

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Artes e Comunicação Social
Curso de Comunicação Social
Habilitação Cinema**

Thaís Itaboraí Vasconcelos

***Hiroshima mon amour: a vivência do esquecimento
um estudo sobre a representação da lembrança***

NITERÓI, 2013

Thaís Itaboraí Vasconcelos

Hiroshima mon amour: a vivência do esquecimento
um estudo sobre a representação da lembrança

Monografia apresentada à Universidade
Federal Fluminense como requisito parcial
para obtenção do grau em bacharel em
Comunicação Social, habilitação Cinema.

Orientação: Profa. Dra. Elianne Ivo Barroso

Niterói, 2013

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que despertaram ao longo dessa etapa boas e inesquecíveis lembranças, que reviverei sempre que olhar para trás com inevitável saudade.

Agradeço especialmente a minha orientadora Elianne Ivo Barroso, que desde o início da graduação me incentiva e apóia e com toda dedicação me orientou nesse trabalho.

Aos professores Cezar Migliorin e Maurício Bragança por aceitarem gentilmente a participarem da banca examinadora.

A todos os meus colegas e amigos de faculdade, especialmente a Ana Carolina Frota e Heverton Lima, por terem contribuído de inúmeras formas na minha formação como pessoa e como cineasta.

A amiga Maíra Maranhão que gentilmente fez as traduções das citações deste trabalho.

Ao Rodrigo, por todo apoio e carinho, nesse imensurável tempo de redescoberta.

A minha avó Marly pela sua sabedoria e por ter me permitido partilhar sua lembrança da exibição de *Hiroshima Mon Amour*, contada pelo panfleto distribuído, nos anos 60 num cineclube em Leopoldina-MG, e guardado com tanto carinho por quase meio século até que viesse me encontrar.

Aos meus pais, Getúlio e Marna, e a minha tia Nathalie por sempre acreditarem em mim e me apoiarem no sonho de fazer cinema.

“Sob a história, a memória e o esquecimento.
Sob a memória e o esquecimento, a vida.
Mas escrever a vida é outra história.
Inacabamento.”
Paul Ricoeur

RESUMO

Analisa-se a representação da lembrança em *Hiroshima Mon Amour* a partir dos conceitos de história, memória e esquecimento, pensando-os no âmbito individual e coletivo. Aborda-se, primeiramente, o contexto em que foi realizada a obra, sua recepção e a importância da coautoria entre Resnais e Duras para a poética do filme. A seguir, trata-se do conceito de *flashback* na história do cinema, realçando o seu uso não convencional em *Hiroshima Mon Amour*. A representação da lembrança em *Hiroshima Mon Amour* é investigada em dois retrocessos (Hiroshima e Nevers) separadamente. Realça-se o efeito que as escolhas narrativas de Resnais e Duras têm para a apreensão do espectador, levando-o a um mergulho no fluxo do pensamento dos personagens.

Palavras-chave: Resnais. *Hiroshima Mon Amour*. *Flashback*. Memória. Esquecimento.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| Introdução | 6 |
| 1 O contexto de Hiroshima mon amour | 9 |
| 1.1 A recepção do filme | 9 |
| 1.2 Contexto histórico | 10 |
| 1.3 A proposta de HMA | 11 |
| 1.4. Sobre Alain Resnais | 13 |
| 2 Do flashback à imagem lembrança | 16 |
| 3 Registro do imaginário | 21 |
| 4 Hiroshima | 24 |
| Considerações finais | 34 |
| Referências | 36 |

Introdução

“Você não viu nada em Hiroshima”¹

Não me esqueço que em agosto de 2008, na pequena sala de cinema do CCBB-RJ, vi pela primeira vez *Hiroshima Mon Amour*, ou melhor dizendo, não vi quase nada. Acho que em mim ficou uma mistura de inquietação com êxtase, naquele momento descobri um cinema que era o que eu queria para mim, não entendia e ainda não entendo muito bem o que vem a ser esse cinema e acho que esse trabalho é mais uma das buscas por encontrá-lo.

A sessão era parte de uma retrospectiva de Alain Resnais com curadoria de Cristian Borges, Gabriela Campos e Ines Aisengart. Na ocasião participava de um curso ministrado pelo prof. João Luiz Viera sobre Alain Resnais. Foram muitas tardes naquela sala do CCBB, aulas e debates que me despertaram vontade de estudar mais sobre esse autor e sobre alguns temas caros a sua obra, como a representação da memória e o tempo no cinema. Fiz para a matéria um trabalho sobre a utilização do *flashback* em *Hiroshima Mon Amour*. Durante esses últimos anos esse trabalho me acompanha de alguma forma, ainda que eu na minha vida profissional tenha percorrido outros caminhos. Voltar a esse filme é também buscar em mim sentimentos e inquietações daqueles primeiros anos de faculdade em que vivia uma cinéfila e construía meu primeiro olhar sobre o cinema.

Retomo, as minhas memórias do primeiro visionamento, porque defendo a importância do primeiro olhar para um filme. Busco neste trabalho aplicar teorias e conceitos à compreensão deste filme, não perdendo o encantamento do primeiro olhar.

* * *

Hiroshima Mon Amour, um clássico do cinema moderno há mais de 50 anos, foi e é motivo de múltiplos estudos, que analisaram uma diversidade de temas, como a finitude e o amor, a relação entre cinema e literatura e a memória. É também considerado por alguns críticos um filme de ruptura, um marco do cinema moderno.

Estudar *Hiroshima Mon Amour* hoje é compreender como o filme ainda é atual, a sua representação da memória e a relação dos personagens com o fluxo do

¹ Primeira frase dita no filme.

pensamento foram um marco na história do cinema, sendo ainda após 50 anos uma referência de inovação.

O recorte escolhido para esse trabalho foi pensar a representação da lembrança em *Hiroshima Mon Amour*. Num primeiro momento, comenta-se o contexto em que foi realizada a obra, sua recepção e a importância da coautoria entre Resnais e Duras para a poética do filme. A seguir trata-se do conceito de *flashback* na história do cinema, realçando o seu uso não convencional em *Hiroshima Mon Amour*.

Posteriormente, analisa-se a representação da lembrança em *Hiroshima Mon Amour* a partir dos conceitos de história, memória e esquecimento, pensando-os no âmbito individual e coletivo, abordando os dois retrocessos separadamente (Hiroshima e Nevers). Realça-se como a lembrança é pensada dentro da estrutura narrativa e o efeito que estas escolhas, feitas por Resnais e Marguerite Duras, têm para a apreensão do espectador, levando-os a um mergulho no fluxo do pensamento dos personagens.

1 O contexto de Hiroshima mon amour

“É da maneira mais concreta que Resnais tem acesso a um cinema, cria um cinema que não tem mais que uma personagem, o Pensamento.” (DELEUZE, 1990, p. 148)

Hiroshima Mon Amour, doravante *HMA*, filme franco-japonês dirigido por Alain Resnais, é essencialmente a narração de um breve romance, vivido em Hiroshima, entre uma francesa, Emmanuelle Riva, e um japonês, Eiji Okada. Esse amor faz com que ela reviva traumas do seu passado. Ela busca esquecer a dor pela morte do seu amante alemão que ocorreu em Nevers, assim como o mundo busca esquecer o terror do que aconteceu em Hiroshima. No entanto, o esquecimento, só pode ocorrer pela aceitação da lembrança.

