

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

AMANDA RAMALHO DE FREITAS BRITO

**A ROSA DE HIROSHIMA DE ALAIN RESNAIS: A CRIAÇÃO LÍRICA EM
*HIROSHIMA, MEU AMOR***



JOÃO PESSOA – PB

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

AMANDA RAMALHO DE FREITAS BRITO

**A ROSA DE HIROSHIMA DE ALAIN RESNAIS: A CRIAÇÃO LÍRICA EM
*HIROSHIMA, MEU AMOR***

Tese apresentada à Universidade Federal da Paraíba,
como parte dos requisitos para a obtenção do título
de Doutora em Letras.

Orientação: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues.
Área de concentração: Literatura, Cultura e
Tradução.

Linha de pesquisa: Linguagem, Discurso e Memória.

JOÃO PESSOA – PB

2017

B862r Brito, Amanda Ramalho de Freitas.

A rosa de Hiroshima de Alain Resnais : a criação lírica
em Hiroshima, meu amor / Amanda Ramalho de Freitas

Brito. - João Pessoa, 2017.

160 f. : il.

Orientação: Hermano de França Rodrigues.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Letras. 2. Poemas Lírico. 3. Cinema Poético. I.
Rodrigues, Hermano de França. II. Título.

UFPB/BC

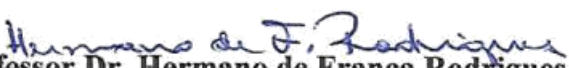
AMANDA RAMALHO DE FREITAS BRITO

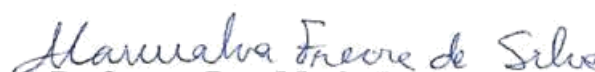
A ROSA DE HIROSHIMA DE ALAIN RESNAIS: a criação lírica em *Hiroshima, meu amor*

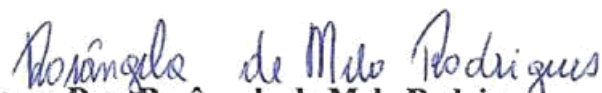
Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, em 2017, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Aprovada em 31 de julho de 2017


Professor Dr. Hermano de França Rodrigues
ORIENTADOR (UEPB)


Professora Dra. Marinalva Freire da Silva
EXAMINADORA (UEPB)


Professora Dra. Rosângela de Melo Rodrigues
EXAMINADORA (UFCG)


Professor Dr. José Helder Pinheiro Alves
EXAMINADOR (UFCG)


Professor Dr. Jailton Luís Chaves de Lima Filho
EXAMINADOR (UEPB)

À “rosa hereditária”.
A mim, que tenho aguentado a vida pela resistência da poesia.
Ao jasmineiro da minha vida, minha mãe.
Aos lírios do vale, Maria e Fernanda.



*Sou um cine-olho. Sou um olho mecânico.
Eu, uma máquina, mostro-lhes o mundo o mundo
como apenas eu sou capaz de vê-lo.
Agora e para sempre, liberto-me da imobilidade humana.
Encontro-me em constante movimento.*

Vertov

*Acaso é este encontro
Entre o tempo e o espaço
Mais do que um sonho que eu conto
Ou mais um poema que eu faço?*

Paulo Leminski (*Atraso Pontual*)

AGRADECIMENTOS

O caminho me ensinaste: o que fiz foi vir contigo
Cecília Meireles (*Glória*)

Primeiramente, quero agradecer ao professor, orientador e amigo Hermano de França Rodrigues, meu guia e mestre nos caminhos tortuosos da vida, da pesquisa e da docência. Os seus ensinamentos, a sua calma e incentivo me mostraram que era possível concluir essa etapa da minha formação intelectual-acadêmica e com sabedoria. Cada gesto de doação foi um gesto de amor transformado em esperança e em aprendizagem. Obrigada por plantar em mim noções de prosperidade, itinerários de *Pasárgada*.

A minha mãe e a minha irmã, Francinete e Fernanda, pela tecelagem de sonhos bordada nos acordes atonais do meu eu.

A Maria Geneceleide, pela parceria poética, entusiasta e criativa de todo dia. Por me inspirar a ver asteroides em noites escuras. Pelo vinho certo nos momentos de angústia e por desabrochar o riso gratuito da felicidade.

Aos meus amigos e amigas, pelos sóis de verão cultivados em cada outono; especialmente, Maristela, estrela do mar, feliz das coisas boas da vida; Nelson e Márcia, sabiás da profecia poética de noites enluaradas de festa, em cada abraço sempre encontrei a musa da paz; A Vanderson e a George, meus irmãos de alma, amigos de outrora, agora e sempre, pelo companheirismo e pelo afeto.

Ao professor Hélder Pinheiro, mestre das minhas travessias poéticas na UFCG e com quem pude aprender muito sobre poesia brasileira. Obrigada pelas orientações e por me auxiliar no processo evolutivo da pesquisa e da docência, quando foi meu professor, orientador de teoria literária e examinador dos meus textos.

A Rosângela Melo, farol no mar da linguagem literária, a primeira professora a ampliar a minha paixão pelo texto literário. A sua aula é uma vazante de conhecimento e *insights*, sempre aprendi muito com cada experiência partilhada, nas suas aulas de Teoria II desabrochei o meu afeto pela crítica narrativa. Obrigada pela constante participação em minhas bancas e pelas colaborações críticas e teóricas.

Ao meu mestre, José Mário, guru das minhas pulsões literárias, eterna inspiração dos meus atos em sala de aula. Obrigada por cultivar em mim a imaginação tão necessária à crítica literária.

Aos meus amigos queridos da época da graduação, Rubia e Wesley. Com vocês aprendi a cultivar flores, a enxergar a elegância das coisas simples. Obrigada por cada partilha tão enriquecedora para a mente e para a alma.

Aos meus alunos pela fé, pela compreensão e pelo carinho doados em dias de tormenta. Obrigada por tudo, a minha pesquisa é parte da professora que procuro ser, porque quero sempre o melhor para nossas aulas. Acredito na educação como acredito na poesia: um mundo de transformação, de metáforas das coisas importantes.

Ao professor Ulysses, pela partilha de saberes e experiências, o seu olhar em epifania me revela uma reflexão veemente. Obrigada por acreditar em mim.

Aos professores Marinalva Freire da Silva e Jailto Luís Chaves de Lima Filho, pela disponibilidade em compor a banca examinadora, contribuindo de modo significativo para o crescimento deste trabalho.

A Rosilene Marafon, pela dedicação, pelo apoio e por me colher entre as pétalas esvoaçantes de um vendaval. Obrigada por tudo.

Ao CNPq que viabilizou este trabalho através do financiamento de bolsa de estudos.

RESUMO

Nesta tese buscamos entender como a linguagem da poesia e os seus traços estilísticos participam da criação estética do filme de arte europeu, *Hiroshima, Meu Amor*. Considerando o gênero lírico pela perspectiva dialética de G. W.F. Hegel (1999) e de Anatol Rosenfeld (1985), que discutem o lírico a partir da transversalidade entre linguagens. Ideia pertinente para um trabalho centrado no trânsito entre linguagens, na relação entre literatura e cinema. Assim, procuramos investigar analiticamente como a montagem expressiva (intelectual) funda em *Hiroshima, meu amor* uma estética lírica para a reverberação de um cinema de memória. Nossas pressuposições baseiam-se na relação entre poesia e cinema como linhagem estética geradora de uma memória fictícia e significada no plano da sugestão de um cinema de arte, compreendido como lírico tendo em vista a estrutura de associação organizada pela montagem como contorções de um mundo (amor e morte) interiorizado pelo corpo cinematográfico da personagem. As contorções do corpo participam da montagem expressiva como eixo que estabelece no *cronotopo* do encontro as sugestões simbólicas e metafóricas do estilo lírico na teia narrativa de *Hiroshima*, projetando a unificação do externo com o interno (memória e esquecimento) em um processo de meditação da vida. Nesse sentido, o corpo é compreendido cerimonialmente: a performance reflete a embriaguez, os esforços e a resistência. Dentro dessa perspectiva, analisamos o filme a partir da interpretação da montagem e do tempo como categorias que tecem a criação lírica no desenrolamento da memória, concluindo que a linguagem poética compõe, fundamentalmente, a representação em *Hiroshima*, ampliando o efeito dramático da história.

Palavras-chave: Lírico. Cinema Poético. Montagem. Corpo cinematográfico. Memória.

ABSTRACT

In this doctoral dissertation we aim to understand how the language of poetry and its stylistic traces take part of the aesthetic creation of the European art film, *Hiroshima, My Love*. Considering the lyrical genre through the dialectical perspective by G. W. F. Hegel (1999) and Anatol Rosenfeld (1985) who discuss the lyrical from the transversality among languages. This is a relevant idea for a study which is focused on the transit among languages, in the relation between literature and cinema. Thus, we aim to investigate analytically as the expressive (intellectual) assembly founds in *Hiroshima, My Love* a lyrical aesthetic for the reverberation of a cinema of memory. Our assumptions are based on the relation between poetry and cinema as aesthetic lineage generating of a fictitious memory and it is signified in the plane of the suggestion of an cinema of art, which is understood as lyrical in view of the association structure organized by the assembly as contortions of a world (love and death) internalized by the character's cinematographic body. The contortions of the body take part of the expressive assembly as the priority which establishes in the *chronotope* of the meeting as symbolic and metaphorical suggestions of the lyrical style in the diegetic web of *Hiroshima*, projecting the unification of the external with the internal (memory and forgetfulness) in a process of meditation of the life. In this regard, the body is ceremonially understood: the performance reflects drunkenness, the efforts and the resistance. Within this perspective, we analyzed the film from the interpretation of the assembly and the time as categories which weave the lyrical creation in the unwinding of the memory, concluding that the poetic language fundamentally composes the representation in *Hiroshima*, increasing the dramatic effect of the history.

Keywords: Lyric. Poetic Cinema. Assembly. Cinematographic body. Memory.

RÉSUMÉ

Dans cette thèse, nous nous efforçons de comprendre comment le langage de la poésie et ses traits stylistiques participent à la création esthétique du film d'art européen *Hiroshima, mon amour*. Étant donné le genre lyrique par la perspective dialectique de G.W.F. Hegel (1999) et Anatole Rosenfeld (1985), qui discutent le lyrique à partir de la transversalité entre les langages. L'idée pertinente pour un travail centré sur le transit entre les langages, dans la relation entre la littérature et le cinéma. Ainsi, nous cherchons à étudier analytiquement comment le montage expressif (intellectuel) fonde sur *Hiroshima, mon amour* une esthétique lyrique pour la réverbération d'un cinéma de mémoire. Nos présuppositions sont basées dans la relation entre la poésie et le cinéma comme lignage esthétique générateur d'un souvenir fictif signifié sur le plan de la suggestion d'un cinéma d'art conçu comme lyrique en vue de l'estructure de l'association menée par le montage comme contorsions d'un monde (l'amour et la mort) intériorisé par le corps cinématographique du personnage. Les contorsions du corps participent du montage expressif comme axe établissant dans le *chronotope* de la rencontre les suggestions symboliques et métaphoriques du style lyrique dans la toile diégétique d'*Hiroshima*, concevant l'unification de l'extérieur avec l'interne (la mémoire et l'oubli) dans un processus de méditation de la vie. Dans ce sens, le corps est solennellement compris: la performance reflète l'ivresse, les efforts et l'endurance. Dans cette perspective, nous analysons le film à partir de l'interprétation du montage et du temps comme des catégories qui tissent la création lyrique dans le déroulement de la mémoire, concluant que le langage poétique compose essentiellement la représentation à *Hiroshima*, en élargissant l'effet dramatique de l'histoire.

Mots clés: Lyrique. Le cinéma poétique. Montage. Corps cinématographique. Mémoire.

LISTA DE FIGURAS

F000: Fotograma simbólico da primeira cena.....	Capa
F001: Xilogravura fotográfica.....	Dedicatória
F002: Cenário de <i>Dogville</i>	31
F003: Uma prolepse figurativa.....	40
F004: Cena da descrição.....	40
F005: Cena da descrição.....	40
F006: Reiteração da vegetação.....	40
F007: Poema postal.....	44
F008: <i>Travelling</i> para frente.....	46
F009: Metáfora visual.....	46
F010: Desenho de Flávio Tavares.....	49
F011: Poema <i>Recuerde</i>	50
F012: Poema em <i>close</i>	51
F013: <i>Signema</i>	53
F014: <i>Interior vermelho, natureza-morta sobre mesa azul</i>	55
F015: Poema montagem.....	58
F016: Cena da igreja (<i>O sétimo selo</i>).....	61
F017: Espaço do simbólico.....	70
F018: Montagem plástica.....	72
F019: Metáfora Fílmica (<i>Curta A árvore da miséria</i>).....	78
F020: Metáfora Fílmica (<i>Curta A árvore da miséria</i>).....	78
F021: imagem simbólica.....	79
F022: Corpo-tempo.....	87
F023: Corpo-tempo.....	87
F024: Corpo-tempo.....	87
F025: Corpo-tempo.....	87
F026: Espelhamento de memórias.....	92
F027: Espelhamento de memórias.....	92
F028: Maquete de Hiroshima.....	94
F029: Maquete de Hiroshima.....	94
F030: Enquadramento apresentado pelo <i>travelling</i> (<i>Cinema Paradiso</i>).....	99
F031: Enquadramento apresentado pelo <i>travelling</i> (<i>Cinema Paradiso</i>).....	99
F032: Metáfora Fílmica (<i>Hiroshima</i>).....	101
F033: Metáfora Fílmica (<i>Hiroshima</i>).....	101
F034: <i>Flash-forward</i> do significado de Hiroshima para a personagem-atriz.....	103
F035: <i>Flash-forward</i> do significado de Hiroshima para a personagem-atriz.....	103
F036: Representação plástica da bomba atômica.....	108
F037: Representação plástica da bomba atômica.....	108
F038: Espaços de ativação da memória (câmera subjetiva).....	111
F039: Espaços de ativação da memória (câmera subjetiva).....	111
F040: Espaços de ativação da memória (câmera subjetiva).....	111
F041: Espaços de ativação da memória (câmera subjetiva).....	111
F042: falso <i>raccord</i>	116
F043: falso <i>raccord</i>	116
F044: Representação fílmica do tempo da explosão.....	119
F045: Representação fílmica do tempo da explosão.....	119

F046: Representação fílmica do tempo da explosão.....	119
F047: Representação fílmica do tempo da explosão.....	119
F048: Efeito poético da fotogenia.....	123
F049: Efeito poético da fotogenia.....	123
F050: Representação figurativa da personagem.....	125
F051: Representação figurativa da personagem.....	125
F052: Representação do esquecimento.....	127
F053: Representação do esquecimento.....	127
F054: Prelúdio do filme.....	131
F055: Ideograma japonês da flor.....	131
F056: “A rosa hereditária”.....	131
F057: “A rosa hereditária”.....	131
F058: “A rosa hereditária”.....	131
F059: “A rosa hereditária”.....	131
F060: A estética do interlirismo.....	138
F061: A estética do interlirismo.....	138
F062: Poema Bomba (Viva Vaia).....	141
F063: Corpo cinematográfico.....	144
F064: Corpo cinematográfico.....	144
F065: Corpo cinematográfico.....	144
F066: Corpo cinematográfico.....	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO I	
CINEMA E SOCIEDADE: A HISTÓRIA REINVENTADA PELA ESTÉTICA RESNAISEANA	
1. Contextualizando a arte fílmica de Alain Resnais: a <i>Nouvelle Vague</i>	24
2. <i>Hiroshima, Meu Amor</i> : um <i>travelling</i> para trás.....	27
CAPÍTULO II	
A CRIAÇÃO ESTÉTICA: UMA JANELA PARA O CINEMA	
1. Um olhar panorâmico da criação estética no cinema: <i>poesia em movimento</i>	33
2. A linguagem do filme: um cronovisor de experimentação artística.....	39
3. A criação <i>palimpsesta</i> da arte: um mosaico contemporâneo do lírico.....	45
CAPÍTULO III	
DA POESIA AO CINEMA: TRAÇOS ESTILÍSTICOS DA CRIAÇÃO LÍRICA	
1. O estilo lírico: panorama crítico e teórico.....	63
2. Montagem: uma forma poética para o cinema.....	75
3. Tempo histórico interiorizado.....	84
CAPÍTULO IV	
CONTORÇÕES DO LÍRICO EM <i>HIROSHIMA, MEU AMOR</i>	
1. A poesia do tempo em <i>Hiroshima, meu amor</i>	90
2. <i>Mise-en-cadre</i> : A lanterna mágica de Resnais.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
BIBLIOGRAFIA.....	153

INTRODUÇÃO

*Vejo as asas, sinto os passos
de meus anjos e palhaços,
numa ambígua trajetória
de que sou o espelho e a história.
Murmuro para mim mesma:
“É tudo imaginação!”*

Mas sei que tudo é memória...

Cecília Meireles

A tese discute sobre a criação lírica como processo artístico de decomposição da memória no primeiro longa-metragem de Alain Resnais: *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima, mon amour*), produzido em 1959, e que pode ser visto como um exemplo relevante da expressão poética do cinema francês, e estritamente da *Nouvelle Vague*. *Hiroshima, meu amor* é um filme franco-japonês, cujo roteiro literário foi escrito por Marguerite Duras, uma romancista francesa, também escritora de *Moderato Cantabile*, obra que inspirou a aproximação com o cineasta Resnais, pois antes de filmar *Hiroshima*, tinha o desejo de filmar a obra literária de Duras.

O filme é ambientado quase que totalmente na cidade de Hiroshima (Hotel, hospital, Praça da Paz, Palácio da indústria, Casa de chá japonesa, sala de espera da estação, rio Ota, bar *Casablanca*), mas também se desenvolve em outros cenários, apresentados no enredo pelo tempo da consciência da personagem (antecipação e memória), como Nevers (margens e cais do Rio Loire, celeiro, ruínas, casa da família da personagem-atriz, Campo de Marte e Praça da República) e Paris (ruas).

Hiroshima, meu amor narra a história de uma atriz francesa (interpretada por Emmanuelle Riva) que vai a Hiroshima, quinze anos após o bombardeamento atômico, fazer um filme sobre a paz. Em Hiroshima, a atriz se envolve em uma relação amorosa com um arquiteto japonês e, a partir da relação erótica com ele, reestrutura a memória trágica do povo de Hiroshima e da sua juventude fatídica em Nevers (uma cidade francesa) onde a personagem viveu um romance proibido com um soldado nazista alemão.

A construção temática sobre o amor é configurada no filme pelo encontro de duas histórias e duas memórias a partir de um ponto comum que tece a correlação, a

guerra com seus desdobramentos temáticos: destruição, deformação (simbólica e física), morte e esquecimento. Maurice Halbwachs (1990) fala que as nossas lembranças são alcançadas exatamente pelo contato com as lembranças do outro que também refletem a nossa experiência decorrida, assim:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seu depoimento, é preciso ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e outra para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (HALBWACHS, 1990, p. 33).

Os sentidos construídos no filme perpassam essa atmosfera imagética da memória coletiva como pulsão reveladora dos sentimentos da personagem pela performance do corpo, condutor do tempo lírico em *Hiroshima, meu amor*. A propósito disso, nossa análise se propôs justamente a descortinar criticamente as significações estéticas sugeridas pelos traços estilísticos do gênero lírico no filme.

O gênero lírico participa da tríade clássica junto com o drama e a epopeia, tendo sido perscrutado como a forma poética das intuições subjetivas, das quais emerge o conteúdo da interioridade: as percepções incorporadas pelo crivo das emoções. Sendo, por isso, o gênero que inclui os poemas escritos em primeira pessoa, com entonações emotivas (desejo, dor, saudade, melancolia).

Dentro da perspectiva da literatura, inicialmente, precisamos estabelecer a diferença entre lírico e poético, e em que ponto esses conceitos se tocam e se unificam criando um eixo uniforme de percepção em torno dos elementos exofóricos (parafraseando a semiótica peirciana, o termo é utilizado para se referir a tudo que está fora da linguagem artística, e para qual esta se referencia, a exemplo dos intertextos, das crenças e eventos históricos incorporados ao espaço do texto), sendo, pois também matéria de outras expressões artísticas. Todos esses elementos participam da linguagem literária em uma perspectiva de aproximação entre literatura e sociedade. Assim, observo em *Hiroshima, meu amor* como a linguagem poética (estrutura de representação) endossa a via *crucis* da memória social (no sentido histórico) pelos contornos expressivos da linguagem narrativa e cinematográfica. Argumento centrado na discussão de Candido (2006), que compreende a história e a cultura como conteúdos

que participam da estrutura interna do texto literário, sendo guiado em minha análise para entendimento também do texto cinematográfico.

Do ponto de vista da teoria dos gêneros estabelecida por Aristóteles na *Poética* (1992), a poesia, ou, como reiteramos, o poético, é imitação. E o que difere as espécies de poesia são os meios, os objetos e os modos de imitação. Buscando respaldo nessa classificação, o estagirita distingue a poesia épica da trágica e da cômica, e, embora não se detenha a pensar a poesia lírica, abre caminhos para que muitos teóricos considerem a poesia lírica como mais um gênero literário¹, apontando como característica própria à expressão subjetiva, delimitada pela primeira pessoa do discurso, e um número incontável de formas, que se organizam através de uma métrica variada, diferente da tragédia que se expressava, geralmente, por meio de hexâmetros.

Levando em consideração a perspectiva de gêneros literários, é evidente a diferença entre o poético e o lírico (o que é lírico é poético, mas nem sempre o poético é lírico). Em uma relação de parentesco, o lírico é uma manifestação do poético, mas não se confunde com ele, pois se trata de uma espécie de poesia. No entanto, há outra compreensão de poético que faz com que o lírico se confunda com o próprio *ser* da poesia, posição defendida, por exemplo, por Alfredo Bosi (2008) e Friedrich Hegel (1993). Ideia amalgamada principalmente a partir do Romantismo, já que os gêneros literários passam por transformações, e o que era antes poesia transforma-se em prosa dramática ou prosa romanceada. Nesse contexto, a poesia é geralmente associada à criação lírica.

Hegel (1993, p. 607) compreende a linguagem lírica como aquela que representa a interioridade subjetiva, penetra a realidade pela consciência individual, e busca, por meio da densidade alegórica da linguagem, “expressar não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afetam a alma subjetiva e enriquecem a experiência pessoal”.

A subjetividade, elemento catalisador da linguagem lírica, está presente na escrita verbal (poesia) por meio da primeira voz ou primeira pessoa do discurso, caráter que precipita a poesia lírica que se desenvolve até o romantismo. A poesia moderna amplia o conceito de eu-lírico, tornando-o vibrante na linguagem, principalmente, pelo modo como os acontecimentos externos são interiorizados e articulados na consciência que reverbera a própria linguagem. Segundo Hugo Friedrich (1978), a lírica moderna se desenvolverá em torno do conceito de *The poem per se* (poesia pura). “A experiência

¹ Emil Staiger (1977) é um dos teóricos que comunga da perspectiva de gêneros literários.

vivida não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza como operador da língua, como artista que experimenta”. (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Tal concepção nos remete ao caráter metalinguístico, ou como designou Robert Stam (2008), o caráter autorreferente da linguagem artística.

Em ensaio famoso, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Walter Benjamin (1991) discute a crise da poesia lírica em face da desintegração entre cidade e campo, ressaltando essa crise como um mecanismo de desintegração da própria poesia lírica, no sentido de reconfiguração, tornando-se mais próxima da memória coletiva por meio da incorporação de temas da multidão.

Essas experiências com a linguagem e com novos temas precipita uma abertura mais densa no processo dialético de assimilação de outras linguagens no universo expressivo da lírica, resvalando, mais tarde, numa discussão sobre o sentido da poesia na contemporaneidade. Para Adalberto Müller (2012), as mudanças pelas quais passaram a construção estética da poesia não repercutem mais a pergunta jakobsoniana sobre o que é poesia, mas onde ela está. “Trata-se de investigar esse lugar, é certo, mas, sobretudo, de reconhecer suas fronteiras – isto é, as fronteiras do discurso da poesia com outros discursos estéticos/culturais.” (MÜLLER, 2012, p.12). Essa discussão sobre o lugar da poesia alicerça o alargamento sobre o próprio sentido da poesia, encontrada para além do livro em outras formas de expressão: o corpo (poesia performática); o computador e o curta-metragem (Clip Poema e poesia digital) e a canção (*Livro*, de Caetano Veloso).

O movimento dialético da poesia lírica (moderna e contemporânea) com outras linguagens possibilita o trânsito de outros recursos estéticos na poesia (cinematismo²) e dos recursos estéticos da poesia em outras artes (cinema, música, teatro), possibilitando-nos perceber, de maneira mais profícua, a relação entre poesia e cinema, ou entre poesia e canção, ou entre poesia e *performance*, particularmente no nível estético. É neste sentido que a respectiva tese adquire desígnio: centrada na relação entre poesia e cinema não como discussão teórica, mas analítica, buscando investigar como a montagem expressiva (intelectual) funda, em *Hiroshima, meu amor*, uma estética lírica para a reverberação de um cinema de memória.

A montagem intelectual torna-se relevante nos procedimentos de instauração do *flashback*, uma vez que trabalha com choques, rupturas e com planos não contínuos.

² Esse termo foi apresentado por Eisenstein, no livro *A forma do filme*, para refletir a linguagem cinematográfica presente na literatura mesmo antes do surgimento da sétima arte.

Para Eisenstein (2002a, p.38), as frases da montagem são: “listas de planos. A simples combinação de dois ou três detalhes de um tipo de material cria uma representação perfeitamente terminada de outro tipo – psicológico.”. Como podemos perceber, normalmente a montagem expressiva resulta em uma intencionalidade de força psicológica, reforçando ainda mais a sua qualidade no processo de interiorização do passado. No entanto, o fato de potencializar as rupturas temporais, em uma narrativa anacrônica, não significa que reflete a expressividade poética, por isso, ainda perscruto como essa montagem alcança densidade lírica no nível narrativo e dramático do filme.

Anacã Agra defendeu uma tese, *O poético no cinema* (2011), sobre a poesia no cinema, apresentando a partir de algumas teorias do texto poético uma proposta teórico-metodológica para aplicar ao estudo de textos cinematográficos, reconhecido pelo crítico também como linguagem da poesia. Ele percebe, na história do cinema, vários traços da poesia em diversos filmes, mas curiosamente não investiga *Hiroshima, meu amor*.

Hiroshima é um Filme citado por sua expressividade poética por diferentes críticos, mas investigada por poucos no cerne da sua composição estética. Procuro, assim, desenvolver um texto analítico-interpretativo, levando em consideração os elementos que compõem a linguagem cinematográfica. Para discutir o estilo lírico no filme, busco respaldo mais especificamente em Rosenfeld (1985) e Hegel (1993). A escolha deste último é determinante por causa do seu caráter dialético de conceber a linguagem da poesia e ainda por discutir de maneira aprofundada e filosófica o aspecto subjetivo da linguagem lírica, tão necessária no eixo de discussão de uma memória poética. A escolha de Rosenfeld (1985) se processa em decorrência da perspectiva que ele impõe de estilo à natureza genérica da linguagem lírica, tornando possível uma compreensão mais elaborada da transversalidade entre linguagens, pois o estilo é descrito como traço característico e não como gênero.

Isto posto, quando se busca pensar em uma linguagem tão híbrida quanto à do filme, levando em consideração o gênero, prorrompem-se, inicialmente, algumas questões problemáticas. A primeira delas encontra-se no fato de a discussão de gêneros está angulada no texto literário, e, normalmente, todo deslocamento provoca uma tensão. Desse modo apresento algumas questões: será possível perceber, para além dos traços de outras artes, a presença estilística dos gêneros literários na linguagem do filme? Outra questão ambígua surge como dilema para análise da escolha de um gênero no filme, sendo ele como distinguiu Rosenfeld (2014, p.30), uma linguagem de “caráter

épico-dramático”. Logo, devemos investigar a composição épica (narrativa) ou dramática do filme, e, no caso da presença de um terceiro gênero, como o lírico, como aproximá-lo logicamente no processo estético criativo de um filme, neste caso *Hiroshima, meu amor*?

Para meditar o filme no tear das intersecções de gêneros, consideramos a teoria crítica do próprio cinema, reiterando, principalmente, as elucidações de Sergei Eisenstein (2002), Marcel Martin (2003), Robert Stam (2003) e Jacques Aumont (2008), não deixando de incorporar a própria presença dos traços estilísticos dos gêneros literários, haja vista a própria natureza híbrida da linguagem cinematográfica: através da qual se articulam os artifícios “épico-dramático”, e como sugere a linguagem sugestiva de *Hiroshima*, o poético (o lírico). Conforme Stam (2003, p.26): “o cinema constitui um *locus* ideal para a orquestração de múltiplos gêneros, sistemas narrativos e formas de escrituras. O mais importante é a alta densidade de informação que se encontra à sua disposição.” Esse caráter *palimpsesto*³ da linguagem cinematográfica possibilita, além da expansão atômica de sentidos, uma multiplicidade de perspectivas teórico-interpretativas, incluindo a relação entre literatura e cinema e, neste caso, entre poesia e cinema.

Atendendo às prospecções incluídas em meus intentos, a metodologia desta tese é predominantemente analítica, buscando alcançar leituras e interpretações do texto fílmico: *Hiroshima, meu amor*, enquanto objeto de arte significado pela linguagem. Por isso, mesmo os capítulos de corroborações teóricas serão atravessados por comentários críticos ou análise de textos. É importante reiterar em que consiste a atividade analítica em torno do meu objeto (filme), em consequência de a linguagem fílmica ainda ser pouco estudada enquanto narrativa ficcional e até mesmo narrativa poética, e, por causa da própria transversalidade do seu código, simultaneamente apontando e dificultando os diversos caminhos de análise. Assim, com intuito de não se produzir uma leitura meramente informacional acerca dos filmes, é necessário dividir o processo analítico em duas fases: descritas por Vanoye e Goliot-Lété (1994), como desconstrução e reconstrução. Na primeira etapa, o filme deve ser descosturado e cada parte deve ser analisada como um elemento distinto. Por último devemos “estabelecer elos entre esses elementos isolados, e compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para

³ Termo que significa originalmente um pergaminho de primeira inscrição raspada para escrita de outra inscrição, coadunando o novo e o velho. Por isso, utilizado metaforicamente pelo crítico Genette para fazer referência a cadeia relacional dos hipertextos.

fazer surgir todo o significante” (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15), e por que não dizer significado. Frente a esse posicionamento, procuro no decorrer de minha análise, observar como cada elemento dentro do filme, narrativo (tempo, plano, fotogenia, movimento, ângulo) e dramático (performance, diálogos), representa a partir da justaposição e do paralelismo (criando uma linguagem de sugestão) o poético.

Sobre essa leitura crítica do filme, Aumont (2013) reflexiona esse tipo de análise, como proposto por Vanoye e Goliot-Lété (1994), de análise intrínseca do filme, sugerindo existir esse tipo de análise e o que ele chama de análise suscitada pelo confronto com outras manifestações socioculturais (literatura, imprensa, publicidade). A análise que será realizada em torno da linguagem de *Hiroshima, meu amor* é uma perpendicular entre esses dois modelos de abordagem do filme, refletindo tanto a relação com outra linguagem (a poesia) como a interiorização dessa relação na estrutura ambigualmente autônoma e interna do filme. Pois, como ressalta Aumont (2013, p. 15): “cada analista deve habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou fragmento do filme que analisa.”.

Dentro desse universo crítico, surgem diversas abordagens acerca da linguagem cinematográfica: a análise sistêmica dos planos (montagem eisensteineana); análise dramática; análise do argumento (roteiro), análise das imagens (a partir da pausa sequencial das mesmas), repercutidas numa leitura interpretativa do tema ou do código. Para compor o espaço analítico de interpretação, o excerto do filme é dado pela recuperação dos fotogramas (imagem pausada) e de diálogos ou descrições narrativas. (AUMONT, 2013). Para respaldar a minha interpretação analítica-teórica de *Hiroshima, meu amor*, reitero, especialmente, os fotogramas com objetivo de ilustrar a análise, mas também trechos dos diálogos (citação), procurando tal como a poesia entender o todo pelas partes.

Esse tipo de citação estabelece uma crítica-interpretativa incidente sobre a montagem (perspectiva em foco nesse trabalho): “Para além do enquadramento e da proximidade da câmera, a análise da imagem fílmica pode tomar como objeto e a relação de plano a plano, ou seja, a montagem.” (AUMONT, 2013, p. 169).

As reflexões ensaiadas no escopo da introdução serão discutidas analiticamente em quatro respectivos capítulos: o primeiro procura estabelecer uma leitura crítica sobre a influência dos elementos contextuais na formação estética de *Hiroshima, meu amor*. Nesse primeiro momento discuto questões extrafílmicas como: período estético-

histórico e crítica cinematográfica, ressaltando os aspectos da espectação pertinentes à leitura do escopo evidenciado, em minha compreensão, a montagem.

No segundo capítulo, de caráter teórico-analítico, procuro refletir o cinema enquanto criação estética, sobrelevando discussões centradas entre a teoria do cinema e a teoria da literatura: Hegel (1993), Genette (2006), Brito (2006), Cyntrão (2009) e Gomes (2014), além de problematizar a relação dialógica entre poesia e cinema. Reflito esse último aspecto através da presença da linguagem da poesia no filme e por meio da linguagem do filme em poemas contemporâneos (concretistas, visuais e digitais): *Recuerde* (Arnaldo Antunes); *Cine Luz e Aus* (Paulo Leminski); *Diante de um filme de Carlito e Girafa II* (Sérgio de Castro Pinto), *Janela em movimento* (Expedito Ferraz Júnior) entre outros.

O terceiro reflete, mais especificamente, as questões teóricas em torno do lirismo poético direcionado à leitura crítica do filme, por meio das categorias tempo e montagem, buscando meditar a configuração do tempo lírico a partir das anacronias e do cronotopo do encontro, pelo qual se problematiza a relação espaço-tempo e o filme enquanto processo e construto artístico. Utilizo Hegel (1993) e Rosenfeld (1985) como eixos norteadores acerca da discussão teórica sobre os traços estilísticos da criação lírica. As categorias de análise são discutidas teoricamente, no que diz respeito à montagem, junto a Eisenstein (2002a e 2002b). Já o tempo exige problematizações advindas da teoria cinematográfica, Martin (2003) e Carrière (2015); da teoria narrativa, Genette (1989) e Bakhtin (1998) e da teoria filosófica, Halbwachs (1990). Essas discussões teóricas corroboram para uma leitura centrada no *entre-lugar* de memórias e de gêneros, relevantes para acompanhar o processo de revelação estética e temática de *Hiroshima, meu amor*.

O último capítulo refere-se, mais estritamente, à análise do filme com vistas à leitura crítica de fotogramas e excertos retirados de *Hiroshima* para ilustrar o processo interpretativo acerca do mesmo, considerando ainda a montagem como fio condutor da análise, instaurada, inclusive no corpo cinematográfico, percebido no eixo erótico do *cronotopo do encontro*. A interpretação do corpo está centrada no arcabouço teórico de Deleuze (2008) e na perspectiva de interiorização erótica de Bataille (2014), fomentando a densidade lírica do estilo do filme e das apreensões sinestésicas da personagem. Por fim, nas considerações finais apresento sinteticamente as elucubrações postas e descortinadas no percurso gerativo de análise da rosa hereditária de Alain Resnais: *Hiroshima, meu amor*.

É importante ainda destacar que, por uma escolha estilística, a escrita da respectiva tese oscila entre a primeira pessoa do singular e as outras pessoas do discurso. Procuro com essa tessitura chamar atenção para o próprio fazer poético de *Hiroshima*, irrompido da transversalidade das vozes.

CAPÍTULO I: Cinema e *Sociedade*: a história reinventada pela estética resnaiseana

1. Contextualizando a estética fílmica de Alain Resnais: A *Nouvelle Vague*

Recupero a perspectiva de Antônio Candido (2006) sobre literatura e sociedade, cuja ideia centra-se numa crítica estilística-sociológica, na qual se leva em consideração os aspectos históricos contidos na obra, por meio dos artifícios da linguagem literária, para retratar como a *Nouvelle Vague*, no contexto pós-guerra, influenciou os temas e o estilo de Alain Resnais, diretor e idealizador de *Hiroshima, meu amor*, e, no sentido contrário, como a filmografia de Resnais influenciou a estética da *Nouvelle Vague*.

A *Nouvelle Vague* foi um movimento de caráter sociológico, pois mobilizou artisticamente temas contemporâneos à época, como reflexo do cotidiano das pessoas comuns, pela qual história e subjetividade se colidem e se revelam mutuamente em um cenário de ruptura social (pós holocausto). Surgido mais fortemente em 1959 com a produção e distribuição dos filmes *Os incompreendidos* (François Truffaut) e *Hiroshima, meu amor* (Resnais), esse movimento buscou repercutir as tensões da sociedade no contexto pós-guerra, renunciando o ilusionismo clássico do cinema hollywoodiano, o qual influenciara até a década de 1950 o cinema francês comercial.

Em conformidade com Michel Marie (2011), a *Nouvelle Vague* é um termo cujo sentido germinal não está atado ao movimento vanguardista cinematográfico de 1959, mas a uma série de artigos de François Giroud publicados na revista *L'Express* sobre o estilo de vida da nova geração francesa no âmbito de pós-guerra, apresentando um slogan daquela sociedade: “La Nouvelle Vague - Portraits de la jeunesse.” (retratos da juventude). Esse slogan jornalístico mais tarde passou a representar também o novo cinema francês, centrado na ruptura com a tradição e na revelação de temas antes colocados à margem, como a presença emancipadora da mulher no cinema enquanto atriz e personagem, como se deu no primeiro filme francês representante dessa atitude: *E Deus criou a mulher* (1956, Roger Vadim). Sobre o sentido da expressão *Nouvelle Vague*, Marie (2011) diz que:

É mais uma vez L'Express que retoma a expressão *Nouvelle Vague* para atribuí-la aos novos filmes distribuídos no início de 1959 e, mais particularmente, às novas obras exibidas no Festival de Cannes do mesmo ano. Dessa vez, a origem geracional e social do termo é logo descartada em prol de sua aplicação mais estritamente cinematográfica. (MARIE, 2011, p. 15).

Obras incluídas em um rebentamento de intencionalidades estéticas, normalmente amalgamadas à história do cinema e da guerra, centradas nas escolhas subjetivas dos seus respectivos diretores (Chabrol, Truffaut, Godard, Resnais), influenciados pela definição de câmera-caneta, proposta por Alexandre Astruc no manifesto *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta*⁴. Por esse viés, o cinema é visto como uma linguagem literária, criada pelo movimento inventivo da câmera a partir do estilo de um autor, advindo desse panorama, o cinema de autor na *Nouvelle Vague*, fundado ainda em uma perspectiva crítica do mundo, da história e do próprio cinema, reverberado na estética da imagem. Assim como o Neorrealismo Italiano deu voz às comoções sociais do ritmo da vida cotidiana, em seus conflitos e experiências infortunadas, mas diferente do Neorrealismo (estética pautada no uso mais contínuo e realista das imagens), suscitou projeções críticas por meio da montagem expressiva, descontínua. Montagem, que reflexiona os recursos de outras linguagens no uso de sua composição, como descreve Manevy (2006):

Laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura, a *Nouvelle Vague* fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, com um pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de "vulgaridade e comércio" do cinema e das mitologias da sociedade de consumo. (MANEVY, 2006, p. 221).

