

40º Encontro Anual da ANPOCS

ST 35 – Usos de imagens em Ciências Sociais. Desafios teóricos, práticos e metodológicos

Memória, imaginário, Alain Resnais. Estudos de sociologia e cinema.

Mauro Luiz ROVAI

Caxambu - MG

Apresentação

Este texto apresenta parte dos resultados da pesquisa intitulada *Do devir inumano do humano - uma Sociologia do "inatural"* na obra de Alain Resnais, financiada pela FAPESP. O objetivo desta investigação foi construir uma temática de fundo sociológico na obra de Alain Resnais (1922 - 2014), de modo a estabelecer, por meio de três de seus filmes - *Noite e neblina* (1955), *Hiroshima meu amor* (1959) e *A guerra acabou* (1965) - uma interconexão entre, de um lado, os aspectos normalmente vistos como mais afeitos à discussão social e política nos filmes do diretor e, de outro, os processos de subjetivação sugeridos pela maneira como os acontecimentos direta ou indiretamente abordados nos filmes foram construídos. De um lado, a Segunda Grande Guerra, o "extermínio industrialmente planejado" de pessoas, a "luta" política contra um inimigo que não cessa de vencer. De outro, como sobreviver subjetivamente em um mundo que passou por tais acontecimentos.

Ao longo dos últimos dois anos foram apresentados alguns resultados desta pesquisa em encontros e congressos (de Sociologia e de Cinema), sempre abordando um dos três filmes em particular. O texto ora apresentado traz, pela primeira vez, a tentativa de articular todos os filmes da seleção, fazendo-os girar em torno de um tema específico (a relação entre a memória e o imaginário). A escolha desse eixo pareceu-nos interessante por duas razões. A primeira, em virtude de Resnais ter declarado preferir ver seus filmes associados ao imaginário (e não à memória). Em segundo, em virtude dessa relação nos remeter diretamente ao modo como, nos filmes, o acesso ao passado está construído, o que nos interessa particularmente. Da primeira razão, importa-nos a pista deixada por Resnais, isto é, a distinção que faz entre os termos – e não, propriamente, o pensamento do diretor, sua filosofia, influências e trajetória; da segunda, a chance que ela nos dá de explorar a dimensão temporal dos três filmes. Nossa intenção, pois, não é discutir a propriedade de ambos os conceitos, mas explorar o que poderia estar entre as duas noções.

Para atingir o objetivo expresso acima, a abordagem metodológica escolhida foi a análise "interna" dos filmes, dando especial ênfase aos seus elementos expressivos, como o uso da câmera, a presença de música, diálogos e vozes, gestos etc., pois ela é a que melhor os permite perscrutar, no nosso entendimento, a maneira como o acesso ao passado aparece construído nos filmes. Tal escolha nos pareceu ser a mais apropriada pela possibilidade que ela oferece ao pesquisador não apenas fazer com que as análises

tenham como ponto de partida o filme, como, fundamentalmente, que a realização da investigação esteja obrigatoriamente amarrada a um procedimento: o visionamento repetido dos filmes.

Introdução

Segundo Naomi Greene, com filmes como *Noite e neblina*, *Hiroshima meu amor* e *Muriel*, a produção de Alain Resnais ficou “indelevelmente associada com o imediato pós-guerra”, norteado pela preocupação do que poderia ser chamado de “busca dolorosa da alma nacional” (GREENE, 1999, 9), dando ao cinema uma “memória global do horror” (expressão que a autora retira de Deleuze). No decorrer da discussão, entretanto, ao mencionar o embate dos filmes de Resnais com a censura francesa da época, censura esta que se preocupava menos com a moralidade (como nos Estados Unidos) “mas também, e talvez, sobretudo, com a política” (GREENE, 1999: 35), a autora lista os seguintes filmes: *Les statues meurent aussi* e *A guerra acabou*, além de *Noite e neblina* e *Hiroshima meu amor*. Tais problemas com a censura, de maneira geral, diziam respeito ao assunto neles abordados e o constrangimento político causado às delegações das nações participantes de festival de filmes (com distribuição de prêmios) em território francês. Isso ocorreu com *Noite e neblina*, *Hiroshima meu amor* e *A guerra acabou* – filmes que atingiriam, em virtude dos temas que abordavam, as relações com a Alemanha, os Estados Unidos e o “governo espanhol”, respectivamente (cf. Greene, 1999, p. 35). Dessa lista, com exceção de *As estátuas também morrem*, dirigido com Chris Marker (segundo a autora, a censura colaborou para tornar o filme desconhecido à época), as outras três obras tiveram boa visibilidade, sendo assistidas, discutidas e, de certa forma, causaram algum tipo de repercussão político-social, configurando, naquele momento, uma espécie particular de conjunto. Essa espécie de conjunto aparece desenhado, por exemplo, no comentário de Nancy Berthier, estudiosa das relações entre imagem e Guerra Civil Espanhola, para quem Resnais inaugura, na cena cinematográfica francesa dos anos 50, o que a autora chamou de “cinema engajado”, tendo *Noite e neblina*, *Hiroshima, meu amor* e *A guerra acabou* marcado “profundamente as memórias [de quem viveu aquele período], cada um a sua maneira” (BERTHIER, 2010, p. 95).

Notemos, pois, que os três filmes selecionados “parecem” formar um conjunto no interior do qual as obras dialogam entre si, colaborando assim para caracterizar o universo temático pelo qual Resnais ficaria conhecido. Desse universo temático do cineasta - em que se destacam a morte, a questão da memória e os modos de lidar com ela -, gostaríamos de nos debruçar sobre um aspecto específico: o modo como tais assuntos estão construídos nos filmes, de modo a explorar, na trama de cada um, o entrelaçamento entre os acontecimentos sociais, históricos e políticos e o que chamaríamos, provisoriamente, de vida subjetiva das suas personagens.