1.1A recepção do filme

HMA ocasionou um impacto admirável no seu lançamento em vários países, o filme gerou extrema polêmica no meio crítico, sendo apresentado na *Cahier du Cinéma*, como “Desconcertante, difícil, oculto, tedioso, intelectual, genial, sublime”.²

Houve a primeira projeção privada de *Hiroshima, meu amor* em Paris. O choque foi intenso. Com o distanciamento, eu acredito poder dizer que ninguém foi capaz, na saída, de resumir o filme em algumas ideias nítidas. Existia um curta-metragem em um longa-metragem, uma paródia de sequência antiatômica e pacifista numa obra surpreendentemente contra a guerra, um entrecruzamento de temas múltiplos, individuais e coletivos, num espaço-tempo onde convergiam passado, presente, futuro, realidades e símbolos, contradições. A espessura da consciência: nossa vida, nossa memória.³ (PINGAUD, 1960 apud BRUM, 2009 p.187)

Não se pode definir *HMA* em único olhar, muitos críticos escreveram seguidos artigos sobre o filme e inúmeros debates foram feitos, se destacando o debate da *Cahier du Cinema*⁴ e o seminário multidisciplinar realizado pela Universidade Livre de

² GUYONNET, René. Cannes 1959 - Hiroshima Mon Amour. Cahiers du Cinéma, nº 96, jun. 1959, p.39. apud BRUM 178

³ PINGAUD, Bernard. A proposta de: Hiroshima mon amour. Positif, nº 35, juillet-août 1960 apud BRUM, p 187 (tradução de BRUM)

⁴ Em julho de 1959, o Cahiers du Cinéma promove a mesa-redonda Hiroshima, notre amour, com os seguintes participantes: Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast,

Bruxelas publicado pelo Centre National de Sociologie du Travail.⁵

1.2 Contexto histórico

No final dos anos 50, a França, assim como o mundo, vivia as tensões do contexto do pós-guerra, pois, além da experiência traumática da ocupação nazista, havia o descontentamento com a Guerra da Argélia e o constante temor de novas experiências de bombas atômicas, insuflado pela Guerra Fria.

Após a Segunda Guerra Mundial, transformações históricas significativas foram vivenciadas no mundo. Entre tantas, a supremacia econômica dos EUA sobre a Europa e a América Latina que acarretou também uma influência de valores culturais e comportamentais; a reconstrução da Europa assolada pela destruição ocasionada pela guerra em seus limites geográficos; a polarização ideológica entre capitalismo e socialismo (Guerra Fria) (...) a guerra da Argélia; e uma transformação mais contundente dos papéis sociais da mulher⁶ e do jovem. (MOSTRA, 2010. p.11)

É nessa conjuntura que temos o início da *Nouvelle Vague*. Em um momento extremamente rico para o cinema francês, surgia uma nova geração de realizadores, crítica e cinefilia.

No mesmo período, no âmbito literário, se desenvolve o movimento *Nouveau Roman*, em que jovens escritores desenvolvem experiências narrativas em que se prioriza o fluxo do pensamento, em detrimento de uma estrutura narrativa clássica. Esta era composta por uma necessidade de se explicar detalhadamente tudo que se passava, fornecendo ao leitor informações pormenorizadas, através de uma didática cronológica bem definida, onde se apresentavam formalmente caracterizados os elementos introdução, desenvolvimento e desfecho.

Jacques Rivette e Éric Rohmer. O editorial esclarece que a primeira mesa- da realizada em 1957 pela revista foi com objetivo de discutir a situação crítica do cinema francês e que agora, o lançamento de HMA é um evento suficientemente importante para justificar um novo debate. BRUM, 180

⁵ O livro conta com uma entrevista com Alain Resnais e a descrição do filme plano a plano, a reprodução dos diálogos e textos críticos de Raymond Ravar, Edgar Morin, André Gerard-Libois, Bernard Pingaud, Jacqueline Mayer, Francine Vos, Francine Robaye, René Micha, André Delvaux, Robert Wangermee, Paul Davay, Léopoldo Flam e Nathan Weinstock.

⁶ Cabe lembrar que HMA aborda um romance entre duas pessoas casadas sem tornar isso um tema, sendo esse um dos aspectos polemizados pela crítica do filme.

O grupo evidenciava uma abordagem relativista, insistindo na incerteza e na imprevisibilidade. Explorava as relações entre história e ficção, memória e desejo, realidade e representação, e dava grande importância à experimentação formal. (BRANDÃO apud RETROPESCTIVA, 2008 p. 35.)

Dentro deste movimento é indispensável destacar no contexto de *HMA*, a figura de Marguerite Duras, roteirista do filme, que faz da subjetividade humana elemento central da sua narrativa.

1.3 A proposta de HMA

Alain Resnais foi convidado pela produtora Argos Films a realizar um documentário de longa-metragem sobre os efeitos da bomba atômica.

É muito difícil dizer como nasce um filme. No começo existe uma imagem, um tema, uma atmosfera, uma forma geral, às vezes uma espécie de arquitetura. Quando comecei a pensar em *Hiroshima meu amor* sonhava com um filme a-cronológico, um filme em que o tempo, o espaço e a ação se modificassem inteiramente dentro da mesma cena, um filme em que a visão mudasse a todo instante. Cheguei a conversar sobre isso com Roger Vailland e com Alain Robbe-Grillet. Eu tinha sido convidado a fazer um filme sobre a bomba atômica, e depois de trabalhar com diferentes roteiristas me encontrava num impasse. Eu não queria fazer o décimo quinto ou o décimo sexto filme sobre o tema. O que eu queria mesmo era filmar 'Moderato cantabile' de Duras, filmar para mim, em 16mm, para meu prazer pessoal. Então disse ao produtor que não dava para fazer mais um filme sobre a bomba atômica, e acrescentei: a não ser que Marguerite Duras se interessasse [...] Eles levaram a sério minha observação e organizaram um encontro com ela. Em nosso primeiro encontro eu disse para ela que poderíamos tentar fazer uma história de amor em que a angústia atômica estivesse presente. Falei também de uma certa noção de personagens que não participam diretamente da ação trágica, mas que se lembrem dela. Personagens que são testemunhas da ação. O japonês não viveu a catástrofe de Hiroshima, mas a conhece intelectualmente, tem consciência dela, assim como os espectadores do filme, assim como todos nós. Podemos interiormente sentir o que aconteceu mesmo sem jamais ter estado lá. Todos nós somos numa certa medida espectadores diante das catástrofes ou dos grandes problemas de nosso tempo. (RESNAIS apud AVELLAR)

Resnais convida Duras a escrever o roteiro e esta colaboração entre um realizador e uma literata contribui para a densidade poética do filme. Duras produziu um roteiro com estrutura literária, mais um traço incomum deste projeto.

Resnais permitiu que Duras produzisse com muita liberdade, sem se ater ao formato de roteiro cinematográfico. O texto de *HMA* foi originalmente publicado

em 1960 pela editora Gallimard⁷. Contém cinco partes e um anexo intitulado “As evidências noturnas – notas sobre Nevers”. O anexo foi um pedido de Resnais a Duras para que escrevesse sobre as características comportamentais da personagem interpretada por Emmanuelle Riva e os acontecimentos vividos por Ela em sua juventude em Nevers, França.

Na transcrição 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. “Filme superior ao cinema” pelo prognóstico de José Haroldo Pereira.

Não se trata de situar e datar HMA, 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. (GRUNEWALD apud BRUM, 2009. p 226)

Houve críticas sobre *HMA* ser um filme excessivamente literário e pouco acessível ao público, Nelson Pereira dos Santos em carta a Glauber Rocha, rebate essa visão ressaltando a densidade das imagens e a inovação presente no filme .