As observações autocríticas da *Nouvelle Vague* resvala no modo como seus filmes compõem analiticamente a sociedade, recortando a história por um ângulo distinto. Em *Hiroshima, meu amor*, a referência à bomba atômica, no contexto de Hiroshima, é interiorizada no processo vívido da ação dramática, colocando-a no plano

⁴ Publicado originalmente na revista *L'Écran Français*, dia 30 de março de 1948 (n. 144).

de descaracterização da história social, impactando várias subjetividades de diferentes países envolvidos ou não na segunda guerra mundial. Como afirma Stam (2008, p.351), “até então, os espectadores europeus e norte-americanos nunca tinham sido levados a imaginar o holocausto nuclear tal como ele foi vivenciado pelas vítimas civis japonesas. Neste sentido, *Hiroshima* catalisou o retorno dos historicamente reprimidos.”. Tal composição da história é revelada pelo trabalho de ruptura realizado por meio da montagem como veiculador da *mise-en-scène*. Entenda-se este último junto à conceituação de Oliveira Junior (2013), que discute a *mise-en-scène* como organização cênica e partícipe da montagem, em razão deste último se fundamentar ainda no arranjo semântico do cenário e no corpo cênico do ator. Eisenstein (2002a) fala do enquadramento pictórico do corpo do ator como uma das perspectivas de elaboração da imagem simbólica no espaço do filme.

Apesar de a montagem ser vista como o maior ganho desse cinema de vanguarda, esse recurso é seguido de uma filmagem, normalmente centrada em cenários naturais, uso de um som não sincronizado, abertura de um espaço à improvisação cênica, de modo que a montagem em muitos filmes é processada somente com intento de reelaboração temporal, no sentido de descontinuidade. Essa prospecção coloca o cinema de Resnais no além-mar da “nova onda” (*Nouvelle Vague*). E, se de um lado, incorpora os temas tão caros à juventude ocidental da década de 1950, como a liberdade e a emancipação da mulher (*Hiroshima, meu amor*), a revalorização da memória de uma cultura africana perdida no caos da colonização (*As estátuas também morrem*), a assimilação dos espaços urbanos, dos museus, da história do cinema e da literatura e dos traços documentais da História; por outro se distancia ao dar força lírica e quase onírica às imagens em movimento. Logo como afirma Marie (2011):

Resnais é, com certeza, um grande cineasta moderno, tão importante quanto Jean-Luc Godard na história das formas filmicas, mas sua concepção de roteiro e de decupagem, o constante recurso a autores-roteiristas (Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jorge Sepum, Jacques Sternberg), as filmagens em estúdio, a direção de atores e a concepção de banda sonora fundada na pós-sincronização o afastam da estética da *Nouvelle Vague*. (MARIE, 2011, p.66).

Contudo, a cinematografia resnaiseana, conjuntamente, transpõe e renova o próprio movimento de vanguarda, colaborando para a expansão criativa da montagem

em outros filmes da *Nouvelle Vague*. Marie (2011) aponta Jean-Luc Godard como um dos primeiros cineastas do movimento a assimilar as reflexões estéticas postas por Resnais, já indiciando esse olhar, de um montador que vê, de maneira circular, no seu célebre filme: *Acrossado* (1961).

2. *Hiroshima, meu amor* através de um *travelling* para trás: a fortuna crítica

O *travelling* é o nome dado ao movimento da câmera no cinema a partir de um determinado ângulo de filmagem, será colocado para trás quando estiver mostrando, normalmente um afastamento espacial da personagem. Utilizo o termo *travelling*, de maneira metafórica, deslocada (com sentido de movimento de retorno ao passado), para designar a crítica cinematográfica em torno de *Hiroshima, meu amor*, apresentando em um processo de reiteração, o que Alain Resnais e a crítica cinematográfica apontaram diacronicamente acerca dos aspectos da linguagem e da memória no filme. Desde 1959, quando foi exibido em *Cannes* pela primeira vez, *Hiroshima* suscitou diferentes tipos de elaboração por parte de uma crítica também diversa, composta por: cinéfilos, jornalistas, especialistas, cineastas, escritores; passando a ser revisitada por algumas revistas especializadas da época como *Cahiers du Cinéma*, ganhando, inclusive, uma edição completa no *Cahiers du cinema* número 5.

O recorte, que aqui se dispõe, considerou duas chaves de compreensão: primeiramente procurei recuperar textos, cujas leituras dialogassem com a proposta da minha discussão, reforçando a compreensão de *Hiroshima* enquanto conceito estético e, ao mesmo tempo, pudessem inserir o leitor dentro da memória do filme, e, por conseguinte, das contorções perceptivas de *Hiroshima, meu amor*, para estimular, dessa maneira, perspectivas ainda não exploradas nesse filme poemático de infindável sugestão, ampliando ainda o seu universo de leitura acerca das relações entre literatura e cinema.

Comecemos, pois, com a entrevista concedida por Alain Resnais a Marcel Martin no *Caderno de cinema 5*: quando o diretor afirma a sua satisfação e preferência por trabalhar com escritores no processo factual dos filmes:

No meu caso pessoal, para finalizar, ser-me-ia extremamente difícil renunciar ao prazer de trabalhar com um escritor que me interessa:

toda a alegria da profissão advém exatamente de ver surgir uma história, de ver as personagens tornarem-se vivas, de observar as suas contradições, de notar como nos fogem, recusando-se a dizer aquilo que se lhes pretende fazer afirmar; se tudo isso já está impresso não se experimenta, naturalmente, a mesma satisfação.⁵

Na fala do autor de *Hiroshima*, já podemos captar o intento de suas projeções fílmicas: a busca pela criação de argumentos e personagens literários, moldados em cumplicidade com a participação de escritores na facção de um roteiro (argumento), ou de que chamo de texto literário vivo – personagens literários criados para a cinematografia da imagem em movimento. Pingaud (1969) nos fala que a singularidade dos filmes resnaisianos advém justamente desse imbricamento com a literatura:

Eram necessárias as exigências de tenazes de Resnais e, ao mesmo tempo, esta confiança absoluta, para que a literatura e o cinema, longe de se prejudicarem mutuamente, se exaltem um ao outro. Vê-se melhor agora por que Resnais pode definir a si mesmo, com uma modéstia que alguns considerarão afetada, como um “simples técnico”. A teoria da forma do bolo corresponde a um sentimento real: num certo sentido, tudo vem do outro. Não haveria filmes de Resnais se esses filmes não fossem obras de Duras, de Robbe-Grillet, de Cayrol, de Semprun, fiéis até o menor detalhe do mundo que esses romancistas descrevem em seus livros. (PINGAUD, 1969, p.15).

Essa relação entre diretor e escritor, cinema e literatura, imagem e palavra repercute a simbiose entre o eu e o outro, delimitada em *Hiroshima, meu amor*, como se essas duas partes fossem, decerto, uma terceira parte, quer dizer, um novo “eu”, amorfo, revelado pela poesia da junção, perspectiva reforçada ainda pelos vários *wipes* (na montagem é uma transição entre duas imagens que não se dá de maneira contínua, mas de maneira oblíqua, quase fundida), criados em *Hiroshima, meu amor*, como a transição entre o mapa de Hiroshima e o rio contaminado, numa dialética entre realidade e representação.

Alessandra Brum (2008), ao se posicionar sobre a recepção do filme, enfatiza o impacto do mesmo em decorrência da ousadia de fundir cinema e literatura: “o fato de a escritora Marguerite Duras não escrever o texto em formato de um roteiro

⁵ RESNAIS, Alain. “As ideias de Resnais”. In: *Caderno de cinema 5*. Entrevista feita por Marcel Martin. Antônio Landeira et al. (tradução). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969.

cinematográfico ressalta o valor singular do trabalho do diretor que transpõe para o cinema uma obra literária.” (BRUM, 2008, p. 28). Em 1960, Glauber Rocha⁶ (cineasta brasileiro, autor de *Terra em transe*, marco do *Cinema Novo*) nos diz que *Hiroshima* é visto de diferentes maneiras: um texto fílmico de vanguarda, irrompido como filme literário, compõe o tempo e a memória de uma maneira aproximada ao que Proust fez na literatura com *Em busca do tempo perdido*. Assim relata o cineasta em texto reunido no livro *Retrospectiva Alain Resnais*:

Alain Resnais não faz apenas um filme de ideias, ou mesmo um filme que é um ensaio do mais importante drama do nosso tempo, como também sublevou a forma cinematográfica e inaugurou o filme moderno, no sentido paralelo às outras artes, como pintura, poesia e música, cada vez mais distantes das formas narrativas do passado. (ROCHA, 2008, p. 32).

Esse moderno é suscitado pelo trabalho criativo do diretor com a montagem, que adquire em *Hiroshima* a função de *caneta-tinteiro*, reveladora do tema como palavra-imagem na tela, por causa da tonalidade expressiva dos planos. Ainda segundo Rocha (2008): Resnais é o primeiro cineasta, depois de Eisenstein, a utilizar a montagem como recurso instaurador das tensões dramáticas das personagens de uma forma abundantemente inovadora, literária. Neste caso, a linguagem do filme também se torna personagem da história, como alma, extensão simbólica das próprias personagens, ou da personagem, no exemplo de *Hiroshima*. “A câmera de Resnais é quem passa por cima do ator e vai buscar a própria alma. O enquadramento é simples. Mas a montagem arrebenta o tempo, ultrapassa a continuidade, arrebenta as ações mortas, se concentra nos estados totais de revelação.” (ROCHA, 2008, p. 32).

A montagem, como forma expressiva de representação, alcança em *Hiroshima, meu amor*, o que o narrador de *Em busca do tempo perdido* chama de memória involuntária, aquela emergida à consciência por um fato ou objeto qualquer, externo à presença de interioridade, mas significado por ela. Quando o personagem acorda no meio da noite e passa a ver, na geografia do seu corpo, a infância. Isso equivaleria à concepção de linguagem lírica de Hegel (1993), dar formas conscientes ao mundo exterior pelo processo de interiorização desse mundo. Essa interiorização é feita em *Hiroshima* pela montagem que dá corpo e intuições à fala, ao monólogo de Emmanuelle

⁶ ROCHA, Glauber. *A primeira visão de Hiroshima*. Diário de Notícias, Salvador, 23 de outubro de 1960.

Riva, denominado de recitativo por Sales Gomes (2015, p. 530): “o papel do recitativo em *Hiroshima, mon amour* seria equivalente ao do canto na ópera. Essa associação nos aproxima de ideias expostas com frequência por Alain Resnais, que estaria buscando um cinema lírico, correspondente ao teatro lírico.”. Essa efusão dos elementos da montagem com o diálogo precipita, como colocou Sales Gomes (2015), em seu ensaio *Não gostar de Hiroshima*, uma estética da desintegração, aproximada de uma explosão atômica de sentidos. Recobro o mestre do lirismo, o poeta Vinicius de Moraes, cuja declaração sobre a beleza estética de *Hiroshima*, fundamenta-se na imagem da bomba como metáfora das metáforas sugeridas no filme pela riqueza com que se apresentam as imagens, como se percebe na fala do poeta:

Voltando a *Hiroshima, mon amour*: o filme é de uma beleza sem par. Dirigido de um modo terso e com grande economia de meios, ele impõe de saída essa coisa cada vez mais rara em todas as artes: um estilo novo. Sua descrição é total, e por isso mesmo consegue Alain Resnais, seu diretor, fixar-lhe sob o alburno um cerne emocional compacto com uma bomba de átomos vivos prestes a romper-se. (MORAES, 2015, p.414).

A poesia conduz o olhar do leitor sempre a uma estrutura de rompimento semântico, perceptivo e vital, como sugere, por exemplo, Drummond em *A flor e a náusea* (2003, p. 28): “uma flor ainda desbotada/ilude a polícia, rompe o asfalto.”. Quando essa poesia é trazida nas contorções de imagens em movimento, ela se precipita como “uma bomba de átomos vivos prestes a romper-se.” Alargando-se nas direções do som, das palavras, dos planos, dos movimentos, dos enquadramentos, da fotogenia; direções coadunadas com a imagem de um corpo, mobilizado pelo silêncio sugestivo da imagem, como na cena erótica da primeira sequência do filme. Efeito revelado pela liberdade expressiva da junção combinatória da montagem. Conforme nos faz refletir Simplício Neto (2008), o cinema de Resnais fulgura-se em planos vivos, pautados na liberdade criativa com a qual mobiliza a montagem em prol do conteúdo, o que resulta na plasticidade poética de seus filmes, ideia distendida por Vinicius de Moraes da sua concepção de roteiro rítmico:

Existem duas teorias de roteiro: a do ritmo e a da continuidade. A primeira se aproxima, por assim dizer, da poesia, do valor lírico da imagem. A segunda, por seu lado, tem no romance, na duração literária do romance, um melhor ponto de comparação. Esses dados elementares nos podem mostrar mais claramente a extensão desses dois modos de tratar o roteiro. A teoria do ritmo busca o valor lírico da imagem, dizíamos. Realmente, se considerarmos a imagem em cinema como a palavra em poesia, temos nela um elemento permanentemente em busca de sua realização harmônica, do seu equilíbrio próprio em combinação com outras palavras e imagens. (MORAES, 2015, p. 62).

Nas palavras de Vinicius de Moraes, o roteiro não é apenas o argumento do filme, mas já o coloca no sentido de decupagem, no qual as palavras são organizadas mais para as imagens do que para os elementos dramáticos do texto. Esse viés perpassa a forma de *Hiroshima*, pois não se tem um roteiro propriamente dito, nem um texto literário (em sua forma escrita), mas uma literatura confabulada para os sentidos da imagem, por isso, um roteiro rítmico em que a escrita passa a ser combinada com outros elementos para o prorrompimento do movimento, da imagem em ação. Assim, “a concepção algébrica de *Hiroshima* é inseparável do tema que Resnais propõe a Marguerite Duras.” (PINGAUD, 1969, p.57).

A combinação da palavra literária com a imagem, expressivamente montada nos planos (*mise-en-cadre* – composição plástica dos planos), reflete as justaposições violentas de *Hiroshima*, o oximoro que perfaz, no choque criado pelos opostos, a polissemia do filme. Stam (2008) procura entender, no procedimento artístico realizado por Duras, o mecanismo da linguagem literária como promovedor da práxis cinematográfica: criadora de novos horizontes de figuração para os sentidos do filme, destacando, inclusive, a perspectiva de Duras sobre adaptação enquanto elemento que pode recuperar traços estilísticos e temáticos do texto literário, mas sem se reportar ao mesmo. Dentro dessa discussão, recupera um dos elementos inerentes aos tropos literários e à retórica clássica, o oximoro, indicando uma leitura possível para a película de Resnais:

Os procedimentos oximoros do filme já são anunciados em seu título: a primeira palavra, “Hiroshima”, sugere o pior que há na experiência humana, que é testemunhar um holocausto nuclear e a morte em massa sem qualquer objetivo. Hiroshima, neste sentido, não se refere a uma cidade, mas a uma hecatombe, uma necrópolis crestada. As

palavras finais do título, *meu amor*, por sua vez, evocam o polo oposto da morte em massa, chamando atenção para o que há de mais acalentado na experiência humana – a vida, o amor, a ternura, a sexualidade. O título também invoca, ainda que indiretamente, a respeitável tradição na arte ocidental que já encontramos em *Madame Bovary*, isto é, a tradição do *liebestod* oximoro, a interação do amor e da morte, Eros e Tânetos. (STAM, 2008, p. 356).

A discussão do contexto literário no filme é conduzida por Stam (2008) através de uma reflexão estética, cujo tear desnuda uma interpretação sobre o filme, diferenciando-se da maioria dos textos críticos acerca de *Hiroshima*, que amiúde se dirige à questão da recepção, ou quando fala do processo artístico, o faz como contemplação, acentuando, genericamente, o poético, a montagem e o belo como remissão, não interpretando, por meio desses veículos, a imagem, o conceito sugerido. Tomemos o exemplo da leitura do oximoro de Stam (2008) para o processo criativo de análise de *Hiroshima, meu amor* pelo crivo da montagem, responsável por elaborar movimentos e coordenação de planos de uma maneira singular (repercutindo metáforas), apresentando a experiência poética mais vívida da história do cinema, porque une projeto de arte à revelação de uma memória.

CAPÍTULO II

A CRIAÇÃO ESTÉTICA: UMA JANELA PARA O CINEMA

1. Um olhar panorâmico da criação estética no cinema: *poesia em movimento*⁷

Um filme é uma escrita em imagens

Jean Cocteau

A compreensão da significação estética no cinema move-se em uma possível direção teórica sobre o filme enquanto linguagem artística, e que se reveste de importância para o significado da criação lírica nesse sistema semiótico. Por isso, ressalto, em uma perspectiva panorâmica, questões críticas que estão relacionadas ao cinema especificamente, e ao sentido de arte em geral. Sobre isso, em *A estética do filme*, Aumont (1995, p.15) nos diz que “a estética do cinema é o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Subentende uma concepção do belo e, portanto, do gosto do prazer do espectador, assim como do teórico. A teoria da estética cinematográfica depende da estética geral, disciplina filosófica que diz respeito ao conjunto das artes.”. Nesse sentido, o belo é despertado pela compreensão do divino na arte, enquanto moldura de uma ideia, uma vez que, surge de uma conscientização criada pelo espírito para outro espírito que se debruça sobre o significante filmico. Em termos contemporâneos, como em um *Lírico no auge do capitalismo*, de Benjamin (1991), o belo não se restringe a imitação do humanamente superior (como intuição da natureza), mas também do feio, do grotesco. Em *Hiroshima, meu amor* a verdade artística se apresenta a partir da estética da deformação do corpo, como espaço cênico da própria morte e da opressão promovida pelo capitalismo das guerras.

Sobre o belo, Hegel (1993) o mostra como percurso estético para apreender a verdade artística, focalizada neste caso pela união de contrários: individual e total. Este, como esboço de leis gerais, e aquele, como organizador dessas mesmas leis, suscitando a particularização do universal. Como uma guerra particularizada pela forma artística, revelada em *Hiroshima* pelas memórias da personagem, e devolvida no filme como

⁷Os signos *poesia em movimento* estão grafados em itálico com um sentido estético, para representar imagetivamente a poesia em movimento, em outras palavras, a imagem em movimento do cinema-poesia.

mensagem universal do amor, da morte e da destruição. Assim, “a obra de arte não é apenas uma manifestação geral, é também uma concretização definida. Mas gerada pelo espírito e pelo seu poder de representação, mostra-se ela penetrada de universalidade apesar de seu caráter de individualidade vivente e sensível.” (HEGEL, 1993, p. 99).

Como se observa nas reflexões de Hegel sobre arte (1993), esta se define pela articulação entre sua função particular e totalizante. Em outras palavras, apesar das formas genéricas de representação (os gêneros), é por meio da criatividade do autor e dos recursos utilizados na obra que emerge a criação estética. Isso suscita a própria natureza da arte, tornando a sua linguagem o espetáculo da ribalta, cujos efeitos resvalam em caminhos profícuos para a invenção artística, possibilitando o surgimento de obras na Literatura como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (exemplo vanguardista de arranjo do narrador) e de obras cinematográficas como *Dogville* (Lars Von Trier), que utiliza a linguagem do teatro (com todos os cenários dispostos em um palco e demarcados por giz) para gerar um contínuo espaço-temporal aproximativo da experiência do espectador. Ver a figura abaixo:



Figura 2: Cenário de *Dogville*⁸

A experimentação com uma (cinematográfica) ou várias linguagens (teatro, artes plásticas) institui processos criativos significativos no momento de desenvolvimento de um tipo de cinema ou um tipo de filme, por isso, a reflexão filosófica sobre a estética no cinema reverbera um espaço de diálogo com outras disciplinas (filosofia, teoria da

⁸ Fotograma retirado do site <http://grupoellip.blogspot.com.br/2013/01/critica-de-filme-dogville.html>

literatura, antropologia, psicanálise), tendo em consideração às discussões teóricas e críticas. E assim como a literatura que se afirma como um projeto estético aberto, aponta perguntas que investigam a natureza da linguagem cinematográfica: se existe uma linguagem específica e, por conseguinte, uma teoria própria do cinema, ou se o cinema pode ser considerado como expressão comunicativa de arte. Se sim, em que sentido e de que maneira irrompe-se em *Hiroshima* essa linguagem?

Antes de reiterar uma contextualização histórica em torno dos factíveis *feedbacks* a essas indagações, convém dizer que a crítica cinematográfica, de forma semelhante à literatura, é o percurso pelo qual a teoria do cinema procura estabelecer critérios para a compreensão textual do filme. Entenda-se *texto* pelo conceito de significância proposto por Kristeva em *Introdução à Semanálise*.

A significância é o efeito de diferenciação de sentido provocado por um texto em uma conjuntura social específica. “O texto está, pois, duplamente orientado: para o sistema signifiante no qual se produz (a língua e a linguagem de uma época e de uma sociedade precisa) e para o processo social do qual participa enquanto discurso” (KRISTEVA, 2005, p.13).

Esse sentido de texto é primordial para a leitura que está sendo ratificada acerca do conceito estético de filme e da análise restrita de *Hiroshima, meu amor*. Pois toda discussão sobre a linguagem cinematográfica é feita com intento para se pensar a macroestrutura do cinema na microestrutura do filme, quer dizer, o filme pensado na qualidade de texto – com sentido característico, em um âmbito de realização criativa. Essa perspectiva nos ajuda a compreender a relação dialética que se estabelece entre a linguagem e a teoria do cinema como fronteiras que repercutem a arte cinematográfica justamente pela comunicação com outras linguagens, como se apresenta na película de Resnais.

Logo, o conceito de arte é localizado, percebido da linguagem do filme para a linguagem do cinema – destacando como os elementos intrínsecos e extrínsecos (música, narrativa, poesia, artes plásticas) da linguagem cinematográfica podem gerar formas artísticas a partir de combinações experimentais engendradas por determinados autores (cineastas) em determinados filmes. Como disse Hegel (1993, p.8), em sua teoria do espírito (consciência), a arte “seria ainda capaz de, pela imaginação criadora, exteriorizar-se em intenções de que ela mesma é inesgotável”.

No entanto, do ponto de vista diacrônico, o cinema nem sempre foi percebido como linguagem artística. Segundo Aumont (2008, p. 13), “o cinema surgiu fora da

arte, como uma curiosidade científica e também como uma mídia; entretanto, foi rapidamente reivindicado como arte e como *medium*” (um meio de criação). Esse fora da arte surge ainda por causa do que Walter Benjamin conceitua como *reprodutibilidade técnica*⁹. Com efeito, o cinema do cinematógrafo dos irmãos Lumière era aparentemente um projetor mecanicista, representativo mais de uma técnica do que de uma linguagem ilusionista. Por seu caráter de invenção científica, foi desde o início ligado a uma perspectiva industrial de reprodução e distribuição, o que eventualmente comprometia, mesmo com o desenvolvimento do cinema clássico (narrativo), o papel criador da sua linguagem.

Outro fator, ainda, intensificava essa crise relacionada ao conceito de arte no cinema: a sua condição efêmera, centrada ora na vulnerabilidade do próprio material com o qual se realizavam os filmes, ora por causa do aparato de inovação; era uma linguagem para o futuro, não perscrutava uma memória como se observa na poesia ou na narrativa literária, que, por meio do crivo figurativo da linguagem verbal, penetra o tempo presente como reflexo de uma história cristalizada pela própria natureza polissêmica dessa linguagem, ou seja, a inovação de um texto literário não é feita só com a evolução e transformação dos gêneros literários, mas, no próprio texto, por meio das várias perspectivas que ele oferece. Com o cinema, era como se cada película perdesse valia após a demonstração de novos filmes com novos efeitos. Parecia que se tratava mesmo de um ilusionismo visual e não narrativo, o alcance estava concentrado na produção de efeitos técnicos, reluzentes aos olhos. Para Gunning (1996), a memória no cinema era comprometida pelo caráter comercial da novidade, como discute a seguir:

Como indústria comercial, o cinema sempre se apoiou na novidade (um antigo magnata do cinema até comparou como um comércio de gelo, em que se vende uma mercadoria cujo valor diminui a cada minuto). Seu passado foi, conseqüentemente, não apenas negligenciado, mas sistematicamente descartado e destruído. Possuímos hoje apenas um fragmento de nossa cultura cinematográfica. Existe hoje menos de 20% do cinema mudo. Nenhuma forma de arte tinha sido antes tão diretamente prejudicada, devido a uma combinação de fragilidade material (a própria base de celuloide, assim como a emulsão e as tinturas coloridas) e indiferente institucionalmente. (GUNNING, 1996, p. 23).

⁹ Refere-se à arte colocada em um sentido de reprodução técnica. Ideia discutida no livro de Walter Benjamin: *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. O caráter de reprodução trazia como consequência a alteração do sentido original da arte, ou a perda da sua aura.

A indiferença institucional resvalava no processo de preservação dos textos fílmicos e, conjuntamente, na sua concepção de arte. Como validar a essência artística de um construto descartável, diluído em sua reverberação prática e tecnológica? Os filmes do primeiro tempo foram acometidos pelo mesmo relance dos cronistas na época do folhetim, amalgamados a um espaço de reprodução centrado mais em uma demonstração momentânea de ideia do que uma preocupação de interesse artístico, embora já apresentassem um panorama de representação, o que pode ser confirmado, por exemplo, pela crônica *O folhetinista*¹⁰ (Machado de Assis) e pelo filme *Viagem à lua* (Georges Méliès). Ambos indicam uma perspectiva em torno da existência coordenada por um estilo exclusivo, tratando-se dessa maneira de arte, e não de um texto jornalístico ou um documento visual. Neste caso, o aspecto inerente de reprodução desses textos e gêneros não interferiu em seus respectivos arranjos expressivos. Pelo contrário, só permitiu à arte ter um espaço de ampla propagação, mingando o distanciamento da obra com o público.

Walter Benjamin (2014) acentua que a reprodutibilidade técnica não extingue o objeto enquanto arte, mas apenas o destitui de sua *aura*¹¹, e “coloca no lugar da sua ocorrência única, a sua ocorrência em massa.” (BENJAMIN, 2014, p. 23). Por esse ângulo, o cinema é uma das formas mais expressivas da manipulação criativa da reprodução. Isso pelo motivo de o cinema alcançar, por meio da montagem da reprodução de cada acontecimento, um conceito simbólico e um efeito eloquente do objeto filmado, ressaltado em um espaço de heterogeneidade.

Reiterando a discussão de Stam (2003) sobre a montagem soviética, podemos apreendê-la como mecanismo de projeção poética no cinema. Este mecanismo coordena os elementos característicos da linguagem cinematográfica (fotogenia, *close-up*, *travelling*) com elementos de outras artes. Colocada de outra maneira, a montagem estabelece um crivo para o imbricamento artístico de diferentes linguagens. À vista disso, compreendo o cinema, aqui, não essencialmente como uma linguagem que traz em sua origem, diálogos com outras linguagens, mas, em um segundo eixo de percepção, redireciono essas relações como processos instaurados conscientemente pela montagem para elaboração de um conceito de representação artística, ideia presente

¹⁰ Essa crônica está inserida em: ASSIS, Machado de. “Aquarelas”. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

¹¹ Esse conceito diz respeito à autenticidade de uma obra de arte, tida como original e irreprodutível, pela qual se evidencia um valor estético veiculado pela tradição.

especialmente no cinema de vanguarda ou moderno, cuja instância de diálogo está normalmente em um nível de experimentação. Para Aumont (2008), é justamente a aparição do cinema enquanto moderno que o define enquanto arte. Perspectiva ainda apresentada por Brito (1995) em torno de dois modelos de cinema: o narrativo e o de vanguarda.

O cinema de vanguarda, ao qual o crítico se refere, não se limita ao movimento artístico vanguardismo da década de 1920, mas a todo cinema experimental europeu, que, por meio da preocupação estética da mensagem fílmica, utiliza a montagem e outros recursos como mecanismos para instaurar novas combinações e formas de representação, o que permite incorporar até mesmo o discurso da poesia como expressão em *movimento*. Já o cinema narrativo, do qual participa o cineasta D. W. Griffith, diz respeito a filmes de estúdios, normalmente produzidos em gêneros específicos (como o gênero épico), levando em consideração a economia, a circulação e a espetação. Conforme Brito (1995):

No caso desses filmes de arte, o espectador estaria diante de novas construções semióticas que não coincidem com as que já conhece, em que os códigos, se é que existem, seriam novos como também os signos, e muito mais ainda as suas virtuais combinações. Daí tais serem *imprevisíveis* (o espectador nunca sabe como devem concluir-se) e abertos (a sua significação aponta para o não significacional e está a depender de um investimento semiótico por parte do próprio espectador que preenche os vazios semânticos como lhe convier). (BRITO, 1995, p. 197).

Essas diferentes construções mostradas por um cinema experimental, do qual *Hiroshima* faz parte, permite-nos pensar a incorporação de gêneros tipicamente literários como processo de construção da imagem em *movimento*. “Como muitos filmes podem inovar ao combinar a sintaxe de um gênero à semântica de outro”. (STAM, 2003, p.148). Em *Hiroshima, meu amor*, o escopo do lirismo poético redireciona o realismo descritivo da narrativa performática a um campo de sugestão, provocando um movimento conciliatório do *pathos* da personagem com a percepção sinestésica do espectador. E criando um aprofundamento dialético entre memória coletiva e individual, em um processo de fusão indescritível.

Como se visualiza em *Hiroshima*, a dialética na linguagem cinematográfica pode surgir a partir de vários níveis: forma e conteúdo, o que já mostra a substância heterogênea do cinema. De modo igual, “não é apenas no plano das instâncias materiais

que o cinema é heterogêneo, ele o é também em outro nível, o do encontro, no filme, dos elementos próprios ao cinema e daqueles que não o são.” (AUMONT, 1995, p. 193). É pelo prisma do encontro que perscruto a criação lírica em *Hiroshima, meu amor*. Inclusivamente Eisenstein (2002a) defende, em *A forma do filme*, que a poesia é um gerador no eixo de encontro, da própria forma do filme, já que a montagem, elemento catalizador da arte no cinema, desenvolveu-se por influência da poesia japonesa (Tanka e depois Haikai).

E a montagem, em *Hiroshima*, é elaborada para projetar expressividade poética, reverberando um conceito localizado de tempo e de sentido. Em razão disso, assimilamos uma dupla articulação da linguagem lírica: uma representada de maneira geral na qualidade expressiva da montagem e outra esboçada especificamente no filme de Resnais. Por isso, chamo, no próximo tópico, a linguagem de *Hiroshima* de um cronovisor de experimentação artística, pelo qual o movimento temporal é indiciado pela experimentação da forma poética na narrativa cinematográfica. Por certo, toda a discussão macroestrutural da linguagem do cinema será meditada enquanto processo singular no filme – direcionado como forma dialética em um sentido restrito, no qual se sobressai o estilo do autor (diretor), com sua *caméra-stylo* (câmera-caneta).

Por meio das discussões expostas anteriormente, já podemos inferir que o cinema pode ser considerado como expressão comunicativa de arte a partir do processo criativo de cada filme ou de movimentos e períodos cinematográficos que estabeleçam esse critério como: *Ilusionismo*, *Expressionismo*, *Realismo Poético*, *Nouvelle Vague*. É nítido não perder de vista que a expressão estética em *Hiroshima* é produzida por uma concepção dialética, abordada ainda nesse capítulo pela relação entre literatura e cinema, e também pela linguagem revelada no tecido endofórico (interno) do filme.

2. A linguagem do filme: um cronovisor de experimentação artística

Após as reflexões sobre a linguagem cinematográfica, redireciono a leitura feita anteriormente para o objeto artístico específico, de modo que o objetivo crítico não é o cinema com suas variantes, mas, estritamente *Hiroshima, meu amor*, enquanto linguagem que organiza liricamente a perspectiva subjetiva da memória coletiva, ou o modo pelo qual ela atravessa vibratoriamente as percepções do “eu”, embora seja

necessário não perder de vista o debate diacrônico do cinema, assimilado ora como uma linguagem técnica de comunicação (mais um meio de produção industrial do entretenimento), ora como arte. Assim, procuro enfatizar todo discurso teórico sobre o cinema à linguagem específica do filme. Isso porque a linguagem do cinema interessa enquanto processo, enquanto significação textual, e falar da linguagem do cinema sob o ponto de vista de suas generalidades remeteria à busca de leis gerais (genéricas), na qual uma perspectiva teórica específica ou de gênero deveria criteriosamente embasar a análise, ou seja, aquilo que está na macroestrutura da linguagem cinematográfica como o movimento e o *close-up*.

No entanto, isso não quer dizer que os elementos genéricos não estejam presentes no percurso gerativo da interpretação do *corpus* de análise apresentado, sobretudo, porque esses elementos estão evidenciados por meio de dois ângulos de apreensão. A linguagem do cinema é meditada aqui na tecelagem poética de *Hiroshima, meu amor* como criação específica de efeitos expressivos e estéticos (levando em consideração a montagem) e na reflexão do sentido adjetivo do gênero lírico, isto é, como traço estilístico gerador do estilo poético, e, portanto, artístico do filme de Alain Resnais.

Por analogia, entendo o filme como um cronovisor¹² em dois eixos interpretativos que se relacionam ao movimento: primeiramente a linguagem do filme interliga, como *wormhole*¹³ (buraco de minhoca), duas dimensões do espaço, que rasgam o tecido do tempo, tornando-o um tempo cósmico, quer dizer, um tempo infinito, em que várias pontas da experiência, do movimento, da duração da vida se tocam como em um espelho, presente e passado simultaneamente refletidos, como se o espaço tivesse sido dobrado, convergido entre duas dimensões diferentes, dito de outra maneira, espaços anteriormente longínquos são unidos pela linguagem do filme. O filme, com suas especificidades (movimento, fotogenia e *close-ups*), possibilita uma unificação do tempo da prosa ao tempo da poesia, ou do tempo da memória (*analepse*) ao tempo rímico (criado pela rima, pela repetição), do instante-já da linguagem verbal

¹² Etimologicamente é uma palavra grega que quer dizer reprodutor visual do tempo. Termo utilizado para se referir a uma suposta máquina do tempo (projeto de três dimensões, com a qual se poderia visualizar simultaneamente eventos passados) criada nos anos 1950 pelo padre italiano Pellegrino Alfredo Maria Ernetti. Ver maiores detalhes sobre isso no livro: KRASSA, Peter. *O cronovisor do padre Ernetti: a criação e o desaparecimento da primeira máquina do tempo*. São Paulo: Pensamento, 2004.

¹³ Refere-se a um suposto túnel do espaço-tempo existente no centro de um buraco negro, que a partir do rompimento do tecido espacial cria o encontro de duas dimensões diferentes. Ver *O universo elegante*, de Brian Greene.

alcançada pelas reiteraões de imagens e conceitos criados paralelamente pela montagem em *Hiroshima, meu amor*.

Para entendermos a associação feita com os sentidos do tempo na literatura, recupero a discussão de Massaud Moisés (1989) sobre as possibilidades de tempo na prosa e na poesia. Para o crítico, o tempo na prosa narrativa aparece configurado para superar a brevidade da existência, em decorrência do ilusionismo da criação literária sobre uma assimilação com o tempo cósmico, ou da infinitude, dado por meio do tempo cronológico, psicológico e mítico. Em relação à poesia, o crítico fala em quarta dimensão do tempo – a dimensão “imaneente”, apresentada no instante-já, como discutido a seguir:

Como suspenso numa galáxia própria, o tempo da poesia se manifesta na enunciação das palavras que constituem o poema; a sucessão de vocábulos articula-se num tempo que não é o histórico, nem o psicológico, nem o mítico – é um tempo imaneente, gestado pela enunciação dos signos verbais (...) não um tempo referido, mas dinâmico, “real”, uma espécie de presente-eterno exposto à nossa efemeridade. Cumpre-se, no poema, um tempo imaneente à palavra, descondicionado ao ritmo do calendário, da duração interior e do mito (MOISES, 1989, p. 150).

No filme de Resnais a criação lírica da montagem desdobra o realismo da linguagem cinematográfica num ângulo de imanência, no qual as imagens parecem deslocadas da própria poesia, criando um instante eterno fixado como o movimento da própria memória, personificado pela câmera, que dá voz figurativa à imaginação da personagem. Movimento marcado pela repetição poética dos próprios diálogos dos personagens (cena do quarto), tal repetição se torna expressiva como a linguagem verbal do gênero poético por meio das repetições de palavras (as repetições também ocorrem no nível da imagem, dos planos, como vemos no filme) e do paralelismo e das aliterações das consoantes “t” e “n” e da assonância da vogal “u” e “ô”.

LUI: Tu n' as rien vu à Hiroshima. Rien.

ELLE: J'ai tout vu. Tout. Ainsi l'hôspital, je l'ai vu. J'en suis sûre.

L'hôspital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir?

LUI: Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima.¹⁴

A cadência melódica das repetições institui a expressividade da linguagem verbal poética e sugere o movimento da memória da personagem: que pulsa uma restituição no plano da imaginação, e ao mesmo tempo, repete como em um verso a imagem do hospital em Hiroshima pós-destruição como apelo à memória do espectador. Tal arranjo pode ser visto, por exemplo, nos versos de Vinícius de Moraes sobre o mesmo evento: “pensem nas crianças mudas telepáticas/pensem nas meninas cegas inexatas...” (*Rosa de Hiroshima*). A música das palavras engendra no tecido de *Hiroshima, meu amor* o percurso do tempo da memória (a repetição como tentativa de resistência ao esquecimento).

No segundo eixo de apreensão conotativa da imagem do cronovisor: o filme se estabelece como um reprodutor visual do tempo, à medida que a linguagem cinematográfica é a arte do movimento, e esta, por sua vez, refere-se a conceitos de velocidade e duração, logo, ao tempo (e assumo aqui o meu entendimento de cinema como linguagem artística, no sentido que há um tipo de cinema-arte, no qual se insere *Hiroshima, meu amor*). Para o físico Greene (2001, p.50). “a duração é uma noção relativa ao tempo – quanto tempo transcorre entre dois eventos.” Esta perspectiva nos ajuda a entender a duração do movimento no filme como uma trajetória de combinações entre planos e sons para uma formulação conceitual do tempo, que no espaço contemplativo da arte adquire diferentes prospecções (esse transcorrer do tempo entre dois eventos pode ser observado no filme pelo transcorrer do tempo entre os planos que ligam presente e passado e futuro na narrativa cinematográfica).