Outro elemento que ajuda a construir o conjunto formado por tais filmes é o período em que são lançados (entre 1955 e 1966), isto é, entre o pós-guerra e 1968, duas balizas carregadas de força simbólica. Dois apontamentos feitos à época nos chamam atenção a esse respeito. O primeiro, de Annie Goldmann no livro *Cinema et société moderne: le cinéma de 1958 à 1968*, ao assinalar que o tema da “angústia” fora substituído pela “contestação” no pós-68 (GOLDMANN, 1971, 10). O segundo, o de Michel Foucault, ao caracterizar como “série” ou o “fenômeno de série” a produção de determinados filmes a partir de 1969, para quem “O fenômeno politicamente importante (...), mais do que tal ou tal filme, é o fenômeno de série, a rede constituída por todos esses filmes, e o lugar, sem jogo de palavras, que eles ocupam” (FOUCAULT, 2006, p. 334). As produções às quais se refere Foucault abordavam a participação da França na guerra, mas foram realizadas depois de 1968 (quando “a contestação invade o cinema”, segundo Goldmann), posteriores ao período em que Resnais realizou *Noite e neblina*, *Hiroshima, meu amor* e *A guerra acabou*.

As obras desta seleção, contudo, não foram tomadas por estabelecerem uma “série”, um “fenômeno de série” ou “rede”. Antes, partimos da hipótese de que o conjunto configuraria uma espécie de “tríptico”, isto é, três desdobramentos em que poderiam aparecer esboçadas as relações entre aspectos sociais e políticos decisivos (a guerra, a bomba, o extermínio industrialmente planejado e as perspectivas a respeito da luta política em meados dos anos 60) e as formas como estes estão vinculados aos processos de subjetivação das personagens em cada uma das tramas.

Sem dúvida os três filmes são diferentes. Em *Noite e neblina* não há propriamente personagens atuando. Todavia, há a voz do narrador, que não aparece, mas é por meio dela que ganha vida a palavra de Jean Cayrol. Palavra que foi escrita por alguém que havia vivido a experiência dos campos de concentração e que trabalhou

com Marker no arranjo do “justo” ritmo das imagens¹. Por sua vez, *Hiroshima, meu amor* tem personagens, mas elas não são nomeadas, apenas se sabe que ela é francesa e ele japonês, Nevers e Hiroshima. Por fim *A guerra acabou*, com suas personagens ora devidamente identificadas, ora com várias identidades, caso da personagem principal, que é Diego, Antonio, Carlos, Sallanches, Chauvin, personagem esta que parece oscilar ao trafegar entre dois mundos, dois modos, dois estados, o da ação e o da meditação, “da meditação sobre a ação, mas na ação; meditação na ação, mas sobre ela”, como dizia Ropars-Wuilleumier (1970, p. 206).

Memória e imaginário

De fato, a abordagem de *Noite e neblina*, *Hiroshima meu amor* e *A guerra acabou* não é simples. Em primeiro lugar, por Resnais ter sido conhecido como o cineasta da memória, conceito chave para chegar a qualquer um dos três filmes (para ficarmos apenas nos da seleção). No entanto, logo uma montanha se interpõe diante do pesquisador, que antes precisa explicitar as nuances do conceito, dado que alguns dos parceiros intelectuais do diretor (ou, se preferirmos, aqueles que estabeleceram estreita colaboração durante a realização dos seus filmes) também terem ficado associados à noção de memória, nunca sem, de algum modo, problematizá-la, e cada qual ao seu modo, como Chris Marker, Margerite Duras e Robbe-Grillet, para não mencionar Jean Cayrol e Jorge Semprún. Com Marker, Resnais trabalhou em *Noite e neblina*, mas, sobretudo, em *As estátuas também morrem*, filme em que temas como “arte, morte e comemoração” serão retomados em trabalhos futuros, acompanhados da “peculiar hesitação entre vida e morte (...), como se vê nas figuras cobertas de cinza em *Hiroshima*” (WILSON, 2006: p. 23). Com Alain Robbe-Grillet (*O ano passado em Marienbad*), o problema da memória é desviado ou, se se preferir, centrado nos fluxos de tempo, aspecto que tanto serve para aproximá-los quanto para afastá-los, como aponta Gilles Deleuze no livro *Imagem-tempo*. Para o filósofo, a separação entre ambos não está no modo como lidam com o tempo, mas na “natureza da imagem-tempo” que cada qual produz. De um lado, os “lençóis de passado” (procedimento que estava presente em *Cidadão Kane* e é aperfeiçoado em Resnais), de outro, as “pontas de

¹ “Cayrol teve a palavra final sobre as palavras faladas no comentário e excluiu certa fraseologia planejada de Resnais”. Para isso, v. a introdução de *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais’s Night and fog* de Griselda Pollock e Maxim Silverman, 2011, p. 33. Também o capítulo de Lindeperg, destacando a participação de Marker na montagem do filme, p. 63.

presente” de Robbe-Grillet (para isso, v. DELEUZE, 1990, sobretudo p. 128). O tema da memória permanece e não é menos controverso em outra colaboradora, Marguerite Duras, como se pode depreender do diálogo entre Foucault e HélèneCioux sobre a escritora e cineasta. A dada altura Foucault aponta em Duras a criação de uma “memória sem lembrança”, onde “o discurso está inteiramente (...) na dimensão da memória, de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança (...), uma memória sobre a memória, (...) apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente” (FOUCAULT, 2004, p. 357).

Vê-se, pois, que a entrada da palavra memória em qualquer uma das constelações de significados abertas pelos autores com quem Alain Resnais colaborou (“morte e comemoração”, “tempo” ou “natureza da imagem-tempo”, “memória sem lembrança” ou mesmo a memória da experiência vivida, como a presente nas histórias de Cayrol e Semprún, por exemplo) exigiria um mergulho particular. Sem dúvida alguma instigante, mas que nos levaria a destino diverso do pretendido nestas análises. Sobretudo por um motivo: o aprofundamento nos filmes de Marker, ou na produção literária e cinematográfica de Duras e Robbe-Grillet ou na obra de Semprún e Cayrol nos afastaria justamente do cuidado que se quer preservar nestas análises, qual seja, ir aos trechos dos três filmes para compreender como neles se articulam as formas particulares de acesso ao passado (ou da manifestação do passado no presente).