Pela primeira vez, a narrativa cinematográfica supera a limitação da projeção do tempo e, como romance, consegue fluir ao sabor da memória. É verdade que o texto (1ª pessoa) ajuda a narrar os sucessivos retrocessos, mas a inteligência do filme é proporcionada sobretudo pelo domínio das imagens, que ultrapassa as convenções até hoje respeitadas. Resnais chutou definitivamente as regrinhas de “continuity” e construiu o filme com imagens densas, cada uma com o seu próprio valor e nenhuma apenas com valor referencial. O resultado é chocante para os formalistas, que querem ver no filme apenas uma experiência literária, distante da compreensão do público. (ROCHA, 1997, p.121)

Pode-se observar que em vários momentos de sua obra Resnais optou por convidar escritores para o desenvolvimento do roteiro ou das narrações, um traço diferenciador em seu trabalho. Desde o início de sua produção, nos curtas-metragens, contou com a colaboração de diversos escritores como: Jean Cayrol nos filmes *Noite e Nevoeiro - Nuit et brouillard* (1955) e *Muriel - Muriel ou le temps d'un retour* (1963) e Alain Robbe-Grillet em *L'année dernière à Marienbad* (1961).

⁷ DURAS, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour*. Scénario et Dialogues. Paris: Galimard, 1960.

1.4. Sobre Alain Resnais

Memória e esquecimento não eram novos temas para Alain Resnais, antes de realizar, em 1959, *HMA*, seu primeiro longa-metragem, ele já era reconhecido pelos seus curtas-metragens documentários, nos quais já havia presente uma reflexão sobre estas questões.

Nos curtas *Van Gogh* (1947), *Paul Gaguin* (1950) e *Guernica* (1950), Resnais mergulha em longos *travellings*⁸ no universo da arte, sendo que em *Guernica* aborda pela primeira vez o horror da guerra, revisitando a obra cubista de Picasso trata o bombardeamento da cidade Guernica pela Alemanha Nazista em 23 de abril de 1937.

Guernica surgia como a primeira manifestação da vontade de destruição pelo prazer da destruição: fazer uma experiência com material humano, só para ver o resultado. Isso começa em Guernica e sabemos onde termina”⁹ (RESNAIS, 1961 apud RETROSPECTIVA, 2008)

No ano de 1953, realiza *As estátuas também morrem - Les Statues meurent aussi*, no qual apresenta uma reflexão sobre a decadência da arte negra artesanal condenada ao esquecimento pela reprodução técnica, já deixando entrever a ideia do cinema como um modo de refletir sobre o esquecimento.

Em 1955, o Comitê de História da Segunda Guerra Mundial encomenda a Resnais um filme sobre os campos de concentração nazistas, o filme resultante deste projeto é *Noite e Nevoeiro*. O filme utiliza imagens de arquivo em preto e branco, filmes e fotografias de autoria, em sua maioria, dos nazistas e dos aliados quando esses vão libertar os campos. As imagens de arquivo são intercaladas com imagens do campo de concentração em cores, imagens essas realizadas para o filme. Longas panorâmicas que o percorrem na busca de, em 1955, encontrar e preservar fragmentos da memória do que ali ocorreu dez anos atrás.

O narrador de *Noite e Nevoeiro*, Micheul Bouquet, nos diz “nenhuma descrição, nenhuma imagem chega para lhe dar a verdadeira dimensão de um medo

⁸ Luc Moullet acredita que os *travellings* de Resnais possuem uma força encantatória que ganham intensidade de um filme ao outro. No caso de *HMA*, o movimento tende a se destruir para melhor fazer ressurgir a unidade e a confusão das aparências do mundo, nesse caso pensa no caminho que o movimento percorre entre as imagens de Hiroshima e Nevers. (BRUM, 2009, p 187)

⁹ *Alain Resnais, Premier Plan n° 18, 1961*

ininterrupto”. O texto da narração é escrito por Jean Cayrol, sobrevivente do campo de concentração de Mauthausen e escritor do livro “Poemas de Noite e Neblina” (1946), que evoca suas experiências e lembranças do horror. A narração do filme nos remete a essa subjetividade tendo uma característica mais literária, que cria uma nova dimensão da experiência. A impossibilidade do esquecimento e da representação já gerava em Resnais a busca de representar o irrepresentável.

Se não esquecemos, não podemos viver, nem agir. O problema se colocou para mim quando fiz Noite e Nevoeiro, pois não se tratava de fazer mais um monumento aos mortos, mas de se pensar no presente e no futuro. O esquecimento deve estar em construção. Ele é necessário no plano individual e coletivo. O que é preciso sempre é agir. O desespero é a falta de ação, dobrar-se sobre si mesmo. O perigo é paralisar-se. (RESNAIS apud RETROSPECTIVA, 2008)

Em 1956, realiza *Toda a Memória do Mundo - Toute la memoire du monde* sobre a Biblioteca Nacional de Paris, onde, mais uma vez, com *travelling* e mais *travellings*, discute as entrâncias do esquecimento, a biblioteca como um local de lembrança. Em 1958, produz *O Canto do Estireno - Le Chant du Styrene* conduzido por uma narração investigativa sobre a produção de plásticos como um “*flashback* do nascimento do material”. (TURIM, 1989 p. 210)

Hiroshima explica melhor os curta-metragens de Resnais do que é explicado por eles. É vendo Hiroshima que afinal se compreende exatamente o que Resnais queria dizer em *As Estátuas também morrem* e *Toda memória do mundo* ou mesmo *Van Gogh*, no qual Resnais já se definia como um cineasta que reflete. Se bem que, efetivamente, Hiroshima seja o resultado de curta-metragens que se admirava um tanto cegamente. Mas há, sem dúvida, uma parte de Hiroshima que nós admiramos às cegas e que será explicada pelos próximos filmes de Resnais. (RIVETTE, apud CAHIERS, 1960)

O tema da memória segue em toda a obra de Alain Resnais, no seu segundo longa metragem *Ano passado em Marienbad- L'année dernière à Marienbad* (1961), realizado em parceria com o escritor Allan Robbe-Grillet, passado e presente estão num mesmo tempo. Temos como em *HMA* o uso da voz *off*, um homem (narrador) é obcecado por uma bela mulher, está se encontra acompanhada por um misterioso homem. O narrador afirma em uma narração repetitiva e monocórdica que eles já haviam se encontrado ali no ano anterior e ela diz não se lembrar.

Ainda em atividades e com uma vasta produção, Resnais continua rompendo

dogmas, convenções e estruturas pré-concebidas, sua obra não envelhece e nem se deixa esquecer.

Em seu último longa-metragem, produzido em 2012, brinca com a linguagem do teatro e retoma os temas morte e memória, e nos provoca já no título *Vocês ainda não viram nada- Vous n'Avez Encore Rien Vu*.

2 Do *flashback* à imagem lembrança

A descoberta dos irmãos Lumière finalmente proveu a a metáfora para uma memória que não somente preservou imagens mas também permitiu que elas movessem. No fim, não seria a memória humana igual a cinematografia, uma combinação de movimento e estática, um casamento mágico da câmera escura e da fotografia.¹⁰

Em seu sentido mais geral, como afirma Maureen Turim, um *flashback* é simplesmente uma imagem ou um segmento fílmico que se situa num momento temporal anterior às imagens que a precederam. O *flashback* é “uma representação do passado que intervém no fluxo presente da narrativa do filme” (TURIM, 1989, p 1 e 2)¹¹ e, assim, reorganiza a ordem de uma história.¹²

Segundo Turim, o termo *flash* tem sua origem no fim do século XVIII e surge com as noções modernas de velocidade, movimento, energia, da relatividade das relações espaço-temporais e as vicissitudes dos processos mentais. A partir do termo *flash* temos as derivações *flashback* em que a narrativa volta ao passado e *flashforward* em que a narrativa vai ao futuro.

