

Alessandra Souza Melett Brum

Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil

CAMPINAS
2009

Alessandra Souza Melett Brum

Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de doutor em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos

CAMPINAS
2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

B834h Brum, Alessandra Souza Melett
Hiroshima Mon Amour e a recepção da crítica no Brasil.
Alessandra Souza Melett Brum. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Resnais, Alain 2. Duras, Marguerite 3. Crítica
cinematográfica brasileira 4. Cinema moderno 5. Hiroshima Mon
Amour. I. Passos, Fernando. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Hiroshima Mon Amour and the critical reception in Brazil".
Palavras-chaves em inglês (Keywords): Alain Resnais; Marguerite Duras; Critical
Brazilian cinema; Modern Cinema; Hiroshima Mon Amour.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.

Prof^a. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo.

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Prof. Dr. Maurício Oliveira Santos.

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.

Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu.

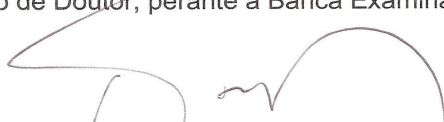
Prof. Dr. Carlos Roberto de Souza.

Data da defesa: 13-08-2009

Programa de Pós-graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela Doutoranda Alessandra Souza Melett Brum - RA 010545 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Presidente



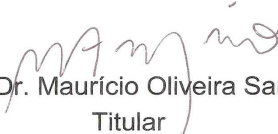
Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Titular



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Titular



Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araujo
Titular



Prof. Dr. Maurício Oliveira Santos
Titular

Agradecimentos

Ao Fernando Passos, orientador e amigo, pela rica convivência ao longo de todos esses anos, que sempre de forma afirmativa me conduziu ao entendimento do quanto é importante e instigante a singularidade da obra artística.

Agradeço à Capes e à FAPESP que possibilitaram a dedicação exclusiva à tese e à FAPESP pelo apoio nos últimos anos dessa pesquisa, bem como por tornar possíveis as visitas em arquivos históricos e cinematecas no Brasil e na França.

Aos Profs. Elinaldo Teixeira e Milton Almeida pelos comentários pertinentes durante a qualificação desse trabalho. Aos profs. do Depto. de Cinema, em especial, Fernão Ramos. Aos funcionários do Instituto de Artes, sobretudo do Programa de Pós-graduação em Multimeios e do Depto. de Cinema, Joyce, Vivi, Jayme, Josué, Solange, pela paciência e atenção.

À Luciana Araújo e Carlos Roberto de Souza pelas leituras sempre atentas e sugestões imprescindíveis, além de terem despertado em mim a historiadora adormecida.

Aos amigos que fiz na Cinemateca Brasileira e aos funcionários do setor da documentação que facilitaram em muito o trabalho de pesquisa. À Anna Naldi da Biblioteca Nacional. Ao Centro de Ciências Letras e Artes, detentora de um acervo precioso à espera de apoio na preservação.

À Márcia Valadares, Ataídes Braga, José Inácio de Melo e Souza, Glênio Póvoas e as inúmeras contribuições que recebi na tentativa de recuperar textos e localizar pessoas pelo Brasil. Nessa busca encontrei José Haroldo Pereira, a quem agradeço por me conceder uma entrevista e ceder um rico material cuidadosamente guardado desde de 1960.

Ao Prof. Michel Marie que me recebeu na França com carinho e presteza. A equipe do espaço “recherche” da BIFI e a Suzane Rodes do Centre National de Cinématographie.

Aos amigos Adilson Nascimento, Alê Poeta, Alfredo Suppia, Beso, Carolina Natal, Célia Harumi, Fabrício Felice, Fernanda Lazzarini, Gui Galembeck, Jô Martinez,

Karla Holanda, Luciana Barone, Lucy Seki, Milton Jesus, Monique Deheinzelin, Rafael Carvalho, Remier Lion, Rodrigo Braga, Val Barros pelas ricas conversas, indicações e apoio na longa trajetória.

À Cleusa Marche, prof^a. de francês, que carinhosamente me auxiliou. À Janaína Damasceno pelo desprendimento ao disponibilizar filmes e materiais sobre Alain Resnais fruto de sua pesquisa.

Aos meus pais, Antônio e Maria, e aos pais do Sérgio, Jesus Rubens e Ida Maria, e a toda a família que sempre me apoiou incondicionalmente.

Ao Sérgio, meu leitor mais exigente, hoje e sempre, ao meu lado, por todo o tempo.

Resumo

O primeiro longa-metragem de Alain Resnais *Hiroshima Mon Amour* foi lançado em circuito comercial no Brasil em 1960, ano seguinte a sua estreia na França. O filme causou grande impacto entre a crítica especializada motivando inúmeros artigos em jornais e revistas. É em torno do amplo e rico material produzido pela crítica brasileira, motivada pelas inovações estéticas introduzidas pelo cineasta francês que essa pesquisa se desenvolve. A recepção crítica a *Hiroshima Mon Amour* irá refletir as transformações pela qual o cinema passava na época, adquirindo importância nos debates em torno do fazer e do pensar cinematográfico.

Palavras-chave: Alain Resnais; Marguerite Duras; Crítica cinematográfica brasileira; Cinema moderno; Hiroshima mon amour.

Abstract

The first Alain Resnais feature film, *Hiroshima Mon Amour* was issued in commercial circuit in Brazil in 1960, the year following their debut in France. The film has caused great impact on the specialized criticism motivating many articles in newspapers and magazines. This research embrace the abundant material produced by the Brazilian critic, which was motivated by aesthetic innovations introduced by French filmmaker. The criticizing reception to *Hiroshima Mon Amour* will reflect the changes that went through the cinema at the time, gaining importance in debates around the making and cinematographic thought.

Key-words: Alain Resnais; Marguerite Duras; Critical Brazilian cinema; Modern cinema; Hiroshima Mon Amour.

Sumário

Introdução	01
O nouveau: roman, cinéma	05
Hiroshima mon amour	15
▪ Sinopse	21
▪ O filme	21
▪ Trajetória	27
Hiroshima mon amour no Brasil	35
Hiroshima mon amour e o meio cinematográfico	43
Os críticos brasileiros diante de Hiroshima mon amour	55
▪ Maurício Gomes Leite	60
▪ Paulo Emílio Salles Gomes	62
▪ José Lino Grünwald	79
▪ José Sanz	90
▪ Cláudio Mello e Souza	100
▪ Ely Azeredo	105
▪ Pedro Lima	110
▪ David Neves	112
▪ Alex Viany	115
▪ Antonio Moniz Vianna	119
▪ Frei Tomás Cardonnel	124
▪ Glauber Rocha	126
▪ José Haroldo Pereira	130
▪ Paulo Leite Soares	149
▪ Vinícius de Moraes	154
▪ Paulo Hecker Filho	155
▪ Walter da Silveira	159

▪ Revista de Cultura Cinematográfica	167
Nascimento de um clássico	177
A recepção da crítica brasileira	189
Licença Poética	207
Considerações finais	213
Filmografia	221
Referências bibliográficas	229

Introdução

Dentre os inúmeros acontecimentos que marcaram o cenário cinematográfico mundial no fim da década de 1950, a exibição de *Hiroshima Mon Amour* (1959, 90min) do cineasta francês Alain Resnais se destacou em importância. Com roteiro e diálogos escritos por Marguerite Duras, Resnais promove o encontro entre o cinema e a literatura. A maneira inovadora com a qual Resnais fomenta esse encontro e emprega os elementos da linguagem cinematográfica para contar uma história aparentemente banal, chamou atenção da crítica especializada em diversas partes do mundo, motivando inúmeros artigos tanto favoráveis quanto contrários à forma empregada pelo cineasta.

No Brasil não foi diferente, a crítica especializada produziu um rico e amplo material sobre o filme. O grande número de artigos publicados em jornais e revistas, antes, durante e depois de sua estreia em circuito comercial confirma o interesse nessa obra singular do cinema moderno. Dada a importância dessas

análises, tomamos como linha condutora para esse trabalho a recepção da crítica cinematográfica brasileira a *Hiroshima Mon Amour*.

De sua exibição até os dias atuais, *Hiroshima Mon Amour* tornou-se objeto de estudo multidisciplinar, abarcando as mais diversas áreas do conhecimento. A literatura sobre o assunto possui uma ampla variedade de títulos e abordagens, o que imediatamente nos impõe a necessidade de um recorte bem definido. Dessa forma, essa pesquisa prioriza os artigos publicados em jornais e em revistas especializadas da época do lançamento de *Hiroshima mon amour* em circuito comercial no Brasil.

O primeiro longa-metragem de Alain Resnais foi lançado no Brasil em 1960, período em que havia uma intensa atividade em torno da crítica de cinema exercida em quase todos os jornais e revistas, onde era possível encontrar uma coluna exclusivamente dedicada ao assunto. Uma época em que o exercício da crítica era tão importante quanto o filme.

Não temos com essa pesquisa o objetivo de cobrir toda a produção do período, mesmo porque reunir esse material não é tarefa das mais simples, num país de território extenso e com um enorme atraso no que diz respeito à preservação de documentos. O trabalho com fontes primárias no Brasil permanece sendo um grande desafio, dadas as condições de acesso e sobretudo porque parte do material não se encontra indexado. Por isso, procuramos dispor aqui parte de uma produção que expresse a compreensão que o filme de Resnais alcançou no Brasil e ao mesmo tempo seja representativa da produção da crítica cinematográfica brasileira.

A primeira parte deste trabalho traz informações relativas ao período de produção e de recepção do filme na França. Como o filme foi lançado no Brasil um ano depois que na França, a crítica brasileira pôde ter acesso à produção crítica daquele país, que em muito subsidiou suas análises.

Com intuito de facilitar o trabalho de escrita e com o objetivo de deixar fluir o texto, *Hiroshima Mon Amour* foi abreviado para *HMA*, mantendo-se por extenso apenas nos títulos e citações dos textos críticos, que receberam, quando

necessário, atualização e correção ortográfica. Em relação às citações, os trechos de artigos e livros foram mantidos no corpo do trabalho conforme o original, e nesse caso, as citações em língua estrangeira receberam sua respectiva tradução para o português em nota.

Na década de 1960, o corpo crítico em atividade no Brasil era constituído por duas gerações, uma que já atuava há alguns anos na área, com idade em torno dos 40 anos e, uma “nova” geração na casa dos 20 anos, formada e incentivada por essa geração anterior e que despontava com vigor e novos ideais. Dada a diferença entre as gerações e sobretudo com o objetivo de destacar o percurso de trabalho de cada um dos críticos na análise de *HMA* - muitos deles escreveram mais de um artigo sobre o filme -, decidimos que cada autor receberia um tratamento individualizado em seu conjunto de análises sobre o filme.

No trabalho crítico de análise documental, as evidências são conseguidas através da quantidade, da qualidade e também da comparação de elementos sobre o tema. Os documentos não falam por si, é necessário que se procure compreendê-los, o que não significa determinar uma causa integral e única para eles. De qualquer forma, o importante a registrar é que independente dos caminhos seguidos, se deve sempre ter em perspectiva que não se pode simplesmente afastar de si as características subjetivas de quem os analisa. Por isso, esse trabalho é resultado da maneira como me posicionei diante dos documentos, na tentativa de compreender as análises e o trabalho dos críticos brasileiros acerca de *HMA*.

A nossa experiência completa e transforma a obra de arte. E foi também com essa perspectiva que olhamos para as análises dos críticos sobre *HMA*. Existe um envolvimento intrínseco da pessoa que analisa uma expressão artística, o que gera uma análise muitas vezes distanciada da obra, mas, que ao mesmo tempo revela uma profundidade e uma verdade subjetiva. Acreditamos que o trabalho do crítico ao analisar a obra artística produzida por Alain Resnais, além de ser um exercício intelectual na tentativa de compreender o filme, além de

refletir o pensamento crítico do período, transforma essa obra artística, pois como indagou Marc Bloch, *“todo exercício intelectual habilmente conduzido não será, à sua maneira, uma obra de arte?”*¹

¹ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, nota de pé de página 6, p.44.

O nouveau: roman, cinéma

No dia 6 de agosto de 1945, uma nuvem em forma de cogumelo se formou na cidade de Hiroshima no Japão. Em poucos minutos a cidade se reduziu a pó e a um grande necrotério a céu aberto. Os Estados Unidos lançaram sobre Hiroshima a primeira bomba atômica. Dois dias depois, uma outra bomba atinge a cidade de Nagasaki. O Japão se rende incondicionalmente ao horror dos efeitos da bomba atômica. Fim da Segunda Guerra Mundial.

O término da Segunda Guerra trouxe à tona os horrores de que os homens são capazes. Bombas com alta capacidade de extermínio; campos de concentração levados a cabo pelo partido nazista alemão desde a década de 1930, quando transformou o antissemitismo em política oficial do Estado²; atrocidades cometidas nos campos de concentração *Gulags* na União Soviética comandada por Stálin³.

² Com o fim da Segunda Guerra vários campos de concentração se apresentaram às claras e junto com eles a triste constatação de que todos sabiam de tudo e não agiram para impedir nada. Como afirma Alcir Lenharo “trata-se de uma maneira defensiva ainda hoje de esconder a grande degradação a que a criatura humana havia chegado”. In: LENHARO, Alcir. *Nazismo – O Triunfo da Vontade*. São Paulo: Editora Ática, 1990, p.7.

³ Sobre essas questões ver ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo. Anti-semitismo, Imperialismo, Totalitarismo*. São Paulo: Cia. Das letras, 2004.

É nesse contexto do pós-guerra, de descrença na humanidade, que na França surgem, tanto na literatura quanto no cinema, manifestações artísticas que são marcos de inovações estéticas. Na literatura o exemplo é o *Nouveau Roman*, no cinema, a *Nouvelle Vague*. O título de “novo” (*nouveau*) envolve a noção de algo que não tinha acontecido antes. Sabemos que muitos traços dessas manifestações haviam sido observados anteriormente de forma isolada, mas, nesse momento, o que se nota na França é um conjunto de escritores e cineastas trabalhando dentro de uma mesma proposta: a negação dos formatos tradicionais.

Na literatura, o *Nouveau Roman* aparece como uma tendência narrativa nos anos 1950. Os críticos franceses utilizaram o termo *Nouveau Roman* em seus artigos para classificar alguns escritores que tinham em comum o abandono às principais características do romance tradicional tais como: estrutura cronológica identificável; a noção de personagem herdada das narrativas de Balzac, altamente centradas na figura do protagonista; o princípio da onisciência na narração; estruturas lógicas e explicativas.

Os escritores do *Nouveau Roman*, ao romper com os principais elementos da tradição romanesca, desenvolvem uma nova forma de literatura que não tem o objetivo de dar conta da realidade, pois esta é subjetiva. A história não é mais estruturada a partir de uma ideia ou tema, o assunto do livro é a imaginação fruto da experiência do homem. Com isso, o tempo subjetivo impresso na escrita prevalece sobre o tempo objetivo da história, já que a descrição, a memória, a divagação passam a conduzir o romance. Abrem espaço para uma narrativa suscetível a várias interpretações, e sem um narrador onisciente que tudo sabe. O personagem é menos antropocêntrico, não se constitui como figura central do romance, ele é mais um dos elementos narrativos. Como é a consciência do personagem o assunto central da história, em muitos casos ele aparece livre dos caracteres exteriores que o configuram, como nomes, descrição física, posição social, etc. A realidade reflete a percepção subjetiva do personagem, portanto, é através da descrição dos objetos que o mundo toma

forma. Uma descrição pautada em um olhar pessoal, único, objetivo em sua essência, já que a significação dos objetos é dada pelo sujeito que vê.

Essas características do novo romance transformam o tempo da história e da narrativa. O tempo não respeita uma sequência cronológica, já que a narrativa reconstitui o tempo da memória. A sucessão temporal é arbitrária igualmente ao tempo da condição humana. O homem existe no tempo, mas um tempo relativo, subjetivo. Como afirma Sandra Nitrini:

Muitos novos romancistas adotam o tempo interior, prescindindo de relações temporais, já que praticamente não existe uma aventura externa. O enfoque principal é o fluxo da consciência, o monólogo interior ou, então os tropismos, isto é, os movimentos escondidos do ser. É possível encontrar-se uma evolução na situação de tais romances, mas o aspecto cronológico é minimizado, as cenas desenvolvem-se num ritmo psíquico, de modo que o que importa é o presente da consciência⁴.

Esses elementos não constituem de forma alguma uma regra, pois podem ser observados em cada um dos escritores de forma bastante distinta. A crítica especializada agrupou dentro da “etiqueta” do *Nouveau Roman* escritores de diferentes estilos, entre eles: Claude Simon, Michel Butor, Claude Ollier, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Jean Ricardou, Jean Cayrol, Claude Mauriac e Marguerite Duras. As diferenças de estilos, de influências e de abordagem de cada um dos escritores dificultaram em muito uma definição precisa do movimento, bem como o critério que os aglutina em torno do *Nouveau Roman*. Citamos ainda a recusa constante por parte da maioria dos escritores ao rótulo.

Não há um movimento Novo Romance. Não se entende por isso uma ação anteriormente combinada. Penso que nenhum

⁴ NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto. Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec, 1987, p.49.

de nós escreveu para ilustrar uma teoria elaborada a frio.
(Claude Simon)

...Termo genérico que designa o conjunto das investigações
tendentes a renovar a forma romanesca de 1950 a 1962.
(Michel Butor)⁵

Uma das tentativas de coesão do grupo se deu através das declarações do escritor Alain Robbe-Grillet, que em 1963 reúne no livro *Pour un Nouveau Roman* o pensamento teórico do movimento. Robbe-Grillet acredita que o termo *Nouveau Roman* deve ser utilizado para designar apenas um grupo de pessoas que pesquisam novas formas romanescas, “capazes de exprimir novas relações entre o homem e o mundo”⁶. Essa declaração amplia ainda mais o universo de escritores, abrindo espaço ilimitado dentro do movimento, já que o *Nouveau Roman* não é uma escola literária. Dessa forma, encontramos diferentes listas de escritores na bibliografia especializada e na imprensa do período, com destaque para dois nomes em especial, Marguerite Duras e Samuel Beckett, que ora se configuram como representantes ora não.

Jean Ricardou, em seu livro *Le Nouveau Roman*⁷ de 1973, utiliza o critério da autodeterminação para definir os escritores que fazem parte do movimento, ou seja, pertencem ao *Nouveau Roman* aqueles escritores que compareceram ao primeiro colóquio dedicado inteiramente ao assunto, o colóquio *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* realizado em 1971. Dessa forma, Marguerite Duras e Samuel Beckett, que haviam sido convidados a participar e se recusaram a comparecer ao colóquio, não pertenceriam ao *Nouveau Roman*.

No entanto, na década de 1950 essa delimitação não é tão precisa. Alguns estudiosos e jornalistas trabalham com um conjunto de autores mais amplo, tendo em perspectiva a produção romanesca de cada autor no período e nesse caso, o nome de Marguerite Duras figura entre os novos romancistas em

⁵ In: MARGARIDO, Alfredo; PORTELA FILHO, Artur. *O Novo Romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

⁶ ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. São Paulo: Editora Documentos Ltda., 1969, p.08.

⁷ RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

função da publicação de *Moderato Cantabile*⁸ em 1958. Nesse romance, Duras elimina quase que completamente o papel do narrador, valorizando o diálogo que nos revela a essência psíquica do personagem. Essas características permitiram aproximá-la do *Nouveau Roman*, bem como o fato de *Moderato Cantabile* ter sido publicado pela *Editions de Minuit*⁹, editora símbolo do movimento. Esse é um dado a ser observado, pois em 1958 Marguerite Duras já tinha cinco livros¹⁰ publicados, possuindo uma carreira consolidada nos meios literários.

No caso do cinema francês, as transformações estéticas começaram a ser sentidas no final da década de 1950 com a *Nouvelle Vague*, precisamente no ano de 1959¹¹ com o aparecimento dos primeiros filmes de críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, como *Le Beau Serge* (1957) e *Les Cousins* (1958), de Claude Chabrol, ambos lançados comercialmente em 1959, e ainda *Les Quatre Cents Coups*, de François Truffaut, um dos representantes da França no Festival de Cannes do mesmo ano. Nessa nova onda encontra-se *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, exibido fora da competição oficial do Festival de Cannes, e distribuído na França em junho de 1959.

O novo cinema¹² que emerge está em consonância com as transformações ocorridas na literatura. Existe nesse momento a negação de valores e conceitos empregados tradicionalmente no cinema, como a noção de continuidade, de personagem e de história herdados do modelo aristotélico. Os filmes não se acomodam dentro de um modelo de cinema clássico, no qual é facilmente detectável a presença de um protagonista, necessidade dramática,

⁸ DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*. Paris: Les Editions de Minuit, 1958.

⁹ *Editions de Minuit* foi fundada por Jérôme Lindon que constrói sua identidade como editor publicando escritores que apresentavam novidades estéticas. A editora publicou quase a totalidade da produção dos novos romancistas, cumprindo um papel importante na coesão do grupo. Tornou-se célebre uma fotografia tirada em frente à editora em que estão presentes: Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Jérôme Lindon, Robert Pinget, Samuel Becket, Nathalie Sarraute e Claude Ollier.