Tomemos, por exemplo, a noção de imaginário da qual falava Resnais, e que lhe parecia mais consoante às suas preocupações durante a realização dos seus filmes, dado que a de memória lhe parecia “restritiva”. Em uma entrevista a propósito de *Meu tio da América*, disse Resnais: “A despeito de tudo o que se escreve a respeito, eu não tenho fascinação pela memória, na verdade eu a considero bastante restritiva. Eu prefiro falar do imaginário, ou da consciência. O que que me interessa no cérebro é essa faculdade extraordinária que temos de imaginar o que vai acontecer, de se lembrar do que se passou e de perceber o quanto tudo isso faz parte da nossa vida, chegando a transformar completamente as reações do nosso corpo”².

Para os propósitos da nossa discussão, a fala do diretor não nos serve como pista da sua inflexão teórica a respeito da memória e do imaginário ou como ponto de partida para discutir tais noções. Antes, é pista de como estão construídos os acessos ao passado (o universo concentracionário, o amor durante a ocupação da França, os cuidados de um

² Entrevista de Resnais a Robert Benayoun, na *Positif, revue de cinema*, presente na coletânea organizada por StéphaneGoudet, 2002, p. 271.

revolucionário profissional que atua na Espanha sob o franquismo). Menos a memória e o imaginário, mais o modo como aparece expressa a capacidade de imaginar o que vai acontecer, a lembrança do que se passou e as implicações desses afetos no corpo, que se transforma. Pouco importa também que a citação faça referência a um filme de 1980, pois, para os objetivos deste trabalho, ela é apenas uma pista para chegar aos três filmes.

Em vista disso, selecionamos as seguintes passagens de cada um dos filmes. No primeiro, os pequenos trechos de *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl, que assistimos logo no início de *Noite e neblina*, como se estes nos apontassem o começo da história que Resnais pretende contar, o seu “era uma vez”; no segundo, destacaremos o fluxo das reminiscências da personagem que pouco a pouco a envolve, misturando, de um lado, o envolvimento erótico que vive em Hiroshima (1959) com o que viveu em Nevers (durante a guerra); no terceiro, o “autocontrole” da personagem principal.

Era uma vez...

Fixemo-nos na sequência de planos que toma aproximadamente 45 segundos em *Noite e neblina*, entre o 2’19 e o 3’04. O destaque a esse pequeno trecho é interessante sob vários aspectos. Começemos por enumerá-los: 1. é a primeira vez que imagens em preto e branco aparecem, no filme, justapostas às coloridas dos planos iniciais; 2. dada a construção operada pela montagem de *Noite e neblina*, as imagens em preto e branco, sejam elas fotografias ou sequências filmadas, parecem se oferecer ao espectador como documentos da época a qual o filme de Resnais faz referência (filmado em 1956, *Noite e neblina* aborda o universo concentracionário e as maquinarias do extermínio); 3. o trecho serve como uma espécie de “...era uma vez”, conforme se vê na voz de Michel Bouquet (e no texto de Jean Cayrol): “1933, a máquina se coloca em marcha”; 4. a máquina a qual o texto de Cayrol faz referência é o da construção dos campos de concentração, que começa nos anos 30, seu funcionamento e os usos que deles são feitos até o final da guerra (como mostram as fotografias em preto e branco que indicam o planejamento e a construção dos campos). Os quatro pontos sugerem certa importância para a sequência, pois ela está em um ponto estratégico da montagem, seja por ser a primeira vez que as imagens em preto e branco aparecem, seja pelo ponto de partida oblíquo que ela oferece para chegarmos à ideia de regime concentracionário. Além disso, o trecho em tela não costuma despertar muito interesse (e por justo motivo, dado que as sequências mais fortes são as dos corpos de prisioneiros dos campos, ainda

vivos ou já mortos, localizadas mais ao final do filme, ou as da estação de Westerbork, em que o embarque de prisioneiros nos vagões estacionados é embalado por acordes do hino alemão, ou as das já famosas fotografias, como as do menino com as mãos levantadas em Varsóvia, a do quepe do gendarme em Pithiviers e as quatro fotografias tiradas, às escondidas, pelo Sonderkommando de Birkenau).

Importante ressaltar que *Noite e neblina* é uma encomenda e possui a supervisão de dois historiadores, os quais estão mencionados nas telas de abertura, logo após o nome de Alain Resnais. Lá aparecem denominados Olga Wormser e Henri Michel como “*conseillers historiques*”, não raro sendo mencionados, quando do lançamento do filme, ao lado do nome de Resnais³.

Retomemos. O filme tem início com uma tela escura repleta de informações sobre a origem dos documentos. Em seguida, na próxima tela, os “numerosos apoios” recebidos, entre eles aquele do “*Réseaudu souvenir*”, “*autoritéinvisible*”, mas “indispensável para a compreensão do projeto” (para uma análise das instituições envolvidas no filme e da onipresença do CHDGM “no campo historiográfico da segunda guerra mundial” e da “caução científica que aportava ao filme”, v. LINDEPERG, 2007, 37). É quando começa a música, de Hanns Eisler. A escolha musical (o som dos instrumentos mobilizados) contrasta com o tema do filme e com as sequências de imagens em p&b, que no início são marciais (nos trechos trazidos de Riefenstahl) e arquetípico-documentais (as fotos dos campos em construção), tornando-se cada vez mais tensas e fortes (com as que mostram cadáveres).

Notemos que a presença de historiadores não era uma concessão de Resnais ou dos produtores, ao contrário. Na concepção do filme está a Exposição intitulada “Resistência, liberação e deportação”, ocorrida em novembro de 1954, como também a colaboração dos historiadores Henri Michel (Secretário-geral do Comitê de História da Segunda Guerra Mundial) e Olga Wormser, que, na realização do filme, auxiliarão na pesquisa das imagens e com sugestões de sinopse (v. LINDEPERG, 2007, pp. 106 – 107, entre outras passagens). Na transmissão da Rádio e Televisão Francesa, por exemplo, ao comentar acerca dessa exposição, Henri Michel reconhece que é “impressionante” a “massa de documentação” que se possuía sobre a Segunda Grande Guerra e que desta seria possível “fazer filmes verdadeiramente históricos”. A sua reserva, no entanto, tinha a ver com os fatos que, neles, apareciam muitas vezes

³ Como por exemplo os artigos de Pierre Daix e Gilbert-Dreyfus, ambos no *Lettres françaises* de 12.04.1956.

