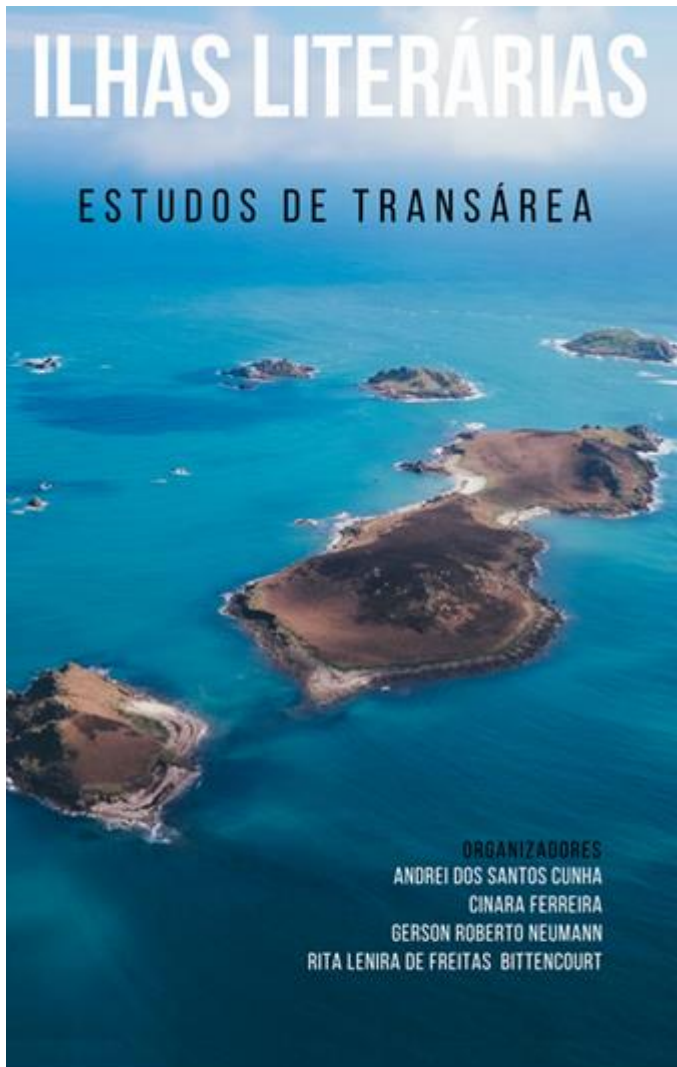


ILHAS LITERÁRIAS

ESTUDOS DE TRANSÁREA



ORGANIZADORES
ANDREI DOS SANTOS CUNHA
CINARA FERREIRA
GERSON ROBERTO NEUMANN
RITA LENIRA DE FREITAS BITTENCOURT



FICHA TÉCNICA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul Instituto de Letras

Sérgio de Moura Menuzzi
Diretor

Beatriz Cerisara Gil
Vice-diretora

Conselho da Editora do Instituto de Letras

Lucia Rebello | Antonio Marcos Sanseverino | Regina Zilberman
Rita Terezinha Schmidt | Ana Zandwais | Pedro de Moraes Garcez
Sérgio de Moura Menuzzi | Rosalia Angelita Neumann Garcia
José Carlos Baracat Júnior | Luiz Carlos da Silva Schwindt | Félix Bugueño Miranda

ILHAS LITERÁRIAS: ESTUDOS DE TRANSÁREA

ISBN

Organizadores

Andrei dos Santos Cunha
Cinara Ferreira
Gerson Roberto Neumann
Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Revisão

Cláudia Fernanda Pavan
Gabriel Felipe Pautz Munsberg

Diagramação e editoração eletrônica

Fernanda Bernardes

Comissão Editorial

Luciana Wrege Rassler | Filipe Róger Vuaden | Ian Alexander | Monica Stefani | Luciane da Silva Alves | Carla
Luciane Klôs Schöninger | Monique Cunha de Araújo | Fidelainy Sousa Silva | Cinara Ferreira | Gerson
Roberto Neumann | Antônio Barros de Brito Jr. | Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch |
Rita Lenira de Freitas Bittencourt | Lucia Sá Rebello | Douglas Rosa da Silva | Fernanda Bernardes | Elizamari
Rodrigues Becker | André Winter Noble | Melissa Rubio dos Santos | Ana Luiza Nunes Almeida |
Rafael Eisinger Guimarães | Elaine Indrusiak

