhor, « *Césarée* » é já a marca do amor da rainha, que assume como nome o título imperial de seu amante, e este nome transbordará para o lugar. A imagem que vem em seguida é de outra escultura, em pedra, que representa uma rainha coroada e que está circundada pelas barras metálicas da estrutura de um andaime – usado certamente em trabalhos de restauração –, figurando uma rainha cativa (Figura 1). As linhas dos andaimes apenas sugerem as grades de uma prisão, sem, no entanto, se fechar, de maneira que caberá ao espectador compreender essa sugestão e completá-la. Trata-se, pois, de usar uma

¹⁸ Em português, a cidade israelense se chama Cesareia; na tradução, mantive em francês, para que não se perca a modulação sonora empreendida por Duras.

imagem documental para provocar o trabalho de imaginação do espectador, como se o filme ao qual assistimos fosse de algum modo como o texto de um livro: não as imagens definitivas, acabadas, ao invés disso, só a sugestão para que a figuração imaginária seja um trabalho de cada um de nós. Diversas serão essas sugestões, que costuram a imagem vista com a imagem imaginada, que se desdobra delas a partir do trabalho que operam por meio da voz as palavras recitadas. A voz menciona a areia branca do mármore, alegoria do tempo, e simultaneamente vemos a lona que protege a estátua e seus andaimes encardida de um pó branco. Mais adiante, quando se refere ao mar, o *travelling* é produzido de dentro de uma embarcação que percorre o rio Sena e filma suas águas e uma de suas margens. São muitas as costuras como essas, que ecoam a história contada na imagem, como rastros da ficção na imagem documental.



Figura 1: A *rainha cativa* em « Césarée ». Fotografia de Jean Mascolo, 1979; reprodução cedida pelo seu autor.

Assim, o lugar marcado pelo amor e por sua ruptura, a paisagem de Césarée e os rastros desse amor são reencontrados em Paris, em imagens que mais sugerem do que mostram, e que, inseminadas de imaginário pelas palavras enunciadas no áudio, poderão se transformar num filme sobre o filme. É neste contexto que outras esculturas de Maillol surgem, em tomadas estáticas ou em *travellings*; algumas dessas esculturas sugerem por si mesmas o movimento, como se o corpo reconstruído em bronze estivesse caído ou lançado em um fluxo de águas correntes. Em ressonância com a história contada aos fragmentos, essas esculturas parecem figurar o corpo da heroína capturado no momento mesmo em que

vive o desespero pela interdição do amor. As esculturas tornam-se as próprias máscaras da tragédia.

Texto e imagem partem de um corpo, que ganha um lugar inserido em uma história. Aos 7min42s, o texto recitado vai situar o lugar em relação a outros lugares, primeiro próximos – o caravançari, o lago – depois mais amplos – os campos de banana e de milho, os laranjais – e finalmente mais distantes, referências globais: “Ao sul, Jerusalém; na direção do oriente, a Ásia, os desertos”. Jerusalém é uma cidade relativamente próxima, mas como referência geográfica é planetária. Ao mencionar a Ásia, extrapola-se qualquer referência espacial mensurável a partir do corpo para situar o lugar relativamente ao globo terrestre; finalmente, com “os desertos”, desliza-se sutilmente para o universo mítico. A fala a seguir retorna ao corpo, à personagem, para agora estabelecer referências temporais: “Ela era muito jovem: 18 anos, 30 anos, 2 mil anos”. Como a sequência que levou do lugar geográfico a uma espacialidade totalizante, agora esta sequência perfaz a trajetória que vai da temporalidade do corpo à temporalidade do mito, igualando-as por torná-las indiferentes.

Para concluir: a potência contra o poder

Marguerite Duras faz de cada gesto autoral um gesto político, o vivido intenso como equivalente da escritura. A identificação entre a personagem e o lugar, constituída por uma história de amor e morte e condensada em um nome próprio perpassa, como vimos, a obra de Marguerite Duras. Provocada a escrever sobre Hiroshima, algo que ela não faria se não fosse por uma encomenda (cf. DURAS, 1996 [1980], p. 34), Duras parece ter encontrado o elemento (geo)político e o da grande história que até então não haviam aparecido com clareza em seus livros. A relação entre o corpo e o mundo é imediata, como se, ao sobrepor /justapor as escalas micro e macro, Duras abolisse a distinção entre elas, e o todo do mundo fosse passível de ser encontrado em cada coisa e a cada segundo (como em *Le camion*, cf. DURAS, 1977), e a questão da morte na morte de uma mosca (cf. DURAS; PORTE, 1977; DURAS, 1993). De maneira que o corpo se mostra como um lugar, e o lugar, como um corpo dotado de memória, ambos identificados por um nome próprio, que indica o corpo-lugar e condensa sem contá-las o todo de suas histórias.

Ao longo de sua trajetória, vai então criando uma cartografia do mundo político e subjetivo a um só tempo. O mundo de Duras é feito de histórias, de Nevers ou Césarée, de Saigon, Calcutá ou Yvelinnes, das praias da Indochina ou as da Normandia, num percurso que vai do extremo oriente – diante do mar da China integrado ao oceano Pacífico – ao extremo ocidente – o canal da Mancha integrado ao oceano Atlântico. Entre esses extremos, há um vazio, um continente (quase) desaparecido dos

escritos de Duras, a América. O continente dos EUA – origem da bomba que não é mencionada em *Hiroshima*, exceto pela estupefação diante do fato de que se tenha ousado atirar a bomba, e que se tenha conseguido (cf. DURAS, 1960, p. 48) – parece não ter espaço na geopolítica subjetiva de Marguerite Duras. Numa das poucas passagens em que menciona os EUA, em *Les yeux verts*, Duras fala de um tempo futuro de “quando a farsa terminar”. Ela se refere àqueles que querem dominar tudo, submeter os corpos ao jugo, a potência disseminada ao poder concentrado, e a partir deles chega aos EUA:

Quando a farsa terminar veremos o homem fabricado com medo, o homem de cabeça vazia, aquele de Cabul e de Praga. Eles conseguiram. É o homem que tem medo. Mais que na China ele tem medo, mais que na floresta virgem ou sobre o mar agitado. Esse homem é o soldado mais rentável do mundo. Ele está inteiramente à mercê daquele que provoca seu medo.

A gente se pergunta por quê. Por que querer tudo do homem, tudo do mundo? Não vê resposta. Não vê aonde eles querem chegar, o que lhes trará a hegemonia da Europa. Tem-se o sentimento de estar diante de um doente sob calmante. O calmante, o valium deles, seu largactyl, sendo aqui o continente U.S.A., o medo dos U.S.A. Esse medo é diferente daquele que eles fazem reinar. É aquele de não chegar a reinar sobre o todo do mundo sangrado até a morte, uma Polônia generalizada. Eles têm medo de não provocar medo o bastante (DURAS, 1996 [1980], p. 50-1).

Neste império do medo, cuja fronteira de retaguarda é o império dos EUA, o medo maior é o de não poder matar. E aí surge, paradoxalmente, a dor que em algum plano humaniza, no ápice da desumanização, da submissão a um poder aniquilador:

Mas aqui, diante desse continente oceânico, eles são impotentes em fazer reinar o medo que eles disseminam. E então o medo deles, em sentido inverso ao de ser morto, é o de não poder matar. Eles estão diante dos U.S.A. como a Alemanha hitlerista diante de seu próprio país em 1941. Mas aqui eles não passam de jeito nenhum, não se trata de uma derrota mas de uma impossibilidade geográfica intransponível. Logo, eles estão diante da configuração terrestre de sua dor, de sua única dor, talvez, a de não aniquilar¹⁹ (DURAS, 1996 [1980], p. 50-1).

¹⁹ « Lorsque la farce finira on verra l'homme fabriqué avec de la peur, l'homme à la tête vide, celui de Kaboul et de Prague. Ils l'ont obtenu. C'est l'homme qui a peur. Plus qu'en Chine il a peur, plus que dans la forêt vierge ou sur la mer démontée. Cet homme est le soldat le plus rentable du monde. Il est entièrement à la merci de celui qui provoque sa peur.// On se demande pourquoi. Pourquoi vouloir le tout de l'homme, le tout du monde ? On ne voit pas. On ne voit pas où ils veulent en venir, ce que leur rapporterait l'hégémonie de l'Europe. On a le sentiment d'être devant un malade sous calmant. Le calmant, leur valium, leur largactyl, étant ici le continent U.S.A., la peur des U.S.A. Cette peur est différente de celle qu'ils font régner. C'est celle de ne pas arriver à régner sur le tout du monde saigné à blanc, une Pologne généralisée.

Esta dor, fundada num vazio niilista que anula o próprio corpo em primeiro lugar, não será capaz de marcar o mundo, apenas tentará, sem jamais conseguir totalmente eliminar as marcas do amor vivido, da potência dos corpos, do pensamento, do escrever. Sobre essa incapacidade dos impérios, pode-se mencionar uma das últimas produções fílmicas de Duras, *Dialogue de Rome* (1982), que retoma a história de *Césarée*, mas agora lança um olhar também sobre o problema do império, a partir de um comentário sobre o paradigma dos impérios, Roma:

Eu não creio que Roma pensasse. Ela enunciava seu poder. Era em outros lugares, nas outras regiões que se pensava. Era em outros lugares que o pensamento tinha lugar. Roma devia ser apenas o lugar da guerra e do roubo desse pensamento, aquele onde ele era editado. (DURAS, 1993, p. 92)

Pensar, aqui, é palavra correlata de *escrever*, esse verbo que ao longo dos anos, e sobretudo a partir de meados dos anos 1960, adquire um sentido intransitivo para Duras, no mesmo passo em que se torna o campo da experiência política por excelência. Um pensamento só seria possível como gesto *autoral*, como resposta direta ao vivido e não a uma obediência a qualquer regime social de controle. Daí que a geopolítica subjetiva de Duras, o mundo cartografado por sua escritura, seja uma espécie de mundo sociopolítico em negativo, onde a potência dos corpos, deixada sob a sombra, toma o lugar do poder dos impérios e sua luz. As ruínas de Césarée ardem sob as cinzas de Roma.

Referências bibliográficas

- AYER, Maurício. *A música do fim do mundo: orquestrações de literatura, teatro e cinema em Marguerite Duras*. São Paulo: Elefante, 2020.
- AYER, Maurício. "O cinema como ato político". In: KUNTZ, Cristina; AYER, Maurício. *Olhares sobre Marguerite Duras*. São Paulo: Publisher Brasil, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Trad. de Carlos Nejar; rev. de trad. de Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Globo, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas II*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 1999.

Ils ont peur de ne pas faire assez peur. Mais ici, devant ce continent océanique, ils sont impuissants à faire régner la peur qu'ils répandent. Et là leur peur, en sens inverse d'être tué, c'est de ne pas pouvoir tuer. Ils sont devant les U.S.A. comme l'Allemagne hitlérienne devant leur propre pays en 1941. Mais ici ils ne passent pas du tout, il ne s'agit pas d'une défaite mais d'une impossibilité géographique infranchissable. Ils sont donc face à la configuration terrestre de leur douleur, leur seule douleur peut-être, celle de ne pas anéantir » (DURAS, 1996 [1980], p. 50-1).

- DENES, Dominique. *Marguerite Duras: Écriture et politique*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- DERRIDA, Jacques. « Des tours de Babel ». In: GRAHAM, Joseph (ed.). *Difference in translation*. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 1985, p. 209-48.
- DURAS, Marguerite. « Roma ». *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993 (impr. 2003), p. 85-106.
- DURAS, Marguerite. *La couleur des mots*. Entretiens avec Dominique Noguez. Paris: Benoît Jacob, 2001 (1984).
- DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. Paris: Cahiers du Cinéma, n. 312-313, (jun. 1980) 1996 (Petite bibliothèque des Cahiers du cinema).
- DURAS, Marguerite. *Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner (Melbourne), Aurélia Steiner (Vancouver)*. Quatre films écrits et réalisés par Marguerite Duras. Suivis de « La caverne noire », entretiens avec Dominique Noguez DVD. Paris: Benoît Jacob Vidéo, 1979. Filme Césarée. Disponível em: <https://youtu.be/IxvjJCOfxHA>, acesso em: 10/3/2020.
- DURAS, Marguerite. *Le camion suivi d'un entretien avec Michelle Porte*. Paris: Minuit, 1977.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960 (impr. 2001).
- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- STUART MILL, John. *A system of logic, ratiocinative and inductive*. E-Book 27942, Project Gutenberg, 31 January 2009 [1843]. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/27942/27942-pdf.pdf>, acesso em: 15/3/2020.
- VIRCONDELET, Alain (org.). *Marguerite Duras ou le temps de détruire*. Paris: Seghers, 1972 (Écrivains d'hier et d'aujourd'hui).

Recebido em 26 de maio de 2020

Aprovado em 27 de maio de 2020

Maurício Ayer leciona literatura francesa no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, é autor de *A música do fim do mundo: orquestrações de literatura, teatro e cinema em Marguerite Duras* (crítica, 2020), *A cidade além das margens* (poesia, 2018), *Olhares sobre Marguerite Duras* (crítica, 2014), coorganizado com Cristina Kuntz, e de *Música nas Montanhas: 40 anos do Festival de Campos do Jordão* (reportagem histórica, 2009), com Camila Frésca. Contato: mauayer@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8814-3377>

O QUE SE DIZ DO QUE (NÃO) SE VIU? *HIROSHIMA MON AMOUR*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p86-99>

Celina Maria Moreira de Mello^{I II}

RESUMO

A Segunda Guerra mundial, em sua complexidade e dimensões, levou a uma reflexão sobre a (im)potência da literatura e das artes, interrogando os limites de sua representação em registros documentais e em obras de arte. Neste ensaio são comparados certos processos de construção das narrativas de *Nuit et brouillard* (1955), dirigido por Alain Resnais, com roteiro de Jean Cayrol, e *Hiroshima, mon amour*, também de Alain Resnais, roteiro de Marguerite Duras, que se colocam diante deste desafio. Será dado destaque aos recursos de que se valem diretor e escritores, à potência criativa do entrelaçamento das imagens fílmicas e do texto literário, assim como a seu impacto político.

ABSTRACT

*The Second World War, in its complexity and different dimensions, led to a reflection on the power (or powerlessness) of literature and the arts, questioning the limits of its representation in documentary records and works of art. In this essay, certain processes of construction of the narratives of *Nuit et brouillard* (1955), directed by Alain Resnais with a screenplay by Jean Cayrol, are compared to those of *Hiroshima, mon amour*, also by Alain Resnais, with a screenplay by Marguerite Duras, which stand before this challenge. Emphasis will be given to the resources used by directors and writers, to the creative power of intertwining filmic images and literary text, as well as their political impact.*

PALAVRAS-CHAVE:

Nuit et brouillard;
Hiroshima mon amour;
Alain Resnais;
Jean Cayrol;
Marguerite Duras.

KEYWORDS

Nuit et brouillard;
Hiroshima mon amour;
Alain Resnais;
Jean Cayrol;
Marguerite Duras.

^I Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

^{II} Apresento aqui os primeiros resultados do projeto de pesquisa *Visões do outro e dos impérios*; (não) adaptações de *Salammbô* de Flaubert para a ópera, desenvolvido com apoio do CNPq, com bolsa de produtividade em pesquisa. Processo n. 306918 /2019-6.

Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement.

La Rochefoucauld

I ntrodução

A escola de samba Águia de Ouro, da cidade de São Paulo, em seu desfile de carnaval de 2020, apresentou um enredo que tinha como tema o conhecimento humano, em seus aspectos positivos, mas também negativos. Um de seus carros alegóricos, que chamou a atenção do público, da imprensa e da população de modo geral e, em especial, da comunidade japonesa de São Paulo, representava a bomba atômica *Little Boy* que foi lançada por um bombardeiro americano sobre a cidade de Hiroshima, em 6 de agosto de 1945, matando 200 mil pessoas: “O terceiro carro lembrou o bombardeio de Hiroshima, no final 120 pessoas fizeram uma encenação sobre a devastação. Algumas delas eram parte da comunidade japonesa de SP” (G1 Globo, 2020a [s.p.]). O bombardeio e o massacre se repetiram na cidade de Nagasaki, no dia 9 de agosto de 1945. A respeito da representação deste episódio, que foi polêmica, a posição da comunidade japonesa em São Paulo foi de que “o carro suscitava lembranças ruins e tristes” (G1 Globo, 2020b [s.p.]).

Durante a Segunda Guerra Mundial, além das mortes de soldados em batalhas, foram sistemáticos os bombardeios de cidades, destruindo populações civis, foram promovidos extermínios em massa e genocídios foram programados e executados. Milhões de pessoas foram assassinadas. *Holocausto*. Populações inteiras foram espoliadas, estupradas, aterrorizadas e enxotadas, redistribuídas em outras terras, arrancadas de suas raízes. “Conflito algum registrado pela História matou tanta gente. Porém o mais impactante é o número de mortos entre os civis não combatentes: ao menos 19 milhões, ou seja, mais da metade do total” (JUDT, 2008, p. 31-2).

Era o Mal em uma escala ainda desconhecida da humanidade. A Paz foi imposta e celebrada com um pragmatismo que instalou tribunais, distribuiu medalhas de heroísmo e condenou alguns à morte, à prisão ou ao opróbio. Uma questão moral, entre muitas, foi colocada e ainda se coloca: as bombas lançadas sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki, que extinguíram duas cidades e decimaram sua população, deixando um

rastró de sequelas entre os *sobreviventes*,¹ foram *justificadas* por terem *apressado* o fim da guerra e teriam assim *poupado* milhões de vidas.

Uma questão interroga, igualmente, o campo das artes, desdobrando-se entre os valores morais e os limites da estética. O conflito mundial em sua complexidade e dimensões levou a uma reflexão sobre a (im)potência da literatura e das artes. O horror absoluto deve, pode ser contado pela escrita literária ou ser representado pelo cinema ou outros meios de expressão artística? Por que e como construir um objeto estético na distância que separa o acontecimento e a necessidade ou o desejo de o representar? Por que e como acolher a obra de arte que diz, mostra, dança ou canta a destruição?²

No Festival de Cannes de 1959, o filme *Hiroshima, mon amour*, do cineasta Alain Resnais (1922-2014), com roteiro de Marguerite Duras (1914-1996), coloca-se frente a esse desafio, dando forma, cor, movimento, melodia e ritmos à narração poética de uma história de amor que atravessa os registros da História. Será realizada neste ensaio uma comparação dos processos de construção de narrativas nos filmes *Nuit et brouillard* (1955) e *Hiroshima, mon amour*, ambos dirigidos por Alain Resnais, ressaltando os limites da representação documental, assim como a potência criativa das imagens fílmicas e do texto literário e seu impacto político.

Do documentário à ficção

Hiroshima, mon amour não é a primeira obra cinematográfica de Alain Resnais a representar uma incursão nos terrenos explosivos dos horrores daquela Guerra. Em 1956, fora exibido no Festival de Cannes o documentário *Nuit et brouillard* (Noite e neblina, 1955), do cineasta Alain Resnais. É um filme que dura 32 minutos, com texto do poeta e romancista Jean Cayrol (1911-2005), música composta pelo compositor austríaco Hanns Heisler e texto recitado pelo ator Michel Bouquet (1925-).

Curiosa categorização essa de documentário, como se documentar o horror, em uma escala tão gigantesca? Reproduzo abaixo a sinopse de *Nuit et brouillard*, quando de uma chamada recente para a exibição do filme pela RTP, Rádio e Televisão de Portugal, a qual evidencia o trabalho de colaboração entre cineasta e roteirista, e celebra seus resultados:

[...] *Nuit et Brouillard* continua a ser simplesmente o melhor filme alguma vez feito sobre os campos de concentração. Alain Resnais

¹ Grifos meus, para me distanciar destas falas.

² Em uma enumeração não exaustiva, apenas no cinema, em seus mais variados gêneros, podemos citar *Duas mulheres* (1960), de Vittorio de Sica, *O porteiro da noite* (1974), de Liliana Cavani, *O casamento de Maria Braun* (1979), dirigido por Rainer Werner Fassbinder, *A vida é bela* (1997), de Roberto Benigni, *O resgate do soldado Ryan* (1998), dirigido por Steven Spielberg e *Bastardos inglórios* (2009), de Quentin Tarantino. Em um suporte mais recente, o das séries em *streaming*, destacam-se *O Pacífico* (2010) e *Hunters* (2020).

pesquisou durante quatro anos os materiais disponibilizados pela Commission d'Histoire de la Déportation,³ entidade que fez a encomenda do filme. A abundância de imagens disponíveis, pela sua carga emotiva, constituía em si mesma uma armadilha, visto apontar no sentido de uma denúncia já feita. Resnais, que conta aqui com a colaboração de Chris Marker, contornou essa dificuldade a partir de uma reflexão sobre esses materiais que é, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a memória e o esquecimento, como, aliás, acontece em todo o seu cinema. Acresce que o filme tem texto do grande escritor Jean Cayrol, ele próprio um ex-internado no campo de concentração de Mathausen e autor de *Poèmes de la Nuit et Brouillard*. Desta combinação de talento e experiência vivida resultou uma das obras-primas absolutas de toda a História do Cinema: *Nuit et Brouillard*. *Nuit et Brouillard* recebeu o Prémio Jean Vigo em 1956, o Grande Prémio do Cinema francês em 1956 e a medalha de ouro do festival de Karlovy Vary em 1957. (*Nuit et brouillard*; a evocação dos campos de concentração nazis. RTP; Radio e Televisão de Portugal, 2020)

Embora tendo lutado no movimento da Resistência e tendo sido preso pelos alemães em 1942, Jean Cayrol – que passou pela prisão de Fresnes e o campo de concentração de Gusen-Mauthausen e foi libertado em 1945 pelo exército americano –, não escrevera o poema-roteiro a partir de uma experiência pessoal dos campos de extermínio. Denunciado por fazer parte de uma rede de espionagem, Cayrol foi aprisionado no regime *Nacht und Nebel* (Noite e neblina), “destinado a fazer desaparecer o mais discretamente possível os resistentes” (DIATKINE, 1997, [s.p.]).⁴ A narração do filme é um poema em parte escrito no cativeiro, em parte composto a partir de registros fotográficos colocados à sua disposição, por Alain Resnais: “Em sua autobiografia *Era uma vez*, o escritor Jean Cayrol conta como pensou que fosse ficar ‘louco’, depois de ter prendido, nas paredes, as imagens do universo concentracionário” (*Idem*, [s.p.]).

O processo de montagem constrói uma estrutura de contraste entre a filmagem dos campos de concentração desertos, nas sequências iniciais e finais e as imagens por elas emolduradas. A abertura e a conclusão do filme, com as cores do presente, servem de moldura à reprodução de fotos e filmes⁵ em preto e branco, selecionados na imensa massa de imagens arquivadas, que são os documentos daquele passado recente. A montagem de cenas faz contrastar a pacífica beleza das paisagens campestres e o

³ Em uma entrevista de 1955, Alain Resnais relata tratar-se de uma encomenda do Comitê da História da Segunda Guerra Mundial. *Alain Resnais interview on 'Night and Fog' / 'Nuit et Brouillard' (1955)* [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oQ8JV07QgQQ>, acesso em 11/3/2020.

⁴ A tradução das citações em francês são de minha responsabilidade.

⁵ Mauro Luiz Rovai ressalta que Resnais utiliza inclusive sequências do filme de Leni Riefensthal, *O triunfo da vontade*, de 1934, “um filme que está em uma zona cinzenta entre o documentário e a propaganda” (2018, p. 5-6).

horrendo recorte dos espaços edificados. Imagens, o comentário-narrativa e trilha sonora formam um jogo de contraponto.⁶ O *leitmotiv* é o confronto expresso, desde as primeiras sequências do filme, pela anáfora⁷ *même* (até mesmo):

*Même un paysage tranquille, même une prairie avec des vols de corbeaux, des moissons et des feux d'herbe, même une route où passent des voitures, des paysans, des couples, même un village pour vacances, avec une foire et un clocher, peuvent conduire, tout simplement, à un camp de concentration.*⁸ (RESNAIS, 1955)

Um outro recurso poético é a enumeração dos campos, belas sonoridades enfileiradas em um rosário de dor: “Struthof, Oranienbourg, Auschwitz, Neuengamme, Belsen, Ravensbruck, Dachau, Mauthausen, foram nomes como os outros, nos mapas e nos guias de viagem” (Idem, 1955). Cenários vazios, “visitados apenas por uma câmera” (Idem, 1955), personificação de um objeto que faz do espectador um visitante em lugares onde há apenas construções abandonadas. São evocados, por uma trilha sonora que entrelaça música e narração, os milhões de prisioneiros que lá foram mortos. O comentário é pontuado por reflexões sobre o que pode ser ainda visto e mostrado. Cayrol recorrerá às metáforas, as imagens do presente são apenas “restos”, “a casca” (Idem, 1955). Nas sequências finais, a impossibilidade de filmar o fantasmagórico e de documentar o *Holocausto* é explicada por Michel Bouquet com uma entonação monótona, que se aproxima do recitativo: “Nove milhões de mortos assombram esta paisagem” (Idem, 1955).

Se cinema é movimento (*movie*), como documentar espaços destruídos, cadáveres amontoados em valas, sobreviventes esqueléticos, a rigidez dos fornos e alojamentos, a crueldade dos *experimentos médicos*, o projeto de erradicação sistemática de certos grupos? O humano desapareceu das paisagens pacificadas do presente, em que só a câmera se move, enquanto vemos, nos registros do passado, a movimentação das

⁶ “Contraponto. (lat. contra =diante de, face a face; *punctum* =picada) 1. Técnica musical que consiste em superpor várias ‘vozes’, cada uma conservando sua autonomia melódica e, contudo, contribuindo para formar um conjunto harmonioso. 2. [...] o termo se refere a um procedimento semântico fundamentado no contraste ou na junção de elementos distintos, notadamente duas intrigas que se entrelaçam” (GORP *et alii*, 2005, s.v. Contrepoint, p. 118).

⁷ “Anáfora. Do grego *anaphora* (ana-ferw): levantar, levar para cima, puxar para si, e, por extensão, oferecer, relatar, narrar, rememorar, imputar algo a alguém. O termo é utilizado em várias acepções. No ritual litúrgico cristão, designa a parte central da celebração eucarística, o cânone, no decurso do qual o celebrante rememora a Última Ceia de Jesus com os seus discípulos. Na retórica, designa a figura que consiste na repetição de um mesmo termo no início de várias frases, criando assim um efeito de reforço e de coesão textual” (RODRIGUES, 2009 [s.p.]).

⁸ “Até mesmo uma paisagem tranquila, até mesmo uma pradaria com vôos de corvos, colheitas e fogueiras de grama, até mesmo uma estrada em que passam carros, camponeses, casais, até mesmo um vilarejo para férias, com uma feira e um campanário, podem levar simplesmente a um campo de concentração” (cf. A íntegra do comentário em CAYROL, [s.d.] [s.p.]).

tropas alemãs, dos deportados, e sobretudo dos trens. Este último recurso será amplamente retomado por Claude Lanzmann (1925-1918), em *Shoah* (1985), *documentário* realizado a partir de depoimentos de sobreviventes dos campos de extermínio, entrevistas com ex-oficiais nazistas e maquinistas dos “trens da morte” (*DVD Shoah* [s.d.] [s.p.]). O filme, em sua insuportável duração de 543’, evidencia, se ainda necessário fosse, a impossibilidade de documentar o irrepresentável.

Nuit et brouillard responde a uma demanda de caráter político, dever de memória e advertência: “[...] a guerra adormeceu, um olho sempre aberto” (RESNAIS, 1955). Resulta em uma obra de arte que provoca uma reflexão sobre o poder e os limites das imagens e das palavras, quando o humano se defronta com seus abismos. O processo de escrita e a montagem do filme, além do contraste entre passado e presente, apontam para uma dupla inscrição, o registro dos documentos visuais e a evocação poética da “máquina” montada pelos nazistas, metáfora reificadora, a suprimir a humanidade dos carrascos. Os recursos fílmicos e literários desta narrativa cinematográfica serão retomados alguns anos depois por Alain Resnais e Marguerite Duras em *Hiroshima mon amour*.

Pontuações e contrapontos

Hiroshima mon amour intensifica o mesmo entrelaçamento entre palavra, música e imagem, narrativa poética e documentos visuais, levando-os aos limites da representação. O desafio da inscrição de memória com que se defrontam o cinema e a literatura volta-se para o episódio da bomba atômica jogada sobre Hiroshima e a destruição e o genocídio que *apressaram* o fim da guerra. A opção estética e a colaboração entre cineasta e escritor se repetem, desdobrando-se o impossível documentário na ficção de uma história de amor. O filme se voltará para uma narrativa em que são igualmente marcantes os recursos da criação poética.

Para Mauro Luiz Rovai, pesquisador da USP, *Nuit et brouillard* e *Hiroshima mon amour*, este é o primeiro longa-metragem de Resnais após dez anos filmando apenas documentários, fariam parte de “um conjunto no interior do qual as obras dialogam entre si, colaborando para caracterizar o universo temático pelo qual Resnais ficaria conhecido [...] em que se destacam a morte, a memória e os modos de lidar com ela” (2018, p. 3). Não se trata apenas do mesmo universo temático e do mesmo dever ético de memória, mas também da experimentação de novos modos, tanto no cinema quanto na literatura, de representar horrores até então inimagináveis.

Desde o Surrealismo e Jean Cocteau (1889-1963), os romancistas se sentem atraídos pelo cinema (CLOUZOT, 1972, p. 46-80).⁹ Nos anos que se seguem à Segunda Guerra Mundial, um pequeno grupo de escritores e cineastas procuram uma escritura fílmica análoga à escrita literária. Neste grupo encontramos Alain Resnais, Agnès Varda (1928-2019), Chris Marker (1921-2012), Alain Robbe-Grillet (1922-2008), Marguerite Duras, Jean Cayrol, Claude Durand (1938-2015) e Henri Colpi (1921-2006). Residentes da Rive Gauche de Paris,¹⁰ são chamados pelos críticos de *Grupo Rive Gauche*. Em sua maioria haviam lutado contra os nazistas na Resistência francesa, interessam-se pelos problemas mundiais, militam em movimentos de esquerda, pela paz e contra toda forma de opressão. Em um contexto de guerras de descolonização,¹¹ denunciam o fascismo, o racismo e o colonialismo.¹² Suas obras se veem, então, às voltas com a censura.

Uma foto do campo de Pithiviers em que aparece um guarda francês, identificado enquanto tal por seu quépi, quase impede a exibição de *Nuit et brouillard* pela comissão de censura. O filme é liberado após ter sido coberto o tal quépi. Incomoda mais as autoridades francesas o registro da colaboração do Governo de Vichy¹³ com a política nazista de deportação, do que a máquina de extermínio nazista, o que foi comentado por Resnais, nos seguintes termos:

Ah ben ça on ne s'en était jamais douté! [...] Ça c'est extraordinaire! [...] On ne l'avait pas vu, on ne l'avait pas vu ce gendarme! [...] D'ailleurs au dos de la photo il y avait l'Aigle allemand et autorisé par le Kommandantur ou quelque chose comme ça, ce qui était formidable. La France interdisait un document qui avait été autorisé par les nazis. [...] Moi j'ai refusé de le couper sans une lettre et eux [a Comissão francesa de controle] disaient: "Et bien non, si vous ne coupez pas de votre propre chef, et bien on vous coupe les dix dernières minutes." [...] Drôle d'époque... [...] Et en plus personne n'aurait repéré ce gendarme [...] Alors on a transigé, dans l'intérêt tout de même... [...] Alors on a transigé sur cette chose incroyable, on a peint une poutre sur le quépi

⁹ As informações que seguem retomam e atualizam pesquisa realizada para minha tese de doutoramento, *Marguerite Duras; o texto e sua travessia* (MELLO, 1985, p. 20).

¹⁰ Bairros da margem esquerda do rio Sena.

¹¹ Processo de emancipação política dos países colonizados, desencadeado ao término da Segunda Guerra Mundial. No que se refere ao Império colonial da França, destacamos a perda de seus mandatos na Síria e no Líbano em 1945, a derrota militar de Dien Bien Phu na Indochina, em 1954, e a longuíssima guerra da Argélia por sua independência (1954-1962).

¹² Registramos a este respeito o filme de Chris Marker e Alain Resnais, *Les statues meurent aussi* (1953), documentário sobre a arte africana, que após ser exibido no Festival de Cannes foi retirado de circulação comercial por ter sido considerado anticolonial. A segunda metade do filme foi censurada até 1963 e sua versão integral só pode ser exibida publicamente, a partir de 1968 (RESNAIS, 1969).

¹³ Regime de exceção, liderado pelo Maréchal Pétain, com sede na cidade de Vichy, que governou a França e seu império colonial, de 1940 a 1944, fazendo deste país um Estado cliente que colabora com a Alemanha nazista.

*du gendarme. Alors le gendarme est là mais on ne peut pas distinguer très bien son quépi.*¹⁴ (RESNAIS, [s.d.] 2'28"-4'17")

E por razões diplomáticas, para não prejudicar os projetos de cooperação entre a França e a Alemanha dos anos 1950, no cenário do que foi chamado de política de reconciliação, o filme não faz parte da mostra oficial do Festival de Cannes. Foi exibido em mostra paralela e proibido na Suíça, que alegou sua *neutralidade*. Apenas em 1997, o *quépi* foi restaurado. Hoje o filme já pode ser visto na Suíça... (cf. SIMÉONE, 2015 [s.p.]; DELAGE, 2003, p. 82).

Hiroshima mon amour vai igualmente se defrontar com a censura e provocar mal-estar diplomático. O filme é retirado da mostra oficial do Festival de Cannes de 1959 e é projetado em mostra paralela, desta vez a pedido da delegação americana. Terá cenas cortadas no Canadá e na Itália, sob pretexto de sexo e violência. Contudo, obtém o Prêmio da Crítica internacional (cf. MICHEL, 1997, p. 304).