“romanceados”. A mesma posição partilhava Olga Wormser, citando explicitamente *La dernière étape* (Polônia, 1948, Wanda Jakubowska) como filme “romanceado”⁴.

Vemos pelos créditos iniciais que a lista das instituições nas quais o filme busca suas fontes documentais é extensa e respeitável. Malgrado o filme tenha sido marcado no início de sua longa trajetória pela censura, tais cartelas funcionam como garantia de que há documentos, que os documentos foram pesquisados sob a supervisão de historiadores interessados no tema (o sistema concentracionário), que várias associações foram consultadas (inclusive a de deportados) e que, além de Jean Cayrol, antigo prisioneiro, e de Hanns Eisler, uma grande variedade de imagens havia sido vista e selecionada, de modo a dar a *Noite e neblina* certa distância dos filmes “romanceados”. Tal distanciamento parecia permitir a *Noite e neblina*, inclusive, utilizar um trecho de *A última etapa* (Resnais utiliza uma sequência que mostra a chegada do trem, à noite e com neblina, a uma estação dos campos), e de uma peça associada à propaganda nazista (*O triunfo da Vontade*).

Logo após as cartelas e os primeiros travellings coloridos, o próximo bloco de imagens parece ter a função de começar a contar a história proposta pelo filme. Primeiro, pelas imagens em preto e branco, operadas como sinalizador de que se faz referência a outra época. Segundo, pelo texto de Cayrol, “*1933 lamachine se meten marche*”. As imagens de arquivo, em preto e branco, e a narração mudam abruptamente o fluxo do filme a partir desse ponto, num salto de aproximadamente 30 anos para o passado (1956 - 1933), associando-o, doravante, às imagens de arquivo (fotos ou filmes) em preto e branco.

Segundo Amy Lynn Wlodarski, é possível identificar uma preocupação política em Resnais, que envolvia tanto a questão dos deportados franceses, quanto o aspecto representacional do filme que realizava. Segundo a autora, Resnais “rejeitou formas míticas e sedutoras da estética nazista do documentário” (WLODARSKI, 2015, p. 58), e ela cita explicitamente *O triunfo da vontade* de Leni Riefenstahl, trecho ao qual nos referimos neste trabalho. “Em vez disso, [continua] Resnais arrumou essas imagens no documentário, assim rejeitando o *noite e neblina* propagandístico que envolvia as

⁴ As entrevistas estão na parte II, intitulado *La genèsedufilm* (ver programa radiofônico produzido pela France Culture (por André Heinrich e Nicole Vuillaume) sobre os 40 anos do filme, “*Nuit et brouillard 1954 – 1994*”. A entrevista aparece transcrita em LINDEPERG, 2007, pp. 42 – 43, momento no qual Michel declara ter pensado, com Wormser, o que “poderia ser um filme sobre o sistema concentracionário”.

produções Nazi (...)", oferecendo assim "uma resposta filmica à proibição calculada de Himmler, em 1941, a respeito do genocídio" (WLODARSKI, 2015, p. 58).

Nesse sentido, as imagens do filme *O triunfo da vontade* serve à montagem de *Noite e Neblina* não apenas como forma de localização histórica – mesmo que o filme de Leni Riefenstahl tenha sido feito em 1934 e lançado em 1935, e não 1933, como é a referência de Cayrol -, mas como início de um processo que culminará (e estamos pensando estritamente no que os elementos da composição do filme nos permitem apontar) no estabelecimento de um regime concentracionário e de um sistema de extermínio. O que chama nossa atenção é que Resnais tenha utilizado as imagens de um filme que está metido em uma zona cinzenta entre o documentário e a propaganda, mas também a seleção que fez dessas imagens, nas quais aparecem a população alemã em Nuremberg, alegre e saudando algo ou alguém (que imaginamos tratar-se de Hitler, pois sua figura aparecerá em posição de destaque em seguida), o plano de uma criança uniformizada tocando, animada, um tambor, uma série de homens marchando (com destaque para a suástica nos estandartes e os movimentos de ordem unida) e o discurso do que supomos ser uma liderança nazista. Como se sabe, o filme de Leni Riefenstahl mostrava Hitler como líder amplamente aceito (aspecto importante, pois o 6º congresso acontecia logo após a "Noite dos longos punhais"), em uma Alemanha que com ele comungava em festas públicas repletas de discursos e decorada com motivos do partido nazista. A repetição, ao longo de *O triunfo da vontade*, da frase "uma nação, um líder, um povo", ainda que não esteja presente em *Noite e neblina*, de alguma forma se manifesta no texto de Cayrol, pois além do trecho "é preciso uma nação sem querela", os elementos predominantes nos 45 segundos de inserção do filme de Riefenstahl trazem homens organizados, a maior parte deles uniformizados e marchando (com exceção do discurso feito aos trabalhadores), personalidades ora mudas (Himmler) ora discursando (Streicher), a multidão e Hitler. Em *O triunfo da Vontade*, a fala de Julius Streicher - "Um povo que não apoia a pureza da raça perecerá" – prenuncia a ideia de unidade (pela "pureza da raça") e da morte (para o povo que não a observa). O plano da criança uniformizada, somado à panorâmica que se move para a direita sobre a multidão, mais as tomadas de Hitler e Heinrich Himmler, e o desfile dos estandartes, reforça a ideia de unidade, que envolve a todos, na medida em que justapõe a população alegre (civis e adultos), os antigos militantes das SA's, os SS, Himmler e Hitler ao

plano de uma criança⁵. O “era uma vez” de Resnais que desembocará no universo concentracionário, pois, começa lá na crença nazista em uma unidade pura e harmoniosa, que para cumprir seu destino precisará separar, submeter, desumanizar o que dela não faz parte. Tomado por esse prisma, o bloco com os planos de *O triunfo da vontade* ao mesmo tempo causam uma dissonância com o passeio da câmera pelas imagens outonais de Auschwitz e Birkenau e com a música pastoral de Hanns Eisler (pois a associação imediata do nazismo, Hitler e Himmler, em 1956, e hoje, é com a guerra, a morte e a destruição). Mas também uma inquietante consonância, dado que o ponto de partida escolhido em *Noite e neblina* para contar uma história que desemboca nos campos de concentração é da unidade e da harmonia, a da completude sem querelas e sem falhas sob um só líder, tal como construíra Leni Riefenstahl em 1934 - 1935, e tal como fazia sugerir o sol outonal sobre a grama verde nos passeios de câmera de Resnais em 1956.

