

DUAS CIDADES EM *HIROSHIMA MON AMOUR*, UMA ANÁLISE DA LEMBRANÇA NOS RETROCESSOS DE HIROSHIMA E NEVERS

Thaís Itaboraí Vasconcelos¹

Resumo: O presente estudo é dedicado à análise da lembrança em *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959), pensando os diferentes aspectos entre os retrocessos de Hiroshima e Nevers. O filme retrata um breve romance em Hiroshima, entre uma atriz francesa e um arquiteto japonês. Ela ainda busca esquecer a dor pela morte do seu amante alemão que ocorreu em Nevers, assim como o mundo ainda busca esquecer o terror do que aconteceu em Hiroshima. Com direção de Alain Resnais e texto de Marguerite Duras, o filme propõe reflexões sobre o ato de filmar as cidades destruídas do contexto do pós-guerra, ponto irremediável da relação da cidade com o cinema (Comolli, 2008). O retrocesso de Hiroshima ocorre nos primeiros minutos do filme e possui um forte caráter documental, já o retrocesso de Nevers é construído ao longo do filme. Tem-se primeiro apenas um breve flash e aos poucos vai se compreendendo, ou imaginando, a dimensão do que é Nevers para Ela. Os personagens não possuem nome, somente na última cena eles se autoneameiam. Ela diz: Hiroshima é o teu nome. Ele responde: Teu nome é Nevers. A partir de discussões que perpassam os estudos da memória, destacando-se o pensamento de Bergson (2010) e seus desdobramentos na obra de Deleuze (1990) e também estudos que tangenciam a relação dos personagens com a paisagem, em especial Bachelard (1993) e David Melbye (2010). Propõe-se pensar a paisagem fílmica nas suas possibilidades psicológicas e alegóricas através dos diferentes aspectos entre os retrocessos de Hiroshima e Nevers.

Palavras-chave: Cinema; Cidade; Paisagem; Memória; Personagem.

Contacto: thaisitavasconcelos@gmail.com

O que se vê em *Hiroshima Mon Amour*

“Você não viu nada em Hiroshima, nada”, nos diz uma voz em *off* na primeira cena de *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959). Passado sessenta anos de sua estreia, o que restaria ser visto? Filme marco do cinema moderno, aborda a memória e o esquecimento e permanece ainda vivo como ponto de discussão ao se pensar o cinema.

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil (bolsista Capes).

Vasconcelos, Thaís Itaboraí. 2020. “Duas cidades em *Hiroshima mon amour*, uma análise da lembrança nos retrocessos de Hiroshima e Nevers”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 214-221. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

Temas como memória, representação feminina, relação cinema e literatura, luto, dentre outros, foram e são discutidos a partir da obra dirigida por Alain Resnais com texto de Marguerite Duras. Nesse trabalho proponho olhar para *Hiroshima mon amour*, com enfoque na dimensão do espaço fílmico.

O espaço na obra em estudo

Maria Kuntz em sua tese dedicada à obra literária de Marguerite Duras ressalta a importância da representação do espaço ao longo de toda a obra da escritora: “Na obra de Duras, os espaços possuem valor simbólico na medida em que refletem quase sempre o universo dos personagens. Seus percursos mostram sua relação com o ambiente, sua reação ao ambiente, a extensão de seus anseios” (Kuntz 2005, 1).

Alain Resnais ao sintetizar a história de *Hiroshima mon amour* em entrevista a *Le Monde* usa a seguinte frase: “Hiroshima representa esse drama coletivo face à história singular, privada, de uma jovem mulher de Nevers” (Yvonne *apud* Brum 2009, tradução da autora),² podemos dizer então que o filme em sua narrativa tece um elo entre a história coletiva (Hiroshima) e a memória pessoal (Nevers).

Hiroshima mon amour, doravante *HMA*, retrata um breve caso de amor em Hiroshima, entre uma atriz francesa e um arquiteto japonês. Ela busca esquecer a dor da morte de seu amante alemão que ocorreu em Nevers, assim como o mundo ainda busca esquecer o terror do que aconteceu em Hiroshima.

Os personagens não possuem nome, somente na última cena eles se automeiam. Ela diz: Hiroshima é o teu nome. Ele responde: Teu nome é Nevers.