¹⁰ Seus livros anteriores são: *Les Impudents* (1943); *Un Barrage contre le Pacifique* (1950); *Le Marin de Gibraltar* (1952); *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953) e; *Le Square* (1955).

¹¹ O ano de 1959 aparece como marco da *Nouvelle Vague* na literatura especializada. Sobre o assunto ver: PRÉDAL, René. *50 Ans de Cinéma Français*. Paris: Éditions Nathan, 1996; MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague. Une école artistique*. Paris: Nathan-Université, 1998.

¹² Aqui fazemos referência não apenas a *Nouvelle Vague*, mas ao “novo cinema” que surge em várias partes do mundo através de realizadores que rompem com uma narrativa cinematográfica assentada sobre o modelo hollywoodiano que predominava a época.

antagonista, obstáculos, pontos de virada, etc. Podemos ressaltar ainda a quebra de ilusão do espetáculo fílmico, utilizando técnicas de distanciamento como as empregadas por Bertolt Brecht, e finais em aberto, deixando espaço para o espectador construir sua própria interpretação. O cinema clássico é questionado em nome de um cinema mais pessoal.

É nesse contexto de produção que Alain Resnais está inserido quando realiza seu primeiro filme de longa-metragem *HMA*¹³. Resnais possui, já nesse momento, uma trajetória consistente no cinema profissional através de documentários, ao todo, oito curtas-metragens¹⁴. Com seu primeiro curta, *Van Gogh* (1948), recebe o Prêmio da Bienal de Veneza e o Prêmio CIDALC (Centre pour la diffusion des Arts et des Lettres par le cinéma) de 1950. Com Chris Marker, Alain Resnais realiza *Les Statues Meurent Aussi* (1953), que foi ganhador do prêmio Jean Vigo para curta-metragem em 1954 - filme que fora censurado pelas autoridades francesas e impedido de ser exibido durante anos na França. Esse mesmo prêmio, um dos mais prestigiados da época, Resnais iria receber novamente em 1956 por *Nuit et Brouillard*, momento em que alcança maior projeção entre a crítica especializada.

Nuit et Brouillard tem como tema os campos de concentração sob o comando da Alemanha hitlerista, mescla imagens de arquivo e imagens captadas para o documentário, apoiado sobre o texto redigido pelo escritor Jean Cayrol, ex-deportado, preso em 1942 pela Gestapo. *Nuit et Brouillard* encontrou inúmeras dificuldades para ser exibido tanto na França quanto na Alemanha teve problemas com a censura e ainda foi impedido de participar do Festival de Cannes sob a alegação de ser “político demais”, mas por pressão das associações de deportados o filme acabou sendo exibido fora da competição oficial.

¹³ Alain Resnais, em entrevista a Suzanne Liandrât-Guigues e Jean-Louis Leutrat, diz considerar *Ouvert por cause d'inventaire* realizado em 16mm o seu primeiro longa-metragem, que foi protagonizado por Danièle Delorme e Pierre Trabaud. Trata-se de um filme não comercializado, desconhecido da crítica e que se perdeu com a ação do tempo. In: LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; LEUTRAT, Jean-Louis. *Alain Resnais. Liasons secrets accords vagabonds*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006, p.185.

¹⁴ Esse é um número que sofre alterações dependendo da publicação. Adotamos aqui o critério mais corrente que considera o curta-metragem *Van Gogh* como sendo a primeira produção profissional do autor.

Com o curta *Le Chant du Styrène* (1958), realizado um pouco antes de *HMA*, Alain Resnais já é um cineasta respeitado e admirado por seus pares e críticos de cinema. Sua sensibilidade no trato dos temas, os longos *travellings* ritmados, um dos traços formais que o caracterizam, bem como o tratamento dado ao tempo em seus curtas-metragens são assuntos frequentes da crítica especializada. Jean-Luc Godard em artigo publicado na *Cahiers du Cinéma*, considera que:

Alain Resnais est le deuxième monteur du monde derrière Eisenstein. Monter, pour eux, veut dire organiser cinématographiquement, c'est-à-dire prévoir dramatiquement, composer musicalement, en d'autres mots encore, les plus beaux: mettre en scène.¹⁵

A relação de Alain Resnais com a montagem, estabelecida por Jean-Luc Godard, é um dos pontos de destaque no trabalho desse cineasta. Resnais iniciou sua carreira no cinema ingressando em 1943 no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), onde direciona seus estudos para a prática da montagem. Não chegou a terminar seus estudos, mas passou a ser o montador dos seus curtas-metragens e de filmes de amigos. Montou o longa-metragem *Aux frontières de l'homme* (1953), de Nicole Védres e Jean Rostand, e o primeiro longa-metragem de Agnès Varda, *La Pointe Courte* (1954).

Durante sua trajetória, Alain Resnais sempre esteve mais próximo do grupo conhecido como *Rive Gauche*¹⁶, representado pelos cineastas independentes Chris Marker, Agnès Varda, Georges Franju, Jean Rouch, Jacques Demy, Henri Colpi. Por esse motivo, a inclusão de *HMA* como parte da *Nouvelle Vague* é sempre muito discutida, uma vez que o cineasta não era ligado diretamente ao grupo da *Cahiers du Cinéma* e não compartilhava da *política de*

¹⁵ GODARD, Jean-Luc. *Chacun son Tours*. Cahiers du Cinéma, nº 92, fev. 1959, p. 37.

“Alain Resnais é o segundo montador do mundo depois de Eisenstein. Montar, para eles, quer dizer organizar cinematograficamente, quer dizer prever dramaticamente, compor musicalmente, em outras palavras ainda, o melhor: encenar (dirigir).”

¹⁶ Alguns críticos franceses falam de dois grupos distintos na França a partir da década de 1950, situados geograficamente de um lado ao outro do Rio Sena, a *Nouvelle Vague* à direita e os cineastas independentes à *Rive Gauche*.

autor. Além disso, pode-se observar que os filmes de Alain Resnais estão bem distantes da estética da *Nouvelle Vague*, como ressaltou Michel Marie em seu livro *La Nouvelle Vague. Une école artistique*.

Resnais est très certainement un grand cinéaste moderne, tout aussi important que Jean-Luc Godard dans **l'histoire des formes filmiques**, mais sa conception du scénario et du découpage, le recours constant à des auteurs scénaristes, comme Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jorge Semprun, Jacques Sternberg, ses tournages en studio, sa direction d'acteurs, sa conception de la bande sonore fondée sur la postsynchronisation l'éloignent de l'esthétique Nouvelle Vague...¹⁷

Podemos ampliar ainda mais essa lista apontada por Michel Marie acrescentando o fato de Alain Resnais realizar seus filmes sob encomenda e não escrever os próprios roteiros, os quais respeita em sua integridade, evitando qualquer espaço à improvisação. Esses procedimentos estéticos são encontrados na obra do cineasta desde os tempos do curta-metragem e estão presentes também em seu primeiro longa-metragem. Mas, independentemente da forma adota por Alain Resnais em *HMA*, o filme foi apontado como representante da *Nouvelle Vague*. Dado que particularmente nos interessa, uma vez que a crítica do período de lançamento do filme ainda não realizava uma distinção estética e de grupo tão objetiva da produção dos novos cineastas. Lembramos que nem mesmo as bases da *Nouvelle Vague* estavam claramente definidas pelos críticos/cineastas. Em agosto de 1959, Yvonne Baby realiza um debate nas páginas do *Le Monde* sob o título *L'avenir du cinéma français* com vários nomes do cinema francês em atividade na época¹⁸. Uma das primeiras questões colocadas por ela

¹⁷ MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague. Une école artistique*. Paris: Nathan-Université, 1998, p. 64-5.

"Resnais é certamente um grande cineasta moderno, tão importante quanto Jean-Luc Godard na história das formas fílmicas, mas sua concepção de roteiro e de decupagem, o recorrer constante a escritores roteiristas, como Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jorge Semprun, Jacques Sternberg, suas filmagens em estúdio, sua direção de ator, sua concepção de banda sonora estruturada sobre a pós-sincronização, o distanciam da estética da *Nouvelle Vague*..."

¹⁸ BABY, Yvonne. *L'avenir du cinéma français*. Le Monde, 14 ago. 1959.

foi sobre a existência ou não de uma *Nouvelle Vague*. Claude Chabrol responde o seguinte:

Le terme de “Nouvelle Vague” est une invention de L’Express. Je n’ai pas l’impression de faire partie d’une “vague”; mais, s’il y en a une, l’important est de savoir nager. De tous les nouveaux films, Hiroshima mon amour est le seul qui soit révolutionnaire. Nous, nous réalisons des films normalement. Le néo-réalisme était une école, mais il n’y a pas d’école dans le cinéma d’aujourd’hui.¹⁹

A recusa por parte de Claude Chabrol da existência de uma *Nouvelle Vague*, foi compartilhada no debate por outros nomes do cinema francês, entre eles Jacques Tati, Raoul Levy, Georges Franju, René Clair, Jean Renoir, Alexandre Astruc, Louis Malle e Roger Vadim. Apesar da reserva ao título, Yvone Baby conduziu o debate em torno do que seria então essa *Nouvelle Vague*, do surgimento de novos cineastas, dos pontos comuns entre os artistas dessa nova geração, da existência de um cinema de autor, etc. Alain Resnais está entre os entrevistados no debate, apenas não consta resposta sua à primeira pergunta de Baby, mas questionado sobre o cinema de autor diz:

Dans l’idéal, le réalisateur devrait être l’unique auteur de son film. René Clair est un auteur type. Cependant Renoir est un auteur de film aussi complet que René Clair et il a travaillé avec des scénaristes. Il existe donc un mariage heureux entre le scénariste et le réalisateur. Je pense qu’il faut lutter contre la notion d’un nom seul. Je suis pour la double appartenance.²⁰

¹⁹ “O termo “*nouvelle vague*” é uma invenção da *L’Express*. Eu não tenho a impressão de fazer parte de uma “onda”; mas, se existe uma, o importante é saber nadar.

De todos os novos filmes, *Hiroshima mon amour* é o único que é revolucionário. Nós, nós realizamos filmes normalmente. O neorealismo era uma escola, mas não existe mais escola no cinema atual.”

²⁰ “No ideal, o diretor deveria ser o único autor de seu filme. René Clair é um autor modelo. Entretanto Renoir é um autor tão completo quanto René Clair e ele trabalhou com roteiristas. Existe então um casamento feliz entre roteirista e diretor. Eu penso que é preciso lutar contra a noção de um só nome. Eu sou pela dupla autoria.”

Essa luta contra a noção de um único autor no cinema é uma convicção que Alain Resnais sempre fez questão de expor em suas inúmeras entrevistas como cineasta. O trabalho de Resnais é marcado pela presença constante de colaboradores, principalmente na escrita do roteiro, ponto que não se encontra em conformidade com uma das etapas que os integrantes da *Nouvelle Vague* sempre fizeram questão de reafirmar como importante na *política de autor*: a de que o cineasta seja também o autor do roteiro. Diferentemente da maioria dos diretores que ou escrevem suas próprias histórias ou contratam um roteirista, Resnais sempre procurou estabelecer uma parceria com escritores para o desenvolvimento do roteiro ou das narrações do filme, um traço importante a se ressaltar em seu trabalho. Daí sua constante parceria com escritores desde os tempos dos curtas-metragens, período em que contou com a colaboração de Chris Marker, Raymond Queneau e Jean Cayrol. No longa-metragem não será diferente, Marguerite Duras em *Hiroshima Mon Amour* (1958), Alain Robbe-Grillet em *L'Année Dernière à Marienbad* (1961), Jean Cayrol em *Muriel ou Le Temps d'un Retour* (1963), para citar apenas os seus três primeiros filmes.

HMA nasce do “casamento feliz entre o roteirista e o cineasta”. Alain Resnais e Marguerite Duras promovem o encontro entre o cinema e a literatura, onde a palavra conduz a um caminho de imagens que são alocadas em um tempo que respeita apenas o fluxo do pensamento, o passado e o presente se mesclam indistintamente. Uma narrativa audaciosa que provoca reações apaixonadas no universo cinematográfico.

Hiroshima mon amour

Hiroshima Mon Amour (90min, 1958) surgiu da encomenda que Alain Resnais recebeu do produtor Anatole Dauman da Argos Films, o mesmo que havia produzido *Nuit et Brouillard*, para realizar um documentário de longa-metragem sobre os efeitos da bomba atômica. A Argos Films, que até o momento só havia produzido filmes de curta duração, se associa à produtora japonesa Daiei para a realização de um longa-metragem. O projeto consistia em uma co-produção franco-japonesa, e uma das condições impostas pela produtora Daiei era de que parte das filmagens ocorresse no Japão. Alain Resnais aceita o projeto, que contaria também com Chris Marker como colaborador para a escrita do roteiro. Marker abandona o projeto logo no início e Resnais, que tinha acabado de ler o livro *Moderato Cantabile* (1958), pensa no nome de Marguerite Duras como colaboradora²¹.

Resnais inicia a pesquisa sobre o assunto e o contato inicial com as imagens de arquivo fez com que ele mudasse o rumo do projeto: “J’ai été très perturbé car ces documents étaient très forts et constituaient en eux-mêmes le

²¹ Antes de Marguerite Duras, o produtor Anatole Dauman pensou nos nomes de Françoise Sagan e Simone de Beauvoir. A primeira chegou a ser convidada para uma reunião, mas não compareceu.

documentaire que je devais faire”.²² Prevendo também uma repetição de *Nuit et Brouillard*, Resnais propõe alterar o projeto para uma história ficcional que pudesse ter como pano de fundo a bomba atômica. Alain Resnais fornece a Marguerite Duras o que considera ser a “concepção algébrica da obra” e diz a ela que gostaria de realizar um filme onde os personagens não tivessem uma relação direta com a catástrofe da bomba atômica. Marguerite Duras aceita o projeto prontamente, motivada pela admiração que nutria pelo trabalho de Alain Resnais, sobretudo pelo curta-metragem *Nuit et Brouillard*. Apesar de ter aceitado o convite, Duras afirma, em entrevista para o jornal *Le Monde*²³, que após ter concordado em escrever o roteiro ela tinha a sinopse e a frase “Tu n’as rien vu à Hiroshima”²⁴ e que, dos primeiros 15 dias, passou entre 10 e 13 dias pensando em desistir do projeto.

Além do desenvolvimento da história, Marguerite Duras escreveu ainda “as evidências noturnas – notas sobre Nevers”, a pedido de Alain Resnais. Trata-se da descrição dos acontecimentos vividos pelo personagem de Emmanuelle Riva quando jovem na cidade de Nevers, bem como de suas características comportamentais. Marguerite Duras pode construir seu texto com muita independência, já que Alain Resnais proporcionou a ela a liberdade de não precisar criar um texto preso ao formato de um roteiro de cinema. Duras pôde se expressar em uma linguagem que lhe é própria, a literatura. Mas mesmo desse modo, Duras não considerou a tarefa fácil, como afirma em artigo para o jornal *France Observateur* :

Resnais me disait quand même, jusqu’au bout:
- Faites de la littérature. Ne vous occupez pas de moi.
Oubliez la caméra.

²² Entrevista com Alain Resnais. In: CAHIERS DU CINÉMA. Paris: Le Monde Publicité SA, hors série, nov. 2000. p.72.
“Eu fiquei muito perturbado, esses documentos eram muito fortes e constituíam por si sós o documentário que eu deveria fazer”.

²³ QUATRE Témoignage: Dauman, Resnais, Duras, Riva. *Le Monde*, 10 jun. 1959.

²⁴ “Você não viu nada em Hiroshima.”

Or je n'avais pas le temps, en neuf semaines, de faire de la littérature. Resnais le savait parfaitement. Comme il savait que je n'avais pas le temps de faire un scénario. Que je ne savais pas. Cependant, il continuait à me conseiller la littérature. Jusqu'au dernier jour il me l'a conseillée. S'il y avait à sauver la face de quelque chose, durant ce délai, Resnais avait choisi de sauver la face littéraire de l'entreprise. Un accommodement de celui-ci à la sauce cinématographique ne l'intéressait pas du tout. Il préfère donc que on l'on fasse de la mauvaise littérature, mais la sienne, que du mauvais cinéma qui, forcément, ne serait pas le sien.

- Allez-y. On a de la chance parce que ce n'est pas un film trop clouer. Alors on pourra dire à peu près ce qu'on veut. Faites exactement ce qui vous plaira.²⁵

Essas declarações foram escritas por Marguerite Duras três dias após Alain Resnais ter partido para o Japão com o roteiro para o início das filmagens. Duras, nesse artigo/depoimento, não esconde a ansiedade de saber o que vai ser feito da história que ela escreveu, mas sabe que terá que aguardar dois meses pelo retorno de Resnais com a película, para somente assim poder ver o que seu texto se tornou. Esse foi o primeiro trabalho de Marguerite Duras como roteirista, a relação mais próxima que a escritora tinha até então com o cinema foi permitir a adaptação de seu livro *Barrage contre le Pacifique*. Experiência que em nada lhe agradou, uma vez que considera que o filme²⁶, realizado por René Clement, não se parece com seu livro. Com Alain Resnais, Marguerite Duras não se decepcionou. Em entrevista ao semanário *Les Nouvelles Littéraires*, declarou que ao assistir as imagens brutas do material japonês pensou que Resnais seria o

²⁵ DURAS, Marguerite. *Travailler pour le cinéma*. France Observateur, 31 jul. 1958.

"Resnais me dizia apesar de tudo, até o fim:

- Faça Literatura. Não se ocupe de mim. Esqueça a câmera.

Ora, eu não tinha tempo, em nove semanas, de fazer literatura. Resnais sabia disso perfeitamente. Como ele sabia que eu não tinha tempo também de fazer um roteiro. Que eu não sabia. Entretanto, ele continuava a me aconselhar a literatura. Até o último dia ele me aconselhou. Se houvesse algo a salvar durante esse período, Resnais teria escolhido salvar o lado literário da empreitada. Uma adaptação desse lado à condição cinematográfica não o interessava em nada. Ele prefere então que se faça uma má literatura, mas a sua, que um mau cinema, evidentemente, não seria o seu.

- Vamos. A gente tem sorte porque não é um filme excessivamente definido. Então se poderá dizer um pouco mais o que a gente quer. Faça exatamente o que lhe agrada".

²⁶ *Barrage contre le Pacifique* (1956, 103 min)

maior diretor de cinema francês, e questionada sobre o resultado final diz: “Je suis comme au sortir d’un roman. Je me sens assouvie”.²⁷

Essa relação do filme com o romance foi uma das críticas negativas que Alain Resnais recebeu após a exibição do filme. Resnais foi constantemente acusado de realizar um filme excessivamente literário, mas questionado sobre isso em uma entrevista para o jornal *Carrefour* Resnais responde:

C’est voulu. J’ai même fait spécifier sur le contrat, à l’article deux: “ce film sera littéraire, théâtral et radiophonique!”. Le texte doit arriver à envoûter le spectateur, à le soûler. J’ignore si la tentative est réussie, mais j’ai voulu qu’il en soit ainsi.²⁸

O processo de criação foi construído de forma muito livre e independente. Apesar do projeto ter sido uma encomenda, Alain Resnais somente o aceitou com a certeza de que teria total liberdade criativa, o que foi garantida em contrato²⁹, liberdade que se estendeu também à contratação de atores. Resnais convida para o papel principal Emmanuelle Riva, atriz de teatro que não tinha nenhuma experiência em cinema. Para o papel do amante japonês, Eiji Okada, ator muito conhecido no Japão, mas que não sabia uma única palavra em francês, obrigando-o a aprender o texto foneticamente. É um tanto curiosa essa decisão de Alain Resnais, que até o momento nunca havia trabalhado em seus filmes de curta duração com atores em cena, situação que enfrentava pela primeira vez em um filme profissional.

Mas, existiam algumas restrições técnicas e financeiras, como por exemplo, na contratação da equipe. Para as filmagens no Japão a equipe deveria

²⁷ BOURIN, André. *Marguerite Duras: Non je ne suis pas la femme d’Hiroshima*. Les Nouvelles Littéraires, 18 jun. 1959. “Eu estou como saída de um romance. Eu me sinto satisfeita.”

²⁸ JAUBERT, J.C. *Alain Resnais. Auteur de ‘Hiroshima mon amour’ qui n’a pas été sélectionné pour Cannes*. Carrefour, 07 mai. 1959.

“É intencional. Eu mesmo fiz especificar no contrato, no artigo segundo: ‘este filme será literário, teatral e radiofônico!’. O texto deve chegar a envolver o espectador, enbragá-lo. Eu não sei se consegui, mais eu quis que fosse assim.”

²⁹ Registramos a importância do produtor Anatole Dauman que, diferentemente da maioria dos produtores em atividade na época, apostou no projeto.

ser contratada naquele país e Resnais poderia apenas optar em levar consigo um diretor de fotografia ou um continuísta. Resolveu optar pelo continuísta, já que o diretor de fotografia normalmente possui sua própria equipe de trabalho. Sabia que essa decisão poderia trazer um risco para a unidade do filme em termos de luz, visto que teria que trabalhar com dois diretores de fotografia, um para as imagens realizadas no Japão e outro para as cenas de Nevers, na França. Mas Resnais assume o risco como opção estética, uma vez que fez questão de não mostrar as imagens realizadas pelo diretor de fotografia japonês, Takahashi Michio, ao diretor de fotografia francês, Sacha Vierny.