Notemos o tempo em *Hiroshima, meu amor*, sobretudo, como um tempo subjetivo, o tempo da memória: sugerido pela personagem-atriz ao invocar a ação fílmica pelas lembranças nítidas e turvas do passado (tensão entre esquecimento e recordo) e pela ilusão atemporal provocada por meio do efeito estético da câmera ao apresentar configurações do passado no presente de uma ação que remete para o futuro da narração da personagem no enredo fílmico. Neste caso, surge a condensação

¹⁴ Tradução (retirada da legenda da película *Hiroshima, meu amor*): ELE: – Você não viu nada em Hiroshima. Nada. ELA: – Eu vi tudo. Tudo. Eu vi o hospital. Tenho certeza. Um hospital existe, em Hiroshima. Como poderia eu não tê-lo visto? ELE: – Você não viu nenhum hospital em Hiroshima. Você não viu nada em Hiroshima. Nada.

temporal sugerida pela descrição da personagem-atriz e pela montagem que coloca em eixos paralelos tempos diferentes como podemos observar nos fotogramas abaixo:

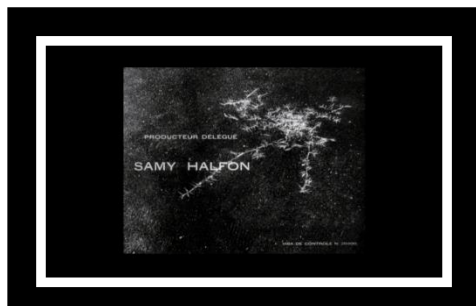


Figura 3: Uma prolepse figurativa



Figura 4: cena da descrição



Figura 5: cena da descrição



Figura 6: reiteração da vegetação

Essa combinação sugestiva e paralela de imagens cria o ritmo poético de *Hiroshima, meu amor* e aponta para uma expressividade lírica do próprio tempo no filme, arranjado como elemento estético fundido à experiência do corpo, espaço de implementação de um tempo que existe na memória, reiterado pelo movimento integralizador da câmera. A relação entre tempo e corpo se estabelece pelo efeito comparativo entre a memória do que foi visto e a memória do que foi criado, coordenando história e invenção pelo crivo da subjetividade, realçada ainda pelas comparações de imagens (fotograma 3 e 6). Nos fotogramas 3 e 4 observamos exemplos da narrativa desenvolvida pela descrição mnemônica da personagem-atriz, que no instante-já da relação erótica, ocorrida na cena do quarto (na primeira parte do filme), destaca as imagens vistas em Hiroshima, imagens históricas que se confundem com a própria imaginação da personagem, revelando a própria natureza ontológica da arte, o ilusionismo, criador de novos olhares da própria história, como os relatos de guerra.

Os fotogramas (4) e (6) ilustram distorções temporais projetadas pela câmera, unificando o passado e o presente pela imagem da vegetação: elemento estético

representativo da morte, resquício do que restou da cena de encontro dos amigos no fotograma (3). O fotograma (3) representa, aqui, o significado de distorção temporal registrado pela descrição da personagem-atriz, que alcança os sentidos da tragédia pelo tempo da subjetividade (memória inventada pelas imagens reconstituídas do filme que está sendo gravado em Hiroshima pela personagem-atriz). O fotograma (3) no plano estético é uma antecipação narrativa (prolepse), criadora de uma atmosfera obscura que sugere no introito, com auxílio da música, a dimensão fatídica do enredo. Neste caso a câmera estabelece uma relação de sugestão com a memória fictícia da personagem-atriz, intensificando-a imagetivamente. Segundo Genette (1989, p.66), a prolepse é um recurso utilizado, mormente, pela narrativa em primeira pessoa (focalização centrada na voz de uma personagem) e que eu chamo aqui de narrativa de introspecção, pois “a narrativa em primeira pessoa presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel.”.

Este cruzamento distinto de informações narrativas repercute não só a distorção temporal, tecida pela compreensão subjetiva da história alcançada pela personagem-atriz, mas também uma distorção do sentido da vida e da morte, colocado na poesia em movimento de Alain Resnais pelo amorfismo de uma concepção de experiência, cuja vida é atravessada pela morte e a morte pela vida. Este último caso é colocado pela própria prolepse que apresenta o filme, ratificando a presença da vida resistente mesmo na morte. Em outro sentido, a vida é metamorfoseada pela morte metafórica, psíquica, como veremos na cena do porão, quando a personagem-atriz representa performativamente a condição de decadência, de finitude de uma subjetividade negada socialmente pela família, o que pode ser percebido pelo corte do cabelo (descaracterização do feminino) como mecanismo de punição, já que a personagem-atriz havia envergonhado a identidade francesa, nacional da família, ao se relacionar eroticamente com um soldado alemão no contexto da segunda guerra mundial.

Assim, as distorções criadas esteticamente pela narrativa introspectiva, intensificada pelo paralelismo rítmico das imagens, propicia uma compreensão da guerra, incorporada menos como fator histórico do que como propulsor da alta entropia¹⁵ da personagem-atriz, representada pelos elementos estruturais do filme. Essa

¹⁵ Refere-se a uma medida de desordem, na qual certos arranjos na vida diária ou no movimento aleatório do cosmos promovem uma alta ou baixa desordem. Ver *O Universo Elegante*, do físico Brian Greene.

perspectiva estética reforça o entrelaçamento entre cinema e sociedade, em uma postura de enfrentamento político, pelo qual o holocausto é recuperado e sugerido pela própria entropia da linguagem.

Eu desloco a concepção de entropia da mecânica quântica, que explica a desordem global de um sistema físico, e reoriento-o para o entendimento das tensões percebidas no tecido do filme: entre espaço e tempo, memória e esquecimento, primeiro plano e plano aberto, linguagem narrativa e linguagem lírica. Por meio dessa última, instituem-se esteticamente as outras tensões no filme, e, acerca dessa ótica apregooou o propósito de minha análise: a relação de travessia entre linguagens diferentes para a elaboração de uma semântica da representação cinematográfica em *Hiroshima, meu amor* sobre os desdobramentos mórbidos do holocausto percebido pela travessia de vozes do que foi visto ou não em Hiroshima, chamando atenção para a própria cegueira frente à memória histórica do que aconteceu em Hiroshima.

É importante destacar que para se inferir um entendimento profícuo sobre a fusão de diferentes linguagens, convém discutir como o cinema e a poesia se tocam mutuamente. Eis que surge o tópico sobre o florescer *palimpsesto* da poesia ou do cinema? De fato, como pode ser visto, o cinema está na poesia e a poesia no cinema, como experimentação intersemiótica de uma linguagem cinematográfica moderna e de uma poesia de vanguarda contemporânea (como a poesia digital, que une, pelo processo da intermedialidade, a linguagem do curta-metragem com a linguagem da poesia escrita). Estabelecendo, desse jeito, comunicação com o mundo através de uma dialética de percepção.

3. A criação *palimpsesta* da arte: um mosaico contemporâneo do lírico

Reitero, aqui, a discussão sobre as relações de troca entre a literatura e o cinema, antes apresentada por Bazin (1991), Brito (2006) e Gomes (2014), que aponta em duas vias de compreensão: o entrelaçamento de formas e a adaptação, cuja leitura se pauta mais especificamente nas contribuições do teatro e do romance como eixos coordenadores do filme. Segundo Gomes (2014, p. 105), “os melhores filmes e as melhores ideias decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não”. Essa referência translúcida às mediações feitas pela linguagem do cinema

inclui até mesmo a poesia, embora o crítico se limite a pensar as formas dramáticas e narrativas.

Contudo, amplio o debate, considerando a ligação entre a linguagem do cinema e da poesia, sobretudo, a contemporânea, pois foi a expressão que melhor soube expandir as fronteiras da linguagem poética, incorporando ou se revelando a partir de outras mídias: o cinema, a arte digital e a carta. Esta última, por exemplo, é manuseada como texto poético em um movimento artístico da década de 1970, *Arte Postal* ou *Mail Art*. Esse movimento utilizou os correios como espaço de implementação da linguagem artística, reunindo escritores experimentais de vários países, influenciados pelos movimentos vanguardistas europeus do início do século XX (Dadaísmo e futurismo). Tinha uma conotação política e questionadora, buscava por meio da montagem (entre fotografias, selos e palavras) criar outro esquema para a criação poética. No Brasil, *Arte Postal* foi germinada pelo artista pernambucano Paulo Bruscky e divulgada por meio de várias amostras de arte marginal promovidas em São Paulo. Sobre esse movimento artístico, Britto (2009) ressalta que:

O contexto internacional em que a Arte Correio se desenvolve a partir dos anos 1960/70 – juntamente com a Arte Conceitual – é marcado pela contracultura e pelos movimentos Feminista e anti-Guerra do Vietnã. A luta pelos direitos civis marcava os Estados Unidos e a Europa, e o espírito contestatório dos estudantes – inspirado pelo Maio de 68 francês – reivindicava a imaginação no poder. Essa situação, portanto, não foi diferente na América Latina, que na época de expansão da Arte Correio vivia sob regimes ditatoriais; a Arte Postal soube absorver todos esses acontecimentos e apresentar-se como uma linguagem artística anti-institucional, contestatória e libertária, tentando a todo custo escapar de um possível confinamento cultural, provocado pelo sistema, pela censura e pelos valores artísticos tradicionais, calcados no conceito do objeto artístico estático dentro dos museus e galerias. A livre combinação tipográfica com elementos visuais diversos, a criação de selos, carimbos, fotografias, xerox, entre outros recursos, conferiu à Arte Postal um caráter polissêmico, que impossibilita definições conceituais restritivas. (BRITTO, 2009, p. 115).

Como distingue Britto (2009), esse tipo de poética mescla diferentes formas de comunicação, em uma atitude de rompimento artístico e social, nos fazendo meditar a arte como uma estrutura aberta. De fato, a ruptura artística surge deveras em um

contexto social de entropia, onde se exprime uma resignificação dialética da tradição, fragmentada, uma vez que não é capaz de dizer mais sobre uma sociedade e sobre sujeitos multifacetados.

Nessa perspectiva do *Mail Art*, em 2014 (ano que marcou os cinquenta anos de repressão militar no Brasil), Avelino de Araújo,¹⁶ foi convidado a criar postais (junto com outros artistas) em protesto à ditadura militar numa corrente chamada *Convocatória de Arte Postal*. Como se pode observar no poema postal abaixo (exposto na *Mostra Internacional de Arte Postal – 1964-214: 50 anos de Arte Contra o Estado – CCSP – SP*)¹⁷:



Figura 7: poema postal

A figura (7) representa um exemplo de um poema postal, cuja sugestão poética é montada por meio da justaposição de algumas formas (o selo, a linguagem verbal, o desenho), e de uma maneira semelhante ao cinema, esboça a significância através do paralelismo entre os diferentes elementos montados (justaposição de planos – *cinematismo* na *Arte Postal*). Percebe-se por meio da combinação dos dois selos uma sugestão irônica da interferência da política americana na formação de regimes separatistas e opressores na África e no Brasil. A ironia é montada com o paralelismo

¹⁶ Avelino de Araújo é um poeta contemporâneo e artista plástico de Patu no Rio Grande do Norte. Utiliza seu conhecimento de artes plásticas para produzir uma poesia intersemiótica experimental. Publicou os livros (poemas visuais): *Antropoemas* (1980); *Oficina do autor* (1985); *Cellulose Overture* (1996); *Absurdomudo* (1997); *Abrapalavras* (2001) e *Horizontem* (2012). Além disso, é autor de vários poemas digitais (*Conto de Fardas*; *Sonetos*; *Clipeoma*; *Genocídio*, *Les Fleurs du Mal* entre outros) divulgados no *youtube* e no site www.avelinodearaujo.com.br. Na década de 1979 participou do movimento estético-literário Arte Postal ou Mail Art.

¹⁷ Imagem retirada da galeria da Convocatória de Arte Postal, acessada pelo link: <http://artecontraoestado.blogspot.com.br>

estabelecido pela imagem do coração associado ao termo *apartheid* e *CIA*, que ao invés de significar, o clássico slogan, “eu amo alguma coisa”, sugere pela presença do endoesqueleto, externalizado enquanto imagem, a morte, a finitude do sujeito, separado do próprio coração, ou seja, da própria condição de subjetividade.

Como se pode ver, a partir do cruzamento de linguagens, um texto autoconsciente se revela enquanto estrutura e simultaneamente descortina criticamente os meandros sócios históricos da civilização ocidental, e em uma atitude reflexiva reúne literatura e sociedade. Segundo Cyntrão (2009, p.47), “o entre-lugar é o espaço estético de intervenção em que qualquer identidade radical é diluída e o sujeito artístico é livre para ressignificar o imaginário que o impulsiona.”. Ideia presente também no cinema de ruptura e certos movimentos, como a *Nouvelle Vague*. Esse entre-lugar perpassa o que Stam (2003) apresenta como dialogismo intertextual refratário e disseminador:

O dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. O cinema nesse sentido herda (e transforma) séculos de tradição artística. Inscreve, por assim dizer, a totalidade da história das artes. Um filme como *Cabo do Medo*, de Scorsese, por exemplo, traz inscrita a literatura sobre o apocalipse, que remonta pelo menos ao livro bíblico do Apocalipse. (STAM, 2003, p.226).

Ressalto, pois, que o trânsito entre linguagens é uma forma de ver e entender tanto a poesia quanto o cinema. O próprio Hegel (1993, p. 530) em sua leitura dialética já ratificava o gênero da poesia como uma linguagem de associação de formas: “a poesia constitui, portanto, o termo médio, que reúne os dois extremos de uma nova totalidade, formados pelas artes plásticas e pela música, para realizar a síntese superior, que é o da interioridade espiritual.” Em outras palavras, o aspecto de intermedialidade¹⁸ da arte poética, aqui posto, é uma maneira crítica de expansão da consciência do sujeito que se processa pela linguagem, mas uma linguagem que o representa, colocando-o em autonomia.

¹⁸ Conceito apresentado por Jürger Müller (*Intermedialität*) para designar a relação de confluência estabelecida entre as várias mídias.

Aliás, a relação entre literatura e cinema tem se estabelecido desde os primeiros passos da arte cinematográfica, seja pelo processo de assimilação da forma (romance e poesia), seja pela intertextualidade que incide sobre a adaptação de textos literários. O princípio estético-imaginativo do cinema dialoga com o sistema semiótico literário, especialmente, com aquele concretizado pelo romance do século XIX, isso motivou, como reflete Brito (2006), o amadurecimento da nova narrativa (audiovisual):

Um dos primeiros cineastas do mundo, considerado o pai da linguagem cinematográfica, o americano David Wark Griffith, deu depoimento onde revela que não teria chegado a descobertas fundamentais para a narrativa do cinema se não tivesse levado em conta as suas leituras do romance de Charles Dickens (BRITO, 2006, p. 9).

No sentido inverso, o cinema também influenciou a arte literária, no livro *O sol também se levanta* (1926, Ernest Hemingway), por exemplo, no nível da estrutura, os capítulos surgem como planos-sequência¹⁹, nos quais espaços e ações diferentes se interligam pela ruptura, mas de modo diferente aos planos curtos da montagem, arrolam uma fotografia mais objetiva e realista dos personagens e do ambiente. Identifico ainda elementos da poesia no cinema de origens, com a película ilusionista de Georges Méliès, *Viagem à Lua* (1902).

A cena clássica do choque da nave com o olho da lua cria uma relação de personificação com a imagem, reverberando na imagem fílmica o caráter metafórico da linguagem poética. E como se trata de um texto fílmico, o grau de símile é efetuado na própria imagem, a lua ocular da câmera como metáfora do homem. A lua ganha a partir da imagem associativa o significado de unificação, a junção do cosmos com o homem em dois ângulos: pela personificação da imagem do satélite e pelo entrelaçamento da nave com o satélite, o que equivale a dizer que a lua representa a imaginação, acarreta ainda a criação, isto porque o olho remete à percepção visual e cognitiva.

¹⁹ “É um plano muito longo, que possui uma unidade narrativa equivalente a uma sequência. Esta noção faz parte, a partir de 1940, da construção de um espaço realista no cinema tendo como corolário a profundidade de campo, já que permite evitar a fragmentação pela montagem e apresentar ao mesmo tempo várias ações.” (JOURNOT, 2009, p. 118).

Figura 8: *Travelling para frente*Figura 9: *Metáfora visual*

Seguindo-se o raciocínio do formalismo russo, que concebia a linguagem literária como aquela que se organizava de forma a provocar, por meio dos seus elementos, um efeito de “estranhamento”, “tornando os objetos mais perceptíveis” (EAGLETON, 1997, p. 5), no texto verbal o imagético surge da “deformação” das palavras, que invertidas criam novas percepções da realidade, no filme a construção do movimento e da imagem da lua segue o mesmo princípio e cria uma ambiguidade artística através do modo incomum como a lua é projetada na imagem. Estas são conclusões parciais retiradas de uma única cena, que nos coloca diante do rico imaginário estabelecido entre literatura e cinema.

Além disso, *Viagem à lua* é ainda uma adaptação fílmica do livro *Da Terra à Lua* (*De la Terre à la Lune*, 1865), de Julio Verne. A relação entre poesia e cinema é apontada, inclusive, por um período estético do cinema francês, denominado Realismo Poético, que entre os anos de 1934 e 1940 produziu filmes (como *Cais das sombras* e *A besta humana*) que utilizaram uma combinação de realismo com lirismo, ressaltando, por meio de uma criação sugestiva da luz, personagens marginalizados no contexto da França decadente dos anos 1930. Esses atravessamentos de linguagens alargam a percepção do espectador-leitor ou do leitor-espectador²⁰, colocando-o em uma chave mais densa de compreensão da criação estética, e, por conseguinte, da vida. Como podemos pensar, junto a Genette (2006), essa questão diz respeito à transtextualidade, que ele chama metaforicamente de *palimpsesto*, de outro modo, a relação declarada ou não declarada com outros textos, como se segue:

²⁰ Utilizo esse termo, uma vez que estou discutindo mais de perto a relação entre literatura e cinema. Então, com espectador-leitor estou me referindo ao espectador especializado ou não do cinema, lendo as linguagens literárias no filme e com leitor-espectador, no sentido inverso, trata-se do leitor vendo os códigos da linguagem fílmica na poesia ou na prosa.

Fazer o novo com o velho tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos "fabricados": uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. Essa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode ser figurada pela velha imagem do palimpsesto, na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência. (GENETTE, 2006, p.45).

No tocante à poesia, a influência recebida do cinema se processa, comumente, por meio de quatro tendências: **adaptação** (o meio mais observado pelos críticos), **interação de temas**, **interação de formas**, e **interação de signos** (formas e significados cinematográficos). A adaptação é uma forma de representação preambular e recorrente no cinema desde as primeiras películas, a exemplo do filme *A queda da casa de Usher* (1928), de Jean Epstein, e, também estabelece vínculos narrativos com a poesia através da transposição *palimpsesta* – uma mudança feita por meio do diálogo intertextual. Sobre isso, Hutcheon (2011, p.29) ressalta que “a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa transcodificação pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance). No caso desta discussão envolve uma mudança de mídia (do poema para o filme), como a animação fílmica *Morte e vida Severina* (2010, Afonso Serpa), adaptado do poema homônimo de João Cabral de Melo Neto; o filme *O Vestido* (2004, Paulo Thiago), baseado no poema de Carlos Drummond de Andrade, *O caso do vestido*. A propósito o poema também foi adaptado para um romance intitulado *O vestido* de Carlos Herculano Lopes.

A interação de temas ocorre por meio do diálogo com personagens ou signos do cinema, como nos poemas de Sérgio de Castro Pinto: *A girafa II* e *Diante de um filme de Carlitos*. Este último se reporta diretamente ao personagem mais célere da comédia pastelão, *Carlitos*. As duas estrofes do poema se colocam *diante de um filme de Carlitos*, dito de outra maneira, a poesia se coloca diante do cinema de *Chaplin*, atribuindo a sua pantomima à arte da palavra como uma ação gestual da própria poesia para unificar os dois extremos da vida: a miséria e a graça. Assim, “sentava os olhos e logo os dividia:/ chorava com o direito/ e com o esquerdo sorria” (primeira estrofe).

No poema *A girafa (II)*, o poeta recupera a presença performática da atriz Audrey Hepburn, ao colocá-la no eixo de comparação metafórica com a girafa: “a girafa

é Audrey Hepburn,/ olhem o pescoço/ que a girafa tem!”. Ressaltando o estilo, o que chama atenção para a performance da girafa, para a performance da atriz e para o estilo da poesia, gestual como seus personagens, ideia reforçada pelo desenho²¹ de Flávio Tavares, também participante do poema como intensificador de imagens, a metáfora plástica da metáfora verbal. Consoante com Lótman (1978), a metáfora é um metamodelo que cria uma ligação íntima entre o discurso verbal e o não-verbal (visual), e cria uma zona de aproximação entre o estado das coisas pré-determinado pelo contexto cultural (NÖTH, 2007). Podemos ver a seguir o desenho metapoético de *A girafa (II)*:



Figura 10: Desenho de Flávio Tavares

Canto ao homem do povo Charlie Chaplin (Carlos Drummond de Andrade) é outro exemplo de interação com os temas do cinema, reiterando, assim como *Diante de um filme de Carlitos*, o *slapstick*²² de Chaplin.

²¹ Retirado do livro de Sérgio de Castro Pinto: *Zôo Imaginário*.

²² *Slapstick* é um termo inglês utilizado para se referir à Comédia visual muda, da qual Chaplin foi um esmero precursor. Ver Ronald Bergan. *Ismos: para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010.

O caso da obra de Charles Chaplin é até o momento singular na história do cinema. Da primeira à segunda guerra mundial viveu na tela e impregnou-se nas imaginações uma personagem tão popular como os maiores ídolos da história do cinema e, ao mesmo tempo, tão consistente, coerente e profunda quanto as maiores figuras de ficção criadas pela cultura ocidental (GOMES, 2014, p.116).

O poema de Drummond personifica, pelo personagem Carlito e pela moldura visual de várias cenas de filmes de Chaplin (*Tempos Modernos*; *Luzes da cidade*; *O garoto*), o homem do povo, iconizando liricamente os *abandonados*, os *falidos*, os que *comem na extrema penúria*, ou seja, o povo comum, cuja existência está calada pelos declínios e crises sociais. E embora a voz do sujeito lírico não possa ser escutada no plano da fala pelo interlocutor, é uma voz silenciosa tal como a do cinema mudo, com a qual o sujeito lírico expressa a sua comoção do mundo. Essa voz tanto na primeira expressão artística quanto na segunda adquire densidade e significação no plano expressivo do visual. Essa interação de temas se aproxima mais do conceito de intertextualidade, como eixo propulsor da sugestão lírica e dessa voz da poesia que procura significância no diálogo com a voz do outro, neste caso, a voz do cinema de Chaplin.

À luz das contribuições de Barthes e Riffaterre, a crítica Hutcheon (1991, p.166), acentua que a “intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso.”. Esse relacionamento entre leitor e texto alarga a experiência estética da poesia, tocada também, em um processo receptivo-criativo, pela história do cinema, janela aberta para o mundo. Essa relação entre leitor e texto presente no processo intertextual é indispensável também ao cinema e, reflete a própria cinefilia, “considerada como maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso” (BAECQUE, 2010, p.33). Prática recorrente entre os críticos do *Cahiers du cinema*, que produziam e comentavam seus filmes e dos outros críticos e diretores também em um contexto de influência.

Já a interação das formas se efetua na reunião de códigos cinematográficos sugeridas implicitamente ou explicitamente no texto poético (planos, câmera subjetiva, *travelling*, *close*). Nesse nível de compreensão relacional, apresenta-se o que Eisenstein (2002a) chama de *cinematismo*: a linguagem cinematográfica exposta nas outras artes

(teatro, romance, poesia, música e artes plásticas), mesmo antes do surgimento do cinema. Esse *cinematismo* passa a ser visualizado na poesia contemporânea como tradução intersemiótica, ou seja, a interpretação de um sistema de signos em outro. Aqui se situa, com mais profundidade, a transferência de códigos de uma arte para outra, no intuito de expandir as próprias configurações de uma expressão artística localizada em determinado momento histórico. Segundo Müller (2012, p. 19), “a poesia pode e deve ser entendida como fenômeno de intermedialidade, desde as suas origens remotas ao mundo das mídias analógicas e digitais.”. Com efeito, a poesia manifesta-se em outras mídias ou através dos recursos de outras mídias, e, isso pode ser percebido nos poemas apresentados adiante.



Figura 11: poema *Recuerde*

A figura (11) recupera um poema plástico de Arnaldo Antunes, publicado no livro *Agora aqui ninguém precisa de si*. O poeta tece, no espaço de implementação da fotografia, a sugestão poética da memória, incorporando à dinâmica da imagem um espelho retrovisor, que projeta uma perspectiva do espaço semelhante à câmera subjetiva no cinema, “este processo coloca a câmera no lugar ocupado por uma personagem, de forma que o espectador tem a sensação de ver aquilo que vê a personagem.” (JOURNOT, 2009, p.20). Alain Resnais utiliza esse recurso no filme *Hiroshima, Meu amor* para mostrar para o espectador os espaços de interiorização da personagem. As cenas da primeira sequência se desenvolvem com a voz em *off* da personagem que narra as coisas vistas em Hiroshima (hospital, museu e outros espaços), porém, ao invés de a câmera mostrar a personagem dentro do campo de visão descrito por ela através das lembranças, como ocorre frequentemente com filmes que utilizam o *flashback* (*Cinema Paradiso*, *Cidadão Kane*), nos quais se apresenta um único personagem em dois espaços-temporais, a câmera olha a partir de um longo movimento em *travelling* aquilo que está sendo narrado; ela substitui assim o olhar da personagem.

Mais adiante um poema que recupera o *close*, elemento característico do cinema, como enfatizou Martin (2003).

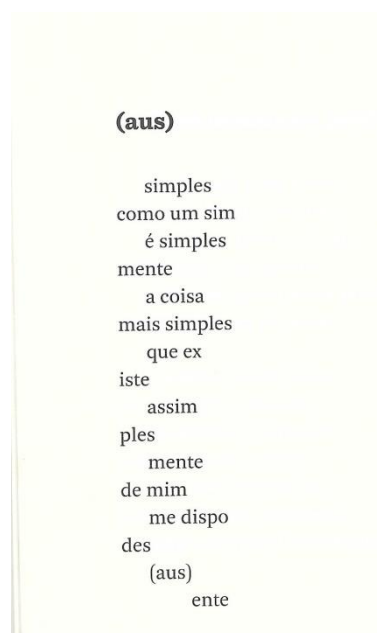


Figura 12: poema em *close*

O desmembramento de uma palavra em partes menores com sugestões abertas de sentidos, em uma espécie de enjambement fonético, não evidencia naturalmente o *close-up* na linguagem da poesia, embora essa poesia receba sim influência das mídias visuais (artes plásticas, fotografia, cinema) e, aliás, a fragmentação das palavras é um recurso muito aproveitado pelos concretistas, como nos saltam aos olhos os versos do livro *Bestiário*, de Augusto de Campos: (con/dor), todavia, mesmo não demarcando, esteticamente, o *close*, é uma leitura possível dessa perspectiva da linguagem cinematográfica, e no poema *Aus* (Paulo Leminski) o foco e o enquadramento dessa palavra criam um *close*, que chamo de semático²³, e cuja unidade mínima de sentido é alargada pelo enquadramento em primeiro plano, participando como estilo do poema. A ideia é reforçada pela estrutura da estrofe, colocada estreitamente na vertical. Além disso, o texto é integrante do livro *La vie en close* (1991). Nesse livro os poemas estão sempre se remetendo às temáticas e à linguagem cinematográfica. E o título em francês

²³ Uso esse termo para ressaltar uma unidade mínima de sentido em um plano relacional, especificada pelo *close*, por isso, *close semático* (por se tratar de um enquadramento de uma palavra ou parte dela). Embaso a minha interpretação no conceito de *sema* apresentado pelo *Dicionário de Semiótica*, de A.J Greimas e J. Courtés.

pode representar uma alusão à própria história do cinema, dado que o primeiro filme foi produzido na França pelos irmãos Lumière (*A saída da fábrica Lumière*, em 1895), através de uma câmera com projetor chamado de cinematógrafo.

No nível que chamo de interação dos signos, a linguagem cinematográfica mostra-se por meio dos temas e da estrutura, ampliando a aproximação entre poesia e cinema, o que pode ser analisado no poema *Cine luz* de Leminski, também inserido no livro *La vie en close*.

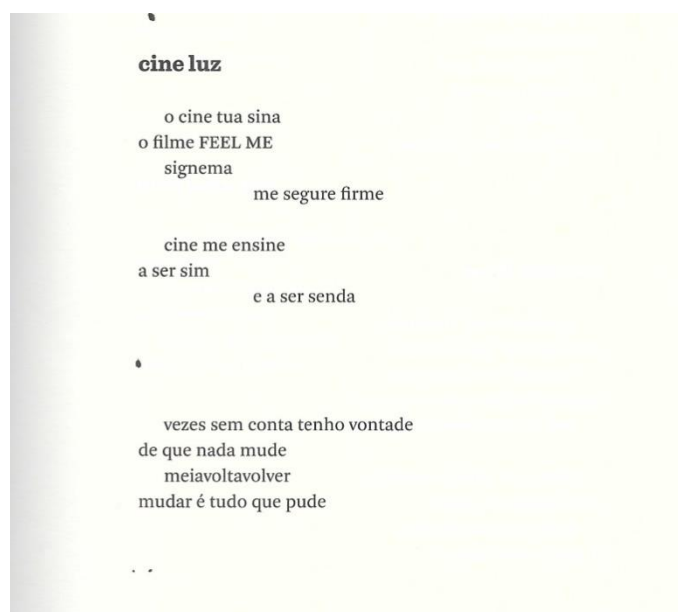


Figura 13: *signema*

No poema *Cine luz*, o cinema aparece como “signema” – código que impulsiona a expressividade, a mensagem poética leminskiana, mostrando o próprio movimento do cinema na poesia a partir da representação da projeção (sugerida pelo formato das estrofes e da sequência de imagens) e do movimento, percebido pela ilusão criada pela disposição dos versos, ideia também presente no poema *Travelling life*. Além disso, o termo *travelling* refere-se ao movimento da câmera no cinema. “Signema” seria, pois, a forma do cinema recuperada na forma da poesia (signo do cinema), inclusive, pela sugestão de sentidos contidas nos signos “feel me”, que pelo jogo com a palavra inglesa sentir, evoca eufonicamente a imagem acústica da palavra filme acrescida de um pronome definidor daquilo como partícipe do “eu”, ou o filme como reflexo do próprio eu e por conseguinte da própria poesia.

Esse poema de Leminski se estabelece pelo crivo da linguagem cinematográfica, que realiza o seu torneio dialógico na esteira de um movimento monológico, centrado na organização individual da forma poética, para introduzirmos aqui a ideia de estilo poético bakhtiniano: “o poeta não pode contrapor sua consciência poética e suas intenções à linguagem que usa, pois ele está todo nela, e por isso, no âmbito do estilo não pode torná-la objeto de relação. A linguagem lhe é dada somente de dentro para fora, em seu trabalho intencional.” (Bakhtin, 2015, p.60). Nesse sentido, o diálogo com outras linguagens sucede à interiorização do estilo, participa como arquétipo de uma criação subjetiva, por isso, o caráter monológico.

Cine luz é um exímio exemplo da expressividade de outra linguagem na composição do texto poético, recobrando ainda os temas do discurso do outro como gerador de sentidos anunciado apenas enquanto elemento de interiorização do poeta, o cinema encontrado não só na sugestão da forma, mas também na palavra, como a apropriação do signo “volver”, cujo sentido aponta para o retorno esperado por esse eu-lírico, e simultaneamente, recobra uma memória fílmica: *Volver* (2006, de Pedro Almodóvar), como intertexto intensificador do sentido da volta, já que o filme trabalha com retorno de personagens ao passado.

Falando um pouco mais de exemplos de poemas no eixo da interação dos signos, recupero *Janela em movimento*, inserido no livro *Poheresia* (2014), do poeta e semioticista Expedito Ferraz Júnior, e pelo qual a linguagem do cinema aparece pela sugestão do entrelaçamento de “curtas-metragens”, que apresenta uma visão do campo em projeção pela ideia do movimento, no qual duas dimensões são arroladas, a de fora que está sendo filmada e a de dentro (o olhar ou a percepção criativa da filmagem).

Janela em movimento

curtas-metragens

entrelaçam-se

foradentro

Por esse ângulo, o signo “curtas-metragens” desponta como temática ao indicar um tipo de filme (que mede menos de 1599 metros no formato padrão), presente na história do cinema desde as origens, com os textos fílmicos dos irmãos Lumière, e reporta-se ao enquadramento e a projeção (reiterando a estrutura), tendo em vista que se entrelaça ao sentido da janela (enquadre) em movimento (ação fílmica). Abaixo, apresento um exemplo plástico dessa ideia projetiva do *foradentro*.



Figura 14: *Interior vermelho, natureza-morta sobre mesa azul*

Haja vista o sentido dialógico da discussão que, aqui, se revela, recupero em uma rede de interações, da qual participo enquanto crítica, colaborando para o *movimento* de significância do texto, ao pôr no eixo de relação com outros objetos, a pintura do Henri Matisse, posta na figura (13). Deste modo, retomo a leitura de Schnaiderman (1983, p.102) para enfatizar que “a relação dialógica seria a única forma de relação como homem-pessoa que conserva a liberdade deste, e sua característica de algo não acabado.”. Por isso, a pintura fauvista da figura (13) apresenta-se como um quadro revelador da imagem *foradentro* sugerida pelo poema *Janela em movimento*. Assim como o poema, reitera duas dimensões inerentes ao campo da representação: o espaço e a perspectiva delimitada (o enquadramento artístico).

O crivo posto em relevo remonta ao precípua dialético da arte, meditada, desde os pensadores antigos, como Aristóteles e Horácio, como interativa e derivativa, e se antes eles falavam de gêneros literários, a partir do romantismo começa-se a considerar, sobretudo, a derivação e a interação de formas (gêneros literários também são formas, mas específicas, com delimitações, quando utilizo forma aqui, estou me referindo a

subgêneros e às experimentações inovadoras com a própria tradição), ideia amplificada nas representações artísticas modernas e contemporâneas, como evidenciado com o filme artístico europeu, que emerge em meio às efusões modernas da arte poética e plástica e a poesia experimental, mediadora de linguagens. Se antes a teoria literária e genológica já estabeleciam correlações entre as formas como distingue Hegel na *Estética*, percepção crítica acerca de engendramentos genológicos. Por esse viés, as relações dialéticas eram percebidas no contexto de uma forma artística, e não eram necessariamente intencionais. Com o advento da poesia experimental (concretista, digital), as fusões ocorrem, comumente a partir de um plano intencional, reverberando propostas estéticas. Por exemplo, a poesia digital de Avelino de Araújo, que utiliza o movimento e o enquadramento do cinema, cujo texto é divulgado em link no blog e no canal do youtube.

Até aqui se sobressaiu mais a linguagem fílmica na poesia, mas não podemos esquecer de que não só a narrativa do romance colaborou para o processor elaborativo do cinema, como também a poesia por intermédio da montagem, particularmente no que corresponde ao cinema moderno²⁴, do qual participa *Hiroshima, meu amor*. A linguagem da poesia japonesa precipitou a criação do cinema intelectual e de arte europeu, um cinema de montagem, por meio do trânsito de linguagens surge uma forma para o cinema, que a atualiza e a potencializa como podemos acessar na reflexão de Plaza (2003):

O conceito de montagem eisensteiniano não é senão exemplar de uma operação tradutora que envolve trânsito de canais (meios) e a consequente transcrição de signos que buscam sua codificação dentro de um novo meio. Não por acaso, esse conceito de montagem encontra sua mais perfeita conformação em certos tipos de ideogramas japoneses: os ideogramas copulativos, onde, a partir de dois pictogramas justapostos, surge um conceito, não um terceiro como produto, mas como qualidade. (PLAZA, 2003, p. 143).

Para Eisenstein (2002a), a poesia ideogramática japonesa, o Tanka e o Haiku (haikai), estabelecem um ponto de vista estético relevante para o conceito de montagem

²⁴ A noção de cinema moderno recobrada aqui está pautada no conceito de produção fílmica, discutido por Aumont no livro *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*: entendendo cinema moderno como aquele experimental, vanguardista, procurando intencionalmente efeitos estéticos por meio da fotogenia, da montagem e do movimento criativo da câmera.

cinematográfica, pondo em disposição planos distintos para a sugestão de uma ideia diferente, ativadora da “psique” do personagem, do plano cinematográfico ou do argumento fílmico. Isso porque o Haikai, baseado no sistema copulativo dos hieróglifos, combina duas descrições (imagens verbais) para a construção densa de uma imagem conceitual. Como podemos alcançar no haikai de Bashô, recuperado pelo próprio Eisenstein em *A forma do filme*:

Corvo solitário
Galho desfolhado
Amanhecer de outono

Os dois primeiros versos colidem e geram a imagem plástica intensificada do “amanhecer de outono”. Logo, o cineasta e crítico visualiza o cinematismo na poesia japonesa e ainda na poesia russa de Maiakovski. E chama atenção para a conjuntura da aproximação das artes com o cinema, ressaltando que a montagem na poesia é intensificada no filme, adquirindo qualidade intrínseca. Acerca das potencialidades da montagem no cinema, Eisenstein (2002a) afirma:

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra ou som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade. (EISENSTEIN, 2002a, p.16).

A montagem engendra, em outras palavras, uma espécie de linguagem poética no cinema, ao alargar o caráter figurativo da mensagem fílmica, distendida pelo choque de imagens, sugerindo níveis de metáforas nos planos cinematográficos. Em conformidade com Martin (2003, p.93), “a metáfora é a justaposição por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia.” Se no haikai japonês, o choque se processa no nível verbal, no cinema se coordena pelo nível visual, embora em alguns filmes como *Hiroshima, meu amor*, o choque também se expresse no nível dos diálogos (verbal) sobrepondo uma imagem

dentro de outra imagem, ou intensificando-a: “Quatro vezes ao museu, em Hiroshima./ Eu observava as pessoas,/observava a mim mesma”. Essa justaposição de dois planos descritivos cria uma imagem conceitual da própria memória, tocada pelas contorções da personagem-atriz no mosaico lírico de Alain Resnais, e pela qual se entrelaça a experiência de Hiroshima ao passado em Nevers.

Utilizo metaforicamente a imagem do mosaico para falar da montagem no cinema, e mais estritamente em *Hiroshima*, por isso, lírico, em razão de remeter ao poematismo (o inverso de cinematismo) no filme, ou como a linguagem lírica passa a funcionar como signo de *Hiroshima, meu amor*, amplificando a densidade expressiva e psicológica do mesmo. No texto *Incompreensível para as massas*, de Maiakóvski (2014, p.123), a poesia e os significados articulados por ela se revelam pelo *cinematismo*, posto pela montagem, na alternância dos versos como possibilidade distinta de quadros da relação entre leitor e poesia, em uma organização paralela de planos como o cinema de montagem. Eisenstein (2002b, p. 47), ao falar sobre a montagem na poesia, ressalta que “a poesia também nos proporciona outro esquema, que tem um poderoso defensor em Maiakovski. Em seu verso cortado, a articulação é feita não de acordo com os limites do verso, mas de acordo com os limites do plano.”. Essa ideia se esboça no poema ilustrado abaixo, no qual a composição em planos dos versos criam várias sugestões de sentidos.