Em contraste com filmes de amor que exaltam a beleza dos espaços urbanos, como o seu contemporâneo *Cinderela em Paris* (*Funny Face*, Stanley Donen, 1957), o amor aqui é associado ao nome da cidade bombardeada. Em *HMA* a personagem feminina nos diz: “Como eu poderia imaginar que esta cidade foi feita para o amor?” (Duras 2005, tradução nossa). O filme retrata o amor e a dor e propõe reflexões sobre o ato de filmar as cidades destruídas do contexto do pós-guerra, ponto irremediável da relação da cidade com o cinema (Comolli 2008).

² Baby, Y. 1959, 9 Maio. *Entretien avec Alain Resnais*. *Le Monde*. *Apud* Brum, Alessandra Souza Melett. 2009. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil* (Tese de Doutorado). Campinas: IA/Unicamp.

A pesquisadora Cecília Mello evidencia a importância de *HMA* na história do cinema e afirma que “a relação entre cinema, memória e cidade encontra sua matriz no filme *Hiroshima, mon amour*” (Mello 2011,139).

As ruínas de Hiroshima são marcas de memória, as reconstruções remetem ao esquecimento, inevitável necessidade da memória. Já Nevers é a eternidade, filmada como descolada de um tempo que não seja o do imaginário, o horror do esquecimento do amor.

No filme os cenários e paisagens corroboram de maneira alegórica³ para expressar os conflitos internos da personagem feminina. A cidade de Hiroshima expressa a dualidade entre o lembrar e o esquecer e tem duas dimensões principais: a das ruínas e monumentos (lembrar) e a New Hiroshima dos *souvenirs* e prédios modernos (esquecer).

As cidades no filme, Hiroshima e Nevers, são palimpsestos de significados sócio-históricos e subjetivos. Giuliana Bruno descreve as cidades como “camadas de sedimentos, a soma de tudo aquilo que seus habitantes carregam dentro de si. (...) É, sobretudo, através do espaço e não do tempo que se movem as memórias” (Bruno *apud* Mello 2013, 130, tradução da autora).

Nos primeiros planos de *HMA* vamos da textura da pele de corpos cobertos de cinza aos corpos suados dos amantes. Em seus primeiros quinze minutos, tempo que dentro de uma estrutura clássica de roteiro seria dedicado à apresentação de seu personagens, não temos os rostos dos protagonistas, a montagem alterna imagens dos corpos se acariciando com imagens da tragédia de Hiroshima, seus sobreviventes, reconstituições e monumentos, imagens essas que possuem um forte caráter documental.

O filme começa com esses 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:

³ O conceito de paisagem alegórica possui toda uma herança pré-cinematográfica, especialmente na pintura e literatura que ao longo de sua história estabeleceram modos de apresentar a paisagem a partir de uma perspectiva cultural. No que tange a estudos da alegoria da paisagem no cinema, é relevante destacar o trabalho de David Melbye que, ao olhar a psicologia da paisagem, levanta reflexões de como a paisagem muitas vezes é construída de forma a exteriorizar as tensões internas dos personagens. No seu livro *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland* (2010), o autor destaca o contexto de paisagens geográficas culturalmente codificadas como o deserto e outros cenários inóspitos: Melbye detém a sua atenção principalmente no cinema *western* e levanta pontos como a dicotomia ‘civilização’ e ‘deserto’, as estruturas rochosas como representação simbólica da força humana e os clássicos duelos ao por do sol, nos quais o protagonista deve confrontar e superar a personificação do antagonista de seu lado mais escuro. Para o autor, as paisagens naturais, ao serem codificadas com signos específicos para uma cultura particular, assumem uma dimensão alegórica.

“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.

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 aperta 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”.

Em *off* uma voz masculina continua a afirmar que Ela não viu nada em Hiroshima, enquanto a voz feminina narra sua “experiência” na cidade. Em sua fala Ela já introduz alguns elementos cernes do filme que são o entrelace do drama coletivo e individual e o inevitável esquecimento e diz “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” (Duras 2013, tradução nossa).



Imagem 1 – Sequência de fotogramas de *Hiroshima mon amour* (1959)

Ela vai contando ao seu amante sobre o que lembra que viu do horror da tragédia de Hiroshima. Ao iniciar em sua fala a temática do esquecimento, as imagens de Hiroshima que emergem na tela são das lojas de lembrança/souvenirs (Imagem 1), o último plano dessa sequência é de uma loja que possui uma aparência de abandonada, remetendo o lembrar e o esquecer intrinsecamente ligados.