O *flashback* revela as imagens da memória, os arquivos pessoais do passado. Mostra também imagens da história, do passado compartilhado e registrado, combinando memórias históricas e pessoais.

O uso convencional de *flashback* age para revelar, verificar ou reiterar uma verdade narrativa. Este também pode ser utilizado para questionar a autenticidade do que é apresentado (TURIM, 1989, p.168), pois a narrativa do *flashback* pode ser consciente, contraditória ou irônica.

O *flashback* está presente em toda a história do cinema. Desde o cinema mudo, grandes cineastas, como Griffith, Murnau e Lang, possuem filmes com o uso de

¹⁰ Draaisma, Douwe. *Metaphors of Memory.*” This discovery of the Lumière brothers finally provided the metaphor for a memory which not only preserved images but also allowed them to move. In the end, isn’t human memory just like cinematography, a combination of movement and stasis, a magic marriage of camera obscura and photography?”

¹¹ “The flashback concerns a representation of the past, that intervenes within the present flow of film narrative” (Turim, p. 1 e 2).

¹² Essa definição também consta no Dicionário teórico e crítico de cinema de Jaques Aumont e Michel Marrie em que o flashback justamente como um procedimento de ordenação da narrativa, em que uma cena do presente é sucedida por outra do passado. (AUMONT; MARRIE, 2003:131).

flashbacks. Na maioria das vezes as passagens eram marcadas por cartelas de maneira a ser facilmente compreendidas pelo público. No fim do cinema mudo, a utilização do *flashback* foi intensificada, com momentos de experimentação .

Já nos anos 30, com o advento do cinema falado, o *flashback* perdeu a sua popularidade, reaparecendo na década de 40 com estruturas narrativas complexas. Destacam-se dentro dessas estruturas as intrigas narrativas dos grandes escritores americanos do período como Faulkner, Fitzgerald, Hemingway, além de narrativas construídas a partir das teorias de Freud em trabalhos de cineastas como Welles, Mankiewicz, Bergman e Hitchcock. No filme *Quando fala o coração - Spellbound*, Hitchcock, 1945, por exemplo, temos a psicanálise no centro dos acontecimentos, se destacando uma seqüência de sonho idealizada por Salvador Dali. Nos Estados Unidos dos anos 50, o *flashback* tornou-se a figura favorita do filme Noir.

Ao longo dos anos muitas técnicas foram utilizadas para diferenciar as cenas ou planos em *flashback* das cenas no presente, seja por alterações na imagem, no som ou no corte. No que se refere à imagem é comum que as cenas em *flashback* possuam características diferentes de maneira a ressaltar a passagem do tempo, muitas vezes as imagens são turvas, levemente desfocadas. Em outros casos essa passagem é ressaltada pela mudança de cromatismo, seja apenas por diferentes temperaturas de cor, ou até da cor para preto e branco, ou vice-versa, como acontece em *Noite e Nevoeiro* de Alain Resnais.

No som, a passagem para um *flashback* muitas vezes ocorre através da narração, em alguns casos do próprio personagem que se recorda, em outro por uma voz *off*, essa pode assumir a perspectiva da voz interior do personagem que se lembra ou a perspectiva onisciente. Pode-se observar também em alguns casos uma distorção da trilha sonora, por exemplo, ecos na voz.

No corte, o *flashback* pode utilizar os mais diversos recursos. Os mais comuns são os *fades*, intertítulos e o movimento da câmera com o *travelling* num chicote (panorâmica muito rápida de uma imagem para outra).

É sabido, no entanto, que o flash-back é um procedimento convencional, extrínseco: ele se insinua, em geral, por uma “fusão”, e as imagens que ele introduz são, frequentemente superexpostas ou tramadas. Como se houvesse um letreiro: “atenção! lembrança”. Ele pode, pois, indicar, por convenção, uma causalidade psicológica, mas ainda análogo a

um determinismo sensório-motor, e, apesar de seus circuitos, só assegura a progressão de uma narração linear. A questão do flash-back é esta: ele deve haurir sua própria necessidade de outra parte, exatamente como as imagens-lembrança devem receber de outra parte a marca interna do passado. É preciso, portanto, que alguma outra coisa justifique ou imponha o flash-back e marque ou autentique a imagem-lembrança. (DELEUZE, 1990, p.64).

Ao contrário deste uso convencional, Deleuze, no seu livro *Imagem-Tempo*¹³, destaca outra forma de utilização do *flashback*, que proporciona razão de ser ao seu procedimento.

A introdução de lembranças é o cerne de *Hiroshima Mon Amour* e tem pouca relação com as habituais técnicas cinematográficas de referência ao passado. A fita é um poema que abole os elementos históricos e geográficos introduzidos. (GOMES, 1981 p. 212)

Em *HMA*, esses recursos estilísticos para marcar o *flashback* não são empregados, pois para Resnais, o filme é todo no presente. A memória é tratada com densidade psicológica e poética mediante o fluxo do pensamento.

Resnais não está sozinho neste movimento de inovação no tratamento do tempo. A partir do pós-guerra, o tempo passa a ter papel central de uma nova maneira de fazer cinema, estabelecendo um uso inteiramente novo dos recursos da linguagem audiovisual.

Filmes desde a Segunda Guerra Mundial nos dão a sensação de que um ressurgente modernismo está desenvolvendo diferentes formas filmicas nas quais a expressão da temporalidade cinemática sofrerá enormes transformações, é com um corte entre duas graficamente compatíveis, mas temporalmente disjuntas imagens das mãos de dois homens diferentes que *Hiroshima Mon Amour* captura o sentimento de que uma nova tradição em flashbacks surge no final dos anos 50¹⁴ (TURIM, 1988 p 212)

¹³ Deleuze possui dois livros dedicados ao cinema *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*, na sua obra ele aproxima o cinema clássico de uma “imagem- movimento”, no qual a montagem adotaria o papel primordial de constituir uma imagem indireta do tempo a partir dos agenciamentos entre os planos, permitindo obter, nesse processo, a imagem do todo; e situando o cinema moderno (as novas narrativas que surgem a partir do pós-guerra) no terreno da “imagem-tempo”, em que a montagem ocorreria dentro do próprio plano (como nos sucessivos reenquadramentos e temporalidades presentes dentro de um plano-sequência), assumindo a imagem como “inseparável do antes e do depois que lhes são próprios” (DELEUZE, 1990, p.52). Sai de cena o par “relação sensório-motora/ imagem indireta do tempo”, substituído por uma relação não localizável entre “situação ótica e sonora pura/ imagem-tempo direta” (DELEUZE, 1990, p.55).