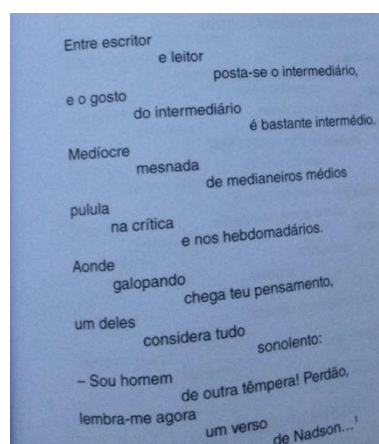


Figura 15: Poema montagem

Assim, precipita-se, no estilo de Maiakóvski, uma poesia cinematográfica, onde se destaca a montagem. Em *Hiroshima*, em um quadro semelhante ao de Maiakóvski, se

desenvolve uma narrativa lírica, que por meio também da montagem e do tempo desnuda uma fotografia poética da arte em movimento. Efetivamente o mesmo mecanismo aproxima o cinema e a poesia, a montagem, princípio figurativo da sugestão de ideias, logo, da linguagem poética.

CAPÍTULO III

DA POESIA AO CINEMA: TRAÇOS ESTILÍSTICOS DA CRIAÇÃO LÍRICA

1. O estilo lírico: panorama crítico e teórico

A linguagem lírica, comumente associada à poesia por estudiosos e críticos (Hegel, Paz, Staiger, Coutinho), pode ainda participar como procedimento estético da linguagem cinematográfica e de outras linguagens, quando percebida como estilo, ou como distinguido por Rosenfeld (1985), como traço estilístico, ou características de um gênero que podem aparecer de forma adjetiva, integralizando-se a outras formas. Essa concepção de arte amplia os sentidos de um tema abordado por um determinado filme e intensifica, muitas vezes, a relação entre sujeito e memória. Relação estabelecida por duas possibilidades de interpretação, primeiramente pelo entrelaçamento de outras linguagens artísticas ao código poético²⁵.

De acordo com Hegel (1993, p.350), “quanto ao modo de representação de que a poesia se serve, esta arte revela-se como uma arte total, como a arte em si, pelo fato de ela reproduzir outras artes”, como a incorporação do ritmo e da sonoridade da música e a plasticidade da pintura, este último associado em decorrência do caráter icônico da poesia, que mesmo em representações herméticas (a poesia decadentista ou simbolista do século XIX) aponta para um referencial, obviamente simbolizado pela criação poética.

Esse imbricamento de linguagens perpassa a relação do sujeito com a memória, por meio do conhecimento, da lembrança prévia que ele tem de outros gêneros e formas, motivando-o a encontrar e desdobrar os sentidos que estão nas entrelinhas ou entre as imagens (no caso da linguagem fílmica). Entendemos memória pela perspectiva crítica de Halbwachs (1990), apreendendo-a como o quadro de uma vida pessoal que dá forma às lembranças, aquelas interessadas ao sujeito a partir do auxílio de uma memória coletiva, ou seja, daquilo partilhado pelo grupo e que nos ajuda a encontrar a experiência vivida, reiterando um evento histórico, artístico ou individual.

²⁵ E não devemos perder de vista que compreendemos a lírica enquanto linguagem poética, reflexão que será discutida mais adiante quando problematizarmos a questão dos gêneros literários.

No caso da linguagem poética, reencontramos, por meio da memória individual e coletiva, outros discursos que participam da sua sugestão simbólica. Para Kristeva (2005), uma das características fundamentais da linguagem poética é justamente a sua natureza discursiva intertextual. Assim, “O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos.” (KRISTEVA, 2005, p. 185).

Os outros discursos artísticos que participam da linguagem poética promovem um alargamento da experiência perceptiva do leitor e do espectador, ao colocá-los em contato com a memória cultural dos gêneros e das formas (características ou configurações particulares de uma determinada linguagem artística, como o movimento da câmera no cinema denominado de *travelling*). Essa intersecção de discursos artísticos, reconhecida na obra de arte poética e ainda fílmica, incide sobre a questão da recepção, que não pressupõe, necessariamente, o conhecimento consciente dos recursos artísticos de outros sistemas semióticos para desvelar os sentidos de um texto, mas por meio do reconhecimento da multiplicidade de linguagens em um texto artístico pode-se entender a dinâmica das relações criadas, por exemplo, entre literatura e cinema. O próprio cinema apresenta, na composição de seu objeto, o filme, uma multiplicidade de outras linguagens artísticas, como descreve Brito (2006):

No que diz respeito ao cinema particularmente, esse potencial de similaridade se multiplica, na medida em que, o cinema é, por natureza, uma arte heterogênea que soma características básicas das outras modalidades de arte existentes, um autêntico compósito que sintetiza em si mesmo, entre outras coisas: a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a dramaticidade do teatro, e a narratividade da literatura (BRITO, 2006, p.64).

De fato a linguagem do cinema, incontinentemente, abriga outras linguagens, e o que é posto em relevo na percepção da poesia no cinema é como a mesma pode expandir e inovar o conceito de representação na arte cinematográfica com base na propriedade simbólica inerente à poesia, da qual se extrai uma série de ideias, sugeridas na *mise-en-cadre* (montagem).

Para Silva (1973), um aspecto relevante da poesia é o seu caráter simbólico, que extrai das coisas particulares um sentido geral e renovado. O simbólico na poesia consiste em expandir o sentido, criando uma metáfora na própria imagem, desvestida

pelo uso deslocado de uma palavra, mesmo não estando no eixo da comparação. Nos versos de Cecília Meireles (2001, p.232) ilustrados a seguir: a palavra “vazios” não se encontra no nível comparativo da metáfora, mas se ergue como símbolo por não querer dizer o sentido literal de vazio, indicando de outra maneira um estado de alma: “Eu não tinha este rosto de hoje [...] / Nem estes olhos tão vazios.”

No cinema, o efeito simbólico e, portanto, poético, acontece no nível da própria imagem, enquanto espelho visual da cena, irrompido, por exemplo, em vários quadros do filme *O sétimo selo* (1957, Ingmar Bergman), como se desenrola na cena da igreja, o cavaleiro Antonius diante do confessionário dialoga com a morte, sem saber que está falando com a morte, sobre o encontro que teve com a própria morte, e com a qual disputa a vida em um jogo de xadrez, e cuja imagem cria um efeito simbólico de prisão, conceito expressivo para a proposta narrativa do filme, ao representar o destino fatídico do personagem, preso à morte.



Figura 16: cena da igreja (*O sétimo selo*)

A construção simbólica da linguagem da poesia resvala no seu procedimento estético no cinema. E como declara Cañizal (1996), ao falar sobre a relação entre cinema e poesia presente nos filmes de Epstein e Pasolini: “o efeito poético parece ter sua origem na ordem que determina o arranjo das imagens que desvendam os sentidos ocultos do mundo ou, quem sabe, das imagens que colocam no mundo sentidos que se ocultam no homem e em seus modos de manipular as linguagens.” (CAÑIZAL, 1996, p. 355).

Como aponta a discussão anterior, a relação entre literatura e cinema tem sido construtiva no processo de experimentação estética, funcionando como um eixo para pensarmos a própria representação artística. Tais reflexões embasam a nossa perspectiva

analítica em torno da linguagem lírica como forma de representação do filme *Hiroshima, meu amor*.

A literatura está presente na estética de Resnais pelo próprio modo como o diretor desenvolve os seus filmes, já que o pré-projeto de um filme resnaisiano é o roteiro encomendado a um escritor ou escritora de literatura.

Eram necessárias as exigências tenazes de Resnais, e ao mesmo tempo esta confiança absoluta, para que a literatura e o cinema, longe de se prejudicarem mutuamente, se exaltem um ao outro (...). Não haveria filmes de Resnais se esses filmes não fossem obras de Duras, de Robbe-Grillet, de Cayrol, de Seprum, fiéis até o menor detalhe ao mundo que esses romancistas descrevem em seus livros (PINGAUD & SAMSON, 1969, p. 15).

A criação estética de Resnais desde o primeiro longa se traduz por dar um tratamento literário aos filmes. O roteiro de *Hiroshima, meu amor* foi escrito por Marguerite Duras, com a proposta de refletir sobre a decadência da guerra a partir de uma história de amor descrita por diálogos líricos, com uma entonação que de alguma maneira lembrasse *Moderato Cantabile* (com uma linguagem narrativa de entonação sonora e largamente simbólica e poética), um livro de Duras que motivou Resnais a buscar uma configuração lírica para *Hiroshima*.

No livro de Duras (*Moderato Cantabile*), as intuições da vida e da memória ressoam através de uma apreensão metafórica das mesmas como é suscitado na descrição narrativa a seguir: “Uma lancha passou pela moldura da janela aberta. A criança, voltada para a partitura, mexeu-se imperceptivelmente (apenas a mãe o percebeu), enquanto a lancha corria no seu sangue” (DURAS, 1985, p.11). Esse enquadramento poético do menino frente ao que está fora da casa, do momento desinteressante da aula de piano, reflete as contorções do desejo da criança: a liberdade, o *foradentro*, por isso a imagem da “lancha corria no seu sangue”. Esse nível de expressividade lírica é encarnado por Duras e Resnais em *Hiroshima*. Mas o que seria a criação lírica? Como essa linguagem participa da expressão poética de *Hiroshima*?

Naturalmente, não se pode falar sobre criação lírica sem atentar para a questão histórica dos gêneros literários, embora a análise seja fílmica. Os próprios estudiosos do cinema atentam para o desenvolvimento dos gêneros literários quando ensaiam uma leitura analítica e histórica dos gêneros cinematográficos. Como disse Altman (2000, p.

33) “em muitos aspectos, o estudo de gêneros cinematográficos não é mais do que um prolongamento do estudo dos gêneros literários”, apesar das relevantes diferenças, já que os gêneros cinematográficos se desenvolvem a partir do final dos anos 1960, motivados pelos estúdios de Hollywood, em outras palavras, pela indústria cinematográfica. Assim, diferentemente dos gêneros literários, o intuito não era especificamente estético, mas criar um modelo para popularizar uma ideia, uma história, geralmente interligada a um estúdio.

No entanto, pensar de maneira particular, aqui, a questão dos gêneros cinematográficos, não é o objetivo da minha leitura, já que estou falando de um filme que se encontra em outro contexto de produção: a *Nouvelle Vague*, como dito no primeiro capítulo, e que não tem uma proposta de gênero, mas de autor. Falarei dos gêneros literários para compreendermos o estilo lírico como forma de representação de *Hiroshima, meu amor*.

Como alerta Silva (1973), a perspectiva em torno do desenvolvimento dos gêneros literários tem tido múltiplas abordagens. Para os clássicos, os gêneros deveriam refletir sobre a natureza mimética da arte a partir de uma divisão entre drama (comédia e tragédia) epopeia e lírica (esta última é estudada por Horácio em sua poética). Essas seriam ainda formas fixas que serviriam de base para organizar o pensamento artístico humano, ideia intensificada pela sistematização horaciana. Com os românticos a ideia de rigidez da forma passa a ser desconstruída, e investe-se na autonomia de cada obra criada.

Até o século XVI, o gênero lírico era descrito como uma espécie de poesia ao lado da epopeia e do drama. Posteriormente, passa a ser entendido como a própria poesia, sentido, aliás, que perpassa o conceito de poesia nesta tese, quando me reporto em minha análise à linguagem lírica, que especificamente remete à linguagem poética, que quer dizer não o poema (com versos e estrofes), mas os artifícios da linguagem da poesia coordenados no filme.

Entre os gêneros literários, o lírico, lirismo, também chamado de poesia lírica, ou simplesmente poesia (na linguagem corrente moderna), é a forma literária em que o artista utiliza uma série de meios intermediários – os artifícios líricos – para traduzir a sua visão da realidade e veiculá-la ao leitor. (COUTINHO, 2008, p. 81).

Hegel (1993) associa também o lirismo à poesia quando discute, em sua *Estética*, as características da linguagem poética entrelaçada à questão da interioridade (compreensão subjetiva da vida por meio do que ele chama de espírito, ou seja, de uma consciência) como fundamento da própria poesia. “A poesia, constitui, portanto o termo que reúne os dois extremos de uma nova totalidade para realizar a síntese superior, que é o da interioridade espiritual.” (HEGEL, 1993, p. 530).

A linguagem lírica tem sido comumente associada (Emil Staiger, Octavio Paz, Friedrich Hegel) a um tipo de poesia, que se define, não por uma forma específica, mas, sobretudo, por colocar em evidência os sentimentos burilados por um eu-lírico. Neste caso, o sentimento dá forma ao mundo. Tal perspectiva institui-se como relevante para se pensar como os sentimentos e percepções da personagem protagonista de *Hiroshima, meu amor* criam significações estéticas. E como tais significações sugerem por outro ângulo o fado histórico de Hiroshima, apresentado eloquentemente pela figuração, que potencializa a densidade expressiva dos diálogos e das imagens arroladas nas cenas do filme.

A impossibilidade de se distinguir uma forma para a poesia lírica surge do seu caráter subjetivo, decorrente não só do desenvolvimento lírico da mensagem poética (particularização figurativa das imagens que se encontra no alcance de uma consciência subjetiva, como averiguamos em *Hiroshima*) como também da referenciação à mente criadora do objeto artístico. Esta última descrição da poesia lírica tem acarretado algumas críticas ao conceito de subjetividade de Hegel, visto que a ideia remete à influência biográfica do autor no processo de criação poética. E para alguns críticos e até correntes teóricas (como o Formalismo Russo²⁶), a linguagem artística é autônoma, e embora sugira um recorte feito pelo autor se distancia e dá lugar ao narrador ou ao eu-lírico. Essa evocação da mente criadora pode suscitar uma perspectiva generalizadora, em razão de um texto ter em menor ou maior grau implicações extraliterárias (no caso da literatura), já que a elaboração de uma ideia artística é vista (aspecto da imaginação) por alguém em um determinado contexto.

No entanto, quando Hegel (1993) comenta o aspecto da criação poética como uma produção atravessada pela consciência subjetiva do autor, ele toma como referência a poesia clássica greco-romana e a poesia romântica, cuja mensagem lírica recebe influência de acontecimentos vividos pelo poeta. O exílio do poeta Ovídio, por

²⁶ Ver *A arte como procedimento*, de Chklóvski.

exemplo, é representado em seu próprio poema como tema de desencantamento do eu-lírico.

Elegia

*Quando me vem à mente a
tristíssima imagem daquela noite
que foi para mim o último tempo na
cidade de Roma, quando recordo a
noite em que deixei tantas coisas
caras a mim, corre ainda dos meus
olhos uma lágrima (poema I).*

Tal perspectiva se apresenta com outros poetas – Virgílio, Catulo; e até mesmo na poesia moderna, Antonio Nobre (*Viagens na minha terra*), Cecília Meireles (*As meninas*), Manuel Bandeira (*Evocação do Recife*). Contudo, essa compreensão da linguagem lírica centrada na experiência subjetiva do autor não é relevante enquanto reflexão analítica da linguagem fílmica. O que se torna considerável é interpretar como os sentimentos e as percepções da personagem protagonista são representadas no filme pelos recursos figurativos da linguagem poética articulada pela linguagem fílmica.

Para Coutinho (2008), o lirismo como representação dos sentimentos se traduz não por uma forma, mas por aspectos como a musicalidade (ritmo e harmonia) e a imagística (descrições, comparações, figuras, símbolos) de uma linguagem. Hegel (1993) nos diz que a forma fixa da poesia lírica é o próprio indivíduo. Por esse viés, “o lirismo restringe-se ao homem individual e, conseqüentemente, às situações e aos objetos particulares. O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo.” (1993, p.608).

Essa caracterização da linguagem lírica faz referência na *Estética* à poesia, no entanto, pode ser articulada para pensar a linguagem cinematográfica de *Hiroshima, meu amor*. A densidade lírica que perfaz o tom da narrativa apresenta o caráter poético da mesma. Assim, as situações pessoais que enredam a vida da personagem-atriz dão um tom particular à tragédia de Hiroshima, tornando a experiência coletiva no tema do

sofrimento pessoal da personagem, que identifica no outro a própria ausência, a morte, o esquecimento. A presença do outro participa da representação lírica como elemento que provoca uma reação, um posicionamento renovado diante dos eventos históricos e existências. Dito de outra forma, o outro é o elemento que promove conhecimento de novos sentidos e o reconhecimento de si mesmo, pois através da experiência do outro, o eu-lírico ou personagem narrador alcança a dimensão da própria dor e da própria existência.

Hegel (1993) apreende o fenômeno da lírica a partir da concepção de gêneros, por isso fala mais especificamente sobre tipos de poesia. E a lírica seria a expressão poética que por meio de um arranjo particular da linguagem verbal exprime a totalidade da vida interior, precipitando uma vivência artística das emoções e comoções do eu-lírico como se apresenta a seguir:

A sua missão é mais elevada: consiste em libertar o espírito, não do sentimento, mas no sentimento. Com efeito o domínio que a paixão exerce sobre a alma, sem que ela disso se aperceba, realiza-se no ponto de identificação de uma com a outra, unidade indissolúvel que impede a alma de se afirmar e exprimir independentemente. A poesia irá libertar a alma de tal opressão, que lhe apresenta, por assim dizer, perceptível e palpável; não se contentará, porém, com libertar o indivíduo da sua função direta com o conteúdo: fará do conteúdo um objeto subtraído à influência de disposições psíquicas momentâneas acidentais, na presença do qual a consciência, finalmente tranquila, se reencontra lúcida e recupera a liberdade. (HEGEL, 1993, p.607).

Na afirmação do filósofo, a poesia lírica repercute uma consciência de interioridade que é dada esteticamente aos sentimentos. O sentimento como criação participa do que se pode chamar de estilo lírico. Esse termo tem maior impacto e sentido para a discussão dialética da linguagem lírica do que o conceito fechado de gênero, pois o estilo de um gênero pode estar fundido em diferentes expressões de arte. Ademais, ideia já referida por Hegel (1993) ao falar de um tema épico revestido pelo estilo lírico, ou de um poema lírico (o canto anacreôntico, o romanceiro) com tom descritivo e, por isso, pormenorizado por traços estilísticos da narrativa.

Tal perspectiva é ampliada por Anatol Rosenfeld (1985) ao discutir, em *Teatro Épico*, a natureza impura dos gêneros literários, dando ênfase à qualidade expressiva da transversalidade dos estilos. O crítico medita os gêneros como processos abertos, nos quais eles se intercomunicam para a produção de um efeito literário aprazado.

Apontando ainda a importância do gênero como forma de comunicação de um mundo imaginário. “Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo” (ROSENFELD, 1985, p. 17).

O revérbero do gênero como procedimento criativo reside em sua fronteira unificadora de estilos, pela qual os diferentes textos se renovam e estruturas entram em uma intersemiose gerando diferentes formas de representação do conteúdo. Assim, a explosão atômica como tema entra no campo imaginário a partir de diferentes entrelaçamentos estéticos: no poema digital *Les fleurs du mal* (Avelino de Araújo) surge pela relação de uma narrativa computadorizada servida do estilo lírico; em *A rosa de Hiroshima* (Vinicius de Moraes) pelo lírico atravessado pela descrição narrativa; no livro *Hiroshima* (John Hersey) pelo texto jornalístico transversalizado por intermédio da narrativa ficcional e em *Hiroshima, meu amor* pela poesia como forma de comunicação de uma memória coletiva interiorizada. Essas travessias de linguagens incidem sobre o gênero enquanto estilo, e que Rosenfeld (1985) nomeia de noção adjetiva, como se destaca a seguir:

A acepção dos termos lírico, épico, dramático, de cunho adjetivo, refere-se a traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo). Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças, à Dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Costuma haver, sem dúvida, aproximação entre gênero e traço estilístico: o drama tenderá, em geral, ao dramático, o poema lírico ao lírico e a Épica (epopeia, novela, romance) ao épico. No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterá, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. (ROSENFELD, 1985, p. 18).

Rosenfeld (1985) estabelece duas leituras para compreensão dos gêneros literários, uma substantiva e outra adjetiva. Esta última, como colocada anteriormente, diz respeito ao traço estilístico, ou as características de um gênero que podem servir de percurso expressivo para uma obra que tem outro gênero ou outra forma como base, como *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes), um drama cuja elucubração perfaz um sentido lírico, em decorrência do modo de representação dos sentimentos da personagem Joana, configurado pela interferência do coro (os vizinhos). Por sua vez, o sentido substantivo é associado ao gênero colocado em questão pelas principais teorias

genológicas: no caso do lírico corresponde ao substantivo a Lírica, com suas respectivas propriedades. Por esse parâmetro crítico reside a sua colaboração para se entender como a linguagem lírica, poética pode estar esteticamente motivando o enredo de *Hiroshima*.

Tal como faz Hegel, Rosenfeld (1985) também recupera o conceito de lírico pautado nas aspirações das vivências e intermediações de um “eu”. E esse “eu” será alcançado em *Hiroshima, meu amor* por dois ângulos: pela autoria, evidenciando como o traço estético de Resnais cria na montagem um cinema de poesia e pela compreensão interiorizada dada à História pela personagem-atriz. Reiterando a discussão apresentada por Rosenfeld (2014) em *A personagem nos vários gêneros literários e no espetáculo teatral e cinematográfico*: o cinema é situado como uma linguagem híbrida dos gêneros épico e dramático, pois consoante com o autor:

No que se refere ao cinema, deve ser concebido como de caráter épico-dramático; ao que parece, mais épico do que dramático. É verdade que o mundo das objectualidades puramente intencionais se apresenta neste caso, à semelhança do teatro, através de imagens, como espetáculo percebido (espetáculo visto e ouvido; na verdade quase-visto e quase-ouvido; pois o mundo imaginário não é exatamente objeto de percepção). Mas a câmera, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o panoramizar são recursos tipicamente narrativos. (ROSENFELD, 2014, p. 30-31).

Esse caráter épico-dramático do cinema também é reforçado por Gomes (2014), ao destacar a sétima arte como simbiótica da justaposição de dois níveis de narração: um dramático (posto na fala) e outro narrativo (conduzido pela movimentação e criação das imagens). Condição estética que repercute um indubitável questionamento, como analisar um gênero, primordialmente literário, no enredo fílmico, sobretudo porque esse enredo (enquanto estrutura) tem uma essência híbrida?

Stam (2003) discute a teoria genérica por meio de duas tendências: da teoria da literatura, pela qual se realizam os diálogos com os três gêneros clássicos, especialmente com o dramático e o narrativo. A outra perspectiva incide sob as motivações estéticas ou formais do próprio cinema: de tema (filme de guerra ou filme queer); de locação (o

faroeste); de autor (Charlie Chaplin) e de orçamento (os blockbusters²⁷ – *Guerra nas estrelas* e *Planeta dos Macacos*). “A temática é o critério mais débil para o agrupamento genérico, por não levar em consideração a forma como o tema é tratado. O tema da guerra nuclear, por exemplo, pode ser considerado como sátira (*Doutor Fantástico*), docudrama (*War game*) e melodrama (*Testament, o dia seguinte*).” (STAM, 2003, p. 28). Como argumenta Rosenfeld (1985), a forma genérica organiza a atitude estética em face do mundo, colaborando para organização do caos da vida, eis por que é indispensável o trabalho com gêneros ou traços genéricos (no sentido adjetivo da palavra).

Altman (2000) reconhece que os filmes de gênero são ancorados em tipos da literatura ou de outras mídias, e se não são de gêneros como o *western* e os musicais, se apresentam como análogos aos gêneros clássicos em virtude do caráter ficcional dos mesmos.

A leitura de um gênero se distingue pela natureza do filme; é evidente, por exemplo, em *Ladrões de bicicleta* (1948, Vittorio De Sica), que a qualidade do enredo, está acima de tudo, na mise-en-scène teatral, na performance (expressões) e nos diálogos dos personagens, por isso, seria mais pertinente falar da construção dramática do texto fílmico de De Sica, do que dos aspectos narrativos do enredo proporcionado pela câmera. Até porque estamos diante de um filme neorrealista italiano, cuja proposta estética, está justamente, em pôr em relevo o personagem como figura dramática representativa de um povo naufragado na miséria do pós-guerra. Já se estivéssemos falando de um filme como *Morangos Silvestres* (1957, Ingmar Bergman), se destacaria os processos narrativos criados pelos *travellings* e pelas panorâmicas no enredo como encadeadores da sugestão psicanalista da velhice e da morte como temas. Em *Hiroshima, meu amor* instala-se um processo estilístico mais amplo do que a simbiose épico-dramática, pois se apresenta como se estivesse na linguagem dos sonhos: a sugestão – verniz das palavras em versos e das imagens em movimento, decerto, em conformidade com Gomes (2014), apreendo o filme de Resnais como uma literatura falada:

Quando a palavra no filme escapou às limitações do seu emprego objetivo em diálogos de cena, rasgaram-se para ela horizontes estéticos muito mais amplos do que a simples narrativa, ou a

²⁷ Termo de origem inglesa, utilizado na indústria cinematográfica para se reportar a filmes muito populares para determinados públicos, e que conseguem uma bilheteria milionária.

utilização dramática do monólogo interior. O filme tornou-se campo aberto para o franco exercício de uma literatura falada, como o demonstrou a declamação poética de *Hiroshima, Mon Amour*, declamação de eminente relevo na constituição e expressão da protagonista central. (GOMES, 2014, p. 109-110).

Com efeito, *Hiroshima* é uma literatura falada pelas palavras poéticas ditas pela personagem-atriz: “comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l’amour?” (como eu poderia imaginar que esta cidade foi feita para o amor?) (Duras, 1960, p.35), pelas quais a configuração da cidade e do amor se unem em uma percepção imagética, sugestiva dos espaços da própria interioridade. Do mesmo modo falada por imagens, cuja entonação visual estabelece um campo de sugestão tão amplo, que nos insere poeticamente, abruptamente e iconicamente no universo dos signos: morte, esquecimento, amor e permanência.

Na cena do quarto em *Hiroshima* colocada abaixo (figura 17), por exemplo, a câmera enquadra em primeiro plano uma fotografia do espaço, que sugere pela justaposição das imagens dos relógios com a carteira de cigarros, o tempo sendo queimado, dissolvido como um cigarro, remetendo a extinção de um momento, de uma memória, de um espaço e até mesmo da vida, ideias contidas em *Hiroshima, meu amor*, acerca das falas e da memória da personagem-atriz, ainda sobre tudo que ela perdeu como consequência da segunda guerra mundial. A apresentação dessa cena no filme é transversalizada por um som, cuja tonalidade lembra o som de um helicóptero, ampliando a sugestão para a imagem de destruição de Hiroshima, “como dez mil sóis” (grifos do filme), pois foi por meio de aviões que a bomba queimou a cidade, e consequentemente o tempo da vida e da memória. Já na imagem a memória individual é unificada à coletiva.



Figura 17: espaço do simbólico

Eis um indício da confluência do lírico com a história em *Hiroshima, meu amor*. De acordo com Hegel (1993), a linguagem da lírica permite uma aproximação dos sentimentos do poeta (percepções) com nossos sentimentos por intermédio do valor geral, total, pertinaz em sua estrutura como forma de projeção de sentimentos humanos. Assim, a lírica como força de expressão em *Hiroshima*, nos impacta e nos coloca de maneira mais profunda com os sentimentos de dor e de sofrimento da personagem-atriz e simultaneamente das mulheres e dos homens acometidos pela morte célere ou hereditária da bomba atômica. Mais adiante, veremos como esses sentidos são sugeridos nas camadas substanciais da montagem (recurso cinematográfico) e do tempo, elementos desencadeadores do efeito denso e poético, e por isso mesmo, estudados como categorias do lírico em *Hiroshima, meu amor*.

2. Montagem: uma forma poética para o cinema

A montagem como propulsor da criação estética e, portanto, poética no cinema, surge na década de 1920, a partir dos experimentos feitos por Kulechov nos estúdios de cinema Khanzhonkov, onde se buscava uma ideia por meio de determinado arranjo com o som, com a imagem e até com o “corpo cinematográfico”. Este último termo refere-se à composição dramática do corpo do ator como trabalho estético, expressivo por intermédio da junção de enquadramentos, luz e performance. A imagem do corpo cinematográfico apresenta-se “ainda mais reveladora na demonstração dos poderes da montagem, uma mulher cinematográfica foi construída tomando-se por base imagens de diversas mulheres reais.” (SARAIVA, 2006, p. 117).

A montagem, como arguiu Martin (2003), comporta-se como o elemento mais específico da linguagem cinematográfica. Embora, seja inerente a todas as artes, ideia inserta por Eisenstein em *O sentido do filme*. E como já coloquei anteriormente, o próprio Eisenstein (2002b) estabelece correspondências com o teatro, a literatura, as artes plásticas e a poesia como coordenadores da montagem. A *Composição VIII*²⁸ (1923, Wassily Kandinsky), uma pintura vanguardista, que por meio da montagem entre

²⁸ A pintura foi retirada do link a seguir: http://imgsrc.allposters.com/img/print/posters/wassily-kandinsky-composition-viii-1923_a-G-13064244-0.jpg

formas geométricas e cores, introduz um conceito de abstração, sugestão nas artes plásticas.



Figura18: Montagem plástica

Na *composição VIII*, a relação criada pela montagem sugere o universo desenhado a partir de acordes, como se a música representasse a própria interioridade da pintura e do universo. O que lembra mais tarde, aliás, a teoria física das supercordas, cuja formulação se baseia no preceito de que o cosmos pode ser explicado como as vibrações de um som, tudo vai adquirindo sentido pelo modo como uma corda vibra. Assim: “a partir de um único princípio – o do que no nível mais microscópico tudo consiste de combinações de cordas que vibram – a teoria das cordas oferece um esquema explicativo capaz de englobar todas as forças e todas as matérias.” (GREENE, 2001 p.30).

Essa apropriação metafórica da teoria das supercordas é deslocada para referir-se à montagem, já que a mesma é responsável por interligar todos os elementos de um filme em uma visão plástica de um conceito ou de uma ideia temática, “porque a montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza.” (EISENSTEIN, 2002b, p.16). Focalizo nessa perspectiva a montagem intelectual, desenvolvida pelos soviéticos na década de 1920, que excetua o sentido técnico presente na montagem narrativa, tão amiúde no cinema clássico americano, a exemplo dos filmes de D.W. Griffith, considerando primordialmente a organização dos planos para estabelecer uma construção temporal lógica no tecido do filme. A montagem intelectual, por sua vez, propicia o tear de um filme metafórico, poético, determinado pelo choque de imagens, de planos numa sequência rápida, cujas cenas tornam-se sugestivas, exigindo do espectador uma participação efetiva no transcorrer da interpretação da história.

Eisenstein (2002a) elenca vários tipos de montagem, conforme o objetivo do filme em evidenciar um ou vários elementos na estrutura composicional: métrica, rítmica, tonal, atonal. Por certo, consideremos a atonal, mais sugestionável no cinema intelectual, do qual faz parte *Hiroshima*. “Na montagem atonal, como já indica o nome, temos uma superação dialética mais contundente em relação aos tipos anteriores. Aqui já não há uma linha dominante: todos os elementos expressivos são mobilizados em igual medida.” (SARAIVA, 2006, p. 133).

Quando se trata da montagem narrativa, precipita-se, como admitiu Eisenstein (2002b), como mais um elemento do cinema, sendo por si um meio, mas, quando se reporta à intelectual ou expressiva, surge a montagem como principal componente, intento do filme. Sobre isso, Martin (2003) escreve que:

A montagem expressiva, baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou ideia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma ideia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos. (MARTIN, 2003, p. 133).

A montagem intelectual emerge em um cenário histórico vanguardista da Rússia, no qual diferentes propostas artísticas acolhem os meandros do construtivismo para articular com a forma intentos de rupturas e projeções ideológicas: Kardinsky (artes plásticas), Maiakovski (poesia), Kulechov e Eisenstein (cinema). A busca pelo efeito ideológico resvalava-se no efeito estético, daí os efeitos revolucionários apontados por Bergan (2010) ao descrever o cenário do construtivismo:

A partir da revolução russa, em 1917, houve uma explosão de criatividade sem precedentes. Os construtivistas buscavam reafirmar a sociedade soviética pela arte. O cinema parecia o meio ideal para essa finalidade, com seus efeitos narrativos revolucionários proporcionados pela montagem. (BERGAN, 2010, p.28).

No cenário de revolução e, desse modo, de tensões, a forma surge como propositura de organização de uma sociedade posta em diferentes ângulos

cinematográficos da montagem. Para Avellar (2002, p.11), “nos períodos de uma reconstrução ativa da vida, a montagem ganha entre os métodos de construção da arte uma importância e uma intensidade que não cessam de crescer.” Lançando como proposta estética uma arte que abstrai a mimese como forma de representação para instaurar uma preocupação com o próprio construto, criador de sugestões dadas pela simbologia das imagens, coordenadas entre planos, música, fotogenia, enquadramentos corpo cinematográfico, entre outros elementos.

No filme *Johnny vai à guerra* (1971, Dalton Trumbo), a montagem cria, por exemplo, por meio da relação de tonalidade entre o filme negro e colorido, uma tensão que reflete as pulsões da vida e da morte, juventude e finitude, articulando a experiência do homem mutilado no presente com a memória dele da juventude na guerra. Em conformidade com Eisenstein (2002b), a tonalidade é um elemento da montagem, aproveitado para representar, muitas vezes, a consciência e as tensões psíquicas dos personagens. Em *Hiroshima, meu amor*, a escolha do preto e branco em substituição do *technicolor* (técnica do cinema colorido, criada em 1934) já anuncia um aspecto da montagem, pois a tonalidade monocromática põe em destaque o conteúdo do filme: a memória, chamando atenção para ver o tema além do nível dramático, mas também no nível cinematográfico (elementos da estrutura do cinema como significado do tema).

A montagem enquanto sistema de representação no cinema se assemelha ao que Stam (2008) designa como realismo mágico, pois a mensagem é realista não no aspecto de apresentar abertamente os fatos (no sentido mimético), mas de apresentar, por meio de uma reflexão poética sobre a própria composição, uma interpretação da realidade, alcançada pela sugestão simbólica. Por isso, filmes de montagem intelectual como *A greve* (1925, Eisenstein) e *Hiroshima, meu amor* (1957) não mostram acontecimentos históricos, mas suscitam, por meio da montagem, olhares sobre esses eventos (a greve e a guerra). Pela montagem intelectual funda-se a raiz de um cinema poético, em consequência do paralelismo simbólico instituído acerca de quase ou todos os elementos cinematográficos, insuflando a plasticidade dramática das cenas, no que concerne o alcance avivado do tema. Esse tipo de montagem é colocado por Eisenstein (2002a) como atonal, pela qual todo elemento tem um significado paralelístico, como quadros que se comunicam em torno de um tema como uma espécime de *enjambement*²⁹, pelo

²⁹ Utilizo esse termo na acepção mais específica de *enjambement* lexical, pelo qual o sentido de um verso é prolongado ou completado em outro verso. Para pensar o tema, ver : MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013, p.145-147.

qual todos os elementos são unidos como na junção semântica ou sintática de um verso para outro (no caso da poesia). Assim, acentua o crítico:

Cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num todo, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema. (EISENSTEIN, 2002b, p. 18).

A montagem, nesse seguimento, envolve um processo criativo com os elementos do filme, proporcionando elaboração de um texto fílmico tão expressivo quanto à composição de uma história em um texto literário, contumaz ao trabalho denso com a reflexão dos personagens, o que reverbera, ademais, a própria estrutura do tempo narrativo, elemento também meditado nas compilações da montagem, como se apreenderá em *Hiroshima*, cujo ritmo precipitado pelo paralelismo irrompe o *flashback* como linha de uma subjetividade em ruptura e, ao mesmo tempo, em continuidade, reverberando a distensão entre esquecimento e memória. Isto em razão de a montagem ser determinante neste tipo de narrativa, fornecendo através do paralelismo sugestões congruentes para os processos de ruptura do tempo. No filme *Cinema paradiso* (1988, Giuseppe Tornatore), o enquadramento do rosto do personagem por meio do trabalho poético com a fotogenia, que incide a luz da tempestade como metáfora do projetor cinematográfico, ativa a memória e o retorno do personagem ao espaço da infância. Concordante com Stam (2003, p.56), “a chave do cinema estava em seus protocolos para organizar o olhar e controlar as percepções e os sentimentos por meio da montagem, da encenação e de técnicas retóricas como contrastes, o paralelismo e o simbolismo.”.

Esse entendimento de montagem eisensteiniano põe em relevo a combinação de elementos para expor um cinema de arte, defendido aqui como poético, devido à natureza simbólica das comparações como efeito sugestivo de um texto fílmico que elabora imagens num processo dialético da própria existência. Segundo Stam (2003, p. 58), Eisenstein em sua apreensão da montagem foi “influenciado tanto por Hegel como por Marx, a luta dialética dos contrários anima não somente a vida social, mas também os textos artísticos. Eisenstein estetiza a dialética hegeliana/marxista”, quer dizer, a

interiorização do social na forma, ou como esse social é meditado na forma a partir de diferentes recursos da linguagem do cinema, do teatro e da literatura, numa simbiose artística.

Levando em consideração essa discussão, o estilo lírico ou poético é estudado categoricamente pela montagem, dentro da qual se estabelecem no processo combinatório **elementos propriamente cinematográficos**: a fotogenia, o *travelling*, o close, a sonoplastia, planos; **elementos narrativos**: o tempo e a personagem; **elementos dramáticos**: o corpo, o diálogo, a *mise-en-scène*. Todos esses aspectos precipitados pela figuração, já que o preceito da montagem intelectual é a sugestão, sobrevivendo da metáfora e do simbolismo montado na imagem. Inclusive para Hegel (1993) o estilo poético compreende a articulação especial das palavras direcionada para a intencionalidade artística da imagem:

Não é a representação em si, mas a fantasia artística, o que torna poético, qualquer conteúdo; quando apreende de uma forma arquitetônica, plástica ou pictural, em vez de se manifestar por sonoridades musicais, se deixa expressar por meio do discurso, isto é, das palavras e das respectivas combinações artísticas. (HEGEL, 1993, p. 532).

O filósofo se dirige à transversalidade das artes como textos que retêm a partir do ilusionismo o estilo poético. Em outro momento, aponta esse estilo como aquele mediado pela figuração, o que reforça a compreensão da montagem como recurso instaurador de estilo poético no cinema. Com efeito, o paralelismo encontrado no cinema de montagem intelectual é processado no âmbito da figuração, revelada pelas conotações da metáfora e do contraste. Martin (2003) sublinha essa especificidade sugestiva da metáfora como força criadora da comoção da ideia junto ao espectador, chamado a preencher os sentidos conotados pela imagem. Em *Hiroshima*, a montagem revela o efeito expressivo da linguagem poética, integrada para estabelecer uma aproximação dinâmica entre espectador e história, de modo que Hiroshima se torne parte da experiência subjetiva de quem olha, daí *Hiroshima, meu amor*, aposto, aparentemente, tradutor dos sentimentos da personagem-atriz, mas unificador de Hiroshima como parte da nossa catarse. Ao discutir sobre a representação poética, Hegel (1993) aponta:

De uma maneira geral, pode definir-se a representação poética como uma representação figurada, porque ela põe sob os nossos olhos, não a essência abstrata, mas a realidade concreta, não contingências ou acidentes, nas manifestações que nos permitem, através da própria exterioridade e sua individualização, e em estreita relação com esta, aperceber o substancial e por consequência, o conceito da coisa e a sua essência como uma só e mesma totalidade no interior da representação. (HEGEL, 1993, p.552).