A sinopse do filme não pode se limitar a mencionar uma aventura extraconjugal entre uma atriz francesa e um arquiteto japonês, com seu duplo apelo erótico e exótico. A escolha do ator procura evitar o carimbo étnico: “O ator japonês Eiji Okada é selecionado por Resnais que o viu atuar em um filme em Paris. Ele é o ator perfeito. Seu tipo físico não é marcado demais. Resnais não quer lançar mão do exotismo no amor dos dois amantes” (FATTEBERG, 2018 [s.p.]). Tampouco nos é oferecido o clichê do confronto de culturas, oriental e ocidental, francesa e japonesa, mas um concerto no sofrimento. O homem, *Lui* (Ele), afirmando que nada pode ser visto do que aconteceu na cidade de Hiroshima e a mulher, *Elle* (Ela), relembrando seu amor proibido por um soldado alemão e a punição que sofreu, no momento da depuração, são recursos que enfatizam o desalinhamento entre o registro documental e as marcas subjetivas das consequências do conflito.

Nuit et Brouillard já levava Resnais a uma reflexão sobre a armadilha do documento visual:

[...] é com uma grande humildade que ele se implicou na aventura ética e estética que fará de *Nuit et Brouillard* um filme inaugural em muitos aspectos. Uma de suas maiores contribuições vem da aguda reflexão que o inspira sobre a

¹⁴ “Ora nunca havíamos imaginado isto! [...] É extraordinário! [...] Não havíamos visto esse policial! [...] Aliás, no verso da foto, havia a Águia alemã e a autorização do Kommandantur ou algo parecido, o que era fantástico. A França proibia um documento que havia sido autorizado pelos nazistas. [...] Eu recusei cortar a cena sem uma carta e eles [a Comissão de Controle francesa] diziam: ‘Ora não, se o senhor não cortar a cena por sua própria iniciativa, vamos cortar os dez minutos finais.’ [...] Época bizarra... [...] E além disso ninguém teria visto esse policial [...] Então fizemos um acordo, pensando no interesse... [...] Então fizemos um acordo sobre essa coisa incrível, pintamos uma viga por cima do *quépi* do guarda. Então o guarda está lá, mas não se pode ver bem o *quépi*”.

armadilha da evidência do visível, e mais ainda do voyeurismo como modo ordinário de confrontação da história. Este procedimento levará, três anos mais tarde, ao encontro com Marguerite Duras e à escritura de *Hiroshima mon amour*. (DELAGE, 2003, p. 91)

Antoine Dauman (1925-1998), produtor de *Nuit et Brouillard*, solicita a Resnais um documentário sobre a bomba atômica, que abandona este primeiro projeto e busca a colaboração de Marguerite Duras, com a proposta da ficção de uma história de amor. Em carta a Duras, Resnais lhe pede: “Faça literatura, esqueça a câmera” (FATTEBERG, 2018 [s.p.]).

O título do filme, que é um oxímoro,¹⁵ expressa a um só tempo a necessidade e a inadequação destes filmes; sua construção paradoxal atesta o confronto entre a impossível inscrição histórica e as feridas subjetivas da Segunda Guerra Mundial. O texto de Marguerite Duras é um poema elegíaco, canto de lamento da perda da liberdade, de uma paixão, de vidas.

Hiroshima mon amour é do mesmo modo comparável a uma ópera, que associa cinema, literatura e música¹⁶. Em uma entrevista concedida ao crítico de cinema Michel Ciment (1838-), Alain Resnais explica seu desejo de realizar uma ópera filmada, que fosse contemporânea: « *J'ai toujours eu envie de faire un opéra filmé, mais à la condition évidemment que cet opéra soit écrit par un musicien contemporain, enfin vivant, qu'il l'écrive comme un scénariste l'écrirait en sachant que c'est pour le cinéma qu'il travaille* » (2006, 0'34" - 0'53").¹⁷

Temos, no filme, o roteiro de Marguerite Duras, ou seja, seu *libretto*, a ambientação em diferentes cenários, as árias cantadas pelo casal, a compor a representação da tragédia vivida por eles e memorada no encontro amoroso. O dueto entre Ele e Ela pode ser aproximado do recitativo¹⁸, com um ritmo artificialmente lento e sincopado, desde as primeiras falas dos atores: « *Lui: Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien* ». Ao que

¹⁵ “Oxímoro. Na retórica, consiste na combinação e expressão de vocábulos paradoxais. Aproxima-se da antítese, porém no oxímoro ambos os termos se excluem, a fim de revelar que a conciliação de contrários é possível e, por vezes, indispensável para se exprimir a verdade. [...] Poder-se-á considerar este recurso estilístico como uma “antítese lexical”, isto é, o objectivo do oxímoro é intensificar, ainda mais do que antítese, a junção paradoxal, vincando que o confronto de duas palavras ou ideias opostas e incongruentes permite valorizar a força expressiva [...]” (SERRA, 2009 [s.p.]).

¹⁶ A música do filme é uma composição de Georges Delerue (1925-1992) e Giovanni Fusco (1906-1968).

¹⁷ “Sempre desejei fazer uma ópera filmada, mas evidentemente com a condição de que esta ópera fosse escrita por um músico contemporâneo, vivo, que fosse escrita como a escreveria um roteirista, sabendo que está trabalhando para o cinema”.

¹⁸ “RECITATIVO. MUS. Na música dramática (cantata, ópera, oratório) e a música vocal religiosa e profana moderna (moteto, melodia, ‘Lied’) canto livremente declamado, cuja linha melódica e desenho rítmico acompanham as inflexões naturais da frase falada. [...] *Por analogia*. Parte de uma obra instrumental cuja função é descritiva ou dramática” (TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE. s.v. *Récitatif*).

Ela responde: « *J'ai tout vu. Tout* »¹⁹ (*Hiroshima mon amour's Unforgettable opening*, 2015, 1'18"-1'23").

O historiador do cinema David Bordwell, ao analisar as primeiras sequências de seu prólogo de 13 minutos, observa que *Hiroshima* traz para o espectador um novo modo de olhar, que traduz a inadequação de uma imagem visual, a impossibilidade de se ver o que ocorreu em Hiroshima (*"the film insists on the inadequacy of witnessing anything"*, 2018, 2'30"). Se nada foi visto, como pode ser lembrado? Bordwell destaca o processo de montagem, que me parece muito próximo da técnica pictórica da colagem, ao justapor o abraço erótico do casal, os corredores do hospital de Hiroshima, as escadarias do museu que conserva a memória subjetiva das vítimas, e até mesmo uma "recriação ficcional do ataque" reconstituído com figurantes. (2018, 1'58"-2'26"). As cenas são acompanhadas pelo diálogo em quiasmo²⁰ entre o arquiteto e a enfermeira, ritmado por repetições:

– *Ainsi l'hôpital, je l'ai vu. J'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir?*
 – *Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima.*
 – *Quatre fois au musée.*
 – *Quel musée à Hiroshima?*
 – *Quatre fois au musée, à Hiroshima. [...] Les gens se promènent pensifs à travers les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose. Les photographies, les photographies faute d'autre chose.*²¹
 (*Hiroshima mon amour's Unforgettable opening*, 2015, 1'25"-2'52")

No museu, pedaços de ferro retorcidos e incinerados pelo calor, que se tornaram objetos estéticos: « *J'ai vu des capsules en bouquet. Qui l'aurait pensé?* »²² (*Idem*, 3'20"-3'25"). Além do ritmo, do refrão e das repetições, algumas rimas são a marca sonora, clara e didática do poema, como *bouquet-pensé* (buquê-imaginado). E o jogo de contraponto das imagens continua, entre a pele conservada fresca, a pedra queimada, longos cabelos. Um filme, fotografias, explicações "já que não há mais nada".

Como aquilo que ocorreu em Hiroshima, a história do homem e a história da mulher têm que ser reconstituídas fragmento por fragmento,

¹⁹ "Ele: – Você nada viu em Hiroshima. Nada" "Ela: – Eu vi tudo. Tudo."

²⁰ "QUIASMO. Do grego *Khiasmus*, «cruzamento», é uma figura de estilo que se traduz pela inversão da ordem das palavras (o que poderá conduzir à repetição das mesmas) e de duas frases que se opõem, permitindo não só diversificar o ritmo frásico, bem como levar à obtenção de certos efeitos semânticos, a partir da posição que as palavras ocupam no enunciado" (ROCHA, 2009 [s.p.]).

²¹ " – Assim eu vi o hospital, eu vi. Tenho certeza. O hospital existe em Hiroshima. Como poderia deixar de vê-lo?/ – Você não viu hospital em Hiroshima. Você nada viu em Hiroshima./ – Quatro vezes ao museu./ – Que museu em Hiroshima?/ – Quatro vezes o museu, em Hiroshima. [...] As pessoas passeiam pensativas, passam pelas fotografias, as reconstituições, já que não há mais nada. As fotografias, as fotografias, já que não há mais nada".

²² "Vi buquês de tampas de garrafa. Quem teria imaginado?"

em uma narrativa feita de justaposições, construção paratática, com leves deslocamentos, em que passo a passo se engendram a anamnese do passado e o resultado catártico de um trabalho de luto.²³ A construção do poema ecoa na montagem do filme. É o presente que recriará o passado, trazendo a coleção de suas imagens para o nível da simbolização.

O relato dela faz surgir documentadas cenas da violência da depuração que, no momento da libertação da França, responde à violência que havia sido a ocupação nazista: mulheres arrastadas, os cabelos raspados, humilhação, expostas ao opróbrio, por terem se relacionado com o *inimigo alemão*. O ódio dos homens se descarrega, de um modo cego e covarde, em um dos entes mais frágeis de sua cultura. A este ódio se contrapõe a apaixonada união do presente e do passado.

O filme das imagens e o filme das vozes se entrelaçam, na enumeração do que não pode ser mostrado, hipotipose.²⁴ O fio do presente é tecido na imagem do encontro dos corpos e no canto das vozes, levando ao desenlace de uma cura simbólica; os amantes se renomeiam, Ele será Hiroshima e Ela, Nevers. Despojados de sua cultura, roupas e identidades, Ele e Ela fusionam a destruição de Hiroshima e a experiência mais íntima que, na cidade de Nevers, esmagou, em nome da pátria a liberdade da mulher na escolha de seu parceiro. No jogo da rememoração, o homem japonês e o jovem soldado alemão se confundem. Não são representantes de um povo, uma cultura ou uma etnia, não são *o outro*, o inimigo, alguém que deva ser destruído, *mon amour*.

Considerações finais

A Segunda Guerra Mundial traz para os artistas, escritores, cineastas, fotógrafos, compositores, o desafio de novos modos de registro de memória, face aos limites do documento. Como produzir um objeto estético, monumento à memória das mortes, da destruição e dos abismos de horror, em um mundo pós-guerra? A necessidade de criar obras-memória dando conta dos registros documentais do acontecimento e de suas marcas subjetivas leva à colaboração entre cineastas e poetas. *Nuit et brouillard* e *Hiroshima mon amour* são aclamados pela crítica e pelo público, como duas obras primas, respectivamente, do documentário e do longa-metragem de ficção. Nos dois filmes dirigidos por Alain Resnais, os documentos visuais, paradoxalmente oferecidos ao espectador e descartados por sua insuficiência, vêm recobertos pela poesia de Jean Cayrol e Marguerite Duras, em uma concepção neoplatônica do cinema. O

²³ Cf. este processo no que se refere à pintura em LEENHARDT, 2000, p. 77-9.

²⁴ “Descrição, dinâmica e animada de uma pessoa, coisa ou acção, em regra ausente no momento da descrição, mas cuja presença é assumida de forma fantástica. [...] O artifício é bastante usado sobretudo em memórias e celebrações de entes queridos que partiram, de lugares que se visitaram outrora, de coisas que trazemos à realidade ilusória do presente mas que pertencem à realidade passada” (CEIA, 2009, s.v. Hipotipose).

registro documental é incapaz, qualquer pretensão a uma estética realista seria falha. Em *Hiroshima mon amour*, ópera da Segunda Conflagração Mundial, Marguerite Duras leva a linguagem cinematográfica para além do que fora realizado por Resnais, em *Nuit et brouillard*. Neste filme, são tecidos o fio de uma cidade inteira e sua ponta mais subjetiva. À literatura e ao cinema, a poesia vem lembrar que face ao que foge à significação ou escapa a ser representado, ergue-se o significante poético. O homem e a mulher, que viveram e se tornaram Hiroshima e Nevers, podem se curar de seu passado pela palavra, *meu amor*.

Referências bibliográficas

- BORDWELL, David. "Mutations on memory". In: *Hiroshima mon amour. Observations on Film Art*, n. 23. The Criterion channel: 2018. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/5940-mutations-of-memory-in-hiroshima-mon-amour>, acesso em: 30/3/2020.
- CAYROL, Jean. "Texte de Jean Cayrol sur les camps". In: *Patrimoine, Mémoire et Histoire* [s.d.] [s.p.]. Disponível em: <https://pmhdieulefit.org/fr/ressources-en-ligne/texte-de-jean-cayrol-sur-les-camps/>, acesso em: 18/3/2020.
- CEIA, Carlos. "Hipotipose". In: CEIA, Carlos (org.). *E-Dicionário de termos literários* (EDTL). Lisboa: 27 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prefix:hip/page/2/>, acesso em: 6/4/2020.
- CLOUZOT, Claire. "Le groupe Rive Gauche. Le cinéma des auteurs". In: *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*. Paris: Fernand Nathan & Alliance Française, 1972, p. 46-80.
- DELAGE, Christian. "Nuit et Brouillard: un tournant dans la mémoire de la Shoah". *Politix*, v. 16, n. 61, 2003, p. 81-94. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_2003_num_16_61_1257, acesso em: 24/3/2020.
- DIATKINE, Anne. "Première publication du commentaire de Jean Cayrol pour le film de Resnais et des poèmes de Mauthausen". *Libération*. Mots de nuit et de brouillard, 16-1-1997 [s.p.]. Disponível em: https://next.liberation.fr/livres/1997/01/16/mots-de-nuit-et-de-brouillard-premiere-publication-du-commentaire-de-jean-cayrol-pour-le-film-de-resnais_193940, acesso em 10/3/2020.
- FATTEBERG, Catherine. *Hiroshima mon amour*. RTS Culture janvier: 2018 [s.p.]. Disponível em: <https://www.rts.ch/info/culture/cinema/9252366-hiroshima-mon-amour.html>, acesso em: 22/3/2020.

G1 GLOBO. “Águia de Ouro mostra lado bom e ruim da sabedoria, da invenção da roda à bomba atômica”. *Carnaval 2020 em São Paulo*. 2020a [s.p.]. Disponível em:

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2020/noticia/2020/02/23/aguia-de-ouro-mostra-lado-bom-e-ruim-da-sabedoria-da-invencao-da-roda-a-bomba-atmica.ghtml>, acesso em: 3/3/2020.

G1 GLOBO. “Águia de Ouro diz que referência a Hiroshima e Nagasaki em desfile da escola foi respeitosa e sem insulto ou difamação”. *Carnaval 2020 em São Paulo*. 2020b [s.p.]. Disponível em:

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2020/noticia/2020/02/25/apos-polemica-aguia-de-ouro-diz-que-referencia-a-hiroshima-e-nagasaki-em-desfile-da-escola-foi-respeitosa-e-sem-insulto-ou-difamacao.ghtml>, acesso em: 13/3/2020.

GORP, van Hendrik; DELABASTITA, Dirk; D’hulst LIEVEN; GHESQUIERE, Rita; GRUTMAN, Rainier; LEGROS, Georges. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Honoré Champion, 2005.

INSTITUTO MOREIRA SALES. *Shoah*, [s.d.] [s.p.]. Disponível em: <https://lojadoims.com.br/product/31051/dvd-shoah>, acesso em: 18/3/2020.

JUDT, Tony. *Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945*. Trad. de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LEENHARDT, Jacques. “A impossível simbolização ‘daquilo que foi’”. *Tempo Social; Revista de Sociologia USP*. São Paulo, 12 (2): 75-84, novembro de 2000. Disponível em:

<https://doi.org/10.1590/S0103-20702000000200007>, acesso em: 31/3/2020.

LE TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE – *Atilf*. Lorena: Université de Lorraine, [s.d.]. Disponível em: <http://www.atilf.fr/tlfi>, acesso em: 4/4/2020.

MELLO, Celina Maria Moreira de. *Marguerite Duras; o texto e sua travessia*. Tese de Doutorado em Semiologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro; Faculdade de Letras, 1985.

MICHEL, Marie. “Hiroshima, mon amour.” *In*: RAPP, Bernard; LAMY, Jean-Claude. *Dictionnaire mondial des films*. Paris: Larousse, 1997, p. 304.

RESNAIS, Alain. *Nuit et Brouillard* (1955). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CPLX8U2SHJE>, acesso em: 3/3/2020.

RESNAIS, Alain. *Alain Resnais interview on ‘Night and Fog’ /Nuit et Brouillard’* (1955). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=oQ8JV07QgQQ>, acesso em: 11/3/2020.

RESNAIS, Alain. *Alain Resnais à propos de l’interdiction du film « Les statues meurent aussi »*. INA: 1969, 4’34”. Disponível em:

- <https://www.ina.fr/audio/P12123747>, acesso em: 26/3/2020.
- RESNAIS, Alain. *Alain Resnais à propos de sa prédilection pour les voix des comédiens*. INA: 2006, 2'54". Disponível em: <https://www.ina.fr/audio/P12124755>, acesso em: 4/4/2020.
- ROCHA, Ana Paula. "Quiasmo." In: CEIA, Carlos (org.) *E-Dicionário de termos literários* (EDTL). Lisboa: 24 dez. 2009, [s.p.]. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/quiasmo/>, acesso em: 5/4/2020.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. "Anáfora." In: CEIA, Carlos (org.). *E-Dicionário de termos literários* (EDTL). Lisboa: 29 dez. 2009, [s.p.]. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anafora/>, acesso em: 21/3/2020.
- ROVAI, Paulo Luiz. "Formas de manifestação do passado em filmes de Alain Resnais; aproximações sociológicas". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 33, n. 96 /2018: e339615, p. 1-15. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/339615/2018>, acesso em: 15/3/2020.
- RTP (Radio e Televisão de Portugal). *Nuit et brouillard: a evocação dos campos de concentração nazis*. Lisboa: RTP, 2020, [s.p.]. Disponível em: <http://www.rtp.pt/programa/tv/p13501>, acesso em: 6/3/2020.
- SERRA, Carlos. "Oxímoro". In: CEIA, Carlos (org.). *E-Dicionário de termos literários* (EDTL). Lisboa; 24 dez. 2009, [s.p.]. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/oximoro/>, acesso em: 19/3/2020.
- SIMÉONE, Christine. « *Nuit et Brouillard* » d'Alain Resnais, une mémoire pour demain. InterFranc, 22/01/2015, [s.p.]. Disponível em: <https://www.franceinter.fr/culture/nuit-et-brouillard-d-alain-resnais-une-memoire-pour-demain>, acesso em: 19/3/2020.
- THE CRITERION COLLECTION. *Hiroshima mon amour's unforgettable opening*. 27 jul. 2015, 4'29". Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/3640-hiroshima-mon-amour-s-unforgettable-opening>, acesso em: 5/4/2020.

Recebido em 26 de maio de 2020

Aprovado em 27 de maio de 2020

Celina Maria Moreira de Mello é professora titular de Letras Francesas da Universidade Federal do Rio de Janeiro e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Docente permanente do Programa de pós-graduação em Letras Neolatinas da mesma universidade. Publicou *A literatura francesa e a pintura* (2004) e organizou, juntamente com Pedro Paulo Garcia Catharina e Sonia Cristina Reis, *A palavra, o artista e a leitura: homenagem a Théophile Gautier* (2014). Contato: celina.mello@pq.cnpq.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1829-0187>

PANORAMA DA RECEPÇÃO CRÍTICA DE *HIROSHIMA MON AMOUR* NO BRASIL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p100-112>

Alessandra Brum¹

RESUMO

Na década de 1960, havia no Brasil uma intensa atividade em torno da crítica de cinema que era exercida em quase todos os jornais e revistas com grande visibilidade entre seus leitores. A exibição de *Hiroshima mon amour* (1959), primeiro longa-metragem de Alain Resnais, foi um marco não só pelas suas renovações estéticas, mas também pelo grande impacto causado entre os críticos, motivando um caloroso debate refletido nos inúmeros artigos publicados sobre o filme. Este artigo tem por objetivo traçar um panorama da recepção crítica de *Hiroshima mon amour* no Brasil.

ABSTRACT

In the 1960s, there was an intense activity in Brazil around film criticism that was practiced in almost all newspapers and magazines with great visibility among its readers. The exhibition of Hiroshima mon amour (1959), Alain Resnais' first feature film, was a milestone not only for its aesthetic renewals but also for the great impact caused among critics, motivating a warm debate reflected in the numerous articles published about the film. This article aims to provide an overview of the critical reception of Hiroshima mon amour in Brazil.

PALAVRAS-CHAVE:

Crítica de cinema;
Alain Resnais;
Hiroshima mon amour.

KEYWORDS

Film criticism;
Alain Resnais;
Hiroshima mon amour.

¹ Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.

Este artigo tem por objetivo traçar um panorama da fortuna crítica produzida no Brasil sobre o filme *Hiroshima mon amour* (1959, 91 min), de Alain Resnais. Para tal nos utilizamos de um amplo material publicado na grande imprensa e em revistas especializadas do início dos anos 1960, quando o filme foi exibido no Brasil. Resultado de uma pesquisa mais ampla,¹ aqui o leitor terá uma compilação das principais ideias que nortearam e inquietaram os principais críticos de cinema em atividade da época.

A polêmica em torno de *Hiroshima mon amour* começou quando o filme foi exibido fora da competição oficial do Festival de Cannes por questões políticas.² Mas foi depois de sua exibição que se acentuou o desconforto em relação ao filme. Até aquele momento nenhum filme havia ousado tanto na forma de empregar os elementos da linguagem cinematográfica, dividindo as opiniões do júri do Festival e se tornando o mais discutido filme na imprensa e nas revistas especializadas.

A Literatura, diziam alguns críticos franceses,³ havia tomado um lugar nunca antes ocupado no cinema e, a responsabilidade por isto recaía também sobre a escritora Marguerite Duras que escreveu o “roteiro” do filme.⁴ O desconforto dos críticos de cinema diante do filme foi latente, o que ocasionou uma nova postura da crítica, estabelecendo novas bases para a análise que realizavam. Na revista *Cahiers du Cinéma* (n. 97, jul. 1959) foi realizada uma mesa redonda⁵ para se discutir esse evento que foi a exibição de *Hiroshima mon amour*. Neste debate, Éric Rohmer afirma que Alain Resnais “é o primeiro cineasta moderno do cinema falado” (p. 41).

Essa inquietação provocada por *Hiroshima mon amour* atravessou o Atlântico. Antes mesmo de sua exibição no Brasil, o filme já foi assunto da crítica brasileira. Antonio Moniz Vianna⁶ (2004, p. 192) comenta esse momento que antecipa a chegada do filme ao Brasil:

¹ Este artigo resulta de uma pesquisa maior desenvolvida para a minha tese de doutorado defendida junto ao Programa de pós-graduação em Multimeios da Unicamp e publicada em livro sob o título *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil* (2017), com o apoio da FAPESP.

² O Festival de Cannes decidiu exibir o filme fora da competição oficial para não desagradar aos Estados Unidos da América.

³ Sobre isso ver o tópico “Nascimento de um clássico”. In: BRUM, 2017, p. 50-9.

⁴ Alain Resnais deu total liberdade para a escritora Marguerite Duras para que ela desenvolvesse a história sem as amarras do formato de um roteiro, podendo se expressar através da literatura.

⁵ A mesa-redonda foi intitulada *Hiroshima, notre amour* e contou com a participação de Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette e Éric Rohmer. Essa foi a segunda mesa redonda realizada pela revista. A primeira aconteceu em 1957 e teve por objetivo discutir a crise do cinema francês.

⁶ Antonio Moniz Vianna era crítico de cinema do *Correio da Manhã*, atividade que exercia desde 1946. Apaixonado pelo cinema Hollywoodiano, Moniz era muito prestigiado e respeitado por seus pares.

A reação crítica imediata ante a *Hiroshima mon amour*, na França, foi de estupefação ou de perplexidade, mas ao se organizar em análise, não era tão favorável quanto se faz crer por aqui, onde o filme já era elogiado antes mesmo de ser conhecido.

Depois de sua primeira exibição no Brasil e obedecendo a critérios comerciais da época, *Hiroshima mon amour* entra em circuito comercial em 30 de agosto de 1960, com classificação indicativa de 18 anos. Diante do tamanho do nosso território, o filme de Alain Resnais teve estreias programadas durante o ano de 1961 e 1962. Contabilizamos em nossa pesquisa 52 artigos,⁷ entre jornais e revistas, destinados exclusivamente ao filme. O número expressivo de artigos é uma exceção dentro do trabalho da crítica da época, uma vez que poucos filmes mereceram tamanha atenção.

Neste período, a atividade em torno da crítica de cinema era exercida em quase todos os jornais e revistas do país. O exercício da crítica rivalizava, em grau de importância, com o filme em si. Uma das consequências da exibição do filme *Hiroshima mon amour* foi a percepção da necessidade de uma revisão do trabalho da crítica assumida pelos próprios críticos. Temos, como afirmou Antonio Moniz Vianna, dois partidos formados, uns contra e outros a favor da obra de Alain Resnais. O crítico e ensaísta Walter da Silveira⁸ observa que há uma dificuldade por parte da crítica ao analisar *Hiroshima mon amour* de se libertar de uma teoria que se originou no cinema silencioso. Por outro lado, há por boa parte da nova geração de críticos uma adesão à forma empregada por Alain Resnais. Aqui procuramos destacar as principais ideias que nortearam o pensamento da crítica de cinema no Brasil em torno do filme de Alain Resnais.

A exibição de *Hiroshima mon amour* no Brasil.

A primeira exibição de *Hiroshima mon amour* no Brasil aconteceu em 24 de janeiro de 1960 às 10h30 no Cine Art-Palácio na cidade de Belo Horizonte, como parte integrante da programação da II Jornada dos Cineclubes Brasileiros, co-patrocinada pelo Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CECMG).⁹

⁷ Todos os artigos foram catalogados e discutidos em BRUM, 2017.

⁸ Walter da Silveira foi um dos fundadores do Clube de Cinema da Bahia, de onde saíram nomes como Glauber Rocha e Roberto Pires.

⁹ A cópia de exibição era com legendas em espanhol e, segundo o crítico José Haroldo Pereira, essa foi a primeira exibição na América Latina.

José Haroldo Pereira,¹⁰ que mais tarde escreve um artigo sobre o filme na segunda fase da *Revista de Cinema*, descreve esse momento logo após a primeira sessão no Brasil.

Foi exibido domingo, em um auditório na Praça Sete e foi aquele impacto. Acabou o filme e ficou todo mundo estatelado, deslumbrado, sem entender muito o que estava acontecendo. Como um filme poderia ser tão ousado a ponto de fundir cinema com literatura? (BRUM, 2008, p. 71)

A partir dessa primeira exibição, restrita ainda a um público especializado de críticos, cineclubistas e apaixonados pela arte cinematográfica, o filme ganha repercussão e começam a aparecer as primeiras críticas. A primeira apreciação que encontramos sobre *Hiroshima mon amour* foi a do crítico de cinema Maurício Gomes Leite.¹¹ Em sua coluna no *Diário da Tarde* (MG), do dia 26 de janeiro de 1960, ele convoca toda a crítica mineira, inclusive os críticos ausentes da atividade diária, a se debruçar em estudo dessa “obra inavaliável”.

Neste mesmo ano em que ocorre a exibição de *Hiroshima Mon amour* no Brasil, acontece a primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, organizada pela Fundação Cinemateca Brasileira e promovida pela Comissão Estadual de Cinema do Governo do Estado de São Paulo, entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960, na cidade de São Paulo. Nessa Primeira Convenção, estava reunida praticamente toda a crítica brasileira em atividade na época, críticos de diferentes gerações e de vários estados brasileiros. Paulo Emílio Salles Gomes¹² apresentou duas comunicações no evento: “Uma situação colonial?”¹³ e “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”. Nesta segunda comunicação, Paulo Emílio defende a ideia de um cinema pautado pelo diálogo. Para ele, “nas condições brasileiras atuais, a ideologia cinematográfica mais útil e, portanto, ‘verdadeira’ seria a que definisse o cinema como *uma fala literária e dramática envolvida por imagens*” (GOMES, 1986, p. 333-4). Essa afirmação gerou um mal-estar entre os participantes que o acusaram de estar sob influência de *Hiroshima mon amour*. O jornal *O Metropolitano*,¹⁴ que realizou a cobertura jornalística do evento, reproduz

¹⁰ Jovem crítico de cinema, formado pelos quadros do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, exercia crítica diária no jornal *Folha de Minas*.

¹¹ Maurício Gomes Leite era considerado um dos nomes mais importantes da nova geração de críticos mineiros.

¹² Paulo Emílio Salles Gomes, dispensa grandes apresentações, foi um dos mais respeitados e influentes crítico e ensaísta de cinema do Brasil. Escrevia para o Suplemento Literário d’*O Estado de São Paulo* e foi fundador da Cinemateca Brasileira.

¹³ “Uma Situação Colonial?” foi posteriormente publicada no Suplemento Literário d’*O Estado de São Paulo* em 19 nov. 1960.

¹⁴ *O Metropolitano* era um jornal da União Metropolitana dos Estudantes e era encartado junto ao *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro. Foi considerado um dos núcleos de gestação do Cinema Novo.

nas páginas do jornal essa tese de Paulo Emílio Salles Gomes. Diz a matéria:

O diálogo, não resta a menor dúvida, é o ponto crucial do nosso cinema. [...] Mas, perguntaríamos, seria Paulo Emílio favorável também à dublagem de fitas estrangeiras? Ou estaria ele a sofrer ainda o prazer estético que tanto divulgou, oriundo de *Hiroshima, mon amour*, cujo texto levou-o a considerar a fita o primeiro passo na conquista do cinema lírico? (PERDIGÃO, 1960)

Como podemos observar foi impossível ficar indiferente ao filme de Alain Resnais que passou a ocupar espaço nos debates da Convenção, se tornando ponto de referência para uma compreensão do cinema como arte.

Preparando o espectador ou tentando compreender *Hiroshima mon amour*.

Há por parte da crítica brasileira uma preocupação em preparar o leitor /espectador para as novidades que o novo filme de Alain Resnais trazia às telas. O crítico Cláudio Mello e Souza,¹⁵ em seu artigo intitulado “Hiroshima e o público” (MELLO E SOUZA, 1960), trabalha com a ideia de que *Hiroshima mon amour* é muito difícil para o espectador por representar “o rompimento total com a convenção”. Esta era uma hipótese que foi tema de alguns comentários críticos e de suposições de que o filme teria sido um grande fracasso de bilheteria.¹⁶

Mas, não era apenas para o espectador comum que *Hiroshima mon amour* era um filme difícil e incomum. Ely Azeredo,¹⁷ em sua coluna na *Tribuna da Imprensa*, comenta a posição da crítica.

Para a crítica cinematográfica digna desse nome, o filme que veremos amanhã, “Hiroshima, meu amor”, inquieta por mais de uma razão. A inquietude começa, para os críticos diários, ante a complexidade de espírito e forma, que parece exigir o tempo, a liberdade de espaço e as possibilidades de aproximação paulatina e pesquisa dos ensaístas.

Mais de um crítico já se referiu com um certo mal-estar ao filme de Alain Resnais, afirmando que é “tão difícil gostar quanto não gostar de Hiroshima”. Após comentários entusiásticos,

¹⁵ Crítico diário do *Diário Carioca*.

¹⁶ Não há como sabermos o resultado da bilheteria do filme no Brasil, mas Glauber Rocha (1961), em seu artigo “O Processo Cinema”, diz que o supervisor da França Filmes no Brasil afirmou que “a bilheteria foi fantástica”. Paulo Emílio Salles Gomes (1960), em seu artigo “A pele e a paz”, tem como hipótese de que o filme alcançou uma boa bilheteria pelo fato do espectador precisar assistir várias vezes ao filme para poder compreendê-lo.

¹⁷ Ely Azeredo tinha uma coluna diária no jornal *Tribuna da Imprensa* e posteriormente exerceu a crítica de cinema do *Jornal do Brasil*.

impressionados, alguns encontram necessidade de assegurar ao leitor que não gostaram tanto assim de “Hiroshima”, e que, se deram essa impressão de total adesão, não se expressaram da maneira mais adequada. (AZEREDO, 1960, p. 9)

A necessidade por parte dos críticos de cinema de um maior aprofundamento frente às questões provocadas pelo filme fez com que eles resolvessem o problema escrevendo séries de artigos a fim de superar as limitações impostas pelo espaço destinado a eles nas páginas dos jornais. Paulo Emílio Salles Gomes escreveu cinco artigos no Suplemento Literário d’ *O Estado de S. Paulo*; Walter da Silveira, quatro artigos no *Diário de Notícias* de Salvador; José Haroldo Pereira, no *Folha de Minas* cinco e José Sanz,¹⁸ no *Jornal do Commercio*, seis artigos, só para citar alguns exemplos.