Alain Resnais escolheu a continuísta Sylvette Baudrot para acompanhá-lo ao Japão. Com Baudrot, Resnais inicia uma parceria que perdurará por quase todas as suas futuras produções. Em entrevista a Suzanne Liandrat-Guigues e Jean-Louis Leutrat, Resnais comenta a colaboração com Sylvette Baudrot e a importância dela em sua carreira como cineasta.

Sans Sylvette Baudrot, je ne sais pas ce qui me serait arrivé. En arrivant à Tokyo, elle a assuré les contacts humains avec les Japonais, en quelques jours. Sans savoir le japonais. Ensuite elle a organisé la production. Elle avait une expérience capitale de ce qu'était un film. Moi aucune. Je n'avais jamais été assistant. (...)

C'est elle qui m'a introduit au cinéma professionnel. C'est elle qui m'a aussi guidé vers Sacha Vierny, vers Jacques Saulmier, vers Jean Leon qui était un remarquable assistant. Elle m'a introduit dans le métier. Elle m'a donné les contacts.³⁰

Apesar de Alain Resnais afirmar que não conhecia muito bem o *métier*, sabemos que sua trajetória como curta-metragista demonstra exatamente o

³⁰ LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; LEUTRAT, Jean-Louis. *Alain Resnais. Liasons secrets accords vagabonds*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006, p.219.

“Sem Sylvette Baudrot, eu não sei o que me teria acontecido. Chegando a Tokyo, ela assegurou, em poucos dias, os contatos com os japoneses. Sem falar japonês. Em seguida ela organizou a produção. Ela tinha uma experiência capital do que era um filme. Eu nenhuma. Eu nunca fui assistente.

Ela que me introduziu no cinema profissional. Ela que me levou a Sacha Vierny, a Jacques Saulmier, a Jean Leon que era um conceituado assistente. Ela me introduziu no *métier*. Ela me deu os contatos.”

oposto. Resnais sempre foi um autor com opções estéticas definidas, que encontrou no cinema o meio de convergência entre as artes que tanto apreciava: o teatro, a história em quadrinhos e a literatura. Baudrot, em texto redigido por ela sobre a concepção e seu trabalho em *HMA*, comenta:

Personnellement, il y avait certaines petites choses qui me semblaient obscures, eh bien il note sur son carnet noir parce que, très consciencieusement, il note tout ce qu'on lui dit, il a une patience d'ange; il note ainsi le point de vue de Vierny, de Léon, de Brun, de Saulnier, etc. Puis il nous explique son propre point de vue, et ça devient tout à fait clair. Je crois qu'en fait, il cherche des oppositions, des reactions pour mieux s'affirmer: il est très rare qu'il se plie, lui, son idée est bien ancrée... Sa force est de donner l'impression qu'il prend notre avis, alors qu'en definitive il n'en fait qu'à sa tête et nous convertit très vite à son point de vue.³¹

Essa impressão de que a equipe é guiada pelo ponto de vista de Alain Resnais foi reforçada em artigo de Henri Colpi para a *Cahiers du Cinéma*³², em que analisa a música composta por Giovanni Fusco para *HMA*. Colpi destaca o fato de Fusco, na sequência referente ao museu na cidade de Hiroshima, ter repetido quase exatamente a frase melódica da música composta por Hanns Eisler para *Nuit et Brouillard* sem nunca antes tê-la ouvido, concluindo que é Alain Resnais que conduziu o músico. Não se trata de devaneio pensar nessa possibilidade, já que no caso de *HMA*, Resnais demonstrou desde o início uma preocupação rítmica, seja quando ouvia em seu quarto de hotel no Japão os diálogos lidos por Marguerite Duras gravados em uma fita magnética, ou quando caminhava ao lado do maquinista dando o ritmo que desejava aos travellings. Não

³¹ Dossiê Sylvette Baudrot depositado na Cinemathèque Française, data de 14 de dezembro de 1966 e provavelmente redigido por ela para publicação em uma revista especializada.

“Pessoalmente, havia pequenas coisas que me pareciam obscuras, e bem, ele anota em seu caderno preto porque, muito conscientemente, ele anota tudo o que a gente lhe diz, ele tem uma paciência de anjo; ele anota também o ponto de vista de Vierny, de Léon, de Brun, de Saulnier, etc. Depois ele nos explica seu próprio ponto de vista, e tudo torna-se claro. Eu creio que de fato, ele procura oposições, reações para melhor se afirmar: é muito raro que ele se dobre, ele, sua ideia é bem ancorada... Sua força é dar a impressão que ele pega nossa opinião, mas que, em definitivo, ele não faz senão o que está em sua cabeça e nos converte muito rapidamente a seu ponto de vista.”

³² COLPI, Henri. *Musique d'Hiroshima*. Cahiers du cinéma nº 103, jan. 1960.

seria diferente na etapa da composição da música, elemento que, ao lado do comentário narrativo, sempre ocupou um papel importante no conjunto de seus filmes. A montagem, etapa que muito lhe é cara, completa a disposição harmoniosa dos elementos estéticos que imprime no tempo/espço. Apesar de tentar minimizar o seu papel no processo de realização, se intitulando como técnico, Alain Resnais conduz seus filmes com a sensibilidade e a determinação de um criador.

SINOPSE

No ano de 1957, com objetivo de realizar um documentário sobre a paz, uma atriz francesa (Emmanuelle Riva) está em Hiroshima e nessa cidade vive uma história de amor com um arquiteto japonês (Eiji Ojada). Ambos são casados e compartilham o sentimento de que o romance que vivem deverá ser encerrado com a volta da atriz à França. Em seus encontros carregados de ansiedade pela iminência da separação, a mulher confia ao amante seu segredo de juventude vivido na cidade de Nevers durante a ocupação alemã na França: seu amor por um soldado alemão que morre durante a Liberação. As lembranças desse amor vivido no passado são reavivadas pela presença do novo amor, onde se dá o embate da memória dos amantes entre Nevers e Hiroshima.

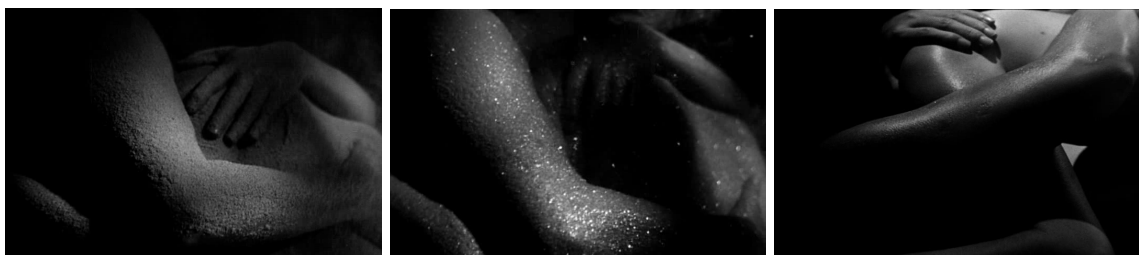
O FILME

O roteiro e diálogos de Marguerite Duras, publicado em 1960 pela editora Gallimard³³, é dividido em cinco partes e um anexo intitulado “As evidências noturnas – notas sobre Nevers”. Esse critério foi o mesmo adotado por Sylvette Baudrot na organização de seu trabalho como continuísta, criando um caderno para cada ato do filme, como denominou as cinco partes. Apresentamos

³³ DURAS, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour. Scénario et Dialogues*. Paris: Gallimard, 1960.

aqui um resumo da ação em cada uma dessas partes³⁴. Os créditos iniciais são expostos sobre a imagem do “Champignon de Bikini”³⁵.

Parte I (cena 1 a 200)



Plano próximo de dois corpos nus se abraçando. A imagem é pouco legível, os corpos estão envoltos em um material arenoso, como a poeira gerada pelos destroços deixados pela bomba atômica, que aos poucos vão se transformando em suor, o que torna a imagem mais definida. Trata-se de dois amantes, ouvimos em off a voz do homem que diz: *“Tu n’a rien vu à Hiroshima, rien”*. Uma voz de mulher, também em off, contesta a afirmação do homem e apresenta uma série de exemplos de tudo que ela teria visto em Hiroshima: museu, hospital, extratos de filmes de atualidades e de reconstituição da catástrofe que a bomba atômica causou em Hiroshima. Essas cenas são intercaladas com imagens dos corpos dos amantes na cama do hotel. A fala da mulher assume o tom de um monólogo, pontuado pelas intervenções do homem que afirma: *“Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien.”* Durante todo esse tempo não vemos os rostos dos personagens. Eles permanecem anônimos. Apenas corpos abraçados. Há uma correspondência entre os fragmentos dos corpos dos amantes

³⁴ Uma decupagem completa pode ser encontrada na revista *Cinéma. L’avant scène. Spécial Resnais*, nº 61/62, jul-set. 1966.

³⁵ Trata-se do atol de Bikini localizado no Oceano Pacífico. O atol fez parte do programa de testes nucleares desenvolvido pelos EUA, que no local lançou mais de 20 bombas de hidrogênio e nucleares entre julho de 1946 e 1958.

enquadrados em planos próximos, com o plano que mostra o corpo de um mutilado, vítima dos efeitos da bomba.



Após um longo travelling pelas ruas de Hiroshima, segue-se um plano em que a face dos dois amantes nos é revelada. Eles falam de suas vidas no fim da guerra em tom bastante descontraído.

Parte II (cena 201 a 235)

Pela manhã, a mulher toma um chá na varanda do apartamento e, ao retornar ao quarto, observa seu amante japonês na cama, deitado de bruços com o braço estendido, o que a faz lembrar a presença do corpo de seu grande amor que fora assassinado. O plano-detelhe da mão de seu amante funde-se com o plano da mão do seu amante alemão.



Após esse *flashback*, eles tomam banho juntos e conversam divertidamente. A mulher aos poucos vai se tornando mais inquieta, ele diz que é arquiteto e faz política e ela explica que está na cidade atuando em um filme sobre a paz e que retornará a Paris no dia seguinte. Nesse momento, é ele que muda o tom e apela por mais uma noite, ela diz não, sem justificativa. Os dois saem do quarto e caminham pelo corredor do hotel, ele demonstra curiosidade sobre a cidade de Nevers, ela diz que jamais retornará a Nevers e confidencia-lhe que nessa cidade ela havia sido jovem, realmente jovem. Essa declaração aguça ainda mais a curiosidade do seu novo amante que, agora, não quer mais apenas uma noite, precisa de mais tempo para melhor conhecê-la. Na entrada do hotel, ele insiste novamente para que ela permaneça por mais tempo na cidade, ela diz não. Um carro da produção do filme chega para buscá-la, ela entra no carro.

Parte III (cena 236 a 337)



Ele a encontra no local das filmagens. Ela descansa e a produção filma uma manifestação contra a bomba atômica. A mulher cede vacilante à insistência do amante e vai com ele até sua casa. Ele explica a ela que sua mulher está de férias com os filhos. No leito amoroso, ela confia a ele o seu segredo de juventude em Nevers: viveu o mais intenso amor com um soldado alemão que morreu durante a guerra.



As visões do passado se alternam com a imagem dos amantes no quarto. Ela pergunta a ele o motivo de seu interesse por Nevers e ele responde que escolheu Nevers para conhecê-la. Ela prepara-se para deixar a casa dele, fusão com imagem do rio Ota.

Parte IV (cena 338 a 417)



Imagens do rio e de pessoas em sua margem ao entardecer. À noite, em um bar, ela prossegue narrando sua história em Nevers, conta que ficou reclusa por um tempo em um porão da casa, do seu estado de loucura, da sua permanência em silêncio, das humilhações sofridas e de sua partida a Paris.





As imagens de Nevers acompanham a narrativa, sempre alternando com a imagem do casal na mesa do bar. Ele passa a falar como se fosse o amante alemão. A lembrança submerge progressivamente até o pânico. Uma bofetada do japonês a tira do seu passado e a faz retornar ao tempo presente. Um pouco mais calma, ela retoma a narrativa. Ele pergunta se o marido dela conhece essa história, ela responde que não. Ele fica feliz em saber que é o único a conhecer o que ela viveu em Nevers. Eles saem do bar. Ela lhe pede para se afastar, ele recua.

Parte V (cena 418 – FIM)

Ela retorna ao hotel, sobe as escadas em direção ao seu quarto, abre a porta, mas resolve dar meia volta. Ao descer as escadas, retorna novamente em direção ao quarto, mas ainda vacilante. Em seu quarto, vai até o banheiro, joga água no rosto e fala sozinha em frente ao espelho, ainda muito atordoada. Ela sai novamente do hotel e retorna ao bar, que se encontra fechado. Ele aparece. Ela inicia uma longa caminhada pelas ruas de Hiroshima, sempre seguida à distância por ele. As imagens das ruas de Hiroshima se misturam às imagens das ruas de Nevers, as lembranças recomeçam.



Ela entra em uma estação de trem e se senta em um banco. Ele aparece e senta no mesmo banco, entre eles há uma senhora idosa. Ela está absorvida pela lembrança de Nevers. Ele troca algumas palavras com a senhora. Ela resolve partir e entra em um taxi. Ela desce do taxi em frente à boate *Casablanca*. Ele chega em seguida. Dentro da boate ela senta em uma mesa e ele em outra, e a observa de longe. Um rapaz japonês que se encontra no local a aborda e senta em sua mesa. Eles trocam olhares. O rapaz lhe dirige algumas palavras, mas ela nada responde. O dia está amanhecendo.



Após uma elipse, ela está em seu quarto de hotel, ele bate à porta e ela permite que ele entre. Ela chora e grita dizendo que o esquecerá. Ele se aproxima, a pega em seus braços firmemente. Ela, olhando para ele fixamente, diz: *HI-RO-SHI-MA é o teu nome*. Ele responde: *Teu nome é Nevers. Ne-vers-na-Fran-ça*. *Fade out* sobre o olhar dele. FIM.

Trajetória

A primeira projeção pública de *HMA* aconteceu no dia 8 de maio de 1959 no Festival de Cannes, em substituição a um filme soviético que desistiu, no último momento, de participar do Festival. A *Fédération internationale des auteurs de films* et a *Association française de la critique du cinéma* intervieram junto à organização do Festival e *HMA* pôde ser exibido, mas fora da competição oficial.

Essa decisão transformou o filme de Resnais no grande evento do Festival. Os jornais franceses imediatamente estamparam em suas manchetes a notícia:

Alain Resnais auteur de 'Hiroshima mon amour' qui n'a pas été sélectionné pour Cannes. (*Carrefour*, 7 mai 1959)

Présenté hors Festival mais dans la grande salle du Palais. (*Libération*, 9 mai 1959)

Hiroshima, mon amour déclenche les controverses. Présenté par la France en remplacement d'un film russe, l'œuvre (très discutée) d'Alain Resnais ne participera pas à la compétition. (*Aurore*, 9 mai 1959)³⁶

A decisão de excluir o primeiro longa-metragem de Alain Resnais da competição foi motivada pela temática da bomba atômica presente no filme, já que a mesma poderia desagradar aos Estados Unidos e criar um problema diplomático. René Guyonnet, um dos enviados da revista *Cahiers du Cinéma* para realizar a cobertura do Festival de Cannes, apresentou mais uma razão política para que o filme tivesse ficado fora da competição: o fato da protagonista ter amado um soldado alemão durante o período de ocupação na Segunda Guerra. O produtor Anatole Dauman, em tom de ironia, diz: "les films d'Alain Resnais ne sont pas des films à part entière..."³⁷ em referência também ao curta-metragem *Nuit et Brouillard*, recusado na edição do Festival de 1956.

Durante a exibição de *HMA* em Cannes, Resnais que se encontrava em Paris, concedeu uma entrevista a Yvone Baby e, questionado sobre a atitude da heroína durante a ocupação alemã, foi categórico ao afirmar que não teria nenhum motivo em justificar seu comportamento. Para ele, ela não é uma heroína positiva

³⁶ "Apresentado em paralelo ao Festival mais na grande sala do palácio." (*Libération*, 9 mai. 1959)

"Alain Resnais autor de 'Hiroshima mon amour' que não foi selecionado para Cannes." (*Carrefour*, 7 mai. 1959)

"Hiroshima, mon amour desencadeia controvérsias. Apresentado pela França no lugar de um filme russo, a obra (muito discutida) de Alain Resnais não participará da competição. (*Aurore*, 9 mai. 1959)

³⁷ TOWARNICKI, Frédéric. *Naissance d'un classique*. Spectacles n° 1, out. 1960.

"Os filmes de Alain Resnais não são filmes unânimes..."

e o fato dela se apaixonar por um soldado alemão não tem nenhuma importância. Resnais afirma ainda que não tinha nenhum interesse em defender qualquer tese pacifista quando realizou o filme e diz: “comme indique le titre Hiroshima mon amour, Hiroshima représente ce drame collectif face à l’histoire singulière, privée, d’une jeune femme de Nevers”.³⁸

Apesar dessas questões que envolveram a presença de *HMA* no Festival de Cannes 1959, a polêmica se deu mesmo após a sua exibição. *Bataille à Cannes autour d’Hiroshima, mon amour* foi o título da nota que Edgar Schneider escreveu para o jornal *France-Soir* no dia 10 de maio de 1959. O enviado especial do jornal reproduz as reações ao filme de Resnais, logo após sua exibição, que transcrevemos abaixo. O diálogo se inicia com a fala do presidente do júri, o escritor Marcel Achard³⁹:

- C’est de la m...!
 - C’est le seul grand film du Festival! L’œuvre d’un authentique génie! S’écria Max Favalelli.
 - Odieux! Hurla Marcel Achard.
 - Un bouleversant poème! S’extasia Micheline Presle.
 - Un poème trahi par un ignoble metteur en scène, riposta Achard hors de lui.
 - Le plus beau film que j’aie vu depuis 500 ans! Clama Claude Chabrol, luttant héroïquement, en première ligne, dans un fougueux corps à corps avec Achard.
 - Un film merveilleux qui oublie complètement le public! Claironna Cocteau en contre-ut, dans un vaste mouvement d’ailes noires.
 - C’est un film qui ouvre des portes! Assura Clouzot.
 - C’est un film qui ferme des portes, constata Louis Malle.
- Ce qui était, d’ailleurs, l’expression d’une égale et mutuelle admiration pour “Hiroshima”.

³⁸ BABY, Yvonne. *Entretien avec Alain Resnais*. Le Monde, 09 mai. 1959.

“Como indica o título Hiroshima mon amour, Hiroshima representa esse drama coletivo face à história singular, privada, de uma jovem mulher de Nevers.”

³⁹ O júri do Festival de Cannes de 1959 foi composto por: Marcel Achard (escritor) – presidente; Antoni Bohdziewicz (cineasta); Michel Cacoyannis (cineasta); Carlos Cuenca (jornalista); Pierre Daninos (escritor); Julien Duvivier (cineasta); Max Favalelli (jornalista); Gene Kelly (ator); Carlo Ponti (produtor); Micheline Presle (atriz); Serguei Vassiliev (cineasta).

Quant à Alain Resnais, resté à Paris, il a décidé d'attendre lundi pour affronter Cannes et ses passions. On peut être explosif et néanmoins prudent.⁴⁰

Esse diálogo, que chega a ser cômico, é revelador ao nos apresentar o termômetro dos debates que se seguirão a partir dessa primeira exibição. Essa platéia altamente especializada não permaneceu indiferente, deixando claro que algo de novo acabara de se apresentar. Os jornais franceses confirmam o incômodo e estampam em suas manchetes o sentimento provocado pelo filme. *Le Festival de Cannes. Hiroshima mon amour, le film le plus "scandaleux" et le plus discuté de tout le festival* é a manchete do artigo de Simone Dubreuilh para o *Libération* em 9 de maio de 1959. Para Dubreuilh *HMA* é escandaloso porque não segue as convenções do amor e é o mais discutido porque negligencia os fatos patrióticos ou morais. Michèle Firk, com explícita referência ao artigo de Simone Dubreuilh, intitula *Alain Resnais: "Hiroshima, mon amour", film scandaleux?*⁴¹ a entrevista que realiza com o cineasta com objetivo de discutir as reações negativas à obra na imprensa. Firk pergunta a Resnais sobre a relação entre o drama coletivo e o drama pessoal, e Resnais continua a afirmar que o soldado alemão não tem muita importância na narrativa, e que a obra é repleta de elementos contraditórios, citando como exemplo a sequência inicial em que intercala a ideia da bomba atômica com a pele dos amantes. Questionado sobre o fato de o filme ser literário, Resnais diz não ter nada contra a literatura, muito pelo contrário, lembra dos curtas em que trabalhou com escritores e completa: "dans le

⁴⁰ " - É uma m...!

- É o único grande filme do festival! A obra de um autêntico gênio! Exclama Max Favalelli.

- Odioso! Urra Marcel Achard.

- Um surpreendente poema! Se extasia Micheline Presle.

- Um poema deturpado por um ignóbil diretor, responde Achard fora de si.

- O mais belo filme que eu vi desde 500 anos! Clama Claude Chabrol, lutando heroicamente, em primeira linha, no acalorado corpo a corpo com Achard.

- Um filme maravilhoso que esquece completamente o público! Corneteia Cocteau em dó (en contre-ut), num vasto movimento de asas negras.

- É um filme que abre as portas! Assegura Clouzot.

- É um filme de fecha portas, constata Louis Malle.