A leitura de Hegel (1993) da linguagem poética é semelhante ao sentido da construção expressiva promovido pela montagem, que procura desnudar a realidade na abundância figurativa da imagem, pois, como indica o filósofo, a relação organizada entre interioridade (percepção ou consciência) e exterioridade (o social, a história) pela presença sugestiva do tropo amplia a densidade analítica da representação, por isso mesmo, possibilitando um alcance mais realista da realidade, ou seja, ao atenuar o caráter mimético, dando espaço ao poético, simultaneamente amplia o olhar sobre a vida, como um plano geral no cinema ao apresentar um espaço aberto, porque “em lugar de contar histórias através de imagens, o cinema pensa através de imagens, utilizando o choque entre planos para provocar, na mente do espectador, chispas de pensamento resultantes da dialética de preceito e conceito, ideia e emoção.” (STAM, 2003, p.57). Stam (2003) delimita nessa reflexão o cinema de montagem eisensteiniano, que por analogia reitera o cinema de montagem ou poético de Alain Resnais, visto que o enredo não representa a memória de Hiroshima, mas a memória de Hiroshima interiorizada, como refratária de “Nevers”, cidade natal da personagem-atriz.

Em outras palavras, com a linguagem figurativa da montagem intelectual, o espírito da personagem e, por conseguinte, o conteúdo do filme é tecido liricamente. O estilo lírico, como descreveu Rosenfeld (1985, p. 22), “trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas. A lírica tende a ser plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo.”. Essa interiorização da vida nesse processo dialético do eu com o outro (o mundo) esboça-se enquanto forma na organização figurativa da linguagem. Ideia realçada por Hegel (1993) ao expor dialeticamente a propriedade particular e universal da linguagem poética, justapondo o seu aspecto universal ao trabalho consciente e elaborativo da mesma.

Para Auerbach (1997, p. 25), “a figura é geralmente considerada como o conceito mais alto, abrangendo o tropo, de modo que qualquer forma de expressão não-literal ou indireta passa a ser classificada como linguagem figurada.”. Em *Hiroshima, meu amor*, os recursos da *mise-en-cadre* (montagem) serão desvelados pelo valor sugestivo arrolado ou no nível simbólico ou metafórico, ambos constituindo partes da figuração, do efeito de ilusão das cenas, como vitrais do tema. De fato, a natureza viva da montagem expressiva (intelectual) é o sentido ampliado pelas figuras, que englobam tanto os tropos quanto o símbolo (a distinção de um sentido literal na cadeia de correlações).

Seguidamente são mostrados quadros cinematográficos para ilustrar a construção metafórica e simbólica no nível da imagem. No curta *A árvore da miséria* (1998, Marcos Vilar), a metáfora fílmica é criada do choque promovido da transição entre o plano geral (com a visão da morte que chega de barco) e o primeiro plano (enquadrando o rosto do menino comendo um fruto em uma árvore), a justaposição desses dois planos sugere a ideia bíblica do pecado (conhecimento) e por consequência do destino fatídico da vida. Conotação criada, por sua vez, pela montagem.

Pensando sobre a construção da metáfora na linguagem fílmica, Martin declara (2003, p.93): “Chamo de metáfora a justaposição por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia.”.



Figuras 19 e 20: metáfora fílmica

Recupero ainda um fotograma (figura 21) de *As estátuas também morrem* (1953, Chris Marker e Alain Resnais), cujo sentido é posto na imagem simbolicamente. O curta é um documentário sobre a cultura africana perdida por causa do processo violento da

colonização imperialista, reiterando máscaras e estátuas, cujos valores são desconhecidos por quem olha, tomando-os como objetos artísticos pitorescos, quando na verdade guardam representações de cultos, inerentes à cultura daquelas sociedades. o narrador aponta ironicamente a África como “maravilhoso laboratório”, fala atravessada pela imagem de ratos confinados em um laboratório. Essa imagem constrói simbolicamente a geografia da escravidão na África.



Figura 21: imagem simbólica

Como distinguiu Martin (2003), no símbolo, a significação não surge do confronto entre imagens como ocorre com a metáfora fílmica, mas emana da própria imagem, e pela qual se constrói uma ideia em sugestão. Essa construção simbólica da história da colonização na África acerca dos artefatos artísticos interliga-se a um tipo de documentário definido por Bill Nichols (2005) como poético, uma vez que a referência histórica é feita por meio de associações construídas pela montagem expressiva, destacando um recorte de mundo interiorizado pelo autor. “O modo poético tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme.” (NICHOLS, 2005, p. 141).

Essa composição poética de temas históricos perpassa o estilo de Resnais, como descrito no capítulo inaugural desta tese, e nos põe na integridade dos fatos pela sensibilidade do olhar. De fato, a análise de *Hiroshima, meu amor* desvenda-se como um novelo a partir da interpretação da montagem, enigma dos significados arrolados nas várias camadas substanciais da linguagem cinematográfica, das quais se extrai o nível simbólico ou metafórico do tema, o tempo. Por isso o capítulo de análise mostra no primeiro momento o tempo significado pela montagem e depois a montagem

significando o tempo. Embora essa organização pareça dizer a mesma coisa, e na essência é a mesma coisa, mas de maneira especificada, em que se focaliza primeiramente o tempo e posteriormente os recursos da linguagem poética no cinema como germinadores do sentido desse tempo, a memória.

3. Tempo Histórico interiorizado

Início as considerações desse tópico com uma problemática levantada por Jean-Claude Carrière (2015) sobre a natureza diversa do tempo no cinema. Diversidade instituída em virtude de dois pontos de vista atrelados à linguagem cinematográfica: um doado pela narrativa, cujo foco centra-se ora em uma personagem, ora em uma onisciência; outro doado pela câmera, que fecha o primeiro nível narrativo, posto no espaço dramático do filme. “É como se tivéssemos dois graus diversos de narração, um fornecido pela imagem, outro pela fala.” (GOMES, 2014, p.109). Esse hibridismo formal resvala na questão do tempo no cinema, o que, a princípio, pode ser um problema sem precedentes para quem se engaja em compreender as nuances do tempo na dimensão cinematográfica.

Todavia, assim como estabelecemos a leitura do tempo no texto literário por intermédio de uma visão microestrutural (âmbito da crítica, embora a teoria literária descreva conceitos genéricos), pela qual se investiga o processo criativo do tempo em um texto específico, como *Em busca do tempo perdido* (Marcel Proust), cuja chave da compreensão está na circularidade do tempo, onde as várias pontas da vida se tocam como em um buraco de minhoca, apontando a circunscrição de uma experiência retomada simbolicamente, de um tempo diluído, sempiterno na presença da representação, e em um nível mais denso da sugestão, corpo da poesia, mas tão bem incorporada aos procedimentos estéticos de *A recherche du temps perdu*.

No cinema é o texto fílmico o condutor da nossa interpretação do tempo, categoria relevante em uma arte, cuja matéria prima é o movimento. Pode-se escolher analisar o tempo da narrativa (da fala), o tempo da imagem ou a transversalidade entre eles. Para Martin (2003) a decupagem cinematográfica gera três tipos de tempo: o da projeção (duração da película), o da ação (a duração da história – como em *Hiroshima*, cuja história se passa praticamente em um intervalo de 24 horas) e o da percepção

(como a duração do filme é sentida pelo espectador). Essa prospecção coordena no que lhe concerne as seguintes experimentações como sugeriu Martin (2003): o tempo condensado (amiúde no cinema, traz a impressão de continuidade); o tempo respeitado (isócrono – cria a impressão de o tempo do filme ser semelhante ao tempo da ação); o tempo abolido (fundido – conflito temporal) e o tempo invertido (*flashback*). Ainda sobre tempo, o crítico nos diz que:

No complexo espaço-tempo (ou continuidade espaço-duração) que modela o universo fílmico, parece claro agora que é o tempo, e apenas ele, que estrutura de maneira fundamental e determinante toda a narrativa cinematográfica, sendo o espaço apenas um quadro de referência secundário e anexo. É portanto em relação à sua maneira de tratar o tempo que deve ser analisada a construção de um filme. (MARTIN, 2003, p.221).

De fato, o tempo é relevante no local de concepção do filme, mas em alguns textos fílmicos o espaço é indissociável do tempo, como no caso de *Dogville* e de *Hiroshima, meu amor*, gerando um ângulo cronotópico de percepção. Em ambos os filmes o espaço penetra o tempo, o destituindo de suas ocorrências naturais, interferindo no modo como a história é percebida e sentida pelo espectador. No primeiro suscita uma presença cênica, que parece nos envolver espontaneamente com o enredo como se não existisse um distanciamento entre nós e a trama. No segundo, o espaço (o corpo dos personagens, o museu, as cidades) nos coloca em um fluxo de consciência como se estivéssemos no próprio transcorrer da memória. Essa presença indissolúvel entre espaço e tempo coaduna-se no que Bakhtin nomeia de *cronotopo*. Logo,

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1998, p.211).

Esse conceito convém para a leitura do sentido do tempo em *Hiroshima*, o tempo da memória, criado no espaço de contorção do corpo em diálogo com outros corpos e outros espaços, o tempo da interioridade significado pelo cronotopo do encontro. Essa dialética entre espaço e tempo, perpassa outros níveis: a narrativa e a poesia, memória individual e memória coletiva, surgindo desses confrontos o tear lírico do filme, ou o rompimento de um mundo interior (a personagem como mediadora dos sentidos atribuídos ao mundo por meio da relação com o universo do outro) representado pelo fluxo de consciência e pelas metáforas e símbolos criados no nível da imagem visual. O outro no cenário do encontro é interiorizado por uma consciência prorrompida no momento de interação. Porque o externo, o outro adentra a consciência subjetiva, lírica, mas como denominador de consciência para a própria consciência (espírito), importando como evento que precipita as emoções e impressões do sujeito frente ao universo. (HEGEL, 1993). É esse o ponto de relevo em *Hiroshima*, pois no fim é como a personagem se sente com suas inquietações e *pathos*. Não se trata de um filme sobre o holocausto nuclear, mas de um filme sobre como a personagem vê o holocausto: singularização que nos permite alcançar outro ângulo da História.

Nesse sentido, o tempo se esboça no espaço do corpo, da memória. O que faz introduzir em nossa discussão o corpo como imagem-tempo de Gilles Deleuze (2008): “a atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do termo. A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo como se esse fora infinitamente mais longínquo que o mundo exterior.”. É o que se percebe com a personagem de Emmanuelle Riva, ela vê com o corpo, e este por sua vez, é o espaço de visão da câmera cinematográfica, instaurando por meio da montagem, o espaço de percepção do espectador. Tal aspecto projeta uma perspectiva singular, uma voz, um ponto de vista criado pelas atitudes de um corpo, o que nos faz lembrar Einstein em sua noção de tempo como algo maleável, cuja forma e aparência dependem do observador em um determinado espaço, e ainda o cronotopo bakhtiniano.

Bakhtin (1998) trata da junção perceptiva do espaço-tempo por meio de alguns motivos: despedida (separação), perda, descoberta, reconhecimento, encontro. Na construção dialética de espaço e tempo em *Hiroshima, meu amor*, torna-se pungente o cronotopo do encontro, pelo qual se precisa uma tonalidade simbólica da memória histórica interiorizada no ato erótico. Efetivamente, “dependendo do contexto, o motivo do encontro receberá expressões verbais diversas. Ele pode assumir um sentido semi-metafórico ou totalmente metafórico, pode, enfim, tornar-se um símbolo (às vezes

muito profundo).” (BAKHTIN, 1998, p. 222). O teórico fala mais precisamente do texto literário, mas seus apontamentos são indispensáveis para o entendimento da forma como se realiza no filme de Resnais. O tratamento lírico dado aos diálogos e aos elementos cinematográficos incide sobre a natureza do cronotopo do encontro no filme como símbolo da memória, e por seu traço enigmático, involuntário, assume melhor representatividade no plano da montagem expressiva, exponencialmente sugestiva.

Fernando Py (2002), no prefácio de *Em busca do tempo perdido*, atenta para a linguagem metafórica no livro como um único caminho para estabelecer uma aproximação entre memória e experiência. “A metáfora ajuda o autor, e também o leitor, a evocar algo desconhecido, ou um sentimento difícil de descrever, recorrendo à sua semelhança com objetos conhecidos.” (PY, 2002, p.06). Ideia, inclusive posta pelo narrador de Proust, quando este descreve o modo como o avô escolhia móveis e presentes (buscando uma aura, que advinha de um sentido atribuído por ele ao objeto de maneira metafórica).

A metáfora se expressa, pois, como um meio de unificação de coisas díspares: presente e passado, tocados mutuamente por um eixo de contato com alguma coisa que guarda uma semelhança. Como a história de amor da personagem-atriz de *Hiroshima* lembrada pela (re) vivência inteiriça do primeiro amor no encontro erótico com o personagem japonês. Do mesmo jeito que a visão da tragédia de Hiroshima, por manter aproximação com a tragédia de Nevers através do mesmo objeto de sentido, a morte, reintroduz a memória. Essa experimentação cronotópica da memória irrompida pelo encontro pode ser ainda meditada pela concepção de memória coletiva de Halbwachs (1990), tomando o contato com o grupo e os espaços como mecanismo de ativação da memória. Assim, “só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar novamente em um ou mais correntes de pensamento coletivo.” (HALBWACHS, 1998, p. 36). O encontro conduz aos percursos da interioridade, que passa a dar alma, forma a memória, e naturalmente à História. Isso é o que o narrador de *Em busca do tempo perdido* compreende como memória involuntária, sendo o verdadeiro espelho do passado, embora dependa do cronotopo do encontro como podemos acompanhar no trecho retirado do primeiro livro:

O passado é trabalho baldado procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis. Está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto

material nos daria), que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que o reencontremos antes de morrer, ou que o não encontremos jamais. (PROUST, 2002, p. 27).

Se em *A recherche du temps perdu* a invocação da memória surge das metáforas das imagens postas nos moveis, no corpo, nos quadros, no espaço do quarto; em *Hiroshima* precipita-se no encontro erótico, na geografia do corpo alheio como contorções da memória. E se a memória só se rompe quando encontramos o objeto que traz em si a sensação do retorno, talvez seja essa também o grande intento de *Hiroshima*, e talvez seja por isso mesmo que a personagem-atriz se perde de *Nevers*, por não está mais em contato com os objetos metafóricos da recordação – reencontrados quinze anos mais tarde, pelo imbricamento fictício com *Hiroshima*, espaço e personificação do amor. Como cantara Vinicius de Moraes (2015, p55): “a vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida.”

No horizonte do enredo, o tempo como categoria de análise narrativa pode suscitar muitas discussões teóricas propostas pelo próprio enredo, como ordem, duração e frequência, termos conceituais discutidos, por exemplo, pelo *Discurso da Narrativa*, de Gérard Genette (1989), e que serão úteis para investigarmos o desenvolvimento lírico do tempo em *Hiroshima, meu amor*. É importante ressaltar que, apesar de os três níveis temporais propostos por Genette confluírem para esta leitura, o foco desta discussão diz respeito às questões relativas, pontualmente, à ordem, pela qual se sobressai as anacronias (dissonâncias entre a ordem da história e da narrativa – em *Hiroshima* o tempo da história equivale à ocupação alemã na França, enquanto o tempo da narrativa se passa no período de 24 horas mais ou menos).

Ocorre que esse aspecto do tempo atravessa todo o tecido fílmico de *Hiroshima, meu amor* com conotações amplamente expressivas, motivando a criação lírica da narrativa. Poucos filmes exploraram, de modo tão peculiar como *Hiroshima* a densidade expressiva das antecipações e retornos, fomentando o tempo para além de uma categoria denotativa do movimento e da delimitação histórica do espaço, como personificação do próprio ponto de vista da personagem. Com efeito, tornando-se a própria personagem da trama, o que é desvelado, por exemplo, pela discussão lírica sobre memória e esquecimento já apresentada na cena do quarto de hotel, quando a personagem-atriz declara: “como você, eu tenho memória, conheço o esquecimento”.

A construção reflexiva da memória expõe o tempo meditado, adquirindo noção de espaço-vida para a personagem, modificando-a, ou seja, como aspecto do próprio alcance mnemônico da personagem, tornando-se, ademais, como símbolo da própria memória esquecida de Hiroshima. Contudo, não podemos esquecer que a inter-relação entre memória e esquecimento no filme de Resnais, abre-se para pôr em evidência a própria memória, ou o retorno figurativo às coisas realmente importantes que criaram para o homem símbolos de permanência, quer dizer, que fundamentaram a construção de uma ou várias consciências implicadas nos sentimentos e percepções da personagem.

CAPÍTULO IV

CONTORÇÕES DO LÍRICO EM *HIROSHIMA, MEU AMOR*

1 A poesia do tempo em *Hiroshima, meu amor*

Tempo perdido

Havia um tempo de cadeiras na calçada. Era um tempo em que havia mais estrelas. Tempo em que as crianças brincavam sob a claraboia da lua. E o cachorro da casa era um grande personagem. E também o relógio de parede! Ele não media o tempo simplesmente: ele meditava o tempo.

Mário Quintana

Hiroshima, meu amor medita o tempo (ao traduzi-lo como figuração de um foco narrativo, empreendido pelo fluxo da consciência) e ao apresentar o espaço do esquecimento apresenta a própria memória. Essa inversão transforma a ausência do esquecimento em presença simbólica, o que reelabora o esquecimento, traduzido nesse aspecto por uma nova memória. Com efeito, essa ambiguidade que perpassa o esquecimento é anteriormente indiciada na curta-metragem de Resnais, *As estátuas também morrem* (1953). O filme repercute a pertinência das máscaras e das estátuas africanas como representação da continuidade da cultura e da memória negra, parcialmente ou redondamente, diluídas pela colonização branca.

Nesse curta, o narrador declara que “um objeto está morto quando o olhar que se coloca sobre ele desapareceu.” Essa fala já antecipa a compreensão de esquecimento apontada em *Hiroshima, meu amor*. Então, ao se colocar o olhar sobre o esquecimento, a representação estética do filme crivada pelo paralelismo (encadeamento rítmico, justaposição dos planos, comparação semântica das imagens) e pela fala da personagem, ultrapassa a própria noção de esquecimento, que passa a significar a permanência de alguma coisa e não a ausência de alguma coisa. Contudo, essa permanência é atividade no cronotopo do encontro. Na relação erótica a memória é rebobinada como uma película no projetor, porque permite à heroína acessar as trincheiras de Nevers,

atenuando a natureza descontínua da vida e da memória, causas perdidas a cada movimento de ruptura no espaço-tempo. Georges Bataille (2014) fala da condição imanente de descontinuidade da vida e da necessária busca de uma continuidade profunda, submetida unicamente à experiência por meio da relação com o outro, estabelecida no sagrado, no erótico e na arte.

Hiroshima recupera o erótico e a arte como símbolos de resistência ao esquecimento. Um, expressado no corpo, enquanto vicejar gestual da vida, o outro por meio da revelação poética. Lançando na fusão ambígua do corpo erótico o amor e a memória: que no primeiro momento é a memória de Hiroshima. A primeira forma do tempo é o corpo, como imagem-tempo que interliga duas histórias. Ideia sugerida nas contorções dos corpos apreendidas na primeira sequência.



Figuras 22 a 25: corpo-tempo

Essa cena da relação amorosa simboliza o retorno, a experiência erótica confundida com o espaço da memória no diálogo que se desenvolve no início do filme. Por isso, o corpo é compreendido em nossa leitura como um agente que instaura o fenômeno poético. Por esse ângulo, a presença do tempo subjetivo reverbera-se pelas contorções do corpo, templo físico que guarda o espírito subjetivo. A *mise-en-scène* do corpo nas imagens da primeira sequência suscita um nível simbólico, pelo qual se

desenvolve a ambiguidade sugestiva: corpos dos amantes e simultaneamente a representação dos corpos em desintegração das pessoas de Hiroshima. Essa construção amorfa dos corpos corresponde ao corpo cerimonial deleuzeano: referindo-se ao transcurso de “montar uma câmera no corpo, mas fazê-la passar por uma cerimônia, impor-lhe um disfarce que dele faça um corpo grotesco, mas também extrai dele um corpo gracioso, a fim de atingir o desaparecimento do corpo visível (histórico)”. (DELEUZE, 2008, p.231). Essa presença cerimonial do corpo extingue o corpo biológico e histórico, ressaltando em sua comoção lírica a convergência de tempos e subjetividades distintas.

As imagens dos corpos são atravessadas por diálogos poéticos: “Deforma-me, até me tornar feia, por que não você” (grifos retirados do filme). O signo deformar está em um eixo de deslocamento, de transferência metafórica, invocando no ato da deformação a transformação de sentido. O feio, a deformação, reforça no plano verbal (narrativo) a imagem da explosão da deformação da carne, integrando em um sentido profundo a tragédia nuclear. A composição faz referência à deformação psicológica e física da personagem suscitada pela compreensão da deformação do povo de Hiroshima.

Trata-se de uma sugestão da modificação da forma, e em um alcance paradoxal, a deformação irrompe-se como signo da morte, indicando a deformação do próprio tempo, pelo qual os vários momentos de experiência da personagem se entrelaçam como em um labirinto, colocando-a em contato com a memória do amor e da reinvenção do amor (elemento eufórico que simboliza a compreensão de si e do passado). Daí a reflexão propiciada pela compreensão interiorizada da personagem: “como eu poderia imaginar que esta cidade foi feita para o amor?” A experiência do amor é desconstruída em Nevers pela destruição propiciada pela guerra, e inversamente a destruição recria a experiência do amor em Hiroshima. Desdobramento existencial de um sentimento tecido diferentemente em dois momentos pelo mesmo evento. A figuração do amor em *Hiroshima* desenvolve-se em torno *cronotopo do encontro*, que o coloca menos em sua concretização erótica do que em sua possibilidade de reinvenção da memória. Refletindo sobre a construção lírica do amor, Hegel (1993) nos diz que:

O amor consiste em o sujeito comprometer na relação toda a sua interioridade, toda a sua infinitude. É esta fusão total da consciência com a de um outro, esta aparência de abnegação e desinteresse que servem para o sujeito se reencontrar e se tornar ele mesmo; e este esquecimento de si que leva aquele que a ama a não viver e a não existir por si, a não pensar em si, mas a encontrar no outro a razão de

sua existência. A beleza que tem consiste em permanecer este sentimento no estado de simples sentimento e impulso, enquanto a imaginação o cerca de um mundo inteiro. E tal sentimento pode desenvolver conflitos: o dever da honra pode muitas vezes exigir o sacrifício do amor. (HEGEL, 1993, p. 315).

Assim, o desenvolvimento do amor como *representamen* da fusão de interioridades, viabiliza a construção da consciência de um eu-lírico, no caso da narrativa fílmica, do eu-personagem ou narrador homodiegético³⁰. Como Hegel (1993) destaca, o encontro com o outro permite ao sujeito reencontrar-se, acessando níveis de consciência abstratos, camuflado pelo esquecimento, pois o outro possibilita a existência do eu-enamorado, por fomentar a imaginação e o alcance da própria memória.

Em *Hiroshima*, a reconstituição do amor recria a vida e a memória perdida em Nevers. Em ambos os espaços narrativos (Nevers e Hiroshima) precipitam-se conflitos que exigem o sacrifício do amor: primeiramente o amor deve ser sacrificado porque simboliza a materialização imoral do encontro com o inimigo. Então, a história de Nevers parece sugerir uma versão moderna da tragédia inglesa contida em *Romeu e Julieta*. E, assim como na peça de Shakespeare, o desfecho fatídico prorrompe-se pela persistência do amor proibido, pois o que seria mais trágico do que não amar? Porque como “pode uma criatura senão,/ entre criaturas, amar? [...] Sempre, e até de olhos vidrados, amar?” (*Amar*, de Carlos Drummond de Andrade).

O amor é o elemento que humaniza a cidade de Hiroshima, reerguida entre os destroços deixados pela explosão como “rosas cálidas” (*Rosa de Hiroshima*), pois nos faz acessá-la não como eventos históricos, mas nos coloca violentamente no fosso das imagens documentais das primeiras cenas, e nos faz entender a explosão atômica como símbolo de uma decadência “inconsolável”.

Para germinar a ideia da tragédia de Hiroshima como algo maléfico e desumanizado, a história não poderia ser sobre a bomba atômica, mas, sobretudo, sobre pessoas. O próprio Alain Resnais, em uma entrevista em áudio gravada em 1980,³¹

³⁰ Em conformidade com a descrição de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p.124), “narrador homodiegético é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato”.

³¹ Referência extraída dos extras da película restaurada e definitiva de *Hiroshima, meu amor* (2013).

sugere que não poderia fazer um filme sobre os perigos da bomba atômica, pois correria o risco de falar sobre um evento passado (acabado), porém, um filme sobre os horrores de uma guerra deve chamar atenção para a História como algo circular e que pode se repetir. “Ah, isso é passado, isso nunca mais, não tornará a acontecer? Curiosamente, mesmo que um filme seja documentário é um filme obcecado pelo futuro”. (Alain Resnais, 1980).

O futuro, por exemplo, em *As estátuas também morrem* (*Les statues meurent aussi*, 1953), *Noite e Neblina* (*Nuit et Brouillard*, 1955) e *Hiroshima, meu amor* (1959), é sugerido paradoxalmente pela própria memória, que aparentemente traduz o passado, mas, mais do que isso, remete à permanência do passado como algo que se prolonga e transpassa o próprio futuro. Por isso, o trabalho com o tempo é tão significativo nos filmes de Resnais, pois ele é alcançado não como elemento sucessivo, mas como mosaico que personifica a própria atemporalidade da representação poética (memória artística), pois o entrelaçamento labiríntico entre passado, presente e futuro representa o tempo da memória, da consciência. E como sugeriu Robert Humphrey (1976), a consciência tem sua própria noção de tempo, e estabelece-se por uma relação de interiorização do mundo feita pelo fluxo de consciência de uma personagem.

Para Resnais (1980), a singularização dos eventos históricos é a maneira mais fecunda de criar uma memória para o futuro. Nesse caso, “a bomba atômica estaria atrás dos personagens”, à vista disso precipita um alcance mais alargado da história ao tornar-se ficção, sobretudo, uma ficção cujo foco narrativo centra-se na compreensão de mundo elaborada pela personagem, ora pelo *flashback* ora pela reflexão construída no diálogo sobre o amor, a vida e a tragédia. Quando Resnais encontrou-se com Marguerite Duras para discutir sobre o roteiro do filme, ele destacou que queria um texto que lembrasse as pessoas da retenção da bomba atômica para o mundo transformado decadentemente por este evento. “Esses bombardeiros estão voando sobre nosso planeta prontos para despejar mais bombas atômicas, e, enquanto isso, não mudamos nosso comportamento em praticamente nada. Aqui estamos bebendo um chá ou uma cerveja e nossos dias transcorrem normalmente como antes.” (1980).

O esquecimento repercutido em *Hiroshima* é mostrado pela indiferença, à medida que se vê a explosão atômica como um evento histórico concluído. No entanto, se a tragédia é pensada através de uma história de amor, então, ressoa-se mais fortemente a imagem da ruína, pois o amor atravessa mais comumente o nosso imaginário ao nos colocar em proximidade com a nossa própria experiência. Com

efeito, a bomba atômica eleva-se como paisagem e funciona como extensão dos próprios personagens. Como disse Deleuze acerca do corpo na imagem cinematográfica (2008, p.227): “o corpo funciona como um campo magnético, tornando os objetos extensão de si.”.

De outra forma, Resnais encontra no romance a forma de engendrar a memória sobre o que aconteceu em Hiroshima, mostrando a memória sobre o que aconteceu com a personagem. No sentido inverso ao que a própria História fez, já que esta divulgou a utilização da bomba atômica como algo necessário à pacificação, sugerindo a própria negação da morte e da destruição não de uma memória, mas de várias memórias que se diluíram com o fogo e a própria sublimação³² dos corpos, dado que o corpo é interpretado em nossa análise como *imagem-tempo* (como espaço de delimitação do tempo), logo, como elemento que personifica a memória. A indiferença emergida da superfície do que se conceituou como presentificação da paz, faz Robert Stam (2008) nos dizer que:

O filme chocou, antes de mais nada, pela abordagem totalmente inédita a um episódio histórico – o ataque nuclear a Hiroshima e Nagasaki – cuja violência horrenda foi amplamente repreendida, sanitizada, pacificada, por assim dizer, na consciência europeia e americana. A destruição em massa desencadeada pelo bombardeio foi sublimada e petrificada através de um viés eurocêntrico e patriótico, cristalizada e tornada inofensiva como evento que acabou com a segunda guerra mundial. (...) Poucos, na Europa e na América do Norte, lamentaram a morte daqueles a quem se costumava chamar de japas. (STAM, 2008, p.350-351).

A discussão de Stam (2008) faz referência sobre como a História paradoxalmente promove o esquecimento sobre os horrores de Hiroshima e como *Hiroshima, meu amor* mostra por outro ângulo os mesmos horrores, na época, normalizados pela ideia de pacificação. No filme, o horror da guerra é desvelado como reflexo de nós mesmos, e esse “nós” é ficcionalizado pelo olhar da personagem atravessando a História e o outro. A sobrelevação de Hiroshima (como revérbero de algo que tem continuidade) constrói-se desse diálogo entre subjetividade e exterioridade, como podemos observar na próxima imagem.

³² O termo sublimação está sendo utilizado, nesse momento, estritamente com sua noção química que significa passagem direta de uma substância do estado sólido para o estado gasoso, por aquecimento. Como sugestão simbólica aos corpos que se dissiparam com o calor de “dez mil sóis na praça da paz” (grifos retirados da fala da personagem em *Hiroshima, meu amor*).



Figuras 26 e 27 – espelhamento de memórias.

A fala da personagem (“eu observava as pessoas, observava a mim mesma”) é inicialmente justaposta ao primeiro plano (remetendo especificamente para a introspecção da personagem) de uma maquete (figura 26), que representa Hiroshima após o bombardeamento. Em seguida um *travelling* lateral abre o primeiro plano em um plano geral, e parece ter aqui a função de igualar o olhar da personagem sobre Hiroshima ao olhar das pessoas sobre Hiroshima. O uso do *travelling* fomenta cinematograficamente a confluência entre a personagem e as pessoas, sugerindo, inclusive, a circularidade do movimento da memória ao mover-se esfericamente em torno da maquete. O movimento de observar o outro e encontrar a si cria uma imagem espelhada de memórias. Com efeito, o movimento da câmera participa também da plasticidade da imagem, reforçando as conotações sugeridas pela fala da personagem. Sobre o *travelling* enquanto elemento narrativo, Martin (2003) destaca:

Em Resnais, tanto em *Hiroshima, meu amor* e *O ano passado em Marienbad* como em seus curtas-metragens, os movimentos da câmera não possuem propriamente um papel descritivo, e sim uma função de penetração, seja no universo do pintor (*Van Gogh*) seja na lembrança, nos arcanos da memória (os *travellings* de Nevers em *Hiroshima*): por seu caráter irrealista ou quase onírico, o *travelling* completa e reforça o papel da música e do comentário falado no presente. (MARTIN, 2003, p.46).

O movimento circular da câmera se aproxima da sugestão simbólica da memória, como a presença de um espelho que reúne as diversas experiências e a confluência de tempos distintos. O sentido simbólico do espelho aparece em outros

momentos no filme, um exemplo disso ocorre com a cena na qual a menina (sobrevivente de Hiroshima) se olha melancolicamente no espelho com seus cabelos deformados, o que sugere uma prolepse (antecipação) do reconhecimento da personagem-atriz na cena do quarto em Nevers, quando a personagem se olha também no espelho com o cabelo cortado, representando a deformação da própria vida, já que a personagem tem o cabelo retalhado pela família como uma forma de punição por ela ter se envolvido com um soldado alemão. Em ambos os casos, a sobrevivente de Hiroshima e a atriz francesa são punidas pela moral ética da guerra, mas a associação entre as cenas repercute ironicamente a punição, uma vez que esta é desconstruída pela densidade dramática da tristeza das personagens. Ideia realçada pela própria voz em *off* da personagem-atriz que perpassa a memória da cena do quarto em Nevers: “eu começo a ver. Lembro-me de já ter visto antes enquanto nos amávamos e éramos felizes” (grifos retirados do filme).

A construção associativa de ideias contrárias, sugerida pelo interlúdio entre imagem e discurso, chama atenção para as consequências dramáticas da punição. Neste caso, é a punição que se torna símbolo do que é imoral, porque propala a morte, seja física ou simbólica. Assim, o espelho como elemento que integraliza as experiências, também aponta a verdade e a decadência das mesmas, colocando uma como reflexo da outra, já que ambas são descendentes de um único evento, a segunda guerra mundial. Aliás, a própria simbologia do espelho na cultura japonesa refere-se ao reconhecimento da verdade e do alcance da morte. Caracterização apontada por Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (1998, p. 394), ao dizer que na cultura nipônica o espelho simboliza “a revelação da verdade e não menos com a pureza. É também dentro da mesma perspectiva de Yama, o soberano indo-budista dos reinos dos mortos [...]. Um espelho do carma.”.

No filme esse viés desdobra-se pela figuração decadente da performance facial da personagem (morte simbólica), uma vez que o espelho mostra o depois, o que aconteceu com ela após os momentos de felicidade com o amante alemão nos campos e nas ruínas de Nevers. Na cena, também se observa a justaposição do espelho com uma fotografia para sugerir o movimento do antes (o vigor juvenil) e depois (a pálida tristeza). A fotografia engendra e enquadra a memória, cristalizando-a para o futuro, e no caso da cena do espelho burila para além da presença da memória, como elemento que apresenta o conflito entre as memórias (a da felicidade e da dor), tornando-se uma “memória inconsolável”. Sentido também sugerido pela representação de Hiroshima

após o bombardeamento em uma maquete exposta no Museu Memorial da Paz (figura 28).



Figuras 28 e 29: Fotografias da maquete que se encontra no museu Memorial da Paz em Hiroshima, recuperadas dos arquivos de imagens da Wikipédia.

Anteriormente, contempla-se comparativamente as fotografias que apresenta uma dimensão de Hiroshima antes e depois do bombardeamento. A imagem (29) mostra a dizimação quase que completa da cidade de Hiroshima e assemelha-se a imagem (26) apresentada em *Hiroshima, meu amor* (a partir da cena guiada por um *flashback* do que foi visto em Hiroshima) e iterada igualmente do museu *Memorial da Paz*, construído em Hiroshima um ano após o bombardeamento atômico. A fotografia (figura 29) Representa o esvaziamento corpóreo como também a ausência, o que acarreta simbolicamente a ausência de memórias, tendo em vista a destruição dos edifícios (Palácio das indústrias, hospital, escolas, projetos arquitetônicos) e de objetos que projetam a memória de uma cidade e de um povo. A focalização interna transforma a experiência documental da sequência do museu em uma experiência subjetiva (particularizando a história).

Neste caso, os documentos não estão a serviço da descrição histórica, mas são utilizados para enfatizar a compreensão artística da guerra pelo crivo olhar da personagem. Inclusive, uma das propostas da *Nouvelle vague* (período estético do qual *Hiroshima, meu amor* participa como representante, embora o transgrida) era incorporar em seus filmes o acaso e a realidade documental como uma forma de instituir o diálogo com a memória. A busca pelo passado traduzia-se pela reelaboração da própria memória, propiciando uma ruptura com o próprio passado ao potencializar os sentidos sugeridos dantes.

Em *Hiroshima, meu amor*, a transgressão temporal potencializa o conteúdo (tema) não estritamente pela retórica discursiva da personagem, mas sobretudo, pela

figuração das imagens que atravessam o eixo da fala, compondo densamente sentidos profundos como a comparação entre o gato negro e a personagem na cena da adega (*flashback* estabelecido na cena da Casa de chá japonesa). Conforme declara Auerbach (1997, p. 62), por meio da figuração “a realidade histórica não é anulada, mas confirmada e preenchida pelo significado mais profundo”. Aqui reside proeminentemente o caráter poético de *Hiroshima, meu amor*, que se compreende como lírico, visto que a construção figurativa, do plano narrativo e diegético, no filme é construída subjetivamente pela introspecção da personagem e resvala no próprio lirismo artístico meditado por Hegel (1993), que fala da aparência da arte como aquela traduzida por uma consciência que transforma a realidade ao invés de reproduzi-la.

Então, a circularidade mnemônica representada pela repetição “quatro vezes ao museu” compõe o quadro da própria interioridade da personagem que ao retornar amiúde para o espaço do museu (espaço de uma memória coletiva) volta-se para a própria memória, essa intersecção transforma os eventos históricos, cujo eixo de alcance não é mais a problematização conflituosa entre Hiroshima e Estados Unidos, mas o modo como a guerra destitui e modifica o outro. Ideia confirmada, por exemplo, quando a personagem fala da permanência dos efeitos da bomba atômica nos sobreviventes e descendentes de Hiroshima.

O paralelismo entre as imagens (figuras 26 e 27) reforça a circularidade, o retorno do olhar da personagem sobre o museu e a imagem das pessoas em torno da maquete de Hiroshima bombardeada. “Eu observava as pessoas, observava a mim mesma”. Assim, pondo o olhar sobre as pessoas, ela alcança o sofrimento delas diante do destino de Hiroshima e se reconhece no seu próprio destino, o próprio sofrimento, cujo alicerce também foi criado pela segunda guerra.

A circularidade da cena (figura 27) aproxima a percepção da personagem (iterada pela fala, no plano diegético) à percepção das pessoas (apresentada pela imagem, no plano narrativo). Com efeito, a ideia de circularidade reforça a discussão em torno da (re)ocorrência dos fatos. Ademais, ampliada, pela repetição dos signos verbais “quatro vezes ao museu, em Hiroshima” e pelos signos visuais, como por exemplo, a repetição da imagem de Hiroshima após a explosão (representada na cena do museu pela maquete). A construção do lirismo espelhado (figuras 26 e 27) repercute memória em *Hiroshima, meu amor*, que será desnudada a partir do contato com a vida, com os objetos e com a história do outro. Por esse viés, a memória subjetiva é enriquecida pela memória coletiva e simultaneamente a memória coletiva é reelaborada

e torna-se constante quando olhada novamente pela subjetiva. Segundo reflexão proposta por Halbwachs (1990), nossas lembranças são potencializadas pela memória coletiva, de modo que:

Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque na realidade nunca estamos sós. (...) Para melhor recordar, eu me volto para eles, considero momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda o seu impulso e encontro em mim muitas das ideias e modos de pensar, a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles. Acontece, com efeito, que uma ou várias pessoas, reunindo suas lembranças, possam descrever os fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e mesmo reconstituir toda a sequência de nossos atos e de nossas palavras dentro das circunstâncias definidas, sem que lembrássemos tudo aquilo. (HALBWACHS, 1990, p. 25-26).

Através do personagem japonês, a personagem protagonista consegue reconstruir toda a sequência da juventude em Nevers. Aliás, toda a composição de Hiroshima como símbolo da decadência, da resistência, da recorrência (sobreviventes) e do amor. Movimento que impulsiona o reencontro com a memória individual. Isso configura a persistência do não esquecimento, corroborada pelas imagens da experiência coletiva reiteradas pela experiência individual, o que resvala no próprio caráter lírico do filme.

Conforme pensou Hegel (1993), o elemento exterior (a história, os mitos) incita a criação lírica como representação de uma consciência subjetiva, neste caso não importa a descrição histórica dos episódios, mas como eles foram reelaborados pelo alcance de uma subjetividade. A confluência entre o eu e o outro pode elevar a subjetividade “a uma síntese universal”. (HEGEL, 1993, p.617).