Uma cidade feita para o amor

Logo no início do filme, na cama, abraçados, o casal de amantes, um arquiteto japonês e uma atriz francesa, conversa sobre Hiroshima. Ela acredita ter visto tudo em Hiroshima, e o fundamento de tal afirmação está no fato de ter andado pela cidade, visto seus monumentos e praças, aprendido sobre a destruição, a potência do calor, a evaporação das águas dos rios que envolvem a cidade, passeado por ruas e ruínas, visitado museus e hospitais. Ao que o amante, atento, lhe responde, repetidamente: *tu n'as rien vu à Hiroshima*. De fato, nenhum dos dois viu tudo sobre Hiroshima. Ela, por ser estrangeira. Ele, por estar longe da cidade à época. No entanto, no caso específico da atriz, que visita a cidade a trabalho, tudo o que ela conhece está relacionado ora à quantificação, ora à exposição da catástrofe (como se vê nas sequências iniciais do filme, que acompanha, com dados e documentos, inclusive fotográficos e fílmicos, as informações que ela repete para o amante, como também aparece nas sequências da passeata a que ambos acompanham, e que provavelmente faz parte do filme sobre a paz no qual ela atuava em Hiroshima). Daí que o *tu n'as rien vu à Hiroshima*, pontuado pelo amante, funcione como um mandato que impede a apropriação da tragédia de

⁵ Tais trechos de *O triunfo da vontade* podem ser localizados, aproximadamente, no minuto 29 (discurso de Streicher), 32 (discurso aos trabalhadores), 42 (criança uniformizada), 1'29''27 (tomadas de Himmler e Hitler), 1'34''00 (desfile dos estandartes).

Hiroshima por meio dos dados e dos números, das informações e imagens, incapazes de dar conta do caráter funesto - no seu sentido forte, qual seja, “o que destrói, o que causa a morte” - daquele acontecimento.

Estamos, pois, partindo de um ponto diverso do de *Noite e neblina*, seja por não existir, de início, necessidade de legitimar a origem das imagens trazidas à tela sobre a bomba e as suas consequências (o filme não se apresenta, ou não se apresenta apenas, como peça documental obtida em arquivos), seja em razão da construção do filme prescindir de imagens da bomba para o desenrolar das tramas do filme: a da relação da francesa com o amante japonês (eles não têm nome, a não ser no final do filme, quando ela o chama de Hiroshima e ele, por sua vez, a trata por Nevers), a da história de dor, do trauma e da violência vivida pela personagem na França, na cidade de Nevers. A rigor, a imagem mais famosa (ou uma delas) da explosão da bomba, a do cogumelo, se existia no roteiro original (como é possível observar no livro publicado com o roteiro do filme, escrito por Marguerite Duras) e na montagem inicial do filme, o que justificava a chuva de cinza e de pó brilhante que cobria o corpo dos amantes na sequência de abertura, na sua versão definitiva, isto é, a que conhecemos (e trata-se de uma abertura bastante famosa e conhecida), ela não aparece. O filme, como é possível perceber depois dos primeiros 15 minutos, não será sobre a bomba em Hiroshima, propriamente, mas sobre o amor em Hiroshima e em Nevers (cidade na qual ela viveu a dor da perda de um amor de juventude, com um “inimigo da França”, durante a ocupação alemã).

A diferença desse ponto de partida para o acesso às imagens do passado, expressas nos *flashbacks* da mulher, aspecto que domina a narrativa do filme, não é o cogumelo, a bomba, as imagens de época ou as informações sobre o dispositivo de destruição, embora a personagem tenha “visto” tudo isso. O ponto de partida, se é preciso localizar um, é o movimento fortuito que acomete, involuntariamente, a mão do amante japonês que, na cama, ainda dorme (primeiros 20 segundos do minuto 18 de filme). Ao observá-lo de longe, ela é remetida à imagem da posição do corpo do seu amante alemão, agonizante depois de ter sido alvejado por um tiro em Nevers - e cujos espasmos faziam-lhe mexer involuntariamente os dedos da mão. Essa primeira lembrança (chamemo-la de “imagem-souvenir”, para usar a expressão de Eric Costeix) opera como uma abertura temporal por onde a história de apaixonamento, dor e sofrimento da personagem tomará a tela, em fluxos de imagens (na forma de *flashbacks*), que ora se prolongam com as do presente, quando está ao lado do amante japonês, ora juntam as imagens das lembranças que ela possui de Nevers (em 1945)

com as de Hiroshima (1959) - como quando, por exemplo, a personagem caminha sozinha, acompanhada pela câmera, e sequências filmadas de uma cidade se juntam às da outra, formando, na montagem, um *longotravelling*.