O que explica e provoca tamanha imersão no filme é a ideia de um cinema moderno. *Hiroshima mon amour* é um filme que transgride as regras de continuidade, de necessidade dramática e que não se acomoda dentro de uma estrutura narrativa fartamente utilizada pelo cinema clássico Hollywoodiano. Os procedimentos narrativos empregados por Alain Resnais articulam o tempo presente com o tempo passado respeitando o fluxo do pensamento da personagem de Emmanuelle Riva. Os *flashbacks*, por exemplo, não são um simples retorno ao passado que nos ajuda a entender a ação do presente, funcionam como elemento de continuidade e interação entre as ações do passado com as do presente. Maurício Gomes Leite, que escreveu o primeiro artigo sobre o filme no Brasil, diz:

Hiroshima mon amour é uma “extraordinária tentativa de Alain Resnais em registrar na tela a descrição interior de uma experiência amorosa, é também o coroamento dos vários ensaios feitos rumo à criação de um cinema subjetivo, de um cinema onde o personagem – ou a mente do personagem – é o centro de todos os acontecimentos.

[...] Por ora, deve ser notado, sobretudo que Alain Resnais, com *Hiroshima mon amour*, eleva o diálogo, o monólogo e a narração à mais pura categoria cinematográfica, dando pela primeira vez dimensões surpreendentemente avançadas ao elemento sonoro.

[...] Veremos depois, então, se *Hiroshima mon amour* representará para a nossa época o que Cidadão Kane foi para a década de quarenta.

Este primeiro artigo de Maurício Gomes Leite dará o tom das análises posteriores, apontando para algumas questões que serão discutidas por vários críticos brasileiros: a relação cinema versus literatura;

¹⁸ José Sanz tinha uma coluna diária no *Jornal do Commercio*. Ele foi o responsável pela tradução das legendas de *Hiroshima mon amour* para o português.

a memória como condutora da narrativa cinematográfica; e a ideia de filme-ruptura.¹⁹

A relação cinema versus literatura foi tema de uma série de artigos de Walter da Silveira que conduz sua análise na tentativa de demonstrar que “essa fita polêmica alarga, por uma compreensão mais futura do cinema, sua posição no quadro das artes” (SILVEIRA, 2006, p. 216). Embasado a partir de textos sobre a obra de Alain Resnais e de depoimentos do cineasta às revistas *Téléciné* e *Tiempo Del Cine*, Walter da Silveira, ao relatar o processo de criação do filme em sua concepção embrionária (que inclui o fato de a escritora Marguerite Duras não escrever o texto em formato tradicional de um roteiro cinematográfico), ressalta o valor singular do trabalho do diretor que transpõe para o cinema uma obra literária. Diz Silveira: “A suposta descaracterização do cinema pela fala é um problema que já devia estar ultrapassado, mas que Alain Resnais teve de enfrentar em *Hiroshima, mon amour* com a audácia de um revolucionário” (SILVEIRA, 2006, p. 217). Walter da Silveira acredita que os críticos e os teóricos do cinema, de uma maneira geral, não estão sintonizados com o advento do cinema falado; e argumenta que a teoria cinematográfica tem suas bases sedimentadas no cinema silencioso, o que impede uma compreensão mais adequada do novo filme de Resnais.

O uso excessivo da palavra, atribuído a Marguerite Duras, foi destacado em diversas análises. Os críticos Maurício Gomes Leite, José Lino Grünewald²⁰, José Sanz, Glauber Rocha²¹ e Walter da Silveira consideraram que a palavra, fonte da literatura, era uma aliada do cinema. A condução das narrativas cinematográficas pela memória do personagem de Emmanuelle Riva levou as análises ao estabelecimento de relações com a literatura moderna, trazendo nomes como os dos escritores Marcel Proust, Willian Faulkner, James Joyce e John dos Passos.

Já Antonio Moniz Vianna e Pedro Lima²² encontraram na força da palavra o maior defeito do filme de Resnais. Para esses críticos, o

¹⁹ Quando Maurício Gomes Leite escreveu esse artigo em janeiro de 1960, ele já tinha tido acesso às revistas francesas, sobretudo a *Cahiers du Cinema* (Juillet, 1959), já que em determinado momento de sua análise cita uma observação que Jacques Rivette fez na mesa redonda promovida pela revista francesa sobre *Hiroshima mon amour*. Essa mesa redonda foi amplamente difundida entre os críticos brasileiros, chegando a ter parte de seu conteúdo traduzido e publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* de 10 de setembro de 1960.

²⁰ José Lino Grünewald era poeta e tradutor, contribuiu como crítico para o *Correio da Manhã*, o *Jornal do Brasil* e *Jornal de Letras*. Grünewald se diferencia da sua geração por introduzir em suas análises autores da filosofia, como Maurice Merleau-Ponty, Ernst Cassirer e Walter Benjamin, só para citar alguns exemplos.

²¹ O cineasta Glauber Rocha não necessita de grandes apresentações. Neste período da exibição de *Hiroshima mon amour* no Brasil, Glauber realizava seu primeiro longa-metragem *Barravento* (1961, 81min) e contribuía de forma esporádica para o *Diário de Notícias* da Bahia como crítico de cinema, bem como em outros jornais do país.

²² Pedro Lima é um dos críticos mais antigos em atividade na década de 1960. Sua vida inteira foi dedicada ao cinema. Atuou nas revistas *Selecta* e *Cinearte* e depois colaborou para *O Jornal*, *Diário da Noite* e *O Cruzeiro*.

excesso de literatura predomina sobre a imagem, deixando em segundo plano a essência do cinema, que é o visual. Eles acreditavam que o filme de Resnais não seria compreensível ao espectador sem a palavra e isto era inconcebível. O fato de Alain Resnais imprimir ao som e à imagem o mesmo peso é o que os incomodou. Walter da Silveira, parece certo ao afirmar que os críticos não estavam em sintonia com o advento do cinema falado, pelo menos os da antiga geração.

Apesar de parte da crítica brasileira buscar referências na literatura, não encontramos nas análises referência à literatura de Marguerite Duras. Observamos um total desconhecimento da obra e do estilo da escritora no Brasil. Mesmo Paulo Emílio Salles Gomes, que teve parte de sua formação intelectual constituída na França, confessa não conhecer “nenhum dos romances de Marguerite Duras” (GOMES, 1960). A relação de Alain Resnais com escritores do *Nouveau Roman* na criação de seus filmes é motivo de comentários apenas de Ely Azeredo, mas mesmo assim ele não relaciona esse movimento literário com a literatura produzida por Marguerite Duras. Seria de se esperar que houvesse por parte da crítica algum comentário nesse sentido, posto que a “dialética” memória e esquecimento foi tema recorrente entre os críticos brasileiros, e no Brasil, o *Nouveau Roman* já era conhecido pelos críticos literários, uma vez que encontramos textos referentes ao tema no Suplemento Literário d’ *O Estado de S. Paulo* já em abril de 1960.²³ Sabemos que essa ligação de Marguerite Duras com o *Nouveau Roman* é sempre muito discutida, não apenas porque a escritora recusou se enquadrar em qualquer escola literária, mas também por ela possuir um texto muito singular, de intensa personalidade. Sendo parte integrante ou não desse movimento literário, o que nos interessa é que Duras faz da subjetividade humana o elemento central de sua narrativa, ponto que certamente pesou na escolha do diretor Alain Resnais por seu nome na escrita do roteiro e dos diálogos, e é no mínimo curioso que os críticos brasileiros ignorassem a literatura dela e ela como roteirista do filme. Essa lacuna nas análises talvez possa ser explicada, por um lado, pelo fato de se tratar de outra área de conhecimento e, por outro, por ser uma associação inusitada: forma literária com forma cinematográfica.

Outro ponto que gostaríamos de salientar é o fato de que quase a totalidade dos críticos em atividade na década de 1960 serem do sexo masculino. Na primeira convenção Nacional da crítica de cinema, apenas três mulheres compareceram ao evento.²⁴ Não encontrei, em minhas pesquisas, nenhuma crítica sobre *Hiroshima mon amour* realizada por uma

²³ Refiro-me ao texto: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Aspectos do “nouveau roman”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário. São Paulo, 2 abr. 1960.

²⁴ São elas: Dayse Ferreira, Zenaide Andréa e Ilka Brunilde Laurito.

mulher, apenas um comentário crítico de Tati de Moraes²⁵ no material promocional do filme distribuído pela França-Filmes do Brasil. Diz Tati de Moraes:

O que fascina também em *Hiroshima...* é a sua feminilidade. Escrito por uma mulher (como não poderia deixar de ser) a sua essência é a frustração de um amor feminino que julga trair quando começa a esquecer. O esquecimento começa pelos olhos... Do ponto de vista pacifista, o filme ainda é feminino no seu ódio contra os tabus que a guerra cria, na sua revolta contra o sacrifício absurdo da infância e da juventude.

Hiroshima mon amour é um filme feminino não apenas por ter sido escrito por uma mulher, no caso Marguerite Duras, mas por ter como protagonista e condutora incondicional da narrativa uma mulher. Portanto, a ausência de críticas escritas por mulheres é uma grande lacuna no trabalho da crítica de cinema em relação ao filme de Alain Resnais.

Ainda nessa relação entre cinema e literatura, os críticos brasileiros encontram no dueto “filme-poema” uma definição para *Hiroshima Mon Amour*. Esse conceito pode estar presente no diálogo, como defendeu José Sanz ao afirmar que “a voz que se ouve em Hiroshima, a de Emmanuelle Riva, traduz em palavras as imagens existentes em sua memória, dando-lhes um sentido que transcende a imagem” (SANZ, 1960). Filme-poema pode estar também na forma do filme, como afirmaram Maurício Gomes Leite e José Haroldo Pereira. Para Pereira (1960), por exemplo, “*Hiroshima mon amour* é virtualmente uma obra-prima de romance”. Os empregos formais adotados pelo cineasta Alain Resnais provocam reflexões no sentido de ser o filme “a maior negação do mito cinema-espetáculo”, uma vez que Resnais ignora por completo o espectador. Para José Haroldo Pereira é justamente esse caminho adotado pelo cineasta que transforma a realidade num universo aberto, pois o espectador é “livre diante de um filme, já que este ao invés de lhe propor uma intriga, propõe-lhe refletir” e conclui que o filme é uma “forma sublime de poema”.

Outro ponto que motivou os debates em torno do filme de Resnais foi a memória como condutora da narrativa cinematográfica. A expressão da subjetividade, do tempo da memória, recursos muito mais empregados pela literatura do que pelo cinema, são discutidos no sentido de se pensar os recursos cinematográficos. Para José Haroldo Pereira, por exemplo, Alain Resnais inaugura no cinema um novo plano na narrativa, o plano-memória que se apresenta como expressão da memória do personagem. Com essa nova visão estética, Resnais introduz um novo tipo de montagem que atende “a lógica do pensamento humano”.

²⁵ Tati de Moraes colabora na seção de cultura do jornal *Última Hora*, no entanto, não encontramos nenhuma análise dela no jornal da época. Diante disso, temos como hipótese de que ela tenha sido convidada a escrever sobre o *Hiroshima mon amour* pela França-Filmes.

A montagem realizada por Resnais em *Hiroshima mon amour* foi algumas vezes associada ao conceito de “montagem de atrações” de Eisenstein, ou seja, a junção de planos conflitantes com objetivo de produzir choques emocionais no espectador, sendo que em *Hiroshima mon amour*, isso é ampliado, como afirmou José Lino Grünewald (2001, p. 54). Já José Haroldo não nega a influência de Eisenstein, mas encontra em *Hiroshima mon amour* um novo aspecto da montagem em direção a um cinema subjetivo. Esse conceito de cinema subjetivo, em alguns casos, aparece associado apenas à literatura moderna, uma vez que acreditavam não existir na história do cinema qualquer referência. Para José Lino Grünewald (*Idem*, p. 53), em *Hiroshima mon amour* as imagens não encontram correspondência na palavra e, a palavra por sua vez se apresenta “extemporânea” dando uma “noção de ausência” que é proporcionada pelo ritmo e pela forma recitada dos diálogos. Essa escolha de Alain Resnais, que em certo sentido destaca ainda mais o lirismo do texto de Marguerite Duras, ainda provoca um distanciamento do espectador em relação aos acontecimentos narrados na tela. Neste ponto, Ely Azeredo acredita que o espectador é convidado a refletir sobre o filme, abrindo possibilidades ilimitadas de interpretações. Por isso, a ideia também de que *Hiroshima mon amour* é um filme-revolução.

A ideia de filme-revolução, filme-ruptura, está pensada a partir da comparação com *Cidadão Kane* (1941, 1h59') de Orson Welles, filme símbolo de toda uma geração de críticos brasileiros.²⁶ Esse foi um dos pontos de confluência que propiciou o diálogo entre a antiga e a novíssima geração de críticos que recebiam as novas mudanças estéticas da *Nouvelle Vague* com bons olhos. Exemplo dessa polêmica são as posições assumidas por Antônio Moniz Vianna, defensor incontestado de *Cidadão Kane*, e José Lino Grünewald, que vê no filme de Resnais o começo de uma nova era após *Kane* (cf. CASTRO in GRÜNEWALD, 2001, p. 13).

Cidadão Kane, de Orson Welles, filme exibido em 1941 no Brasil, causou um impacto comparável ao *Hiroshima mon amour*. Vinícius de Moraes, por exemplo, depois da exibição de *Kane* disse: “é uma renovação, uma ressurreição, é uma revolução completa na moderna cinematografia” (SOUZA, 1995, p. 107). Portanto, neste momento em que duas gerações de críticos de cinema²⁷ atuavam nos principais jornais e revistas

²⁶ O filme de Welles representou para a geração de críticos da década de 40 uma renovação no modelo narrativo imposto por Hollywood, reafirmando o cinema como arte, além de ter sido um dos centros da polêmica Cinema Mudo versus Sonoro do período. Sobre o assunto: SOUZA, 1995.

²⁷ Em 1960, uma geração de jovens imberbes, como, por exemplo, Maurício Gomes Leite, José Lino Grünewald e José Haroldo Pereira despontaram como críticos de cinema e passaram a compartilhar os espaços dos jornais com a geração que os formou na atividade, como Antonio Moniz Vianna, Walter da Silveira, Paulo Emílio Salles Gomes. Essa diferença geracional foi responsável por um dos períodos mais férteis e vigorosos no campo das ideias da crítica de cinema no Brasil.

especializadas, o debate em torno de *Hiroshima mon amour* perpassou essa ideia de qual dos filmes foi mais importante para a história do cinema.

A nova geração de críticos que atua em 1960 assiste ao filme de Welles em 1958, quando ele volta a ser exibido no Brasil, portanto dois anos antes da projeção de *Hiroshima mon amour*. O filme de Orson Welles confirma as expectativas da nova geração que conhecia suas qualidades a partir da fala entusiasmada da geração anterior. Mas, o que está no centro das discussões em torno de *Kane* e *Hiroshima* é a capacidade que ambos possuem em alterar e acrescentar novos elementos na linguagem cinematográfica, e nesse particular não há unanimidade nem na antiga nem na nova geração.

Passados 60 anos de sua primeira exibição, *Hiroshima mon amour*, exibido hoje, não provoca mais no espectador uma reação como a que ocorreu na década de 1960. Para além das questões históricas que envolveram o período, tanto do ponto de vista político quanto estético, *Hiroshima mon amour* é um marco do cinema moderno, alterando a concepção de cinema ao ser “uma nova forma das artes plásticas, da música e da literatura, ou que está na confluência de todas elas, ou que realiza a síntese de todas elas”.²⁸ As questões que suscitaram muitas críticas, o estranhamento da linguagem empregada por Alain Resnais, como o uso excessivo da palavra; uma montagem que respeita o fluxo do pensamento; a interferência da literatura no cinema; *flashback* sem uma função dramática, apenas para citar alguns pontos que gravitaram em torno de *Hiroshima mon amour*, hoje já foram completamente assimiladas pelo espectador. Como proclamou José Lino Grünewald em 1960, *Hiroshima mon amour* é “cinema de futuro”. Por outro lado, *Hiroshima mon amour* é um filme que não fez escola, não encontramos no cinema atual filmes que se assemelham ao realizado por Alain Resnais. Na transcrição²⁹ de uma obra literária escrita para tornar-se filme, Resnais imprime à palavra o mesmo peso de importância conferida às imagens para, juntas, ser a expressão de um tempo subjetivo, um universo de memórias e de atualizações de uma subjetividade.

Não se trata de situar e datar *Hiroshima mon amour*, nem muito menos de considerar que o tempo subjetivo seja uma linguagem exclusivamente alcançada por Alain Resnais. Mas, acreditamos que em *Hiroshima mon amour* encontramos os elementos necessários para ampliar o referencial do cinema como expressão poética.

²⁸ PEREIRA, José Haroldo. *Hiroshima meu amor*. Um poema audiovisual de arquitetura dialética. Encarte do DVD *Hiroshima meu amor*. Coleção Cinema Essencial. Aurora DVD.

²⁹ “O termo transcrição exclui [...] processos de adaptações de obras literárias para cine ou tv. Não se trata de promover adequações entre o literário e o audiovisual, mas de se aceitar como princípio, os desafios de uma tarefa mais ambiciosa: trabalhar a expressão cinematográfica procurando-se uma equivalência estética a ser encontrada no texto escolhido” (PASSOS, 1997, p. 21).

Referências bibliográficas

- AZEREDO, Ely. “Depois de Hiroshima”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 20 jul. 1960, p. 9.
- BAECQUE, Antoine de; TESSON, Charles (org.). *La Nouvelle Vague*. III. Petite anthologie des Cahiers du Cinéma. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999, p. 36-62.
- BRUM, Alessandra. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2017.
- LEITE, Maurício Gomes. “Hiroshima, mon amour”: obra inavaliável abre caminho para a ‘Stream of Consciousness’ do cinema. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 26 jan. 1960.
- DUBREUILH, Simone. « Le Festival de Cannes. *Hiroshima mon amour*, le film le plus ‘scandaleux’ et le plus discute de tout le festival ». *Libération*, 9 mai. 1959.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Tereza (org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro; São Paulo: Embrafilme, 1986. p. 331-4.
- GRÜNEWALD, José Lino. “Um filme é um filme”. *O cinema de vanguarda dos anos 60*. Org. de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- MELLO E SOUZA, Cláudio. “Hiroshima, meu amor (I)”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 23 jul. 1960.
- MORAES, Tati. “Hiroshima, meu amor”. *França-filmes do Brasil*. Rio de Janeiro, 1960.
- PASSOS, Fernando. “Cinema e Literatura. Instrumentalização crítica e teorias da comunicação. Uma linha de pesquisa do mestrado em Multimeios”. *Cadernos de pós-graduação*, ano 1, v. 1, n. 2, 1997, p. 21-9.
- PERDIGÃO, Paulo. “I Convenção Nacional da Crítica de Cinematográfica”. *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, 27 nov. 1960.
- PEREIRA, José Haroldo. “Hiroshima mon amour (IV)”. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 21 out. 1960.
- PEREIRA, José Haroldo. “Entrevista à Alessandra Brum”. Rio de Janeiro, 26 mar. 2008 (captação digital, 90 minutos).
- SANZ, José. “Hiroshima mon amour (IV)”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 set. 1960.
- SILVEIRA, Walter. *O Eterno e o Efêmero*. Org. e notas de José Umberto Dias. Salvador: Oiti ed. e Produções culturais, v. 2, 2006.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *A Carga da Brigada Ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945*, v. 1, 1995, 262f. Tese (doutorado em Cinema). São Paulo: ECA /USP.
- VIANNA, Antonio Moniz. “Um filme por dia”. *Crítica de Choque (1946-73)*. Org. de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p. 192.

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

Alessandra Brum é pesquisadora da Universidade Federal de Juiz de Fora e autora do livro *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil* (2014). Contato: alessandra.brum@ufjf.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7346-9713>

GLAUBER ROCHA E *HIROSHIMA MON AMOUR*: NOTAS SOBRE UM AMOR ECLIPSADO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p113-132>

Mateus Araújo¹

RESUMO

O artigo reexamina a recepção crítica de *Hiroshima mon amour* por Glauber Rocha, que lhe consagrou dois artigos específicos em 1960-61, e deixou uma série considerável de referências ao filme ou a Resnais em uma trintena de outros textos (sobre outros filmes e cineastas), basicamente na década de 1960, mas também, em número menor, na seguinte. Neste percurso, discute o entusiasmo com o qual Glauber acolhe o filme no calor da hora, mas que parece refluir com o passar dos anos, num eclipse gradual do qual o sintoma mais significativo é a ausência daqueles dois artigos no sumário de *O Século do Cinema*, seu livro preparado antes da morte sobre o cinema mundial.

ABSTRACT

This paper reexamines the critical reception of Hiroshima mon amour by Glauber Rocha, who consecrated two specific articles to it in 1960-61, and left a lot of references to the film or to Resnais in thirty other texts (on other subjects), basically in the 1960s, but also later. In this journey, we discuss the enthusiasm with which Rocha welcomes the film when it was released in Brazil, but which seems to weaken over the years, in a gradual eclipse of which the most significant symptom is the absence of those two articles in the summary of O Século do Cinema (1983), his book on world cinema prepared before death and published posthumously.

PALAVRAS-CHAVE:

Hiroshima mon amour;
Glauber Rocha;
Alain Resnais;
cinema moderno.

KEYWORDS

Hiroshima mon amour;
Glauber Rocha;
Alain Resnais;
modern cinema.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Primero longa-metragem de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* consolidava, em 1959, dois traços salientes de sua carreira já estabelecida de cineasta: a relação densa com a literatura e a tematização de traumas coletivos produzidos pela guerra. Em filmes anteriores, ele já integrara na banda sonora, com muita desenvoltura, versos de Paul Éluard e Raymond Queneau em *Guernica* (1950) e *Le chant du styrène* (1958), assim como um texto em prosa de Jean Cayrol em *Nuit et brouillard* (1955). E já se voltara, em dois deles, para episódios particularmente traumáticos da história do século XX: a destruição de Guernica pelos nazi-fascistas, em 1937 (em *Guernica*), e os campos de concentração nazistas (em *Nuit et brouillard*).

Insistindo neste universo de questões, ao qual voltaria em filmes posteriores,¹ Resnais convida para uma nova parceria literária, agora em torno da bomba de Hiroshima (assunto proposto pelos produtores), Marguerite Duras, escritora já reconhecida na época, mas pouco experimentada em cinema. Em estreita colaboração com o cineasta e com Gérard Jarlot, ela escreve uma história de amor entre um homem japonês, “engenheiro ou arquiteto”, e uma atriz francesa (também traumatizada, em seu próprio país, pela Segunda Guerra), que visitava Hiroshima para uma filmagem sobre a paz.² O cineasta a utiliza num registro que conjuga a ficção sobre o casal de amantes e trechos semidocumentais referidos à memória da destruição causada pelo bombardeio da cidade japonesa. Se os personagens (sobretudo a mulher) lidavam com a necessidade vital de elaborar psiquicamente o trauma da guerra para exorcizá-lo, fazer o luto e seguir vivendo, o filme também procura inventar uma forma capaz de organizar a experiência coletiva daquele trauma. Nela, imbricam-se o documento e a imaginação, a evocação do desastre passado e a meditação sobre o que fazer dele no presente.

Uma obra artística com uma tal ambição e uma tal envergadura convida a uma infinidade de abordagens, de angulações das mais diversas, algumas das quais propostas neste dossiê, do ponto de vista da dimensão literária do filme, da contribuição fundamental de Marguerite Duras para a sua construção, da relação inovadora entre a imagem e o som, do seu modo inventivo de enfrentar os desastres da guerra, e assim por diante.

¹ *Muriel* (1963) evocaria em sua ficção a tortura praticada pelos soldados franceses na Guerra da Argélia, e seu episódio “Claude Ridder” para o filme coletivo *Loin du Vietnam* (1967) discutiria a agressão americana ao Vietnã nos anos de 1960 e algumas de suas congêneres menos lembradas.

² Publicado pela Gallimard em 1960, um ano após o lançamento do filme, o texto de Duras ganhou autonomia em relação ao filme, e pode ser examinado como uma peça literária em si mesma. Para informações de contexto sobre a gênese do projeto inteiro (texto e filme), ver DURAS (1997, esp. p. 530-1, 534 e 545) e LEUTRAT (1994, p. 31-7).

No texto que segue, volto a um caso da recepção crítica do filme no Brasil que esperava exame mais aprofundado. Como se sabe, *Hiroshima* foi um dos longas-metragens de maior, mais variada e mais qualificada fortuna crítica do segundo pós-guerra europeu, desde seu lançamento em 1959, que suscitou uma reação apaixonada na crítica quase inteira. A exemplo daquela produzida em vários outros países, sua fortuna crítica brasileira também foi abundante e variada, como já mostrou e discutiu Alessandra Brum em sua preciosa Tese de Doutorado, *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil* (2009), que examina os textos consagrados ao filme, no calor da hora, por 17 dos mais importantes críticos brasileiros então atuantes.

Minha discussão consistirá numa nota de pé de página à contribuição durável de Alessandra, cuja opção pelo panorama em sua pesquisa de fôlego resultou num mapa geral da recepção crítica do filme no Brasil, mas a impediu de aprofundar a discussão da abordagem de alguns dos críticos escolhidos. Reabrindo o dossiê e reexaminando com mais detalhe o caso particular da recepção de *Hiroshima* por Glauber Rocha, meu propósito aqui é fornecer um exame mais completo da sua relação com o filme e seu diretor, ampliando seu arco temporal e o conjunto dos seus textos a discutir³. Nas três seções seguintes, apontarei um movimento, perceptível nos textos, de um entusiasmo inicial de Glauber (expresso em dois artigos inteiramente consagrados a ele) a um afastamento progressivo, que culmina na curiosa ausência de tais artigos do sumário do *Século do cinema*, seu principal livro sobre o cinema mundial.

1. Impacto inicial (com oscilações)

Sediado em Salvador, atuante na imprensa baiana, mas já colaborando com o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, Glauber assistiu ao filme pela primeira vez entre o fim de setembro e meados de outubro de 1960, depois de ter se referido a ele, sem tê-lo visto, em pelo menos 4 artigos de junho a outubro daquele ano, balizado por ecos dos debates que ele suscitou em outras capitais brasileiras⁴ e por textos publicados sobre ele por seus colegas de outros estados. Desde este momento, seus juízos sobre o filme parecem inflamados, oscilando, porém, entre o elogio forte à sua forma (ou à sua montagem em particular) e a

³ A relação de Glauber com o filme vai muito além do que Alessandra explorou em seu precioso estudo (cf. BRUM, 2009, especialmente p. 126-30), cujo valor não diminui em nada diante dos aprofundamentos e das eventuais retificações sugeridos aqui neste caso particular.

⁴ Glauber recebe em 1-8-1960 carta de Nelson Pereira dos Santos com um longo parágrafo sobre o filme, que estaria suscitando polêmica no Rio, mas cuja importância e cujas contribuições formais Nelson salienta com vivo entusiasmo, em termos que provavelmente informaram a leitura posterior do amigo baiano (cf. ROCHA, 1997, p. 121-2). Seria interessante examinar de perto quais textos balizaram num primeiro momento a visão de *Hiroshima* por Glauber (de Paulo Emilio Salles Gomes? José Lino Grünwald? Moniz Vianna?), mas tal exame exigiria um outro estudo, para o qual a tese de Alessandra Brum seria um ponto de partida incontornável.

crítica à sua dimensão literária. Assim, *Hiroshima* teria integrado elementos da teoria da montagem de Eisenstein,⁵ e sua forma traria “avanços geniais e reformistas”⁶, quiçá “uma revolução”.⁷ Mas os diálogos de Marguerite Duras, “da pior literatura, segundo se comenta”, “estrangulam o espectador pela má literatura que possuem”.⁸

Em 2-3/10/1960, semanas antes do seu primeiro texto consagrado ao filme, o *Diário de Notícias* publica, em Salvador, sem assinatura a nota “O Filme novo: HIROSHIMA” [Fig. 1], republicada quase na íntegra em 21-22/5/1961, sob o título “A obra-prima da Nouvelle Vague” [Fig. 2], novamente sem indicação de autoria, na mesma página em que aparece o segundo artigo de Glauber (ao qual voltarei), este sim assinado com suas iniciais G.R. Embora tenha sido atribuída a Glauber duas vezes em trabalhos recentes,⁹ tudo leva a crer (aí incluídos o estilo e a abordagem pouco glauberianos), com a maior plausibilidade, que aquela nota não é de Glauber, que não a assina em nenhuma das duas versões (a segunda estampada ao lado de um texto assinado), mas da redação do jornal, e provavelmente de Hamilton

o filme: novo: HIROSHIMA

— Senti-me realmente emocionado. É uma dessas películas que derrubam um muro, que abrem ao cinema novos horizontes — declarou o famoso cineasta H.G. Clouzot (“O Salário do Medo”, “As Diabólicas”, “Os Espiões”, etc.) após assistir a “Hiroshima, Meu Amor” (Hiroshima, mon Amour) durante o Festival de Cannes, onde a referida película foi laureada com o Prêmio da Sociedade dos Escritores de Cinema e Televisão e o Prêmio Fipresci.

A todos os que gostam de cinema, sobretudo a todos aqueles que, como Clouzot, se preocupam com especial interesse pelas obras dos jovens realizadores, emocionam-se diante da tela que projeta “Hiroshima, meu Amor”, mas jamais ficam surpresos com o talento do jovem Alain Resnais, pois que quase todos já o conhecem através dos seus filmes de curta-metragem, tais como: “Van Gogh”, “Guernica”, “Les Statues Meurent Aussi”, “Toute la Mémoire du Monde”, etc.

Muitos críticos não tiveram receio em qualificar “Hiroshima, meu Amor” como obra mestra, porque nela se pode observar o cinema integral, total, tal como muitos teóricos o haviam descrito sem que nada até agora haja conseguido marcar com um selo tão particular a totalidade de sua película.

O que primeiro chama a atenção de “Hiroshima, Meu Amor” é a originalidade da montagem, que é bastante audaciosa.

A descrição puramente gráfica aproveitada por Resnais para nos mostrar os horrores físicos da guerra atômica (pois a película foi rodada em sua maior parte em Hiroshima), soma-se outro feito mais eloquente: o passeio da câmera de Alain Resnais que como juiz implacável percorre os restos do bombardeio atômico da cidade. Mas o filme de Resnais nos fala de amor, um amor total, verdadeiro... Sua película o enaltece quando a maioria dos cineastas o denegrem.

Não é uma casualidade o fato do diretor ter escolhido como personagem central a amante de um soldado alemão morto em Nevera, que constitui o eixo da atrocidade da guerra. O importante é que Resnais, com sua sensibilidade, haja dignificado a sinceridade de um primeiro amor que nada havia podido destruir, nem mesmo a ferocidade dos homens em guerra.

A beleza das imagens de Resnais, junta-se à profundidade do texto de Marguerite Dumas, conciso, claro e sem inócuos adornos. Alain Resnais mostra-nos também que sabe escolher intérpretes. Emmanuelle Béart tem qualidades excepcionais de atriz e o contraste que produz com seu par (ela francesa; ele japonês) Eiji Okada é mais surpreendente e corrolora num dos principais motivos da existência de “Hiroshima, Meu Amor”: FRENTE AO AMOR NÃO EXISTEM NEM LEIS NEM FRONTEIRAS.

Figura 1. “O Filme novo: HIROSHIMA”. *Diário de Notícias*, 2-3/10/1960, 3º Caderno, p. 2.



Figura 2. “A obra-prima da Nouvelle Vague”. *Diário de Notícias*, 21-22/5/1961, 3º Caderno, p. 8.

⁵ Mais que isso, o Resnais de *Hiroshima* teria sido, como sugere Glauber num ensaio programático sobre Eisenstein, o único cineasta moderno a aproveitar o fundamento de sua teoria dialética da montagem, segundo a qual um fotograma (Tese) só ganharia seu sentido (sua síntese) no choque com outro fotograma oposto (antítese) (cf. ROCHA, [1960a] 2019, p. 175).

⁶ “O cinema entrou na crise da forma e, salvo os avanços geniais e reformistas como *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, não temos outro caminho senão buscar a humanidade como fundamento do filme”. (ROCHA, [1960d] 2006a, p. 133)

⁷ “Ainda não vi *Hiroshima*, mas já sei, por exemplo, que existem os diálogos de Marguerite Duras – da pior literatura, segundo se comenta. Mesmo que *Hiroshima* seja uma revolução, acho que o cinema precisa ser repensado” (ROCHA, [1960c] 2019, p. 194).

⁸ “A *nouvelle vague* é um movimento de juventude que eu, como jovem, detesto. Imita mal o antigo, não tem coragem moral de romper com a forma antiga do filme e faz má literatura. Inclusive em *Hiroshima, meu amor*, onde os diálogos de Marguerite Duras estrangulam o espectador pela má literatura que possuem” (ROCHA, [1960b] 2019, p. 154).

⁹ No livro proveitoso (mas nem sempre cuidadoso) de BORGES, CAMPOS E AISENGART, além de aparecer com a data trocada com a de outro texto de autoria inequívoca de Glauber, esta nota que ele nunca assinou lhe é atribuída sem nenhuma cláusula de reserva (2008, p. 33). Corrigindo o equívoco da datação, BRUM continua, porém, endossando sem mais tal atribuição duvidosa (2009, p. 126-7).

Correia, crítico e jornalista responsável pela sua editoria de cinema.

No seu primeiro texto sobre o filme [Fig. 3], intitulado “Primeira visão de Hiroshima” (*Diário de Notícias*, 23-24/10/1960) e dividido em 5 seções, Glauber conjuga uma postura de humildade crítica diante do filme (cujo impacto exigiria, pelo menos de início, a suspensão provisória do juízo) e um elogio entusiástico às suas qualidades, que ele não se priva de fazer.



Primeira visão de Hiroshima

(Continuação da pg. 6)

A paz. Um passado não se revela. Ela se esqueceu do amante alemão?