Isto que era, aliás, a expressão de uma igual e recíproca admiração por "Hiroshima".

Quanto a Alain Resnais, que ficou em Paris, decidiu esperar segunda-feira para afrontar Cannes e suas paixões. Se pode ser explosivo e entretanto prudente."

⁴¹ FIRK, Michèle. *Alain Resnais: "Hiroshima, mon amour", film scandaleux?* Lettres Françaises, 14 mai. 1959.

cas d'Hiroshima, je pense que dialogue et monologue doivent arriver à créer chez le spectateur une sorte d'hypnose."⁴²

Apesar de fora da competição oficial e das reações antitéticas, *HMA* saiu de Cannes com o prêmio da Fédération internationale de la presse cinématographique (FIPRESCI) e o prêmio da Société des Ecrivains du Cinéma et de la Télévision. Na competição oficial do Festival, a França foi representada por *Orphée noir* de Marcel Camus⁴³, que recebeu a Palma de Ouro e também, pelo primeiro longa-metragem de François Truffaut, *Les Quatre Cents Coups*, contemplado com o prêmio de melhor direção.

No mês seguinte, em 10 de junho de 1959, *HMA* foi lançado comercialmente em duas salas de cinema em Paris: George V e Vendôme. Na primeira sala, o filme permaneceu em cartaz por 17 semanas e na segunda por 16, perfazendo um total de 33 semanas, atingindo uma cifra de 160.368 mil espectadores, apenas na cidade de Paris. Se incluirmos as “villes-clé” (Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille, Nancy, Strasbourg e Toulouse) o filme atinge um público de 255.900 mil. Esses dados foram disponibilizados na edição especial “inverno 1959-1960” da revista *Le Film Français*, que traz ainda resultados detalhados de 150 filmes que atingiram mais de 100 mil entradas, com gráficos e tabelas estatísticas sobre a frequência dos filmes franceses e estrangeiros lançados no período compreendido entre 1958-1959. A título de comparação, realizamos uma seleção de alguns filmes lançados no período: *Les Amants* (Louis Malle, 88min); *Les Cousins* (Claude Chabrol, 109 min); *Les Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 93min); *Orphée noir* (Marcel Camus, 105min). Incluímos ainda na seleção *Barrage contre le Pacifique* (René Clement, 103 min) por ser um filme de adaptação do romance de mesmo nome da escritora Marguerite Duras.

⁴² “No caso de Hiroshima, eu penso que diálogo e monólogo devem conseguir criar no espectador uma espécie de hipnose.”

⁴³ Trata-se de uma produção França, Itália e Brasil. No Brasil, recebeu o título de *Orfeu do Carnaval*.

Tabela 1 – Dados gerais

Filme	Data de lançamento	Paris	“villes-clé”	Total geral
Les Amants	5nov1958	451.473	227.205	678.678
Les Cousins ¹	11mar1959	258.548	157.663	416.211
Les Quatre Cents Coups	3jun1959	261.785	189.172	450.957
Hiroshima mon amour	10jun1959	160.368	95.532	255.900
Orphée noir	12jun1959	551.346	232.848	784.194
Barrage contre le Pacifique ²	mai1959	165.849	88.888	254.737

¹ Filme proibido aos menores de 16 anos.

² Trata-se de uma produção italiana de 1956, sob direção de René Clement. Título original *La diga Sul Pacifico*. No Brasil foi lançado com o título *Terra Cruel*.

Dos filmes selecionados, *HMA* aparece em penúltimo lugar em número de entradas, à frente apenas de *Barrage contre le Pacifique*. O fenômeno de bilheteria do momento é *Orfeu Negro*, que supera a marca atingida por *Les Amants* em fins de 1958 e no período de fechamento dos dados estatísticos ainda continuava em exibição. A condição de grande vencedor do Festival de Cannes de 1959 em muito colaborou para a atuação do filme no circuito comercial. De qualquer forma, o desempenho de *HMA* foi considerado espetacular, uma vez que nem mesmo os produtores esperavam tamanha acolhida por parte do público, já que iniciou sua carreira comercial com indicativo de fracasso de público por ser considerado pela crítica um filme “difícil” para o espectador, além das questões morais e políticas. O prognóstico da crítica tem sua razão de ser, o filme de Alain Resnais adota uma linguagem narrativa avessa aos padrões estéticos adotados no período, provocando um estranhamento até mesmo na crítica especializada, que se divide em opiniões positivas e negativas, como as relatadas por Edgar Schneider no *France-Soir*. Para Alain Resnais a boa aceitação do público a *HMA* e dos filmes da nova geração de cineastas se deve ao próprio público. Resnais

comenta: “une nouvelle génération de réalisateurs a pu naître peut-être parce que le public de jeunes est plus apte à concevoir un changement dans le film”.⁴⁴ Resnais aponta para a presença de um público mais jovem e com práticas comportamentais novas, ideia que se encontra relacionada à série de artigos de Françoise Giraud publicada na *L'Express* em 1957 em que a expressão *Nouvelle Vague* é usada para caracterizar a mudança de valores da nova geração. Por outro lado, a polêmica em torno de *HMA* colocou o filme de Resnais em destaque nos jornais diários e também nas revistas especializadas, o que em muito pode ter suscitado o interesse do público.

O desempenho comercial de *HMA* não se restringiu apenas à França. Sua carreira internacional também surpreendeu. Em Londres, permaneceu em cartaz por seis meses e em Bruxelas, cinco meses. Em Nova York recebeu prêmio da crítica e dos distribuidores e alcançou o maior público para um filme de língua não inglesa da época. A única exceção foi o Japão, país em que o filme não conseguiu bom desempenho.

⁴⁴ RESNAIS, Alain apud BABY, Yvonne. *L'avenir du cinéma français*. Le monde, 12 ago. 1959. “Uma nova geração de diretores pode nascer talvez porque o público jovem é mais apto a conceber uma mudança no filme.”



Figura 1: cartaz do filme

Hiroshima Mon Amour **no Brasil**

A primeira exibição de *HMA* no Brasil aconteceu em 24 de janeiro de 1960 às 10h30 no Cine Art-Palácio na cidade de Belo Horizonte, como parte integrante da programação da II Jornada dos Cineclubes Brasileiros, co-patrocinada pelo Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CECMG). A cópia de exibição era com legendas em espanhol e, segundo José Haroldo Pereira, essa foi a primeira exibição na América Latina. Posteriormente o filme teria as legendas traduzidas para o português pelo crítico carioca José Sanz⁴⁵.

No Rio de Janeiro, *HMA* iniciou sua trajetória de exibição com uma *avant-première* na Cinemateca do Museu de Arte Moderna em 20 de julho de 1960. No dia 28 de julho de 1960, como parte da programação do Festival França Filmes, foi lançado simultaneamente nos cinemas Pathé, Riviera, Para Todos, Mauá e Jussara. Dos filmes que faziam parte dessa programação estão: *Os Libertinos* (*Les Dragueurs*, Jean-Pierre Mocky, 1960, 78min); *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959, 93min); *Os Primos* (*Les cousins*, Claude Chabrol, 1959, 112min); *Águia Indomável* (*Normandie-Niemen*, Jean

⁴⁵ Essa informação de que José Sanz traduziu as legendas para o português foi obtida através do artigo “Esperando Hiroshima” de Paulo Emílio Salles Gomes (*Suplemento Literário d’ O Estado de S. Paulo*, 25 jun. 1960) e confirmada por José Haroldo Pereira em entrevista à autora. José Sanz em nenhum de seus artigos cita tal empreitada.

Dréville e Damir Vyatich-Berezhnykh, 1960, 120min); *A Ponte* (*Die Brücke*, Bernhard Wicki, 1959, 105min); *Arquimedes, o vagabundo* (*Archimède, le clochard*; Gilles Grangier, 1959, 76min). Em circuito comercial HMA recebeu a classificação de 18 anos, entrando em cartaz no dia 30 de agosto de 1960 em cinco cinemas (Pathé, Riviera, Para Todos, Mauá e Grill), permanecendo até o dia 12 de setembro.



Figura 2: Box promocional veiculado nos principais jornais cariocas em 28 ago. 1960.

Durante esse período, apenas dois filmes brasileiros encontravam-se em cartaz nas redes exibidoras do Rio de Janeiro - *Tudo legal* (1960, 102min), direção de Victor Lima, comédia produzida por Herbert Richers, com Ronald Golias, Jô Soares, Jece Valadão; e, *Cidade Ameaçada* (1959, 110min), drama policial dirigido por Roberto Farias, ganhador de vários prêmios nacionais, com Jardel Filho, Reginaldo Faria e Eva Wilma. Os filmes estrangeiros em lançamento eram: *A Hora Final* (*On the beach*, Stanley Kramer, 1959, 134min); *Abismo de um sonho* (*Lo Sceicco Bianco*, Federico Fellini, 1952, 92min); *Tragédia num espelho* (*Crack in the mirror*, Richard Fleischer, 1960, 97min); *Os três mosqueteiros e meio* (*Los tres mosqueteros y medio*, Gilberto Martínez Solares, 1957, 100min); *Nus como Deus os Criou* (*Nackt, wie Gott sie Schuf*, Hans Schott-Schöbinger, 1958,

93min); *A Coragem (Il Corraggio)*, Domenico Paolella, 1955, 95min); *Fibra de Herói (Buchanan Rides Alone)*, Budd Boetticher, 1958, 78min).

Em São Paulo, *HMA* foi exibido comercialmente em 11 de outubro de 1960, permanecendo em cartaz por apenas uma semana, até o dia 17 de outubro em uma única sala, o Cine Jussara no centro da cidade. As estreias da semana foram: *Os estranguladores de Bombaim (The Stranglers of Bombay)*, Terence Fisher, 1960, 80min); *A morte vem do espaço (La morte viene dallo spazio)*, Paolo Heusch, 1958, 82min); *A corrida da Morte (Speed Crazy)*, Willian J. Hole Jr., 1959, 75min); *A Rua das mulheres Perdidas (Die Straße)*, Hermann Hugelstadt, 1958, 92min); *A Batalha para a bomba atômica (La bataille de L'eau Lourde)*, Jean Dréville, 1947, 107min); *De repente no último verão (Suddenly last Summer)*, Joseph L. Mankiewicz, 1959, 114min); e o filme brasileiro *Cidade Ameaçada*.

Em Belo Horizonte, apesar de ter sido a primeira cidade do Brasil a exibir *HMA*, o filme entrou em cartaz comercialmente somente no dia 17 de outubro de 1960 no Cine Art-Palácio. Obedecendo a critérios comerciais da época, os filmes tinham seus lançamentos programados em primeiro lugar para o Rio de Janeiro, depois São Paulo, em seguida Belo Horizonte e posteriormente o restante do Brasil. Diante da imensidão de nosso território, *HMA* teve estreias programadas durante o ano de 1961 e 1962, como nos casos de Porto Alegre, projetado pela primeira vez no dia 1 de outubro de 1961 e na cidade de Natal, onde somente será exibido em 1962.

Com relação a público e permanência em cartaz, não tivemos como quantificar o desempenho da bilheteria de *HMA* no Brasil, já que não encontramos o menor registro desse tipo de informação nos arquivos brasileiros. Cláudio Mello e Souza no artigo intitulado *Hiroshima e o público (Diário Carioca*, 1º de setembro de 1960) trabalha com a ideia de que *HMA* é muito difícil para o espectador, por representar “o rompimento total com a convenção”, do mesmo modo que *Cidadão Kane* foi à época de sua exibição. Por este motivo ele sentencia:

Acredito que o filme seja um dos maiores desastres de bilheteria dos últimos tempos, em que pese a propaganda a que veio cercado. O filme contraria o público, o agride, o aborrece, cria-lhe problemas de toda a ordem, e tudo em um sentido positivo.

E é ainda mais pessimista:

Não fora a obrigação contratual e talvez 'Hiroshima' viesse a ser retirado de cartaz antes de completar a semana habitual de representação. Isto é uma especulação que pode muito bem ser verdadeira.

Apesar do prognóstico do crítico do *Diário Carioca*, podemos considerar que *HMA* alcançou um público expressivo no Brasil, principalmente em se tratando de um "filme de arte" e fora dos padrões a que os espectadores estavam habituados a assistir nas salas de cinema. Glauber Rocha em seu artigo *O Processo Cinema* (*Jornal do Brasil*, 6 de maio de 1961) comenta o desempenho do primeiro filme de Resnais na América do Sul, classificando a bilheteria como "fantástica".

Contou-me o Sr. Charles Malandra, supervisor da França Filmes na América do Sul, que não tinha a menor esperança em *Hiroshima, Mon Amour*. A bilheteria foi fantástica. É para perder dinheiro, por acaso, que produtores franceses gastam agora, permitindo, a Alain Resnais e Robbe-Grillet uma brincadeira em determinado castelo da Áustria?

Paulo Emílio sugere em seu artigo *A pele e a paz*⁴⁶ que o bom desempenho atingido pelo filme na França se deve ao fato do espectador rever a fita mais de uma vez. Acreditamos que no Brasil isso também tenha ocorrido. No caso dos críticos, vários dizem ter assistido ao filme muitas vezes e, José Haroldo Pereira, por exemplo, confessa que o assistiu mais de 40 vezes, por outro lado,

⁴⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Pele e a Paz*. *Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo*, 7 mai. 1960.

ele acredita que a boa carreira do filme no Brasil se deve, sobretudo ao trabalho da crítica, fundamental para mantê-lo em cartaz por mais tempo. Embora não existam estudos dedicados a procurar os efeitos das críticas cinematográficas no processo exibidor, sabemos que a partir da década de 50, a crítica cinematográfica consolida seu espaço nas mais diversas publicações como importante instrumento de formação de opinião.

A *Revista de Cinema* (nº 3, julho-agosto de 1964) publica um debate cujo tema é Cultura Cinematográfica em Minas. Entre os assuntos tratados estava a relação da crítica com o público. Participaram desse debate os críticos mineiros Antônio Lima, Carlos Alberto Prates Correia, Cyro Siqueira, Flávio Werneck, Geraldo Veloso, Haroldo Pereira, Ronaldo Brandão e Ronaldo Noronha. Transcrevemos abaixo parte desse debate:

HP⁴⁷ – As bases com que a gente conta para avaliar a reação do público são sempre precárias. O que há realmente é falta de tempo ou disposição para procurarmos um sistema, digamos, mais científico de verificar nosso grau de influência sobre os leitores.

AL – No entanto, pode-se afirmar que filmes como ‘A Aventura’, ‘Jules et Jim’, ‘Morangos Silvestres’, ‘Hiroshima meu amor’ e ‘Marianbad’ ficaram em cartaz unicamente graças à crítica.

RB – Quando a crítica fala mal não influencia em nada, mas quando elogia influencia.

CS – Que a crítica é lida, isso é indiscutível. Ela é seguida hoje mais do que nunca, graças principalmente à televisão, que oferece ao público a opção entre o cinema e a tranquilidade de ficar em casa. Antes a rotina era ir ao cinema, cinema barato e sem alternativa. Vocês se lembram que os cinemas em Belo Horizonte já estiveram mais cheios do que estão hoje. Hoje a crítica pode influenciar muito mais, porque o público escolhe o cinema antes de sair de casa.

Mesmo não possuindo um “sistema” para medir o grau de influência da crítica, é possível afirmar que ela tenha exercido um importante papel no período.

⁴⁷ HP – Haroldo Pereira; AL – Antônio Lima; RB – Ronaldo Brandão; CS – Cyro Siqueira.

No caso de *HMA*, a influência da crítica na permanência do filme em cartaz pode ter funcionado em Belo Horizonte, onde o filme permaneceu em cartaz por duas semanas, mesmo período do Rio de Janeiro. Já em São Paulo isso não se observa, o filme é exibido por apenas uma única semana.

O trabalho de divulgação de *HMA* no Brasil parece ter sido bem executado. O material promocional distribuído pela França-Filmes do Brasil S/A possuía quatro páginas tamanho ofício. Na primeira página constam às informações gerais, ficha técnica e sinopse, e termina com uma citação do crítico Alex Viany publicada na revista *Senhor*.

(...) Mas Hiroshima, marco de cinema, excede todas as expectativas: é obra para ser vista, revista e estudada, é um 'filme de rompimento', um quebra-cabeça de sutis intenções e sugestões que se não deixará deslindar à primeira vista⁴⁸.

A segunda página, dedicada à promoção propriamente dita do filme, sob o título "Hiroshima, meu amor, grande obra do cinema Francês", discorre acerca das inovações empreendidas por Alain Resnais, destaca a montagem como elemento original e audacioso, "o passeio da câmara" para nos mostrar os efeitos da bomba atômica, a profundidade do texto de Marguerite Duras, a escolha dos intérpretes e o fato de ser uma história de amor. Esse último ponto parece ser uma das preocupações centrais do material.

Mas o filme de Resnais nos fala de amor, um amor total, verdadeiro... Sua película o enaltece quando a maioria dos cineastas o denegridem [sic].

(...)

Emmanuele Riva tem qualidades excepcionais de atriz e o contraste que produz com seu par (ela francesa; ele japonês) Eiji Okada é mais surpreendente e corrobora num dos principais motivos da existência de 'HIROSHIMA, MEU

⁴⁸ Esse trecho é extraído do artigo de Alex Viany intitulado *Primeiros Apontamentos sobre Nouvelle Vague*. Não se trata de um texto dedicado unicamente a *HMA*. *Revista Senhor*, Rio de Janeiro, jun. de 1960, p. 46-8.

AMOR': FRENTE AO AMOR NÃO EXISTEM NEM LEIS NEM FRONTEIRAS.

O texto em destaque indica uma certa preocupação por parte da distribuidora em justificar o comportamento dos personagens que quebram a fidelidade conjugal e se entregam à experiência de um novo amor. Essa preocupação tem sua razão de ser, uma vez que algumas críticas negativas ao filme foram no sentido de questionar a conduta moral dos personagens.

A página se encerra com um breve currículo de Alain Resnais. A terceira página é composta por trechos de críticas de jornais franceses (*Le Monde*, *Humanité*, *Combat*, *France Observateur*, *Le Canard Enchaîné*, *Le Parisien*) e brasileiros, além da relação de prêmios obtidos pelo filme. Transcrevo abaixo as críticas brasileiras.

A redundância da identificação audio-visual acompanhará todo o desenvolver de 'Hiroshima, meu amor' até chegar a um ponto insuportável, quando já não se sabe se esta obra genial é para ser amada ou odiada. (Cláudio Mello e Souza – *Diário Carioca*)

Alain Resnais é o maior realizador francês da atualidade, entre todos os papas da 'nouvelle vague'. 'Hiroshima, mon amour' é uma demonstração de bom cinema, conforme o público verá quando ele lhe for apresentado, o que esperamos em breve. (Pedro Lima – *O Jornal*)

O que fascina também em 'Hiroshima...' é a sua feminilidade. Escrito por uma mulher (como não poderia deixar de ser) a sua essência é a frustração de um amor feminino que julga trair quando começa a esquecer. 'O esquecimento começa pelos olhos...' Do ponto de vista pacifista, o filme ainda é feminino no seu ódio contra os tabus que a guerra cria, na sua revolta contra o sacrifício absurdo da infância e da juventude. (Tati de Moraes – *Última Hora*)

Os três exemplos citados acima traduzem bem o objetivo da França-Filmes na escolha das críticas que compõem o material promocional. Elas

ressaltam Alain Resnais como um grande realizador e destacam a audácia da construção narrativa que pode chegar “a um ponto insuportável”. Observa-se uma preocupação em preparar o espectador para o “novo”, já que ele estava habituado aos padrões cinematográficos vindos de Hollywood.⁴⁹

Dos pontos destacados pelo setor de publicidade da França-Filmes - críticas dos jornais franceses e brasileiros - apenas o trecho da crítica de Tati de Moraes apresenta um dado novo: o papel de Marguerite Duras na concepção do filme.

Na última página do material estão dois textos para divulgação do filme, com espaço destinado às datas das exhibições e aos nomes dos cinemas que o exibirão. Os textos trabalham com ideias diferentes, como pode ser observado pelo título de cada um deles: “Hiroshima, meu amor, um filme sobre o amor...” e “Uma obra prima do cinema moderno”, um chama atenção para o conteúdo e o outro para as qualidades estéticas.

Esse material promocional, distribuído à rede exibidora e aos críticos, não pautava o trabalho de análise da crítica, que procura informações mais detalhadas nas revistas especializadas. O filme de Resnais é lançado no Brasil um ano depois de sua estreia nos cinemas franceses, o que permite um prévio conhecimento por parte da crítica brasileira das análises positivas e negativas recebidas por *HMA* no exterior.

⁴⁹ Elísio Valverde faz um balanço das exhibições no ano de 1960 em Belo Horizonte e apresenta os seguintes dados: 229 de procedência norte-americana, 56 franceses, 41 alemães-ocidentais, 31 italianos, 30 brasileiros (alguns reprisados), 22 mexicanos, 20 ingleses, 11 japoneses, 8 espanhóis, 3 soviéticos, 2 gregos, 1 belga e 61 [filmes] foram relançamentos. [grifo nosso] IN: Revista de Cultura Cinematográfica, nº 22, jun. 1961.