¹⁴ “In films since World War II give us the sense that a resurgent modernism is developing different filmic forms in which the expression of cinematic temporality will undergo major transformations, it is with one cut between two graphically matched, but temporally disjunctive images off two different men’s hands that *Hiroshima Mon Amour* clinches this sense that a new tendency in flashbacks emerges in the late fifties”

HMA possuía uma concepção de memória semelhante a filosofia de Bergson, aqui interpretada por Deleuze:

Em suma, a confrontação dos lençóis de passado se faz diretamente, cada um podendo servir de presente relativo ao outro: Hiroshima será para a mulher o presente de Nevers, mas Nevers será para o homem o presente de Hiroshima. Resnais começou com uma memória coletiva, a dos campos de concentração nazistas, a de Guernica, a da Biblioteca Nacional. Mas descobre o paradoxo de uma memória a dois, de uma memória de várias pessoas: os diferentes níveis de passado já não remetem a uma personagem, a uma família ou a um mesmo grupo, mas a personagens completamente diferentes, como a lugares não comuns, que compõem uma memória mundial. Ele cede a uma relatividade generalizada, e vai até o fim do que em Welles era tão-só uma direção: construir alternativas indecidíveis entre lençóis de passado. (DELEUZE, 1990 p. 114)

Outra dimensão importante da lembrança é que, ao considerar diferentes momentos no tempo, especialmente a junção entre o passado e o presente, dois conceitos estão implícitos neste momento: memória e história.

De fato, o flashback no filme frequentemente funde dois níveis de recordação do passado, dando a eventos históricos de grande escala social e política o modo subjetivo da experiência recordada de um único, indivíduo fictício. Esse processo pode ser chamado de "memória subjetiva", que aqui tem o duplo sentido de transmitir a história como tema de uma experiência de uma personagem na ficção, e a formação do Sujeito na história como o espectador do filme identificando com a posição do personagem na realidade social fictícia.¹⁵(TURIM, 1988 p 1 e 2)

Em *HMA*, essas duas dimensões da memória histórica e individual se entrelaçam. O lembrar e o esquecer são colocados aos amantes, tanto na memória individual como na memória coletiva. Como esquecer a tragédia de *Hiroshima*? Como Ela pode esquecer a morte do seu amor em Nevers? Como eles poderão um dia esquecer o amor que acabarem de viverem em Hiroshima?

¹⁵ TURIM, Maureen. Flashbacks in film. Memory and history. New York: Routledge, 1989. Pag 02 "In fact, flashback in film often merges the two levels of remembering the past, giving large-scale social and political history the subjective mode of a single, fictional individual's remembered experience. This process can be called the "subjective memory", which here has the double sense of the rendering of history as a subject experience of character in the fiction, and the formation of the Subject in history as the viewer of the film identifying with fictional character's positioned in fictive social reality."

A madrugada de amor em Hiroshima é inseparável da madrugada da morte em Nevers. Emmanuelle encontra na pele do japonês o calor que sentiu esvaír-se do corpo do soldado alemão assassinado nas margens do rio Loire. (GOMES, 1981, p.213)

Sendo assim, pode-se dizer que as convenções do *flashback* utilizadas na sua representação tradicional, são abolidas em *HMA* em favor de uma outra concepção que aproxima a montagem do pensamento.

3 Registro do imaginário

Ela: Ouça. Como você, eu conheço o esquecimento.

Ele: Não, você não conhece o esquecimento.

Ela: Como você, eu tenho memória, conheço o esquecimento.

Ele: Não, você não tem memória.

Ela: Como você, também tentei lutar com todas as forças contra o esquecimento. Como você, eu esqueci. Como você, desejei ter uma memória inconsolável, uma memória de sombras, de pedra. Lutei por conta própria, com todas as forças contra o horror de não entender o porquê dessa lembrança. Como você, eu esqueci. Por que negar a evidente necessidade da memória?

Resnais e Duras apresentam um registro do imaginário, através da associação da representação da memória privada e coletiva, revelando subjetividades cruzadas e levando, junto com a protagonista representada por Emmanuelle Riva, a um mergulho *in vivo*, opondo conhecimento racional à vivência.

Os personagens não possuem nome, somente na última cena eles se autoneameiam. Ela, olhando para ele fixamente, diz: HI-ROSHI-MA é o teu nome. Ele responde: Teu nome é Nevers. Ne-vers-na-Fran-ça. Em outro momento Ele diz: "Você é como mil mulheres juntas", Ela diz não se desagradar com isso. Pode-se afirmar que Resnais não busca uma psicologia de personagens, no sentido de continuidade e causalidade entre o passado do indivíduo e sua forma de ser no presente. Resnais compreende a memória como uma memória-mundo que ultrapassa infinitamente a lembrança. O interesse não está nas personagens, mas nos sentimentos que delas pode se extrair, fazendo-as transitar por diferentes tempos e geografias. Os sentimentos transbordam da personagem, estes provocam uma tomada de consciência no espectador, ao mesmo tempo em que o personagem se conhece e reconhece, através do seu fluxo de sentimentos incessante.

Pensa-se numa coisa, depois em outra, que não possui nenhuma relação imediata com a precedente, que não a acompanha lógica nem temporalmente. O verdadeiro realismo consiste em seguir essa ordem e isso pode levar a colocação do fim da história antes do começo. Não se pode desprezar a ordenação e a tensão (*RESNAIS, 1969, p.124*)

Toda a história de *HMA* se constrói no presente, o filme começa com os amantes na cama, eles passam o dia juntos, vagam pela cidade a noite e esperam pela hora da inevitável despedida. É nesse tempo que o filme se constrói enquanto lógica

narrativa, mas são nos retrocessos que ele atinge a sua dimensão psicológica máxima. O tempo do retrocesso se divide entre Hiroshima e Nevers. O retrocesso de Hiroshima ocorre nos primeiros 15 minutos do filme e possui um forte caráter documental, apesar dessas imagens diegeticamente pertencerem à memória dela. O retrocesso de Nevers é construído durante todo o filme, sendo aprofundado cada vez mais. Tem-se primeiro apenas um breve *flash* e aos poucos vai se compreendendo, ou imaginando, a dimensão do que é Nevers para Ela.

Serão abordados nos capítulos a seguir os dois retrocessos (Hiroshima e Nevers) separadamente, de modo a aprofundar as particularidades de cada um deles. Destacando nesse primeiro momento a dimensão do tempo do retrocesso, já que pode-se dizer que é um tempo comum a ambos e este não o é o do tempo passado, como seria o usual de se pensar.

Quando buscamos uma lembrança, temos consciência de um ato *sui generis*, pelo qual nos destacamos do presente para nos colocarmos, inicialmente, no passado em geral, depois em certa região do passado [...] mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos, assim, a simplesmente recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco, ela aparece como uma nebulosidade que viria condensar-se; de virtual, ela passa ao estado atual. (DELEUZE, 1999, p. 43.)

Também em Resnais é no tempo que mergulhamos, não à mercê de uma memória psicológica que nos daria apenas uma representação indireta, não à mercê de uma imagem-lembrança que nos remeteria apenas a um antigo presente, mas segundo uma memória mais profunda, memória do mundo que explora indiretamente o tempo, alcançado no passado o que se furta com a lembrança. (DELEUZE, 1990, p. 53.)

Como expressão do próprio processo de memória, das idas e vindas do pensamento, o filme é cheio de ecos e repetições numa representação do tempo experimental, no qual o passado já contém o futuro.