Agora estamos num quarto de hotel, em Hiroshima. O nome do Hotel é "New Hiroshima". Estamos no presente. Dois corpos numa cama. São duas massas de sombras que se mergulham até as raízes. Ela, a atriz francesa, veio fazer um filme sobre a paz em Hiroshima. Ali viu os ruínas da morte, a cidade e como aquele mesmo amor do ocidental sefo oriente. No dia seguinte ela não parte. Quando a manhã dezo abre a cidade, está o banho comum dos amantes, vê o braço do alemão no japonês. A memória do amor retorna pelo fogo de outro amor. Durante 14 anos ela viveu entorpecida. Por isto revela Nevers: primeiro as imagens do campo-inverno e lucidez, o ar, o lirismo e súbito aquele homem com a cara destruída por uma bomba está morto no mesmo campo. É depois?

Poderia um amor ser total? Se as imagens iniciais as corpos se fundem, isto é. é uma carne em duas carnes (o super close não deixa ver corpos mas apenas massas de tons que se amam, um cáso, uma carne nova de ocidente e oriente) ocorre que ela não pode ser Hiroshima como éta não pode ser Nevers. O amor total abre as portas absolutas do entendimento e da compreensão mas, como ele, o amante japonês, o homem que traz a legenda da maior tragédia da humanidade nas costas, pode "viver" a dor individual de Nevers, a como ela, que apenas sofreu um choque violento em Nevers pode viver aquela orinda coisa de morte, como, por mais que "conheça", pode ela "ser" a dor do amante (filho de Hiroshima)?

É preciso, pois, esquecer Nevers e esquecer Hiroshima, a fim de que o amor possa atingir uma plenitude absoluta. Aqui Resnais não procura a mútua do amor total mas antes talvez estabeleça uma impossibilidade para esta mútua. O amor não é um golpe de cama mas uma vivência mútua completamente irrealizada.

É quando, para ela, o amante japonês, e na busca da memória "para esquecer" o tempo antes das mortes 14 anos que a mulher espera, esquecendo, viver Hiroshima e daí amor, mesmo que seja um amor fugaz mas compacto ao eter, mesmo, "talvez" não possa derivar em ruínas do Hiroshima. É a memória da sua tragédia burguesa o individual que se ergue dentro e esquece de uma tragédia coletiva. Se consegue esquecer Nevers, a mulher do ocidente pede paz para ela é sua passagem japonesa que se revela e pede paz para o mundo, e vale mais do que a desgraça de todos os amores. Evidente, Mas, não há paz a julgar os termos desta paz. Nem pede. Mas a necessidade maior de "Hiroshima" é a paz. Amor e paz surgem então como

dele mais da questão, por impossível que pareça. E no fim, depois da fuga e do encontro, que ela olhando e depois, diz? — TG de Hiroshima.

E ela, olhando a Europa lenta da BOM. BA, diz: — TG de Nevers.

V. — Alain Resnais não fez apenas um filme de ládas, ou mesmo um filme que é um ensaio do mais importante drama de nossa época, como também subverteu a forma cinematográfica em outras artes, como pintura, prosa e música, cada vez mais distantes das formas narrativas do passado.

Alain Resnais está para o cinema como está para a pintura o primeiro artista que rompeu com a escola acadêmica da pintura. Então, no plano da relatividade, como um James Joyce na literatura e é ele que, após Eisenstein, primeiro realiza no cinema a teoria da montagem como processo de investigação da realidade do homem e como instrumentos de estudo metafísico.

Considerando Alain Resnais como um filósofo de cinema e situando aquele apodadoado teórico da nouvelle vague, segundo o qual o "travelling" é "uma questão de moral", poderíamos dizer que Alain Resnais fez da câmera um sistema muito mais poderoso de penetração no problema do homem e do mundo do que toda a pirâmide da filosofia verbal.

Marguerite Duras, concluímos, não é a autora de "Hiroshima, Mon Amour". Ela é o espírito lateral do filme. É um ato. Um reflexo. A câmera de Alain Resnais é a verdadeira criadora — ou esteticista! — de tudo. Resnais é um "documentarista do espírito", ou seja, um homem que vê o pensamento do homem e não a imagem. A imagem do ator no cinema é uma superfície irrelevável. Quando o ator revela uma "alma" é o ator que arranca aquela alma e a câmera apenas registra a "espantalhosação do fato. Mas a câmera de Resnais é quem passa por cima do ator e vai buscar a própria alma. O enquadramento é simples. Mas a montagem arrebatada e tempo, ultrassua a continuidade, arrebatada na água morta e se concentra nos "estados" totais de revolução. Documentário, poia, do espírito e da verdade.

Eis então, depois de dois meses, as minhas primeiras impressões sobre este fruto da coelura "nouvelle vague" francesa. Para estar totalmen- te errado e não foi sem motivos que os críticos do mundo inteiro se perderam frente a frente com "Hiroshima".

O filme realizou as teorias da "cinema total e absoluto". Mesmo enfocado e incerto, mesmo ainda abalado, eu não poderia deixar em branco meu desajustado e primeira visão do trabalho de Resnais. Que os exhibidores hachucos fizessem logo este filme. Prestem todos a atenção e revolvam.

Considero, porém, sinceramente, que não poderia dizer a palavra final sobre "Hiroshima". Nem mesmo a própria: Alain Resnais. Talvez o tempo possa chegar a alguma conclusão. Resnais "Hiroshima" como restitem os grandes poetas do passado?

Figura 3. “Primeira visão de Hiroshima”. *Diário de Notícias*, 23-24/10/1960, Suplemento Artes e Letras, 3º Caderno, p. 6 e 2.

Esta coexistência de dois gestos quase incompatíveis de suspender o juízo (incomum em seus textos da época) e de proferi-lo com ênfase, sem economia de superlativos, aparece logo na primeira seção do artigo, antes de reaparecer na terceira:

Todavia, diante de uma primeira visão de *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais, não posso registrar nada mais do que “impressões”. Porque *Hiroshima* deixa atordoado qualquer espectador que o vê pela primeira vez. E só começamos a “descobrir” o filme muito tempo depois de tê-lo visto. É um perigo ver *Hiroshima*. Eu, por exemplo, não tenho vergonha de confessar que assistir *Hiroshima* foi uma das minhas maiores experiências humanas. [...] Seria numa segunda visão que poderíamos conceituar este filme. Mas não vamos criticá-lo. Aliás, eu não posso criticá-lo até o momento. Preciso contudo falar daquele território aparentemente caótico de imagens que nasce cercado de um texto belíssimo, elaborado por Marguerite Duras. O filme oscila entre a imagem e o texto? Esta pergunta me

assalta várias vezes. Francamente, não sei responder. (ROCHA, [1960e] 2019, p. 155)

Na continuação do texto reaparecem cláusulas de prudência, como “vejamos até onde posso chegar”, “posso estar totalmente errado”, “mesmo confuso e incerto” e “ninguém poderá dizer a palavra final sobre *Hiroshima*. Nem mesmo o próprio Alain Resnais. Talvez o tempo possa chegar a alguma conclusão”. Mas elas não impedem Glauber de avançar juízos enfáticos e afirmar a excelência do filme, caracterizado preliminarmente na seção II em dez breves fórmulas (algumas valorizantes, outras pejorativas), das quais o texto parece explorar nas seções seguintes as ressonâncias de pelo menos três, abordando o longa como “um filme literário, ou melhor, uma ‘literatura ilustrada’”, como “um filme de vanguarda” e um filme “que eleva o cinema ao plano da filosofia”. Recomposta a intriga de *Hiroshima* na seção IV, Glauber julga que

Alain Resnais não fez apenas um filme de ideias, ou mesmo um filme que é um ensaio do mais importante drama de nosso tempo, como também subleu a forma cinematográfica e inaugurou o filme moderno, no sentido paralelo às outras artes, como pintura, poesia e música, cada vez mais distantes das formas narrativas do passado. Alain Resnais está para o cinema assim como está para a pintura o primeiro artista que rompeu com a escola acadêmica da pintura. Está, no plano da relatividade, como um James Joyce na literatura, e é ele que, após Eisenstein, primeiro realiza no cinema a teoria da montagem como processo de investigação da realidade do homem e como instrumento de estudo metafísico. (ROCHA, [1960e] 2019, p. 159)

Depois de comparar a novidade do filme de Resnais com aquelas introduzidas por inovadores de outras artes (Joyce na literatura, Eisenstein no cinema), Glauber estende a analogia à filosofia, e fala de Resnais como “um filósofo do cinema”, que “fez da câmera um sistema mais poderoso de penetração na problemática do homem e do mundo do que toda a pirâmide da filosofia verbal”. O filme constituiria assim uma operação de conhecimento filosófico do mundo, mais poderoso até do que a filosofia em sentido estrito.

Tal operação resultaria menos do texto de Duras (que não seria a verdadeira autora do filme, mas seu “espírito lateral”) do que da direção de Resnais: “A câmera de Resnais é a verdadeira criadora – ou estudiosa? – de tudo. Resnais é um ‘documentarista do espírito’, ou seja, um homem que vê o pensamento do homem e não a imagem. [...] O enquadramento é simples. Mas a montagem arrebenta o tempo, ultrapassa a continuidade, arrebenta as ações mortas e se concentra nos ‘estados’ totais de revelação. Documentário, pois, do espírito e da verdade” (p. 160).

Por tudo isso, Glauber se permite, de modo novamente enfático, concluir que o filme “realizou as teorias do ‘cinema ideal e absoluto’”. Para quem acenou de início com uma suspensão do juízo, Glauber acaba deixando afirmações entusiásticas neste primeiro texto: o filme realizaria as teorias do cinema ideal e absoluto, inovaria como já haviam feito Eisenstein no cinema e Joyce na literatura, faria com a câmera filosofia mais penetrante que a filosofia escrita, inauguraria o cinema moderno. Os textos seguintes, ainda que elogiosos, parecem, porém, mais comedidos.

Em seu segundo artigo consagrado ao filme, “Hiroshima: poema verbo-visual (polêmica)”, publicado também no *Diário de Notícias* (21-22/5/1961) [Fig. 4],¹⁰ Glauber começa dizendo que “esta nota não pretende analisar *Hiroshima, meu amor*”, cujo caráter polêmico (mote da página do jornal) ele salienta de início.



Figura 4. “Hiroshima poema verbo-visual (polêmica)” *Diário de Notícias*, 21 e 25/5/1961, Suplemento Artes e Letras, 3º Caderno, p. 8). Assinado em verde pelas iniciais G.R., o texto de Glauber é o da coluna lateral à direita.

¹⁰ Curiosamente, este segundo artigo de Glauber consagrado a *Hiroshima* passou despercebido tanto a BORGES, CAMPOS E AISENGART (2008) quanto a BRUM (2009), o que limitou seus respectivos dossiês.

Depois, o crítico baiano reconsidera sua posição sobre a autoria principal do filme, que ele atribuía no artigo anterior a Resnais, mas que agora atribui a Duras:

Particularmente, embora torça pelo “cinema”, creio que Marguerite Duras é o principal autor, desde quando a problemática do “filme” está fundamentada no diálogo e no monólogo literário de Emanuelle Riva, que declama (e bem) durante todo o transcurso, silenciando apenas na sequência do corredor-quarto-escada do hotel, quando vai e volta. Embora o clima visual de Alain Resnais seja a ponte para a configuração do drama, não é a ponte comunicativa. As imagens seriam absolutamente herméticas, caso não fossem sublinhadas pelo texto, mesmo que se descortine, às vezes, uma oposição entre imagem e diálogo. (ROCHA, [1961c] 2019, p. 162)

Inversão completa da sua avaliação, portanto, que ele reitera na conclusão do texto, sob a forma de um paradoxo: “Alain Resnais é o maior cineasta moderno que conheço, mas o autor de seu filme é Marguerite Duras, literatura inclusive duvidosa”. Aqui se inverte a própria avaliação do texto de Duras, qualificado de “belíssimo” no artigo anterior, e agora chamado de literatura duvidosa. Essa reserva em relação ao texto dá a tônica deste novo artigo, que continua salientando qualidades formais do filme (montagem, técnica visual, uso do *travelling*), mas sugere limites em seu uso lírico da “fala dramática”, no comportamento neurótico das personagens e mesmo na sua estrutura narrativa.

Sua montagem traria contribuição inédita “desde os grandes filmes de Eisenstein”, mas o lirismo de sua “fala dramática” neutralizaria sua dimensão política, ainda que não chegasse a torná-lo um filme “alienado”. A construção dos dois personagens principais também revelaria problemas, a do homem pela tranquilidade injustificável que ele apresenta diante da tragédia da bomba, e a da mulher pela neurose, que “assumiria simples dimensão de melodrama, não fosse trabalhada pela técnica de Alain Resnais, técnica perfeita no manejo do corte e principalmente do *travelling*, seu grande elemento de criação fílmica”. Até mesmo à celebrada estrutura narrativa do filme “se poderia objetar que os processos (novos ‘no cinema’) já são conquista da ficção moderna”. Ela se limitaria a transpor para o cinema conquistas da literatura moderna, sem libertar o cinema do modelo literário:

A oposição do monólogo interior à ação, a interferência da memória visual e o equilíbrio entre passado e presente no mesmo tempo, embora sejam novidades “no cinema”, não passam de visualização daquilo que a ficção realizou. Não interessa que o próprio Joyce tenha recebido influência do cinema, mas é repugnante que uma arte a ser não arranque de vez e fique cada

vez mais presa a uma arte para o esgotamento. (ROCHA, [1961c] 2019, p. 163-4)

Abrupto, menos feliz na escrita e menos claro na argumentação, este segundo artigo patenteia em todo caso um certo refluxo do entusiasmo inicial de Glauber com o filme, que ele continua elogiando, mas que agora lhe inspira também algumas reservas.

2. Nuances e comparações desfavoráveis

Sem prejuízo do respeito que Glauber continua devotando a Resnais e seu filme, tais reservas aparecem também nas menções a eles presentes em seus textos paralelos e posteriores, ao longo da década de 1960, dedicados a outros objetos. Nestes textos, Glauber diz acompanhar Resnais com atenção,¹¹ e continua a mencioná-lo como se o considerasse um dos maiores cineastas franceses modernos¹² ou um dos mais importantes representantes do cinema europeu de autor.¹³ De resto, nesta década como na seguinte, não é raro vê-lo invocando o colega francês aqui e ali ao discutir outros cineastas¹⁴, aí incluídos os brasileiros, como Joaquim Pedro de Andrade, David Neves e até mesmo Humberto Mauro.¹⁵

¹¹ “Dois cineastas franceses que acompanho com atenção: Resnais e Jacques Rivette” (ROCHA, [1969b] 2004, p. 153).

¹² Frequentemente ao lado de Godard e Truffaut (cf. ROCHA, [1963b] 2006a, p. 173; [1966a] 2006a, p. 186; [1969a] 2004, p. 174; 1997, p. 194).

¹³ Em declarações que o citam num par com Antonioni (“Acho que a grande importância de Antonioni e Resnais são as imagens finais do velho mundo – imagens abstratas, homens sem alma, gestos liquidados, espaços que se movem e se perdem num tempo eternamente em circuito”, ROCHA, [1962b] 2006a, p. 253; “daqui a mais dois anos, quando os boçais estiverem no profissionalismo, já estaremos fazendo filmes tão importantes como hoje fazem na França Resnais e Antonioni”, (ROCHA, [1963a] 1997, p. 194), ou em enumerações maiores que também incluem Bergman, Buñuel, Fellini, os franceses etc. (cf. ROCHA, 1963c, p. 35 e 40; [1964a] 2004, p. 61; [1964b] 2019, p. 144; [1977] 2006a, p. 273).

¹⁴ Assim, o tratamento do tempo no cinema argentino é criticado como “pré-resnaisiano” (cf. ROCHA, [1967b] 2004, p. 105), e seus devaneios estetizantes ocultariam, “nas imitações de Bergman, Antonioni e Resnais, o drama do povo, o drama dos pampas, o drama dos Martins Hierros de la vyda cujo representante era Che...” (ROCHA, [1978] 2004, p. 368); o uso por Lang em *M do som* de uma imagem em cima de outra imagem sem som anteciparia Resnais (cf. ROCHA, [1968b] 2006a, p. 47); a montagem de um filme chamado *Consciências Compradas* de um certo Timothy Anger lembraria indiretamente *O ano passado em Marienbad* (cf. ROCHA, [1970] 2006a, p. 147).

¹⁵ O estilo de *O padre e a moça* (Joaquim Pedro, 1965) o inscreveria numa linhagem dos grandes cineastas intimistas, dentre os quais Dreyer, Bresson, Resnais e Bergman (ROCHA, [1966] 2004, p. 82), que segundo um texto posterior ajudariam Joaquim a filtrar sua identificação a Nelson Pereira dos Santos (ROCHA, [1980b] 2004, p. 445). Ecos de Resnais e seu *Hiroshima* estariam presentes também em *Memórias de Helena* (1969), primeiro longa de David Neves (ROCHA, [1980a] 2004, p. 407). Quanto a Mauro, a montagem de *Ganga Bruta* prenunciaria, ou faria o espectador moderno pensar no “ritmo especulativo de um Resnais” (ROCHA, 1963c, p. 53).

Mas seus elogios se alternam com considerações críticas,¹⁶ e vêm frequentemente temperados por alguma ponderação, como neste longo trecho de “América Nuestra” (1969), exemplar destas oscilações, pois cheio de observações conflitantes sobre seus filmes:

Pode-se dizer que a *nouvelle vague* criou uma estética burguesa por excelência. Isto se confundiu com o chamado cinema de autor que se confunde por sua vez com ineficácia. Os únicos filmes desta escola que fizeram sucesso foram por motivos sexuais – e outros como *Hiroshima* e *La guerre est finie* [A guerra acabou] de Resnais, ou alguns de Truffaut – por algumas inegáveis qualidades de ruptura. A ruptura de Resnais é pré-joyceana. O que caracteriza esta extraordinária capacidade do francês atual para criticar sua incapacidade criativa. Resnais desarticulou o tempo sem articular a dialética. Seu cinema poderia ser dialético se não fosse literário – quero dizer burguês – com o clássico problema da consciência. E com dados moralistas esnobes e infantis como as cenas de amor de *La guerre est finie*, a sacanagem “artística” exemplar. Uma coisa fraca de Resnais: seus atores. Mas é um documentarista genial e foi um revitalizador do *travelling* no cinema. *Nuit et brouillard* [Noite e nevoeiro] é um filme de estrutura dialética e *Toute la mémoire du monde*, um poema (antididático) de grande beleza. Como os instantes iniciais de *Hiroshima*. Mas como é triste seu episódio em *Loin du Vietnam*. O ano passado em *Marienbad* [L'année dernière à Marienbad] é um ensaio de obra-prima expressionista, literário, subjugado a um neoliterato como Robbe-Grillet. Mas é um filme fascinante, embora sua aparente modernidade esconda profundo academicismo. Se Resnais fosse alemão, *Marienbad* seria uma obra-prima. Há *travellings* geniais! Eisenstein amaria *Marienbad*. (ROCHA, [1969c] 2004, p. 168-9)

Num mesmo trecho, as “inegáveis qualidades de ruptura” de *Hiroshima* são qualificadas, porém, de “pré-joyceanas”. Sua desarticulação do tempo aparece como incapaz de articular a dialética por seu caráter literário ou burguês, preso ao problema da consciência. Os elogios ao seu documentarismo genial, à sua revitalização do *travelling*, à estrutura dialética de *Nuit et brouillard*, à beleza de *Toute la mémoire du monde* (1956) e ao início de *Hiroshima* convivem com as duras críticas a *La guerre est finie* (1966), à fraqueza dos atores, ao seu episódio de *Loin du Vietnam* (1967). Para coroar o conjunto de considerações pendulares, cada frase sobre *Marienbad* conjuga elogios e críticas.

¹⁶ Como no texto em que Glauber inclui *Hiroshima* no rol de “grandes peças literárias ilustradas na imagem” que não merecem, porém, sua adesão: “Espero que não consideremos bons filmes as boas faturas comerciais do cinema: o melhor Hitchcock ou grandes peças literárias ilustradas na imagem, como é o caso de Fellini e Bergman (cuja própria literatura, pelo caráter híbrido, é duvidosa) e, até certo ponto, *Hiroshima mon amour*. Quando digo bons, não estou negando estes filmes, mas apenas perguntando se são realmente filmes” (ROCHA, [1961b] 2004, p. 47-8).

Se este convívio de avaliações contrastantes tende a matizar o entusiasmo inicial de Glauber por *Hiroshima* e seu diretor, também o matizam os vários textos nos quais Glauber estabelece alguma forma de comparação entre Resnais e outros cineastas, que parecem levar vantagem. A começar por um artigo de março de 1961 sobre um filme americano obscuro, *Studs Lonigan* (Irving Lerner, 1960), do qual Glauber faz um elogio ditirâmico, comparando-o a filmes de Welles, Kubrick e a *Hiroshima*:

Eis o maior filme americano, a obra que ultrapassou Orson Welles e Stanley Kubrick e que se integra ao lado de *Hiroshima, meu amor*, de Alain Resnais. Um filme genial, um filme moderno, revolucionário, que está para o cinema como Joyce para a literatura: *Studs Lonigan* - produção de classe B, escrita e produzida pelo veterano e irregular Philip Yordan e dirigido por Irving Lerner. Confesso que desde Eisenstein e Jean Vigo somente *The Killing* e *Killer's Kiss*, de Kubrick, e mais tarde *Hiroshima, meu amor*, foram filmes que me impressionaram [tanto] como fenômeno estético. (ROCHA, [1961a, p. 4] 2006a, p. 133)

Além de revelar o entusiasmo pelo filme de Lerner, a comparação também coloca *Hiroshima* num alto patamar de admiração do crítico. Mas ao detalhá-la mais adiante, Glauber sugere que o trabalho com o monólogo interior, a montagem e o tempo são mais audazes no filme de Lerner do que no de Resnais:

O monólogo interior, teorizado por Eisenstein, até então recurso narrativo da literatura, passa, nas mãos de Irving Lerner, a ser elemento realizado muito mais do que em mãos de Resnais. Enquanto o autor de *Hiroshima, meu amor* retrocede no tempo - e aí tem um *handicap* para interromper a narrativa, Irving Lerner usa processo próximo de William Faulkner: narra simultaneamente quatro elementos: duas ações - a de Studs excitado e o da professora normal; e "duas consciências" - a professora sob a memória perturbada de Studs. A montagem é simultânea e não paralela. E a fusão de som e imagem também, todas conjugadas ao mesmo tempo. Assim, no cinema, a consciência humana é trazida até a imagem. Alain Resnais trouxe apenas a memória. (ROCHA, [1961a] 2006a, p. 136)

Lerner teria realizado melhor do que o Resnais de *Hiroshima* o monólogo interior, teria ido além da montagem paralela de Resnais numa montagem simultânea, e teria alargado sua representação da memória por uma representação da consciência.

Em comparações posteriores entre Resnais e outros cineastas de sua admiração (Visconti, Buñuel, Straub & Huillet, Fellini), Glauber parece revelar sua preferência por eles. Ao defender, por exemplo, ainda em 1961, *Rocco e seus irmãos* (Visconti, 1959), Glauber contrapõe a força de seu

discurso aparentemente baseado numa forma convencional à novidade explosiva do filme de Resnais, cuja modernidade não lhe seria superior, e cujos limites ele procura apontar:¹⁷

Rocco – por mais que seja considerado apenas “obra-prima do cinema tradicional” – é tão moderno em seu caráter estilístico quanto *Hiroshima mon amour* – que, embora surja como um “novo”, não passa – caso seja analisado estruturalmente – de um filme “novo no cinema”, mas não “novo para o cinema”, ou seja, os processos narrativos de Resnais são *roman nouveau* – acrescentados de capítulos da técnica atemporal de Faulkner como ainda sustentados pela teoria eisensteiniana do monólogo cinematográfico, exposto em *Film Form*, quando o mestre russo estudava a adaptação de *Ulysses* de Joyce. (ROCHA, [1961d] 2006a, p. 229)

O curioso é que Glauber saliente as limitações da novidade do processo narrativo de *Hiroshima* reduzindo-os a uma transposição para o cinema de processos herdados da literatura – *Nouveau roman*, Faulkner – ou da teoria do monólogo interior de Eisenstein, ela mesma remetida de certa forma ao seu estudo dos procedimentos literários de Joyce. Assim, embora a comparação com manifestações literárias e cinematográficas de envergadura tendam a valorizar Resnais, ao mesmo tempo parecem sugerir que ele não foi além de uma mera transposição destas contribuições anteriores para o campo do cinema, para cujo desenvolvimento interno ele não teria contribuído significativamente. Esta ideia fica ainda mais clara logo adiante, quando *Hiroshima* é comparado ao romance de Proust:

Quando Resnais rompeu com o tempo cinematográfico vigente, estava apenas fazendo o que o romance já fez desde Proust: e como problema colocado – salientando-se memória & esquecimento – ainda estamos em Proust que transcende o ciclo do tempo perdido à existência de *Hiroshima*. [...] O discurso revolucionário está no romance dos grandes autores – Dostoiévski, Dickens, Stendhal, Proust, Joyce e Faulkner (para citar meia dúzia representativa) e no cinema só começa a existir em *Hiroshima*, que é uma consequência da experiência ficcional e do próprio desespero desta forma narrativa, aniquilada não só pelos destinos a que foi levada pela liberdade da palavra como também pela evidência da força comunicativa do cinema, nos planos do “social” e da “percepção”. Mas se *Hiroshima* vale também porque é um filme que traz para o cinema o novo processo narrativo – um método de conhecimento humano – *Rocco* vale porque desencadeia o conhecimento na linguagem aparentemente tradicional – destruindo ao mesmo tempo a linha comportada da velha cronologia cinematográfica, impondo a

¹⁷ Ismail Xavier (cf. 2006, p. 19-20) comenta, com a lucidez habitual, as razões do privilégio concedido por Glauber ao filme de Visconti sobre o de Resnais.

linha sinuosa do romance à realização da obra. (ROCHA, [1961d] 2006a, p. 229-30)

O prejuízo de Resnais na comparação fica mais claro no caso de Buñuel. Numa entrevista a Diva Múcio Teixeira de 29/7/1962, respondendo a uma pergunta sobre o cinema europeu, Glauber contrapõe Buñuel a Antonioni e Resnais, sinalizando claramente sua preferência pelo cineasta espanhol:

Para mim só existe um nome no cinema de hoje ao lado de Visconti: Luis Buñuel. *Nazarin*, *Viridiana* e *Ángel exterminador* são os filmes mais importantes da história do cinema moderno. O delírio em torno de Alain Resnais e Antonioni é violento, justificável. Não se fala muito em Buñuel, justamente porque é mais profundo e menos sensacionalista. Os críticos discutem o tempo todo Resnais e Antonioni. A crítica da França e da Itália também. Mas ambos buscam problemas que Buñuel já resolveu há muito. [...] Não sendo um moralista e violentando a sociedade com um anarquismo cada vez mais forte, Buñuel não se perde na automutilação de Antonioni e Resnais, ambos a caminho do abstracionismo. [...] Creio que o cinema anda mal porque o cineasta quer ser *metteur-en-scène*. Cinema é fundamentalmente pensamento. Se o autor é um decadente burguês diletante faz como Alain Resnais. Se é um desesperado e cético, faz como Antonioni. Se é um anarquista viril e uma esquerda eterna, faz como Buñuel. (ROCHA, 1962a, p. 4)

Esta entrevista marca com clareza uma decisão crítica de Glauber em favor de Buñuel, que tem de resto um caráter não só estético como também político. Ela atravessará a década de 1960 sem abalos maiores, como atesta uma carta a Jean-Claude Bernardet (Paris, 12/7/1967). Nela, Glauber volta a exprimir seu entusiasmo com o cineasta espanhol (assim como sua estima constante por Godard), ao mesmo tempo em que tempera seu respeito de outrora a Resnais e outros com alguma reserva: “Não vi nada de bom, a não ser o estertor final do velho cinema de Bergman, Antonioni, Resnais, Visconti. A tentativa que eles fazem pra ser modernos é suicida” (ROCHA, [1967a] 1997, p.281). Em compensação, “vi tudo de Buñuel. Quando a gente vê o conjunto de *Chien andalou* a *Belle de Jour* é que [vê] que ele é o melhor mesmo, o único imperturbável” (*Idem, ib.*).

Isto volta a ocorrer um ano depois, no artigo “O Novo cinema no mundo”. Ali, ao discutir a figura estilística do “plano integral”, Glauber volta a contrapor Buñuel e outros cineastas (mais capazes de empreendê-lo) a um grupo incluindo Resnais (que não teria conseguido alcançá-lo plenamente). Assim como Antonioni, Bergman e Visconti, Resnais estaria aquém dos resultados obtidos nesta direção por Buñuel, Welles e Rossellini:

A conquista da nova linguagem está no início, mas o estágio da descoberta da realidade pela câmera na mão já se supera pelo estágio da análise da realidade pelo plano integral. É um território misterioso no qual nem Antonioni, nem Bergman, nem Visconti, nem Resnais ainda penetraram, se bem que se tenham manifestado neste sentido. Os únicos cineastas tradicionais (ou modernos) capazes de exercer este cinema são Buñuel, Welles e Rossellini, poetas cuja influência se faz cada vez mais sentir no cinema moderno, não pelos seus caracteres exóticos, mas sim pelo insólito permanente de suas obras. Buñuel, antes de Rossellini, em *Un chien andalou*, já fazia cinema moderno. Liberdade de criação à margem da ditadura industrial. (ROCHA, [1968a] 2006a, p. 345)

Mais adiante, ao fazer o elogio de Jean-Marie Straub, Glauber retoma a questão do plano integral, e contrapõe o seu modo de explorar o tempo ao de Resnais, que parece sair perdendo na comparação:

O plano integral, em Straub, atinge sua plenitude. O filme obedece à técnica de *um plano para cada ação* ou *uma ideia para cada plano*. É uma sucessão de planos diretos frontais, em geral fixos, que se unem por rápidas fusões em negro. O diálogo é dito friamente, sem adjetivos, como um recitativo coral. Os atores pouco se movem. O tempo é livre, o filme se passa no presente e no passado. Corta do passado para o presente e vice-versa sem os artifícios de Resnais ou técnicas clássicas de *flashbacks*. *Tudo se dá na tela*. O diálogo, o texto, os ruídos, a rara música, agem simultaneamente. O tempo (escravizante noção de tempo) é abolido, o filme *É*. (ROCHA, [1968a] 2006a, p. 350)

Alguns anos depois, num texto notável de homenagem a Fellini, Glauber salienta a sua liberdade e a sua autonomia maiores do que a de outros “cineautores”, Resnais incluído: “*Casanova* é sucesso moderado de Fellini, num mercado de *Cineautores*, dominado por Bergman, Antonioni, Buñuel, Resnais etc., – sendo que Fellini é o mais caro, o mais livre e o menos comprometido com as regras do jogo” (ROCHA, [1977] 2006a, p. 273).

Guardadas as suas diferenças, todos estes trechos sugerem, cada um a seu modo e a partir da sua questão específica, a preferência de Glauber por outros cineastas dos quais Resnais aparece como um comparante desfavorecido. Naturalmente, a simples inclusão do seu nome num conjunto de cineastas que contam (e sustentam, portanto, comparação) indica sempre a consideração que ele continua merecendo de Glauber, mas seu lugar nas comparações deixa claro que a adesão maior do brasileiro tem sempre outro endereço.

3. Eclipse

A partir dos anos de 1970, Resnais e *Hiroshima* praticamente somem dos textos e declarações de Glauber, que parece perder o interesse pelo trabalho do colega francês, em benefício de outros cineastas com os quais sentia afinidades maiores – alguns já objetos de textos seus anteriores (Rossellini, Pasolini, Buñuel, Godard, Straub & Huillet), outros transformados em amigos ou invocados em entrevistas e declarações (Bertolucci, Carmelo Bene, Miklos Jancso, Robert Kramer, Gutierrez Alea etc.).¹⁸

Isto talvez decorra da sua distância em relação aos filmes de Resnais do período – não me lembro, por exemplo, de declarações suas sobre filmes de Resnais posteriores a *La guerre est finie* e ao seu *sketch* para *Loin du Vietnam* – dos quais ele já não gostava¹⁹. Mas talvez se deva também à consolidação do seu próprio projeto de cinema a partir de *Deus e o diabo na terra do sol*²⁰, que raramente buscou explorar a região da interioridade psíquica, ou o tempo interno da consciência. Com a exceção de *Terra em transe*,²¹ eventuais ecos de Resnais são raros em seus filmes, que não investem na interioridade, no *flashback*, na exploração das camadas de tempo, e parecem portanto ter pouco a integrar do programa geral de cinema do colega francês, bem como da poética de *Hiroshima*.

O refluxo do entusiasmo inicial de Glauber com *Hiroshima* culmina na sua decisão de não incluir seus dois artigos sobre o filme no sumário do *Século do cinema*,²² antologia de seus textos sobre o cinema mundial que ele

¹⁸ Num artigo de 1980, uma afirmação provocativa de Glauber desenha um cânone ainda mais renovado: “à exceção de Godard, dos argentinos Fernando Solanas e Fernando Birri, do yankee Robert Kramer, dos alemães Werner Schroeter e Hans Jürgen Syberberg, do cinema novo Brazyleiro, do soviético Andrey Tarkovsky, do cubano Tomaz Gutiérrez Alea, do espanhol Carlos Saura, do italiano Carmelo Bene e de pouquíssimos outros cineastas, tudo o que se produz hoje no cinema é lixo teatral romanesco” (ROCHA, 1980a, p. 51).

¹⁹ Não cheguei a fazer pesquisa exaustiva nos textos publicados por Glauber no período, e os inéditos aumentariam pesadamente a tarefa. Em todo caso, mais do que examinar a totalidade dos seus escritos, importa aqui assinalar a tendência clara em Glauber de se afastar de Resnais.