Instituto de Letras - UFRGS
Av. Bento Gonçalves, 9500, Prédio 43221
Porto Alegre, RS - 91540-000
Fone (51) 3308-6711, Fax (51) 3308-7303
iletras@ufrgs.br - www.ufrgs.br/iletras

Viagem e memória em *Hiroshima, meu amor*: confluências entre imagem, literatura e música¹

Travel and memory in Hiroshima mon amour: confluences between image, literature and music

Cinara Ferreira²
Carlos Walter Soares³

Abstract: *This work's purpose is to analyze the confluences between image, literature and music in the movie Hiroshima mon amour (1959), directed by the french filmmaker Alain Resnais (1922-2014), written by Marguerite Duras (1914-1996). The movie, initially envisioned as a documentary, has different narrative planes, in which present and past, as well as reality and fiction, blend together to represent the traumas originated from the horrors of the War, from both collective and individual points of view. The different languages examined here give expressive strength to the narrative and make evident the impossibility to tell the tragedy through a common discourse. With a profoundly poetic tone, literatura, image and music are used in an incisive manner to sensitize the viewer facing the need to preserve memory.*

Keywords: *Hiroshima mon amour. Alain Resnais. Marguerite Duras. Image. Music and literature. Comparative Literature.*

Resumo: Este estudo tem o propósito de analisar as confluências entre imagem, literatura e música no filme *Hiroshima, meu amor* (1959), dirigido pelo cineasta francês Alain Resnais (1922 – 2014), com roteiro de Marguerite Duras (1914 – 1996). O filme, idealizado inicialmente como um documentário, possui diferentes planos narrativos, em que presente e passado, assim como realidade e ficção, misturam-se para representar os traumas decorrentes dos horrores da Guerra, tanto do ponto de vista coletivo quanto do ponto de vista individual. As diferentes linguagens aqui examinadas dão força expressiva para a narrativa e evidenciam a impossibilidade de a tragédia ser contada por um discurso comum. Com um tom profundamente poético, literatura, imagem e música são usadas de modo incisivo para sensibilizar o espectador diante da necessidade de preservar a memória.

Palavras-chave: *Hiroshima, meu amor. Alain Resnais. Marguerite Duras. Imagem. Música e literatura. Literatura Comparada.*

1 Introdução

A viagem define o viajante como alguém em movimento que, com sua presença, sempre desafia o outro, seja aquele que fica no lugar de origem, seja aquele que está no lugar de chegada. Todos sentem-se em viagem, real ou imaginária, literal ou metafórica, presente ou pretérita; vagando no futuro (IANNI, 1972). Nesse sentido, a viagem é travessia e configura-se como descoberta do eu e do outro. De acordo com Ianni, à medida que o olhar caminha pela geografia e pela história, atravessando fronteiras e épocas, são muitas as travessias que demarcam as viagens por terra, água e mar (2000, p. 25). Empregando o motivo da viagem, o filme *Hiroshima, meu amor* (1959) relata diversas travessias, desde o itinerário por ruas e lugares de memória da cidade de Hiroshima até a revisitação do passado da personagem ficcional pela rememoração, entrecruzando e ressignificando memória individual e memória coletiva. A própria feitura do

¹ Artigo resultante do projeto de pesquisa Literatura e música: trânsitos e conexões, de cunho interdisciplinar e de âmbito interinstitucional, desenvolvido pelos autores no Curso de Letras, da UFRGS, e no Curso de Música, da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

² Doutora em Letras pela UFRGS. Professora de Teoria Literária na mesma instituição. E-mail: <cinaraferreira@ufrgs.br>.