Hiroshima é um filme círculo. Depois da última bobina, pode-se muito bem encandear a primeira e assim por diante. Hiroshima é um parêntese no tempo. É o filme da reflexão, sobre o passado e o presente. Ora, na reflexão o passar do tempo é abolido, porque ela é um parêntese no interior da duração. E é no interior dessa duração que se insere Hiroshima. (...) Em Resnais, é a própria ideia do infinitesimal obtido por meios materiais, os espelhos colocados frente à frente, os labirintos em série. É a ideia do infinito, mas contido num breve intervalo, pois em suma, o tempo de Hiroshima tanto pode durar 24 horas como 1 segundo. (RIVETTE, apud

CAHIERS , 1960)

Tal como Bergson afirma, o passado não sucede ao presente, ou seja, o passado não é um antigo presente. O presente não pára de passar, o passado é a condição do presente. O tempo está sempre se desdobrando entre passado e presente, o presente passa enquanto o passado se conserva. Nesse sentido, pode-se dizer que Resnais e Duras buscam representar o tempo puro, o tempo em si. *HMA* não pensa o passado como um antigo presente, e sim como uma das dimensões possíveis do tempo.

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça a altura da memória pura até o ponto preciso onde realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida. (*BERGSON, 1999, p.179*)

Bergson afirma que é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde. É neste caminho que se aborda aqui a questão do retrocesso em *HMA*, no qual a lembrança não é motivada por relações causais, já que possui dimensão própria. No entanto, está submetida ao presente, pois é nele que é revivida.

4 Hiroshima



Ele: Você não viu nada em Hiroshima. Nada!

Ela: Eu vi tudo. Inclusive o hospital. Tenho certeza! O hospital existe em Hiroshima. Como eu não o vi?

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

O filme começa com corpos entrelaçados cobertos por uma poeira que nos remete à lembrança das cinzas de Hiroshima. Em um *fade*, a poeira vai aos poucos se transformando em suor, morte e amor. Ouve-se uma voz masculina em *off* dizendo: “Você não viu nada em Hiroshima. Nada!” Os corpos dos amantes trazem as suas memórias individuais, nem Ele nem Ela estavam em Hiroshima no dia 6 de agosto de 1945. Ele estava na guerra e teve sua família morta em Hiroshima, Ela estava chegando em Paris, depois de ter sobrevivido da morte do seu primeiro amor em Nevers.

Hiroshima opõe o “conhecimento” racional à “vivência”: no quarto, Emmanuele Riva diz ao amante em surdina: “Eu vi Hiroshima!” Súbito corte de memória do conhecimento e os *travellings* levantam um monumento de miséria: as flores nascendo das cinzas, as peles humanas, as crianças de leucemia, o horror total.

Sobre esta imagem que a mulher francesa “conheceu”, seu amante japonês responde: “Não, você não conhece nada de Hiroshima”. Há uma diferença: o japonês não estava em Hiroshima mas é japonês. E lá, sob a BOMBA,

sua família foi reduzida a pó.¹⁶ (ROCHA, 1960 apud RETROSPECTIVA, 2008)

A narração questiona como é possível ultrapassar o nível do saber sobre e experimentar e tocar e ser tocado pelo outro. Os braços entrelaçados, a mão apertada com força o corpo do seu amante, a voz feminina diz “eu vi tudo inclusive o hospital”. Na tela, um plano geral do hospital, em seguida um *travelling* do corredor com várias mulheres na porta olhando para a câmera. Corte, no mesmo ritmo do *travelling* anterior, a câmera adentra uma enfermaria, uma mulher vira o olhar para a câmera e a encara, outro plano e uma mulher o desvia, então a ala masculina e um homem também desvia o olhar, o mesmo *travelling* do corredor só que agora vazio, bem ao fundo uma enfermeira sobe as escadas e some. Faz-se presente a dicotomia entre ver e ser visto. Ele (Hiroshima, Japão) diz a Ela (Nevers, França): “Você não viu nada em Hiroshima”.



Ah, se houvesse apenas um olhar, o olhar de um sujeito, se alguém na fotografia me olhasse (...). BARTHES (2006, p 122)

Daney no seu artigo o *Travelling de Kapo* nos fala “os primeiros planos de *Hiroshima Mon Amour* são dessas coisas que me observam mais do que eu as vi” (DANEY, 1992). Barthes em seu livro *A câmera clara* (2006), fala sobre a experiência de ser visto e ter o seu olhar retornado como no espelho, não mais apenas o olhar do *voyeur*, e sim uma surpresa em ser visto pelo outro e, dessa forma, olhado como um objeto, estranhamente em seu próprio olhar, inversão na direção entre o ver e o ser

¹⁶ Rocha, Glauber. Diário de Notícias, Salvador, 23 de outubro de 1960

visto, o olhar e o ser olhado. Os olhos de *Hiroshima*, que nos olham no primeiro *travelling* do Hospital, são pontos na imagem que nós faz retornar a nós, sujeito que olha. Barthes utiliza termos como “essa fotografia me toca” (BARTHES, 2006, p. 89) , remetendo mesmo à ideia do regresso ao sujeito que olha.

A voz *off*, no geral masculina e onisciente típica do documentário expositivo¹⁷ é aqui reconfigurada. Na narração inicial em *HMA* há duas vozes, a voz feminina em primeira pessoa que nos conta sua experiência em tom lânguido, e a voz masculina que nos questiona de maneira firme sobre a impossibilidade de transmissão da experiência¹⁸. Na tela, imagens de arquivo, documentais e ficcionais são tratadas sem distinção e apresentados como a memória Dela, assim elas ganham uma subjetividade, elas são provenientes de um olhar.

Para Walter Benjamin (1985), o narrador conta o que ele extrai da experiência - sua própria ou aquela contada por outros. E, de volta, ele a torna experiência daqueles que ouvem a sua história. A narração em primeira pessoa tem uma característica mais literária na busca da criação de uma memória individual, enquanto a linguagem documental tende a busca de uma memória coletiva.

Ela diz “quatro vezes no museu em Hiroshima, vi as pessoas passeando. Pessoas passeando, pensando no meio da fotografia, as reconstruções sem precisar de mais nada”. A narração nos questiona que precisamos de mais do que fotografias, na tela vê-se Hiroshima, mas Ele nos afirma: não vimos nada. Essas imagens não são nada perante o fato que ocorreu. Assim como o casal, nós espectadores não vivenciamos Hiroshima, temos um conhecimento reflexo do que ocorreu. A experiência não pode ser transmitida, e as imagens que vemos na tela são da memória da personagem feminina. Ela narra sua própria experiência com Hiroshima.

Fotografias, reconstituições, na falta de outra coisa. E explicações, na falta de outra coisa. (...) As reconstituições foram feitas o mais seriamente possível. Os filmes foram feitos o mais seriamente possível. (...) É simples, a ilusão é tão perfeita que os turistas choram. Pode-se zombar mas o que mais pode fazer um turista senão chorar? Eu sempre chorei pela sorte de Hiroshima. Sempre.

¹⁷ Categoria de Bill Nichols. NICHOLS, Bill. *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Ed. Paidós, 1997.

¹⁸ Já em *Noite e nevoeiro*, filme realizado em 1955 por Resnais, a narração que acompanha as imagens do campo de concentração é uma voz-over na terceira pessoa, por mais que se questione a impossibilidade da representação, essa se constitui quanto discurso.

Tem-se em Hiroshima a reflexão sobre o congelamento do sofrimento através da imagem, Ela diz: “Cães foram fotografados para sempre. Eu os vi!”. Jaques Le Goff (1994), em seu livro *História e Memória*, coloca a invenção da fotografia e construção de monumentos aos mortos no século XIX e início do XX como dois grandes fenômenos significativos para a memória coletiva (LE GOFF, 1994, p.465). A grande quantidade de imagens produzidas na Segunda Guerra Mundial são a junção desses dois fenômenos, pela primeira vez a humanidade tem o registro da morte.