Não há um ponto de partida estético-documental do qual se desenrola a exposição de fatos que, esquecidos, precisam ser trazidos à luz do presente como em *Noite e neblina*. Como é possível observar, assim como o historiador Henri Michel dizia da massa impressionante de documentos sobre a segunda grande guerra, o início de *Hiroshima mon amour* também mostra que há informações sobre a bomba. Em *Hiroshima mon amour*, no entanto, o passado está gravado a fogo no chão da cidade, na sua atmosfera, no corpo dos seus habitantes, no leite e na água dos rios que, em 1945, evaporou-se e precipitou-se sobre a cidade. Em outros termos, o passado, 1945, ainda marca, pesa e contamina o presente, 1959, ao passo que em *Noite e neblina* a complexa máquina de morte nazista parece, em 1956, escondida na superfície sobre a qual cresce a relva de uma paisagem tranquila. O universo concentracionário está fora da memória (esquecido) em 1956 e a história dos que foram presos, deportados e mortos precisa ser trazida à luz, exibida (as imagens de uma infinidade de cadáveres sendo arrastados mostra o quanto essa história está insepulta, o quanto de luto precisa ainda há por ser feito, pelos que retornaram e pelos que são herdeiros desses acontecimentos). A bomba de Hiroshima, por seu turno, não está na tela, e as imagens mostrando seus efeitos nos corpos estão concentrados apenas no início do filme. De fato, vemos menos Hiroshima em reconstrução do que os acontecimentos vividos pela personagem durante a ocupação. Certamente a Hiroshima em reconstrução depois da bomba está na tela⁶. Na sequência final do filme, por exemplo, antes do último encontro no hotel, momentos antes de amanhecer, os amantes estão em um bar (em mesas separadas). A câmera, detida sobre o rosto do amante, logo se afasta e oferece um plano mais geral do local, que agora aparece banhado pela primeira luz da manhã, permitindo-nos identificar a água correndo na forma de pequenas cachoeiras, a presença de plantas e de árvores. Logo a câmera opera um movimento ascendente, e é possível identificar que o bar está recoberto por um teto transparente, como se a natureza estivesse em uma redoma e o ar do lado de fora corrompido pela peste.

⁶ O *travelling* em que a câmera parece estar dentro de um automóvel, rodando por Hiroshima, mostrando ruas sem asfalto e espaços amplos (ainda nos 15 minutos iniciais) sugere uma Hiroshima em reconstrução, assim como a imagem do cogumelo desenhando na parede de um museu faz referência explícita ao formato mais conhecido da bomba depois da explosão.

Tais sequências, contudo, não são suficientes para fazer de Hiroshima a cidade da bomba. Para a personagem, como ela mesma diz, Hiroshima significa, em 1945, o “fim da guerra” e, em 1959, o amor (uma cidade “feita para o amor”). Liberta da imagem da bomba que a acorrenta e das informações sobre a tragédia que a assediam, Hiroshima é o amor, o amor que ela viveu na juventude em Nevers com um estrangeiro, estrangeiro como o homem pelo qual ela se apaixona em Hiroshima e que está prestes a perder, como perdeu o seu amante antes que pudesse escapar com ele de Nevers.

Nas palavras de Éric Costeix, “há uma confusão de papéis, uma indiscernibilidade do real e do imaginário, do presente e do passado, do japonês e do alemão, da Memória oficial e do souvenir individual. A mulher integra a dimensão coletiva à sua própria pessoa, o documental à sua vida pessoal, o objetivo ao subjetivo, tentativa de lutar contra o esquecimento” (COSTEIX, 2013, p. 60).

Diferente de Hiroshima, contudo, sobre Nevers não sabemos quase nada. No entanto, são as rápidas imagens, planos ou sequências da cidade francesa que aparecem em *flashback* que põe em cheque nossa compreensão da história (da guerra e da personagem). Afinal, não é o que sabemos sobre Hiroshima o que nos permite embarcar no movimento do filme, mas o que não conhecemos de Nevers. E isso ocorre graças ao amante japonês, pois cabe a ele puxar o fio do sofrimento por ela vivido em Nevers. Fiel ao seu “*tu n’as rien vu à Hiroshima*”, pouco lhe importa a Nevers em números, dados, imagens, mas aquele lugar na França no qual ela um dia, na sua juventude, apaixonou-se pela primeira vez, sentiu na pele a força do grupo social (por meio do castigo por ter se envolvido com um soldado alemão) e do qual precisou fugir. O que importa ao amante é a história e o sofrimento pelo qual ela passou, pois só assim ele pode se aproximar dela (o seu sofrimento a singulariza), mas é justamente o que a singulariza que lhe permite, como diz Costeix, “poder falar do sofrimento dos outros, de sentir empatia com o sofrimento do desastre atômico, capaz de se projetar no passado de outros diferentes dela mesma, espelhos de seu calvário” (COSTEIX, 2013, p. 60).

Não temos, pois, informações sobre Nevers. Que ela esteja situada no Département de la Nièvre, no Loire, ou que esteve durante quatro anos sob a ocupação alemã – de 17 de junho de 1940, quando da chegada da *Wehrmacht*, até setembro de 1944, um mês depois, portanto, da libertação de Paris, em agosto de 1944 -, só o sabemos ao buscar informações para a construção de um provável extracampo do

filme⁷. Afora poucas e rápidas sequências em que é possível inferir a respeito da vida cotidiana da cidade com o invasor, bem como o frenesi que deve ter tomado conta do local após a expulsão dos alemães, quando a população persegue e castiga os colaboradores - no caso do filme, a colaboração do tipo sentimental. Afinal, se a guerra é um evento extraordinário, se a ocupação interfere diretamente na regularidade da vida de uma cidade pequena, os quatro anos de convivência com o invasor, as relações de trabalho e de troca de serviços que com ele se estabelece, nos coloca ante outro fenômeno bastante interessante, a convivência e as relações “sentimentais”, de apaixonamento, inclusive, entre os habitantes e o invasor, como se pode verificar, por exemplo, nos livros do historiador Fabrice Virgili sobre o tema⁸.

No entanto, Nevers é a memória da dor vivida pela personagem, espaço e tempo da paixão pela qual ela passou, caracterizada em suas várias faces: a do enamoramento pelo inimigo da França, o da expiação pública pela colaboração (ela tem os cabelos cortados), o da “desonra” à família, o do recolhimento que lhe é imposto pelo pai, que a mantém em uma cave, como se estivesse “morta longe de Nevers”, nas palavras da personagem, de onde vê a sociedade marchar e rodar sobre ela (“La société me roulesurlatête. Au lieu du ciel, forcément... Je la vois marcher, cette société”). O prolongamento de tal memória 14 anos depois em Hiroshima, baseado no amor e na dor que ela outrora sentira em Nevers, em que esteve metaforicamente morta, enterrada e, como Lázaro, retornada à vida, faz de sua experiência subjetiva uma porta de acesso para a dor de quem sobreviveu à guerra, ainda que seja uma dor que, por mais que seja lembrada, nunca será apaziguada, pois se a lembrança do amor da juventude pouco a pouco lhe escapa, não se escapa da memória da dor. Daí que a personagem não apenas lembra ou conta a sua história. Antes, a dor vivida em Nevers está inscrita em seu corpo, e é esta dor que atua nas suas mãos crispadas, nas suas lágrimas, no seu corpo que perambula por Hiroshima.