³ Doutor em Música pela UFRGS. Professor de Composição na UFPEL. E-mail: <carloswasoares@gmail.com>.

filme propõe uma travessia ao articular linguagens distintas, como a literatura, a música e a imagem a favor da expressão e da comunicação com o espectador

Dirigido pelo cineasta francês Alain Resnais (1922-2014), com roteiro de Marguerite Duras (1914-1996), *Hiroshima, meu amor* propõe uma linguagem espontânea e com técnicas inovadoras para a época. Inicialmente, o filme é pensado como um documentário, no entanto, no desenrolar do projeto, Resnais convida Duras para escrever um roteiro de cunho ficcional que tem conexões diretas com a literatura da autora. Tendo como cenário Hiroshima, o enredo intercala imagens das sequelas da bomba atômica, lançada na cidade em 1945, com a narração do caso de amor entre uma atriz francesa e um arquiteto japonês. A atriz viaja para o Japão para filmar uma história sobre a paz. Nessa viagem ocorre mais do que um deslocamento geográfico, a relação amorosa entre os dois faz emergir as memórias traumáticas de um antigo e proibido amor vivido por ela em Nevers, sua cidade natal, na França ocupada pelos nazistas.

Filmado em preto e branco, o filme se constitui de contrastes que remetem às dicotomias da trama: memória e esquecimento, passado e presente, guerra e paz, amor e ódio, silêncio e som. Nesse sentido, a música, composta por Giovanni Fusco (1906-1968) e Georges Delerue (1925-1992), pontua os contrastes de forma pungente funcionando como um elemento chave para a expressividade do drama. Amalgamando imagem, literatura e música, *Hiroshima, meu amor* conduz o espectador para uma poética reflexão sobre a experiência traumática da Segunda Guerra Mundial e a necessidade de lembrar o trauma para sobreviver.

2 Sobre *Hiroshima, meu amor*: da realidade à ficção

O filme de Alain Resnais remete diretamente à primeira das bombas atômicas lançadas pelos Estados Unidos em 1945 em duas cidades japonesas, Hiroshima e Nagasaki, nos dias 6 e 9 de agosto, gesto final da Segunda Grande Guerra Mundial, tendo em vista que o Japão se rendeu oficialmente no dia 14 de agosto. Um dos atos mais devastadores cometidos pela espécie humana, deixou um total de 120 mil mortes instantâneas nas duas cidades, algumas vaporizadas com as altíssimas temperaturas, mais um número incontável de mortos devido às queimaduras e sequelas radioativas. Muitos habitantes e seus descendentes conviveram com as doenças relacionadas à radioatividade pelo resto de suas vidas. É impossível dimensionar o impacto histórico e humano dessas explosões no Japão, e o período da Guerra Fria, que se instituiu a partir do final da Segunda Grande Guerra, trouxe o medo de que as grandes potências nucleares deflagrassem um conflito que viesse a expor, novamente, grandes centros às consequências de ataques atômicos.

Idealizado inicialmente como um documentário, *Hiroshima, meu amor* transforma-se em uma história ficcional. Resnais comenta que as imagens de arquivo o deixaram muito perturbado e que elas constituíam, por si só, um documentário (RESNAIS apud BRUM, 2009, p. 136). Por isso, convida a escritora Marguerite Duras (1914-1996) para escrever um roteiro em que as personagens não tivessem uma relação direta com a catástrofe da bomba atômica.