²⁰ Curiosamente, e à diferença dos seus outros exegetas, Walter da Silveira (1965, p. 180) sugere que o trabalho com a oralidade em *Deus e o diabo* se inspira nas experiências sonoras de Resnais em *Nuit et brouillard* e *Hiroshima mon amour*, o que me parece pouco convincente, assim como soa estranha uma nota do próprio Glauber segundo a qual ele teria usado, num dos blocos do filme passados em Monte Santo, “os processos de montagem de que dispunha – desde Eisenstein até Resnais” (1965, p. 53, n. 10). Revendo hoje as sequências em questão, à luz do que conhecemos dos filmes de Resnais, fica difícil detectar nelas algum traço da montagem do francês.

²¹ Ismail Xavier (2006, p. 19) tem toda a razão em salientar a convergência de *Terra em transe* com *Hiroshima* na relação complexa entre imagem e som ou espaço e tempo, e podemos acrescentar a importância em ambos do fluxo de consciência dos protagonistas, mas a meu ver a proximidade se encerra aí. A dramaturgia, o tom e o estilo de *Terra em transe* parecem distantes de Resnais, mesmo o de *La guerre est finie*, que tem uma problemática mais estritamente política e um protagonista intelectual dividido entre a política e o amor.

²² Não é fácil interpretar tal decisão. Seria insuficiente atribuí-la apenas a uma eventual falta de recortes dos dois textos na coleção pessoal de Glauber no momento da sua organização dos originais. De fato, não os encontramos na lista dos seus numerosos artigos publicados que o

preparou antes de morrer, embora não tenha chegado a ver sua publicação, póstuma de dois anos. Dado o forte impacto causado pelo filme no jovem Glauber, soa estranha sua exclusão deste par de textos do sumário final do livro, em cujo panteão o filme poderia figurar ao lado de outras manifestações renovadoras do cinema moderno aos olhos do jovem Glauber. Embora não seja a única estranheza deste sumário,²³ tal ausência prejudica o livro ao desequilibrar um pouco sua estrutura, privando a seção “Nouvelle Vague” (a mais magra do volume) de um cineasta que fortaleceria seus quadros na comparação com as seções anteriores (“Hollywood” e “Neo-Realismo”, mais fortes e variadas), deixando assim o cinema francês mal representado por textos pouco significativos sobre cineastas menores como Jules Dassin e Roger Vadim, indignos de suas discussões sobre Godard e Truffaut. Mutilando também o elenco dos seus elogios de juventude a uma vertente do cinema moderno que, na passagem da década de 1950 para a de 1960, lhe pareceu trazer significativas inovações formais (restaram seus textos sobre Kubrick e Irving Lerner, desacompanhados de seu contraponto francês). Criando enfim o risco de uma visão exagerada de sua admiração por outros cineastas, pela supressão de um objeto que num dado momento dividiu com eles sua atenção e suas apostas críticas.

*

Seja como for, esta exclusão consoma o eclipse de *Hiroshima* no itinerário intelectual de Glauber. Acompanhar a curva temporal de suas considerações sobre o filme e seu diretor nos permite redescobrir um amor de sua cinefilia de juventude, formulado em sua declaração tonitruante segundo a qual “assistir *Hiroshima* foi uma das minhas maiores experiências humanas”. Mas permite também perceber como ele foi, com o passar dos anos, se eclipsando por outros amores de maturidade.

Referências bibliográficas

ANÔNIMO. “O Filme novo: HIROSHIMA”. *Diário de Notícias*. Salvador, 2 e 3 out. 1960, Suplemento Artes e Letras, 3º Caderno, p. 2.

ANÔNIMO. “A obra-prima da Nouvelle Vague”. *Diário de Notícias*, Salvador, 21 e 22 mai. 1961, Suplemento Artes e Letras, 3º Caderno, p. 8.

ARAÚJO, Mateus. “Sobre a crítica esparsa de Glauber Rocha”. In: ROCHA, Glauber. *Crítica esparsa (1957-1965)*. ARAÚJO, Mateus (org.). Belo

Tempo Glauber vendeu ao MinC e transferiu para a Cinemateca Brasileira já no nosso século, o que faz supor que o cineasta não os tinha ao alcance da mão naquela altura. Mas se quisesse então utilizá-los, não seria difícil localizá-los e copiá-los, com a ajuda de amigos, em acervos do Rio ou de Salvador...

²³ Ao estabelecer com Cyril Béghin uma edição francesa deste livro em 2006, tive ocasião não só de apontar outras estranhezas, como também de corrigir algumas delas (cf. nosso “Avant-propos” em ROCHA, 2006b, p. 10-1, e o sumário daquela edição à p. 331-3).

Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019, p. 10-22.

BRUM, Alessandra. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour* [1960]. In: *Duras: Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*. Paris: Quarto Gallimard, 1997, p. 533-643.

LEUTRAT, Jean-Louis. *Hiroshima mon amour: étude critique*. Col. Synopsis. Paris: Nathan, 1994.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne & LEUTRAT, Jean-Louis. *Alain Resnais: Liaisons secrètes, accords vagabonds*. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.

ROCHA, Glauber. Conhecimento de S. M. Eisenstein. [1960a]. *Diário de Notícias*. Salvador, 5 e 6 jun. 1960, 3º Caderno, Suplemento Artes e Letras, p. 3 (republicado em ROCHA, 2019, p. 172-85).

ROCHA, Glauber. "Elevador (ou alcova): Louis Malle". [1960b]. *Diário de Notícias*. Salvador, 7 e 8 ago. 1960, 3º Caderno, Suplemento Artes e Letras, p. 3 (republicado em ROCHA, 2019, p. 150-4).

ROCHA, Glauber. "Cegonhas soviéticas ou tirania das belas-artes". [1960c]. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 set. 1960, Suplemento Dominical, p. 8. (republicado em ROCHA, 2019, p. 186-95).

ROCHA, Glauber. "O preço da ideia" [1960d]. *Diário de Notícias*. Salvador, 9 e 10 out. 1960, 3º Caderno, Suplemento Artes e Letras, p. 6 (republicado em ROCHA, 2006a, p. 129-33).

ROCHA, Glauber. "Primeira visão de Hiroshima" [1960e]. *Diário de Notícias*, 23 e 24 out. 1960, Suplemento Artes e Letras, 3º Caderno, p. 6 e 2 (republicado em ROCHA, 2019, p. 155-60).

ROCHA, Glauber. "Studs: um filme genial perdido na Bahia (Tupy)" [1961a]. *Diário de Notícias*. Salvador, 12 e 13 mar. 1961, 2º Caderno, Suplemento Artes e Letras, p. 4 e 6 (republicado sob o título "Um filme genial", em ROCHA, 2006a, p. 133-7).

ROCHA, Glauber. "O processo cinema" [1961b]. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 mai. 1961, Suplemento Dominical, p. 3 (republicado sob o título "O processo cinema 61", em ROCHA, 2004, p. 43-50).

ROCHA, Glauber. "Hiroshima poema verbo-visual (polêmica)" [1961c]. *Diário de Notícias*. Salvador, 21 e 22 mai. 1961, Suplemento Artes e Letras, 3º Caderno, p. 8 (republicado em ROCHA, Glauber, 2019, p. 161-4).

ROCHA, Glauber. "Glauber Rocha / Exclusivo para DN. Comenta a última tragédia de Luchino Visconti: Rocco, Abel e Caim" [1961d]. *Diário de Notícias*. Salvador, 18 set. 1961, 3º Caderno, Suplemento Artes e Letras, p. 2 e 6. (republicado sob o título "O Barroco Viscontiano" em ROCHA, 2006a, p. 229-36).

ROCHA, Glauber. "Dois festivais e uma experiência brasileira" [entrevista a Diva Múcio Teixeira] [1962a]. *Diário de Notícias*. Salvador, 29 jul. 1962, 3º Caderno, Suplemento Artes e Letras, p. 4.

ROCHA, Glauber. "O eclipse (o espaço funeral)" [1962b]. *Diário de Notícias*.

- Salvador, 2 e 3 set. 1962, 3º Caderno, Suplemento Artes e Letras, p. 3-4 (republicado sob o título “Espaço funeral”, em ROCHA, 2006a, p. 249-53).
- ROCHA, Glauber. “[Carta] para Paulo César Saraceni (abril ou maio 1963)” [1963a]. In: ROCHA, 1997, p. 190-4.
- ROCHA, Glauber. “Nosso senhor Buñuel” [1963b]. *Senhor*. Rio de Janeiro, ano 5, n. 52-53, jun-jul. 1963, p. 60-5 (republicado sob o título “Os 10 mandamentos de Luis Buñuel”, em ROCHA, 2006a, p. 170-85).
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro* [1963c]. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963, 147 p. (reed. revista e aumentada. São Paulo: Cosac & Naify, 2003).
- ROCHA, Glauber. “Vidas Secas 64” [1964a]. In: *Revolução do Cinema Novo*, 1981 (reed. 2004, p. 59-63).
- ROCHA, Glauber. “Oito e Meio” [1964b]. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 24 nov. 1964, p. 7 (republicado em ROCHA, Glauber, 2019, p. 143-6).
- ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.
- ROCHA, Glauber. “Apresentação: A moral de um novo Cristo” [1966a]. In: KYROU, Ado (org.). *Luís Buñuel*. Trad. de José Sanz. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966, p. 1-8 (republicado sob o título “A moral de um novo Cristo”, em ROCHA, 2006a, p. 185-90).
- ROCHA, Glauber. “Glauber e a fala do Cinema Novo” [1966b]. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 abr. 1966, Caderno B, p. 5 (republicado sob o título “O padre e a moça 66”, em ROCHA, 2004, p. 78-83).
- ROCHA, Glauber. [Carta] para Jean-Claude Bernardet (12/7/1967) [1967a]. In: ROCHA, 1997, p. 280-2.
- ROCHA, Glauber. Tricontinental 67. [1967b]. In: ROCHA, 2004, p. 104-9 (publicação original: “Cela s’appelle aurore”. *Cahiers du Cinéma*, n. 195, nov. 1967, p. 39-41).
- ROCHA, Glauber. “O Novo cinema no mundo. [1968a]”. *O Cruzeiro*. Ano XL, n. 13, 30 mar. 1968 (republicado em ROCHA, 2006a, p. 343-52).
- ROCHA, Glauber. “Cinema no Mundo II. Fritz Lang, o Leão” [1968b]. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano XL, n. 14, 6 abr. 1968, p. 38-40 (republicado sob o título “Fritz Lang”, em ROCHA, 2006a, p. 44-9).
- ROCHA, Glauber. “Glauber: el ‘Transe’ de América Latina” [entrevista a Federico de Cárdenas e René Capriles] [1969a]. *Hablemos de Cine*. Lima, n. 47, mai-jun. 1969, p. 34-48 (republicado em português e sob o título “O Transe da América Latina 69”, em ROCHA, 2004, p. 170-92).
- ROCHA, Glauber. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69” [1969b]. In: *Revolução do Cinema Novo*, 1981 (reed. 2004, p. 150-4).
- ROCHA, Glauber. “América Nuestra 69”. [1969c]. In: *Revolução do Cinema Novo*, 1981 (reed. 2004, p. 161-9).
- ROCHA, Glauber. “Bad Movie ou saudades do Maciel”. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 76, 2 a 8 dez. 1970, p. 20-1 (republicado em ROCHA, 2006a, p. 145-8).

- ROCHA, Glauber. "Glauber Fellini – Fellini é mulher, loba, gato da Pérsia (Uma tese de Glauber Rocha)". *Homem Vogue*. São Paulo, agosto 1977, p. 54-60 (republicado sob o título "Glauber Fellini", em ROCHA, 2006a, p. 253-74).
- ROCHA, Glauber. "O Cego que via longe 78". *Folha de São Paulo*, 16 set. 1978, Ilustrada, p. 28 (republicado em ROCHA, 2004, p. 367-9).
- ROCHA, Glauber. "Idade da terra: um aviso aos intelectuais" [1980a]. *Folha de São Paulo*, 9 nov. 1980, p. 51.
- ROCHA, Glauber. "Neves Eulálio David 80" [1980b]. In: *Revolução do Cinema Novo*, 1981 (reed. 2004, p. 405-8).
- ROCHA, Glauber. "Andrade De Pedro Joaquim 80" [1980c]. In: *Revolução do Cinema Novo*, 1981 (reed. 2004, p. 441-6).
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra; Embrafilme, 1981 (reed. revista e aumentada. São Paulo: Cosac & Naify, 2004).
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema* [2006a]. Rio de Janeiro: Editora Alhambra; Embrafilme, 1983 (reed. revista e aumentada. São Paulo: Cosac & Naify, 2006).
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. BENTES, Ivana (org. e intr.). São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Le siècle du cinéma* [2006b]. Trad. du portugais par Mateus Araújo Silva. Éd. française établie par Cyril Béghin et Mateus Araújo Silva. La Crisnée: Yellow now; Magic cinéma; Cosac & Naify, 2006.
- ROCHA, Glauber. *Crítica esparsa (1957-1965)*. SILVA, Mateus Araújo (org.). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019.
- SILVA, Mateus Araújo. "Alain Resnais, cardiologista da sociabilidade". In: BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela; AISENGART, Ines (orgs.). *Alain Resnais: a revolução discreta da memória*. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008, p. 79-82.
- SILVEIRA, Walter. "Um filme de transição". In: ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965, p. 173-82.
- XAVIER, Ismail. "Prefácio". In: ROCHA, Glauber. *O século do cinema* (reed.). São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 9-31.

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

Mateus Araújo é doutor em Filosofia pela Sorbonne e pela Universidade Federal de Minas Gerais. É professor livre-docente de teoria e história do cinema na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ensaísta e tradutor. Na área do cinema, organizou ou coorganizou os livros *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues* (2005), *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil* (2010), *Straub-Huillet* (2012), *Charles Chaplin* (2012), *Jacques Rivette* (2013), *Godard inteiro ou o mundo em pedaços* (2015), *O cinema interior de Philippe Garrel* (2018), *Glauber Rocha: crítica esparsa* (2019) e *Glauber Rocha: o nascimento dos deuses* (2019). Tem artigos publicados em *Film Quarterly*, *Cahiers du Cinéma*, *Novos Estudos Cebrap*, *Clássica*, *Kriterion*, *Devires*, *Eco-pós*, *Cinemais*, *La Fúria Umana*, entre outras. Traduziu Glauber Rocha na França (*Le Siècle du Cinéma*, 2006) e uma série de autores franceses no Brasil. É editor da revista *Devires*, da Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: araujo.silva@wanadoo.fr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4232-5423>

TRADUÇÕES

“A HISTÓRIA LITERÁRIA E A SOCIOLOGIA” – GUSTAVE LANSON

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p134-153>

Yuri Cerqueira dos Anjos (trad.)*

RESUMO

Nesta conferência intitulada “A História Literária e a Sociologia”, proferida na École des Hautes Études Sociales em 29 de janeiro de 1904, Gustave Lanson (1857-1934) aborda uma miríade de temas que marcaram sua visão pioneira acerca da história da literatura: da relação entre indivíduo e contexto social à literatura como parte de um sistema de comunicação, passando pela questão da recepção. As análises propostas neste texto se configuram como um germe de importantes discussões futuras no campo dos estudos literários não só no contexto francês. Esta tradução inédita para o português baseou-se na versão deste texto publicada na Revue de Métaphysique et de Morale (1904).

ABSTRACT

Dans cette conférence intitulée “L’Histoire littéraire et la sociologie”, faite à l’École des Hautes Études Sociales le 29 janvier 1904, Gustave Lanson (1857-1934) examine une série de thèmes qui marquent sa vision pionnière de l’histoire de la littérature: du rapport entre individu et contexte social à la littérature comme partie d’un système de communication, en passant par la question de la réception. Les analyses proposées dans ce texte constitueront la naissance d’importants débats dans le champ des études littéraires, qui vont bien au-delà du contexte français. La présente traduction en portugais s’est basée sur l’édition de ce texte publiée dans la Revue de Métaphysique et de Morale (1904).

PALAVRAS-CHAVE:

Gustave Lanson;
Literatura;
História literária;
Sociologia.

KEYWORDS

Gustave Lanson;
Littérature,
Histoire littéraire,
Sociologie.

* Victoria University of Wellington, Wellington, Nova Zelândia.

A

presentação

Gustave Lanson (1857-1934) foi um dos teóricos mais influentes da história literária francesa. Sua obra se destaca por propor uma ampla e profunda sistematização e organização dos princípios epistemológicos e metodológicos do estudo da literatura sob a lente histórica. Seus textos exercerão importante influência em propostas críticas posteriores, seja como modelo a ser superado,^I seja como ponto de partida a ser revisto e recuperado.^{II}

Nesta conferência proferida, a convite de Émile Durkheim, na École des Hautes Études Sociales em 29 de janeiro de 1904, Lanson aborda uma miríade de temas e problemas essenciais da história da literatura, como por exemplo a relação do indivíduo e do contexto social, a inserção da literatura em seu sistema de comunicação e a questão da recepção. Inserido num momento importante da formação do cânone literário francês e do pensamento historiográfico e sociológico (a Terceira República, 1871-1914), Lanson afirma que “toda literatura é um fenômeno social” e propõe ideias que delimitam os pontos de articulação entre literatura, história e sociedade.

O texto aqui traduzido é, portanto, um testemunho ímpar onde se pode entrever as grandes linhas de problemas fundamentais do pensamento de Lanson no tocante ao estudo histórico da literatura e à abordagem das relações entre criação artística e ambiente histórico-social, entre texto e contexto. Certas ideias e julgamentos se mostram datados, como, por exemplo, a visão de que a poesia de Baudelaire estaria condenada ao esquecimento. Contudo, diversos princípios e análises propostos pelo crítico no que diz respeito à interação entre literatura, sociedade e história ecoam tanto nos trabalhos de estudiosos franceses do século XX, como Lucien Goldmann, quanto na obra de estudiosos brasileiros (prefigurando notadamente a abordagem sócio-histórica de Antonio Candido), ou ainda de maneira mais ampla, em discussões fundamentais de campos de estudo como o da literatura comparada.

Publicada primeiramente na *Revue de Métaphysique et Morale* em

^I Certos trabalhos de Roland Barthes, como o célebre ensaio “A Morte do Autor” (em *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004), partem de uma crítica às noções de autoria e de individualidade usadas pela história literária francesa, e principalmente por Gustave Lanson. [NT]

^{II} Nesse sentido, o trabalho de Alain Vaillant é exemplar, pois que se propõe a reler o pensamento lansoniano sob uma ótica mais positiva, sem deixar de propor novos caminhos e de criticar certas soluções lansonianas (*L'Histoire littéraire*. Paris: Armand Colin, 2010). [NT]

1904, ela será mais tarde coligida no livro organizado por Henri Peyre, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire* (Paris: Hachette, 1965). Mais recentemente, foi republicada no website <http://ressources-socius.info/>. A primeira edição, feita na revista *Revue de Métaphysique et Morale*, serviu de fonte para a tradução e pode ser consultada na plataforma JSTOR.

A História Literária e a Sociologia

Senhores,

Se aceitei, a pedido do Sr. Durkheim, falar-lhes das relações entre a história literária e a sociologia, não foi por me sentir bastante competente em tal assunto; o tema me interessou, pelo contrário, porque era novo para mim, e comprometi-me a expor minhas ideias para que tivesse a oportunidade de adquiri-las. Proponho-me hoje a discuti-las com vocês e é deste exame contraditório que espero obter um resultado mais claro.

I

Perguntei-me primeiramente se não tínhamos já bastante serviço, e serviço urgente, a fazer em história literária, sem nos embaraçar ainda mais com pretensões sociológicas. Quantas épocas, quantos autores, se falarmos apenas de literatura francesa, são ainda mal conhecidos! Quantas biografias ainda precisam ser estabelecidas, quantas fontes a serem pesquisadas, quantas influências a serem traçadas, quantas correntes e conjuntos de ideias a serem reconhecidos! Quantas formas literárias cuja geração e transformação ainda não foram suficientemente estudadas! O trabalho está longe de faltar do nosso lado, e não temos necessidade de anexar uma nova indústria.

Mesmo muitos estudos já feitos e refeitos precisam ser retomados. Sob o nome de história literária, foi-nos muitas vezes apresentada uma crítica subjetiva, impressões individuais, ou construções sistemáticas que são fundadas, ainda que disfarcem, sobre impressões individuais. A história literária ainda está para ser feita em larga medida, ou seja, precisamos aplicar o método da história às obras literárias para conhecer as obras do passado no passado e enquanto passado. É agradável, útil e são buscar o que as obras-primas ainda guardam de sentido e de prazer para nós, e eu não deixaria ninguém privar-se dessa elevada alegria. Mas a tarefa própria e principal da história literária é de nunca julgar as obras com relação a nós mesmos, segundo nosso ideal e nossos gostos, e de descobrir o que seu autor nela quis inserir, o que o primeiro público nela encontrou, a maneira real segundo a qual elas viveram, agiram sobre as inteligências e as almas das sucessivas gerações. Este trabalho de separação

do atual e do passado, do subjetivo e do histórico basta para a atividade dos historiadores literários. Ele comporta, além da leitura e análise interna das obras, uma massa de pesquisas em torno das obras, o uso de todos os tipos de documento e de fatos pelos quais se esclarecem a verdadeira personalidade e o papel histórico de um livro, e que têm o efeito de destacá-lo de nós, de retirá-lo da nossa vida interior na qual a simples leitura tende a inseri-lo.

Quando tivermos feito nossa tarefa convenientemente, nada impedirá os sociólogos de, se quiserem, buscar nela o que lhes seja útil. Nós não temos que nos ocupar com eles; mas nós os favorecemos ao lhes fornecer materiais bem preparados, ou seja, fatos verificados, relatórios exatos. É tarefa deles de se servir desses materiais e de se manterem atualizados dos nossos resultados – um pouco mais do que eles costumam fazer. Uma das coisas que tornam o filólogo ou o historiador literário às vezes um pouco céticos com relação à obra sociológica é ver o quanto diversos sociólogos são pouco exigentes diante do material que eles tomam de nós: hipóteses envelhecidas, fatos pouco seguros, eles não recusam nada, contanto que se enquadre nas suas perspectivas gerais, e sua erudição às vezes está atrasada de meio século. Não é mais permitido hoje, por exemplo, dar como verdade histórica a teoria wolfiana da origem dos poemas homéricos, quando filólogos e historiadores da literatura recentemente a atacaram e, no mínimo, a danificaram fortemente: contudo, ainda a encontramos alegada na sociologia como se estivesse acima de qualquer discussão.

A história política, religiosa, ou econômica, poderia também adotar essa atitude que eu acabo de mostrar no caso da sociologia. Eis o que é mais particular aos nossos estudos. Nós concordamos atualmente em tomar como objeto da história um conhecimento com certo caráter de generalidade: não mais, como antigamente, as batalhas e os grandes homens, mas as instituições, crenças e costumes dos grupos humanos. Ao contrário, nós podemos nos perguntar se o objetivo da história literária não é individual, a descrição exata da individualidade literária. Mais de um literário estaria disposto a defender que seu trabalho teria pouco interesse se tratasse apenas de perceber a ideia geral do movimento romântico, na qual Victor Hugo se confunde com Émile Deschamps, ou a ideia geral da tragédia clássica, na qual Racine não se distingue de Pradon. O que importa extremamente, pelo contrário, é definir as personalidades incompatíveis de Hugo e de Deschamps, de Racine e de Pradon, e de situá-las em lugares diferentes nas cenas romântica ou clássica. O estudo geral dos movimentos literários é um meio de chegar a um discernimento mais fino dos caracteres individuais.

Toda a diferença que há aqui entre crítica subjetiva e história literária é que, através da crítica, eu extraio a relação entre a obra e mim mesmo,

pela história, a relação entre a obra e o autor e os diversos públicos diante dos quais ela passou. Pela crítica, eu determino quais impressões em mim, pela história, quais impressões dos públicos e quais disposições do autor constituem uma personalidade literária distinta. Mas o objetivo é sempre um indivíduo, Montaigne, Hugo, Racine, como na história da arte é Rembrandt, ou Michelangelo, ou Velázquez.

Ora, o que os sociólogos têm a ver com as individualidades? Por instinto, eles as suprimem, ou delas se distanciam. Quando abordam os fenômenos literários, vemo-los fugirem das grandes épocas de poderosas individualidades. Eles vão, ao contrário, em direção ao folclore, às épocas primitivas ou pré-históricas, às questões de origem, a todas as regiões onde a individualidade, indistinta, indiscernível, pode ser negada ou considerada como uma quantidade negligenciável, regiões em que eles possam falar misticamente sobre “produtos espontâneos da estética popular”.¹

Entrevejo que essas reflexões exporão a história literária ao desprezo dos sociólogos? Mas o que fazer? Eles nos dizem – pois nem todos eles são indulgentes – que nossos espíritos^{III} foram deformados por servidões tradicionais; que nosso trabalho é um trabalho de manobras; que nossa história literária não é uma ciência: só há ciência do geral. Não contesto, e o nome que darão aos meus estudos me é indiferente. Mas, nós não devemos ser enganados pelo velho aforismo: *só há ciência do geral*, e além disso, é preciso ver se, em certos tipos de pesquisas onde o resultado rigorosamente científico não pode ser atingido, o trabalhador não poderá, entretanto, colocar-se em uma posição realmente científica, através da qual as suas *aproximações* não excederão de uma linha a aproximação imposta pela natureza do objeto e pelas condições do estudo. Uma vez que o tipo de ciência não é exclusivamente o tipo *a priori* das matemáticas e da metafísica, devemos dizer ainda: *só há ciência do geral*, mas é preciso acrescentar: *só há conhecimento do particular*. É ao conhecer os fatos que nós chegamos às ideias gerais e às leis, e a ciência do geral se faz pela elaboração do particular. Haverá dois estágios, se quisermos, do trabalho científico; embaixo, a preparação dos fatos e das relações particulares: em cima, a confecção das leis e das generalizações. Seremos, nós que fazemos história literária – não tenho nenhum pesar em admitir –, aqueles que trabalham no subsolo da ciência.

Chegando a esse ponto, senhores, estou tentado a concluir que a

¹ Raras são as obras similares à de M. Ouvre sobre a literatura grega. [NA]

^{III} A palavra “espírito” (“*esprit*” em francês) é usada ao longo do texto com sentido semelhante ao encontrado em frases como “não me vem ao espírito”. A escolha tradutória tem aqui o intuito de não modernizar demasiadamente o texto de Lanson com termos como “consciência” ou “mente”. [NT]

história literária e a sociologia são duas ordens de estudo inteiramente distintas e independentes e que, se a sociologia deve estar atenta à história literária, de quem ela deve receber materiais, a história literária não deve olhar por cima dela, não deve se preocupar com a sociologia que lhe é posterior e que a supõe. Penso que a história literária, se for sair de si mesma, deve olhar para o lado da filologia, da paleografia, da crítica dos textos, da arqueologia, da bibliografia: é aí, parece-me, nos estudos que fornecem elementos à nossa enquete, e não nas generalizações que a excedem, que poderemos encontrar apoio.

II

Irei eu parar aqui e me contentar de ter dissociado a sociologia e a história literária? Eu detesto isso, entretanto, e, pouco a pouco, a minha reflexão, aprofundando-se, faz-me perceber o que eu não notava a princípio, a conexão estreita entre o ponto de vista sociológico e a história literária. Descubro então que, na crítica dos fatos, dos textos e das testemunhas, na descrição e classificação das personalidades literárias, nós não conseguiríamos, e seria ruim querer fazê-lo, evitar o ponto de vista sociológico.

Na verdade, desde que saímos do dogmatismo absoluto ou do puro impressionismo, uma filosofia da literatura é forçosamente um ensaio de sociologia literária. Toda generalização que não é *a priori* é necessariamente sociológica. Mme de Staël, traçando uma relação entre a literatura e as instituições, Villemain fazendo da literatura a expressão da sociedade, Taine determinando a obra literária historicamente pelos três fatores *raça, meio, momento*, ou a classificando esteticamente pelo grau de benevolência, M. Brunetière desenhando a evolução dos gêneros e observando as suas transformações, M. Bourget procurando na obra de alguns mestres os elementos da consciência e dos seus contemporâneos etc.: o que é tudo isso, se não tantos esforços para desemaranhar seja aquilo que escorre do meio para a obra, que a vida ancestral ou atual introduz, seja aquilo que escorre da obra para o meio, que ela introduz na vida atual ou ulterior? O que é então, se não tantas tentativas de passar do individual ao coletivo, e de converter o valor pessoal em valor social?

Muitos dirão: “Nós sofremos o suficiente com essas filosofias da literatura e com esses doutrinários. Basta justamente alegá-los para fazer estourar a necessidade que a história crítica e indutiva tem de se separar da sociologia”.

Eu diria melhor: “Isso prova a impossibilidade de fazer história literária sem sociologia”. Sejamos injustos por um momento: negligenciemus tudo o que alguns dos críticos que eu nomeei fizeram de bom trabalho histórico. Olhemos somente para suas visões sistemáticas, suas generalizações apressadas, suas temeridades construtivas, suas

ilusões sobre terem encontrado a lei das leis, a chave que abre todas as fechaduras. Por isso mesmo, por essas partes caducas das suas obras, eles não foram inúteis. Eles excitaram os espíritos, eles levantaram problemas, eles esculpíram o trabalho de gerações que viveram verificações a serem feitas sobre as suas hipóteses: a ciência tirou proveito de tudo isso. Esqueçamo-nos ainda: o progresso não pode se fazer sem algumas ingratidões. Mas compreendamos bem que os Villemain, os Taine etc. foram para a história literária aquilo que os Michelet, os Guizot foram para a história. É preciso fazer, pela literatura, aquilo que é feito pela história, substituir a filosofia sistemática pela sociologia indutiva. O que é ruim são as sínteses arbitrárias, as generalizações imaginadas, as concepções do espírito que impõem enquadramentos ou ligações aos fatos, que ditam escolhas arbitrárias entre os fatos, ou interpretações abusivas dos fatos. O que é excelente é comparar os fatos e as séries de fatos, e tentar entrever, elaborar algumas leis, leis modestas, parciais, provisórias, proporcionais ao conhecimento real. Façamos a boa sociologia, observadora e objetiva, porque se nós não a fizermos por bem, voluntariamente, nós a faremos necessariamente por mal.

É impossível de fato ignorar que toda obra literária é um fenômeno social. É um ato individual, mas um ato social do indivíduo. A característica essencial, fundamental da obra literária, é a de ser a comunicação de um indivíduo e de um público. Essa afirmação de um sociólogo: “A arte supõe um público” (Hirn, p. 583), e esse aforismo de Tolstoi: “A arte é uma linguagem”, são duas proposições idênticas. Em um livro, há sempre dois homens: o autor – e isso todos nós sabemos –, mas também o leitor, um leitor que, salvo em casos excepcionais, não é um indivíduo, mas um ser coletivo, um público; e isso nós percebemos menos facilmente. Eu não quero dizer somente que a obra literária é um intermediário entre o escritor e o público; ela carrega o pensamento do escritor para o público; mas, e eis o que é importante considerar, ela já contém o público. A imagem que o espírito faz de si em um livro é determinada, entre todas as imagens possíveis da complexidade mutante de um ser individual, pela representação que esse espírito se faz do público ao qual ele se destina; ela é justamente aquela que essa representação convoca a se realizar.

O público comanda a obra que lhe será apresentada: ele a comanda sem sabê-lo. Não coloco isso em um sentido vulgar do desejo do sucesso. Não nego o desinteresse do artista apaixonado por um ideal e que renuncia a agradecer. O público do qual eu falo não é necessariamente o público atual, aquele que quer que nós o sirvamos com a moda do dia, aquele que dá a celebridade e o dinheiro: esse pode ser um público ideal, um público imaginado sobre o modelo do passado ou sobre o sonho do futuro. *Mihi canto et Musis*, dizia o cantor não reconhecido: ele acrescentava as Musas,

porque lhe era necessário um público. Todos os artistas e os críticos que afirmam o dever de sacrificar o sucesso imediato em nome da perfeição artística não se limitam a empregar a volúpia ou a grandeza dessa perfeição na escrita para si, para satisfazer a si mesmo: todos eles se compõem um pequeno público, de mortos ou vivos, dos quais eles dizem se contentar e engajam o escritor a se contentar. Para Horácio, é Augusto e Mécène, Varius, Virgílio e Pollion; para Boileau, é Condé, Vivonne e La Rochefoucauld; Racine se propõe Homero, Virgílio e Sófocles como seus “verdadeiros espectadores”; Sainte-Beuve se compõe um Parnaso de grandes escritores de todos os tempos e de todos os países, e quer que não façamos nada sem nos perguntar: *O que dizem eles de nós?* E se Schumann escreve: “Quando tocares, não te preocupes em saber quem te escuta”, ele logo também acrescenta: “Toque sempre como se um maestro te escutasse”. Só se supera a tirania do público através da representação de um outro público.

Mesmo a poesia lírica não foge a esta condição geral da obra literária. Dizemos (e temos razão nesse sentido): o lirismo é o individualismo. Na poesia lírica é o *eu* íntimo que se exprime. E, por causa disso, um de nossos críticos mais espirituais falou do impudor essencial do lírico moderno. Mas prestemos atenção: nenhum lírico canta por si, ou ao menos ele não publica o que nele canta apenas para si. Vigny não faz versos sobre a morte da sua mãe: ele anota em seu diário as suas emoções dolorosas; ele não imagina um público ao escrevê-las. Hugo, nos primeiros momentos, não coloca em versos a morte da sua filha: a partir do momento que ele faz os versos, ele os faz para publicá-los um dia: trata-se de uma cópia. O lírico canta no momento em que ele acolhe a ideia de ser ouvido, de cantar para alguém. E então ele adapta o seu canto a esse público, real ou ideal. Ele coloca em seu canto aquilo que desperta nesse público uma emoção harmônica à sua, quer dizer, a parte da sua emoção que ele sabe ser comum aos outros e a si. É o que queremos dizer quando indicamos que os sentimentos pessoais que são o estofado da poesia de Hugo, Lamartine ou Musset, são sentimentos “humanos”. O *eu* do poeta é o *eu* de um grupo, mais amplo quando é Musset quem canta, mais restrito quando é Vigny, de um grupo religioso quando é Aubigné, de um grupo político quando é o Victor Hugo dos *Châtiments* [Castigos]^{IV}. O mesmo que disse um sociólogo acerca dos *Salmos*, que o *eu* do poeta hebraico é um *eu* coletivo, pode ser dito de quase todo lírico. O leitor realiza sua alma no canto do poeta.