Na fotografia, a presença das coisas (num determinado momento passado) nunca é metafórica; e, no que respeita ao seres animados, a sua vida também não, salvo se fotografarmos cadáveres. Nesse caso, a fotografia se torna horrível é porque se assim dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver : é a imagem viva de uma coisa morta. Porque a imobilidade da foto é como que o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo.(BARTHES, 2009, p.101.)

Quando eu vi a fita Hiroshima meu amor eu entendi, mas entendi profundamente (desta vez fui certamente muito mais sensível do que a média de espectadores), eu entendi a impossibilidade em que se encontraram os responsáveis pela fita de realizar uma obra de reconstituição dramática da tragédia de Hiroshima. E admirei também profundamente a solução que deram ao problema, compondo um poema de amor cuja abertura é o contraste entre a lembrança –presença apocalíptica da bomba e os esforços inúteis para registrar e avivar sua memória coletiva em monumentos, museus, turismo ou filmes. Poema que por sua vez é meditação intrincada, sinuosa e cruel a respeito de nossas lembranças e esquecimentos individuais.

A incapacidade, a impotência, a paralisação, em última análise, o pudor dos autores de *Hiroshima meu amor* diante da Hiroshima de 1945 faz acompanhar a emoção artística e humana que nos envolve do gosto forte do remorso e da vergonha.¹⁹ (GOMES, 1963, apud BRUM, 2009, p.85)

Adorno, em 1959, no mesmo ano do lançamento de Hiroshima, estabelece uma nítida relação entre culpabilidade e vontade do esquecimento.

Antes de tudo, o esclarecimento a respeito do acontecido deve trabalhar contra um esquecimento que, de maneira demasiado fácil, se torna sinônimo da justificação do esquecido; por exemplo, quando pais, obrigados a ouvir seus filhos levantarem a desagradável pergunta a respeito de Hitler, reagem a isso, já para inocentar a si mesmos, falando dos bons lados e dizendo que, na verdade, não foi tão ruim assim."²⁰ (ADORNO

¹⁹ GOMES, 1963, revista Brasil, Urgente artigo Hiroshima minha dor.

²⁰ADORNO, "O que significa a elaboração do passado?", *Gesammelte Schriften*, vol. 10-2, Frankfurt/Main, 1997, p. 568.

apud GAGNEBIN, 2006 p. 101)

Para Adorno, o perigo de tornar o horror útil é tornar o horror justificável, raciocínio abominável. *HMA* busca representar o horror conservando a consciência do irrepresentável do fenômeno a representar.

Adorno busca refletir sobre duas exigências paradoxais que são dirigidas à arte depois de Auschwitz: lutar contra o esquecimento e contra o recalque, ou seja, lutar igualmente contra a repetição e pela lembrança; entretanto não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido. Evitar, portanto, que "o princípio de estilização artístico" torne Auschwitz representável, isto é, com sentido, assimilável, digerível, enfim, transforme Auschwitz em produto de sucesso.

A reflexão inerente em *HMA* sobre como representar o horror sem o tornar espetacular, tema caro ao contexto do pós-guerra em que o filme foi realizado, é de grande interesse na atualidade, quando imagens de morte são produzidas a cada instante e grandes catástrofes aparecem nos noticiários sem maiores questionamentos. Como hoje é indispensável pensar sobre o cuidado ético e estético perante as imagens produzidas, é extremamente interessante voltar a *HMA* em que, num passado tão pouco distante, se trabalha o tema com tanta justeza.

5 Nevers



Foi em Nevers que fui realmente jovem.
Jovem em Nevers! Jovem em Nevers.
E também, uma vez, louca em Nevers.
Nevers é a cidade e a coisa com que mais
sonho à noite. Ao mesmo tempo, é a coisa em
que menos penso.

Nevers é apresentada por uma breve imagem de uma mão estendida no chão, a câmera se movimenta rapidamente e nos mostra Ela beijando o seu amante ensanguentado. Ela está olhando o Japonês deitado na cama dormindo e a sua mão deitada na cama lhe chama atenção. A memória ocorre como uma aparição, interrompendo a cronologia da narrativa. Nesta cena a lembrança aparentemente adota um esquema clássico, no entanto ela possui um caráter complicador, já que só na lembrança seguinte começa-se a apresentar o sentido da imagem.

Nessa primeira lembrança ocorre também a primeira demonstração da associação psicológica, transferência, entre o Alemão e o Japonês, associação essa que é trabalhada durante todo o desenrolar do filme, aumentando cada vez mais o seu grau de complexidade.

No segundo retrocesso de Nevers, quando eles conversam na cama, e Ele que pergunta sobre Nevers, ela conta sobre a existência de um amante e que ele havia morrido, mas não deseja aprofundar em detalhes, a imagem da morte é representada pelo local de onde estava o atirador, demonstrando uma fuga da imagem do corpo morto. Nesse retrocesso as imagens fluem de maneira narrativa, deixando bem claro que Ela está construindo uma narrativa a ser contada, escolhendo trechos da sua memória, nesse momento Ela demonstra possuir um controle de suas memórias, ao contrário do primeiro retrocesso, que a imagem surge na tela como se Ela não tivesse controle do seu pensamento. Os acontecimentos não sucedem na ordem que foram vividos, mas na ordem em que Ela os evoca.

A transferência iniciada por Ela, agora é incentivada pelo Japonês, que possui uma curiosidade muito grande a respeito de Nevers, uma curiosidade geradora de um incômodo. Ainda na cama da casa dele, após Ela contar sobre o amante em Nevers Ele insiste para que Ela conte mais sobre o fato e se mostrando relutante. Os planos são muito cortados, não há a preocupação com o *raccord* clássico, quebras de eixo, mudanças de posicionamento dos atores, passando a aflição da personagem pela insistência do Japonês.



Ela o questiona o porquê da insistência de Nevers e quando Ele diz “Acredito que de alguma forma foi lá que você começou a ser o que é hoje”, temos então um close do rosto dela pensativo, o que ela se tornou hoje, quem é essa mulher.

Eles vão à casa de chá, Ele pergunta mais sobre Nevers. Ela situa Nevers, quanto cidade e fala lentamente como se tivesse iniciando um transe hipnótico, vemos as imagens da cidade bucólica. O Japonês então pergunta, como se fosse o seu amante de Nevers: “Quando você estava no porão eu já estava morto?” e então é como se ela aceitasse reviver o fato, os seus movimentos corporais, sua expressão, são como se ela estivesse ao mesmo tempo nas imagens do passado e do presente. Ele lhe pergunta a respeito de suas sensações, e, às vezes, ela diz “não me lembro mais” e ele faz uma nova pergunta, é como se a cada pergunta estivesse a atingir uma nova camada do seu passado, chegando próximo de um passado puro como o cone pensado por Bergson. Bergson ilustra essa interação entre a memória espontânea e habitual, e a percepção através de seu cone invertido. O que vemos é uma distinção entre o virtual - o que é a memória pura, e o real - a percepção pura, envolvida como o presente. O passado existe em simultâneo com o presente e cada ponto no futuro se divide em um presente que passa e um passado que é preservado, sem isso não poderia haver movimento através do tempo: o tempo não mudaria se o presente não pudesse deixar passar.

Onde se situa a duração? Estará aquém, estará do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre o meu passado e o meu futuro.