No dia 08 de maio de 1958, durante o Festival de Cinema de Cannes, Resnais exhibe seu primeiro longa-metragem ao público. Na ocasião, a Federação Internacional de Autores de Filmes e a Associação Francesa de Crítica de Cinema entrevistaram junto à organização do Festival, e *Hiroshima, Meu Amor* pôde ser exibido, mas fora da competição oficial. Essa decisão transformou o filme de Resnais no grande evento do Festival, pois misturava a exclusão do filme da competição a uma espécie de elogio velado, partindo também de um certo temor com relação à sua recepção. Hiroshima e a bomba atômica eram, e ainda são, assuntos delicados de serem abordados na sociedade ocidental. Também o envolvimento da protagonista com um soldado nazista na França ocupada foi motivo de preocupação. A polarização de opiniões imediata da

crítica especializada confirmou a natureza inquietante do filme e ajudou, em parte, a transformá-lo num dos marcos do cinema moderno. Brum esclarece que

Hiroshima, Mon Amour surgiu da encomenda que Alain Resnais recebeu do produtor Anatole Dauman (1925-1988), da Argos Films, o mesmo que havia produzido o curta também dirigido por Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (32min, 1955), para realizar um documentário de longa-metragem sobre os efeitos da bomba atômica. A Argos Films, que até o momento só havia produzido filmes de curta, se associa à produtora japonesa Daiei para a realização do longa-metragem. (2009, p. 136)

O filme trata do caso amoroso extraconjugal e interracial, entre a atriz francesa, interpretada por Emmanuelli Riva (1927-2017), que está em Hiroshima para filmar um filme sobre a paz, e o arquiteto japonês, interpretado por Eiji Okada (1920-1995). A história ocorre no ano de 1959 e as personagens não são nomeadas. O roteiro é construído de forma que as informações importantes são reveladas aos poucos para o espectador. Assim, desde a sequência inicial, que mostra apenas dois corpos sem rosto em enlace amoroso, há muitas lacunas. Essa sequência é entrecortada por imagens que remetem à memória do ataque atômico, algumas das quais extremamente desconcertantes. No prosseguimento, o casal aparece dialogando em uma cama e sabemos que se trata do primeiro encontro. Ela está de partida e, provavelmente, os dois nunca mais se verão. No entanto, no pouco tempo que resta, eles ficam juntos, e o caso de amor desencadeia nela uma série de lembranças de outro amor proibido, ocorrido durante o período de ocupação nazista na França, em sua cidade natal, Nevers.

3 A trama da memória: entre literatura, imagem e música

Uma das críticas recebidas por *Hiroshima, meu amor* refere-se ao fato do filme apresentar um caráter literário. No entanto, segundo Renais, é justamente o tom poético que eleva o filme a outro patamar, pois articula literatura, imagem e música como elementos fundamentais da composição do filme. Desde o convite a escrever o roteiro, Duras estava convencida de que era impossível falar de Hiroshima e quase desistiu do trabalho. Para a autora, o que se poderia fazer era tratar sobre a impossibilidade de falar de Hiroshima (DURAS, 1960, p. 10). Para isso, Duras escreve uma história de amor ficcional que representa os muitos dramas individuais que ocorreram nos momentos cruciais no entorno temporal da explosão da bomba atômica.

Como pontua Brum (2009), Alain Resnais e Marguerite Duras promovem um encontro entre cinema e literatura, em que a palavra conduz a um caminho de imagens que são alocadas em um tempo que respeita apenas o fluxo do pensamento. Passado e presente se mesclam indistintamente. Nesse sentido, o tom poético do filme o aproxima de um devaneio contra o esquecimento. A linguagem literária tem a função de arrebatá-lo o espectador. Para tal, são explorados recursos como a fragmentação, a antidiscursividade, a repetição, a sobreposição de planos narrativos e a musicalidade, elementos marcantes na escrita de Marguerite Duras e na música de Giovanni Fusco e Georges Delerue. Os elementos literários e musicais complementam as imagens, convergindo em uma criação de efeito poético ímpar.