Esse efeito é facilitado pela circunstância de que, na maior parte do tempo, os grandes escritores só possuem de extraordinário a personalidade artística: pessoas ordinárias e medianas em todo o resto de seu ser intelectual e moral, como Lamartine ou Hugo, são, em seus versos, pessoas que têm a capacidade de exprimir como sendo deles – e de uma maneira que de fato é só deles – as ideias, as alegrias, as dores, os desejos,

^{IV} Livro de poesias político-satíricas contra Napoleão III, publicado em 1852. [NT]

se não de todo mundo, ao menos de muitos seres humanos. E a celebridade, a difusão das obras dependem talvez menos do valor único dos efeitos artísticos do que da comunhão do fundo emocional. O artista que de sua personalidade exprime apenas os estados singulares, por onde ele se distingue dos outros homens, como quis fazer Baudelaire, pode ser assegurado de um longo insucesso: sua técnica não será suficiente para conquistar o público.

Mesmo no que toca à forma, que é o que há de mais verdadeiramente seu em sua obra, o poeta recebe alguma coisa do público. A tradição que ele continua não é somente o passado prolongado em si: mas sabendo que esse passado vive igualmente na alma de seus contemporâneos, ele constrói os seus ritmos sobre os hábitos e as capacidades estéticas que ele conhece. Ele sabe, ou tenta prever, a reação provocada em resposta a um ou outro efeito. Daí vem que nós sejamos mais assegurados do sucesso pela intensidade do que pela novidade do estilo ou do metro. Vimos isso na história do simbolismo. Eu não sei se, realmente, o ritmo é um produto social, se na origem toda poesia foi coral: o que é certo é que na poesia tradicional, onde a técnica segue uma evolução muito lenta, o verso liga estreitamente o auditor ou o leitor ao poeta; cada um de nós, levado por ritmos conhecidos, acompanha de um canto interior os versos que o poeta escreve ou lê. Os efeitos originais, redutíveis às regras, não nos desconcertam a ponto de nos impedir de decifrar o trecho com desenvoltura e prazer. Mas os simbolistas se esforçam em criar ritmos pessoais, em colocar de alguma maneira cada peça sob um novo ar, adaptado ao objeto e ao momento. Nada mais de canto interior para o leitor. É preciso decifrar penosamente; e isso repudia. Na audição, o ouvido não reconhece nada; nós capturamos cada elemento no momento em que ele se apresenta, temos muito trabalho em percebê-lo para compará-lo, e a medida escapa. Um iletrado que se abandonasse passivamente e sentisse “como uma besta” experimentaria talvez um prazer no carinho dos ritmos misteriosos: um letrado se revolta porque sua atividade rítmica entra em conflito com a do poeta. É uma das razões, não a única, evidentemente, da resistência injustificada que o público opôs aos mais belos versos simbólicos.

Assim, o “fenômeno literário” é por essência um fato social, e haveríamos de distinguir, como de natureza absolutamente diferente, as notas que escrevemos para nós mesmos², da obra dirigida a um público qualquer. Isso não impede que essas notas, que não o são por destinação, se tornem fatos sociais, quando em um dado momento herdeiros ou eruditos as publiquem.

² Desde que sejam sinceramente e estritamente “notas para si”. Tudo o que não se publica e não se quer publicar não necessariamente é produzido sem se pensar, mais ou menos conscientemente, em um público. [NA]

Nós críticos somos todos então como o Sr. Jourdain:^v nós fazemos prosa, quer dizer sociologia, sem o saber, pela impossibilidade de considerar a obra apartadamente de seu público, que está já dentro dela no momento em que ela sai de espírito do escritor.

O crítico impressionista não se distingue aqui do historiador literário: ele olha a obra em si, ele se faz público; e seu estudo nos apresenta indissolavelmente unidas a obra e a ação da obra sobre um público, o que é um fenômeno social.

O crítico dogmático faz também sociologia sem se dar conta: ele julga e classifica as obras segundo um ideal absoluto, que, como todos os absolutos, é relativo: é o ideal do seu tempo, da sua nação, da sua escola, da sua tradição; é, em uma palavra, um pensamento coletivo, que nós encontramos em todo dogmatismo literário. No fundo dos julgamentos de Boileau sobre Homero ou Ronsard, o que encontramos se não a representação de Ronsard ou de Homero em uma consciência coletiva, na consciência de um grupo francês do século XVII? O dogmático, de fato, só escapa à crítica de universalizar as suas impressões individuais sob a condição de ter socializado o seu pensamento.

III

Mostraria-se em seguida, sem muita dificuldade, que os problemas mais importantes da história literária são problemas sociológicos, e que grande parte de nossos trabalhos tem uma base ou uma conclusão sociológica. O que queremos? *Explicar* as obras; e podemos explicá-las de outra maneira senão fundindo os fatos individuais nos fatos sociais, situando obras e homens nas séries sociais?

É o caso das pesquisas de fontes e das pesquisas biográficas. Se elas tiverem apenas o objetivo de produzir o relatório das pastas de Jean-Jacques Rousseau ou de desvendar um verso italiano traduzido por Ronsard, essa seria uma erudição bastante rasa e estéril. Mas aonde queremos chegar com essas precisões minuciosas? Nós procuramos alcançar tudo o que podemos alcançar do passado, para capturar todas as comunicações de um indivíduo com a vida do seu tempo e dos tempos que o precederam. Nós olhamos o contexto de nascimento de Racine, a atmosfera familiar onde ele se banhou, o Port-Royal jansenista e helenista, a corte, o mundo, a Champmeslé e seus amantes, o interior de burguês rico onde ele envelheceu, nós lemos o inventário de seus livros; nós deciframos em suas obras os traços da ação de certas obras antigas e modernas. Eu não digo que nós saibamos tudo de Racine, e que com os elementos que nós desemaranhamos nós possamos *engendrar* uma única de suas tragédias por uma espécie de síntese química. Depois que nós distinguimos quatro ou cinco elementos constitutivos da pessoa literária de Racine, restam outros,

^v Personagem da peça de Molière *Le Bourgeois gentilhomme*, de 1670. [NT]

atualmente et para sempre irredutíveis, inexplicáveis; e resta uma combinação que não se explica, propriedades novas do composto que em nada se parecem com o que está nos elementos. Mas enfim, o que fizemos nós com todas essas pesquisas de biografia e de fontes?

Nós substituímos, parcialmente, à ideia do *indivíduo*, a ideia das suas relações com diversos grupos e seres coletivos, a ideia de sua participação em estados coletivos de consciência, de gosto, de costumes. Nós notamos na sua personalidade partes que não são nada além de prolongamentos de uma vida social exterior e anterior a ela. Nós reduzimos essa personalidade a ser – parcialmente (para não ultrapassar o nosso conhecimento com a nossa afirmação) – um foco de concentração de raios emanados da vida coletiva que a envolve. Nosso estudo tende a fazer do escritor um produto social e uma expressão social.

As pesquisas de influências são igualmente concebidas bem estritamente por muitos eruditos. Se nós constatamos que Racine forneceu tal hemistíquio ou tal locução à La Grange-Chancel ou a Voltaire, ou então se nós empreendemos a catalogação do número de traduções e de imitações de *Werther* na França ou de *Zaire* na Itália, essas precisões, que tem o mérito da exatidão, devem ter outro fim para além de si mesmas. O que é interessante e realmente instrutivo é, através delas, seguir a obra literária a partir do momento em que ela se separa do seu autor e de estudar, não somente sua fortuna, mas suas transformações. Pois o escritor não exerce influência por si próprio, por sua real pessoa, mas pelo seu livro: e o sentido eficaz desse livro não é o autor que o determina (ao menos a sua vontade não é tudo), tampouco a crítica metódica atual. O Descartes ou o Rousseau que age não é Descartes nem Rousseau, é aquilo que o público lê em seus livros e chama pelos seus nomes; e isso depende do público, e muda com o público. Cada geração lê-se a si mesma em Descartes e em Rousseau, faz para si um Descartes e um Rousseau à sua imagem e de acordo com sua necessidade. O livro, então, é um fenômeno social que evolui. A partir do momento que ele é publicado, o autor não mais o possui; ele não significa mais o pensamento do autor, mas o pensamento do público, o pensamento de cada público que se sucede. A relação que se estabelece não é aquela que existiu na criação literária, aquela que a crítica erudita procura estabelecer entre a obra e o autor: é exclusivamente a relação entre a obra e o público, que a retoca, a manipula, a enriquece ou a empobrece continuamente. O conteúdo real da obra é somente uma parte do seu sentido, e às vezes ele desaparece quase totalmente.³ Tanto que seguir a fortuna de uma obra-prima significa,

³ “Se é interessante saber o que Descartes pensou, é ainda mais interessante saber o que seus contemporâneos acreditaram que ele pensava. Pois as doutrinas e sistemas agem apenas na medida em que são compreendidos, e aqueles que os adotam tanto seus inventores quanto o são aqueles que as ensinaram” (BRUNETIÈRE, p. 119). Eis o ponto de vista sociológico nitidamente definido. [NA]

frequentemente, menos observar aquilo que passa de um pensamento individual ao domínio comum dos espíritos, do que ler em um aparelho registrador certas modificações de um meio social.⁴ A história de um livro é para o próprio livro algo como o que a lenda é para a história: a lenda nos instrui menos sobre o fato do que sobre os homens que a formaram, receberam e desenvolveram.

Nós podemos ver no recente estudo de M. Baldensperger sobre *Goethe na França* como a história da influência de Goethe em nosso país é quase estéril em resultados para a compreensão de Goethe, mas em contrapartida nos instrui sobre as disposições e as aspirações das gerações de espíritos que se sucederam na França. Não seria suficiente olhar a literatura francesa, que deve carregar essas marcas com ainda mais evidência? Não; essas influências estrangeiras nos informarão utilmente sobre a força de certos anseios, pois eles deformam e transformam Goethe; nos informarão sobre a sua origem também, pois frequentemente é através do apelo e do uso das obras estrangeiras que eles se revelam, quando a criação de obras originais não lhes é mais possível ou permitida.

Mas não é necessário recorrer ao estudo das influências estrangeiras. Olhemos para nós mesmos: vejamos Montaigne. Ele foi – nós não temos motivo para duvidar – um católico sincero e submisso. Ele foi cético, porque a ciência do seu tempo era tateante, embrionária, e sem método; cético também porque ele concebia que o homem só alcança verdades relativas, e que ele tinha ainda uma ideia teológica da verdade, a ideia de uma verdade absoluta, eterna, imutável: ele se acreditava cético, porque ele só encontrava racionalmente verdades relativas. Mas a partir dessas certezas relativas, ele teve o suficiente para fazer o que seria hoje totalmente o oposto de um cético. Ele concebeu a experiência e a razão como meios do conhecimento científico; ele marcou o domínio da ciência, a pesquisa dos efeitos e de suas ligações; ele rejeitou, reservando o domínio religioso, toda autoridade e deu ao pensamento uma liberdade completa. Ele afirmou sem escrúpulos e sem reservas os sentimentos morais, consciência, justiça, humanidade; ele nunca foi cético ou diletante na moral prática. Os *Ensaio*s são o livro de um homem que viveu em 1570, que viu o trabalho do Renascimento e que é testemunha do horror das guerras civis.

Mas o que acontece após os *Ensaio*s serem impressos e após a morte de Montaigne? Quem se preocupa com quem foi Montaigne? Nós não o procuramos mais em seu livro. Cada leitor lê Montaigne para si, e se procura em Montaigne. As circunstâncias mudaram: o estado da ciência, o estado da França, em relação aos quais o pensamento de Montaigne se

⁴ Evidentemente, na maioria dos casos, são aspectos do livro que surgem das sombras: mas por que nesta ordem? e esta escolha? por que isso em tal momento? e isto apenas? A escolha e ordem dos sentidos serão parte da colaboração do público. Mas pode haver também supressão ou inversão dos sentidos. Assim, o Chénier romântico é o romantismo do leitor revelado em sua reação diante de Chénier, etc. [NA]

organizava, mudaram. Agora os *Ensaio*s se esclarecem pelas novas circunstâncias do reino, pelas novas condições da filosofia. A reação religiosa, o dogmatismo cartesiano, o progresso da libertinagem, só deixam aparecer em Montaigne o *pirronismo*: tudo aquilo que não tem esse tom, tudo que não transmite essa impressão, ficou por muito tempo suprimido. Pascal e Bayle, Bossuet e Saint-Évremond compreendem Montaigne da mesma maneira: eles divergem nos epítetos que a ele atribuem; seus sentimentos são contrários, mas o seu conhecimento é idêntico. Assim, a influência de Montaigne é a adaptação do seu livro ao estado social do tempo em que o lemos. Enquanto livro de cabeceira dos libertinos, os *Ensaio*s não são mais a expressão de uma individualidade, eles são um fenômeno da vida coletiva.

As pesquisas de influências ganham então em interesse e em profundidade ao se tornarem estudos da participação de um livro ou de um autor na vida coletiva de uma época ou de uma nação.

Dirão-me que com isso eu reduzo a história literária à história propriamente dita, e não à sociologia. É que eu acredito nessas duas últimas, para dizer a verdade, como inseparáveis. E me é suficiente aqui de fazer ver que a literatura não se limita, não pode se limitar à observação do indivíduo, à análise da criação pessoal, e que ela capta quase sempre, cientemente ou não, um objeto social. Importa então conceber que na maior parte do tempo nós não estudamos fenômenos estritamente individuais, mas fenômenos da mesma ordem que aqueles que por definição pertencem à sociologia, atos e estados do homem em sociedade, nos quais a sociedade está tão implicada quanto o indivíduo.

IV

O ponto de vista sociológico nos ajuda a nos orientarmos na pesquisa dos fatos, a levantarmos os problemas, a interpretarmos os resultados; ele amplia, eleva e, sobretudo, torna precisos os nossos estudos. Mas ele não pode – o que é a ambição de todo esforço científico – nos conduzir a leis? Leis indutivas, relativas, aproximativas, de escopo limitado, e que sofrem ao lado delas leis contrárias. A complexidade dos elementos é tal nas ciências morais que nós nunca estamos certos de ter determinado todas as condições da produção dos fenômenos. Também as leis não podem ser – ou ao menos não são atualmente – nada além de fórmulas do conteúdo de um grupo de fatos, um grupo vizinho podendo dar uma fórmula diferente. Não são contradições: isso quer dizer que há, em um caso, condições, às vezes indetermináveis, que não existem no outro. A água congela a 0º: mas há uma água que não congela a 0º. É a água do mar, água salgada. O estudioso o sabe; e a lei do congelamento da água a 0º subsiste. Nossa infelicidade, a nós, em literatura, é que não temos sempre o meio de saber se a água que nós observamos congelar é salgada, ou não. Não nos

deixemos perturbar; exprimamos o conteúdo dos fatos, por tantas fórmulas quantas forem necessárias. Não impliquemos nenhuma afirmação sistemática, nenhum *a priori*, nenhuma filosofia da história, ou da ciência, nenhuma ideia da unidade do universo etc. Apenas disponhamos o fato, e não entendamos outra coisa por essa palavra *leis*, senão que em uma pluralidade de casos, certas condições sendo dadas, as coisas se passam de tal maneira. São sombras de leis mais do que leis: pois nós não sabemos ainda se nós percebemos bem as condições suficientes e necessárias. É útil, portanto, defini-las e considerá-las, vagas, soltas, flutuantes, contraditórias como elas são; é ao defini-las e considerá-las que nós poderemos chegar a precisar as suas relações, a lhes dar mais vigor, mais certeza, mais coesão. Se essa palavra *leis* parece ambiciosa, digamos *fatos gerais* ou *relações gerais*; o nome não importa.

Eis alguns desses *fatos gerais* que me parecem observáveis na literatura francesa moderna (séculos XVI a XIX): eu ficaria curioso em ver essa verificação sendo feita nas literaturas antigas e estrangeiras:

1. *Lei de correlação da literatura e da vida.* – A fórmula ordinária dessa lei é: “A literatura é a expressão da sociedade.” Sob esta forma, ela virou banal; é talvez a mais antiga lei da sociologia literária já definida. Nós em geral seguimos a sua aplicação. Ela se verifica às vezes através de relações muito delicadas, que ela ajuda a observar.

Assim, certas instituições sociais determinam certos efeitos estéticos que não possuem com elas nenhuma analogia visível. *O espírito [esprit]* – um certo espírito da alusão delicada e de subentendidos, um dom de mostrar envolvendo e de sugerir sem dizer – é o sinal de uma regra social, mas de uma regra social atenuada: pois o risco pessoal não pode ser muito grande. A Bastilha produz polidez e espirituosismo na literatura; mas não a Sibéria: esta produz ou silêncio ou revolta áspera. Uma arte de moderação e de delicadeza se desenvolve sob um déspota fraco: a liberdade faz com que renunciemos à polidez e ao espírito na polêmica. A supressão do risco em uns, a supressão do poder das regras em outros, concorrem para produzir em toda parte a expressão violenta.

O estilo de uma obra pode exprimir também muito precisamente um instante da vida social. A qualidade literária das *Provinciais*^{VI} revela a queda do jansenismo. Pois se ele ainda tivesse tido a chance de ganhar sua causa face à autoridade espiritual, à qual a autoridade temporal deferia, o jansenismo, contente de se defender teologicamente, não teria colocado a pena nas mãos de Pascal e clamado a opinião pública por meio de uma *arte de aceitar* com a qual ele não havia sonhado até então. Assim, para que as *Provinciais* fossem escritas, era preciso, certamente, o jansenismo e a arte de

^{VI} Conjunto de cartas escritas por Blaise Pascal e publicadas em 1657 que visava defender o teólogo jansenista Antoine Arnauld e criticar os jesuítas. [NT]

persuadir de Pascal, mas era preciso haver também a impossibilidade de vencer pelas armas ordinárias da teologia, o início da derrota, e, além disso, um começo de liberdade no estado despótico, a semente do poder da opinião pública. O fato da beleza literária das *Provinciais*, por si só, exprime esses dois fatos sociais, a derrota do jansenismo e o nascimento de uma opinião pública.

Entretanto, a fórmula: *A literatura exprime a sociedade*, é incompleta e inexata. Acontece frequentemente que a literatura exprime aquilo que não está na sociedade, o que não aparece nem nas instituições nem nos fatos, então extraímos essa nova fórmula, que não é a contradição, mas a contrapartida da outra: *A literatura é complementar à vida*. Ela exprime frequentemente tanto o desejo, o sonho, quanto o real. Ela negligencia três quartos da realidade, o que é diário, mediano, insignificante, o tecido cotidiano da vida. A história, nos antigos, deixa de lado quase tudo o que torna a vida real, a vida de todos os dias de uma cidade. O romance realista, na maior parte do tempo, se dá uma matéria extraordinária, tanto como o romance idealista, mas às avessas. Rara é a imagem verdadeiramente mediana da vida diária.

Frequentemente, a literatura compensa as insuficiências do real, reduz o comum ou o insignificante, para extrair o belo ou o expressivo: ela altera, como notou Taine, as relações que ela observa. Ela as altera porque se propõe a exprimir o que não é aparente na realidade. Essa observação é verdadeira no que toca o indivíduo. As manifestações literárias são às vezes fenômenos acessórios da ação (como no Lamartine tornado homem político), às vezes fenômenos substituídos pela ação. O lirismo pode ser a eflorescência de uma energia que se realiza em atos ou o gesto de uma alma incapaz de agir devido a um obstáculo exterior ou a uma impotência interna. Cantar consola o não fazer ou dispensa o fazer.

Essa observação é verdadeira também no que toca à sociedade. A literatura não retrata sempre os costumes e o estado social. Ela pode exprimir o protesto do indivíduo ou da minoria contra as leis ou os costumes que os chocam e aos quais estão sujeitos, um esforço, então, para que o que é pare de ser. Ou, então, as leis e os costumes são sobrevivências do passado, o legado das gerações desaparecidas. A literatura revela o desejo, a necessidade da geração seguinte. Assim, a literatura exprime às vezes a realidade de amanhã mais do que a realidade de hoje; ela exprime sobretudo o que nós gostaríamos que o amanhã fosse, e o que ele não será, porque a vida não recebe a sua forma somente do pensamento. Falar é mais fácil e mais rápido do que agir: eis porque a literatura é frequentemente a primeira e frequentemente também a única realização da vida escondida da alma.

2. *Lei das influências estrangeiras*. – Dois casos que aliás, na realidade, podem se encontrar misturados e indistintos:

a) A grandeza política e militar de uma nação lhe confere um prestígio que faz com que o respeito tão humano pela força transforme essa superioridade parcial em uma superioridade geral de civilização. Outros povos, então, sem consultar sua necessidade nem sua aptidão, nem sua tradição, nem suas condições de existência, transportam desordenadamente, para si, tudo o que eles encontram na grande nação, costumes, artes, literatura: a lei de correlação da literatura e da vida seria por um tempo suspensa, se essa fabricação de obras artificiais e sem vida não fosse ela mesma a expressão de um fato atual e real, a ascensão de uma nação sobre outra. Exemplo: a imitação francesa na Alemanha nos séculos XVII e XVIII.

b) Quando, por razões diversas, a literatura de um país não dá satisfação às necessidades dos espíritos do maior número, ou somente do menor, quando ela vegeta magramente, ou quando ela é desgastada, empobrecida, cristalizada, mumificada, incapaz dessa contínua readaptação que é a vida de uma literatura, então o apelo ao estrangeiro se produz. O prestígio político ou militar é somente um fator muito secundário, e é frequentemente o vencedor quem pede emprestado (*Graecia capta ferum victorem cepit.* – A descoberta da Itália pelos franceses de Charles VIII). As obras estrangeiras preenchem uma tripla função: – justificar a demanda de novidade, – precisar o novo ideal ao fornecer modelos da novidade demandada, – fornecer a satisfação intelectual e estética que a literatura nacional não oferece. É esse último ponto que importa. Todo mundo assinalou a importância da imitação inglesa, em seguida o começo da infiltração alemã em nossa literatura do século XVIII, em seguida, após a estagnação clássica do Império, a torrente de exotismo que nos inunda. Nós quisemos às vezes fazer dessas influências estrangeiras a causa do romantismo. Na realidade, o exame dos fatos prova que desde 1715, desde a disputa dos Antigos e dos Modernos, desde os primeiros indícios da sensibilidade, a doutrina clássica não fornece mais uma literatura adaptada às necessidades intelectuais da sociedade francesa. Por diversas razões, os ensaios franceses de inovação fracassam, e fracassarão até 1820: enquanto isso, os espíritos e as almas foram satisfeitos e aliviados pelas obras estrangeiras. Daí a demanda por elas. Mas o público não se preocupa em se fazer uma mentalidade inglesa ou alemã, ele só pega do estrangeiro aquilo que corresponde à sua natureza, ele mutila, deforma as obras que ele adota, e os contrassensos seriam ridículos, se eles não fossem reveladores do trabalho interno dos espíritos franceses. Outro exemplo: a Inglaterra serve aos alemães para rejeitar a influência francesa. Sua consciência e seu gosto que não podem ainda criar obras-primas nacionais se reconhecem em afinidades com o gênio inglês: daí o emprego que eles fazem contra a literatura francesa cujo prestígio só deu lugar, na Alemanha, a uma produção artificial. Certas partes da arte francesa, entretanto, resistem: são aquelas que respondem a um apelo

sincero do gosto alemão, aquelas que na França contradizem o ideal clássico, e por isso têm dificuldade em se estabelecer, em viver: assim o drama, que vegeta em nós no século XVIII, encontra um bom terreno na Alemanha.

3. *Lei de cristalização dos gêneros.* – Três condições: obras-primas; uma técnica aperfeiçoada que facilita a imitação; uma doutrina autoritária que a comanda. A primeira condição domina sobre as duas outras e pode produzi-las sem que sejam necessárias. Então as obras novas são réplicas das obras anteriores ou mosaicos feitos de seus fragmentos. O escritor, pelos procedimentos dos mestres, esforça-se para dar imagens da vida que tenham a cor e gerem os efeitos que admiramos nos mestres. Quer dizer que o indivíduo se emprega em realizar a literatura que está em relação com a vida do passado e não mais com a vida do presente. Isso pode chegar a tal ponto que o público, por hábito, por inércia, por educação, vive no passado. Isso pode durar anos e dezenas de anos. As obras literárias são sobrevivências, assim como em nossa consciência e nossos atos temos partes mortas que representam a moralidade de distantes antepassados. As obras-primas e o progresso da técnica fazem com que, para o escritor que compõe, não haja mais aventura, logo, não mais liberdade. Ele sabe tudo o que tem que fazer, e como ele deve fazê-lo. A tradição – quer dizer, o gosto coletivo das gerações anteriores – fixou os temas e as formas literárias em relações precisas e múltiplas (regras, conveniências etc.), de forma que elas não se deixam mais manipular pelo indivíduo, e que esse não pode mais, quando quiser, e frequentemente nem mesmo quer, exercer sua função que é a de introduzir o gosto e a alma do seu tempo na sua obra, e de colocar os instrumentos criados pelo pensamento coletivo das gerações anteriores a serviço do pensamento coletivo do qual ele participa. Os gêneros tornam-se monumentos históricos: a vida contemporânea não tem mais o direito de dispor deles livremente, de neles fazer mudanças úteis.

4. *Lei de correlação das formas e dos fins estéticos.* – Acontece em literatura que uma forma seja criada para um fim:⁵ mais frequentemente, creio contudo ter observado, o escritor utiliza uma forma anterior para um fim novo. A forma é dada antes que o fim seja concebido. O uso de uma forma, que circunstâncias variadas fizeram eclodir ou importar, precede a concepção das propriedades e da potência dessa forma. O espírito, agindo sobre os dados que lhes são apresentados, os prova, os analisa, os organiza, e pouco a pouco determina todas as suas aptidões estéticas. Assim, as três

⁵ Não falo das modificações secundárias que a crítica ou o instinto inventam para adaptar a novos fins formas anteriormente existentes. Quero dizer que, em geral, encontramos apenas após um período mais ou menos longo de tentativas o verdadeiro uso de uma forma literária nova, o fim estético que utiliza todas as suas propriedades. [NA]

unidades, as narrações, os monólogos, a condição real ou heroica dos personagens, assim a tragédia será dada na França antes que Corneille e Racine tenham reconhecido a quais efeitos de arte tudo isso deveria servir. Corneille se submeteu, e não escolheu as unidades; Racine não teve que se perguntar se ele as aceitaria. Eles não se perguntaram se fariam narrações, ou tomariam partido de fazer como Calderon e Shakespeare. Mas lhes foi preciso observar as unidades, empregar a narração. Eles decidiram somente como tirar o melhor partido disso. Tragédias foram feitas na França durante três quartos de século antes que a tragédia francesa fosse constituída.

O teatro italiano do Renascimento conhece três gêneros dramáticos, tragédia, pastoral, comédia, e não dois como Aristóteles, Horácio e Donat. Tasso criou a pastoral. Mas Vitruvius deu o cenário pastoral aos arquitetos da cena que trabalham nos divertimentos das cortes italianas. Durante um século, do *Orfeu* de Poliziano à *Aminta* de Tasso, tateou-se, colocou-se nesse cenário rústico todo tipo de peças, até que Tasso criou um poema apropriado ao cenário e cuja qualidade literária utilizava todo seu charme pitoresco. Esse cenário, Vitruvius o chamava de cenário *satírico*: e eis então o sátiro dado como ator necessário na decoração campestre. Descobrirão para ele, em seguida, uma função estética: ele será encarregado de representar a natureza brutal e lasciva, em face do amor cortês e civil dos pastores e das pastoras.

5. *Lei de aparição da obra-prima*. – Está estabelecido, creio eu, hoje em dia, que a obra-prima não é jamais, em nenhum gênero, a produção primitiva; ela é menos um começo do que um termo. Ela conclui uma série de ensaios, de interrupções e de aproximações. Isso significa duas coisas. Primeiro, a necessidade de um acúmulo de trabalhos individuais. A obra-prima é o resumo dessa série de esforços; é um produto coletivo nesse sentido. Uma parte do *Cid* deve-se à Hardy, a Jodelle. Em seguida, a necessidade de uma colaboração do público com a obra-prima. É preciso que ele a espere, a nomeie, que as tentativas anteriores, a educação que elas deram, esbocem nele vagamente a ideia, a necessidade daquilo que será a obra-prima, de maneira que ele a reconheça e a cumprimente. Se a obra nova não se liga bastante estritamente às antecedentes, se ela encontra um público insuficientemente preparado, ela choca, ela escandaliza, ela é repelida, ela tem um estágio às vezes longo pelo qual passar antes de ser aceita. Disso vem que os grandes escritores que o sucesso cumprimentou são afortunados. Um trabalho coletivo de esboço e de vulgarização lhes abriu o caminho, indicou os meios, educou seu público. O seu gênio se impõe porque ele percebe a ideia ou a expectativa de todo mundo: disso decorre que o discernimento da hora é a metade, o sinal do gênio (*Defesa* de Du Bellay; *Hernani* de Victor Hugo).

6. *Lei da ação do livro sobre o público.* – O público, como disse, procura-se e coloca-se no livro. Ele o adapta para si. Cada indivíduo faz por si essa adaptação, a pressão do meio sobre todos tendendo a reduzir as diferenças individuais. Mas o livro, entretanto, age sobre os leitores: ele não é somente sinal, mas fator do espírito público. Eis, creio eu, a fórmula comumente verdadeira dessa ação: o livro fornece a todos os homens de uma mesma geração quase o mesmo conteúdo, conforme à sua consciência e a seus gostos atuais ou virtuais. Assim, na vida intelectual ou sentimental dos grupos sociais, ele tende a estabelecer uma harmonia, uma unidade.

Primeiramente, ele fornece a todos os espíritos, em um momento dado, a mesma fórmula da ideia ou do sentimento que estão neles e aos quais ele dá satisfação. Ele tende então a suprimir as divergências individuais, a unificar, identificar as aspirações dos particulares, a criar então o pensamento coletivo.

Em segundo lugar, um livro bem-sucedido opera uma seleção na multidão de ideias, necessidades e sentimentos dos leitores, em toda essa atividade interna que confusamente aspira a se realizar. Ele determina, em um momento dado, uma direção comum de todas as atenções individuais para um mesmo objetivo, uma convergência simultânea de todas as energias individuais sobre o mesmo ponto. O poder do escritor opera como cristalizações sucessivas da opinião pública.

Assim, Voltaire dá à sociedade do século XVIII palavras de ordem; tolerância, humanidade, que, respondendo ao sentimento interior de cada um, extraem o que todas as fermentações individuais têm em comum.

Assim, Voltaire, escrevendo o *Tratado da Tolerância*, relega momentaneamente a segundo plano todas as outras preocupações da opinião pública que ele mesmo havia contribuído a estimular, e deixa por um tempo nos espíritos apenas uma única ideia, uma única paixão, um único motor de ação: o caso Calas, o suplício de um inocente, a necessidade de justiça.

Dickens, igualmente, não cria movimentos sentimentais no público inglês. Mas seus diversos romances, abordando sucessivamente diversos assuntos, mobilizam a sensibilidade pública e dirigem o seu esforço tanto para a reforma das escolas quanto para a reforma das prisões.

O livro é, então, menos uma causa criadora do que uma força organizadora. É um órgão coordenador, unitário, disciplinar. O escritor é um maestro de orquestra: o que é dele é a concordância dos movimentos. Cada leitor, por sua parte, tem em si antecipadamente a música. É por aí que a literatura (incluindo a imprensa) é, sobretudo em uma democracia livre, um órgão importante. Ela faz com que todos, ou muitos, em um momento dado, deem o mesmo grito, façam o mesmo gesto.

Essas leis são apenas fórmulas abstratas dos fatos: elas são para mim apenas conjecturas apoiadas em uma observação limitada. Tais como são, elas podem servir, não digo a explicar, mas a olhar os fatos, a fornecer

pontos de vista para interrogá-los de mais perto, para estudá-los mais minuciosamente em suas ligações e seu mecanismo. Elas podem também dar uma ideia da natureza das generalizações que é útil tentar em história literária. Toda metafísica, toda explicação universal ou inventada pela mente ou transportada de outra ciência deve ser afastada: leis inscritas nos fatos, interiores de alguma maneira e idênticas a esses fatos são as únicas que podemos tentar constituir.

Eu concluirei dizendo que a matéria de nossos estudos é em grande parte sociológica; que o papel do indivíduo, tão aparente e tão real em literatura, a descrição das individualidades, tarefa necessária da crítica e da história literárias, não devem nos tampar os olhos sobre esse fato e nos impedir de constatá-lo. As grandes personalidades literárias são, ao menos em boa parte, as figuras e os símbolos da vida coletiva; são focos que concentram ao mesmo tempo raios emanados da coletividade, e que os reenviam em seguida, diversamente combinados e modificados, para a coletividade. O estudo que nós fazemos dessas personalidades nos conduz a um conhecimento sociológico que ele envolve. Temos interesse em tomar consciência dessa relação estreita entre a sociologia e a história literária, não para nos desviarmos de nossa tarefa para especulações ambiciosas, mas para melhor executar, mais completamente, mais finamente nossa tarefa precisa. O ponto de vista sociológico não nos deve servir para distorcer ou negligenciar a observação, mas para aprofundá-la.