Da cidade em que os turistas choram e compram *souvenirs* seguimos pela narração em *off* a questão do inevitável esquecimento, um plano inicialmente fixo de um monumento adquire movimento e segue o caminhar de duas pessoas em movimento panorâmico para o fluxo da cidade, o inexorável fluxo do tempo.

Ao longo do filme o rio Ota, presença da natureza na cidade, funciona como alegoria do fluxo do tempo. Ela diz “os sete braços do estuário em delta do Rio Ota, esvaziam-se e enchem-se à hora habitual, exatamente às horas habituais com água fresca e piscosa cinza ou azul, conforme a hora e a estação” (Duras 2013, tradução nossa). Com trilha de Giovanni Fusco e Georges Delerue, os elementos textuais e musicais se complementam, para os momentos em que o Rio Ota está em evidência, o filme possui uma música especial para a temática do rio que se repete como *leitmotiv*.

Ainda na primeira sequência de imagens com uma carga mais documental dos primeiros minutos de *HMA* temos longos *travellings* de Hiroshima, a câmera tem um movimento aparentemente de uma bicicleta ou algum veículo motor que percorre a cidade reconstruída e modernizada, a cidade que se parece com tantas outras e ao contrário do que se poderia imaginar também é feita para o amor.

As imagens que apresentam essa Hiroshima moderna, bem como a estrutura temporal do filme que representa aproximadamente vinte e quatro horas de tempo cronológico nos remetem às “sinfonias da cidade”,⁴ filmes nos quais o protagonista é a cidade com seu cotidiano e possuem como principal marca o passar do tempo, marcado por um dia, do despertar ao anoitecer, retratando o dia a dia da cidade.



Imagem 2 – Sequência de fotogramas de *Hiroshima mon amour* (1959).

Na obra aqui estudada há alguns momentos de respiro em que o passar do tempo na cidade é apresentado. No momento do anoitecer temos uma sequência de quatro planos (Imagem 2) de pessoas observando o entardecer na margem do Rio Ota, ouve-

⁴As sinfonias da cidade têm como seus principais nomes os filmes *Mannahatta* (Paul Strand & Charles Sheeler, 1921), *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927) e *Um homem com uma câmera* (*Человек с киноаппаратом*, Dziga Vertov, 1929).

se a mesma música tema usada na primeira sequência documental quando se fala do rio, remetendo mais uma vez à relação alegórica do rio Ota com o passar do tempo.

Em *HMA*, trabalha-se a relação da cidade (espaço) e memória com grande maestria, no entanto é interessante ressaltar que os espaços internos de encontro do casal são quase todos sem essa dimensão, “não-lugares” como nos define Marc Augé, espaços não identitários, não históricos e não relacionais.

A primeira noite do casal de amantes é em um quarto do hotel New Hiroshima, onde Ela se encontra hospedada durante a sua estadia na cidade, é um quarto asséptico e moderno, sem qualquer marca identitária.

Mesmo a casa do amante japonês não é mostrada com elementos de arte que passem marcas de memória. Já na casa de chá, em que a conversa entre os amantes adentra mais profundamente nas memórias do drama individual de Nevers, temos o Rio Ota ao fundo remetendo ao inevitável esquecimento.

Se em Hiroshima, como já dito, em sua maioria os espaços internos não são identitários, o mesmo não ocorre em Nevers, em que o principal espaço interno é o porão, espaço esse carregado de valor simbólico como nos diz Bachelard. Para o autor, a casa em sua dimensão onírica tem locais simbólicos de refúgio de emoções que são desvendados pela topoanálise: “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos da nossa vida íntima” (Bachelard 1993, 360). Na estrutura da casa o porão é a parte mais irracional e sombria, lá é noite todo o tempo e é “frio, no verão como no inverno” como nos diz a personagem feminina.