Dessa forma, a música está reservada para momentos nos quais o caráter poético ou os devaneios dos protagonistas são pontuados. Nos momentos em que as personagens estabelecem diálogos coloquiais, a música, quando raramente ocorre, está reservada aos sons diegéticos dos ambientes vividos no filme. Identifica-se, portanto, a presença de três aspectos quanto ao som: a) a trilha de natureza fragmentada, contrastante e, por vezes, repetitiva; b) os sons diegéticos, que correspondem aos sons dos ambientes internos e externos e as músicas ouvidas pelas

personagens; c) e o silêncio. Os momentos de maior expressividade encontram-se entre dois polos musicais: trilha musical e silêncio. Sobre os sons diegéticos, Medeiros e David comentam que vale destacar a evidência da “lembrança do som”, uma vez que a protagonista faz referência à Marselhesa, uma alusão ao patriotismo, e também ao tocar do sino da Catedral de Saint-Etienne, motivo articulador da lembrança do soldado alemão e que também lhe provoca o despertar para a realidade (2013, p. 105).

A música composta para os créditos iniciais do filme tem papel importante na comunicabilidade que se estabelece entre o diretor e a audiência. De natureza repetitiva, o caráter instável e dissonante da música estabelece um clima de tensão e divergência. Resnais antecipa para o espectador que serão tratados temas complexos e que, provavelmente, as tensões apresentadas não serão resolvidas. Em consonância com essa significação, as imagens de natureza indefinida do início, que evocam uma cicatriz, remetem à dúvida e ao suspense que envolvem a narrativa fílmica.

O início do filme se dá como um poema: primeiro visual e, depois, verbal. Inicialmente, aparecem na tela os corpos dos amantes em um abraço. Esses corpos, cobertos de areia, vão se transmutando e lembram sutilmente os corpos das vítimas mutiladas pela bomba, que surgem na tela em sequências alternadas. Depois, descortinam-se imagens das ruas de Hiroshima e ouvem-se as vozes dos protagonistas, cujos rostos ainda não conhecemos. Como em um poema, as frases são construídas sem uma preocupação com a lógica discursiva e com o uso do recurso da repetição, tendo um efeito hipnótico no espectador. Marguerite Duras afirma que as duas personagens deveriam adotar uma voz de leitura recitativa, sem pontuação⁴ (1960, p. 10):

Ele:
Você não viu nada em Hiroshima. Nada.
Ela:
Eu vi tudo.
Eu vi o hospital, tenho certeza disso.
Existe um hospital em Hiroshima.
Como eu não o vi?
Ele:
Você não viu o hospital em Hiroshima. Você não viu nada em Hiroshima.
Ela:
Quatro vezes no museu.
Ele:
Qual museu em Hiroshima?
Ela:
Quatro vezes no museu em Hiroshima.
Vi as pessoas passeando.
Pessoas passeando, pensando, no meio de fotografias...
as reconstruções, sem precisar de mais nada.
As fotografias, as fotografias,...
as reconstruções, sem precisar de mais nada.
As explicações, sem precisar de mais nada.
Quatro vezes no museu em Hiroshima.
Eu observava as pessoas.
Eu mesma, perdida em devaneios, olhava o metal queimado.
O metal retorcido.
O metal tão vulnerável quanto a carne.
Eu vi o buquê de cogumelos. (RESNAIS, 1959, 03min15seg — 05min17seg)

⁴ A referência às personagens será feita por Ele e Ela.

As vozes dos protagonistas travam um diálogo que remete ao episódio da bomba atômica. Numa espécie de devaneio poético, Ela afirma que viu muitas coisas em Hiroshima, e Ele rebate dizendo que Ela não viu nada, sugerindo a impossibilidade de ver de fato o que restou da cidade. Nesse trecho, a trilha sonora não diegética tem seu momento mais relevante. Para caracterizá-lo, Giovanni Fusco compõe uma suíte orquestral de características ímpares, entre as quais, trechos contrastantes fragmentados, orquestrações distintas e recorrência de repetição dos fragmentos melódicos. Há, nessa passagem, uma indissolúvel conexão entre literatura, música e imagens, sendo que as divisões formais da música estão diretamente relacionadas aos cortes da montagem do filme. Por exemplo, sempre que os corpos (ainda sem rostos) são apresentados, a mesma trilha, com instrumentações distintas ocorre. Esse recurso pode ser designado como um *leitmotiv* dos corpos. Encontrado nos dramas musicais de Richard Wagner, o *leitmotiv* foi amplamente utilizado na música para cinema, e caracteriza-se, segundo Márcia Carvalho, pela repetição de algum tema musical ou de algum elemento melódico associado a uma personagem, situação ou ideia. Essa vinculação dá ao espectador instrumentos de acompanhamento da trama além daqueles fornecidos explicitamente pelo texto. Para a autora, "este princípio exige uma participação intelectual, ou um interpretante mais rígido, pois nos remete a um significado mais específico servindo à unidade da narrativa, ou à estrutura dramática" (2007, p. 6). Nos domínios literários, o *leitmotiv* passa a ser usado para assinalar os motivos, temas ou topos que se repetem em uma obra ou autor, envolvendo uma significação especial (MOISÉS, 1999, p. 304).