Gustave Lanson

Referência bibliográfica

LANSON, Gustave. “L’Histoire Littéraire et la Sociologie”. *Revue de Métaphysique et de Morale*, v. 12, n. 4, 1904, p. 621–42. Disponível em: www.jstor.org/stable/40892962, acesso em: 7/5/2020.

Recebido em 8 de maio de 2020

Aprovado em 20 de maio de 2020

Yuri Cerqueira dos Anjos é professor de Estudos Franceses na Universidade Victoria de Wellington, na Nova Zelândia. É doutor em Letras Modernas pela Universidade de São Paulo. Tem experiência na tradução acadêmica e literária do francês para o português e pesquisa literatura e cultura francesas dos séculos XIX e XX, com foco na obra de Proust e no estudo histórico-literário de diferentes suportes ligados à produção e circulação de textos do período. Contato: yuri.cerqueiradosanjos@vuw.ac.nz

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5307-9395>

“FATO LITERÁRIO” – IÚRI TYNÍANOV

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p154-175>

David Gomiero Molina (trad.)¹

RESUMO

Junto com “Da evolução literária” (1927), “Fato literário” (1924) é talvez o mais importante artigo teórico do formalista Iúri Tyniánov (1894-1943). Segue-se uma nova tradução do artigo para o português acompanhada de comentários do tradutor e notas selecionadas da edição crítica de E. A. Toddes, A. P. Tchudakóv e M. O. Tchudakóva (TYNIÁNOV, 1977).

ABSTRACT

Along with “On Literary Evolution” (1927), “Literary Fact” (1924) is perhaps the most important contribution to literary theory by Russian formalist and writer Yuri Tynianov (1894-1943). What follows is a new translation of the article into Brazilian Portuguese accompanied by translator commentary and selected notes from the critical edition of Tynianov’s work edited by E.A. Toddes, A. P. Chudakov, and M. O. Chudakova (TYNIÁNOV, 1977).

PALAVRAS-CHAVE:

Iúri Tynianov;
tradução;
evolução literária;
“Fato literário”;
Formalismo russo.

KEYWORDS

Yuri Tynianov;
translation;
literary evolution;
“Literary Fact”;
Russian Formalism.

¹ Universidade de Chicago, Chicago, Illinois, Estados Unidos.

Fato literário (1924)¹

Para Viktor Chklóvski

O que é a literatura?

O que é um gênero?

Todo manual de teoria literária que se preze começa necessariamente com tais definições.

Em suas definições constantes, estáticas e extraordinariamente densas, a teoria literária compete obstinadamente com a matemática, esquecendo que, enquanto a matemática se constrói a partir de definições, na teoria literária a definição não é fundamento, e sim consequência sempre mutável do fato literário em evolução. Está se tornando cada vez mais difícil definir as coisas. Como a linguagem comum faz uso dos termos “arte verbal”, “literatura” e “poesia”, surge a necessidade de fixá-los, fazê-los servir a uma ciência que tanto aprecia definições.

Temos, então, três níveis: a arte verbal é o mais baixo, a poesia o de cima e, o do meio, a literatura; decifrar o que os distingue é bastante difícil.²

E é ainda pior quando as pessoas escrevem, à moda antiga, que a arte verbal abarca absolutamente tudo o que já foi escrito, enquanto a poesia é pensamento em imagens; não há dúvida que poesia não é pensamento e que pensamento em imagens não é poesia.³

De fato, talvez seja melhor não nos preocuparmos em encontrar definições exatas para todos os termos em uso ou tentar elevá-los ao nível das definições científicas – até porque não temos tido êxito com definições. Tentemos, por exemplo, definir o conceito de poema longo [*poema*],⁴ isto é,

¹ Artigo publicado em *LEF* n. 2 (1924), p. 101-16. Versão traduzida de TYNIÁNOV, I. N. «Literatúrnyi fakt», In: *Poétika, istóriia literatúry, kino*. Nauka: 1977, p. 255-70. Comentários selecionados de E. A. Toddes, A. P. Tchudakóv, M. O. Tchudakóva [TTT], 507-18, notas de Iúri Tyniánov [IT] e do tradutor. [NT]

² A frase destacada [“e é ainda pior quando as pessoas escrevem...”] aparece bastante modificada na tradução para o português. Qualquer versão literal da palavra «хорошо» [bom] – utilizada ironicamente pelo autor, aqui – produziria uma incongruência que não consta no original. A passagem é: «И хорошо еще, если по старинке пишут, что словесность - это решительно все написанное, а поэзия - это мышление образами. Хорошо, потому что ясно, что поэзия это не есть мышление, с одной стороны, и что мышление образами, с другой стороны, не есть поэзия». [NT]

³ Tyniánov, aqui, faz referência à polêmica do jovem Viktor Chklóvski com as proposições do filólogo Aleksándr Potebniá. Em português, ver CHKLÓVSKI, Viktor. “Arte como procedimento”. Trad. de David G. Molina. *RUS*. São Paulo: 10(14), 153-76. [NT]

⁴ O “poema longo” – em russo, *poema*, que se opõe a *stikhotvorênie*, o poema simples – é um gênero literário que teve suas origens no verso épico do período clássico. No começo dos anos 1820, Púchkin e outras figuras de seu círculo começaram a escrever poemas longos com tramas exóticas, de aventura – poemas que se distanciaram das convenções do épico do século anterior

caracterizar um gênero. Toda tentativa de encontrar uma única definição estática não obtém sucesso e, para nos convenceremos disso, basta olhar para a literatura russa. A essência revolucionária do poema longo “Ruslan e Liudmila”, de Púchkin, reside no fato dele ser um “não-poema longo” (o mesmo acontece com o seu “Prisioneiro do Cáucaso”); postulante ao título de *poema heroico*, a obra é, na verdade, um leve “conto de fadas” do século dezoito que não pede desculpas por sua leveza, e a crítica sentiu que isso era uma espécie de falha no sistema. Na verdade, o que ocorreu foi um deslocamento do sistema. O mesmo sucedeu com as características individuais do poema: Púchkin cria o “herói” – o protagonista de “Prisioneiro do Cáucaso” – “para os críticos”, enquanto o enredo é um *tour de force* [uma curiosidade (Fr.) – IT].⁵ Novamente, a crítica viu nisso uma falha no sistema, um erro, mas, novamente, foi um deslocamento do sistema. Púchkin mudou o sentido do protagonista, mas continuaram a vê-lo sob o pano de fundo do herói dos épicos, e por isso falaram em “declínio”. Púchkin escreve: “Sobre ‘Ciganos’, uma dama notou que em todo o *poema* há um único homem honrado, e este é o urso. O falecido Ryléiev⁶ estava indignado que Aleko arrastava consigo um urso, e ainda por cima juntava o dinheiro do público que assistia com olhos arregalados. Viázemski⁷ repetiu a mesma observação. (Ryléiev pediu-me para pelo menos transformar Aleko em um ferreiro, o que teria sido uma profissão mais nobre). Realmente, melhor teria sido fazer dele um oficial de oitava classe ou um dono de terras, ao invés de um cigano. Nesse caso, porém, todo o *poema* não existiria: *ma tanto meglio*”.⁸

Não uma evolução gradual, mas um salto; não desenvolvimento, mas deslocamento.⁹ O gênero é irreconhecível aqui, porém ainda há o suficiente para fazer deste “não-poema longo” um poema longo. E este “suficiente” não consiste nas características “fundamentais” ou “principais” que distinguem um gênero de outro, mas nas secundárias, subentendidas, que não parecem caracterizar o gênero. Neste caso, a característica necessária para preservar o gênero foi o *tamanho*.

O conceito de *tamanho* é, de início, um conceito energético: tendemos a dizer “grande forma” sobre qualquer construção que requeira maior

–, o que possibilitou a primeira versão completa de seu “romance em versos” *Evguêni Oniêguin* no começo da década seguinte. [NT]

⁵ Púchkin sobre a trama de “Irmãos ladrões” [«Brátiev-razbóinikov»], em uma carta para Viázemski escrita em 15 de outubro de 1823. [TTT] PÚCHKIN, Aleksáedr. *Sobránie sochinênii v 10-i tomakh*. Moscou: 1959-1962, IX, p. 73. [NT]

⁶ Kondráti Ryléiev (1795-1826) foi um poeta, editor e ativista do círculo de Púchkin. Foi um dos líderes da Revolta dezembrista de 14 de dezembro de 1825. [NT]

⁷ Príncipe Piótr Viázemski (1792-1878) foi um poeta e crítico do século dezanove, amigo de Púchkin e membro da sociedade poética Arzamas (que figuras tais como Vassíli Jukóvski, Konstantín Bátiuchkov e Vassíli Púchkin). [NT]

⁸ De “Respostas aos críticos” [«Oproverzhênii na kritiki»] (1830) [TTT] in: PÚCHKIN, Aleksáedr. *Sobránie sochinênii v 10-i tomakh*. Moscou: 1959-1962, VI: p. 344. [NT]

⁹ Para mais informações sobre “deslocamento”, v. nota 21 e TYNIÁNOV, I. N. “Da evolução literária” [«O literatúrnoi evoliútsii»]. [NT]

quantidade de energia. Mas uma “forma grande”, como um *poema*, pode ser escrita usando uma pequena quantidade de versos (v. “Prisioneiro do Cáucaso”, de Púchkin). Uma forma espacialmente grande pode também ser resultado de uma forma energeticamente grande, mas também esta, em certos períodos históricos, pode definir as leis da construção literária. O romance se distingue da novela por ser *uma forma grande*, assim como, pelo mesmo motivo, o poema longo do poema. O que esperamos das grandes formas não é o mesmo que esperamos das pequenas: dependendo do tamanho da construção, cada detalhe e cada procedimento estilístico possui função, força e peso diferentes.

Onde quer que esse princípio de construção seja preservado, o senso de gênero também permanece; mas ao preservar o princípio, a construção pode então se deslocar por ilimitadas posições: o altivo poema longo pode ser trocado por um leve conto de fadas; o nobre herói (como os paródicos “senador” e “literato” de Púchkin)¹⁰ pode ser substituído por protagonistas prosaicos; a *fábula*¹¹ pode ser relegada a uma função secundária etc.

Fica claro, então, que é impossível oferecer uma definição estática que cubra todos os fenômenos associados a um gênero; ele se desloca; ao invés de uma linha reta, diante de nós há uma linha de evolução irregular – e mais, essa evolução só ocorre por causa das características fundamentais do gênero: o épico como narrativa, a poesia lírica como arte emocional e assim por diante. A condição necessária e suficiente para a unidade do gênero entre um período histórico e outro está em suas características “secundárias”, como o tamanho da construção.

Mas o próprio gênero não é um sistema constante e imóvel; é interessante ver como o conceito de gênero oscila quando nos deparamos com um excerto ou fragmento. Um trecho de um poema longo pode ser experimentado como um fragmento de um *poema longo*, mas pode também ser experimentado como um *excerto*, isto é, podemos ter consciência do fragmento como gênero. Essa sensação de gênero não depende da arbitrariedade do observador, mas da predominância ou mesmo da presença de um gênero: no século XVIII o excerto era apenas um *fragmento*, mas na época de Púchkin ele assumiu o caráter de um *poema longo*. É interessante notar que as funções de todos os meios estilísticos e procedimentos literários dependem da definição do gênero: elas funcionam de modo diferente num poema longo ou num fragmento.

¹⁰ Referência à PÚCHKIN, Aleksáandr. «Oda: ego siiat. Gr. Dm. Iv. Khvostóvu» (1825); sobre a função da rima paródica «*reguistrátor-literátor*» e «*senátor-reguistrátor*» na redução do herói, ver TYNIÁNOV, I. N. *Púchkin e seus contemporâneos* [*Púchkin i ego sovremênniki*]. Moscou: 1968, p. 117-8. [TTT]

¹¹ *Fábula* é um termo formalista articulado pela primeira vez por Viktor Chklóvski em sua *Teoria da prosa* de 1925. O termo se opõe a *siujet*, ou trama. A *fábula* é compreendida como o desenrolar linear e cronológico dos eventos narrativos da obra enquanto *siujet* é seu desenrolar real, não necessariamente cronológico. Para um excelente resumo do uso de *fábula* e *siujet* em inglês, ver BELKNAP, Robert L. *Plots*. Columbia University Press, 2016. [NT]

Deste modo, o gênero enquanto sistema pode oscilar. Ele ascende (a partir de falhas e embriões de sistemas anteriores) e decai, transformando-se em rudimentos para outros sistemas. A função genérica de um procedimento literário não é fixa.

É impossível conceber um gênero como um sistema estático, porque a própria consciência de gênero surge como resultado de seu confronto com um gênero tradicional (isto é, a sensação de deslocamento – pelo menos parcial – de um gênero tradicional na direção de um outro “novo”, que toma o seu lugar). A questão aqui é que o novo fenômeno *sucede* o antigo, toma seu lugar, e sem ser um “desenvolvimento” do anterior, age como seu substituto. Quando essa “substituição” não ocorre, o próprio gênero desaparece, se desintegra.

E o mesmo ocorre com a “literatura”. Toda definição estática e firme é varrida pelo fato da evolução.

As definições de literatura que procedem de suas características “fundamentais” chocam-se com o *fato literário vivo*. Ao mesmo tempo em que se torna cada vez mais difícil produzir uma *definição* firme de literatura, qualquer contemporâneo pode, com um dedo, apontar o *fato literário*. Ele dirá que *isso* não tem nada a ver com a literatura, é um fato da vida cotidiana [byt]¹² ou da vida pessoal do poeta, enquanto, por outro lado, *aquilo* é definitivamente um fato literário. Um contemporâneo mais velho, que já viveu uma ou duas revoluções literárias, dirá que, em seu tempo, este ou aquele fenômeno não era um fato literário, mas que agora se tornou um; e vice-versa. Revistas e almanaques já existiam bem antes de nós, mas foi apenas em nosso tempo que elas passaram a ser encaradas como “obras literárias” e “fatos literários” de um certo tipo.¹³ *Zaum* sempre existiu na linguagem das crianças, sectários e assim por diante, mas somente em nossos dias ela se tornou um fato literário.¹⁴ E ao contrário, algo que é hoje um fato literário pode amanhã se tornar um fato comum da

¹² *Byt* – derivado do verbo “ser” [byt’] – cobre tanto os fenômenos do dia a dia ou da vida cotidiana, quanto fenômenos mundanos, práticos, triviais. O *byt* do burguês, portanto, se refere à forma de vida e práticas do dia a dia dele. No âmbito do cinema russo, um dos exemplos clássicos de crítica e representação do *byt* soviético nos anos 20 é o filme *Trétia Mechtchánskaia* (1927) de Abram Room. [NT]

¹³ Esse problema foi amplamente discutido nos anos 1920. No artigo “A revista como forma literária”, Chklóvski escreveu que “o jornalismo russo foi estudado sem levar em conta a revista enquanto forma [...] Notas foram retiradas de revistas, formando o conteúdo das várias “obras completas” de vários autores e adquiriram ali, imediatamente, uma forma venerável [...] a revista só pode existir, hoje, como forma literária. Ela deve prender a atenção não só por suas partes individuais, mas pelas conexões entre as partes” (“Contagem de Hamburgo”. Leningrado: 1928, p. 114, 116). Boris Eikhenbaum publicou, em 1929, o livro *Meu semanário [Moi vremenník]* em formato de revista com artigos inteiramente escritas por ele próprio (“Literatura”, “Ciência”, “Crítica” e “Mistura”). [TTT]

¹⁴ *Zaum* (literalmente “além da mente”) se refere à poesia sonora abstrata de Velimir Khlébnikov e Alekséi Krutchiónykh. Para uma exegese detalhada do movimento (incluindo análises dos poemas mais influentes) ver JANECEK, Gerald. *Zaum: the Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego State University Press, 1996. [NT]

vida cotidiana, e desaparecer da literatura. Para nós, charadas e logogrifos são jogos para crianças, mas na época de Karamzin, com sua ênfase em minúcias verbais e brincadeiras com procedimentos literários, eles eram um gênero literário. O fluxo, aqui, não corre apenas pelos confins da literatura, por zonas fronteiriças, pela “periferia” – não, a questão está no próprio “centro”: o centro da literatura não se move e evolui por um único córrego de sucessão primordial, com novos fenômenos afluindo pelo lado – não, estes mesmos fenômenos novos passam a ocupar o centro, e o centro, por sua vez, é relegado à periferia.

*Quando um gênero está em vias de se desintegrar, ele migra do centro para a periferia, e das minúcias da literatura, desde suas várzeas e sertões, um novo fenômeno toma o lugar central*¹⁵ (este é o fenômeno da “canonização dos gêneros menores”, sobre o qual escreve Viktor Chklóvski). É assim que se vulgarizou o romance de aventura,¹⁶ e é assim que se vulgariza hoje o conto psicológico.¹⁷

O mesmo acontece com os deslocamentos das tendências literárias: nos anos 1830 e 1840 “o verso puchkiniano” (isto é, não os versos de Púchkin, mas os seus elementos mais populares) foram tomados por imitadores nas páginas de almanaques literários, que os empobrecerem e vulgarizaram drasticamente (Barão Egór Rózen, V. Chtchásni, A. A. Krylów¹⁸ e outros). Ele se tornou, literalmente, o verso vulgar de sua época, enquanto fenômenos de outros estratos e tradições históricas tomaram o centro.

¹⁵ A crítica literária dos anos 1930 tentou capturar essa contracorrente no desenrolar dos processos literários contemporâneos: “Nos últimos cinco ou seis anos, o ensaio soviético passou por complexa evolução... De seus recessos, o ensaio ergueu-se até o nível da “alta” literatura. No jargão profissional dos autores surgiu o termo “ensaio-história”. As fronteiras entre o ensaio e a prosa de enredo foram apagadas. Enquanto o ensaio influencia gêneros da prosa literária, ele também, por sua vez, toma emprestado procedimentos do romance e da novela” (GRITS, T. “Distância perigosa”. *Crítica literária*, 1934, n. 12, p. 163). Compare-se com a ideia de um sistema de gêneros de prosa em que cada um possui valor fixo e um nível de “facilidade” ou “dificuldade” que tem como base o sentimento literário vivo do escritor contemporâneo: “Veja, tínhamos histórias de caçadores, mas hoje paramos de escrever histórias curtas... [...] Hoje vivemos a literatura do romance. O romance é mais fácil que o ensaio. Para escrever um ensaio é necessário trabalhar o material, mas isso não é necessário no romance (aplausos). Quanto mais incompetente for a pessoa, mais fácil é escrever um romance. Aponte uma pessoa qualquer, na rua, e eu o ensinarei a escrever um romance” (discurso de M. M. Príchvin na primeira reunião do plenário ampliado do Orgkomitet da União dos Escritores Soviéticos, 1932). Comparar ainda com a carta de um dos participantes da mesa-redonda “Epopéia-Feuilleton”, que dizia, de um romancista contemporâneo, que este “ampliava um *feuilleton* ou um ensaio em dez ou mais páginas pensando que havia escrito uma epopeia” (“Leitor e escritor”, 1928, n. 12, p. 5). [TTT]

¹⁶ “Até muito recentemente pareceu-nos que todo o problema consistia na criação de um romance de aventura, um gênero praticamente inédito na literatura russa. Esta ideia ganhou especial tração com o fascínio generalizado pelo cinematógrafo e por traduções de romances de aventura. A crise, porém, é mais profunda. Romances traduzidos preenchem apenas as prateleiras vazias das livrarias e os interesses do homem comum – mais nada.” (EIKHENBAUM, B. “Em busca do gênero”. *Contemporâneo russo*, 1924, n. 3 p. 229). [TTT]

¹⁷ Ver TYNIÁNOV, I. N. “O hoje literário” [«Literatúrnoe segódnia»]. [TTT]

¹⁸ Tyniánov se confunde, aqui. A. A. Krylów faleceu em 1829. [TTT]

Ao estabelecer uma definição “firme”, “ontológica” da literatura como “essência”, historiadores da literatura tiveram de encarar manifestações de deslocamentos históricos como uma serena continuidade, como uma elaboração pacífica e gradual dessa “essência”. Isso produziu um quadro harmonioso: Lomonóssov gera Derjávín, Derjávín gera Jukóvski, Jukóvski gera Púchkin, Púchkin gera Lérmontov.

As inequívocas observações de Púchkin sobre seus supostos antecessores (Derjávín – “um excêntrico iletrado” [9:161], Lomonóssov – “teve influência prejudicial sobre a literatura” [6: 385])¹⁹ foram ignoradas. Também foi ignorado o fato de que Derjávín só sucedeu Lomonóssov porque provocou um *deslocamento em sua ode*; que Púchkin herdou a grande forma do século XVIII ao *transformar as minúcias dos karamzinistas em grande forma*; o fato de que todos eles só puderam se tornar herdeiros de seus antecessores porque superaram seus estilos, superaram seus gêneros. Ignoraram o fato de que todo fenômeno novo suplanta um antigo e que toda substituição desse tipo é extremamente complexa em sua composição; escapou à atenção o fato de que *só se pode falar em continuidade no contexto de escolas literárias e imitações*; o termo não se aplica aos fenômenos da evolução literária, cujo princípio é a luta e o deslocamento.²⁰ Ademais, os historiadores ignoraram também fenômenos excepcionalmente dinâmicos que, embora tenham enorme significado para a evolução da literatura, não surgem a partir de um material literário habitual, e por isso não deixam para trás “pegadas” suficientemente estáticas e imponentes. Sua construção distingue-se de tal modo dos fenômenos literários anteriores, que eles não se encaixam nos “manuais”. (Este é o caso, por exemplo da *Zaum* e da enorme esfera de literatura epistolar do século XIX; todos esses fenômenos lidam com materiais incomuns; eles têm enorme significado para a evolução literária, mas desaparecem das definições estáticas do fato literário). E aqui vê-se o erro da abordagem estática.

Não se pode julgar a bala de uma arma por sua cor, gosto e cheiro: ela deve ser julgada por sua dinâmica. É um descuido falar sobre as qualidades estéticas de uma obra literária de modo geral. (A propósito, as frases “méritos estéticos em geral” ou “beleza em geral” surgem repetidamente nos lugares mais inesperados).

Quando pesquisadores lidam com uma obra literária isoladamente, abrindo mão de considerações históricas, acabam por simplesmente

¹⁹ Citação imprecisa de uma carta a Délvig (anterior a 1/6/1825) e da “Viagem de Moscou a Petersburgo”. [TTT]

²⁰ O conceito de *sména* (ou “deslocamento”) é frequentemente utilizado por Tyniánov para descrever inúmeras relações: entre sistemas literários, obras literárias e até movimentações geográficas no interior da planície da literatura (periferia /centro, por exemplo). No russo, o termo sugere tanto “sucessão” quando “deslocamento” e “substituição”. A palavra ressalta a evolução literária não-linear que caracteriza a polêmica de Tyniánov com os historiadores da literatura. [NT]

abordá-la com o pobre e imperfeito aparato histórico de uma pessoa de outra época.

O período literário, ou o presente literário não é um sistema imóvel que se opõe à móvel e evolutiva série²¹ histórica.

Hoje nos deparamos com a mesma luta entre vários estratos e formações encontrados na série histórica de diferentes períodos. Como todo contemporâneo, nós equacionamos o “novo” e o “bom”. Mas há períodos em que todos os poetas escreviam “bem” e o gênio era o poeta “ruim”. As formas “impossíveis”, inaceitáveis de Nekrássov, seus poemas “ruins” eram bons porque mexiam com a automatização do verso, eram *novos*. Fora deste movimento evolutivo, a obra cai para fora do âmbito da literatura, e ainda que seus procedimentos possam ser estudados, corremos o risco de estudá-los separadamente de suas funções, pois toda a *essência de uma nova construção pode estar no uso novo de um procedimento antigo, na criação de um novo significado construtivo*, e é isso que desaparece de vista em uma abordagem “estática”.

(Isso não significa que obras não possam ser “eternas”. Coisas automatizadas ainda podem ser utilizadas. Cada época adota os fenômenos do passado que lhe são próximos e ignora outros. Mas esses, é claro, são fenômenos secundários, são trabalho novo sobre um material já pronto. O Púchkin histórico difere do Púchkin dos simbolistas, mas, em termos de importância evolutiva, o Púchkin dos simbolistas não pode ser comparado ao Púchkin histórico; cada período procura o material que lhe é necessário, mas o uso desse material caracteriza apenas o próprio período).

Ao isolar uma obra literária ou um autor, não abrimos caminho até a individualidade do autor. A individualidade do autor não é um sistema estático; a personalidade literária é dinâmica como o período literário no qual ela se movimenta. Ela não é como um espaço fechado que contém certos objetos; é mais próxima de uma linha em ziguezague que é continuamente quebrada e direcionada pelo período literário.

(A propósito, está em voga hoje substituir a questão da “individualidade literária” pela questão da “individualidade do autor”. A questão da evolução e alteração dos fenômenos literários é substituída pela questão da gênese psicológica de cada fenômeno e, em vez de literatura, nos propomos a estudar a “personalidade do criador”.²² É claro que a

²¹ A série (*riád*) é conceito fundamental na obra de Tyniánov. Ela comunica a existência de diversas esferas de atividade que se cruzam à medida que uma das séries requer revitalização. [NT]

²² Polêmica com a escola psicológica da filologia russa que tem início já com os primeiros discursos de Chklóvski (ver “Prefácio” de *O problema da semântica do verso* e a resenha do livro de T. I. Rainov sobre Potebniá). A palavra “gênese”, aqui, reflete certo impulso da poética alemã, que Tyniánov conhecia ainda no final dos anos 1910, e que no começo dos anos 20 já virara marcadamente antipsicológica. [...] Boris Eikhenbaum também contextualizou e defendeu a independência e importância dos princípios da Opoiaz contra o pano de fundo da ciência alemã. Ele argumentou que no estudo da poética da prosa “os formalistas foram os pioneiros, se não

gênese de cada fenômeno é uma coisa, enquanto seu significado evolutivo – seu lugar na série evolutiva – é outra bastante diferente. Falar da psicologia individual do autor e ver nela a singularidade do fenômeno e seu significado literário é o mesmo que dizer, em uma explicação das origens e significado da revolução russa, que ela ocorreu por conta das peculiaridades pessoais dos líderes de ambos os lados).

Lanço, a propósito, um curioso testemunho da necessidade de ser extremamente cuidadoso ao lidar com a “psicologia da criatividade”, até em questões de “tema” ou “temática”, que são avidamente relacionadas à psicologia do autor. Viázemski escreve para Aleksánder Turguêniev, após este ter detectado sentimentos de âmbito pessoal nos poemas do primeiro:

“Se estivesse apaixonado, como você acha que estou, se acreditasse na imortalidade da alma, talvez não tivesse escrito para o seu deleite

A alma, sem fenecer

Viverá para além da vida na imortalidade do amor.

contarmos certas obras ocidentais que coincidem com nossas observações em certos pontos” (por exemplo DIBELIUS, W. *Englische Romankunst*, 1910), mas que passam longe de nossos princípios e problemas teóricos” (EIKHENBAUM, B. *Literatura*. Leningrado: 1927, p. 134). Em 22 de março de 1927, ele escreve para Chklóvski sobre “Forma artística” e “Ars poética”, duas coleções publicadas pela Academia Estatal de Arte (GAKhN): “Nossas obras não são citadas apesar de usarem nossos termos, isto é, citam apenas os alemães [...] Vejam, na Alemanha tudo já fora descoberto ainda na época de Goethe, e nós aqui pensando que descobrimos alguma coisa [RGALI, fun. 562, inv. 1, uni. 247]. Comentários parecidos surgem em anotações no diário de Eikhenbaum do mesmo dia: “Fazem referência, de modo praticamente exclusivo, à filologia alemã – os teóricos moscovitas reconhecem apenas Chpet [...] e os alemães” [RGALI, fun. 1527, inv. 1, uni. 247]. A questão da “prioridade” também já havia gerado polemicas em torno da Opoiáz. Ver, particularmente, a polêmica de Eikhenbaum com A. G. Gornfeld “A imprensa e a revolução”, 1924, n. 5 p. 5-6 e a carta de Eikhenbaum, Tyniánov e Tomachévski à redação do jornal “Notas literárias”. Ver também a discussão da influência de K. Friedemann sobre Eikhenbaum em VINOGRÁDOV, V. *Gogol e a escola naturalista*. Leningrado: 1925, p. 3. Comparar também com a relação dos filólogos do Instituto Estatal de História da Arte [GIII] com Gustav Chpet em VINOGRÁDOV, V. *Sobre a história do estudo da poética (anos 20)*. Anais da Academia de Ciências da União Soviética, Série Literatura e linguagem, 1975 (3ª ed.), p. 265.

O artigo também reflete a polêmica recente de Tyniánov com estudos tradicionais de Púchkin, especialmente com os autores do almanaque “Pensamento literário”. Ver polêmica equivalente no livro de Tomachévski, que nesta época partilhava muitas das ideias da Opoiáz (TOMACHÉVSKI, B.; PÚCHKIN, A. Leningrado: 1925) além de uma explicação da corrente antipsicológica no livro de ENGELHARDT, B. M. *O método formal e a história da literatura*. Leningrado: 1927, p. 19. Ver também as características do método de “projeção”, isto é, quando a obra literária é tomada como uma entidade que existe fora dos limites da consciência criativa (uma transposição filológica do termo cunhado pelo professor B. Kistiakóvski) num outro livro do mesmo autor: ENGELHARDT, B. M. *A. I. Vesselóvski*. Praga: 1924.

Nesse mesmo tempo, rui a forte tendência antipsicológica da filosofia alemã com a obra de Edmund Husserl. A característica mais importante de sua filosofia consiste numa unidade estrutural dos fenômenos na dinâmica do processo de sua experiência. É interessante comparar seu pensamento sobre a unidade psicológica que se desenvolve num tempo imanente específico – que não tem nada em comum com o tempo “simples” – com a posição de Tyniánov: uma dinâmica “fora do tempo, compreendida enquanto movimento puro”. A fenomenologia de Husserl, como se sabe, serviu de base filosófica para a psicologia Gestalt. (Em solo russo, as ideias de Husserl foram desenvolvidas por Gustav Chpet). Comparar com VOLÓCHINOV, V. N. *Marxismo e a filosofia da linguagem*. Leningrado: 1930, p. 35-6. [TTT]

Tenho frequentemente notado, por exemplo, que quando meu coração fica zangado, minha língua sempre trava; de repente, passa por aqui um estranho, e ela dispara. Diderot diz: ‘Por que procurar o autor em seus personagens? O que há em comum entre Racine e *Athalie*, Molière e *Tartuffe*?’ O que ele disse sobre dramaturgos, pode-se dizer sobre todo autor. O importante não é notar a escolha dos objetos, mas o procedimento: como, de que ângulo você vê aquela coisa, o que você não vê e o que você pode encontrar, ali, que outros não percebem. Não se pode julgar o caráter de um cantor pelas palavras que ele canta [...] Como se Batiuchkov pudesse realmente ser como seus poemas. Essa voluptuosidade não está nele”.

O isolamento estático não abre caminho para a personalidade literária do autor; ele apenas, erroneamente, substitui os conceitos de evolução e gênese literária pelo conceito de gênese psicológica.

Diante de nós está o resultado de tal isolamento: nos estudos de Púchkin. Púchkin é retirado de sua época e linha evolutiva, é estudado fora dela (enquanto todo o período literário é estudado sob seu signo). E por esse motivo (e somente por isso), muitos historiadores da literatura continuam a afirmar que o estágio final da poesia lírica de Púchkin é o ponto culminante de seu desenvolvimento,²³ sem perceber o verdadeiro declínio da produção lírica de Púchkin durante esse período ou sua incursão em séries adjacentes à literatura: revistas e trabalhos históricos.

Ao substituir o ponto de vista evolutivo pelo estático, condenamos muitos fenômenos literários importantes e valiosos. O estéril crítico literário que hoje ridiculariza os fenômenos do jovem futurismo alcança uma vitória barata: julgar um fato dinâmico a partir de um ponto de vista estático não é diferente do que julgar as qualidades de uma bala de canhão sem levantar a questão do voo. Uma “bala de canhão” pode ser muito bonita para o olhar e não voar, isto é, não ser realmente uma bala de canhão, e pode ser “desajeitada” e “deformada”, mas voar bem, isto é, ser de fato uma bala de canhão.

É somente na evolução que poderemos analisar a “definição” de literatura. Descobriremos então que as propriedades da *literatura*, que pareciam *fundamentais* e *primárias* estão em constante fluxo, e não caracterizam a literatura como tal. Assim é o conceito de “estética” com o sentido de “belo”.