Hiroshima Mon Amour e o meio cinematográfico

Antes mesmo de sua primeira exibição no Brasil, *HMA* era aguardado com enorme expectativa pelos críticos brasileiros, todos eles fortemente influenciados pelas leituras de artigos das revistas estrangeiras dedicados ao filme, sobretudo as francesas *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Téléciné*, *Image et Son* e *Cinéma*, referências literárias de muitos críticos e ensaístas brasileiros. Antonio Moniz Vianna comenta esse momento que antecipa a chegada do filme ao Brasil:

A reação crítica imediata ante a *Hiroshima mon amour*, na França, foi de estupefação ou de perplexidade, mas ao se organizar em análise, não era tão favorável quanto se faz crer por aqui, onde o filme já era elogiado antes mesmo de ser conhecido.⁵⁰

É mediante a esse enorme apreço que *HMA* é exibido no Brasil. José Haroldo Pereira, que mais tarde escreve um artigo sobre o filme na segunda fase da *Revista de Cinema*, descreve esse momento logo após a primeira sessão no Brasil, ocorrida na cidade de Belo Horizonte.

⁵⁰ VIANNA, Antonio Moniz. *Hiroshima meu amor*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 3 set. 1960.

Foi exibido domingo, em um auditório na Praça Sete e foi aquele impacto. Acabou o filme e ficou todo mundo estatelado, deslumbrado, sem entender muito o que estava acontecendo. Como um filme poderia ser tão ousado a ponto de fundir cinema com literatura.⁵¹

A partir dessa primeira exibição, restrita ainda a um público especializado de críticos, cineclubistas e apaixonados pela arte cinematográfica, o filme ganha repercussão e começam a aparecer as primeiras apreciações escritas. Maurício Gomes Leite, ainda sob impacto dessa primeira exibição, em sua coluna no *Diário da Tarde* (MG) do dia 26 de janeiro de 1960, convoca toda a crítica mineira, inclusive os críticos ausentes da atividade diária, a se debruçar em estudo dessa “obra inavaliável”.

No dia 1 de agosto de 1960, Nelson Pereira dos Santos conta, em carta, ao amigo Glauber Rocha, que na ocasião estava às voltas com a filmagem de *Barravento*, como o filme estava sendo recebido.

O filme de Resnais provocou polêmicas. Por aí percebe-se como ele é importante. Há os que se colocam furiosamente contra o filme ou os que o defendem ardorosamente.⁵²

HMA foi realmente impactante e ocupou o centro das atenções do período. O número expressivo de artigos dedicados a ele chama a atenção. Encontramos anotações sobre o filme de Resnais por toda a década de 1960, seja como tema principal, seja como referência. Alguns críticos dedicaram mais de um artigo nos jornais sobre o filme, como é o caso de Paulo Emílio Salles Gomes que escreveu sete e Walter da Silveira, cinco artigos. Vinícius de Moraes, morando no Uruguai e distante do exercício da crítica cinematográfica, assiste ao filme dias antes de seu retorno ao Brasil. Já no Brasil, escreve suas considerações a

⁵¹ Entrevista de José Haroldo Pereira à autora. Rio de Janeiro, 26 mar. 2008.

⁵² Carta de Nelson Pereira dos Santos à Glauber Rocha. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 121.

respeito da obra de Resnais, o que seria um de seus últimos escritos sobre cinema.⁵³

Como *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles, *HMA* causou polêmicas, mas terminou por estabelecer um importante diálogo entre a antiga e a novíssima geração de críticos que recebiam as novas mudanças estéticas da *Nouvelle Vague* com bons olhos. Dessa polêmica, exemplares são Antonio Moniz Vianna, defensor incontestado de *Cidadão Kane*, e José Lino Grünewald que vê no filme de Resnais o começo de uma nova era após Welles.⁵⁴

A renovação nos quadros da crítica especializada em cinema no Brasil é um dado a ser levado em conta na década de 1960. Chegou a ser assunto de artigo de Paulo Emílio Salles Gomes que lamentava a aposentadoria precoce dos fundadores da *Revista de Cinema* de Belo Horizonte, observada pela ausência de textos dos veteranos na publicação da sua segunda fase. O primeiro número da segunda fase dessa revista trazia como tema central e matéria de capa *HMA*. Paulo Emílio considera que o afastamento de nomes como Cyro Siqueira e Jacques do Prado Brandão foi uma perda irreparável para o cinema. Acredita no diálogo entre a velha e a nova geração como se observava nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo e argumenta:

Nestas duas capitais, com efeito, as atividades simultâneas dos veteranos, dos novíssimos e de todas as gamas intermediárias, esclarecem-se mutuamente. Elas ofereciam por certo ao observador atento um quadro de conjunto com linhas de força bem destacadas, e permitiriam sobretudo vislumbrar alguns traços da crítica cinematográfica que existirá no Brasil daqui a pouco, e da qual tanto se espera.⁵⁵

⁵³ Calil apud Moraes. In: MORAES, Vinícius de. *O Cinema dos Meus Olhos*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 17.

⁵⁴ Castro apud Grünewald. In: GRÜNEWALD, José Lino. *Um Filme é um Filme. O Cinema de Vanguarda dos anos 60*. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 13.

⁵⁵ GOMES, Paulo Emílio Sales. *A propósito dos Mineiros*. Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo, 29 jul. 1961.

A ausência dos veteranos da crítica mineira na segunda fase da revista não foi proposital ou mesmo uma intenção da nova geração à frente da *Revista de Cinema*, como pondera José Haroldo Pereira. Como responsável pela retomada da revista, Haroldo Pereira comenta que recebeu todo o apoio de seus “mestres”, como costuma chamar a antiga geração. Cyro Siqueira, um dos fundadores da *Revista de Cinema* irá colaborar nos números seguintes.

Nota-se nesse artigo de Paulo Emílio uma certa oposição frente aos críticos da nova geração da *Revista de Cinema* que, para ele, “continuam a manifestar um surpreendente descaso ou incompetência” no processo de distribuição da revista pelo país. As dificuldades de se criar ou mesmo de se manter uma publicação especializada em cinema no Brasil eram enormes e a iniciativa desses críticos de Belo Horizonte deveria ser comemorada. Octavio de Faria notando isso e num diálogo sem citar nomes, mas com explícita referência ao texto de Paulo Emílio, comenta⁵⁶:

Esse milagre de persistência, de tenacidade, essa coragem que nem o Rio nem São Paulo (não obstante o desenvolvimento de seus meios culturais), conseguem ostentar, eis que Belo Horizonte nô-la oferece. E eis porque não me parece lícito, nem justo, silenciar ou deixar de aplaudir tão ‘extraordinário’, tão ‘miraculoso’ feito.⁵⁷

Independente das razões que levaram Paulo Emílio a publicar críticas desfavoráveis à iniciativa dos jovens críticos de Belo Horizonte, o que se percebe nesse momento é a presença cada vez mais atuante de uma nova geração que não está disposta a exercer um papel de coadjuvante. A década de 1960 é marcada por uma mudança na postura de trabalho da crítica, introduzida por essa nova geração. Jovens entusiasmados, formados dentro dos quadros do

⁵⁶ O artigo de Paulo Emílio é de 29 jul. 1961 e o de Octávio Faria é de 1 ago. 1961.

⁵⁷ Jornal do Comércio, 1 ago. 1961.

movimento cineclubista e das cinematecas⁵⁸, que encaravam o exercício da crítica como um caminho de aprendizado do pensar cinematográfico com objetivo de se chegar à realização⁵⁹. Muitos desses jovens partiram para a ação, ou seja, ingressaram na prática cinematográfica, como é o caso de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, David Neves, Gustavo Dahl, os irmãos José Renato e José Geraldo dos Santos Pereira⁶⁰. Rogério Sganzerla, em poucas palavras, traduz os anseios dessa juventude: “nunca pensei em ser crítico. Sempre quis mesmo foi dirigir. Mas gosto do que faço porque enquanto pude, fiz cinema com a máquina de escrever.”⁶¹

Estava no horizonte dessa geração, experimentar na prática a ideia de cinema que defendiam com paixão em suas colunas jornalísticas. Paulo Augusto Gomes um dos associados do CECMG, descreve esse momento em Minas Gerais.

Se os criadores do CEC – Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão e Fritz Teixeira de Salles entre eles – levaram adiante a ideia de um pensamento cinematográfico em profundidade, sistematizada na Revista de Cinema, surgida em abril de 1954, os que os sucederam na crítica diária em jornais já pensavam de outra forma. (...) Mas os mais novos, certamente influenciados pela Nouvelle Vague e diante de uma situação política conturbada desde o suicídio de Vargas, entenderam que era mesmo chegada a hora de tomar a palavra – e a imagem, claro, e expor suas visões de mundo.⁶²

O início dos anos 1960 é marcado também pela realização da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, organizada pela Fundação

⁵⁸ Em São Paulo na Cinemateca Brasileira; no Rio de Janeiro com as sessões de cinema promovidas pela Cinemateca do MAM; em Belo Horizonte em torno do CEC; na Bahia através do Clube de Cinema, tendo como figura central Walter da Silveira.

⁵⁹ É bom lembrar que a experiência prática por parte da crítica não é exclusividade da geração de 1960. Exemplar é a equipe da revista Cinearte conduzida por Adhemar Gonzaga na realização de *Barro Humano* em 1929.

⁶⁰ Muitos críticos e cineastas procuram se especializar no *Centro Sperimentale di Cinematografia* na Itália ou no IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) na França.

⁶¹ Entrevista de Rogério Sganzerla concedida a Mirian Alencar. *As promessas do Tédio e da Coragem*. Jornal do Brasil, 1966. In: SGANZERLA, Rogério. *Encontros*. Roberta Canuto (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 15.

⁶² COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto (Org). *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001, p 199-200.

Cinemateca Brasileira e promovida pela Comissão Estadual de Cinema do Governo do Estado de São Paulo, ocorrida entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960 na cidade de São Paulo. Nessa Primeira Convenção, estava reunida praticamente toda a crítica brasileira em atividade na época, críticos de diferentes gerações e de vários estados brasileiros. Presentes ao evento somam um total de 100 participantes, se fazendo representar os seguintes estados: Goiás; Ceará; Paraíba; Paraná; Rio Grande do Sul; Pernambuco; Bahia; Minas Gerais e, em grande maioria, São Paulo. Somente a título de exemplo citamos: Walter da Silveira (BA, *Jornal de Letras*); G. Mavalle (GO, *O Popular*); José Haroldo Pereira (MG, *Folha de Minas*); Paulo Leite Soares (MG, *O Estado de Minas*); Jacques do Prado Brandão (MG); José de Souza Alencar (PE, *Diário de Pernambuco*); Linduarte Noronha (PB, *A União*); Willis Leal (PB, *O Norte*); Antonio Moniz Vianna (RJ, *Correio da Manhã*); José Sanz (RJ, *Jornal do Commercio*); Ely Azeredo (RJ, *Tribuna da Imprensa*); Pe. Guido Logger (RJ); David Neves (RJ, *O Metropolitano*); P.F. Gastal (RS, *Correio do Povo*); Plínio Sussekind Rocha (RJ); Benedito J. Duarte (SP, *Folha de São Paulo*); Francisco Luis de Almeida Sales (SP, *O Estado de S. Paulo*); Caio E. Scheiby (SP, *A Crítica de São Paulo*); Rudá de Andrade (SP, *Revista Delírio*). Nesse universo masculino estavam presentes apenas três mulheres: Dayse Ferreira, Zenaide Andréa e Ilka Brunilde Laurito, esta última representando o Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

Paulo Emílio viu com grande entusiasmo esse momento, que aguardou com grandes expectativas, esperando ser a situação propícia para a estruturação de uma cultura cinematográfica no país.

Os críticos de cinema das principais cidades brasileiras comunicam-se muito pouco, intelectual ou pessoalmente, e em geral se ignoram. Mesmo entre as nossas duas grandes capitais, o Rio e São Paulo, o intercâmbio é frouxo, descontínuo. Ilhados em suas cidades, dialogando exclusivamente entre si, por força envolvidos numa afetividade crescente, inseparável das fricções, os críticos

cinematográficos brasileiros adquirem não raro o tom monótono ou a aresta estéril do provincianismo.⁶³

Paulo Emílio ressalta ainda a dificuldade de conhecer a produção da crítica cinematográfica dos estados fora do eixo Rio-São Paulo, com exceção para a cidade mineira de Belo Horizonte onde sempre manteve contato com os integrantes da primeira fase da *Revista de Cinema*. A produção do restante do país mantinha-se distante, muito em função do fato destas publicações ocorrerem em jornais com tiragem regional. Por outro lado, a crítica exercida em jornais de âmbito nacional contribuiu para o estabelecimento de um diálogo com essa produção do interior do Brasil, podendo ser notada pelas referências, nas críticas das regiões fora do eixo, as análises de Paulo Emílio que escrevia no *Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo* e Moniz Vianna no *Correio da Manhã*.

Apesar da dificuldade no acesso existia uma circulação, mesmo que em atraso, do que se escrevia sobre cinema no Brasil. A extensão de nosso território sempre foi um fator de dificuldade de integração, mas nem por isso impeditiva. Paulo Emílio expressa o sentimento que lhe impõe essas questões no trato da produção crítica cinematográfica.

Os sulistas e os mineiros são bastante diversos dos paulistas, mas nunca perdemos de vista que somos parte da mesma nação, ou melhor, referindo-nos aos críticos que aqui estiveram, à mesma camada da intelingentzia nacional. Com os nortistas a questão não se coloca nos mesmos termos. Eles possuem uma originalidade que é ao mesmo tempo o que neles nos atrai e os distancia de nós.⁶⁴

Durante a década de 1960 a crítica cinematográfica ocupou seu espaço nas mais diversas publicações do país. Mesmo os pequenos jornais, com tiragem reduzida e circulação regional, abriram espaço para o cinema, alguns até com colunas diárias sobre o assunto. Apesar da circulação restrita, esse espaço aberto

⁶³ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Antes da Primeira Convenção*. Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo, 5 nov. 1960.

⁶⁴ Idem, p. 294.

foi de grande importância para incentivar o exercício crítico e o pensar cinematográfico.

A Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica era, portanto uma excelente oportunidade para o estabelecimento de um intercâmbio e troca de experiência. O evento tinha por objetivo “estudar os problemas da indústria, do comércio e da cultura cinematográficas no nosso país”, como declarou Almeida Salles no discurso de abertura da sessão inaugural.

Durante o evento, Paulo Emílio apresentou a comunicação “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”.⁶⁵ Nesse trabalho, Paulo Emílio defende a ideia de que a compreensão integral de um filme se dá quando se conhece a língua falada. A noção enraizada entre os críticos de que a essência do cinema é o visual, mascara “o desconforto em seguir a dialogação através dos letreiros [que] é atenuado pela convicção de que nada de essencial foi perdido”. Paulo Emílio, seguindo essa ideia, apresenta como caminho para o desenvolvimento do cinema brasileiro e da própria crítica brasileira um cinema pautado pelo diálogo. Para ele, no cinema brasileiro, até aquele momento, nunca existiu um bom filme dialogado, e considera que isso é resultado da condição adquirida ao longo dos anos como espectadores de filmes estrangeiros.

Os cineastas nacionais precisam encontrar outra escola, a da descoberta e da invenção, para o problema do diálogo. Mas para isso, precisam libertar-se definitivamente da ideologia morta que lhes foi inculcada pela crítica, a respeito da preponderância do visual em cinema. Seria ótimo se eles caíssem no exagero contrário. A margem do oportunismo das ideologias é sempre muito grande. Nas condições brasileiras atuais, a ideologia cinematográfica mais útil e, portanto ‘verdadeira’ seria a que definisse o cinema como *uma fala literária e dramática envolvida por imagens*.⁶⁶

⁶⁵ Durante a I Convenção Paulo Emílio apresentou ainda a tese “Uma Situação Colonial?”, posteriormente publicada no *Suplemento Literário d’ O Estado de S. Paulo* em 19 nov. 1960.

⁶⁶ GOMES, Paulo Emílio. *A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico*. IN: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org). *Paulo Emílio: um Intelectual na Linha de Frente*. Rio de Janeiro-São Paulo: Embrafilme-Brasiliense, 1986, p. 333-4.

José Haroldo Pereira, presente a essa Convenção, conta que a tese apresentada por Paulo Emílio causou um “mal estar” geral entre os participantes.

A reação chegou a ser desrespeitosa... Eu não me lembro quem estava falando, alguém da crítica mais antiga disse: eu acredito que essa tese do Paulo Emílio é diretamente inspirada nesse filme, *Hiroshima, mon amour*, que dá importância tão grande ao diálogo, à fala, mas acho isso inteiramente discutível. Foi um alvoroço tão grande que o próprio Paulo Emílio levantou o braço e pediu para retirar o texto dele das considerações da Convenção.⁶⁷

A frase que conclui o trabalho de Paulo Emílio que define “*o cinema como uma fala literária e dramática envolvida por imagens*” foi a principal causa das inúmeras manifestações contrárias à sua tese. José Inácio de Melo e Souza em seu livro *Paulo Emílio no Paraíso* narra esse momento da Convenção em detalhes:

O parecer de Didonet e Jacques do Prado Brandão reconheceu a ‘(...) importância da tese, recomenda sua leitura e estudo, embora não apoiando o seu final’ [de que o cinema é uma fala literária e dramática envolvida por imagens], ou seja, a nova ideologia proposta pelo autor. Seguiu-se a discussão, quando Cavaleiro Lima pediu a incorporação da tese como subsídio à moção contra a dublagem, sendo recusada por Walter da Silveira e Trigueirinho Neto, ambos partidários do sentido ‘revolucionário’ que ela apontava. O primeiro, inclusive, vislumbrou uma possível influência de *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais, na sua redação. ‘A princípio seria a imagem, mas (agora) seria a fala literária e dramática. (...) É possível que Resnais não chegasse a isso. Há dificuldade inclusive de se chegar a uma conclusão. O melhor, o mais lógico, é que recomendemos o [estudo] para ver se tem ou não razão. É possível que venha a concordar com ela, mas no momento minha atitude é de expectativa’. Dada a palavra a Paulo, ele concordou com a negativa de anexação à

⁶⁷ Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 mar 2008.

moção por entender que talvez ela causasse alguma confusão entre os legisladores e técnicos no exame da dublagem. Em seguida, homenageou a Comissão de Assuntos Culturais. 'Depois de ler a tese, tive o medo de ser infeliz. Disse: aconteça o que acontecer eu terei sempre razão. Se eles concordarem estarão de acordo comigo e eu ficarei satisfeito. Se discordarem e rejeitarem a tese, eles demonstram que minha argumentação era verdadeira. Com o que eu não contava é com essa resolução satânica da Comissão de Cultura (e soube agora que nisso está o dedo do Didonet), e eu confesso que toda a resolução me deixa satisfeito mas não me deixa a sensação plena de ter a tese aprovada ou rejeitada'. Posta em votação, foi referendada pelos debatedores. Trigueirinho Neto ainda apresentou uma moção de apoio às 'conclusões vanguardistas', sendo aceita também por unanimidade.⁶⁸

Pela descrição acima, o depoimento do crítico José Haroldo Pereira de que Paulo Emílio teria retirado a proposta não se confirma. Talvez tenha ficado para Haroldo Pereira o sentimento de que a tese apresentada por Paulo Emílio não tenha tido o seu devido desfecho por não ter conseguido unanimidade. Não temos como afirmar se Paulo Emílio estava sob influência do primeiro longa-metragem de Resnais quando escreveu sua tese. Em todo caso, a situação narrada acima nos indica o incômodo causado pela recente exibição de *HMA* entre os críticos, que acabou por refletir na Convenção.

A crítica cinematográfica exercida no Brasil estava centrada nas análises de filmes estrangeiros, sobretudo os norte-americanos, com um olhar cada vez mais atento ao cinema francês que despontava com a *Nouvelle Vague*. O cinema brasileiro desse período não foi merecedor de muitas análises pela crítica especializada, já que a maioria da produção eram chanchadas. Esse é um dado que pode ser observado não somente pelo pequeno número de artigos dedicados ao cinema brasileiro, mas também pelas referências textuais que indicam a ausência de um cinema digno de comentários⁶⁹. José Lino Grünwald,

⁶⁸ SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.402-3.

⁶⁹ Sobre os comentários negativos da crítica às Chanchadas In: AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um Pandeiro. A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

por exemplo, ao realizar o balanço da década de 1960 expressa o seu descontentamento com a produção de chanchadas que considera ser uma “irresponsabilidade com o ofício”⁷⁰. Essa era também a justificativa dos integrantes da *Revista de Cinema* da pouca atenção dispensada ao cinema brasileiro. Cyro Siqueira indaga: “(...) falar sobre o que, sobre o inexistente?”⁷¹.

O cinema brasileiro ainda não ocupa o centro das discussões, um ou outro filme chega a ser merecedor de comentários e análises nas colunas diárias ou semanais dos principais jornais do ano de 1960. *Cidade Ameaçada*, de Roberto Farias, e *Na Garganta do Diabo*, de Walter Hugo Khouri, por exemplo, aparecem como “dois filmes bons em qualquer parte do mundo”⁷² no entender de José Lino Grünewald.