A alternância de cenários e imagens neste trecho inicial é acompanhada por fragmentos musicais muito contrastantes, alguns remetem à reflexão, outros podem ser caracterizados como dançantes, e outros simplesmente pontuam a expressão das sequências. Intercaladas com os corpos dos amantes, as sequências do hospital, do museu e da praça da paz em Hiroshima, as imagens dos corpos mutilados pelas bombas, de altíssimo impacto dramático, são musicadas com piano, madeiras agudas e cordas. A música de Fusco, composta para uma pequena orquestra, privilegia o piano, as madeiras (especialmente o clarinete e a flauta) e as cordas, sendo que raramente ouve-se instrumentos de metais na trilha, exceção feita a breves passagens com o timbre da trompa. É interessante, no entanto, salientar que a trompa, embora produzida por metal, é classificada como um instrumento híbrido, pertencendo tanto à família das madeiras como dos metais, conferindo uma estética sonora cuja dramaticidade é mais contida, mas nem por isso menos impactante.

Os lugares visitados pela atriz, representados pelas imagens e pontuados pela voz poética e pela música descrita, sinalizam tanto a necessidade de saber quanto a de não esquecer. Ao discorrer sobre os lugares de memória, Pierre Nora assinala que se habitássemos nossa memória não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido (1993, p. 8).

O uso do discurso poético e de uma trilha sonora pautados pela fragmentação, repetição e descontinuidade, assim como as imagens intercaladas da devastação da cidade e dos sobreviventes do ataque, podem ser lidos como formas de habitar a Memória, na medida em que produzem o efeito de uma memória viva. Por outro lado, as imagens de arquivo das consequências do ataque nuclear à Hiroshima são registros históricos que sinalizam a necessidade de ordenação do passado, gesto próprio da História. De acordo com Nora, a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; já a história é uma representação. Para o autor,

porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. (1993, p. 9)

Por sua natureza racional e crítica, a História sempre desconfia da Memória. No filme, o contraste entre as duas formas de relação com o passado pode ser observado no diálogo dos amantes. Enquanto Ela encarna a Memória, que diz ter visto, Ele representa a História, que desconfia do que ouve:

Ela:
Eu não inventei nada disso.
Ele:
Você inventou tudo isso.
Ela:
Não inventei nada.
Assim como a ilusão que existe no amor,
que você não pode esquecer,
então eu estava com a ilusão de que
nunca esqueceria Hiroshima.
Assim como no amor. (RESNAIS, 1959, 08min55seg — 09min13seg)

A personagem feminina tem uma ligação afetiva com Hiroshima, cidade que associa à sua reconstituição como sujeito depois do trauma da perda do amor. Assim como Hiroshima, ela se sente devastada, mas ainda viva. Nora assinala que a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a um momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. Para o autor, o sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (1993, p. 7).