²³ Na versão publicada em periódico, o trecho que segue diz: “Vale a pena comparar os escritos de Púchkin com a poesia lírica de massa do mesmo período para convencer-se de que os horizontes literários do primeiro, na década de 1830, haviam se limitado, isto é, no final da vida, Púchkin tornou-se, na poesia lírica, apenas o melhor e mais inteligente dos imitadores de si próprio, e esse foi o motivo de sua saída para a prosa, história e periódicos”. [TTT]

O que permanece fixo é algo que muitas vezes parece óbvio – a literatura é uma construção verbal apreendida exatamente como construção, isto é, a literatura é *uma construção verbal dinâmica*.²⁴

A demanda por uma dinâmica ininterrupta é o que suscita a evolução, pois cada sistema dinâmico se torna necessariamente automatizado, provocando dialeticamente o surgimento do princípio construtivo oposto.²⁵

A singularidade de uma obra literária está na aplicação do fator construtivo ao material, na “enformação” (isto é, essencialmente – na deformação)²⁶ do material. Toda obra literária é excêntrica: o fator construtivo não se dissolve no material, não “corresponde” a ele, mas está ligado a ele *excentricamente*, projeta-se a partir dele.²⁷

E nem preciso dizer que “material” aqui não é de modo algum a antítese de “forma”; ele é também “formal”, pois não existe material fora do princípio construtivo. Qualquer tentativa de transcender a construção leva a resultados como os do teorema de Potebniá: quando uma imagem almeja alcançar um ponto X (uma ideia), mas nele convergem muitas

²⁴ Vale a pena notar a semelhança entre certos termos de Tyniánov – especialmente aqueles relacionados ao conceito de construção dinâmica – com a psicologia Gestalt (POMORSKA, K. *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*. Haia; Paris: 1968, p. 39, 31 e ERLICH, V. *Russian Formalism. History, Doctrine* Gravenhage, 1955, p. 133, 170-1). De fato, pode-se dizer que conceitos como a “integridade dinâmica da obra” são comparáveis à categoria central dessa escola “Gestalt”, isto é, uma espécie de unidade que determina as propriedades de elementos enquanto estrutura (por exemplo: o fato da compreensão adequada de uma situação depender de uma apreensão de toda a situação). Porém seria incorreto afirmar quaisquer ligações diretas entre os formalistas e essa teoria. Apesar de as primeiras obras da psicologia Gestalt terem surgido nos anos 1910s (Max Wertheimer), suas principais publicações só surgiram nos anos 1920 (o principal periódico da escola, o *Psychologische Forschung* foi fundado em 1921) e tinham como foco problemas na psicologia experimental. Ver KÖHLER, W. *Gestalt Psychology: Introduction to New Concepts in Modern Psychology*. Nova Iorque: 1947. [TTT]

²⁵ Definir literatura como uma construção verbal dinâmica não implica, necessariamente, num desvelar do procedimento. Em alguns períodos, o procedimento literário “desvelado” torna-se automatizado como qualquer outro, o que naturalmente dá origem à necessidade dialeticamente oposta de um procedimento “polido”. Sob tais condições, o procedimento “polido” é mais dinâmico que o desvelado, pois ele representa o deslocamento, e por isso acentua a relação habitual entre o princípio construtivo e o material. O “sinal de menos” na frente de um procedimento “polido” vem à tona em casos em que o “sinal de mais” do procedimento desvelado foi automatizado. [IT]

²⁶ Sobre esse termo ver carta para G. O. Vinokur de 7 de novembro de 1924. Tyniánov escreve: “A palavra ‘deformar’ não era boa; eu deveria ter escrito ‘transformação’, – aí tudo estaria em seu devido lugar”. (RGALI f. 2164, inv. 1, uni. 334). [TTT]

²⁷ A divergência entre matéria e forma e a visão de seu embate como lei fundamental da arte são consideradas por L. S. Vygótski em *Psicologia da arte* (Moscou, 1968, 2ª edição). Vygótski – como notou Viachesláv Vsévolodovitch Ivánov – entrou em polêmica com a Opoiáz ao mesmo tempo que utilizou muitas das conclusões da escola formal (*Idem*, p. 499). Vale a pena apontar, aqui, para um artigo menos conhecido de Vygótski chamado “O rei nu” (“Vida da arte”, 1920, n. 613-4-5), que contém formulações que muito se aproximam das da Opoiáz em estágio inicial: “Eu disse o que disse – essa é a única fórmula da verdadeira arte. Isso contradiz uma outra: ele não disse o que disse, mas outra coisa. Segundo a primeira, a arte é uma grande tautologia, uma identidade autônoma de técnicas, um estilo de autodescoberta, sempre igual a si mesma como na música; na segunda, ela é uma alegoria em sentido amplo, uma circunlocução”. [TTT]

imagens, as mais variadas e específicas construções se misturam indistintamente em um só lugar. O material é o elemento da forma que é subordinado aos elementos construtivos que se projetam em primeiro plano.

Assim, no verso, o fator construtivo crucial é o ritmo, enquanto o material, em sentido amplo, é constituído por *grupos semânticos*; na prosa, o fator construtivo é o *agrupamento semântico* [sujet], enquanto o material, em sentido amplo, é constituído pelos elementos rítmicos da palavra.

Todo princípio de construção determina tanto as conexões concretas dentro das séries evolutivas quanto a relação do fator construtivo com fatores subordinados. (O princípio da evolução pode também incluir uma *orientação*²⁸ particular para um destino ou uso de uma construção; um exemplo simples: o princípio construtivo do discurso oratório, ou até, da poesia oratória, orienta-se na direção da *palavra pronunciada*).

Assim, enquanto o “fator construtivo” e o “material” são conceitos constantes para certas construções, o “princípio construtivo” é um conceito mutável, complexo, evolutivo. Toda a essência de uma “nova forma” está em seu novo princípio de construção, em um novo uso da relação entre o fator construtivo e os fatores subordinados – o material.

Para ser dinâmica, a interação entre o fator construtivo e o material deve se diversificar, oscilar, mudar de forma.

É fácil abordar uma obra literária de outra época, já automatizada, com nossa própria bagagem aperceptiva, e ver, ao invés de um princípio construtivo original, nada além de conexões mortas e irrelevantes, coloradas por nossas lentes de apercepção. Mas um *contemporâneo* é sempre capaz de experimentar essas relações ou interações em seu dinamismo; sem distanciar a “métrica” do “vocabulário”, ele sempre reconhece a novidade em sua interação. Essa novidade é, na verdade, a consciência da evolução.

Uma das leis do dinamismo da forma é a do mais amplo oscilar, da maior variabilidade na interação entre o princípio construtivo e o material.

Em poemas com um certo tipo de estrofe, Púchkin recorre a *espaços vazios*. (Esses não são meras “lacunas”; nesse caso, os versos são omitidos por razões construtivas e, às vezes, os espaços em branco são produzidos completamente sem texto – assim é a estrutura de *Evguêni Oniêguin*).

O mesmo acontece com Ánnenski e Maiakóvski (“Sobre isso”).

Essas não são pausas; são versos extrínsecos ao material da fala; sua semântica é qualquer, “alguma”; e como resultado, o fator construtivo, a métrica, é exposto, e seu papel enfatizado.

Aqui, a construção não é apresentada por nenhum material verbal. As fronteiras do material verbal são tão amplas que permitem as mais

²⁸ No sistema de Tyniánov, *ustanovka*, “orientação” ou “ponto de vista” refere-se não só ao fator dominante numa obra ou gênero literário, mas também à função da obra em relação a serie literária mais próxima. [NT]

profundas fendas e rupturas; são soldadas pelo fator construtivo. Tais saltos sobre o material, ou ausência de material, apenas enfatizam a durabilidade do fator construtivo.

Ao analisar a evolução literária, então, nos deparamos com as seguintes etapas: 1) um princípio construtivo oposto emerge dialeticamente como resposta a um princípio construtivo automatizado; 2) segue-se sua aplicação - o novo princípio construtivo almeja a mais simples aplicação; 3) ele se espalha pelo maior número de fenômenos possível; 4) ele é automatizado e dá origem a princípios opostos de construção.

O novo princípio construtivo aparece dialeticamente quando as tendências centrais predominantes estão se desintegrando. À medida que as grandes formas se automatizam, elas enfatizam o significado das pequenas (e vice-versa); uma imagem que caracteriza um arabesco puramente verbal, uma ruptura semântica, quando automatizada, ilumina o significado da imagem motivada por um objeto (e vice-versa).

Porém seria estranho concluir que a nova corrente, a mudança, nasce de forma súbita, como uma Minerva da cabeça de Júpiter.

Não, esse importante fato do deslocamento evolutivo é precedido por um processo complexo.

Primeiro, surge o princípio construtivo oposto. Ele se desenha a partir de *resultados e anomalias "acidentais", erros*. Por exemplo, quando pequenas formas são dominantes (como o soneto ou o quarteto etc., na poesia lírica), esse tipo de resultado "acidental" pode surgir a partir da união de sonetos, quartetos etc., em uma *coleção*.

Mas quando as pequenas formas se tornam automatizadas, esse *resultado acidental é consolidado* - e a coleção passa a ser apreendida como construção, isto é, surge a grande forma.

É por isso que August Schlegel chamou os sonetos de Petrarca de romance em fragmentos líricos; é por isso também que Heine - poeta de pequenas formas - considerava a *unificação* dos poemas em uma coleção um elemento construtivo primordial de seu *Buch der Lieder* e outros ciclos de "pequenos poemas", e produziu coleções que eram, de fato, romances líricos nos quais cada poema desempenhava o papel de capítulo.

Ou o contrário: um dos resultados "acidentais" da grande forma pode ser uma consciência da incompletude e da fragmentação como procedimento literário, como método de construção - o que leva diretamente às formas menores. Mas essa "incompletude" ou "fragmentação", é claro, é, a princípio, apreendida como erro, como uma anomalia no sistema, e somente quando o próprio sistema for automatizado é que ela servirá como pano de fundo necessário para que surja, a partir do erro, um novo princípio construtivo.

Na verdade, toda deformidade, todo "erro", toda "irregularidade" na poética normativa é - em potência - um novo princípio construtivo (foi

exatamente isso que fez da linguagem descuidada e “incorreta” dos futuristas um meio de deslocamento semântico).

À medida que se desenvolve, o princípio construtivo busca oportunidades de aplicação. Para que um princípio construtivo se aplique na prática, são necessárias condições especiais, as mais simples.²⁹

É isso que ocorre, em nossos dias, com o romance russo de aventura. O princípio do romance cujo foco é a trama³⁰ surgiu em oposição dialética ao princípio da narrativa sem trama, ou conto; no entanto, esse princípio construtivo ainda não encontrou sua aplicação apropriada, isto é, ele trabalha ainda com materiais estrangeiros; para que se una com materiais russos são necessárias condições especiais. Realizar essa união não é tão fácil: tal interação entre enredo e estilo só pode ser estabelecida sob condições particulares, e este é o cerne da questão. Se essas condições não estiverem presentes, o fenômeno permanecerá como mera tentativa.

Quanto mais “sutil” e incomum o fenômeno, mais claramente delinea-se o princípio construtivo.

A arte encontra tais fenômenos no campo da *vida cotidiana* [byt]. A vida cotidiana fervilha com os rudimentos de diferentes atividades intelectuais. Em termos de composição, a vida cotidiana é uma ciência rudimentar, é arte e tecnologia rudimentares. Ela difere das ciências, artes e tecnologias desenvolvidas no modo pelo qual interage com elas. Por esse motivo, apesar de a arte desempenhar um papel funcional na “vida cotidiana artística”, ela é algo diferente da arte. Na forma de seus respectivos fenômenos, porém, as duas entram em contato. Diferentes formas de interação com os mesmos fenômenos conduzem a diferentes seleções desses fenômenos; é por isso que as formas da vida cotidiana artística são distintas da arte. Mas tão logo um princípio central, fundamental se desenvolve na arte, um novo princípio construtivo já começa a procurar fenômenos “novos”, frescos, “não característicos”. Esses não podem ser fenômenos velhos, habituais, ligados ao já apodrecido princípio construtivo. E então o novo princípio produtivo recai sobre fenômenos frescos e próximos da vida cotidiana.

Dou um exemplo:

No século XVIII (primeira metade), cartas significavam mais ou menos o mesmo que até recentemente significaram para nós: eram um fenômeno que pertencia exclusivamente à vida cotidiana. A

²⁹ É por isso que todo “purismo” é um purismo específico que depende de um determinado sistema, e nunca um “purismo em geral”. O mesmo acontece com o purismo linguístico. Páginas inteiras do almanaque arcaísta *Galateia* estão cobertas dos “erros” e irregularidades de Púchkin (1829 e 1830). A prosa russa contemporânea age de maneira excessivamente conservadora em duas frentes: ela tem medo de frases simples e evita o descaso até quando ele é devidamente justificado pela língua. Píssemki não teve medo disso quando misturou os casos instrumental e genitivo na seguinte frase “o cheiro de tabaco barato [genitivo] e a fedor da sopa de repolhos [instrumental], que vinha dali, fazia da vida naquele lugar insuportável” (PÍSSEMKI, A. F. *Obras completas*. São Petersburgo: A.F. Marks, 1910, v. 4, p. 46-7). [IT]

³⁰ Para uma definição de *siujet*, ver nota 12 “*fabula*”. [NT]

correspondência não se misturava com a literatura. Apesar de tomarem elementos estilísticos da prosa literária, as cartas estavam longe da literatura – eram notas, recibos, petições, notícias de amigos etc.

A poesia era o gênero predominante no campo da literatura; nela, por sua vez, predominavam os mais altos estilos. Não havia uma saída, uma fenda, para que a carta pudesse se tornar um fato literário. Mas essa corrente se esgotou, e o interesse pela prosa e os gêneros menores começou a reduzir o espaço da ode solene.

A ode, como gênero predominante, começou seu descenso para o campo dos “versos de capote”, isto é, versos laudatórios escritos por dinheiro – para a vida cotidiana. O princípio construtivo da nova corrente começou então, dialeticamente, a tatear o caminho a seguir.

O princípio primordial de “grandiosidade” do século XVIII era a função oratória – emocionalmente deslumbrante – da linguagem poética. As imagens de Lomonósov são construídas a partir do princípio da transferência para lugares “indecentes”, inapropriados; esse princípio de “conjunção entre ideias remotas” legitimou a união de palavras que eram semanticamente distantes umas das outras; a imagem desempenhava a função de uma “ruptura” semântica, e não a de uma “figura” (enquanto isso, o princípio de conjunção sonora entre as palavras também saltava para o primeiro plano).

A emoção (“grandiosa”) ora crescia, ora decaía (“descansos”, “trechos mais fracos” e passagens mais pálidas foram introduzidas deliberadamente).

Isso explica o alegorismo e antipsicologismo da alta literatura do século XVIII.

A ode oratória evoluiu para a ode de Derjavin, cuja grandiosidade residia na combinação de palavras em registros altos e baixos, uma ode com os elementos cômicos da sátira poética.

O colapso da lírica grandiosa ocorreu na época de Karamzin. Em oposição à oratória, os “romances” ou canções assumiram um significado especial.³¹ A imagem como ruptura semântica se tornou automatizada, e provocou uma atração por imagens orientadas a associações mais próximas.

Surge então a forma menor, as emoções menores, e o alegorismo é substituído pelo psicologismo. É assim que princípios construtivos dialeticamente deslocam os seus antecessores.

Mas a aplicação desses princípios requer fenômenos mais transparentes, mais maleáveis, e esses são encontrados somente na vida cotidiana.

Os salões, as conversas de “belas senhoras”, e os álbuns cultivaram a pequena forma da “bagatela”: “canções”, quartetos, rondós, acrósticos,

³¹ Como a “canção”, “romance”, aqui, é um gênero poético associado a emoções sentimentais, frequentemente conduzido por um acompanhamento musical. [NT]

charadas, *bouts-rimés* e jogos foram transformados em importantes fenômenos literários.

E, finalmente, a *carta*.

As cartas proveram os fenômenos necessários – mais maleáveis, mais leves – para o avanço, com força incomum, dos novos princípios de construção: a forma “doméstica” da carta, menor, reticente, fragmentária, motivou a injeção de minúcias e procedimentos estilísticos que contradiziam os procedimentos “grandiosos” do século XVIII. Esse material necessário estava, até então, na vida cotidiana, fora da literatura. E então, de documento cotidiano, a carta ascendeu ao verdadeiro centro da literatura. As cartas de Karamzin a [Aleksánder] Petróv³² superaram seus experimentos com a velha e canônica prosa oratória, e levaram às *Cartas de um viajante russo*, nas quais a carta de viagem se torna um gênero. Essas cartas tornaram-se uma apologia ao gênero, uma braçadeira para novos procedimentos. No prefácio, Karamzin escreve:

“A heterogeneidade, a desigualdade na sílaba é uma consequência de vários objetos que agem sobre a alma [...] do viajante: ele [...] descreveu suas impressões não em seu momento de lazer, não no silêncio de seu escritório, mas onde e quando elas surgiram, na estrada, escritas a lápis em rascunhos. Concordo que há muito, aqui, de desimportante, trivial, mas por que não perdoar ao viajante certos detalhes ociosos? Um homem em seu traje de viagem, cajado na mão e trouxa sobre o ombro, não é obrigado a falar com o escrupuloso cuidado de um cortesão, rodeado também por cortesãos, ou de professores sentados, com perucas espanholas, em grandes e eruditas poltronas”.³³

Mas ao lado da versão literária, a carta cotidiana continuou a existir; no centro da literatura não estavam apenas os gêneros exclusivamente impressos, mas também a carta cotidiana, pontilhada por versos de poemas, anedotas e histórias. Ela já não era mais uma “notificação” ou um “recibo”.

A carta, antes apenas um documento, tornou-se um fato literário.

O trabalho dos karamzinistas mais jovens, como A. Turguêniev e P. Viázemski demonstra a constante evolução da carta cotidiana. Cartas eram lidas não somente por seus destinatários; cartas eram avaliadas e analisadas como obras literárias nas próprias cartas escritas em resposta. O modelo de carta de Karamzin – um mosaico com poemas incorporados, transições inesperadas e que concluía com um aforismo bem-arredondado, perdurou por muito tempo. (Veja-se as primeiras cartas de Púchkin para Viázemski ou para V. Púchkin). Mas o estilo da carta evoluiu. Desde o

³² Erro: as cartas de Karamzin para A. A. Petróv foram destruídas após a morte de Petróv por seu irmão (ver a carta de Karamzin para I. I. Dmítriev de 4 de maio de 1793. In: *Cartas de N. M. Karamzin a I. I. Dmítriev*. São Petersburgo: 1866, p. 35). [TTT]

³³ KARAMZIN, N. M. *Ízbranie sochinêniia v dvukh tomákh*. Moscou; Leningrado: 1964, t. 1, p. 79. [TTT]

início, elementos como piadas íntimas entre amigos, perífrases bem-humoradas, paródias, provocações e sugestões eróticas desempenharam um papel nessas cartas; esses elementos enfatizavam a intimidade, o caráter não-literário do gênero. É por essa linha que segue o desenvolvimento, a evolução das cartas de A. Turguêniev, Viázemski e especialmente Púchkin, mas já por outro caminho.

A qualidade maneirista começou a desaparecer, a perífrase foi expulsa; o caminho da evolução seguiu na direção de uma simplicidade grosseira (no caso de Púchkin, com alguma influência dos arcaístas,³⁴ que defendiam a “simplicidade primordial” contra o esteticismo karamzinista). Essa não era a simplicidade indiferente do documento, relatório, ou recibo – era, ao invés, uma simplicidade literária redescoberta. E a natureza não-literária e íntima do gênero continuou a ser enfatizada por uma grosseria deliberada, por obscenidades íntimas, por um erotismo tosco.

Ao mesmo tempo, escritores reconheceram esse gênero como sendo profundamente literário; cartas eram lidas, compartilhadas. Viázemski planejava escrever um *manuel du style epistolaire*³⁵ russo. Púchkin escrevia rascunhos até para cartas pessoais que exigiam pouco dele. Ele era zeloso com seu estilo epistolar, defendendo a simplicidade contra qualquer retorno ao maneirismo dos karamzinistas. (“...*Adieu*, príncipe e princesa Cabeça-de-Vento. Veja, falta-me até a minha simplicidade característica para continuar a te escrever”. [Carta para Viázemski, 1 de dezembro de 1826 (9: 248)]).

A linguagem falada era predominantemente o francês, mas Púchkin repreende seu irmão por misturar francês e russo em suas cartas, como uma *cousine* de Moscou.³⁶

Assim, a carta – embora permanecesse no meio privado, não-literário – tornou-se simultaneamente, e por esse motivo, um fato literário de enorme importância. É esse fato literário que definiu o gênero canônico da “correspondência literária”, mas mesmo em sua forma mais pura ele permaneceu um fato literário.

E não é difícil encontrar períodos em que a carta, tendo cumprido seu papel literário, recai novamente no cotidiano, deixa de tocar a literatura, torna-se um fato da vida cotidiana, um documento ou um recibo. Mas sob as circunstâncias necessárias esse fato da vida cotidiana pode se tornar uma vez mais um fato literário.

³⁴ Os Arcaístas foram um movimento de poetas e escritores do início do século XIX, associado ao Colóquio dos Amantes da Palavra Russa, que defendiam valores conservadores como “gosto” e “clareza”. Como Ainsley Morse e Philip Redko nos lembram, porém, o arcaísmo, para Tyniánov, é trans-histórico, e se refere a uma certa atitude em relação à linguagem literária, a saber, a de encará-la não como meio de expressão, mas como força motriz da evolução literária em sua dificuldade e particularidade. [NT]

³⁵ Essa intenção foi expressa por A. I. Turguêniev e não por Viázemski (numa carta de 23 de abril de 1825). [TTT]

³⁶ Carta de 24 de janeiro de 1822 (XIII, 310). [TTT]

É curioso observar como historiadores e teóricos da literatura, que tanto trabalharam para construir uma definição firme de literatura, negligenciaram um fato literário de tamanha importância, que emergiu à superfície da vida cotidiana para depois submergir novamente nela. Até agora, as cartas de Púchkin foram usadas somente para verificação de fatos ou, ocasionalmente, como fonte de pesquisa sobre sua vida amorosa. E as cartas de Viázemski, A. Turguêniev e Bátiuchkov ainda não foram estudadas como fatos literários.³⁷

No caso em que há alguma análise, o de Karamzin, a carta justificava os procedimentos especiais da construção como um objeto fresco, ainda “não-pronto”, que correspondia melhor ao princípio construtivo de objetos literários “já terminados”.

Mas há também outros modos de literaturalizar objetos do cotidiano, outros modos de transformar fatos do cotidiano em fatos literários.³⁸

Quando o princípio construtivo é aplicado em uma área, ele almeja se expandir e se distribuir de modo mais amplo possível.

Chamamos isso de “imperialismo” do princípio construtivo. Podemos observar esse imperialismo, essa busca pela captura do mais amplo território possível em praticamente qualquer área; assim funciona, por exemplo, a generalização dos epítetos poéticos descrita por Vesselóvski: se hoje poetas usam imagens como “sol dourado” e “cabelos dourados”, amanhã veremos “céu dourado”, “terra dourada”, “sangue dourado”.³⁹ Isso ocorre também no caso da orientação na direção do gênero ou estrutura dominante – períodos de prosa rítmica coincidem com a predominância da poesia sobre a prosa. O desenvolvimento do verso livre prova que a importância construtiva do ritmo foi reconhecida com profundidade suficiente para se difundir pela mais ampla série de fenômenos.

O princípio construtivo procura exceder seus limites habituais, pois caso permaneça no interior dos mesmos, rapidamente se torna automatizado. Isso explica o porquê de poetas mudarem seus temas.

Dou um exemplo. Heine constrói toda a sua arte na base de rupturas, dissonâncias. Nas últimas linhas de seus poemas, ele quebra a continuidade linear (*pointe*); suas imagens são construídas de acordo com o princípio do contraste. O tema do amor também se desenvolve a partir desse ponto de vista. Gotschall escreve: “Heine levou esses contrastes entre o amor ‘sagrado’ e o amor ‘vulgar’ às últimas consequências, tanto que

³⁷ Artigo escrito em 1924. Hoje já existem artigos sobre o assunto escritos por N. Stepánov, entre outros. [IT]

³⁸ Foi assim que, no final dos anos 1920, as cartas “cotidianas” de leitores a Mikhail Zóchtchenko, colecionadas por ele e publicadas num livro titulado *Cartas a um escritor* (e acompanhadas de seus breves comentários) se tornaram literatura, ao entrar em complexa interação com o todo da obra do escritor. [TTT]

³⁹ Ver VESSELÓVSKI, A N. *Poética histórica*. Moscou, 1940, p. 21. [TTT]

eles ameaçaram escapar inteiramente do âmbito da poesia. Com o tempo, variações sobre esse tema pararam de ‘ressoar’, e seu eterno ‘rir de si mesmo’ passou a evocar um palhaço de circo. Seu humor carecia de um novo campo de atuação, precisava fugir do estreito círculo do ‘amor’ e atacar temas como nação, literatura, arte e mundo objetivo”.⁴⁰

Conforme se estende, abrangendo áreas cada vez mais amplas, o princípio construtivo procura finalmente romper com as fronteiras do especificamente literário, da “segunda mão”, e finalmente recai sobre a vida cotidiana. Por exemplo, o fator construtivo da prosa – a dinâmica da trama – quando se torna o princípio fundamental da construção, procura seu mais alto grau de desenvolvimento. Obras com *fabulas* mínimas, com tramas que se desenvolvem fora da *fabula*, passam a ser compreendidas como centradas na trama (ver V. Chklóvski, “Tristram Shandy”; isso pode ser comparado ao fenômeno do verso livre que, distante dos sistemas de versificação comuns, por isso mesmo realça o verso como elemento poético).

Em nossos dias, esse princípio construtivo recaiu sobre a vida cotidiana. Jornais e revistas existem há muitos anos, mas apenas como fatos da vida cotidiana. Hoje, no entanto, há um interesse maior em jornais, revistas e almanaques como obras literárias, como construções.

O que revitaliza o fato da vida cotidiana é o seu lado construtivo. A montagem de um jornal ou revista não nos é indiferente. Uma revista pode ser boa no que diz respeito ao conteúdo, mas isso não quer dizer que não possamos achar a sua construção decepcionante e por isso julgá-la como tal. Se traçarmos a evolução da revista e sua substituição pelo almanaque etc., torna-se claro que esta evolução não se dá em linha reta. Às vezes a revista é um fato comum da vida cotidiana e o momento de sua montagem não desempenha nenhum papel e, em outros, ela se desenvolve como um fato literário. Durante um período maior de intensificação e expansão de tais fatos – como a “composição em partes” da história ou romance (onde o enredo é construído a partir de segmentos deliberadamente desconectados) – esse princípio de construção é transferido naturalmente para fenômenos vizinhos e, mais adiante, para fenômenos mais distantes.

E há mais um fenômeno característico, que também permite discernir como um princípio construtivo circunscrito a um material puramente literário pode se transformar em um fenômeno da vida cotidiana. Falo da “personalidade literária”.

Há certos fenômenos de estilo que apontam para a *pessoa* do autor; observamos tais fenômenos em forma embrionária num conto comum: as peculiaridades lexicais, sintáticas e, mais importante, o desenho de

⁴⁰ GOTTSCHALL, R. *Die Deutsche National-Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2. Breslau: 1872, p. 92. Sugerir que tais mudanças temáticas foram determinadas por causas extraliterárias (e.g. experiências pessoais) seria confundir gênese e evolução. A gênese psicológica de um fenômeno não corresponde à importância evolutiva do fenômeno. [IT]

entonações frasais – tudo isso insinua certas características ilusórias e ao mesmo tempo concretas do narrador; se a narrativa estabelece como orientação o narrador e seu ponto de vista, então esses traços esquivos tornam-se concretos a ponto de serem palpáveis, e se fundem em uma *persona*. (É claro que essa é um tipo especial de concretude que tem pouco a ver com o modo figurativo de visualização. Por exemplo, se nos perguntassem *qual a aparência* desse narrador, nossa resposta seria necessariamente subjetiva). O limite externo da concretude literária da personagem que surge a partir do estilo é o *nome*.

Nomear uma personagem introduz instantaneamente uma série de traços menores, que vão além dos dados imediatamente acessíveis. Quando um autor do século XIX assina seus artigos “Um habitante de Vila Nova”⁴¹ ao invés de usar seu próprio nome, ele, é claro, não tem a intenção de informar o leitor que o autor mora em Vila Nova, já que não há razão para que ele precise saber disso.

Mas é precisamente por causa de sua “falta de sentido” que o nome assumiu outras características – o leitor selecionava apenas os conceitos *característicos*, isto é, que de algum modo aludiam aos traços do autor, e sobrepunha esses traços àqueles que emergiam a partir do estilo, ou das idiosincrasias de *skaz*,⁴² ou da variedade de nomes semelhantes já existentes. Então, para o leitor, Vila Nova significava “vida no campo” e o autor do artigo deveria ser um “ermitão.”

Nomes próprios e sobrenomes eram ainda mais expressivos. Na vida cotidiana, o nome ou o sobrenome é o mesmo que a pessoa que o carrega. Quando ouvimos um sobrenome desconhecido, dizemos: “Esse nome não me diz nada”. Em obras literárias não há nomes que nada dizem. Todos os nomes falam. Todo nome citado em uma obra literária já é um destino, que brinca com todos os tons, todos os significados à sua disposição. Ele, com força máxima, desenvolve o colorido que invariavelmente ignoramos na vida cotidiana. Para um protagonista literário, o nome “Ivan Petróvitch Ivanóv” não é sem graça, porque “ser sem graça” é uma característica negativa apenas na vida real – na construção, ela é imediatamente positiva.

Assim, assinaturas autorais como “Um habitante da vila de Tentélievo” ou “Um ancião de Lujnikí”,⁴³ que aparentam ser apenas indicações de local (ou idade), são designações muito específicas não só por causa das características inerentes às palavras “ancião” ou “habitante da vila,” mas também devido à grande expressividade de nomes como “Tentélievo” e “Lujnikí”.

⁴¹ Referência a N. I. Gnéditch. [TTT]

⁴² *Skaz*, procedimento narrativo identificado pelos formalistas em que uma obra literária (ou parte de uma obra literária) evoca a linguagem falada, muitas vezes divergente da norma culta da linguagem escrita. [NT]

⁴³ Tais pseudônimos foram utilizados por várias pessoas: M. T. Kanetchóvski, M. P. Pogódin, P. L. Iákovlev. [TTT]

Enquanto isso, a instituição do *pseudônimo* também desempenha e continuará a desempenhar um papel no cotidiano literário-artístico. Quando considerado por seu lado cotidiano, o pseudônimo é um fenômeno da mesma ordem que o autor anônimo. As condições cotidianas e históricas e as razões por trás desse fenômeno são complexas e não nos interessam aqui. Mas durante os períodos literários em que a “personalidade do autor” se destaca, esse fenômeno cotidiano passa a ter uma utilidade literária.

Na década de 1820, pseudônimos como os mencionados se tornaram mais “condensados”, mais concretos em proporção ao crescimento dos fenômenos estilísticos do *skaz*. Isso levou, na década de 1830, à criação da personalidade literária do Barão Brambeus.⁴⁴

Mais tarde, a “personalidade” de Kozmá Prutkóv⁴⁵ foi criada da mesma maneira. Sob condições especiais de evolução literária, um fato jurídico relacionado principalmente a uma questão de direitos autorais e responsabilidade – uma etiqueta divulgada pela União dos Escritores – torna-se um *fato literário*.

Na literatura existem fenômenos pertencentes a vários estratos; nesse sentido não há uma substituição completa de uma tendência literária por outra. Essa mudança acontece num sentido diferente – são substituídas as tendências *predominantes*, os gêneros predominantes.

Por mais amplos e numerosos que sejam os ramos da literatura, qualquer que seja a multiplicidade de características individuais presentes nesses ramos, a história os leva a seguir certos canais: uma corrente de diversidade aparentemente infinita torna-se, de um momento para o outro, inevitavelmente superficial, e fenômenos inicialmente insignificantes, imperceptíveis, surgem para tomar o seu lugar.

A infinita diversidade da “fusão do princípio construtivo com o material” que mencionei anteriormente ocorre através de inúmeras formas, mas toda corrente literária acaba inevitavelmente se deparando com seu momento de generalização histórica que o reduz ao simples, ao descomplicado.

Assim são os fenômenos da imitação, que podem acelerar uma mudança na tendência predominante. E assim, nessa mudança, podem surgir revoluções em níveis variados de profundidade. Existem revoluções domésticas, “políticas” e existem revoluções *sui generis* “sociais”. E tais revoluções geralmente rompem com o domínio da “literatura” propriamente dita e se agarram ao domínio da vida cotidiana.

⁴⁴ Barão Brambeus (pseudônimo de Ósip Ivánovitch Senkóvski) jornalista, acadêmico e especialista em línguas e culturas asiáticas. É conhecido por ter publicado uma série de viagens fantásticas que antecipam em quase trinta anos as de Jules Verne. [NT]

⁴⁵ Kozmá Prutkóv, pseudônimo coletivo dos poetas Alekséi Tolstói e dos irmãos Alekséi, Vladímír e Aleksándr Jemtchújnikov, autor de aforismos, fábulas, epigramas e versos satíricos e humorísticos. [TTT]

Essa composição variável do fato literário deve ser levada em consideração toda vez que falamos de “literatura”.

O fato literário é variável em sua composição e, nesse sentido, a literatura é uma série evolutiva ininterrupta.

Todo termo na teoria literária deve ser a consequência concreta de fatos concretos. Não se deve partir das alturas supra e extraliterárias da metafísica estética e forçosamente “eleger fenômenos adequados” para um determinado termo. O termo é concreto, mas sua definição evolui, assim como evolui também o próprio fato literário.

Referências bibliográficas

- BELKNAP, Robert L. *Plots*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016.
- CHKLÓVSKI, Viktor. “Arte como procedimento”. Traduzido por David G. Molina. *Revista RUS*. São Paulo, 10(14), 153-76.
- JANECEK, G. *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego: San Diego University Press, 1996.
- ROOM, Abram. *Trétia Mechtchánskaia*. Moscou (URSS): Sovkino, 1927.
- TYNIA NOV, I. *Poétika, istóriia literatúry, kino*. Editado e comentado por E.A. Toddes; A. P. Tchudakóv e M.O. Tchudakóva. Moscou: Nauka, 1977.
- TYNIA NOV, Y. *Permanent Evolution: Selected Essays on Literature, Theory and Film*. Traduzido e editado por Ainsley Morse e Philip Redko. Boston: Academic Studies Press, 2019.

Recebido em 23 de março de 2020

Aprovado em 19 de junho de 2020

David Gomiero Molina é doutorando no Committee on Social Thought e no Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Chicago, com foco em literatura e cinema russos. É mestre em Filosofia pela Universidade de Chicago e em Língua e Cultura Russa pelo Middlebury College. Contato: davidmolina@uchicago.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7252-432X>