Em vista disso, interpreta-se o lirismo em *Hiroshima, meu amor* como preceito para se alcançar a universalidade, personificada pela atemporalidade transfigurada pelo tempo meditado (construído menos cronologicamente que anacronicamente) e pelas relações de analogia entre o individual e o coletivo, com vistas a recuperar a memória de Hiroshima distinguida em dois pontos de acesso: a decadência e o amor (a memória

da bomba atômica e, analogamente, a memória de Nevers e a memória do amor em Hiroshima). A densidade lírica do filme consiste, especialmente, em diluir a distância entre o eu e o outrem, tornando possível a sugestão de uma empatia, anteriormente negada à Hiroshima pela indiferença europeia. Um dos diálogos do filme sintetiza com destreza essa perspectiva consuetudinária do evento fatídico, todavia o perpassa (apresentando a empatia referida anteriormente).

Ele: – O que Hiroshima era para você, na França?
Ela: – O fim da guerra. Quer dizer, totalmente.
E também o começo de um medo desconhecido.
E a indiferença...O medo da indiferença, também.
 (grifos retirados do filme).

A presença da continuidade é precipitada em *Hiroshima, meu amor* por um tempo meditado, a memória, que por sua força de conexão com tempos distintos põe em relevo a reflexão simbólica em torno da morte e do amor. A memória também é percebida no filme como a própria tessitura estética que, ao usar a representação para significar, cria uma memória sobre a vida. Para Ismail Xavier (1983), a memória tem uma função estética objetiva no cinema: estabelecer uma relação de sentidos entre o paralelismo das imagens e o ponto de vista narrativo, propiciando, tal qual a imaginação, a sugestão de imagens, assim:

Em resumo, o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente o passado e o futuro se entrelaçam com o presente [...]. A vida não avança numa única direção: as múltiplas correntes paralelas e as suas infinitas interligações constituem a verdadeira essência do entendimento. A tarefa de uma determinada arte pode ser forjar uma situação única que se desenvolve lineamente entre as paredes de um quarto; mas, mesmo assim, cada carta e cada telefonema recebidos nesse quarto remetem o espectador a acontecimentos simultâneos em outros lugares. (XAVIER, 1983, p. 36- 37).

Frente às reflexões propostas por Xavier (1983), compreende-se a memória como sendo a própria personificação do tempo artístico, e em *Hiroshima* eleva-se como

condutor temático dos conflitos e tensões do fluxo de consciência da personagem que conduz o poema-ação de Resnais a partir das significações dos espaços narrativos do filme.

A compreensão lírica do tempo é precipitada pela forma como o próprio filme nos sugere a história da atriz francesa (Emmanuelle Riva), que emoldurada em vários retornos (voltas ao passado) de percepção do amor e da tragédia, coloca o espectador em contato com as sensações e sentimentos da personagem por meio de um fluxo da consciência, cuja função no enredo é menos rememorar um evento do que criar possibilidades de reelaboração do tempo. Para Robert Humphrey (1976), a narrativa de fluxo da consciência tem suas noções próprias de espaço e tempo, já que o seu tema é a própria consciência.

Desse modo, o tempo e o espaço são, muitas vezes, categorias subjetivas por se referir a uma percepção interior. E por esse motivo, compreendemos a analepse (*flashback*), o tempo da memória, em *Hiroshima, meu amor*, como uma das partes que instaura, pelo processo da montagem, o estilo lírico, pois é um tempo precipitado pelas reverberações intuitivas de um “eu”, uma vez que é reforçador da perspectiva subjetiva da narrativa. Conforme nos diz Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1998, p.230), “entende-se por analepse todo movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao início.”. No entanto, o uso da analepse nem sempre tem tom lírico, em *Hiroshima* a analepse adquire esse valor por ser instaurada em níveis densos de figuração revelados pelos planos justapostos.

As marcas de subjetividade do filme estão no discurso da personagem, que focaliza a narração, e nos próprios recursos cinematográficos utilizados para realçar o fluxo de consciência da personagem: como o *travelling* para frente da segunda sequência de *Hiroshima, meu amor*. O *travelling* pode ser apenas descritivo, ou ter uma funcionalidade estilística no filme, como por exemplo, em *Cinema Paradiso* (1989, Giuseppe Tornatore), a justaposição da cena inicial do quarto com a infância de Toto na igreja, quando um *travelling* vertical seguido por um *travelling* para frente cria o movimento de retorno e rememoração do personagem.



Figuras 30 e 31: enquadramento apresentado pelo *travelling*.

Na cena referida anteriormente, do filme de Giuseppe Tornatore, apreende-se o seguinte quadro: o homem solitário no quarto e a memória que escoia no espaço temporal da infância; a câmera enquadra o rosto do personagem no primeiro plano e, após um *flash* de luz, abre através de um curto *travelling* um plano mais geral, que introduz o espaço mnemônico – a infância e juventude do personagem. Esta relação entre os planos é justificada pela perspectiva narrativa que transfere o foco da ação para a percepção do ser ficcional, por isso há um constante movimento entre um enquadramento mais fechado, singularizado do sujeito da focalização e um mais aberto do ambiente. A mudança de plano e o movimento de aproximação revelam-nos que a focalização é interna³³, pois se intensifica o conteúdo imagístico pelo olhar materializado pelo *flashback* e pela percepção diante dos objetos outrorais – a igreja e o Cinema Paradiso.

Diferentemente de *Cinema Paradiso*, cuja utilização do *travelling para frente*, normalmente representa a instituição de uma memória em curso, que interliga o personagem com a infância e com a juventude. Em *Hiroshima*, na primeira sequência do filme, por meio do *flashback*, o fluxo de consciência da personagem é instituído através de um *travelling para frente* que configura cinematograficamente a fala da atriz e reitera o que ela viu em Hiroshima não como experiência, mas como percepção, o que distende o próprio tempo narrativo, pois não se trata apenas de um retorno a acontecimentos anteriores, e sim de um retorno a acontecimentos anteriores que não foram vistos pela personagem, mas vistos figurativamente pela personagem.

ELE: – Você não viu nada em Hiroshima. Nada.

ELA: – As reconstituições foram feitas o mais seriamente possível. Os filmes foram feitos o mais seriamente possível. É simples, a ilusão é

³³ Conceito apresentado por Gérard Genette (1989), em o *Discurso da narrativa*. A focalização interna se dá quando o que o personagem vê guia o desenvolvimento da história.

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.

ELE: – Não. O que havia ali para que você chorasse?

ELA: – Eu vi os noticiários. No segundo dia, é história, eu não inventei!

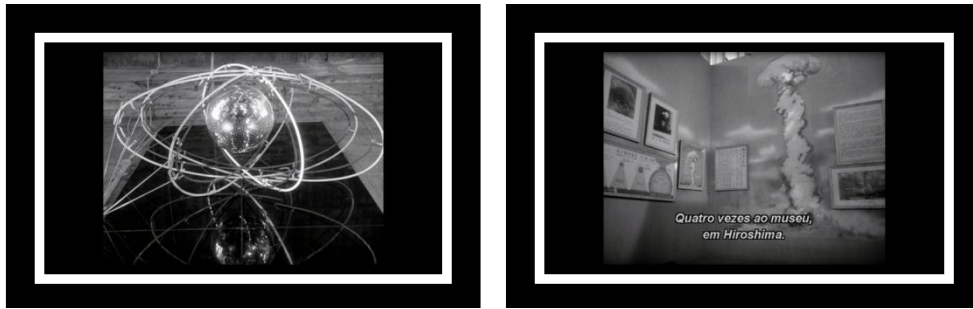
ELE: – Você inventou tudo.

ELA: – Nada. 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 (grifos retirados do filme).

Esse ver figurativamente desenvolve-se porque a personagem-atriz não ver objetivamente Hiroshima, mas a partir do modo como interfere em sua subjetividade, tornando-se metáfora da experiência ubíqua da personagem, uma vez que Hiroshima representa, como já se indicia nesse primeiro momento da narrativa, a consciência de finitude, ou o modo como a morte afetou a vida da atriz, e simultaneamente representa a vida, por funcionar como mecanismo de ativação da memória particular, criando “a ilusão de poder nunca esquecer”.

Conforme a leitura crítica de Auerbach (1997), a figura é um elemento estilístico que participa da construção poética ou literária como uma forma de singularizar um evento histórico ou real, e por esse caráter compreende a alegoria e o símbolo, mas tem um sentido mais amplo que os mesmos, pois não se restringe a criar sentidos novos pelo processo de analogia entre palavras ou signos diferentes, como nos versos de Safo: “Cama macia, o amor nascia” (*A Átis*). O verso pressupõe a presença da figuração – o sentido metafórico criado pela aproximação entre cama macia e amor como sugestão do amor erótico.

No poema, o signo “macia” infere a presença do tato e remete ainda para o aspecto abstrato do amor, pois a suavidade promovida pelo signo macia sugere um sentimento de bem-estar, nesse sentido, “cama macia” pode ser lido como personificação de um “eu” que precipita o amor. Este tipo de construção metafórica, que se refere a um aspecto da figuração, também está presente em *Hiroshima, meu amor* a partir da justaposição de várias imagens, que enquadradas simultaneamente, provocam um choque de sentidos, funcionando como mecanismos de produção de significados.



Figuras 32 e 33 – metáfora filmica.

As imagens (figuras 32 e 33) são apresentadas por uma câmera subjetiva que entra no museu quando a personagem reitera, por meio do número quatro, a ação de ver o museu – aqui há o enquadramento simultâneo da imagem de um globo cintilante e de imagens do museu com fotografias sobre a explosão da bomba atômica. As imagens confrontadas, quase que oniricamente, criam a ideia vertiginosa da fumaça da bomba atômica em expansão. A primeira (figura 32), colocada no mesmo campo visual da segunda (figura 33), cria uma percepção contumaz da nuvem de cogumelo precipitada pela bomba atômica, e ainda recria o movimento de propulsão da própria bomba, colocando o espectador em contato sinestésico com a própria dimensão temporal da explosão, sugerida na imagem não somente pelo movimento, mas ainda pela duração do movimento das luzes cintilantes, atravessada pela tonalidade aguda de um som repetitivo do piano, que tem duração de quatro segundos³⁴.

O tempo da imagem equivale ao tempo do som do piano e representa, como um refrão poético, quantas vezes a personagem viu o museu. Tal estruturação amplifica a densidade lírica do diálogo, ao emparelhar tempo da percepção (memória interiorizada) ao próprio tempo do movimento da imagem, este último funcionando como uma *mise-en-scène* artística, que olhado em sua relação entre som (significante) e sentido (significado), chama atenção para o próprio código cinematográfico. Refletindo sobre o conceito que foi acoplado ao cinema por influência do teatro, David Bordwell (2008) declara que,

³⁴ Cronometrei o tempo do movimento das luzes, pois intui que tinha algum sentido correlacionado com a estrutura poética do enredo e com a mensagem reiterada pela fala da personagem. Após a observação empírica do tempo, podemos concluir que o movimento das luzes é uma extensão metafórica do ponto de vista da personagem, está presente como marca cinematográfica do processo de interiorização da percepção da personagem.

A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera [...]. O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal. (BORDWELL, 2008, p.33).

Nesse sentido, a *mise-en-scène* não só atua como um elemento unificador do ritmo narrativo (especialmente no cinema de montagem, que é o exemplo da filmografia de Alain Resnais), mas, sobretudo, propõe uma extensão semântica dos sentimentos da personagem, o que demonstra a linguagem reflexiva do filme, pois evidencia como os elementos cinematográficos como movimento e enquadramento funcionam como elemento catalisador das emoções e percepções da personagem. Em outras palavras, a *mise-en-scène* pode ser utilizada no cinema para fomentar a densidade psicológica dos personagens, o que na literatura é feito pelo signo verbal.

O ritmo acelerado das luzes e do som, nesses quatro segundos analisados, remete por meio dos flashes à imagem empírica da bomba, cujas luzes atravessam a percepção do espectador. Como disse a atriz francesa: “As reconstituições foram feitas o mais seriamente possível” (grifos retirados de *Hiroshima, meu amor*). E essa fala já nos propõe um segundo ângulo de interpretação da imagem do cogumelo de fumaça (figura 32) – a memória, representada no filme pela focalização e, principalmente, pela repetição.

A reiteração do número quatro pelo tempo da imagem reproduz a imagem da memória, pois repete o número de vezes que a atriz viu o museu, ideia ainda reiterada pelo número de fotos da nuvem de cogumelo da bomba atômica que aparece no museu (figura 33). Essa estrutura paralela de repetição do elemento quatro entre fala, imagem e som não justificaria o próprio movimento da memória entre ida e vinda, quer dizer, entre passado e presente?

Alfredo Bosi (2008), em *O ser e o tempo da poesia*, nos diz que uma das características da linguagem poética é a recorrência. “É preciso entender na prática dos retornos o desejo de recuperar, através do signo, o que Husserl designava como a *camada pré-expressiva do vivido*” (BOSI, 2008, p.37). Esse ponto de vista remete para a própria pretensão atemporal da linguagem poética, que ao unificar o tempo vivido ao tempo figurado, elabora por meio do paralelismo e a da repetição um engendramento da

memória. É oportuno dizer que a repetição presente no *ser* da poesia não é mero retorno ao objeto percebido ou vivido, mas, além disso, trata-se daquilo que Bosi (2008) chamou de re(o)corrência, um retorno ao passado que promove a reverberação de um novo significado. Por esse viés também se desenvolve a concepção de memória individual de Halbwachs (1990), fundada pelo contato com a memória coletiva, mas sempre preenchida com níveis de ficção, já que o retorno induz a uma nova ótica em torno do objeto.

Assim, o *raccord*³⁵ plástico, que liga os planos apresentados nas figuras (32 e 33), recupera os elementos históricos que repercutem a explosão atômica como as fotografias (apresentando um evento pretérito), e sugere um novo sentido, a permanência da bomba atômica em um fluxo de continuidade (presente e futuro). Ideia confirmada, por exemplo, por outras imagens apresentadas pela sequência do que a personagem viu em Hiroshima.



Figuras 34 e 35: *flash-forward* do significado de Hiroshima para a personagem-atriz.

Nas imagens colocadas anteriormente (figuras 34 e 35), a presença dos sobreviventes e dos descendentes itera o sentido sugerido pelas imagens da bomba atômica (figuras 32 e 33), quer dizer, a permanência da destruição. Esse sentido é realçado pelo *leitmotiv* do filme, o não esquecimento (memória). Embora *Hiroshima, meu amor* tenha sido considerado, exaustivamente, pela crítica cinematográfica como um filme sobre o esquecimento. É o que declara, por exemplo, Bernard Pingaud (1969, p.51):

³⁵ “Na montagem, os *raccords* asseguram a continuidade visual e diegética entre dois planos. (...) os *raccords* puramente plásticos jogam com a metonímia, um efeito de contiguidade entre formas e cores.” (JOURNOT, 2009, p. 128).

Depois dos dois regressos simétricos e sucessivos a Hiroshima e a Nevers, o sentido do filme torna-se evidente. Não é a história de um amor ou de dois amores nem a história de um bombardeamento: é, realmente, a história de um esquecimento « Lembrar-me-ei de ti como do esquecimento do próprio amor; pensarei nesta história como no horror do esquecimento». (PINGAUD, 1969, p.51).

No entanto, defendo que se trata de uma história sobre como não esquecer, é uma história sobre a memória, porque mesmo o esquecimento é lembrado como mecanismo inerente ao que chamamos aqui de memória expressiva, por influência do conceito de re(o)corrência, na qual a memória na linguagem poética é uma *volta que é ida*, “outro modo tático pelo qual a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade” (BOSI, 2008, p.41). Essa ideia é realçada nos fotogramas (figuras 34 e 35), cuja repetição do que a personagem viu em Hiroshima reflete um acontecimento passado, e, sobretudo, um fato que modificou a experiência de pessoas que estão no futuro e simultaneamente no passado.

Nesse sentido, ratifica-se a representação simultânea do tempo: o presente doado ao espectador por um *travelling* para frente como sugestão do que a personagem vê momentaneamente; um passado reelaborado poeticamente pela interpretação circunstancial de fatos históricos por meio da *re(o)ocorrência* e um futuro desnudado pela relação estabelecida entre passado e presente. O futuro ainda é sugerido pela prolepse (*flashforward*) apresentada pelas imagens (34 e 35). Recuperando Genette (1989), a *prolepse* é uma categoria temporal, que apresenta a antecipação de fatos posteriores na narrativa. Segundo o crítico (1969),

A narrativa na primeira pessoa presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio fato do seu declarado caráter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel. (GENETTE, 1969, p.66).

Esse labirinto temporal corresponde ao que Martin (2003) nomeia como *tempo abolido* (polivalência temporal), apontando um sentido irrealista interligado a um ponto de vista psicológico. No transcorrer das anacronias em *Hiroshima*, interpreto a cena

representada pelas imagens (34 e 35) prolepticamente. Isso não porque elas instituem a antecipação de eventos que ocorrerão narrativamente no futuro, já que temos um eixo narrativo que recupera o que a personagem viu anteriormente ao espaço do quarto. Então aparentemente a sequência do que foi visto em Hiroshima é representado por uma analepse (a reelaboração de um evento passado por meio da memória individual). Conforme nos diz Reis & Lopes (1998, p. 230), “entende-se por analepse todo movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao início”.

No entanto, a deformação dos sobreviventes de Hiroshima (figuras 34 e 35) aponta na sequência narrativa do filme o futuro do passado, simbolizando a antecipação da tragédia pessoal da personagem, dos sentimentos de perda e morte vivenciados pela mesma. Além da deformação do amor e da vida revelados posteriormente na diegese pela recuperação mnemônica do evento ocorrido em Nevers.

As questões apresentadas no último parágrafo sugerem o alargamento do conceito de *prolepse*, para que assim possamos entender as peculiaridades temporais do filme de Resnais e Marguerite Duras. Para Reis & Lopes (1998, p. 283) “a *prolepse* corresponde a todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação”.

As imagens selecionadas (34 e 35) refletem o que chamamos aqui de *prolepse* simbólica, ou seja, uma antecipação de sentidos que serão sugeridos posteriormente. Assim, enquanto a *prolepse*, no sentido clássico, antecipa uma imagem ou uma descrição narrativa que será retomada; a *prolepse* simbólica antecipa não uma imagem, mas uma percepção, uma ideia que será desenvolvida ulteriormente no enredo.

É apropriado destacar que tais conjecturas podem repercutir no leitor algumas inquietações, como, todas as imagens apresentadas em uma narrativa presumem uma antecipação, uma vez que remetem semanticamente para um evento ulterior e isso diz respeito à continuidade narrativa. Portanto, nesse caso, a *prolepse* só poderá instituir-se quando percebida estruturalmente, a exemplo da primeira cena do filme *Carol* (2015), do diretor Todd Haynes. A cena do jantar no primeiro momento do filme é uma *prolepse* do desfecho, cuja função é urdir uma ambiguidade que alargará o suspense narrativo. Todavia, *Hiroshima, meu amor* presume sim o crescimento do conceito clássico de *prolepse*, o que será explicado a seguir com prontidão.

Para Genette (1989), a *prolepse* é uma categoria temporal das anacronias que se refere impreterivelmente à voz. Por isso, declara que a narrativa em primeira pessoa

figura com mais destreza as alusões ao futuro. No caso da *prolepse* simbólica, incide sobre o tempo, pontualmente a *analepse*. Trata-se, pois, de uma antecipação precipitada pela *re(o)corrência*, por isso reivindica especificamente uma voz interiorizada, que promoverá um sentido simbólico à memória histórica, ou como ela atravessou a consciência da personagem, pela reelaboração do que foi visto no dia seis de agosto de 1945, quando a personagem chegou a Paris. Embora Genette (1989) aponte também a narrativa em primeira pessoa como mais eloquente para instituir a *prolepse*, a narrativa onisciente também cumpre essa função em textos literários e fílmicos.

A antecipação dos sentidos³⁶ que Hiroshima configura para a personagem não traz somente indícios do paralelismo e da circularidade narrativa do tema, mas fomenta uma antecipação de informação sobre os sentimentos da personagem. Por isso, chamamos essa antecipação de *prolepse* simbólica, porque ao falar sobre os sobreviventes de Hiroshima, a personagem-atriz fala de si própria, de como ela resistiu à tragédia de Nevers, tal como os descendentes da bomba atômica, com deformações (esquecimento, dor, ausência, melancolia). Desse modo, as imagens (34 e 35) evidenciam três sentidos: a tragédia do dia seis de agosto, o modo como a bomba afetou a vida dos descendentes e o modo como a explosão atômica atravessa a consciência subjetiva da personagem. Essa construção polissêmica do tempo explica porque chamamos essa ida e volta como *prolepse* simbólica. Para entendermos com mais propriedade porque essa *prolepse* percebida peculiarmente em *Hiroshima, meu amor* é chamada de simbólica, não podemos deixar de entender o conceito desse termo, especialmente, para o cinema.

Baseando-se na reflexão desenvolvida por Martin (2003), compreendemos símbolo como aquele elemento que distende os sentidos da imagem em movimento, desenvolvendo-se quando o significado de alguma coisa é alargado na própria imagem, possibilitando duas ou mais leituras de um evento. Assim sendo, “ocorre em planos ou cenas pertencentes sempre à ação e que se acham investidos, além de sua significação direta, de um valor maior e mais profundo.” (MARTIN, 2003, p.98). O trabalho com o tempo proléptico cria a partir de um conjunto de imagens de Hiroshima sentidos interpretativos (a memória e o esquecimento são modalizadas pelo fluxo de consciência da personagem-atriz) que precipitam os sentidos sugeridos pela cena da sala de chá

³⁶ Hiroshima atravessa a personagem como reflexo da destruição e concomitantemente da resistência. Assim, a destruição representada pelas imagens de terror das cenas do hospital e do museu precipitam o próprio terror da morte do amante alemão e da solidão em Nevers. E a resistência, iterada pela possibilidade de intervir como mecanismo que ativa incisivamente a memória.

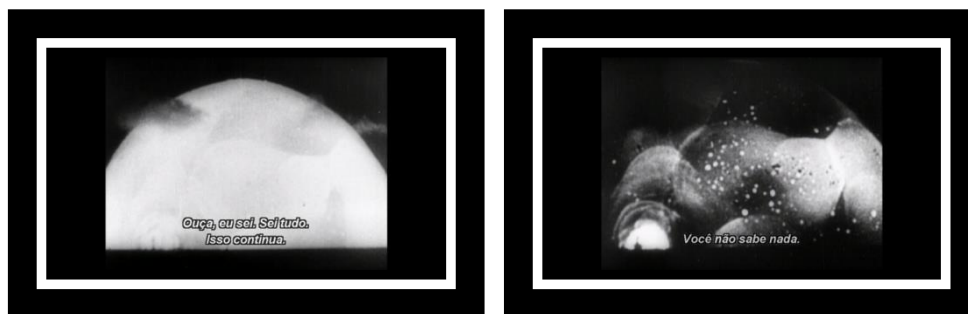
japonesa, quando os amantes se encontram e falam sobre o esquecimento e sobre Nevers.

Não podemos deixar de dizer, dentro de nossa perspectiva analítica, que a ação temporal das imagens (34 e 35) só alcança um nível de antecipação simbólica em decorrência de uma outra anacronia, a *analepse* interna, que delimita a narrativa em primeira pessoa. Isso ocorre por um motivo óbvio, a *prolepse* é justamente simbólica porque reflete o alcance dos eventos pelo olhar da personagem. Essa possibilidade de idas e voltas ao passado por meio do fluxo da consciência nos permite alcançar o que a personagem foi por meio do conhecimento singularizado do passado e o que ela é em decorrência de como interpreta o passado, por isso, Hiroshima é compreendida como extensão simbólica de Nevers, o que será confirmado, por exemplo, no desfecho do filme. Essa ideia da *prolepse* simbólica é realçada ainda pelo ver figurativamente da personagem. Esse olhar figurado da personagem é justificado porque o que é visto foi modalizado primeiramente pelos jornais que transmitiram um recorte documental da explosão e pelos filmes que reconstituíram o fado de Hiroshima e por derradeiro pelo o que a personagem viu através desses espaços de representações. Essas reflexões sobre a *prolepse* dentro da cena analéptica do que foi visto em Hiroshima aponta para as questões relativas à anacronia.

De acordo com Genette (1989), o entroncamento entre anacronias remete às estruturas ambíguas da narrativa. Em *Hiroshima, meu amor*, essas estruturas ambíguas parecem representar o próprio movimento do fluxo de consciência da personagem, que tem suas próprias indicações de tempo. Tal arrumação estética já remete para o caráter poético de *Hiroshima, meu amor*. Como refletiu Cañizal (1996), ao falar sobre cinema e poesia, a ambiguidade é um traço marcante da linguagem poética tanto na poesia quanto no cinema.

Dessa maneira, o espectador e ainda o crítico de cinema (também espectador) deve procurar entender a densidade expressiva de uma ambiguidade dentro de uma montagem poética, percebida por criar uma imagem que mostra o cotidiano e a vida de uma maneira nunca antes alcançada por nossa percepção. Como conhecer a versão dos acontecimentos em Hiroshima através das contorções sinestésicas do amor, precipitado pela relação erótica da cena inicial do quarto ou pelo movimento de aproximação com um amor trágico juvenil de Nevers. A feitura ambígua do filme também é representada pela construção anacrônica do tempo, uma vez que dilui as distâncias entre os espaços e os tempos, reverberando um sentido crítico para a compreensão da experiência. A

imagem a seguir (figura 36) reforça o nosso argumento sobre a construção simbólica da *prolepse*, pois ao afirmar verbalmente que “isso continua”, a personagem aponta prolepticamente para o futuro. Essa ideia de continuidade é demarcada anteriormente pela sucessão de imagens dos mortos, sobreviventes e descendentes da explosão atômica.



Figuras 36 e 37: representação plástica da bomba atômica.

A tragédia de Hiroshima permanece perseguindo os filhos de Hiroshima, o que é revelado, por exemplo, pelos fotogramas (34 e 35) que mostram a deformação e o sofrimento do povo de Hiroshima e paralelamente pela fala da personagem: “mas isso continua. A chuva causa medo... A chuva de cinzas nas águas do pacífico. As águas do pacífico matam.” A repetição enfatiza os motivos pelos quais a personagem tem um conhecimento amplificado (ao recriar o que foi visto em Hiroshima) e determina pelo verbo “ver” (fomentado anteriormente e sucedido pelo verbo saber) a causa do conhecimento, ou seja, a própria visão, inaugurada pelo movimento de retorno ao passado.

Desse modo, o conhecimento acerca de Hiroshima é propiciado pela articulação entre os pares: “Eu vi tudo”³⁷ e “Eu sei tudo”. A própria projeção semântica do verbo ver pressupõe o saber, pois o conhecimento desabrocha quando se estende fixamente o olhar sobre alguma coisa. Além disso, o verbo ver é iterado no pretérito, e isso reforça ainda mais a ideia que consubstancia o saber tudo, pois quando se observa um evento terminado, compreende-se mais os seus efeitos, na medida em que o alcance da percepção estende-se da origem até o desfecho.

³⁷ O verbo ver de origem latina *vedere*, quer dizer, olhar fixamente, e normalmente foi empregado por escritores como Cícero com o sentido de examinar, observar e compreender. (FARIA, 1962).

Não obstante, o desfecho modalizado pela desinência pretérita do verbo não representa em *Hiroshima, meu amor* uma conclusão, mas uma continuidade, figurada pelo movimento de retorno que se volta menos para o passado do que para o futuro, porque a importância de olhar para trás apresenta-se pelo modo como os eventos anteriores interferiram no futuro, por isso, a *re(o)corrência* também é uma ida que é volta.

A ideia de continuidade sobressai-se mais uma vez pela associação entre a história de Hiroshima e a história da personagem-atriz sugerida pelo próprio discurso da personagem: “assim como a ilusão existe no amor, a ilusão de poder nunca esquecer. Eu tive diante de Hiroshima a ilusão de jamais esquecer, como no amor.” (grifos retirados do filme). A comparação entre Hiroshima e o amor já indicia a aproximação entre a experiência singular do amor (benquerença universal, tornada lírica e peculiar, em razão de ser compreendida pela percepção da personagem-atriz) e a compreensão universal da tragédia em Hiroshima, um evento histórico localizado torna-se amplificado por simbolizar a extensão de vários dramas específicos, por refletir emblematicamente o medo e as circunstâncias de terror, ideia iterada pelo próprio discurso da personagem quando se reporta ao que Hiroshima representa: “o começo de um medo desconhecido”, porque “no segundo dia já era história” (grifos retirados do filme).

A similaridade entre Hiroshima e o amor aponta prolepticamente o motivo pelo qual a personagem sabe por que “isso continua”, pois conhece “a ilusão de jamais esquecer, como no amor”, porque experimentou a construção dessa percepção com os acontecimentos que atravessaram a juventude em Nevers.

A percepção de continuidade é delimitada por dois fluxos de representação, um no nível plástico e outro no discursivo (verbal), que similarmente reproduzem a permanência do passado, esquecido, mas retomado pelo objeto simbólico, o outro (o arquiteto japonês e Hiroshima). No primeiro nível, por exemplo, recuperamos as imagens 36 e 37, que projetadas pela sequência analéptica da cena do quarto (onde os amantes conversam sobre Hiroshima), traduzem uma percepção ambígua. Inicialmente, o fotograma 36 parece representar uma demarcação temporal (noite), cuja claridade, em formato oval, atravessada por marcas cinzentas, sugere uma lua cheia opondo-se à escuridão noturna. No entanto, a indefinição da imagem 37 colocada justaposta a imagem 36 (cria um choque) anula essa perspectiva, pois em um eixo de continuidade parece sugerir o próprio fluxo de consciência da personagem, entoada pela plasticidade

figural das imagens, representando a indefinição da própria memória, problematizada no enredo pela sua relação com o esquecimento.

Diante desse cenário, a percepção sugestiva da bomba (figuras 36 e 37) é associada ao ritmo da própria consciência mnemônica, suscitando um sentido figural – a memória expressiva (representativa) como resposta para o entendimento da vida, que nas palavras de Auerbach (1997, p. 47) esse tipo de fenômeno é lido como uma interpretação figural, que procura estabelecer “uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro.”.

2 *Mise-en-cadre*: a lanterna mágica de Resnais

*Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroshima
A rosa hereditária*

Vinícius de Moraes

Hiroshima, mon amour já comunica uma linguagem lírica a partir da sugestão amorosa ratificada no título que define a obra-prima de Alain Resnais, ao unificar o espaço concreto, perceptível (Hiroshima) ao sentimento (o amor). Essa interiorização do objeto externo é uma característica *sui generis* do lirismo, que será descomedido na trama do filme a partir de outros elementos como a sucessão de imagens de Hiroshima apresentadas ainda na primeira sequência, quando a personagem em voz *off* recria o cenário dramático da cidade através de três espaços: o hospital, o museu e um espaço aberto e destruído (as ruínas ao redor do rio Ota). Os espaços simbolizam a memória (e não é só uma memória de acontecimentos externos, a guerra e suas consequências dramáticas, mas como esses acontecimentos interferiram na experiência individual, ideia que será reforçada na ação diegética do filme) e são evocados pelo diálogo direcionado pela atriz francesa que afirma ter visto Hiroshima.



Figuras 38 a 41: Espaços de ativação da memória (câmera subjetiva).

O argumento estético reforçador da percepção lírica da personagem, em torno das imagens descritas, é a câmera subjetiva³⁸. Tal recurso coloca o espectador em ponto nevralgico com as imagens apreendidas pela personagem, diminuindo a distância entre arte e vida, já que o espectador passa a olhar as imagens como se estivesse dentro da narrativa. A câmera subjetiva possibilita a convergência entre o olhar da personagem e a percepção do espectador. “Esse processo coloca a câmera no lugar ocupado por uma personagem, de forma que o espectador tem a sensação de ver aquilo que vê a personagem” (JOURNOT, 2009, p. 20). Neste caso, o espectador vê o museu, elemento que simboliza a memória de Hiroshima recuperada na sequência do que foi visto em Hiroshima.

O museu, por exemplo, é um elemento pungente para a *Nouvelle Vague*, que reforça por meio deste elemento o valor de uma arte que procura se exprimir através do diálogo com a tradição, com a memória. O museu (figura 38 a 39), no quadro da voz em *off* e da câmera subjetiva, introduz a partir de um interlúdio entre o espaço da fala e o da imagem a unificação temporal, criando um espaço de reverberação do próprio “eu” que

³⁸ “Esse processo coloca a câmera no lugar ocupado por uma personagem, de forma que o espectador tem a sensação de ver aquilo que vê a personagem. Em narratologia chama-se a isto de focalização interna (Genette) ou ocularização interna (Jost).”

adquire, no plano cinematográfico, contorções de um exímio lirismo. Pois conforme desenvolve Emil Staiger (1977) ao pensar os poemas líricos em várias fases e períodos, a recordação será mecanismo imanente da criação lírica, já que o passado como objeto de narração pertence à memória. Inclusive, o *recordare* significa colocar novamente no coração. Nada mais simbólico para o lirismo do que o coração, a ação de se voltar para as próprias emoções a fim de compreender a experiência.

No filme, o desenvolvimento amoroso também atravessa um conflito de cunho moralista: a relação idílica entre pessoas casadas, e diferentemente de Nevers, o epílogo não parece sugerir necessariamente um fim trágico, já que o encontro amoroso permite a reinvenção da memória. E a própria ambiguidade da última cena engendra um suspenso temático sobre o corolário do amor. A indeterminação, esboçada pela ambiguidade, expande a perspectiva poética do enredo, em razão de realçar o aspecto simbólico da narrativa, cujo desfecho é tecido por um espaço de sugestão (ampliando o ritmo polissêmico do filme, o que ainda é reiterado pelas imagens ambíguas da convergência visual entre Hiroshima e Paris, em uma das últimas cenas do filme).

O entalhe poético-lírico distende-se, ainda, pelo paralelismo forjado pelo duelo discursivo dos amantes (entre o ver e não ver) e pela travessia das imagens metafóricas que fazem alusão ao *pathos* percorrido pelo povo de Hiroshima (o calor da bomba atômica é sugerido pelas cinzas e pelo suor que se dissipam na concretização erótica da imagem revelada em primeiro plano), que significa também o *pathos* da personagem (que vê através de Hiroshima, a própria tragédia pessoal, uma tragédia amorosa fomentada pela guerra).

O paralelismo é outro elemento que aponta a construção lírica em *Hiroshima, meu amor*, pois fundamenta a própria recorrência da memória subjetiva. O que pode ser percebido na respectiva fala: “como você, também tentei lutar com todas as forças contra o esquecimento. Como você, eu esqueci. Como você, desejei ter uma memória inconsolável”. Aqui o paralelismo funciona quase como um refrão sobre o esquecimento, criando um sentido inverso para o mesmo, a memória, na medida em que ao falar repetidamente sobre o esquecimento, precipita a memória sobre o esquecimento.

Para Staiger (1977), o paralelismo é um elemento veiculador da linguagem lírica, pois promove a intensificação dos sentimentos por meio da repetição. E no filme são os sentimentos da personagem que orientam a narração. A linguagem lírica procura representar “autênticos sentimentos e considerações capazes de despertar em outras

peçoas sentimentos e considerações latentes, despertar esse que só pode ser dado graças a uma expressão poética viva.” (HEGEL, 1993, p. 607). Por isso, o conteúdo da linguagem lírica (e estendemos por esse conceito a linguagem poética do filme de Resnais) se constitui por meio da evocação dos sentimentos: melancolia, solidão, ausência, esquecimento. Este é trabalhado como elemento norteador da percepção do eu-lírico (escolhemos esse termo como designador da voz feminina que fala na tela, a atriz): o esquecimento é o sentimento que configura o caráter dramático na narrativa, sendo em oposição à memória o próprio condutor da memória.

ELE: – Você não viu nada em Hiroshima. Nada.

ELA: – Eu vi tudo. Tudo. Eu vi o hospital. Tenho certeza. Um hospital existe, em Hiroshima. Como poderia eu não tê-lo visto?

ELE: – Você não viu nenhum hospital em Hiroshima. Você não viu nada em Hiroshima. Nada.

ELA: – Quatro vezes ao museu.

ELE: – Que museu, em Hiroshima?

ELA: – Quatro vezes ao museu, em Hiroshima. Eu vi as pessoas caminharem....

ELE: – Você não viu nada em Hiroshima. Nada.

ELA: – 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.

ELE: – Não. O que havia ali para que você chorasse?

ELA: – Eu vi os noticiários. No segundo dia, é história, eu não inventei!

ELE: – Você inventou tudo.

ELA: – Nada. 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 (grifos retirados do filme)

Quando a personagem fala da ilusão promovida pela reconstituição dos fatos em Hiroshima, ressaltando a seriedade dos filmes, ela chama atenção para a própria materialidade de *Hiroshima, mon amour*. Ressaltando, assim, a beleza das imagens como elemento catártico (estruturador da memória) para a espectadora que está vendo o filme dentro do filme, e para o espectador real que se depara com a catarse da beleza poética do filme francês de Alain Resnais.

Os diálogos, atravessados pelas imagens em primeiro plano (pode sugerir a dimensão lírica das cenas ao enquadrar a expressão do corpo ou dos olhos, colocando o “eu” que fala em relevo a partir da linguagem corpórea) e pela expressividade da sonoplastia, nos colocam diante do olhar da personagem (reverberado pela recordação),

cujo foco narrativo está centrado. Neste caso, a ação diegética é tecida pelo alcance da consciência da personagem, representando no filme o que seria na poesia o eu-lírico, que fala em primeira pessoa e se volta para os moinhos sentimentais da própria existência, sendo capaz de transformar as tragédias históricas na própria comoção lírica (como a aproximação entre Hiroshima e Nevers). Sobre isso, Friedrich (1991, p.9) nos diz que, “a lírica é uma defesa contra a vida habitual, sua fantasia goza da liberdade de misturar todas as imagens” para sugerir uma nova e significativa imagem.

A mistura das imagens constitui um dos elementos mais profícuos para o cinema, que se baseia, principalmente nos artifícios da montagem, como o cinema de Eisenstein e o cinema dos franceses da *Nouvelle Vague* (Truffaut, Godard, Resnais). Nesses cinemas as imagens participam com profundidade da montagem expressiva, “baseada nas justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens, neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento, já não é mais um meio, mas o fim” (MARTIN, 2003, p.132). As imagens no filme são articuladas pela recordação da personagem (Emmanuelle Riva) que através da experiência amorosa com um japonês arquiteto recobra a imagem do namorado alemão, morto na guerra.

A cidade Nevers, espaço da realização amorosa, torna-se a personificação da personagem, que corporifica a imagem amorosa da cidade por meio da relação erótica (em Hiroshima) com o arquiteto, e este também será personificado pelo espaço físico, Hiroshima. Com efeito, o encontro erótico fomenta o reconhecimento de uma vivência interior, plasmada no eixo de continuidade do encontro. O erotismo como arguiu Bataille (2014, p.53), mobiliza uma consciência de interioridade, pois “o erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão.”. Esse ser em questão é a mulher recobrada de si pela travessia amorosa.