Um dos recursos utilizados pelo diretor para representar o movimento do olhar da personagem pelas ruas de Hiroshima é a técnica do *travelling*, que consiste na viagem da câmera, isto é, o deslocamento, na mão do operador sobre um carro em qualquer direção (GERBASE, 2012, p. 110). Na sequência do *travelling* pelas ruas de Hiroshima, o discurso poético chega ao auge do lirismo e do devaneio. A música é dolente, consonante e formada, inicialmente, por um duo de flauta e clarinete. Ao final da sequência, ouve-se violino e violoncelo, complementando o duo. A música confirma o lirismo presente no texto, sugerindo um momento de fusão do eu poético com a cidade de Hiroshima:

Ela:
Encontrei você. Lembro-me
de você.
Quem é você?
Você está me destruindo. Você é bom
para mim.
Como eu saberia que esta cidade
foi feita para o amor?
Como eu iria saber que seu corpo
veste o meu como uma luva?

Gosto de você.
Que estranho.
Gosto de você.
Tão devagar de repente.
Que doce.
Você não pode saber.
Você está me destruindo. Você é bom
para mim.
Você está me destruindo. Você é bom
para mim.
Tenho tempo.
Por favor, me devore.
Quero que me deforme até
chegar à feiúra.
Por que não você?
Por que não você, nessa cidade e
nesta noite igual...
as outras cidades e outras noites,
que não se nota a diferença?
Eu imploro a você. (RESNAIS, 1959, 14min01seg — 15min11seg)

Intercalados ao devaneio poético, são apresentados diálogos entre os dois protagonistas, que estão se conhecendo e conversando sobre Hiroshima, o amor e o esquecimento. Quando os diálogos ocorrem, em geral, a linguagem é direta e não há música na composição da sequência, prevalecendo os sons do ambiente, como carros passando e sinos de igreja tocando. Dessa forma, Renais reserva para a música a função de sublinhar os momentos semânticos de maior impacto poético. Quando aparecem os rostos das personagens, e o discurso passa ao coloquial, a música, pela primeira vez, é interrompida:

Ela:
Você tem uma pele tão bonita.
Você!
Ele:
Sim, eu. Está surpresa?
Ela:
Você é totalmente japonês ou não?
Ele:
Sou totalmente japonês.
Seus olhos são verdes, não é?
Ela:
Sim, acho que são verdes.
Ele:
Você é como mil
mulheres numa só.
Ela:
Isso é porque você
não me conhece.
Ele:
Esta pode não ser a
única razão.
Ela:
Não me importo em ser mil em
uma para você. (RESNAIS, 1959, 15min16seg — 16min10seg)

Nesse diálogo, em que os amantes conversam sobre sua diferença racial, há uma alusão às diferenças como causa da guerra. O que para muitos é razão de ódio, no contexto amoroso do filme, é motivo de fascínio. Além do contraste marcante com o tom poético anterior, observa-se um interesse mútuo entre as personagens pela história do Outro. Ela tem curiosidade de saber sobre a participação dele no episódio da bomba e Ele quer entender a atração dela por ver tudo em Hiroshima:

Ela:
Você estava em Hiroshima.
Ele:
Claro que não. (RESNAIS, 1959, 16min43seg — 16min47seg)
(...)
Ele:
Por que você quer ver tudo
Em Hiroshima?
Ela:
Por que me interessa.
Tenho minha própria
opinião sobre isso.
Por exemplo, olhando bem
de perto as coisas...
vemos que há algo
para aprender. (RESNAIS, 1959, 17min57seg — 18min11seg)

A afirmação da protagonista sugere que é preciso olhar para aprender, reafirmando a frase dita em outro momento (por Ela) de que "o esquecimento começa pelo olho". Em um dos diálogos entre as personagens, por insistência do japonês, a atriz francesa rememora seu caso amoroso com o soldado alemão, com quem planejava fugir. Em uma sequência posterior, vão para uma casa de chá, em que Ele conduz uma conversa com perguntas a Ela, que lembram uma sessão de psicanálise. Em sua fala, Ele se coloca no lugar do antigo amante e Ela revive o trauma numa espécie de transe em que sequências do passado revelam a experiência traumática. Após a morte do amante alemão, Ela enlouquece, fica reclusa em um porão e só recobra a razão após dois anos, ocasião em que é mandada para Paris pela mãe, justamente no dia em que se dá o final da guerra. A coincidência é significativa para a protagonista, que a associa à sua emancipação, e para a condução da narrativa do filme que mistura memória individual com memória coletiva.