O drama coletivo de Hiroshima é apresentado em especial nos primeiros quinze minutos do filme, já o de Nevers é construído ao longo de toda a narrativa. A memória ocorre como uma aparição, interrompendo a cronologia da narrativa. Tem-se inicialmente um breve *flash*, uma mão estendida no chão, a câmera se movimenta rapidamente e nos mostra Ela beijando um soldado ensanguentado. Corta para o quarto de hotel New Hiroshima, Ela o olha na cama dormindo e a sua mão está na mesma posição, inicia-se uma associação entre o amante japonês e o seu primeiro amor – o soldado alemão, associação essa que ao longo do filme vai aumentando cada vez mais o seu grau de complexidade.

A história dos amantes em Hiroshima segue uma estrutura cronológica, apesar de inúmeras elipses temporais, já Nevers segue um tempo diverso, o “fluxo do pensamento”. No seu livro *A imagem-tempo*, Deleuze nos diz que “é da maneira mais

concreta que Resnais tem acesso a um cinema, cria um cinema que não tem mais que uma personagem, o Pensamento” (1990, 148).

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.

Deleuze, a partir do conceito de Bergson, reflete sobre a representação do tempo e ao mencionar *HMA* também explicita a relação intrínseca entre os personagens e as cidades. “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”. (Deleuze 1990, 114)

O conceito do cone de Bergson, pode ser relacionado com a metáfora do palimpsesto, o pergaminho de textos superpostos, onde a raspagem do texto anterior a fim de reutilizá-lo não conseguia apagar em sua totalidade os precedentes, por vezes, ainda visíveis. A Hiroshima filmada por Resnais vai das ruínas da destruição aos novos monumentos e a alternância de imagens de cada camada dessa cidade ao longo da trama segue em paralelo ao fluxo de pensamento da personagem feminina, o seu desejo de lembrar e esquecer.

Nas últimas cenas do filme, após o anoitecer em que na iminência de uma despedida o casal vagueia pelas ruas de Hiroshima, temos mais fortemente a Hiroshima moderna, letreiros em neon e casas noturnas e o percurso dos personagens segue um flâneurie guiado pela paixão amorosa.

Enquanto se acompanha os itinerários emotivos dos personagens nos encontros e desencontros precedentes a uma eventual despedida, temos uma montagem que alterna os movimentos das ruas vazias de Nevers, a Nevers sombria de suas lembranças, com a visão noturna de Hiroshima. A montagem forma um elo entre o presente e o passado, planos de Hiroshima e Nevers são intercalados pouco a pouco como se num contínuo de uma cidade imaginária, onde as cidades vão se tornando cada vez mais indistinguíveis. Na cena final no quarto de hotel Ela diz “Hiroshima é o teu nome”. Ele responde: “Teu nome é Nevers”.

Considerações finais

A obra de Resnais e Marguerite Duras já foi estudada por inúmeras facetas, levantamos aqui alguns pontos a respeito da dimensão do espaço no filme em busca de construir novos pontos de reflexão acerca desse trabalho tão instigante.

Um dos temas mais caros ao se pensar *HMA* ao longo de sua recepção crítica foi e é a dimensão do tempo e sua relação com a memória. Ao longo das reflexões aqui levantadas nos propusemos pensar também como no filme as cidades são apresentadas como espaços de memória, verdadeiros palimpsestos em que se pode mergulhar em fluxos de tempos diversos.

Nevers e Hiroshima são no filme intrinsecamente ligados, assim como os corpos do casal de amantes. A cidade de Hiroshima em sua dualidade das ruínas e reconstruções remete ao principal drama interno da personagem, o “horror do esquecimento”.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, G. 1993. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bergson, H. 2010. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- Brum, A. S. M. 2009. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil* (Tese de doutorado). Campinas: IA/Unicamp.
- Comolli, J-L. 2008. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Duras, M. 2013. *Hiroshima mon amour: scénario et dialogues*. Paris: Editions Gallimard.
- Deleuze, G. 1990. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense.
- Kuntz, M. C. V. 2005. *Uma trajetória da mulher: desejo infinito* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo.
- Melbye, D. 2010. *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mello, C. 2013. *Um conto de duas cidades*. Em A. S. Brandão, A. Corseuil & R. Lira (Orgs.), *Cinema, Globalização e Transculturalidade* (pp. 119-138). Blumenau: Nova Letra.
- Mello, C. 2011. Movimento e espaços urbanos no cinema mundial contemporâneo. Escola de Comunicações e Artes – USP. Disponível em <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/CAM.pdf>. Acesso em Fevereiro 2019.