Se o início da década de 1960 representa um marco para a crítica cinematográfica com a realização da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, por outro lado, é também o começo de grandes transformações no cinema brasileiro e por consequência da mudança de postura da crítica. Linduarte Noronha, crítico e cineasta paraibano, compareceu à Convenção trazendo debaixo do braço o seu filme de curta metragem *Aruanda* (1960, 20min30seg), que exhibe a uma platéia restrita aos críticos paulistas. Glauber Rocha não compareceu ao evento por estar envolvido com as filmagens do seu primeiro filme de longa metragem *Barravento* (1961, 80min)⁷³. O Cinema Novo ainda não estava estabelecido enquanto movimento, mas suas raízes já começavam a despontar. É nesse cenário que o primeiro longa-metragem de ficção de Alain Resnais é exibido no Brasil.

⁷⁰ GRÜNEWALD, José Lino. *Cinema 1960*. Jornal de Letras, jan/fev.1961.

⁷¹ Revista de Cinema, nº 3, jul-ago., 1964, p.15.

⁷² GRÜNEWALD, José Lino. op.cit.

⁷³ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Fisionomia da Primeira Convenção*. Suplemento Literário d’ O Estado de São Paulo, 19 nov. 1960..

Os críticos brasileiros diante de Hiroshima mon amour

Como observamos anteriormente, os artigos dedicados a *HMA* em jornais e periódicos brasileiros foram numerosos. A condição de acesso aos documentos nos impôs uma priorização e seleção, mas sem que com isso comprometesse a representatividade da produção do período. Com esse objetivo, em São Paulo, selecionamos os artigos de Paulo Emílio Salles Gomes e Paulo Hecker Filho; no Rio de Janeiro, Antonio Moniz Vianna, José Lino Grünewald, David Neves, José Sanz, Cláudio de Mello e Souza, Pedro Lima, Ely Azeredo e Vinícius de Moraes; em Belo Horizonte, Maurício Gomes Leite, José Haroldo Pereira e Paulo Leite Soares; na Bahia, Walter da Silveira e Glauber Rocha. Incluímos ainda um tópico intitulado “Revista de Cultura Cinematográfica”, pela importância dessa publicação e também pelo caráter ideológico que conduzia o pensamento da revista, como expresso no editorial de seu primeiro número.

A Revista de Cultura Cinematográfica é uma publicação moral, guiada pela filosofia cristã, única, irretorquível, sem sofismas, portanto imperturbável. Nunca germinada de paixões políticas nem de exacerbação dos estados psíquicos, transitórios.⁷⁴

⁷⁴ EDITORIAL. Revista de Cultura Cinematográfica, v.1, nº 13, p.13.

No caso da também importante *Revista de Cinema*, optamos por não contemplá-la com um tópico específico, uma vez que o artigo sobre *HMA* nela publicado é de autoria de José Haroldo Pereira, sendo, portanto tratado em seu tópico. O Rio de Janeiro é onde encontramos o maior número de críticas sobre o filme, muito em função do grande número de jornais em circulação, reflexo do período de grande efervescência cultural e política da, ainda, capital federal.

Antes de entrarmos na produção propriamente dita de cada um dos críticos, elaboramos uma relação dos artigos tratados aqui com objetivo de fornecer uma visão cronológica dos mesmos.

Quadro Cronológico

26 jan 1960	Maurício Gomes Leite	Hiroshima, Mon Amour: Obra inavaliável abre caminho para a "Stream of Consciousness" do Cinema	Diário da Tarde	Belo Horizonte
7 mai 1960	Paulo Emílio Sales Gomes	A pele e a paz	Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo	São Paulo
14 mai 1960	Paulo Emílio Sales Gomes	Papel de Marguerite Duras	Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo	São Paulo
jun/60	José Lino Grünwald	Hiroshima meu Amor - um filme revolução	Jornal de Letras	Rio de Janeiro
4 jun 1960	Paulo Emílio Sales Gomes	Amor e Morte	Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo	São Paulo
25 jun 1960	Paulo Emílio Sales Gomes	Esperando Hiroshima	Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo	São Paulo
2 jul 1960	Paulo Emílio Sales Gomes	Não gostar de Hiroshima	Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo	São Paulo

8 jul 1960	Paulo Emílio Sales Gomes	Hiroshima, Mon Amour	Revista Visão	São Paulo
nº18, jul/60	Pe.Guido Logger	O tempo Cinematográfico e Hiroshima, Mon Amour	Revista de Cultura Cinematográfica	Belo Horizonte
20 jul 1960	José Sanz	Hiroshima na Cinemateca	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro
23 jul 1960	Cláudio Mello e Souza	Hiroshima, meu amor (I)	Diário Carioca	Rio de Janeiro
23 jul 1960	José Sanz	cinema notícias	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro
24 jul 1960	José Sanz	Lançamentos da semana	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro
24 jul 1960	Cláudio Mello e Souza	Hiroshima, meu amor (II)	Diário Carioca	Rio de Janeiro
27 jul 1960	Ely Azeredo	Hiroshima, nosso terror	Tribuna da Imprensa	Rio de Janeiro
28 jul 1960	Pedro Lima	Hiroshima, meu amor	O Jornal	Rio de Janeiro
7 ago 1960	David Neves	Hiroshima – Nevers: um itinerário	O Metropolitano	Rio de Janeiro
21 ago 1960	José Sanz	Lançamentos da semana	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro
26 ago 1960	José Sanz	Segunda-feira: Hiroshima, mon amour	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro
28 ago 1960	José Sanz	Lançamentos da semana	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro
29 ago 1960	José Sanz	Hiroshima, mon amour	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro
29 ago 1960	Alex Viany	Hiroxima, meu amor	Diário de Notícias	Rio de Janeiro
29 ago 1960	Ely Azeredo	Ensaio em fita para o apocalipse atômico	Tribuna da Imprensa	Rio de Janeiro
30 ago 1960	Cláudio Mello e Souza	A Semana	Diário Carioca	Rio de Janeiro

1 set 1960	Alex Viany	Hiroxima, meu amor	Diário de Notícias	Rio de Janeiro
1 set 1960	Alex Viany	Hiroxima, meu amor	O Jornal	Rio de Janeiro
1 set 1960	Cláudio Mello e Souza	Hiroshima e o público	Diário Carioca	Rio de Janeiro
1 set 1960	José Sanz	Hiroshima, mon amour (II)	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro
2 set 1960	José Sanz	Hiroshima, mon amour (III)	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro
3 set 1960	José Sanz	Hiroshima, mon amour (IV)	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro
3 set 1960	Antonio Moniz Vianna	Hiroshima Mon Amour 1958	Correio da Manhã	Rio de Janeiro
13 set 1960	Frei Tomás Cardonnel	Hiroshima, meu amor. O que significa amar	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro
15 set 1960	Frei Tomás Cardonnel	Hiroshima, meu amor. O que significa amar	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro
2 set 1960	Glauber Rocha	Primeira Visão de Hiroshima	Diário de Notícias	Salvador
18 out 1960	José Haroldo Pereira	Hiroshima, Mon Amour (I)	Folha de Minas	Belo Horizonte
19 out 1960	José Haroldo Pereira	Hiroshima, Mon Amour (II)	Folha de Minas	Belo Horizonte
19 out 1960	Paulo Leite Soares	Hiroshima, Mon Amour (I)	Estado de Minas	Belo Horizonte
20 out 1960	José Haroldo Pereira	Hiroshima, Mon Amour (III)	Folha de Minas	Belo Horizonte
20 out 1960	Paulo Leite Soares	Hiroshima, Mon Amour (II)	Estado de Minas	Belo Horizonte
21 out 1960	José Haroldo Pereira	Hiroshima, Mon Amour (IV)	Folha de Minas	Belo Horizonte
21 out 1960	Paulo Leite Soares	Hiroshima, Mon Amour (III)	Estado de Minas	Belo Horizonte

23 out 1960	Glauber Rocha	O filme: novo: Hiroshima	Diário de Notícias	Salvador
27 out 1960	José Haroldo Pereira	Hiroshima, Mon Amour (V)	Folha de Minas	Belo Horizonte
Final de 1960 e início de 1961	Vinícius de Moraes	Hiroshima, Mon Amour	Texto inédito	Rio de Janeiro
4 fev 1961	Paulo Hecker Filho	Hiroshima, mau humor	Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo	São Paulo
jan-fev 1961	José Haroldo Pereira	Hiroshima mon amour – interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema	Revista de Cinema	Belo Horizonte
5 jun 1961	Walter da Silveira	Hiroshima, Mon Amour (I)	Diário de Notícias	Salvador
12 jun 1961	Walter da Silveira	Hiroshima, Mon Amour (II)	Diário de Notícias	Salvador
19 jun 1961	Walter da Silveira	Hiroshima, Mon Amour (III)	Diário de Notícias	Salvador
25 jun 1961	Walter da Silveira	Hiroshima, Mon Amour (IV)	Diário de Notícias	Salvador
nº25, set 61	Pe.Guido Logger	Na Crista da Onda	Revista de Cultura Cinematográfica	Belo Horizonte
19 mai 1963	Paulo Emílio Sales Gomes	Hiroshima minha dor	Brasil, Urgente	São Paulo

Dois dias após a primeira exibição de *HMA* no Brasil como parte das atividades da II Jornada de Cineclubes em Belo Horizonte, Maurício Gomes Leite publica em 26 de janeiro de 1960 no *Diário da Tarde* o artigo *Hiroshima, mon amour: obra inavaliável abre caminho para a 'Stream of Consciousness' do Cinema*. Esse primeiro artigo, ainda sob impacto da exibição do filme, deu o tom das análises que se seguem sobre o filme de Resnais entre a crítica mineira e aponta para questões que vão ser trabalhadas por vários críticos brasileiros.

Logo no início do artigo, Maurício Gomes Leite diz que *HMA* “já deve ser considerado um dos pontos de referências de todo o cinema sonoro”.

Extraordinário filme, extraordinária tentativa de Alain Resnais em registrar na tela a descrição interior de uma experiência amorosa, é também o coroamento dos vários ensaios feitos rumo à criação de um cinema subjetivo, de um cinema onde o personagem – ou a mente do personagem - é o centro de todos os acontecimentos.

Cita algumas tentativas na história do cinema de se alcançar esse “cinema subjetivo”: Dziga Vertov com sua “câmera-olho”; *A Dama do Lago* (*Lady in the lake*, 1947, 105min), de Robert Montgomery; *Um condenado a morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956, 99min), de Robert Bresson. Para Leite, essas foram experiências importantes, mas nenhuma chegou tão perto da aproximação entre cinema e personagem quanto *HMA*.

Hiroshima, porém, pode-se falar em experiência completa, ou que um novo caminho foi aberto: pela primeira vez, o cinema sonoro acompanha, através das linhas de uma história, as principais reações do pensamento.

Como apontado no título desse artigo, Maurício Gomes Leite encontra parâmetros para sua análise na literatura, no “fluxo da consciência” presente nos

trabalhos de James Joyce e William Faulkner. Com essa consideração, diz que não pretende se alongar na análise.

Por ora, deve ser notado, sobretudo que Alain Resnais, com *Hiroshima, mon amour*, eleva o diálogo, o monólogo e a narração a mais pura categoria cinematográfica, dando pela primeira vez dimensões surpreendentemente avançadas ao elemento sonoro.

Maurício Gomes Leite afirma que nunca viu algo parecido no cinema que conseguisse aliar cinema e literatura com tamanha solidez, por isso “o filme é um poema”. Ao final da projeção, nos lembramos de cada frase do filme, como se ele fosse um poema. Mais uma vez, diz que não pretende se alongar e convoca toda a crítica cinematográfica ao estudo dessa obra inavaliável.

Dos ‘aposentados’ como Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Fritz Teixeira de Salles, Afonso Torres, Guy de Almeida, de gente atuante como Flávio Pinto Vieira, José Haroldo Pereira, Paulo Leite Soares, Paulo Arbex, José Alberto Fonseca, dos escritores Ivan Ângelo, Silviano Santiago, Heitor Martins, Carlos Denis, Fábio Lucas, dos críticos Frederico Moraes, Newton Silve, Jota Dangelo, João Merschner, do estudioso de música Sílvio Castanheira – de todos enfim, que por um motivo ou outro já se preocuparam pelo cinema com a seriedade que ele merece. Veremos depois, então, se ‘Hiroshima, mon amour’ representará para a nossa época o que ‘Cidadão Kane’ de Welles foi para a década de quarenta.

Maurício Gomes Leite era considerado na época um dos nomes mais importantes da crítica mineira da nova geração. Discípulo de Cyro Siqueira, um dos fundadores da *Revista de Cinema*, que sempre manifestou impaciência com a *Nouvelle Vague*, Maurício Gomes Leite, diferentemente de seu mestre, lê a

Cahiers du Cinéma com admiração e passa a defender com vigor as ideias da revista francesa, aderindo em definitivo ao cinema moderno⁷⁵.

Quando Maurício Gomes Leite escreveu esse artigo, ele já tinha tido acesso à edição da *Cahiers du Cinéma* de julho de 1959, em que foi publicada uma mesa redonda intitulada *Hiroshima notre amour* com a participação de Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze e Jean Domarchi. Isso pode ser notado na referência que faz ao comentário de Jacques Rivette quando observa o caráter cíclico da obra de Resnais que mais lembra *Finnegan's Wake* de James Joyce. Essa mesa redonda foi amplamente difundida entre os críticos brasileiros, chegando a ter parte de seu conteúdo traduzido e publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*⁷⁶.

Apesar da indicação de que Maurício Gomes Leite estava bem amparado em sua análise, encontramos em seu artigo - ao que tudo indica a primeira análise sobre *HMA* escrita no Brasil - o tom das análises do período, apontando para algumas questões que serão trabalhadas por vários críticos brasileiros: a relação cinema X literatura; a memória como condutora da narrativa cinematográfica e; a ideia de filme-ruptura, estruturada a partir da comparação com *Cidadão Kane* de Orson Welles, filme símbolo para toda uma geração de críticos brasileiros.

Paulo Emílio Salles Gomes

No *Suplemento Literário* d' *O Estado de S. Paulo* constam cinco artigos dedicados a *HMA*. Primeiro *A pele e a paz* (7 de maio de 1960), na semana seguinte *Papel de Marguerite Duras* (14 de maio de 1960). No mês seguinte *Amor e Morte* (4 de junho de 1960) e *Esperando Hiroshima* (25 de junho de 1960), e por

⁷⁵ Maurício Gomes Leite escrevia ainda textos ocasionais em substituição aos textos de Cyro Siqueira n' *O Estado de Minas* e em meados da década de 1960 torna-se um dos mais influentes críticos do *Jornal do Brasil*.

⁷⁶ DEBATE sobre Hiroshima Meu Amour. Tradução de Thereza Aragão. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 set. 1960.

último *Não gostar de Hiroshima* (2 de julho de 1960). Na *Revista Visão* registra-se um artigo - não assinado, como era praxe na época - intitulado *Hiroshima, mon amour* (8 de julho de 1960)⁷⁷. Esses artigos foram escritos no período anterior à exibição comercial de *HMA* no Brasil. As análises estão baseadas em um único contato com o filme no Brasil e em leituras de críticas, entrevistas e informativos, obtidas, sobretudo através das revistas francesas *Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Téléciné*.

Lançado em 1956, o *Suplemento Literário* era uma publicação semanal que não tinha objetivo de cobrir os assuntos diários, funcionava muito mais como uma revista literária, com intuito de “servir como instrumento de trabalho e pesquisa aos profissionais da inteligência, exercendo uma constante ação de presença e estímulo dentro da literatura e do pensamento brasileiro”⁷⁸. Seguindo a própria linha editorial, Paulo Emílio tinha total liberdade em suas análises e seus ensaios logo se tornaram referências obrigatórias no meio cinematográfico. O mesmo não ocorria na *Revista Visão*, publicação também semanal, que Paulo Emílio deixa de colaborar justamente pelas censuras sofridas, seja na mudança do título, na supressão de parágrafos ou ainda, como afirma José Inácio, na recusa de um artigo completo⁷⁹. Apesar da linha editorial rígida, Paulo Emílio conseguiu publicar seu texto sobre *HMA*, mesmo sem que o filme fosse de conhecimento do público brasileiro.

Após *HMA* ter entrado em cartaz no Brasil, não foram encontrados registros de novas análises de Paulo Emílio, apenas um único artigo três anos mais tarde, *Hiroshima minha dor* (São Paulo, nº 10, 19 de maio de 1963) publicado na revista *Brasil, Urgente*.

⁷⁷ A atribuição desse artigo a Paulo Emílio foi feita por José Inácio de Melo e Souza em seu livro “Paulo Emílio no Paraíso”. Gostaria de agradecê-lo pela referência e apoio na localização desse artigo, possibilitando sua inserção nesse trabalho.

⁷⁸ Apresentação, *Suplemento Literário*, nº 1, O Estado de S. Paulo, 6 out 1956. In: PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos. Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.208. Sobre O *Suplemento Literário* ver ainda WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo (1956-67)*. Mestrado/FFLCH/USP, São Paulo, vol. I e II, 1982.

⁷⁹ SOUZA, José Inácio de Melo e. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 437.

Em *A pele e a paz*, primeiro ensaio para o *Suplemento Literário*, Paulo Emílio inicia sua análise ressaltando a pouca importância da epiderme no cinema.

O lábio, a perna, o pescoço são valores com que o cinema sempre jogou, mas dentro de suas configurações próprias, sem dar à matéria-prima da cutis a oportunidade de se afirmar.

Introduz com esse assunto o novo cinema francês e os “moços da Cahiers” que comentam “o realismo da epiderme e dos gestos” presentes em Roger Vadim. Essa questão com a qual inicia seu artigo somente será retomada ao final do mesmo.

Paulo Emílio se declara conhecedor da obra de Resnais e, dos seus dez filmes documentários de que tem notícia, afirma não ter assistido a apenas dois ou três. Com relação a Marguerite Duras diz não conhecer nenhum de seus romances.

Ao falar de Alain Resnais destaca o fato dele ter frequentado “um pouco” o Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), e chama a atenção para a sua formação de montador. Especialidade que Paulo Emílio parece não julgar de grande valor criativo por considerar que a experiência de Resnais está na de “colador de pedaços de filmes”.

Para Paulo Emílio, o primeiro filme de longa metragem de ficção de Alain Resnais não traz nada de inovador do ponto de vista estético, como “alguns comentaristas procuram enxergar”⁸⁰, já que é na verdade uma junção das experiências realizadas nos documentários de curta metragem anteriores. O ineditismo está no “fato de um filme difícil e de longa metragem ter conquistado o público a esse ponto”. Procura explicar tal desempenho frente ao público no que considera ser a questão central na estrutura do filme: “Hiroshima mon amour não é propriamente o centro de um espetáculo coletivo”. Paulo Emílio acredita que as

⁸⁰ Paulo Emílio parece dialogar, sobretudo com comentaristas estrangeiros e conversas informais com críticos brasileiros, já que é dele as primeiras considerações publicadas no Brasil acerca do filme. Essa opinião de que o filme não traz nada de inovador será posteriormente corroborada por outros críticos, entre eles Antonio Moniz Vianna.

preocupações políticas e morais manifestadas por Marguerite Duras e Alain Resnais por ocasião do lançamento do filme não têm ressonância no público. Ao que parece, Paulo Emílio está se referindo a uma entrevista que Marguerite Duras deu à revista *Les Nouvelles Littéraires* e que fora reproduzido na edição de nº 88 da *Téléciné*. Nessa entrevista Marguerite Duras diz: “On peut aimer n’importe qui, n’importe où, n’importe quand”⁸¹, frase que Paulo Emílio cita no artigo. Para situar os leitores que ainda não assistiram ao filme, Paulo Emílio faz um pequeno resumo da história e conclui dizendo:

Como vemos, os acontecimentos além de tristes e pouco patrióticos são imorais, e para completar o quadro o amante japonês por seu lado também é casado e feliz.

Para Paulo Emílio, o que poderia ser motivo de incompreensão ou mesmo de repúdio por parte do espectador, é apenas um detalhe da narrativa que foi facilmente absorvido pelo público. A forma adotada por Resnais e a “ausência de sentimentos socializados” são na verdade o cerne da questão. Nesse ponto dispara uma crítica ácida ao filme.

Tenho a impressão de que, no caso de Hiroshima, não há relação entre o movimento de bilheteria e o público real. Este último é pequeno, mas multiplicado, pois todo espectador revê a fita, em geral mais de uma vez. O espectador de Hiroshima mon amour não é membro de um grupo que aceita ou discute valores, mas uma individualidade isolada diante de uma meditação e de um canto, de resto um tanto neuróticos. A ausência de sentimentos socializados torna o escândalo impossível. O Patriota francês, o racista mais antijaponês, o católico mais imbuído de horror ao adultério, ficam necessariamente desarmados diante de Hiroshima mon amour, pois a fita não lhes propõe ideias, mas os introduz num delírio.

⁸¹ “A gente pode amar não importa quem, não importa onde, não importa quando”.

É um tanto curioso esse comentário de Paulo Emílio, bem como os termos que utiliza para qualificar o filme de Resnais: “individualidade isolada” com contornos “neuróticos” e que nos “introduz num delírio”. Talvez em função de sua formação política com raízes socialistas, partidário de ideais de uma esquerda independente, Paulo Emílio tenha demonstrado um certo incômodo ao novo tratamento que Resnais dá a um assunto que diz respeito a toda a humanidade.