Apontada por Renais como *Lembranças de Nevers*, a sequência referida representa o ápice do silêncio no filme, sendo que a maior parte dela ocorre sem trilha, e os sons das ruas vão paulatinamente decrescendo até o silêncio total. Sua importância expressiva é vista neste trabalho como a antítese dos quinze minutos iniciais do filme, ápice sonoro da trilha. Cabe ressaltar que o silêncio é um recurso muito importante no discurso musical, tanto que cada figura rítmica que ocorre na teoria musical (breve, semibreve, mínima etc.) tem sua correspondência não sonora - as pausas. É também com o silêncio que elementos constituintes da música são delimitados. O exemplo musical mais radical da utilização do silêncio é a obra 4' 33", de John Cage, composta totalmente por silêncio.

No final da película, os discursos poético e musical do início repetem-se, apontando a circularidade da narrativa fílmica. A retomada do devaneio sobre Hiroshima e o esquecimento, assim como a retomada da trilha da abertura, remete à ausência de solução dos conflitos já sugerida na música dos créditos, reafirmando a dificuldade de falar de Hiroshima, conforme previa Marguerite Duras.

4 Considerações finais

Ao discorrer sobre a literatura pós-guerra, Jaime Ginzburg ressalta que a violência não deve ser representada de modo superficial e direto, a fim de que não seja trivializada nem reduzida, sendo necessário reinventar a linguagem para elaborar condições de lidar com o que foi vivido (2012, p. 12). Diante da dificuldade natural de assimilar o impacto causado por situações extremas e limítrofes, o filme *Hiroshima, meu amor* registra o acontecimento histórico de dimensões violentas com uma linguagem singular, sensibilizando o espectador e, assim, contribuindo para que a escala de violência não se repita, conforme argumento de Adorno em *Educação após Auschwitz* (1986).

Porque o esquecimento começa pelo olho, mas também por outros sentidos, Alain Renais faz uso de imagem, música e literatura para dizer aquilo que a linguagem comum não tem palavras para expressar, mas que se impõe diante do medo de esquecer. *Hiroshima, meu amor* é mais do que um relato ou denúncia da bomba atômica e das inomináveis marcas que deixou naquela comunidade. É, também, um relato sobre as fragilidades, os paradoxos e as ambiguidades humanas. Em nenhum momento, o roteiro aponta vilões, inimigos, culpados; pelo contrário, amalgamado na trama amorosa, o contraditório humano não tem nacionalidade. Ética e estética combinam-se de modo sensível para a representação do drama humano individual e coletivo.

Referências:

- ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: _____. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- BECKER, Elizamari Rodrigues; BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; BORBA, Maria Salette (Orgs.). ORGANON. Universidade do Rio Grande do Sul / Instituto de Letras, Porto Alegre, v. 31, n. 61, 2016.
- BRUM, Alessandra. *Hiroshima, mon amour*: realização e recepção do filme. Criação, Departamento de Teatro e Cinema, Escola Superior Artística do Porto, Porto, p. 135-146, 2009.
- CARVALHO, Márcia. A trilha sonora para o cinema: proposta para um "ouvir" analítico.
- Caligrama** – Revista de Estudos e Pesquisas de Linguagem e Mídia, São Paulo, v. 3, n. 1, 2007.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima, mon amour: scénario e dialogue*. Paris: Gallimard, 1960.
- GERBASE, Carlos. **Cinema**: primeiro filme. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2012.
- GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. V. II. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LAGIER, Luc. *Hiroshima, mon amour*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- MEDEIROS, Lydia C. F. R.; DAVID, Nismária A. Literatura, cinema e história em Hiroshima, *mon amour*. **Anuário Literário**, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 97-112, 2013.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **História**, São Paulo, n. 10, 1993.
- RESNAIS, Alain. Hiroshima, meu amor. [Filme-vídeo]. Direção de Alain Resnais. França/Japão, 1959.