Sobre o meu passado em primeiro lugar, pois “o momento em que falo já está distante de mim”; sobre o meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado (...) É preciso portanto que o estado psicológico que chamo “meu presente” seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato. (BERGSON, 2010, p. 161)



Ele pergunta “Quanto tempo?” e ela diz “Eternidade”. Temos a eternidade representada pelo olhar dela jovem em Nevers, um olhar profundo, depois temos o gato e novamente o seu olhar, acompanhado de um silêncio e então vemos um rapaz colocar um novo vinil na Jukebox, é interessante pensar esse fato, existe música durante todo o filme sem necessariamente ser justificada, o silêncio é justificado diegeticamente.

Durante todos os retrocessos, o som é o do “presente” exceto no seu grito silenciado, ao regressar para casa após o dia da morte de seu amante e então temos, pela segunda vez o silêncio, sua mãe corre em sua direção, sem som de passos.

Ele pergunta “E então querida sua eternidade chegou ao fim?” e ela continua a reviver os fatos, cada vez com maior intensidade, até que consegue chegar em fim ao momento da morte do amado, mas se dá conta que não sabe dizer o instante exato que ele morreu. E ela diz “Entende? Ele foi o meu primeiro amor.” O japonês dá um tapa no seu rosto como se atirasse de um transe hipnótico, e ela termina de contar a sua história, chegando até o momento de sua teórica recuperação e saída do lar materno.

Ela volta para o hotel e no banheiro em frente ao espelho ela fala para o Alemão que contou a história deles, a uma voz *off* que representa o seu pensamento, e ela também fala sozinha para o espelho, a água da torneira escorre como a fluidez do tempo. É nesse momento que ela tem a consciência de que reviveu a sua história do

passado, que não terá mais ela da mesma maneira em sua memória.

A cave em que Ela ficou em Nevers, é o local do cativo, simboliza a própria remoção, que convida também uma reflexão sobre o esquecimento. Este só pode ser efetuado através da aceitação da lembrança. O horror do esquecimento e a dor radical da lembrança, a dor de não ter morrido de amor.

Ela: Assim como essa ilusão existe no amor. A ilusão de poder nunca esquecer, eu tive, diante de Hiroshima, a ilusão de jamais esquecer, como no amor.

Na iminência da separação deste novo amor os amantes ensaiam a despedida, Ela sai do hotel e vaga pela cidade, *travellings* de Hiroshima e Nevers feitos em uma mesma velocidade se mesclam, presente e passado. Os *travellings* seguem o caminho que Ela percorre nessa noite em Hiroshima, sempre para frente, para o presente, nesse caminho eles se encontram e se separam em elipses pouco definidas. No hotel eles se despedem e o esquecimento deste novo amor se torna necessário.

Ela: Eu o esquecerei! Eu o esqueci. Veja como o esqueci!

Hi-ro-shi-ma. Hiroshima é o seu nome.

Ele: É o meu nome, sim. E o seu nome é Nevers. Nevers, na França.

Considerações finais

O estudo desenvolvido ao longo deste trabalho se debruçou sobre a análise da representação da lembrança em *Hiroshima Mon Amour*.

Tratou-se inicialmente de abordar o contexto histórico em que o filme foi produzido. 1959, pós Segunda Guerra Mundial e a iminência de uma novo ataque atômico devido a Guerra Fria. Na França se pensava novas formas narrativas, com o início da *Nouvelle Vague*, no cinema, e do *Nouveau Roman*, na literatura.

Destacou-se como nas primeiras obras de Alain Resnais, seus curtas-metragens documentários, já era presente o tema da memória e esquecimento e a importância da parceria entre Resnais e Marguerite Duras para a poética do filme.

Em seguida foi abordado o conceito de *flashback* e a sua utilização na história do cinema e como *HMA* é considerado um marco de inovação na representação da lembrança. Ressalta-se o contexto imaginário desta representação em *HMA* que segue o fluxo do pensamento, no qual cada volta ao passado da personagem contribui para sua percepção do presente, entrelaçando o presente e o passado e adentrando a cada lembrança novas camadas da memória.

Por fim, analisou-se separadamente os retrocessos de Hiroshima e Nevers. Hiroshima é quase um prelúdio do filme, numa linguagem mais documental com utilização de imagens de arquivo ficcionais e documentarias e narração em voz off, se questiona a possibilidade da representação do horror atômico em Hiroshima e a dualidade entre memória e esquecimento. Nevers nos apresenta o drama individual, Ela perdeu o seu primeiro amor em Nevers e viveu o luto na tentativa de não o esquecer, mas o esquecimento e a volta a vida se tornarem inevitáveis.

Considero, porém, sinceramente, que ninguém poderá dizer a palavra final sobre *Hiroshima*. Nem mesmo o próprio Alain Resnais. Talvez o tempo possa chegar a alguma conclusão. Resistirá *Hiroshima* como resistem os grandes poetas do passado?²¹ (ROCHA, 1960 apud RETROPESCITIVA, 2008)

Nos anos 60, Glauber Rocha fala da impossibilidade de se concluir algo sobre

²¹ Rocha, Glauber. Diário de Notícias, Salvador, 23 de outubro de 1960.

HMA e questiona se o filme resistirá ao tempo. Mais de 50 anos se passaram e o filme sobrevive e revive a cada exibição, provocando nos seus espectadores questionamentos e inquietação.

Os temas abordados (história, memória, esquecimento) possuem uma complexidade e são geradores de infinitas questões por diversas áreas do conhecimento. Diante de uma obra artística que, como tal, é geradora de livres interpretações, o número de questionamentos se torna ainda maior. Portanto, seria impossível chegar a alguma conclusão fechada sobre o tema, já que se tratou apenas de algumas das múltiplas facetas de *HMA*, sobre o qual as impressões são modificadas e construídas a cada vez que se assiste, o que é também fomentado pelo fato de que o filme é em si mesmo um exercício estético e narrativo de (re)construção da lembrança, no qual a memória coletiva do horror é perpassada, de forma densa e poética, pela memória individual dos personagens.

Referências

- AVELLAR, José Carlos. *O primeiro Resnais*. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/Hiroshima.htm> Acesso em: 15. set. 2013.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOHLEBER, Werner. Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise. *Rev. bras. psicanál.*, v. 41, n.1, p.154-175, mar. 2007.
- BRUM, Alessandra Souza Melett. *Hiroshima Mon Amour e a recepção da crítica no Brasil*. Campinas, SP: [s.n.], 2009.
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DANEY, Serge. *O Travelling de Kapo*. Paris: Trafic, 1992.
- DEBATE sobre Hiroshima Meu Amour. Tradução de Thereza Aragão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 set. 1960. Suplemento Dominical. Tradução da mesa redonda intitulada *Hiroshima notre amour* com a participação de Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze e Jean Domarchi, *Cahiers du Cinéma* de julho de 1959. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?id=iD1OAAAIBAJ&sjid=F-4DAAAIBAJ&hl=pt-BR&pg=3984,1902217>>. Acesso em: 3. jul. 2013.
- DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.
- DELEUZE, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DURAS, M. *Hiroshima mon amour: cenário et dialogues*. Paris: Gallimard, 1960.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica do cinema no Suplemento Literário-volume II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GRUNNEWLD, José. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

NICHOLS, Bill. *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

MOSTRA 1959 - *O ano mágico do cinema francês*, Departamento Nacional do SESC.2010

RETROSPECTIVA Alain Resnais: a revolução discreta da memória: mostra de cinema, debates e aulas abertas [Livro] Catálogo da mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, RJ, SP e Brasília , agosto e setembro de 2008.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TURIM, Maureen. *Flashbacks in film: memory and history*. New York: Routledge, 1989.