Ao final do ensaio, ameniza um pouco o tom de seu discurso, por vezes irônico e implacável, e argumenta que se o espectador entrar no universo de Alain Resnais e Marguerite Duras vai “saborear o que a obra comunica de essencial a respeito da pele e da paz”. Retoma aqui o tema do artigo e considera que a dificuldade em reconhecer as formas dos corpos entrelaçados nas primeiras imagens é devido a “nossa pouca intimidade cinematográfica com a cutis” e no parágrafo seguinte, com ironia, completa: “que essa última anotação não sirva de pretexto para mobilizar as más vontades contra a projeção de Hiroshima Mon Amour no Brasil”.

No próximo parágrafo, transcreve na língua original um trecho do diálogo da personagem de Emmanuelle Riva, especificamente o último antes que as feições dos amantes nos sejam reveladas, e em seguida conclui:

Nesse momento as imagens documentais são substituídas por uma sequência dos amantes, a mais alegre e feliz de todo o filme, quando ela diz ao japonês: ...C'est fou ce que tu as une belle peau...

O tom irônico que marca o primeiro texto de Paulo Emílio desaparece no segundo artigo *Papel de Marguerite Duras* dando lugar a informações a respeito da gênese de criação do filme e sobre Alain Resnais. Cita como referência dois curtas documentários de Resnais, *Nuit e Brouillard* e *Le Chant du Styrène* para ressaltar a força textual presente em seus filmes, que ocupa tamanha expressão que “um crítico francês, Armand Caulliez, optou definitivamente pela não inclusão do cinema entre as artes visuais”.

Paulo Emílio comenta a recusa de Alain Resnais em aceitar a denominação de “autor cinematográfico”. Aponta dois dos seus argumentos, o primeiro diz respeito ao fato de fazer filmes sob encomenda e o segundo pela valiosa cooperação de autores literários em seus trabalhos. Esses argumentos de Alain Resnais foram apresentados durante entrevista concedida a Michel Delahaye para a revista *Cinéma*⁸² e tiveram ampla repercussão na França, sendo reproduzida em outros periódicos da mesma época.

Apesar das razões apresentadas por Resnais, Paulo Emílio pondera que o fato de trabalhar com projetos que lhe são apresentados nunca impediu que exercesse sua função com total liberdade criativa, condição que seus produtores sempre aceitaram. Por outro lado, a questão de seus colaboradores literários e do papel que desempenham no processo criativo dos filmes é um dado que Paulo Emílio procura demonstrar ao leitor através da descrição da forma como o roteiro de *HMA* foi concebido.

Nesses diversos exercícios, Resnais concedia sempre a mais completa autonomia artística à sua colaboradora, mas ele próprio tudo calculara com justeza. Só no fim do trabalho Marguerite Duras compreendeu que o cineasta estivera provocando-a desde o início, e que ela sempre respondera na forma por ele desejada.

Apesar do desempenho de Alain Resnais na condução do filme, como citado acima, Paulo Emílio não volta à questão da recusa de Resnais em se aceitar com autor cinematográfico, se são ou não “fundados os seus escrúpulos”. Em nenhum momento do texto deixa claro se a expressão “autor cinematográfico” está ligada à *política de autor* difundida pelos jovens críticos do *Cahiers du Cinéma* e também não desenvolve sua análise nessa direção. Acreditamos que quando ele diz que “Alain Resnais costuma recusar modestamente o qualificativo de autor cinematográfico”, esteja sim fazendo menção à *política de autor*, já que

⁸² *Cinéma*, nº 38, jul. 1959.

Alain Resnais se faz presente nos quadros da *Nouvelle Vague* nesse momento. De todo modo, é sabido que Paulo Emílio não compartilha da *política de autor* - apesar de dialogar com ela - utilizando a expressão autor muitas vezes como sinônimo de diretor, cineasta ou realizador⁸³. Lembramos ainda a definição que o próprio Paulo Emílio dá de artesão e autor, aplicando seu conceito não apenas para aqueles que exercem a atividade de direção, mas estendendo-a a outras funções de criação e até mesmo técnicas. Diz ele:

O artesão, mesmo quando possui autoridade no esquema da produção, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura sempre dar relevo à sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte.⁸⁴

Essa distinção proposta por Paulo Emílio também não é adotada em relação ao trabalho de Resnais, talvez por não estar claro ainda para ele qual é a atuação de Resnais e de Duras no processo. Por isso, o que parece ser centro da discussão é o papel de Marguerite Duras no processo geral de realização do filme, já que em seu primeiro artigo em nenhum momento Paulo Emílio se refere à obra como sendo de autoria apenas de Resnais - na maior parte do tempo utiliza a expressão no plural, “os autores de Hiroshima Mon Amour”. Questão que ele vai aos poucos desmontando ao longo de seus artigos, quando ressalta a importância do comentário literário nos curtas documentários de Alain Resnais, citados na introdução do ensaio, que servem agora ao final desse texto como elemento comparativo em relação ao papel central que os diálogos e os monólogos ocupam no filme.

⁸³ BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense e Edusp, 1994.

⁸⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Artesão e autores*. Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo, 14 abr. 1961.

Duas linhas de diálogos são suficientes como um abre-te Sésamo para o mundo áspero e amoroso de Alain Resnais.

“Abre-te Sésamo” para um universo desconhecido e intrigante para Paulo Emílio que termina seu ensaio constatando que:

Há um mistério na estrutura das películas de Resnais. Talvez possamos esclarecê-lo um pouco, um dia, pela descrição íntima de *Hiroshima mon amour*.

Amor e Morte foi o ensaio seguinte, publicado em junho de 1960. A partir da rememoração de um encontro que teve com o poeta e colecionador de filmes uruguaio Fernando Pereda, destaca o olhar obsessivo pela presença da morte que ele vê em filmes primitivos.

Pereda está convencido de que certos animais – os cachorros que acompanham as correrias dos personagens nas fitas cômicas – son los primeros fantasmas inadvertidos.

Esse comentário serve de ligação para Paulo Emílio introduzir a sequência de *HMA* em que um cachorro deformado pelos efeitos da bomba circula entre as ruínas produzidas pela mesma.

Esses cães fotografados para sempre participam de uma das constantes do filme, a preocupação com a memória como fidelidade ao amor e à morte, e a necessidade eventualmente dolorosa do esquecimento.

O filme é baseado em oposições constantes nas quais os termos em conflito se interpenetram intimamente. Todas as contradições encontram guarida na perpétua dialética de *Hiroshima mon amour*. O desenvolver desencontrado e em última análise harmonioso é dominado entretanto pelos temas maiores do amor e da morte.

“O filme é baseado em oposições constantes” como pode ser notado na sequência inicial em que os corpos entrelaçados dos amantes dividem espaço

com as cenas atroz dos efeitos da bomba atômica. O amor e a morte ficam “indissoluvelmente colados”.

A adesão é tão intensa que não sentimos imediatamente a presença, num corpo só, dos temas discrepantes e complementares.

A contradição existente entre o amor e a morte se traduz na escolha do próprio título do filme, que para Paulo Emílio “nunca fita de cinema recebeu título tão adequado”. O filme, segundo Paulo Emílio, está configurado sob o que ele considera ser as linhas de força: amor, morte, memória e esquecimento. As forças dicotômicas encontram expressão e significado através da memória do personagem de Emmanuelle Riva. A história de amor que vive com o japonês em Hiroshima a faz rememorar a relação traumática do amor que viveu no passado com o soldado alemão em Nevers. Além de estabelecer uma analogia entre seu drama em Nevers e a tragédia da bomba atômica em Hiroshima. Ao ser a memória o condutor de toda a história, o tempo e o espaço se dissolvem, já que as imagens do presente e do passado se mesclam indistintamente.

A introdução de lembranças é o cerne de *Hiroshima mon amour* e tem pouca relação com as habituais técnicas cinematográficas de referência ao passado. A fita é um poema que abole os elementos históricos e geográficos introduzidos.

As imagens não têm correspondência imediata com as palavras, situação que está em consonância com as lembranças de Emmanuelle Riva, que não obedecem a uma cronologia. Cita longamente um trecho da fala da personagem e encerra constatando que “é difícil escrever sobre *Hiroshima mon amour*”.

Essa dificuldade de escrever sobre o filme, assumida por Paulo Emílio ao final do ensaio, deixa claro o desconforto que *HMA* causou no autor desde o primeiro artigo, em que prefere o tom irônico. No primeiro artigo, não vê novidades estéticas já que considera que Resnais tenha apenas reunido suas experiências

anteriores no documentário. Nesse ensaio, *Amor e Morte*, afirma que as técnicas de retorno ao passado, utilizadas por Resnais, não são habituais. Essa constatação não é um indício de uma novidade estética? A ausência de referências narrativas cinematográficas conduzidas pela lembrança, como as empregadas por Alain Resnais, pode ser um dos motivos da dificuldade encontrada por Paulo Emílio em escrever sobre o filme. O embaraço diante do primeiro longa-metragem de Resnais persistirá ainda nos dois últimos artigos publicados no *Suplemento Literário*, *Esperando Hiroshima* e *Não Gostar de Hiroshima*.

Hiroshima mon amour, visto, ouvido e lido, produz algo muito próximo da obsessão. O filme aliás se insere no grande medo do tempo presente, e é construído em torno de uma neurose. Tudo isso e a forma particular que assumiu a obra não facilitam o comentário.

Esse é o primeiro parágrafo do artigo *Esperando Hiroshima* publicado no dia 25 de junho de 1960. Publicação marcada por uma pausa em suas análises sobre *HMA* para comentar a Semana Chapliniana promovida pelo Clube de Cinema de Ribeirão Preto⁸⁵. Mesmo mediante ao que Paulo Emílio considera ser “muito próximo da obsessão”, ele interrompe a sequência de artigos para destacar, sempre com o olhar atento, as atividades cinematográficas ocorridas em âmbito nacional.

Esperando Hiroshima é talvez o artigo em que Paulo Emílio mais claramente expressa seu incômodo em relação ao filme e se coloca impaciente para revê-lo. Chamo atenção ao fato de Paulo Emílio ter escrito esses artigos tendo como referência as publicações estrangeiras, já que ele viu *HMA* apenas uma única vez, e mais ainda por dedicar cinco espaços no *Suplemento Literário* a um filme que ainda não está em cartaz e que, portanto seus leitores ainda não tiveram a oportunidade de ver.

⁸⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Carlito em Ribeirão*. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 11 jun. 1960.

Considero tarefa útil consagrar algumas colunas de jornais a *Hiroshima mon amour*, antes da sua apresentação. Gostaria que uma parte do público ganhasse um pouco de tempo. Receio que alguns espectadores se irrite com a obra de Alain Resnais devido, não a uma legítima divergência, mas a um mal-entendido.

O seu esforço na tentativa de compreender o filme prossegue. Para Paulo Emílio “essa fita exige atenção, tensão, e ao mesmo tempo abandono”. Isso por considerar que alguns comentários sobre o filme como, por exemplo, dizer que não respeita uma cronologia não são suficientes para entender sua estrutura.

Não sei ainda a que atribuir a surpreendente unidade de uma obra cuja essência seria a do caos.

Acredita ter se deixado embalar pela voz da atriz ao recitar o texto de Marguerite Duras e cita como exemplo a primeira sequência do filme, quando ela narra os efeitos da bomba atômica. Em seguida afirma:

Nessas linhas impregnadas de ideologia social reconhecemos a mesma pulsação das passagens dedicadas à exaltação da posse amorosa ou ao lamento pelo amante citados em artigos anteriores. Eis pois uma película cuja vibração fundamental nos é dada pelo texto.

Estabelece uma relação do recitativo com a ópera e associa seu comentário ao fato de Resnais ter admitido buscar realizar um cinema lírico que tem correspondência com o teatro lírico. Lamenta em seguida o fato de várias pessoas já terem assistido ao filme no Brasil, mas não tecerem comentários antes de sua exibição pública como é o caso do crítico José Sanz, responsável pela tradução para o português dos diálogos do filme. Para Paulo Emílio a pessoa no momento mais adequada para comentar a estrutura de *HMA*, já que possui “uma intimidade não só emocional mas ainda técnica”.

Quanto a mim, continuo a encontrar uma dificuldade grande em explicar a outrem de que se trata. Sei que existe um caminho para nos levar ao cerne de Hiroshima mon amour, mas não consigo encontrá-lo.

(...)

O que tenho feito nestas crônicas é girar em torno da película.

Descreve novamente a história do filme; lembramos que já o fez em publicações anteriores, mas agora sem o tom irônico que marcou o primeiro artigo. Faz nesse momento uma adaptação livre da sinopse oficial divulgada pelos produtores e termina seu ensaio falando do seminário que a Universidade Livre de Bruxelas organizou em torno de *HMA*, em que ficou a cargo de Marguerite Duras e Alain Resnais o ponto destinado à síntese do filme. Escolha que para Paulo Emílio “não está isenta de malícia”.⁸⁶

Não gostar de Hiroshima é o último artigo da série publicado no *Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo*. Infelizmente, não existem artigos posteriores de Paulo Emílio no período de exibição pública do filme. Esse é um dado que nos causou estranheza, já que sua ansiedade em rever o filme foi manifestada mais de uma vez, como esperança de procurar as respostas a suas inquietações, como podemos observar no parágrafo que abre o quinto artigo.

⁸⁶ No artigo *Hiroshima Mon Amour* de Gilbert Salanchas (Téléciné, nº 88), o autor comenta que a Universidade Livre de Bruxelas anunciou esse Seminário com duração de 5 meses para discutir os temas abaixo com as seguintes personalidades:

- Esquecimento – memória – lembrança: Ph. Toynbee, Yves Bonnefoy, Jean Starobinski, Théodoré Louis, Georges Poulet e ainda especialistas de psicanálise e da psicologia, Lasan (Paris), Juliette Boutonnier (Strasbourg) e Faverge (Solvay);
- O amor: André Breton, Iris Murdoch, Georges Bataille;
- Solidão – angústia: Sartre, Morin;
- A mulher moderna: Simone de Beauvoir, Christiane Rochefort, Dominique Aury, Nicole Verdrès e John Brown;
- A guerra: Carlo Lévi, J. Amrouche, Luc de Heusch;
- Caráter existencial: N. Sarraute, Queneau, Alphonse de Waelhens, Léopold Flam;
- A forma: E. Souriau, J. Queval, Robert Klossowski, Johan Daisme, André Souris, Robert Wangermée, Boris de Schloezer, Lindsay Anderson, Gavin Lambert e provavelmente realizadores de cinema entre eles Antonioni.
- Expressão do homem moderno – filme de nosso tempo - mitos: R. Barthes, C. Lévi-Strauss, Etiemble, Régis-Bastide, J. Hawlett, Geneviève Serreau;
- Síntese: A. Resnais e M. Duras.

Não encontramos textos referentes ao Seminário com essas personalidades. De qualquer forma, o Seminário aconteceu durante um semestre na Universidade e envolveu estudantes e profissionais multidisciplinares sob a coordenação de Raymond Ravar. O resultado foi publicado no livro: *TU N'AS RIEN VU À HIROSHIMA! Séminaire du filme et du cinéma*, Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, Publié avec l'appui du Ministère de l'Education nationale et de la Culture, 1962.

Possivelmente gosto menos de *Hiroshima mon amour* do que tenha aparentado. Espero esclarecer minhas ideias ao rever a fita neste mês. Ela não nos dá paz. As adesões ou repulsas que provoca mergulham inicialmente na ambiguidade.

Considera, nesse sentido, impossível alguém ter uma visão absoluta sobre o filme de Resnais, “a menos que se dê livre curso a um juízo deformante”. Caminho que, para Paulo Emílio, foi trilhado pelo crítico francês Jean Collet, no artigo intitulado *Hiroshima sans amour* publicado no número 88 da revista *Téléciné*. Paulo Emílio resume as ideias do autor. Destacamos abaixo um trecho.

Em *Hiroshima mon amour* não haveria tragédia e nem mesmo amor. Os personagens não sofrem, aos olhos do crítico francês, o peso do destino. São seus próprios carrascos esses amantes que desarmam e desarticulam a paixão, se aniquilam e se desintegram de forma, por assim dizer, autônoma. O amor estaria ausente desta comunicação através de pele e palavras. Só permanece ‘le goût d’un amour impossible’.

(...)

A conclusão é, sobretudo, bastante desconcertante. Como não encontra na fita nenhum prolongamento espiritual, o crítico não hesita em proclamar que ‘*Hiroshima mon amour* é o primeiro filme marxista’.

Para Paulo Emílio o texto de Jean Collet é estimulante no sentido de demonstrar que gostar é tão trabalhoso quanto não gostar da obra de Resnais. Comenta esse movimento contraditório em que cada crítico mergulha na tentativa de analisar a obra. A mesa redonda promovida pela revista *Cahiers du Cinéma* para discutir *HMA*, para Paulo Emílio é um bom exemplo em que cada participante dialoga consigo mesmo. Lembra que Jean-Luc Godard se incomoda um pouco com as imagens de horror que provocam desconforto no espectador. Para Paulo Emílio são até discretas diante do que realmente aconteceu em Hiroshima e Nagazaki e completa:

Nesse domínio as críticas que são feitas ao texto de *Hiroshima mon amour* não se referem à crueza. Ao contrário, o que se reprova às vezes a Alain Resnais, a Marguerite Duras, e a entonação de Emmanuelle Riva, é terem aveludado o horror.

Em seguida Paulo Emílio cita um trecho da fala da personagem que servirá de ligação para introdução do filme americano *On The Beach* (A Hora Final), a que ele dedicará espaço em sua próxima coluna. Com esse artigo, Paulo Emílio encerra a sequência de textos dedicados ao primeiro filme de Resnais no *Suplemento Literário*. Seu próximo artigo é *Hiroshima, mon amour* publicado na *Revista Visão* de 8 de julho de 1960.

Esse texto é ilustrado com cinco fotos de cenas do filme e uma delas traz como legenda o ponto que conduzirá sua análise: “o filme alia drama europeu ao drama japonês. Emmanuelle Riva é o elo que projeta dramaticamente a obra de Resnais”.

Paulo Emílio faz referência inicialmente à capacidade do filme em causar polêmicas. Algumas pessoas amam, outras odeiam, mas ninguém fica indiferente à obra de Resnais. Ressalta ainda o êxito de *HMA* por onde foi exibido, já que foi considerado pela crítica um filme com pouca chance comercial.

O êxito de *Hiroshima, mon amour* demonstra a existência, em toda a parte, de dezenas de milhares de pessoas – mínimo necessário para assegurar a carreira de um filme – capazes de apreciar uma obra que exige do espectador a mesma atenção com que faria a leitura de um livro.⁸⁷

Paulo Emílio atribui à atuação de Emmanuelle Riva na película um fator a se considerar na boa carreira comercial atingida pelo filme. Esse aspecto levou vários jornalistas a investigar a vida pessoal de Emmanuelle Riva. Paulo Emílio destaca então, alguns pontos da biografia da atriz, e estabelece uma relação de

⁸⁷ O que antes era motivo de ironia no artigo “A pele e a Paz” publicado no *Suplemento Literário*, agora é ato elogiável.

aproximação entre sua vida e a da personagem do filme. Aponta para o fato dela ser do interior da França, como a personagem do filme, e de ter lutado para ser atriz na capital. Nesse percurso de luta de Emmanuelle Riva estão dois anos de loucura, como os vividos pela personagem em Nevers. Ao estabelecer essa relação, Paulo Emílio faz o relato dos acontecimentos do filme.

Paulo Emílio destaca ainda o aspecto literário presente no filme, construído intencionalmente com a presença dos diálogos e monólogos escritos por Marguerite Duras. Termina a sua análise destacando a escolha do título, ponto que já foi motivo de observação no ensaio *Amor e Morte* publicado no *Suplemento Literário*.

O nome Hiroshima, mon amour resume, numa síntese admirável, os dois temas fundamentais da fita. Além de poema de exaltação do amor, a obra lança impiedosamente ao nosso rosto a lembrança da hecatombe nuclear.

Com esse artigo, Paulo Emílio encerra a sequência de textos dedicados ao primeiro longa-metragem de Resnais antes de sua exibição comercial no Brasil. A sua próxima referência ao filme se dará apenas em 1963, na revista *Brasil, Urgente* no artigo intitulado *Hiroshima minha dor*, deixando, portanto um hiato em seu trabalho de análise.

Logo que iniciamos a leitura de *Hiroshima minha dor*, não sabemos ao certo onde Paulo Emílio pretende chegar ao declarar que em tempos antigos fora um dia a favor da bomba atômica lançada em Hiroshima. Uma declaração no mínimo polêmica passados tantos anos e principalmente por conhecermos os efeitos que a bomba atômica causou na população de Hiroshima e Nagasaki, além da ausência de sentimento de esperança na humanidade. Mas, como afirma Ismail Xavier em seu texto *A estratégia do crítico*⁸⁸, existe “uma tendência de Paulo Emílio a desconcertar, instigar pela provocação”. Além de uma

⁸⁸ XAVIER, Ismail. *A Estratégia do Crítico*. IN: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org). *Paulo Emílio: um Intelectual na Linha de Frente*. Rio de Janeiro-São Paulo: Embrafilme-Brasiliense, 1986.

característica de Paulo Emílio, a polêmica também fazia parte da linha editorial do jornal. O tablóide semanário *Brasil, Urgente* era uma publicação da ala esquerda católica com um engajamento social ávido por reformas sociais no Brasil. José Inácio comenta ainda que esse é o período em que Paulo Emílio adota um estilo mais leve e pessoal, dirigindo-se ao leitor muitas vezes na primeira pessoa⁸⁹.