Vemos através de uma experiência delicadamente poética que “as imagens, não são mais o meio, mas o fim”, o que pode ser ilustrado através do *travelling* da última cena, quando os personagens, sem identificação nominal em quase toda a trama, recebem dos seus respectivos amantes os codinomes: Hiroshima e Nevers.

A associação do nome da cidade aos personagens reflete a angústia que pairava a sociedade pós-guerra, onde o caos configurado pela crise política e pela guerra resvalou na consciência do próprio sujeito, que chamamos aqui de lírico. Consciência trabalhada pela *Nouvelle Vague* (que tem o cinema de Alain Resnais como um dos principais representantes), pautando-se “por um erotismo pungente, de forma subjacente pelo luto

vestido pelos jovens filhos da guerra, levou às telas expectativas frustrações de jovens amadurecidos na guerra fria.” (MANEVY, 2006).

A identidade agora é renunciada pela identificação do “eu” com a sua aldeia, porque “Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo. ” (*Da minha aldeia*, Alberto Caeiro). Tal prisma é revelador daquilo que é mais instigante no filme, a memória, já que o tema se desenvolve poeticamente pelo alcance de uma consciência, embora essa memória não represente somente o “eu”, mas também o que está fora do “eu”, como a destruição de Hiroshima pela bomba atômica. Consoante Adorno (2003, p.67), “conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas”.

A presença da alteridade perpassa toda a linguagem do filme como elemento intensificador da memória, e, portanto do próprio lirismo, pois como arguiu Staiger (1977), a linguagem lírica é a sugestão simbólica da própria recordação. Em *Hiroshima*, o encontro da atriz com o personagem japonês cria um espaço de complementaridade de sentidos para uma memória esquecida, já que por meio do diálogo com o personagem ela reencontra a memória de Nevers. Tal ideia é representada no filme enquanto a personagem conversa com o japonês como se estivesse falando com o primeiro amor (o soldado alemão), o que acontece, por exemplo, na cena da Casa de chá japonesa, na qual a atriz recupera minuciosamente a memória de Nevers.

Lembro de já ter visto, antes enquanto nos amávamos e éramos felizes. Eu me lembro. Vejo a tinta. Vejo o dia. Vejo minha vida. Vejo sua morte. Minha vida que continua. Sua morte que continua. Vejo a sombra se estender menos rapidamente nos cantos das paredes do quarto, e que a sombra se esconde menos rapidamente nos cantos das paredes da adega. (...) O inverno terminou. É horrível, começo a me lembrar menos de você. Começo a te esquecer. E tremo por ter esquecido tanto amor. (Grifos retirados do filme).

O fala da personagem francesa descreve os sentimentos e as percepções dela sobre os acontecimentos ocorridos em Nevers (o amor e a morte), iterando a referência ao relacionamento amoroso com o soldado alemão que passa a ser representado pelo japonês. A fala “começo a me lembrar menos de você” é dirigida ao japonês que assume a representação simbólica do amor juvenil da personagem. Essa convergência de identidades, unificando personagens diferentes é evidenciada pela própria mudança espaço-temporal. A descrição da lembrança da felicidade do amor em Nevers é

apresentada no tempo da memória pelo próprio espaço de Nevers. A caracterização da experiência do amor juvenil é atravessada pela ruptura do espaço-temporal da casa de chá japonesa, a mesma ruptura não ocorre com o discurso, que interliga os dois espaços e unifica a experiência. Nessa cena, o outro participa como elemento constitutivo da evocação e da construção da memória subjetiva.

A presença de outro personagem possibilita uma complementaridade de significações que revelam o próprio reconhecimento da lembrança do esquecimento do amor (de uma experiência subjetiva). O outro participa das percepções e sentimentos da personagem não como tema, mas como extensão desses sentimentos. Tal perspectiva está presente na descrição da linguagem lírica de Hegel (1993), que aponta o elemento externo à poesia lírica como desdobramento da própria consciência subjetiva.

Essa noção lírica da alteridade é discutida por Lévinas (1997) *Entre nós: ensaio sobre a alteridade*. Apesar do crítico não falar do conceito de lírico, mas ele fala da subjetividade como aspecto que atribui significação ao outro, a partir da apropriação do outro como desdobramento das inquietações de uma experiência subjetiva. Para Lévinas (1997, p. 13) a relação de alteridade baseia-se no princípio de compreensão da experiência do outro como mecanismo para ativar um novo sentido sobre a vida. “A originalidade provem precisamente do outro, que é em si mesmo significação”.

No desenvolvimento da história de *Hiroshima, meu amor* essa confluência entre experiências é representada também no plano da linguagem fílmica pelo entrelaçamento de imagens (montagem) que apresentam simultaneamente dois espaços de interação:



Figuras 42 a 43: falso raccord.

O enquadramento justaposto da cena da varanda do hotel com a cena do banheiro (figura 42) combina dois planos diferentes em uma única imagem: um plano americano (os personagens são enquadrados do joelho para cima) e um primeiro plano

(a aproximação da câmera centraliza a relação amorosa do casal). Essa descrição fílmica da imagem remete para a montagem expressiva de *Hiroshima*, cujo efeito semântico reflete a própria ambiguidade temporal da cena. “O plano é considerado aqui segundo uma única de suas dimensões, a que marca a inscrição do tempo no filme, isto é: o plano caracterizado por uma certa duração e por um certo movimento” (AUMONT, 1995, p.55).

Como a duração de um plano atravessa visualmente um outro plano, o tempo não é delimitado, o passado e o presente camuflam-se e sugerem a representação da própria memória, espaço temporal que unifica experiências distintas. A memória apresentada no filme pela retrospectiva de Hiroshima e Nevers e pela continuidade desses espaços na construção lírica da personagem, também é sugerida na cena ambígua do hotel (figura 42) e em outras cenas do filme pela configuração da linguagem cinematográfica, isto é, pela própria estrutura do filme, que se desenvolve pela maneira original e diferenciada da transição dos planos.

A relação entre os planos, geralmente, delimitada pelo *raccord*, “ligação entre dois planos pela continuidade do movimento aparente em ambas as partes da colagem” (AUMONT, 1995, p. 69), apresenta-se nas cenas de uma maneira peculiar, tem o efeito daquilo que a crítica cinematográfica chama de disjunção. Nesta situação, a função do *raccord* de possibilitar uma noção de continuidade passa a representar uma ruptura no tempo/espaço, partícipe da montagem intelectual (expressiva), com vias a gerar uma linguagem cinematográfica poética: “neste caso cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas.” (EISENSTEIN, 2002b, p. 18). Em *Hiroshima* a construção simbólica do tema perpassa todos os seus elementos compostos numa espécie de paralelismo que os une justamente por meio da comparação simbólica, em uma linguagem de sugestão.

A organização dos planos na imagem da cena da varanda cria uma perspectiva interessante acerca do que está sendo mostrado ao espectador, pois faz parecer que o casal na varanda está olhando para eles mesmos na cena anterior do banheiro, como se eles estivessem se reconhecendo, e essa sequência narrativa da cena do hotel entre banheiro e varanda apresenta o primeiro momento do filme em que os personagens estão conversando sobre si, sobre como se conheceram, logo, a ambiguidade da imagem aponta para o próprio reconhecimento da relação amorosa dos personagens.

Na cena do quarto (figura 43), o primeiríssimo plano atravessado por um plano aberto (*long shot*) sugere a representação da memória como mecanismo que participa da própria caracterização da personagem, já que aponta para um passado que se articula com a relação amorosa vivenciada no Japão. Nesse quadro, a intersecção das experiências amorosas chama atenção para os sentimentos como catalisador dramático da história, pois remete simultaneamente para uma continuidade e descontinuidade do amor. A junção de contrários amplifica a discussão tecida entre os personagens sobre a memória e o esquecimento. Na cena do quarto a memória é recuperada e ao mesmo tempo se distancia, o que é evidenciado pelo próprio enquadramento da cena nas ruínas de Nevers (*long shot*).

O paralelismo justaposto dos planos participa do tom lírico do enredo ao integralizar-se a sequência de repetições que representam o ponto de vista da personagem, criando o ritmo da própria memória. Hegel (1993) destaca que uma das características da linguagem lírica é a harmonização do tema pelo ritmo e pela canção. Em *Hiroshima* a canção e o ritmo representam os estágios de consciência da personagem. Por isso, chamo o ritmo do filme (criado pelas repetições) de “eu-ritmado”.

Deve-se compreender por “eu-ritmado” a representação da consciência lírica da personagem pelo paralelismo elaborado pela confluência entre imagens, sons (palavras e música) e sentidos, criando, dessa forma, o ritmo da própria percepção da personagem, o que pode ser analisado nas imagens seguintes:





Figuras 44 a 47 – representação filmica do tempo da explosão.

A cena que se desenvolve entre os planos do museu e do quarto (figuras 44 a 47) apresenta simbolicamente a consciência da personagem atravessada pela repetição simbólica do número quatro – iterado gradativamente três vezes como se percebe na legenda das imagens. O que nos induz a pensar o motivo semântico dessa repetição e por que o número quatro?

No *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1998) nos apresentam alguns significados culturais para o número quatro, que são relevantes para alguns sentidos que o filme sugere. Na cultura japonesa, por exemplo, o quatro é representado pelo signo *shi*, e significa simultaneamente quatro e morte. Nesse contexto simbólico, o número quatro representa esse movimento de reflexão sobre a morte já conotada na cena do quarto, que no primeiro momento do filme apresenta as cenas fatídicas de Hiroshima a partir da sequência do que foi visto pela personagem, e no segundo momento, ainda na cena do quarto, revela a morte do soldado alemão.

A repetição do número sugere a própria repetição da memória da morte. A associação do número com a morte, com os sentidos problematizados no filme, se estabelece por uma linguagem de sugestão, ou seja, por meio da representação lírica. De acordo com Silva (1973), a lírica é a linguagem da sugestão, pois ao invés de expressar diretamente a realidade por meio da descrição, faz sua tradução por meio da alusão, da configuração simbólica. Ideia, aliás, também compreendida por Hegel (1993, p. 551), quando aponta que “de uma maneira geral, pode definir-se a representação poética como representação figurada”, que se desenvolve ao atribuir um sentido particular ao mundo das coisas concretas.

Compreendemos ainda o número quatro como símbolo do que aconteceu em Hiroshima em 6 de agosto de 1945. Um dado histórico fomenta essa reflexão – a bomba atômica de Hiroshima fez um percurso de 44,4 segundos para atingir a cidade. A

repetição três vezes do número quatro: “quatro vezes ao museu”, “quatro vezes ao museu” e “passa às 4h00 e tosse” (figuras 44 a 47), parece sugerir a duração do percurso da bomba atômica. O evento histórico sugerido pela linguagem de *Hiroshima* não é articulado de forma documental, ele colabora para que alcancemos a relação estabelecida entre o olhar da personagem e a cidade de Hiroshima com seu passado fatídico. Candido (2006) ressalta que os fatores sociais devem ser observados em uma obra de arte como parte da estrutura interna de enredo, portanto, resignificados conforme as conotações semânticas do mesmo.

Na imagem do museu (figura 45), a percepção subjetiva da personagem em torno de Hiroshima é realçada pela repetição paralela de imagens e sons que representam aquilo pronunciado pela fala da personagem. Logo, o discurso verbal “quatro vezes ao museu” é perpassado pelo enquadramento de quatro fotografias do cogumelo de fumaça da bomba atômica (a repetição se dá no plano verbal e visual).

Essa conotação visual da percepção da personagem simboliza o próprio movimento da memória, pois incorpora a recorrência. O filme discute o esquecimento como forma de não esquecer o esquecimento. Então ao falar de si, a personagem aponta o outro por meio do movimento polifônico entre a primeira e a terceira pessoa, mostrando como o encontro com o outro precipita a memória. Ideia sugerida pela sequência do que foi visto em Hiroshima pela composição das imagens que seguem em um plano aberto paralelo a um plano mais fechado.

A repetição sugere o movimento de expansão da bomba, que culmina com a explosão da mesma. O último quatro da sequência temporal é representado pela tosse, símbolo das consequências da bomba atômica, ou seja, da interferência do evento na vida das pessoas de Hiroshima. O enquadramento da imagem representada na figura três põe em relevo a cena do homem que passa “todos os dias às 4h00 e tosse”. Os “todos os dias” remete para o prolongamento da ação, e o que é evidenciado não é o homem em si, mas o som da tosse. A percepção da recorrência da tosse interiorizada pela personagem é doada ao personagem-arquiteto pela exclamação sugestiva do verbo imperativo “ouça”, que ao olhar em uma direção inversa ao rosto do personagem-arquiteto parece olhar para o próprio espectador, embora no plano seguinte (figura 45) o ângulo inverso da câmera mostre que o olhar da personagem se direciona para o ponto de escuta da tosse, neste caso, a presença do som (a tosse) cria o realce dramático da percepção, pois a tosse remete para a desfiguração corpórea dos sobreviventes de Hiroshima, descrita anteriormente pelo o que a personagem viu, e mais ainda para o

sentido de continuidade (como deformação, permanência do mal, que seria na verdade uma descontinuidade da vida) estabelecido pelo efeito da bomba.

O som da tosse ao tomar relevo no espaço-temporal da cena do quarto pelo ponto de vista da personagem atrela-se ao ponto de escuta, quer dizer, a percepção configura-se narrativamente a partir da interiorização do som. Para Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété (1995), o *ponto de escuta* é termo análogo ao ponto de vista, e põe em destaque algumas questões semelhantes à focalização visual (quem vê) como quem escuta. A localização sonora é mais difícil de identificar do que o ponto de vista, porém esse aspecto é simples de ser observado quando imagem e som se coincidem no plano narratológico. Sobre isso Vanoye & Goliot-Lété destaca que:

Um ponto de vista subjetivo é raramente acompanhado de um ponto de escuta contraditório: quando vejo o que um personagem vê, em geral ouço o que ele ouve (que é também o que os outros personagens eventuais ouvem). Em compensação, quando ouço artificialmente o que um personagem ao telefone, por exemplo, ouve (ponto de escuta marcado), em geral vejo algo diferente do que o personagem vê. Na maioria das vezes, vejo-o ouvindo. É raro o ponto de vista se ligar ao ponto de escuta, enquanto o inverso é natural. No caso do ponto de escuta, o personagem que ouve não se encarrega do visual, mas apenas do auditivo-sonoro. Só pode ser considerado um narrador parcial, o co-narrador (VANOYE E GOLLOT-LÉTÉ, 1995, p. 48).

Marcel Martin (2003, p.131) explica que em decorrência do realismo da imagem, frequentemente o ponto de escuta e o ponto de vista coincidem. Nesse caso “é quase sempre a partir da imagem que o som adquire seu valor dramático, através de seus efeitos no rosto e no comportamento dos personagens que o escutam”. Na cena do filme representada pelas figuras (46 e 47) o que ocorre é o inverso disso, pois por meio do som a imagem adquire valor dramático, neste caso o ponto de vista atrela-se ao ponto de escuta, representado pela *voice over*³⁹, cujo efeito é potencializar a repetição enfática da compreensão da tragédia de Hiroshima.

O ponto de escuta da tosse perpassa o alcance da visão da personagem, e impulsiona o corte brusco do diálogo tecido entre os personagens sobre a caracterização deles mesmos em um discurso lírico, cuja descrição remete para o próprio encantamento

³⁹ O termo significa “por cima, é utilizado por alguns autores para designar os sons emitidos por fontes que não pertencem à diegese que rege a imagem, constituída em espaço-tempo.” (JOURNOT, 2009, p.112). Dito de outra forma, faz referência a sons emitidos por um personagem que não está em cena.

do amor (aqui transgredido pelo som da tosse). A ruptura precipitada pelo som e pelo verbo imperativo “ouça” chama atenção para a brutalidade do que aconteceu em Hiroshima. A caracterização semântica do verbo no imperativo reporta-se para uma ação que se dará no futuro, já que o imperativo afirmativo indica ordem ou conselho ou sugestão de algo subsequente, no caso da cena em análise, o futuro é sugerido pela recorrência do passado em um presente que continua para frente delimitadamente por “todos os dias”. A ruptura brusca parece iterar a própria figuração sintática da poesia, configurada no filme e transfigurada pelo efeito do anacoluto (reportada da poesia em nossa análise para pensar a sintaxe cinematográfica).

O termo anacoluto é de origem grega (*anakóluthos*) e aponta para aquilo que é desarmônico e desuniforme, por isso, é utilizado para caracterizar o efeito retórico promovido por “um tipo específico de construção sintática, que consiste em interromper o membro inicial de um período para formar outro, subordinado a diversas sequências de pensamento” (MOISES, 2004, p.22). Nos versos de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, “Os lírios não nascem da lei./ Meu nome é tumulto, e escreve-se /na pedra” (*Nosso Tempo*). Aqui há uma ruptura mais precisa entre o período marcado pelo verbo nascer e ser, ampliada pela transversalidade entre a terceira pessoa (lírios) e a primeira (meu nome). A princípio, parece que a sequência descritiva se pautará na figuração dos lírios como objeto imanente da sugestão poética dos versos, mas a ruptura sintática enfatiza não a figuração dos lírios, mas do “eu” como aquele que viabiliza o esse dos lírios. O “eu” simbolizado pelo signo “tumulto” resvala na reflexão da própria criação poética, e entendemos “tumulto” aqui como uma desordem, cujo significado é alcançado por uma ideia particular do universo, o que nos tira de um lugar comum de percepção e nos apresenta uma verdade ainda não alcançada pelos liames do cotidiano.

O desvelar do cotidiano no cinema como criação poética é refletido por Eduardo Cañizal (1996, p. 355), que destaca que “o cinema, enquanto sistema estético faz do filme um instrumento de poesia. Tanto o movimento da câmera quanto o da fotogenia são, na verdade, meios expressivos capazes de arrancar das coisas do mundo significados que, nelas, sua natural existência oculta.” Por esse viés, a figuração da linguagem da poesia pode ser lida pelo cinema pelo efeito que produz pela própria sugestão criada pelos elementos cinematográficos, como o movimento da câmera e a fotogenia. “O termo fotogenia, que significa literalmente produção de luz, foi criado no campo da fotografia e do cinema para designar os objetos, geralmente rostos, que refletem bem a luz, que são valorizados e têm uma aparência poética.” (JOURNOT,

2009, p. 74). No filme, a iluminação tem um efeito poético ao articular paralelamente cores opostas como norteadoras do enquadramento dos personagens na cena do quarto (casa do arquiteto).



Figuras 48 a 49: efeito poético da fotogenia.

A iluminação é simbolicamente associada à diferença de ponto de vista dos personagens sobre os acontecimentos de Nevers. Na cena do quarto, os personagens começam a falar sobre o romance da atriz durante a guerra. A primeira imagem (figura 48), enquadrada em primeiro plano (*close-up*), destaca a felicidade do japonês por conhecer algo peculiar da sua amante francesa, a juventude em Nevers, nesse quadro uma luz branca perpassa o plano e representa o sentimento alegre do personagem. Já na segunda imagem (figura 49), a mudança do primeiro plano para o primeiríssimo plano (enquadramento de uma parte do corpo) intensifica a dramaticidade da experiência decadente da juventude em Nevers, evidenciando as contorções melancólicas do rosto da personagem, inquieta diante da conversa sobre Nevers, ideia ressaltada ainda pela iluminação escura da cena. “O preto-e-branco pode significar um meio de luta contra a feiura” (MARTIN, 2003, p.70). Em *Hiroshima*, essa dualidade pode expressar a luta contra a feiura do esquecimento de um grande amor e contra a feiura da memória da morte de um grande amor. A iluminação cria ainda um efeito de ruptura ao figurar pontos de vista diferentes. Por influência da linguagem poética, chamamos essa ruptura que também se dá por meio da iluminação de anacoluto.

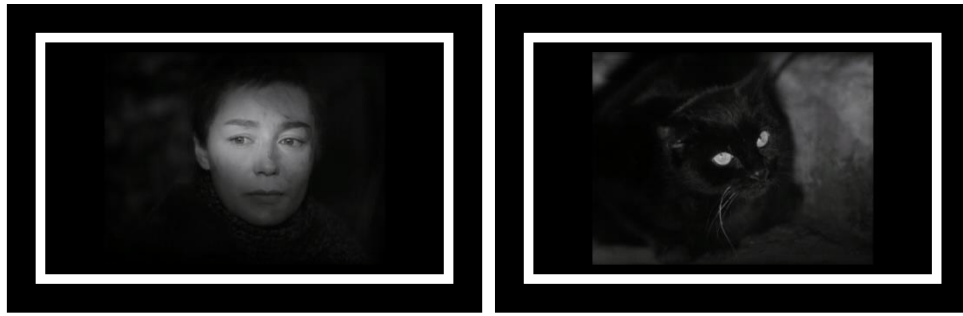
Em *Hiroshima, meu amor*, a presença retórica do anacoluto é interpretada na cena do quarto do hotel (figura 46 e 47) a partir da abrupta ruptura do diálogo dos personagens pelo som da tosse de um transeunte, que perpassa a madrugada dos amantes como eixo de reflexão. No filme, a ruptura não se dá apenas no nível sintático do discurso (deslocamento do diálogo para a tosse), como também pela alternância performática da ação gestual da personagem-atriz. A ruptura, assim como a recorrência

dos elementos, participa da montagem expressiva do filme, desenvolvida por uma combinação figurativa dos planos e dos diálogos.

Para Jacques Aumont (1995, p. 62), “a montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou do agrupamento de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ ou organizando sua duração”. E ela será expressiva quando consistir não como um meio para acessarmos os sentidos da narrativa fílmica, mas como fim, ou seja, quando elaborada, sobretudo de uma maneira críva para a construção sugestiva de certo tema ou sentidos. No filme, a combinação figurativa dos planos fomenta a expressividade polissêmica, poética e lírica da narrativa. Entendemos o conceito de figura pelo viés crítico e teórico de Erich Auerbach (1997), que nos diz que:

A figura é uma forma de discurso que se desvia do seu uso normal e mais óbvio. O objetivo da figura não é, como em todos os tropos, substituir palavras por outras palavras; as figuras podem ser formadas com palavras empregadas em sentido próprio e na ordem adequada. Basicamente todo discurso é uma ordenação, uma figura, mas a palavra é usada apenas para aquelas ordenações que são particularmente desenvolvidas com um sentido poético ou retórico. (AUERBACH, 1997, p.24).

O trato figurativo dado à montagem do filme traduz o próprio alcance poético do mesmo. Aliás, a figuração é um dos elementos descritos por Hegel (1995) como característica que colabora para intensificar o tom lírico na obra de arte junto com rimas de combinações variadas, aliterações, paralelismo, associações e a recorrência da sonoridade, visto que corrobora para o recorte particular do mundo feito por um alcance subjetivo. Frente a estas reflexões, compreendemos o lírico como o próprio *ser* de *Hiroshima*, pois a particularização subjetiva é moldada pela figuração retórica da própria linguagem da poesia. No filme de Resnais, a representação figurativa se dá pela associação metafórica entre planos e imagens.



Figuras 50 a 51 – representação figurativa da personagem.

A cena da adega (figuras 50 e 51) é uma representação expressiva da linguagem lírica de *Hiroshima, meu amor*. Nesta cena, por meio de um *flashback* (retorno temporal) a personagem descreve os momentos de horror que ela vivenciou em uma adega úmida e fria no período do inverno em Nevers, como castigo por ter se relacionado com um soldado inimigo. Ela fala também de um gato que de vez em quando entrava na adega. O gato aparece visualmente na história como elemento associativo dos sentidos que compõem a personagem nesse contexto. Se observarmos as imagens (figuras 50 e 51) veremos que tanto a personagem quanto o gato são enquadrados em um mesmo tipo de plano (close).

A imagem estática da personagem é paralelamente conectada a imagem do gato pela associação, inicialmente do olhar, único elemento que se move nessa sequência. A mulher é comparada ao gato através do close e da iluminação. Este último, representado na imagem pela relação entre o claro e o escuro é intensificado pela fotogenia da luz branca, que incide sobre o rosto da personagem como uma forma de delimitação do olhar, tornando-o, por isso, mais próximo do olhar do gato. Essa associação cria um sentido metafórico, que será compreendido quando entendermos a simbologia cultural do gato preto.

Discutindo sobre metáforas e símbolos no cinema, Martin (2003) induz a entender a construção metafórica no nível da linguagem cinematográfica como aquela elaborada pela sugestão estética doada pelo choque entre duas imagens. Assim, o choque entre a imagem da personagem e a imagem do gato cria uma sugestão visual do gato como extensão dos sentimentos da personagem, o que é indiciado pelo próprio discurso da mesma: “às vezes, um gato entra e olha. Ele não é mau.” Essa afirmação sobre o gato não seria sobre si, já que o olhar da personagem é colocado no mesmo alcance do olhar do gato? A afirmação sobre o gato como metáfora da francesa não

seria uma maneira de desconstruir o olhar repressor da família e do povo de Nevers sobre a relação amorosa da personagem com um soldado alemão no período da segunda guerra mundial?

Na cultura ocidental, o gato preto simboliza um mau presságio, por ter sido associado na Idade Média a rituais de bruxaria, e por causa disso à morte.⁴⁰ O sentido da comparação das imagens chama atenção, neste caso, para a representação da condição de isolamento e decadência da personagem, porque assim como gato ela representa culturalmente aquilo que é ruim, que se distancia das convenções de uma sociedade (ideia apresentada no texto pela descrição do pensamento da família da francesa, o que, aliás, é expresso pelo enquadramento do olhar repressor do pai da personagem em uma das cenas mostradas pelo *flashback* desencadeado pela cena da casa de chá japonesa), e por isso, deve ser castigada, isolada do convívio familiar. Devido à associação de caráter mágico do gato aos rituais de bruxaria, ele simboliza ainda, aquilo que é estranho, aliás, o estranhamento também participa da descrição da personagem em Nevers, que tem o cabelo cortado como uma forma de punição, mas também de representação do que é diferente, da loucura propiciada pelo desejo, pela paixão.

O gato negro ainda pode ser interpretado como metáfora da depressão e da melancolia da personagem, já que o negro tem sido comumente associado à dor. O signo melancolia, surgida do grego melas, significa etimologicamente negro, e remete ao lado sombrio do humor humano, frente às nuances da vida, como: culpa, incompletude, saudade e solidão (SCLIAR, 2003).

A presença da cor e da iluminação escura não está só no plano de enquadramento do gato, como também atravessa toda a atmosfera do filme. Inclusive, o filme é produzido em preto e branco, em uma época (1959) em que já se faziam filmes coloridos. A escolha da tonalidade negra acentua a dramaticidade melancólica do filme de Resnais, cujo enredo é tecido sobre a morte, o esquecimento e a memória. Este último elemento desencadeia o lirismo melancólico do filme, pois a memória na verdade é sobre um tempo perdido, irrestruturável, a propósito também do esquecimento, pois, a memória de um tempo exterior e longínquo não expressa somente a perda de uma experiência que está ausente, como a perda de detalhes dessa experiência. Eis porque o esquecimento é problematizado pela atriz francesa na cena da casa de chá e indicia a inquietação e o sofrimento da personagem diante da

⁴⁰ Ideia apresentada pelo *Dicionário de símbolos* on-line. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/gato-preto/>. Acesso em 30 de março de 2016.

impossibilidade de se manter intacto o passado. Consoante Scliar (2003, p. 83), “não há memória sem melancolia e não há melancolia sem memória (...). De acordo com a teoria dos humores, a bile negra, seca e fria, estaria associada à capacidade de lembrar”. Essa condição melancólica da memória figura o ato da interioridade, porque ao “voltar-se para dentro de si o resultado era mais melancolia” (SCLIAR, 2003, p. 83).

De acordo com Octavio Paz (1956, p.03), “a atividade poética é um método de liberação interior”. O *ser* da poesia seria para Bosi (2008, p.09), a forma de “captar o nexos íntimo entre o fluxo sonoro do texto, a sua constelação de figuras e o seu *pathos*”. Dito de outra forma, por meio de uma moldura sonora e figurativa, a linguagem poética alcança o percurso e o *pathos* da vida, o que resvala na questão da representação artística. Conforme Hegel (1997) nos induz a pensar, a representação nos coloca em face do conhecimento da verdade – ao sugerir significados para as ocorrências externas ou para o exterior. “Toda verdade só é para uma consciência que sabe” (HEGEL, 1997, p. 87), por isso, a pertinência da subjetividade no foro da discussão do belo.

No caso do filme, a consciência subjetiva da personagem é atravessada pelos recursos estéticos da linguagem fílmica como sugestão de uma realidade resignificada, particularizada. Esse caráter de particularização do real, como já sabemos, é inerente à representação artística, mas em *Hiroshima* não é apenas inerente ao construto artístico, mas é o próprio tema do filme, eis o motivo da compreensão do filme como lírico. No filme, o ponto de vista particular, mostra como a personagem viu e vê, por exemplo, Hiroshima. Quando se reporta ao tempo em que estava em Paris, a tragédia de Hiroshima é apreendida pela personagem como: “o fim da guerra. O espanto de terem conseguido. E também o começo de um medo desconhecido, o medo da indiferença” (fala da personagem na cena da varanda do hotel de Hiroshima).



Figuras 52 e 53 – representação do esquecimento.

As imagens do ônibus em movimento (figura 52 e 53) são apresentadas na sequência do filme como representação do pensamento da personagem, arroladas pela fala: “Lutei por conta própria, com todas as forças contra o horror de não entender o esquecimento. Como você, eu esqueci.” Na respectiva cena, a câmera subjetiva apresenta um ônibus turístico e a imagem performática da alegria no rosto da guia turística. Essa composição cênica enfatiza o discurso da personagem “como você, eu esqueci.” O esquecimento sugerido pela imagem turística da tragédia ilustra o horror do esquecimento referido pela personagem.

Essa referência discursiva da terceira pessoa (você) é amplificada pela cena do ônibus, transgredindo o espaço temporal do diálogo entre os amantes. Então, o pronome você faz referência para além do personagem-arquiteto, remetendo ao você que esqueceu a tragédia, ao esquecimento generalizado coletivamente. O discurso doloroso da personagem, diante da possibilidade do esquecimento, atravessado pela cena de alegria da guia turística, aponta para a intensidade dramática do paradoxo sugerido entre memória e esquecimento. Assim, a fala da personagem produz uma reflexão sobre o esquecimento e simultaneamente apresenta a memória.

O movimento do ônibus, acompanhado pelo movimento da câmera – um *travelling* para frente sugere um movimento de ida e retorno, conota cinematograficamente a própria memória. O recorte subjetivo da história representa no enredo de *Hiroshima* a própria continuidade da história, figurada mnemonicamente. Segundo Halbwachs (1990, p. 59), “por história é preciso entender tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujas narrativas nos apresentem apenas um quadro incompleto, daí a necessidade de completá-lo com a nossa memória.” Desse modo, a história persistirá quando pusermos o olhar sobre ela, investido das impressões que o evento histórico ativou sobre nós.

A intersecção de memórias (individual e coletiva) é apresentada, por exemplo, na cena do quarto do hotel⁴¹, quando a sonorização da tosse aponta para a percepção do outro. A voz over de um transeunte de identidade desconhecida simboliza o coletivo ou o povo, que atravessa a consciência da personagem em um encontro de contrários, além de remeter as consequências dramáticas (a doença) da explosão da bomba atômica, fazendo referência ainda ao tempo da explosão nuclear da bomba de Hiroshima (44, 4 segundos), uma vez que a tosse é apresentada em um tempo específico – às 4h00 da

⁴¹ Ver figuras 46 e 47.

manhã como sequência gradativa da repetição do número quatro. Os dois primeiros quatros são representados estritamente pela consciência subjetiva doada pela dupla repetição da fala “quatro vezes ao museu de Hiroshima”, e o último pela tosse, marcando a intersecção entre a memória individual e a coletiva. Argumentando sobre o artifício da arte poética, Hegel (1993, p. 37) declara que ela “desenvolve-se da conciliação dos contrários”, como natureza e espírito, ausência e permanência.

Essa intersecção dos contrários propiciada pelo jogo feito com a repetição, o som e os enquadramentos, potencializa a natureza expressiva da linguagem fílmica de *Hiroshima, meu amor* e sugere uma conciliação problematizadora entre ausência e permanência da memória, do amor e entre o *pathos* individual e o coletivo. Para Alain Resnais (1969, p.25), a forma do filme deve explorar níveis de expressividade literária como caminho para se alcançar densidades mais profundas da história narrada. E reflete que se há coisas para se dizer, então deve-se pensar no modo de dizê-las, assim, “a partir do momento que se procede a busca musicais da linguagem numa banda sonora tudo isso passa a ser literário”⁴². Tal reflexão aviva a nossa compreensão em torno do som no filme de Resnais como um mecanismo figurado esteticamente para produzir efeitos semânticos atrelados as sugestões temáticas propiciadas pela narrativa. Por isso, discordamos de Martin (2003), quando fala da desdramatização da música em *Hiroshima, meu amor*.

Em *Hiroshima, meu amor*, a música ocupa um lugar quantitativamente mais importante (...), intervindo acima de tudo por sua beleza pura. Poderíamos dizer que, recusando seguir os passos da ação e sublinhar sua totalidade sentimental, a música guarda suas distâncias em relação ao realismo natural da imagem, assim como os diálogos líricos de Marguerite Duras guardam as suas ante o realismo forçado das palavras habituais: há sem dúvida aqui, por parte do diretor (Resnais), o desejo de dar a cada um desses elementos essenciais do filme (imagem, música, palavra) sua autonomia própria (MARTIN, 2003, p. 130).

A sonorização no filme, incluindo a música, participa efetivamente da dramatização do conteúdo narrativo, pois cria um vínculo representativo com a própria

⁴² Discurso proferido por Resnais em uma entrevista concedida a Marcel Martin em 1969 para o *Caderno de Cinema 5*.

ação diegética, e seu teor literário e lírico reside no desdobramento do tema figurado pela articulação dramática entre som e imagem, o que pode ser percebido na primeira sequência do filme. A repetição do som do clarinete e do piano aponta sugestivamente para o tema central da história, a memória. Primeiramente porque cria o movimento de retorno típico da memória, já que a sequência é dividida alternadamente entre clarinete-piano-clarinete.

O piano aparece entre os dois tempos de música do clarinete, como se simbolizasse o momento do fluxo de consciência que alcança o passado (a memória). O som do piano volta-se para a primeira aparição do clarinete (sugestão do que aconteceu no passado) e o reporta para o segundo momento da aparição do clarinete (sugestão do passado recuperado pela memória). Inclusive, a tonalidade apresentada pelo piano é diferente da apresentada pelo clarinete, aquela é mais ligeira (o que parece sugerir o próprio fluxo do pensamento, da memória). O som é associado à experiência de memória revelada pelo corpo na primeira cena do quarto, dialogando, inclusive com as sugestões de imagens desse mesmo corpo. Segundo Miguel Wisnik (1989, p.17), “é fundamental pensar aqui nessa espécie de correspondência entre as escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. Porque o complexo corpo/mente é o mediador frequencial de frequências.”.

A sugestão da música com representação do movimento da memória é realçada ainda pela única imagem que aparece no tempo da frase musical, uma planta, que se apresenta como prelúdio do enredo, pois se trata de uma imagem que antecipa a ação futura da memória e participa simultaneamente do retorno da memória da personagem, simbolizando a ponte entre passado e presente, entre memória e consciência. A imagem da planta que delimita a primeira sequência do filme se assemelha ao ideograma japonês da flor, e essa aproximação icônica também refaz o percurso da memória ao nos fazer lembrar o Trifólio (lembra uma flor), símbolo da radioatividade, apontando para o assunto do filme (desdobramento dos temas: memória, esquecimento, morte).



Figura 54 - prelúdio do filme.



Figura 55 – ideograma japonês da flor.

A sugestão representativa do ideograma japonês da flor no introito do filme desponta a rosa como símbolo da permanência (da hereditariedade), em razão de lembrar ainda o desenho da fumaça após a explosão da bomba atômica, que parecia mais uma rosa ou uma flor do que qualquer outro signo. Nesse cenário, a flor é colocada como *representamen* que emite o próprio reflexo do corolário da bomba atômica. Ideia indiciada pela composição de imagens com o discurso verbal da personagem sobre os sobreviventes do holocausto nuclear ilustradas a seguir.



Figuras 56 a 59 – “a rosa hereditária”.

Como a fumaça lembra uma flor, os sobreviventes de Hiroshima são transnominados pela personagem como flores, pois são descendentes da flor radioativa.

Essa transnomação acentua o caráter lírico de *Hiroshima, meu amor*, transfigurando a descrição narrativa em mensagem poética. Na cena (figuras 56 a 59) a sugestão metafórica das imagens não surge pelo choque entre imagens, mas pelo choque entre imagens visuais e imagens criadas por palavras.

A captação desse espírito da flor como símbolo dos sobreviventes de Hiroshima também foi captado anteriormente pelo romance-reportagem *Hiroshima*, de John Hersey (publicado em 1946), cujo capítulo “Flores sobre ruínas” descreve a vegetação persistente em torno dos destroços como delimitação simbólica da sobrevivência, além de equipará-las ao horror dos ferimentos e deformações das pessoas descendentes da tragédia. Aliás, um percurso simbólico semelhante é sugerido em *Hiroshima, meu amor*, quando a fala da personagem sobre o que havia para ser visto em Hiroshima apresenta o discurso sobre os animais que surgiram do interior da terra queimada, antecedendo emblematicamente a composição visual das imagens aqui ilustradas (figuras 56 a 59). “Desde o segundo dia, espécies de animais ressurgiram do interior da terra e das cinzas”. No entanto, esse quadro da sobrevivência projeta-se como a imagem do suspiro personificado do sofrimento persistente do povo de Hiroshima. Ideia, inclusive, problematizada em “Flores sobre ruínas”, que procura discutir as proporções fatídicas da explosão por um viés literário, reverberando os malefícios da tragédia para o povo de Hiroshima, em um cenário pós-guerra que se propôs a justificar eticamente a nudez atômica de Hiroshima, o que pode ser refletido na pergunta retórica apresentada pelo narrador heterodiegético de *Hiroshima* (HERSEY, 2002):

O padre Kleinsorge e os outros jesuítas alemães, que, pelo fato de ser estrangeiros, poderiam, talvez, ter uma opinião relativamente isenta, discutiam com frequência o aspecto ético do emprego da bomba. O padre Siemes, que se encontrava em Nagatsuka por ocasião do ataque, escreveu num relatório para a Santa Sé: "Alguns de nós incluem a bomba na mesma categoria do gás tóxico e condenam seu uso contra uma população civil. Outros argumentam que numa guerra total, como a que se travava contra o Japão, não existe diferença entre civis e soldados e afirmam que a bomba produziu o efeito de acabar com o derramamento de sangue, persuadindo o Japão a se render e, assim, evitar a destruição total. Parece lógico que, quem sustenta uma guerra total, em princípio não pode se queixar de uma guerra contra civis. O grande dilema consiste em decidir se a guerra total, em sua presente forma, é justificável, ainda que sirva a um propósito justo. Não acarreta malefícios materiais e espirituais superiores a quaisquer benefícios que possa produzir? (HERSEY, 2002, p. 64).