Da “estrela” do revolucionário

⁷Ver, por exemplo, L’Express “Une ville stratégique pour les Allemands”, in http://www.lexpress.fr/region/une-ville-strategique-pour-les-allemands_474262.html . Acesso em 27 de setembro de 2016.

⁸ Os livros são *La France virile. Des femmes tondues à la libération* (2000) e *Naître ennemi. Les enfants de couples franco-allemands nés pendant la Seconde Guerre Mondiale* (2009).

De modo a adotar o mesmo percurso de análise de *Noite e neblina* e *Hiroshima meu amor*, isto é, tomando o encadeamento de um plano ou de uma sequência no qual identificamos uma espécie de ponto de partida para o fluxo temporal que envolve a personagem, destacaremos na nossa análise o bloco inicial de *A guerra acabou*, de aproximadamente 15 minutos, que tem início logo após o término das telas com os créditos.

Em resumo, o bloco mostra a chegada de Diego na França, quando começa a cruzar a fronteira da Espanha, a sua passagem pela aduana (em que é convidado a descer do carro para prestar esclarecimentos), a retomada da viagem até a casa do livreiro que lhe dá carona (em Hendaye), a breve conversa com a esposa deste, a ida até a estação, onde encontra um companheiro antes de viajar sozinho de trem para Paris. A sequência é longa, mas o que nos interessa nela são as antecipações⁹, em particular as que ocorrem ainda na fronteira, no automóvel, durante conversa com o livreiro, logo após cessar a voz extradiegética que narra a história, e a que acontece no corredor do trem, antes de chegar ao vagão restaurante.

Tais antecipações não são propriamente *flash-forwards*. No dicionário teórico e crítico de cinema, a palavra *flash-forward* é definida como “uma figura narrativa” e aparece no verbete *flashback*. Conforme esclarecem os autores, Jacques Aumont e Michel Marie, “a palavra inglesa *flashback* conota a repentinidade dessa ‘volta’ no tempo”, quando se referem à inserção, em filmes narrativos, de cenas relatando “acontecimentos anteriores”, como se houvesse uma “volta atrás” no tempo. Por seu turno, pode haver também a inserção de “uma sequência relatando acontecimentos posteriores” às que o cercam: “se essa inserção é breve, falaremos de *flash-forward*, salto brusco para frente” (AUMONT & MARIE, 2007, 131). Ainda segundo Aumont e Marie, isso não seria novo no cinema, que desde cedo aprendeu a lidar com a figura narrativa.

Logo no início do filme, sem informações prévias, não há como identificar, decididamente, se se trata ou não de acontecimentos que virão mesmo a acontecer. O que é possível saber é que o recurso narrativo diz respeito à personagem de Diego Mora, um revolucionário “profissional”. Nas palavras de James Monaco, trata-se do primeiro filme do diretor em que a personagem central é masculina, todo ele “visto pela

⁹ Uma primeira aproximação e discussão a respeito das antecipações de *A guerra acabou* com a memória, também referente a esta pesquisa, aparece no texto *Futuros imaginados em A guerra acabou*, de Alain Resnais, apresentado na Socine 2015 (e publicado nos Anais de Textos completos, 2016).

perspectiva masculina”. Ainda segundo o Monaco, Diego lida com “alternativas do que pode acontecer” e não “invoca imagens do que está prestes a acontecer”, aspecto poderia coincidir com a definição de flash-forward (MONACO, 1978, p. 98 – 99, respectivamente).

No filme, tais saltos bruscos não remetem a um acontecimento que ocorre, na trama, em um momento posterior, mas a projeções, antecipações, imagens mentais do protagonista, um homem que deve a vida, a liberdade e a sobrevivência à disciplina com que lida com o tempo, com que decora datas, números e informações, ao cuidado com que explora, visita, frequenta os lugares, à maneira como observa e aborda as pessoas a sua volta. Em certa medida, até que nos acostumemos a elas, tais sequências parecem flash-forwards, pois elas se referem às situações rotineiras na vida do experimentado “revolucionário profissional”, que atende pelos nomes de Carlos, Domingo, Diego, bem como Sallanches e Chauvin. Essas antecipações mentais não fazem referência a um investimento temporal no futuro longínquo, o da “revolução”, mas a uma forma de controlar o futuro imediato, imaginando alternativas, e, assim, conservando o controle de si. Nesse sentido, a personagem, ao contrário das outras com as quais se relaciona, imagina o que está por vir a partir do que aprendeu do - e com o - passado. No caso, o fato de ser espanhol e lutar contra uma ditadura desde o fim da Guerra Civil em 1939. Afinal, é o que se espera de um “bolchevique”, cujas virtudes cardeais, como ele mesmo diz, são a ironia e a paciência, virtudes que só se aprendem ao longo do tempo e que lhe dão certa distância tanto dos revolucionários apegados à mitologia que a menção à Espanha suscita, quanto do grupamento juvenil formado por estudantes prontos para ação violenta e imediata. Em uma palavra, o que o separa de ambos os grupos é o autocontrole.

No trecho em tela, as antecipações são referidas à sua partida (de trem para Paris) e às preocupações concernentes à segurança do amigo Juan. Nessas situações, ele imagina possibilidades, e a mais importante delas, sem dúvida, refere-se a algo que não poderá fazer durante toda a viagem até Paris: avisar Juan de que ele não deve passar, ou seja, ir à Madrid, onde ele corre risco de ser preso. Diego e Juan são pessoas que, depreendemos, cruzam constantemente a fronteira entre a Espanha (sob a ditadura de Franco) e a França. Na sequência, Diego viaja com o nome, o passaporte (com a fotografia trocada) e a história de vida de René Sallanches.