A composição poética do cenário de horror de Hiroshima, criada pelo filme de Resnais, sugere e amplia esse tipo de questionamento, dando voz as pessoas esmagadas pela guerra: o povo de Hiroshima (representando um desastre coletivo), ou pessoas em seus cotidianos específicos (desastre individual) que tiveram a vida afetada para sempre, aliás, ideia sugerida pela composição estética da personagem-atriz. Diante do respectivo panorama, percebemos que as representações artísticas produzidas em torno do tema tinha um ponto de alcance: desconstruir a indiferença e o esquecimento propiciados pela beleza do horror e pelo discurso ético da Europa no contexto pós-guerra, o que a propósito é figurado no poema *A rosa de Hiroxima*, de Vinicius de Moraes, publicada em 1954 (*Antologia poética*).

A ROSA DE HIROXIMA

*Pensem nas crianças
Mudas telepáticas
Pensem nas meninas
Cegas inexatas
Pensem nas mulheres
Rotas alteradas
Pensem nas feridas
Como rosas cálidas
Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroxima
A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida
A rosa com cirrose
A antirrosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa sem nada.*

Ao deparar-se com as imagens criadas poeticamente em *A rosa de Hiroxima*, revela-se como a linguagem cinematográfica está próxima da linguagem da poesia ou vice-versa. No poema o movimento criado pela repetição⁴³ frutifica uma plasticidade (cinematismo) que lembra, por exemplo, a sugestão realista dos *travellings* para frente da segunda sequência de *Hiroshima, meu amor*, além de sugerir o movimento da memória. O poema de Vinicius de Moraes, escrito previamente ao filme de Resnais parece ser uma fotografia profética do mesmo. Até porque ambas as criações estéticas interiorizam como conteúdo de preservação da memória o espírito figurativo da história, potencializado pela metaforização do sofrimento, representado pelo signo da rosa ou da flor.

De acordo com Arthur Schopenhauer (1989), só através da representação figurativa da dor, o homem é capaz de sublimar a vida. Em face do sofrimento a vida dilui a beleza, componente responsável por sublimatizá-la, eis, portanto, que a arte é um caminho veemente para recuperar a beleza perdida pelos negros passos da existência. Por isso, “é um fato deveras notável e realmente digno de atenção, que o objeto de toda a alta poesia seja a representação do lado medonho da natureza humana, a dor sem nome, os tormentos dos homens.” (SCHOPENHAUER, 1989, p. 39). A beleza está comumente associada à verdade, aliás, concepção aduzida por Hegel (1993), e que está interligada minimamente à criação estética, já que a arte desvela leituras reveladoras do mundo, apresentando-o em profundidade.

Por isso, o próprio Alain Resnais, conhecido como exímio criador de documentários (*Guernica*, *Gauguin*, *As estátuas também morrem*, *Noite e Neblina*, *Toda a memória do mundo*) e contratado pela *Argos Films* para elaborar um documentário sobre a bomba atômica, aponta que só é possível falar da tragédia de Hiroshima por meio de uma narrativa romanceada. O cineasta argumenta que precisa de um filme que cause impacto, que faça lembrar o horror da guerra, pois mesmo após a explosão da bomba atômica, tudo permanece inalterado como se nada tivesse acontecido.

Os nossos dias transcorrem normalmente como antes. Então talvez o filme que precisa ser feito não seja o que tínhamos em mente com a

⁴³ A repetição é um elemento que participa da linguagem lírica como recurso para fomentar poeticamente a consciência e a memória. (HEGEL, 1993).

bomba atômica como protagonista. Pelo contrário, talvez devêssemos filmar uma tradicional história de amor na qual a bomba atômica faça parte do pano de fundo. Algo que esteja atrás dos personagens⁴⁴.

Apesar de a nossa leitura não se preocupar com aspectos extra-fílmicos como norteadores de sentidos, a entrevista do cineasta sobreleva as intenções estéticas que embasam a temática do filme. A presença artística da bomba como algo que está “atrás dos personagens”, por exemplo, apresenta o sentido histórico da bomba como elemento delimitador do espaço-temporal da guerra, tornando-a oponente (personificação narrativa do conflito) dos personagens de Hiroshima. Escolha estética que enfatiza a dramaticidade dos personagens como foco da reflexão. A bomba atômica é transcodificada como elemento que precipita a descontinuidade da própria vida (ideia sugerida pelas figuras 56 a 59), já que esta vida encontra-se alterada, tocada pela rosa da destruição, “estúpida e inválida [...] sem rosa sem nada”. Emblematicamente, a reinvenção dos fatos recria o percurso da memória, pois nos coloca em um caminho de revisão das ocorrências.

No filme, a inversão entre elemento histórico e narrativo (personagem) insufla uma nova perspectiva frente às descrições diacrônicas da explosão atômica. Tal inversão é alcançada pela linguagem poética de *Hiroshima, meu amor* a partir da sugestão metafórica, da particularização traduzida pelo ponto de vista narrativo da personagem-atriz. Aliás, conforme destaca Northrop Frye (1973, p.277) “mais amiúde do que qualquer outro gênero, a lírica depende, em seu efeito principal, da imagem surpreendente ou louçã, fato que muitas vezes dá origem à ilusão de que tal uso das imagens é radicalmente novo ou não convencional.”.

O uso não convencional das imagens documentais (nas cenas iniciais), iteradas no plano diegético, reluz a densidade lírica do filme, criando uma narrativa que parece sugerir uma nova forma de se fazer cinema, a qual chamo de poema-ação, pois é o ritmo associativo entre consciência e imagem que desvela a ação narrativa. Consoante a opinião crítica de Frye (1973), a associação é o próprio ritmo da criação poética, por isso:

⁴⁴ Entrevista de Alain Resnais gravada em áudio em 1980 e extraída dos extras da película restaurada em 2013.

O que julgamos ser tipicamente a criação poética é um procedimento retórico associativo, a maior parte do qual abaixo do limiar da consciência, um caos de paranomásia, ligações de som, ligações de sentido ambíguo, e ligações de memória muito semelhantes às do sono. Surge disso a união caracteristicamente lírica de som e sentido. (FRYE, 1973, p. 267).

O poema-ação de Resnais desenvolve-se, por exemplo, na cena ilustrada anteriormente (figura 52 e 53) por meio do choque entre imagem e discurso poético da personagem-atriz. O discurso da personagem é compungido pelas imagens hórridas dos sobreviventes de Hiroshima, compondo um cenário ambíguo e paradoxal. Assim, a confluência entre o belo (representado pelo som da fala) e o feio (representado pelas imagens disformes) intensifica a dramaticidade da ação do olhar da personagem que recria liricamente a memória de Hiroshima. O abalroamento imagético colabora para a permanência da mensagem (memória), na medida em que ultrapassa o alcance habitual das imagens documentais ao realçá-las pela densidade expressiva da linguagem verbal, que adquire relevo no tecido diegético do filme como se fosse a própria poesia literária.

O efeito expressivo do discurso “com vigor que as flores nunca tinham possuído” (grifos retirados do filme) é avivado justamente pela transversalidade da imagem, sugerindo um alcance irônico da descrição. De acordo com Linda Hutcheon (1989, p. 47), “a ironia parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para a dramatização”, pois possibilita a criação de novos níveis de ilusão, precipitando uma interpretação e avaliação dos fatos. E isso ocorre porque as relações de contrastes e de ambiguidade intrínsecas a ironia convida o interlocutor a questionar criticamente o conteúdo. Discutindo sobre cinema e poesia, Cañizal (1996, p. 361) aponta que a linguagem poética no cinema é impregnada de ambiguidade, e assim, “quer a poesia esteja no sentido que ocultam os objetos do mundo, quer na espessura dos significantes do discurso cinematográfico, a única coisa de que temos garantia é que ela anda, sempre, de mãos dadas com a ambiguidade.”.

A experiência ambígua, sugerida pela ironia, avulta o caráter poético da cena (figuras 52 e 53), que busca por meio da transfiguração apresentar uma leitura de Hiroshima diferente daquela veiculada pela história, principalmente porque a história da época burilou pelo eufemismo da necessidade a normalização dos fatos. Os jogos mnemônicos guiados pela consciência subjetiva da personagem apresenta a explosão de Hiroshima não enquanto um dado histórico que delimitou o fim da segunda guerra

mundial, mas enquanto evento que modificou a vida do povo de Hiroshima, o que induz ainda mais a figuração lírica do filme. Trata-se do discurso de um “eu” sobre o particular do outro, o que nos permite alcançar a densidade dramática do enredo - Nevers simbolizando a melancolia da personagem-atriz em paralelo a Hiroshima como representação da continuidade da dor dos sobreviventes do *holocausto nuclear*⁴⁵. O recorte figurativo dos fatos é sugerido, por exemplo, pelo diálogo dos amantes na cena do quarto do hotel.

Ele: – E por que você quis ver tudo em Hiroshima?

Ela: – Porque me interessava. Tenho minha ideia sobre isso tudo. Sabe? Vendo as coisas de perto eu acho que se aprende. (grifos retirados do filme).

A singularização representada pelo discurso da personagem-atriz chama atenção para a necessidade de se observar por outro ângulo os acontecimentos da história, o que é acentuado pela mensagem sobre a aprendizagem como descendente da aproximação do olhar. Inclusive a respectiva ideia é projetada pelo efeito poético da luz (fotogenia) que cintila através de um clarão o enquadramento em primeiro plano da personagem no instante da reflexão sobre a ação de se alcançar o conhecimento e o passado pelo olhar. Evidenciando o argumento posto diegeticamente pela personagem “por que negar a evidente necessidade da memória”.

No filme de Resnais a densidade lírica ornamentada pelo ponto de vista subjetivo (colocando em relevo a interpretação dos fatos) enfatiza a presença da memória como norteadora da própria permanência da vida. Isso porque a memória retém, por meio da reinvenção, a própria vida, já que a memória enquanto elemento fictício projeta a continuidade do passado na medida em que atribui sentidos a ele. Daí “a evidente necessidade da memória”.

Nossa interpretação da memória enquanto elemento fictício advém das reflexões filosóficas propostas por Maurice Halbwachs (1990) em torno do conceito de memória individual. Para o teórico a nossa memória é fictícia porque é precipitada pelo engendramento das reflexões e da visão do mundo do outro, ou seja, conseguimos recuperar os eventos passados a partir das informações nos doada pelas pessoas que estão inseridas em nosso grupo social. Consoante com Halbwachs (1990):

⁴⁵ Termo utilizado por Robert Stam (2008) para descrever a tragédia de Hiroshima.

Para melhor me recordar, eu me volto para os outros, considero momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda o seu impulso e encontro em mim muitas das ideias e modos de pensar, a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles. Acontece, com efeito, que uma ou várias pessoas, reunindo suas lembranças, possam descrever os fatos ou os objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e mesmo reconstituir toda a sequência de nossos atos e de nossas palavras dentro das circunstâncias definidas, sem que lembrássemos tudo aquilo. (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Curiosamente, a memória individual desnudada por uma consciência subjetiva alcança contornos de plenitude, de rompimento através do contato com as lembranças do outro (o que está fora da subjetividade), perspectiva, aliás, colocada esteticamente em *Hiroshima, meu amor*. A lembrança da juventude em Nevers é traduzida fortemente pelo contato com a memória de Hiroshima, despontada, sobretudo, pela troca de experiência e de olhar criado no diálogo entre a personagem-atriz e o personagem-arquiteto e entre a personagem e a cidade, ilustradas, por exemplo, pela metamorfose das imagens, que no âmbito do visual sugere o entrelaçamento das memórias.



Figuras 60 e 61 - a estética do interlirismo.

Nesse contexto poético-narrativo, o entre lugar das imagens irrompe o externo (a outra pessoa, a cidade) como extensão da experiência subjetiva. A natureza lírica de *Hiroshima* encontra-se, em tal caso, no que podemos chamar de estética do interlirismo, pois a sugestão da memória, enquanto descobridora de sentidos, desvela-se da relação entre a subjetividade de um “eu” em simetria com a subjetividade de outro “eu”. É importante elucidar que não se entende aqui o interlirismo como apresentação de duas

subjetividades, de duas consciências desnudadas polifonicamente no discurso narrativo, mas o encontro de subjetividades arroladas por uma única consciência.

O intercruzamento visual entre o mapa dos sete afluentes do Rio Ota e a fotografia do mesmo rio (figura 60) enfatiza a reflexão feita pela personagem sobre a devastação de Hiroshima após o bombardeamento. A iteração visual da mensagem é representada por um mapa que sugere a fossilização de uma cidade ou do que restou de uma cidade, destacando a decadência por meio da imagem de um rio solitário porque “as pessoas já não olham, ao longo das margens lamacentas a lenta subida da maré” (grifos retirados do filme).

A conjuntura da ruína é revelada ainda pelo discurso (fala da personagem) que antecede a fotografia lamacenta do rio Ota: “as águas do pacífico matam. Peixes morrem” (grifos retirados do filme). O mapa ainda sugere o próprio mecanismo representativo da arte, apontando a representação como o caminho norteador da rememoração. A afluência das imagens (figuras 60 e 61) cria um ritmo atemporal para a o enredo, ao simular em um mesmo campo de apreensão uma compreensão do presente como reflexo de um passado, o que sugere a cadência da continuidade como desdobramento temático dos signos (destruição e decadência) que perturbam e perfaz a consciência da personagem.

O amorfismo (ausência de forma determinada) da imagem 60 potencializa a presença do encontro como elemento que configura paradoxalmente⁴⁶ o amor como *leitmotiv* da memória em *Hiroshima, meu amor*. Logo, o amor surge da irrupção das imagens da cidade, intensificadas pelo amor erótico com o arquiteto japonês. Este é sugerido dramaticamente no enredo também como um personagem fisicamente indeterminado, por causa da ambiguidade sugerida pelo discursivo da personagem-atriz quando pergunta ao personagem-arquiteto se ele é “totalmente japonês”, e ainda pelos próprios traços físicos do ator (Eiji Okada) que interpreta o personagem, lembrando o povo ocidental.

A ambiguidade da imagem (figura 61) precipita poeticamente a sugestão simbólica da presença do outro na consciência subjetiva do “eu”, revelando uma aproximação entre experiências que aviva a memória. Assim, o que se torna relevante não é a descrição histórica da explosão atômica, mas a figuração sinestésica dos

⁴⁶ A reflexão é ancorada pelo encontro de contrários: amor e decadência, vida e morte.

sentimentos iminentes dos personagens frente à desvalia mortífera da guerra. Ideia sugerida pelo discurso poético da personagem-atriz.

Quem é você? Você está me matando. Você me faz bem. Como eu poderia imaginar que esta cidade foi feita para o amor? E que você foi feito na medida do meu corpo? Que lentidão tão repentina. Que doçura! Você não pode saber. Você está me matando. Você me faz bem. Eu tenho tempo. Eu lhe peço, devora-me! Deforma-me, até me tornar feia. Por que não você, nesta cidade, nesta noite parecida com outras, a ponto de se confundir? (grifos retirados do filme)

A fala reiterada anteriormente desenvolve-se como sequência da imagem em primeiro plano do encontro erótico entre os personagens (suscitado pela figura 61) e reflete a eloquência da imagem, o amor como possibilidade de reinvenção, de retorno.

Nesse contexto, a experiência erótica sugere a cena da própria essência, apontada pela pergunta retórica “quem é você” acrescida de um encadeamento de imagens que sugere o amor como resposta poética para a composição ambígua da própria vida, como firmamento de contrários — “Você está me matando. Você me faz bem.” Essa confluência de sentimentos opostos representa ainda a própria construção da memória, realçada pelo discurso: “nesta noite parecida com outras, a ponto de se confundir?” (a noite do desenlace erótico pode ser a noite em Nevers). O contato com o arquiteto japonês, em um cenário de destruição (Hiroshima), reitera a relação amorosa vivida em Nevers, o que reestrutura simultaneamente o clímax e a dor, por isso, a repetição: “você não pode saber. Você está me matando. Você me faz bem.”.

A figuração amorfa da imagem (figura 61), criada pela convergência de quadros (*wipes*), remete ainda para a deformação dos próprios corpos dos sobreviventes de Hiroshima, ideia também sublevada com a ambiguidade da primeira cena do quarto, quando o suor dos amantes lembra o calor propiciado pela bomba atômica. “Senti calor na praça da paz, dez mil graus na praça paz. O calor do sol na praça da paz.” (grifos retirados do filme) Essa representação gradativa dos eventos de Hiroshima através do entre lugar entre imagem-visual e imagem-palavra desprende sentidos que convergem para impactar o espectador.

O efeito estético da forma parece recriar minimamente os eventos históricos, suscitando um alcance poético da mensagem criada diegeticamente a partir da interface entre explosão artística e a explosão de Hiroshima. Por esse viés, a História é o pano de fundo da explosão expressiva propiciada pelo desenlace dramático do olhar da

personagem, descrito pelo discurso verbal e pela sugestão visual dos elementos cinematográficos (fotogenia, movimento, enquadramento etc). O realismo da imagem (como refletora da História) não se apresenta de forma realista⁴⁷ ou documental, mas por meio da densidade poética da própria criação artística ou fílmica. Robert Stam (2008) chama essa perspectiva estética de *Realismo mágico*, pois a mensagem é realista não no sentido de apresentar abertamente os fatos, mas de apresentar, por meio de uma reflexão poética sobre a própria composição, uma interpretação da realidade, alcançada pela sugestão simbólica. Neste caso, a questão do mágico está intimamente relacionada a uma tradição realista que põe em foco a própria condição de representação (reflexividade).

Desta maneira, a propagação do som da primeira cena do filme suscita a expansão sonora da explosão e o próprio som anafórico das palavras também faz essa remissão, como a repetição imagética da presença do calor três vezes pelos signos: “calor na praça da paz, dez mil graus na praça da paz e calor na praça da paz”. Essa mesma representação icônica criada pelo som das palavras também está presente no *Poema Bomba*, de Augusto de Campos.

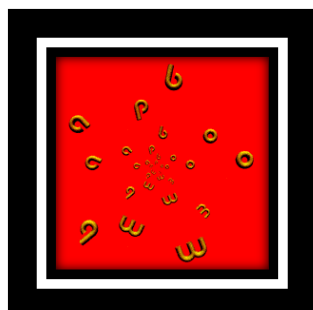


Figura 62 – Poema Bomba (Viva Vaia)

A estrutura das palavras explode e se expande, recriando visualmente a bomba de Hiroshima a partir da associação feita entre os sons do signo poema e bomba. E na versão computadorizada do poema, publicado em *Despoesia* (1992), o trabalho com a expansão das luzes, e a própria expansão sonora enfatiza o jogo com as palavras poema e bomba, sugerindo o movimento da explosão e suscitando o próprio calor da bomba.

⁴⁷ Entendemos o termo realista como aquele que se refere a um modo de representação que procura exprimir mais objetivamente possível o mundo, a realidade. Perspectiva influenciada, por exemplo, pelo Realismo Literário do século XIX.

Percebemos uma evidente influência da montagem cinematográfica no modo de articular som, palavra e imagem. Consoante Gonzalo Aguiar (2005, p. 272), Augusto de Campos “explora as possibilidades oferecidas pela montagem, entendida não em um sentido narrativo ou sequencial, mas sintético e simultâneo. A montagem não flui no tempo, como no cinema narrativo clássico, e sim se realiza no espaço.” No filme de Resnais, a montagem também se realiza criativamente no espaço, a partir, por exemplo, da confluência entre planos e espaços diferentes (figura 61), com intuito de sugerir o espaço da cidade de Hiroshima como extensão da consciência da personagem.

O som das palavras em *Hiroshima, meu amor* desnuda-se de modo cabal, pois como ressalta Bernard Pingaud (1969, p. 60), “em *Hiroshima* a música das palavras tem mais importância que seu sentido imediato. É depois de ter sentido essa música que se pode saber o que significam elas subterraneamente.” A repetição ternária da ideia de calor sugerida pela construção anafórica das palavras simboliza o próprio tempo da explosão atômica, que tem a repetição ternária do número quatro como delimitação da imagem expansiva da bomba (44,4). O som das palavras sugere a própria imagem da explosão e suscita, por meio da repetição, a própria presença sinestésica do calor. Tal representação chama atenção mais para as emoções suscitadas pelas imagens dos corpos do que para o evento histórico, colocando em relevo o tema intrínseco de *Hiroshima*: como a feitura dos sentimentos (amor e dor) traduz o homem em seu eixo mais cotidiano? Feitura também responsável por transformar as proporções trágicas da História em causa subjetiva.

Assim, um ponto de vista específico atribui sentidos para o mundo das exterioridades na mesma proporção que o alcance da verdade (do mundo, da memória) do outro revela sentidos para a memória individual. Sobre essa característica da linguagem lírica, Hegel (1993, p. 609) ressalta que o elemento externo (pessoas, acontecimentos e objetos) não precipita a linguagem lírica, mas torna-se lírico porque foi alcançado por uma consciência que o apresenta de modo reelaborado. Neste caso, a importância do externo “reside na concepção e na expressão artísticas cujo encanto, no que se refere à poesia lírica, pode consistir na novidade e na originalidade das ideias nos aspectos surpreendentes do pensamento.” A originalidade das ideias desenvolvidas em torno do tema é burilada em *Hiroshima, meu amor* pela vigorosa presença da decupagem cinematográfica.

A decupagem é um elemento que participa do cinema de montagem e tem influenciado outras manifestações estéticas como o Realismo Poético francês, e ainda a

estética cinematográfica de Alain Resnais, o que pode ser visto em *Hiroshima, meu amor* (1959), *Ano passado em Marienbad* (1961) e *Muriel ou o tempo de um retorno* (1963). O diretor utiliza, em seus três primeiros longas-metragens, o recurso da decupagem para criar mensagens ambíguas que avulta o próprio caráter poético dos mesmos. Segundo Pingaud (1969), “no sentido técnico, decupar quer dizer dispor o cenário em duas colunas, fazendo com que as imagens correspondam ao texto.”. No caso de *Hiroshima, meu amor*, as imagens não somente correspondem ao texto, mas, sobretudo, criam uma outra imagem que desdobra a mensagem transmitida em determinados planos, como a metáfora criada pelo choque entre o texto e as imagens iteradas anteriormente pelas figuras 50 e 51. Neste caso, o uso criativo da decupagem pressupõe a montagem como a própria forma lírica da linguagem fílmica de *Hiroshima, meu amor*. Sergei Eisenstein (2002) fala da montagem como um mecanismo de sugestão elaborado pela justaposição de imagens. E este campo da sugestão no espaço associativo do filme implica uma reflexão poética e lírica, por colocar em evidência uma forma particular de desmembrar o tema.

Neste caso, cada fragmento da montagem já não existe mais como algo não relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve a sua participação e que reúne todos os detalhes num todo, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema. (EISENSTEIN, 2002, p. 18).

Essa ideia geral suscitada pela justaposição de elementos particulares não perpassaria aquela novidade da poesia lírica discutida por Hegel (1993), que assoalha “aspectos surpreendentes do pensamento”? Pois como alude o eu-lírico ceciliano – “a vida só é possível reinventada”. (*Reinvenção*). Tal reinvenção formada pelo reduto do corpo-imagem, imagem-tempo, imagem-poesia. O corpo em *Hiroshima* não é somente o condutor do tempo, como também o espaço de criação da montagem: o *corpo cinematográfico*⁴⁸. Para (Deleuze, 2008) o cinema experimental exprime-se

⁴⁸ Termo criado pelo montador Kulechov para designar a montagem feita a partir do corpo do ator (personagem).

dramaticamente na geografia do corpo, visto como *gestus*, espetáculo. Nesta sequência o corpo é o centro das contorções de sentidos como podemos analisar nas cenas colocadas adiante:



Figuras 63 a 66: corpo cinematográfico

Na cena do hotel, esboçado nos fotogramas (figuras 63 a 66), o corpo enquanto performance da montagem rompe o espaço-temporal, dando consciência recordativa à personagem, que no primeiro quadro apresenta um gesto de tranquila felicidade, violentamente dispersado pela transferência de sentido estabelecida no espetáculo cerimonial do gesto da mão do arquiteto japonês para a mão do soldado alemão morto. Nesta transição de quadros a câmera faz um movimento em contra-plongée (de baixo para cima) como se juntasse o japonês e o alemão em um único quadro (esmaecidos em uma visão erótica da vida e da morte).

O corpo articula gestualmente o tempo, como se estivesse diante das introspecções metafóricas de Proust, *Em busca do tempo perdido*, e salta aos olhos a memória involuntária, mas profundamente simbólica: a imagem de Tântalos no corpo erótico. Bataille (2014, p. 53): ressalta que “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem”. Em consonância com esse pensamento, o corpo erótico do japonês no instante amoroso de contemplação ativa as imagens esquecidas nos enigmas do esquecimento. Na cena a montagem realiza-se no próprio corpo com auxílio do

movimento, do enquadramento e da mise-en-scène, e já no primeiro quadro (figura 63) a união de dois tempos é sugerida simbolicamente pelo enquadramento da personagem na janela. A janela apresenta duas perspectivas: a de dentro e a de fora, essa conotação é reforçada pelas contorções do corpo, refletindo uma das mais expressivas demonstrações do lirismo no cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso trabalho se propôs a investigar como a criação lírica (traço estilístico da poesia) funda na linguagem cinematográfica de *Hiroshima* conotações de um cinema de memória. Tomamos o filme como um texto artístico, problematizando os procedimentos que o coloca enquanto objeto estético, centrado em uma elaboração do tempo e do conteúdo representado por meio de uma montagem expressiva (intelectual ou ideológica). A montagem, decerto, foi o elemento propulsor da linguagem de sugestão em *Hiroshima*, pondo-a em contato com a própria densidade lírica da poesia (no nível figurativo e sugestivo), compreendida ainda em um espaço de comparação suscitada pelo paralelismo: coordenador de justaposição ou de confronto de imagens, revelando um conceito de nível metafórico ou simbólico. Como argumenta Martin (2003, p.153): o paralelismo é o elemento essencial da montagem:

O paralelismo é a montagem ideológica propriamente dita; aqui, a aproximação dos planos não se baseia numa relação material explicável direta e cientificamente: a ligação é feita na mente do espectador, podendo, no limite, ser recusada por ele; depende do diretor se fazer suficientemente persuasivo; o paralelismo pode se basear tanto numa analogia (os operários fuzilados – os animais degolados, em *A greve* – Eisenstein) quanto num contraste (trigo jogado ao mar – uma criança faminta, em *Nova terra* – Ivens).

Em *Hiroshima* o paralelismo suscita as diversas dimensões da memória por um processo associativo pelo qual a analogia (metáfora) apresenta uma evocação dramática, entrópica do corpo como símbolo do *pathos*, ou seja, a memória como contorções da dor, urgida na ambiguidade cerimonial do próprio corpo, catalisador dos traços estilísticos da criação lírica justamente por todo esse processo reiterado na montagem. Como a cena erótica confundindo-se em uma transição coadunada pelo *wipe* da imagem, em que o corpo e as margens do rio se confundem mutuamente. O amorfismo das imagens em diversas cenas mostra a própria ambiguidade do filme: no nível temático, memória e esquecimento, história e subjetividade, amor e morte; no nível

estrutural, narrativa e poesia. O contraste enquanto forma geradora da polissemia aparece, por exemplo, na cena da descrição poética (*off screen*) das rosas resistentes de Hiroshima em contraposição à imagem desforme, fatídica das crianças: “Hiroshima recobriu-se de flores” (grifos retirados do filme). Esse contraste burilado entre cena e diálogo emerge o campo de sugestão da imagem: criando um campo de expressividade poética.

A compreensão da criação lírica em *Hiroshima* se processa por esse crivo conotativo das imagens no escopo da montagem, que podemos chamar de lírica, tendo em vista as preocupações estilísticas fundamentadas nesse tipo de arranjo sugestivo (dado pelo paralelismo), inerente à linguagem poética. Como não podemos deixar de ressaltar, a presença da forma lírica na forma do filme só é possível enquanto traço estilístico. E esses traços são perceptíveis na órbita dos elementos partícipes da linguagem cinematográfica: planos (cena do porão), movimento (cena do museu), fotogenia (cena do quarto). Estes tecidos para representar o tempo da memória – envolvido no espaço de interiorização de uma consciência. Daí resulta a própria escolha de Resnais da feitura de uma história sobre Hiroshima centrada em um texto literário vivo (entre roteiro e literatura ou uma literatura criada para o cinema), de roupagem lírica. Com efeito, a linguagem lírica se processa expressivamente para as causas da alma (como a memória), sendo condutora exímia de sentidos articulados ao tempo, especialmente o tempo da memória (reestruturação de eventos involuntariamente sugeridos pelos objetos e pelas pessoas, como em *Hiroshima*).

Rosenfeld (1985, p.23) destaca que na linguagem lírica “prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto.” Em *Hiroshima*, o canto lírico aparece como a voz, as contorções de um corpo, que suscita a memória através da interiorização do mundo: o amante e a guerra. Esse processo de interiorização de Hiroshima e Nevers ocorre metaforicamente; como se todos os elementos externos fossem apenas sugestões da alma, ideia realçada no labirinto intelectual da montagem poética resnaisiana. Tudo é sobre a personagem-atriz (Emmanuelle Riva), sobre a “necessidade evidente da memória” e, ao mesmo tempo, é sobre o povo de Hiroshima, sobre a memória histórica. O que se evidencia no monólogo: “Eu encontro você, lembro-me de você”. (grifos retirados do filme). No espaço de encontro com o outro ressurgem a memória afetiva. Logo, esse Eu também é o outro.

Levando em consideração esse entrelaçamento de memórias distintas (o eu e o outro), a leitura crítica do filme pelo critério teórico da linguagem lírica enquanto representação de uma subjetividade, aparentemente surge como contraditória, como falar de interioridade em um processo de representação dialética. No entanto, como demonstrei no decorrer da tese, essa leitura é possível e a contradição se dilui, uma vez que o elemento externo é alcançado pelo modo como é apreendido e significado no espaço de experiência subjetiva da personagem como *representamen* de uma consciência. De uma maneira ampla, o amor e a guerra despontam a memória, doando sentido no cronotopo do encontro, mas só adquire chave de compreensão do passado por meio do olhar da personagem, posto nos artifícios da linguagem cinematográfica (como a câmera subjetiva).

Do mesmo modo, o filme (linguagem secreta de Resnais) reclama a história como condutor da experiência estética, que surge condensada em um universo imaginário de sugestão, adquirindo proposições simbólicas, sendo revelado de maneira mais realista do que a realidade, em um processo repercutido por Stam (2008) como realismo mágico: o externo refletido como janela da própria linguagem, saltando-se pelo desfolhar-se de cada signo na teia do objeto artístico.

A partir dessas discussões mostrei como o entrelaçamento teórico entre o gênero lírico e as teorias dialéticas (*Memória Coletiva* e *Cronotopo do encontro*) corroboram com o processo de interpretação do filme acerca da montagem criativa da linguagem metafórica de *Hiroshima, meu amor*, apontando o mecanismo representativo de uma memória fictícia fundada no entre-lugar das linguagens. Entre-lugar discutido no eixo de construção estética da linguagem cinematográfica, cuja natureza híbrida fornece material para a *potencialização* de traços estilísticos de outros gêneros ou produções artísticas para comunicar o tema de uma perspectiva ocular, enquadrada em um *close-up* como a vegetação do introito do filme ou o movimento cerimonial do dedo do amante em Hiroshima e do amante em Nevers (corpo cinematográfico como sugestão da memória). As reflexões alcançadas pela nossa análise em torno do diálogo entre poesia e cinema, considerando o critério estético nos faz penetrar não só no percurso estético do cinema, mas no da poesia enquanto linguagem situada na fronteira por meio do *cinematismo* e plasticidade imagética. Assim, no permear de traços estilístico da linguagem lírica sobrevém o poema de amor resnaisiano: *Hiroshima, meu amor*, meu amor!

BIBLIOGRAFIA:

- ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura*. Jorge M. B. de Almeida (tradução). São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AGRA, Anacã. *O poético no cinema*. Tese (tese em Letras) - UFPB. João Pessoa, 2011.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ANTUNES, Arnaldo. *Agora aqui ninguém precisa de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARISTOTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Marina Appenzeller (tradução). São Paulo: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *A análise do filme*. Marcelo Félix (tradução). Lisboa: Texto e Grafia, 2013.
- AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Eloisa Araújo Ribeiro (tradução). Campinas, SP: Papirus, 2008.
- AVELLAR, José Carlos. “Seria impossível.” In: *O sentido do filme*. Teresa Ottoni (tradução). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço”. In: *Os pensadores*. Joaquim José Moura Ramos (tradução). São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura*. André Telles (tradução). São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAHIANA, Ana Maria. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. São Paulo: 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Paulo Bezerra (tradução). São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAPTISTA, Mauro. MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. São Paulo: Papirus, 2008.

- BARTHES et. al. *Análise estrutural da narrativa*. Maria Zélia Barbosa Pinto (tradução). Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Fernando Scheibe (tradução). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BAZIN, André. “Por um cinema impuro”. In: *O cinema: ensaios*. Eloisa de Araújo Ribeiro (tradução). São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado (tradução). Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGAN, Ronald. *Cinema: Guia Ilustrado do Zahar*. Carolina Alfaro (tradução). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Maria Luiza Machado Jatobá (tradução). Campinas-SP, Papirus, 2008.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990.
- BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê, 1995.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro. *A poética multimídia de Paulo Bruscky*. 2009, 220f. Dissertação (mestrado em Artes Visuais.). Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2009.
- BRUM, Alessandra. “Hiroshima, meu amor e a crítica brasileira”. In: *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CANDIDO et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo Ática: 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANIZAL, Eduardo Peñuela. “Cinema e poesia”. In: *O cinema do século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- CARA, Salete Almeida. *A poesia lírica*. 3ª. Edição. São Paulo: Editora Ática, 1989.

- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Fernando Albagli, Benjamin Albagli (tradução). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.
- CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CYNTRÃO, Sylvia H. “A cultura contemporânea: a redefinição do lugar da poesia”. In: *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Sylvia H. Cyntrão (org.). Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Eloisa de Araujo Ribeiro (tradução). São Paulo: Brasiliense, 2008.
- DRUMMOND, Carlos. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- DURAS, Maeguerite. *A dor*. Vera Adami (tradução). São Paulo: Círculo do livro, 1985.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour*. Paris: Edições Gallimard, 1960. (Coleção Folio).
- DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*. Vera Adami (tradução). Rio de Janeiro: Olympio, 1985.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Waltensir Dutra (tradução). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Teresa Ottoni (tradução). Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Teresa Ottoni (tradução). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Vera Ribeiro (tradução). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: MEC, 1962.
- FERRAZ Júnior, Expedito. *Poheresia*. João Pessoa: A União, 2014.
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Fábio Fonseca de Melo (tradução). São Paulo: Revista USP, 2002.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- FRYE, Northop. *A anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GELL, Alfred. *A antropologia do tempo: construções culturais de mapas e imagens temporais*. Vera Joscelyne (tradução). Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja Universidade, 1989.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho (tradução). Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. “A personagem cinematográfica”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- GREENE, Brian. *O Universo elegante: supercordas, dimensões ocultas e a busca da teoria definitiva*. José Viegas Filho (tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUNNING, Tom. “Cinema e História”. In: *O cinema no século*. Ismail Xavier (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. Laurent Léon Schaffter (tradução). São Paulo: Vértice, 1990.
- HEGEL, G.W. Friedrich. *Estética*. Álvaro Ribeiro; Orlando Vitorino (tradução). Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- HERSEY, John. *Hiroshima*. Hildegard Feist (Tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. São Paulo: McGraw Hill, 1976.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London and New York: Routledge, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Ricardo Cruz (tradução). Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. André Chechinell (tradução). Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Teresa Louro Pérez (tradução). Lisboa: Edições 70, 1989.
- JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de cinema*. Pedro Elói Duarte (tradução). Lisboa: Edições 70, 2009.

- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Lúcia Helena França Ferraz (tradução). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LAURENT, Jenny, “A estética da forma”. In: *Poétique revista de teoria e análise literária: intertextualidades*. Clara Crabbé Rocha (tradução). Coimbra: Livraria Almedina.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LEVINAS, Emmanuel. *Entre nós: Ensaios sobre a alteridade*. Pergentino Stefano Pivetto et al (tradução). Petrópolis: Vozes, 1997.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MAGALHÃES, Fernanda Torres. *6 de agosto de 1945: um clarão no céu de Hiroshima*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.
- MAIAKÓVSKI. *Poemas*. Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos (tradução). São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MANEVY, Alfredo. “Nouvelle Vague”. In: *História do cinema mundial*. Fernando Mascarello (org.). Campinas São Paulo: Papirus, 2006.
- MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Eloisa A. Ribeiro; Juliana Araújo (tradução). Rio de Janeiro: Papirus, 2011.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Paulo Neves (tradução). São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MASETTI, E. *La musica nel film*. Roma: Bianco e Nero Editore, 1950.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. São Paulo: É realizações, 2015.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Jean-Claude Bernardet (tradução). São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MOISES, Massaud. *A criação literária: poesia*. 11. Ed – São Paulo: Cultrix, 1989.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos*. Carlos Augusto Calil (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MORAES, Vinicius. *Livro de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

- NETO, Simplicio. "A montagem, o imaginário e o realismo." In: *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Mônica Saddy Martins (tradução). Campinas, SP: Papirus, 2005.
- NÖTH, Winfried. "Iúri Lótman: cultura e suas metáforas como semiosferas autoreferenciais". In: *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. MACHADO, Irene (org). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- OLIVEIRA Junior, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papirus, 2013.
- OPOLSKI, Débora. *Introdução ao desenho do som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
- PAZ, Octavio. "Ruptura e convergência". In: *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México : Fondo de Cultura Económica, 1956.
- PINGAUD, Bernard e SAMSON, Pierre. *Alain Resnais ou a criação no cinema*. São Paulo: Documentos, 1969.
- PINTO, Sérgio de Castro. *O cerco da memória*. João Pessoa: Editora
- PINTO, Sérgio de Castro. *Zôo Imaginário*. Flávio Tavares (ilustrações). São Paulo: Escrituras, 2006.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: 1987.
- POURRIOL, Olliver. *Filosofando no cinema: 25 filme para entender o desejo*. André Telles (tradução). Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- PROUST, Marcel. "Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann - Combray." Volume 1. Fernando Py (tradução). Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- PY, Fernando. "Marcel Proust em busca do tempo perdido". In: *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann - Combray*. Volume 1. Fernando Py (tradução). Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Marina appenzeller (tradução). Campinas, SP: Papirus, 1995.

- ROCHA, Glauber. “Primeira visão de Hiroshima”. In: *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SARAIVA, Leandro. “Montagem Soviética”. In: *História do cinema mundial*. Fernando Mascarello (org.). Campinas São Paulo: Papirus, 2006.
- SCHNAIDERMAN, Boris. “Dialogismo, consciência, obra literária” e “Paródia e Mundo do riso”. In: *Turbilhão e semente; ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *As dores do mundo*. Rio de Janeiro: Coleção Universidade, 1989.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Celeste Aída Galeão (tradução). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte de adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Fernando Mascarello (tradução). Campinas, SP: Papirus, 2003.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- TODOROV, T. *Poética da prosa*. Cláudia Berliner (tradução). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TODOROV, Tzevetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editota Unesp, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. “Os homens-narrativas”. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- Unesp, 1998.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Marina Appenzeller (tradução). Campinas, SP: Papirus, 1995.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. *Jean-Luc Godard: história (s) da literatura*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (org). Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.