Detenhamo-nos nesse aspecto e façamos uma breve digressão por Norbert Elias. Para o sociólogo, ao comentar a “distribuição de poder entre governos e governados,

aparelho de Estado e cidadãos”, e ele destaca os países sob ditadura, diz que “as regras do Estado envolvem tão estreitamente o cidadão, o controle recíproco entre dominantes e dominados é tão fraco, que a margem de decisão do cidadão e, portanto, a possibilidade de individualização pessoal, é relativamente restrita. Especialmente na vida pública, o controle externo supera amplamente o autocontrole do indivíduo, que muitas vezes, é jogado de volta na esfera privada” (ELIAS, 1994, p. 149).

Do trecho, gostaríamos de reter a ideia de autocontrole e sugerir uma leitura. A capacidade com que Diego passa da França a Espanha e vice-versa sem nunca ter sido preso pode ter a ver com a sua “estrela”, como diz à esposa do livreiro que lhe deu carona, mas também às singularidades associadas ao autocontrole que se inscrevem em seu corpo. Tais singularidades são determinadas por sua não inserção na ordem dominante na Espanha, ou seja, ele não é um cidadão “jogado de volta na esfera privada”, mas um revolucionário que atua disfarçado na luta contra o governo há tempos, vivendo uma parte do ano na França, onde tem um relacionamento afetivo “estável” e pertence a uma célula. Em consequência, ele parece mais francês do que espanhol, como bem nota o livreiro.

Em *A guerra acabou*, a porta de acesso ao passado está justamente no autocontrole da personagem, pois este só é possível de ser forjado o longo do tempo, como se a cada passo da personagem, cada olhar para os lados, cada movimento comedido, cada imagem mental antecipatória trouxesse consigo uma longa história que, paulatinamente, foi se inscrevendo em seu corpo. Ao final do filme saberemos que o seu autocontrole não lhe dá, efetivamente, controle sobre o que está a sua volta, mas isso não tira a história de luta e de resistência política que se inscreve nos traços da personagem, sejam nos seus gestos, sejam nos seus pensamentos.

Considerações Finais

Em *Noite e neblina* vimos o trabalho orientado por uma questão colocada ao passado por meio de documentos, uma busca ativa e consciente, de modo a fazer presente o que parece ter ficado esquecido e enterrado nas ruínas de Auschwitz e Birkenau: o funcionamento de um sistema concentracionário que, planejado e administrado, produziu mortes em larga escala. Tal trabalho, como tentamos mostrar, começa com a inserção de trechos de *O triunfo da vontade* como a identificar o início da maquinaria, como se na base da barbárie estivesse o desejo pela unidade, pela completude e pela harmonia. Em *Hiroshima mon amour*, ao contrário, não é mais o

querer lembrar, mas as imagens carregadas de afeto, dolorosas, que inundam o presente da personagem. Em *A guerra acabou*, por seu turno, não é o passado que toma de assalto a personagem, tampouco um passado para o qual se olha, de forma que, ao fazê-lo, percebemos como este assombra o presente e o futuro. Diferente dos outros dois, o passado, neste caso, está inscrito nas ações e reações da personagem, presentificado no seu autocontrole, na sua capacidade de imaginar situações. Em cada uma dessas obras é possível identificar construções diferentes a respeito de como a memória e o imaginário se manifestam. Nosso interesse, contudo, foi explorar o que está entre a memória e o imaginário, ou seja, o modo pelo qual, nos filmes, está construída a manifestação do passado no presente.

Referências bibliográficas

- COSTEIX, Éric (2013). *Alain Resnais. La mémoire de l'éternité*. Paris: L'Harmattan, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo. Cinema II*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour. Scénario et dialogue*. Paris: Gallimard, 1960.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Tra. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994.
- FOUCAULT, Michel. Anti-retro (1974). In *Ditos e escritos*. Volume 3. Estética. Literatura e Pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a, pp. 330 – 345.
- _____. Sobre Marguerite Duras (1975). In *Ditos e escritos*. Volume 3. Estética. Literatura e Pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b, pp. 356 – 365.
- GOUDET, Stéphane (Anthologie établie par) *Positif, revue de cinema*. Alain Resnais. Paris: Gallimard, 2002.
- GOLDMANN, Annie. *Cinema et société moderne: le cinéma de 1958 à 1968: Godard, Antonioni, resnais, Robbe-Grillet*. Paris: ÉditionsAnthropos, 1971.
- GREENE, Naomi. *Lanscapes of loss : the national Past in Postwar French Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- LINDEPERG, Sylvie. “*Nuit et brouillard*”. *Un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.
- _____. Night and fog. A History of gazes. In POLLOCK, Griselda & SILVERMAN, Maxim (ed.). *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and fog*. New York: Oxford: Berghahn books, 2011, pp. 55 – 69
- MONACO, James. The struggles continues (pp. 96 - 120). Alain Resnais. *The rôle of imagination*, London: Martin Secker&Warburg, New York: Oxford University Press, 1978.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire. Le commencement de la révolution. In *L'écran de la mémoire*. Paris: Éditions Seuil, 1970, pp. 203 – 209.
- VIRGILI, Fabrice. *La France virile. Des femmestondues à la libération*. Paris: Payot, 2000.

_____. *Naître ennemi. Les enfants de couples franco-allemandsnés pendant laSeconde GuerreMondiale*. Paris: Payot, 2008.

WLODARSKI, Amy Lynn. *Musical witnessandHolocaustrepresentation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015(books.google.com.br/books?isbn=1107116473, 9781107116474).

FILMOGRAFIA (Apenas as referências básicas dos filmes da pesquisa)

Noite e neblina. (*Nuit et brouillard*, 1955). França. 32 min., son., color.

Hiroshima meu amor. (*Hiroshima mon amour*,1959). França e Japão. 90 min. son., P&B.

A guerra acabou. (*La guerre est finie*, 1966). França e Suécia. 121 min., son., P&B.