A declaração de apoio à bomba e, esse artigo, fora suscitada por uma matéria de um jornalista sobre a Segunda Guerra Mundial em que o mesmo se esquece de citar o episódio que culminou com o lançamento das bombas atômicas nas cidades de Hiroshima e Nagazaki. Paulo Emílio encontra uma oportunidade para retomar a série de artigos dedicados ao filme de Resnais em 1960 e que ficaram sem conclusão. Descrevo abaixo os dois últimos parágrafos do artigo que tratam especificamente de *HMA*.

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

A incapacidade, a impotência, a paralisação, em última análise, o pudor dos autores de Hiroshima meu amor diante da Hiroshima de 1945 faz acompanhar a emoção artística e humana que nos envolve do gosto forte do remorso e da vergonha.

Nesse trabalho, Paulo Emílio declara, pela primeira vez publicamente, sua enorme admiração pelos “responsáveis pela fita”. Acreditamos que o

⁸⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 439.

incômodo demonstrado nos artigos anteriores refletiu o sentimento que tomou Paulo Emílio quando do aparecimento de *HMA*. O grande número de artigos produzidos por ele é um indício da importância que ele atribuiu a obra de Resnais. José Inácio lembra que apenas *Les Amants* de Louis Malle mereceu comparável atenção de Paulo Emílio⁹⁰.

Infelizmente Paulo Emílio não publicou outros ensaios e, apesar dessa lacuna deixada por ele, *HMA* nunca deixou de estar presente em seu trabalho como fonte de pesquisa e análise. O filme foi objeto de estudo no seminário *Lirismo, Poesia e Declamação*, ministrado por ele junto à cadeira de Teoria da Literatura do professor Antonio Candido na Universidade de São Paulo, em 1963⁹¹. Em seu arquivo pessoal depositado na Cinemateca Brasileira, encontramos ainda o que foi denominado por ele “esboço de bibliografia sobre Alain Resnais e sua obra”. Três páginas de referências bibliográficas divididas em tópicos: estudos gerais, entrevistas, textos, textos críticos, *Hiroshima mon amour* e *L'Année Dernière à Marienbad*. Ao que indica, esse material foi elaborado para esse seminário, já que as referências bibliográficas são de textos publicados até 1962.

Em 1964, então professor da Universidade de Brasília, Paulo Emílio mais uma vez ministra curso em torno de *HMA*. No trecho abaixo, extraído do livro de José Inácio, Jorge Bodanski e Rafael Hime falam sobre o curso.

Rafael Hime, que assistiu ao seminário sobre a fita de Resnais, relatou que ele ‘(...) consistia em chamar, em torno na projeção do filme, todos os departamentos para depor – língua francesa, psicologia, história, cinema, estética... 4 ou 5 dias vendo todos os dias [o filme]. O Paulo Emílio entusiasta, levava aquela gente toda para ali e, depois da projeção, tinha um pequeno intervalo, e então as pessoas do dia, os psicólogos, os artistas... vinham fazer sua intervenção, e havia os debates (...)’. Bodansky considerou o semestre sobre *Hiroshima* fundamental para o seu aprendizado

⁹⁰ SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 469.

⁹¹ *Ibidem*, p. 418.

cinematográfico. Numa primeira etapa, o trabalho consistia na projeção da película e anotação dos planos, '(...) a gente tinha que simplesmente fazer um tracinho e depois contar quantos planos a gente conseguiu encontrar no filme. E evidentemente, quando acabava, cada um tinha um número completamente diferente do outro. Isso foi feito várias vezes. Acho que ele projetou cinco ou seis vezes esse filme nos obrigando a anotar os planos até que os números ficavam mais ou menos coincidentes. Isso foi fundamental porque aprende a ver um plano. Quer dizer, você aprende a ver a célula do cinema que é o plano, a ler um plano, a identificar um plano (...). E depois ele continuou projetando o mesmo filme e cada vez chamando a atenção para um aspecto diferente: para a fotografia, para o diálogo, para a movimentação de câmera, para o som'.⁹²

Esses depoimentos nos ajudam a compreender a dimensão dada por Paulo Emílio ao filme de Resnais na história do cinema. O caráter obsessivo no estudo do filme a que submetia os seus alunos apenas confirma o rigor de suas análises.⁹³

José Lino Grünwald

José Lino Grünwald se diferencia como crítico de cinema pela introdução em suas análises da teoria do conhecimento e da percepção, influenciado por autores como Maurice Merleau-Ponty, Ernst Cassirer e Walter Benjamin, apenas para citar alguns nomes. O seu grande interesse pela literatura, Grünwald era poeta e tradutor, também refletiu em suas análises, através de conceitos difundidos pelo Movimento Concretista, que se engaja em 1958, ou quando aplica a classificação que o escritor Ezra Pound adotava aos poetas, dividida entre inventores, mestres e diluidores. No caso do cinema, existem

⁹² Ibidem. p. 422-3.

⁹³ José Inácio de Melo e Souza comenta essa característica dos críticos, entre eles Paulo Emílio e Vinícius de Moraes, em que "a visão repetida do filme era uma necessidade para o início de um julgamento consciencioso". IN: SOUZA, José Inácio de Melo e. *A Carga da Brigada Ligeira: Intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945*. São Paulo, Tese de Doutorado, ECA/USP, 1995, vol I, p.57.

diretores “inventores”, ou seja, que inauguram uma linguagem; os “mestres” que sabiam tirar proveito das inovações dos “inventores”; e os “diluidores”, todos aqueles que não eram suficientemente bons para se enquadrarem nas duas categorias anteriores. Entretanto, essa classificação não era uma camisa de força, e muitos diretores eram classificados como “inventores” ou “mestres”, por exemplo, dependendo do filme que realizavam⁹⁴.

José Lino Grünewald talvez tenha sido um dos autores que mais referências fez aos dois primeiros filmes de Alain Resnais ao longo de sua carreira de crítico de cinema. Considera *HMA* e, posteriormente, *L'année dernière à Marienbad* marcos inauguradores de uma nova linguagem para o cinema após *Cidadão Kane* de Orson Welles. Nesses dois filmes, Alain Resnais estava sem dúvida entre os “inventores”. Não foi por acaso, que *HMA* e *Marienbad* se tornaram referências para as análises que fazia de outros filmes.

O artigo de José Lino Grünewald sobre *HMA* foi publicado no *Jornal de Letras* em junho de 1960. Nesse jornal carioca, de perfil cultural e tiragem mensal, Grünewald possuía muita liberdade no processo de escrita e na escolha do tema, já que era a contrapartida encontrada pelo jornal como forma de pagamento aos seus colaboradores. Como afirma Ruy Castro, apesar das limitações orçamentárias:

O Jornal de Letras saía com uma tiragem mínima (sem dúvida inferior a 5 mil exemplares) e só podia ser encontrado em algumas livrarias do Rio ou São Paulo. Mas tinha um bom sistema de assinaturas e era distribuído para bibliotecas e colégios públicos de todo o país. Aos cuidados do Jornal de Letras, José Lino recebia cartas das cidades mais improváveis de Estados como Rio Grande do Norte, Minas Gerais ou Santa Catarina. Um dos seus correspondentes na então distante Salvador, BA, era o jovem crítico e aspirante a cineasta Glauber Rocha.⁹⁵

⁹⁴ CASTRO, Ruy. In: GRÜNEWALD, José Lino. *Um Filme é um Filme. O Cinema de Vanguarda dos anos 60*. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.12.

⁹⁵ idem. *ibidem*., p.12.

Sob o título *Hiroshima meu amor – um filme-revolução*, Grünewald anuncia o tom do discurso que pautará seu artigo. Logo no primeiro parágrafo, demarca sua posição ao considerar que o filme de Alain Resnais é a grande revolução no cinema, dezenove anos após *Cidadão Kane*. Para o crítico, *HMA* faz uma reformulação estrutural no cinema na medida em que aplica de maneira diversa vários dos elementos cinematográficos. Nesse primeiro momento, não deixa claro quais são esses elementos cinematográficos e nem mesmo como são empregados. Grünewald vai construindo sua análise alicerçada nas ideias do movimento concretista e nos conceitos de Merleau-Ponty, para reafirmar a importância da obra de Resnais.

Uma nova dinâmica de relações, reativando a capacidade de impacto em termos mais profundos. O seccionamento capital de qualquer recurso filiado a um terreno descritivo-anedótico: compreender o cinema em sua essência de um complexo de imagem-som-movimento – um conteúdo de formas, não a serviço de uma *clicherie* temática preestabelecida, mas, ele mesmo, em sua propulsão rítmica, um universo concreto de sugestões.

Um convite ao leitor a compreender *HMA* dentro desse “universo concreto de sugestões”, no sentido de evitar a distinção entre forma e conteúdo. Estamos diante de uma nova linguagem. Nesse caminho, Grünewald vai pontuando ao longo do texto a novidade da aplicação dos elementos cinematográficos na obra de Resnais.

Uma película que consiste em aguda revelação à sensibilidade – como disse Merleau-Ponty, ‘percebemos mediante a conjunção de nossos sentidos’. Daí, encontramos uma obra de imediato e violento impacto, rompendo um saturado pára-brisa de expectativas no campo do intelecto por trazer uma experiência formal inteiramente nova.

Apesar dessa experiência formal com base em nossos sentidos, Grünewald acredita que Resnais “não foge à realidade”. Realiza um cinema do

instante, em que cada sequência se coloca como autônoma, anulando o passado, o presente e o futuro. Nessa medida, o presente é intensificado. O filme de Resnais é também fundamentado na dialética sentimento X pensamento, onde “o que importa é o que a memória já filtrou” dos eventos passados.

Tudo se passa, nada se passou, ou nada se passa, através do tudo que já se passou; cada experiência vivida modifica, na área do pensamento, as precedentes.

Para Grünewald não existe em *HMA* uma história que pode ser apreendida como na “velha tradição literário-discursiva”. Cita como exemplo a frase que encerra a trama em que os personagens se denominam Nevers e Hiroshima. Considera ser “talvez o único ponto discutível do filme: uma pista redundante, por sua impostação literária? Uma explicação chave de ouro?” Grünewald apresenta sua resposta a essas questões concluindo que ao contrário do que ocorre normalmente no cinema, a história desse filme pode ser, ao mesmo tempo, o tudo ou o nada.

O esforço em dar significado a coisas que fogem à sua implicação. O absoluto não está na afirmação ou na negação, mas no conflito constante de significados. Esta é a única permanência, multiforme, e daqui nasce uma dinâmica também permanente: a relatividade. E, nisso, a frase final – Eu sou Nevers e tu és Hiroshima – equivale à única concessão a um simbolismo.

Em seguida, ressalta a contínua fragmentação narrativa do filme como princípio eisensteiniano levado às últimas consequências, que para ele não é apenas uma questão de forma, mais de “fundo-forma”. Grünewald reconhece que as inovações empregadas por Alain Resnais já puderam ser observadas em obras antecedentes e indica, finalmente, os pontos que fazem de *HMA* um filme de invenção. Primeiro, o uso do *flashback* não apenas como quebra de cronologia. Em *HMA*, o *flashback* não é motivado por acontecimentos narrados pelo

personagem. Encontra referência para esse tipo de uso do *flashback* na literatura, em John Dos Passos e James Joyce, sobretudo na montagem interior de *Finnegans Wake*⁹⁶.

O segundo ato de invenção está no emprego dos diálogos. Um recitativo uniforme que é ao mesmo tempo extemporâneo e dá uma noção de ausência. O diálogo ilustra situações, não havendo ponto de confluência “geográfico-naturalista”. E cita a Gestalt como exemplo, que separa a “*ambiência geográfica*” do “*campo do comportamento*”. Nesse sentido, nem Nevers, nem Hiroshima são pontos de referência geográfico.

A imagem perde quase totalmente uma condição de representatividade alegórica, reduz-nos a interpretação ao que ela mesma se apresenta em caráter de objeto concreto. Uma transformação radical da função dos elementos faz variar a qualidade da sensação: substitui-se a emoção pela estesia pura.

Cita em seguida o comentário de Eric Rohmer que considera Resnais o primeiro cineasta moderno e cubista. Para Grünwald, Resnais vai ainda mais longe e realiza um “cinema-collage: fragmentos heterogêneos que se acumulam num nexo estrutural”.

O terceiro e último ponto destacado por Grünwald diz respeito à superposição de conflitos na acepção de Eisenstein, que em *HMA* são “multiplicados em uma pluralidade de esferas”.

(...) o que há é um desenvolvimento circular de imagens, sem princípio-meio-fim definido. E, nisso, o filme de Resnais está prestes a cumprir a observação de Michel Butor a respeito de *Finnegans Wake*: um romance que pode ser lido a partir de qualquer página.

⁹⁶ JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Faber&Faber Limited, 1939.

Grünwald não tem nenhuma preocupação em exemplificar os seus comentários com passagens ou detalhes estéticos do filme. Faz isso apenas superficialmente em alguns momentos, sem muito rigor, como pode ser observado inclusive quando cita a fala final dos personagens, em que não há uma preocupação em traduzir fielmente. Grünwald transcende essas questões, se preocupando muito mais com o significado de *HMA* para o desenvolvimento do cinema como arte, procurando compreender o filme como um todo indissociável.

Esse texto foi escrito em junho de 1960 sendo, portanto, posterior aos dois primeiros artigos de Paulo Emílio Salles Gomes sobre o filme. Não se pode dizer com certeza se José Lino Grünwald teve acesso aos textos de Paulo Emílio, já que em nenhum momento faz referência a eles. Constrói sua análise sem mencionar qualquer outro texto sobre o assunto, apenas cita a consideração de Eric Rohmer de que Resnais é o primeiro cineasta moderno. Por esta alusão, sabemos que Grünwald também leu o debate realizado pelo *Cahiers du Cinéma*. Termina seu comentário sobre o filme justificando o título que escolheu para seu artigo, mas ao mesmo tempo reconhecendo que revoluções como essas implementadas por Alain Resnais não acontecem no vazio.

Hiroshima meu amor é uma instigação para o futuro. O marco que representa pode ser fincado sem o menor receio. Resta esperar os frutos provenientes de um aproveitamento ainda mais evolutivo de seus elementos – assim como, de outra revolução anterior, Cidadão Kane, encontramos na técnica de Resnais o dedo de Welles. O ciclo inventivo se refaz e se multiplica.

Como dissemos anteriormente, José Lino Grünwald faz referências a *HMA* em muitos outros artigos que ele escreveu dedicados aos mais variados filmes. Como em muitos casos, as citações são longas e traçam o caminho que ele percorreu no entendimento da obra de Resnais, eles serão também abordados aqui.

No artigo que escreveu sobre *A Doce Vida*⁹⁷ de Federico Fellini, Grünewald evidencia a importância de *HMA* no processo do cinema, mesmo que muitos autores mais tarde venham a aperfeiçoar o método. Reafirma seu método de trabalho pautado na classificação dos diretores como inventores, mestres e diluidores.

Se *A doce vida* serve ao cinema do presente, Hiroshima servirá, pelo menos, ao cinema do futuro. Sob ponto de vista dialético, o primeiro propõe-se ao consumo imediato, aos fins, e o segundo, aos meios. Esta é a dedução generalizante da profundidade de Hiroshima - porque a profundidade, em arte, reside no fator formativo, não na escavação e no tatear de reentrâncias do pensamento do autor (o qual, como tema básico de especulação, pertence ao âmbito especializado da filosofia).

Por outro lado, apesar de classificar o filme de Fellini “uma obra-mestra”, questiona o fato dos defensores da *política de autor* não incluírem Fellini entre os diretores que recebem o status de autor. Tece em seguida um ataque a *política de autor* e diz que os críticos do *Cahiers du Cinéma* ao pontuarem suas análises considerando que “o fundo condiciona a forma”, acabam por camuflar o primado conteudístico na observação da obra de arte. Relativiza, em seguida, a ideia de autor levado com tanto rigor pelos defensores da *política de autor*, ao considerar que todo filme é um trabalho de equipe. Apesar de parecer que Grünewald também prime pela noção de autoria no cinema, sobretudo quando aplica o método classificatório de inventores, ou mesmo quando, em sua análise, centra no nome de Resnais, deixando de fazer referência aos membros da equipe de *HMA* (nem Marguerite Duras é citada), acreditamos que aqui já está sendo delineada sua “noção de administração” no cinema. Para Grünewald, o diretor deve ser encarado como administrador, aquele que realiza e promove uma interação entre a equipe, e dessa forma, não há lugar para uma direção

⁹⁷ Grünewald, José Lino. *A Doce Vida – Fellini e a nova babilônia*. Jornal de Letras, Rio de Janeiro, dez. de 1960.

individualista. Grünewald publica uma série de artigos sobre a noção de administração no cinema. No artigo, *Cinema ou Administração* publicado no Correio da Manhã em 18 de julho de 1965, faz referência explícita ao trabalho de Alain Resnais como exemplo de administrador. Grünewald diz:

Como queria Maiakovski, Resnais faz uma arte para produtores, pensando no futuro, mesmo que por enquanto poucos o compreendam. Mas quando se inferir o alcance de um relacionamento de especializações numa estrutura administrativa movida pelas contingências da máquina (e dentro dela o comportamento do homem), todos haverão de entendê-lo.

Na edição de janeiro/fevereiro de 1961 do *Jornal de Letras*, Grünewald publica o artigo *Cinema 1960*, com objetivo de realizar um balanço da produção cinematográfica desse ano. O marco na trajetória do cinema fora estabelecido por *HMA* e Grünewald não tem nenhum problema em, claramente, definir o divisor de águas, como pontua no início desse artigo.

Mil novecentos e sessenta, o ano histórico; a estreia do filme-revolução – *Hiroshima meu amor*. Seu diretor, Alain Renais, ergue um novo ponto de referência no transformismo estético da linguagem cinematográfica. Esse ponto estava há quase vinte anos em poder de *Cidadão Kane*, de Orson Welles. *Hiroshima*: novas proposições formativas, a inauguração de um novo tipo de dialética fundo X forma e quando as concepções de ideologia e produto já se interpenetram totalmente, através do próprio filme, com a abolição de um estágio cronológico.

Ampliando o referencial apresentado no artigo *Hiroshima meu amor – um filme revolução* de junho de 1960, em que José Lino aponta para a dialética sentimento X pensamento, nesse artigo pluraliza as dicotomias, são elas: memória X esquecimento; indivíduo X coletividade; criação X destruição e por fim “a apreensão fenomenológica do objeto – o espaço X tempo”. Não desenvolve essas oposições, até porque não se trata de um artigo específico sobre *HMA*, conclui,

entretanto dizendo que Alain Resnais é um diretor que ao estreiar no longametrage “entrou pela porta da história”. Encerra seu trabalho com uma lista dos dez melhores filmes do ano de 1960 sob seu julgamento, e claro *HMA* ocupa o primeiro lugar.

Como esse artigo trata de um balanço da produção do ano de 1960, Grünewald tece um único parágrafo a produção brasileira. Destaca *Na garganta do diabo* (1960, 100min) de Walter Hugo Khouri e *Cidade ameaçada*, de Roberto Farias, como bons filmes em qualquer parte do mundo e finaliza criticando a tendência do cinema brasileiro: “infelizmente, também muita chanchada – a irresponsabilidade para com o ofício. Mas nem vale a pena lembrar os nomes dessas coisas”.

No artigo *Acossado – um filme de vanguarda*, publicado no *Jornal de Letras* em agosto de 1961, Grünewald estabelece uma relação comparativa entre o filme *Acossado* de Jean-Luc Godard e *HMA*. *Acossado* é um filme de inventor e como tal é sem dúvida o melhor que se produziu na França desde *HMA*, em sua opinião. Considera que *Acossado* “descerra problemas não alcançados pela fita de Alain Resnais”. Pontua em seguida os fatores que fazem do filme de Godard “uma obra de choque”, são eles: a questão da quebra da continuidade; a movimentação incessante da câmera - diferencia dos travellings realizados em *Hiroshima*, que no seu entender são muito mais ordenados; a atuação dos intérpretes – “trabalho do ator submetido a novas perspectivas estruturais, em que os virtuosismos individuais cedem lugar a uma visão global” – tanto em *Acossado* quanto em *HMA*.

Nesse artigo, Grünewald é muito mais direto nas considerações que faz em relação ao filme *Acossado*, dá exemplos, estabelece relações com outros filmes, descreve sequências e ressalta a importância da música. Ao ler o texto temos a sensação que o primado de *HMA* termina aqui, e agora deverá dividir o espaço com a obra de Godard. Sensação que é confirmada nos textos que se seguem, em que o aparecimento de alguns filmes faz com que Grünewald

perceba no cinema uma arte em constante desenvolvimento, e em processo de ruptura.

Em março de 1962 no *Jornal de Letras*, Grünewald escreve o artigo *Conjuntura - o instante da ruptura*, em que exprime essa ideia da arte cinematográfica em desenvolvimento.

(...) essa *mise-en-situation* desfechada pelos cineastas mais responsáveis (Resnais, Antonioni, Welles, Ophüls, Godard) não reflete uma crise de base, mas o mergulho profundo do cinema em diferentes tipos de especulação estrutural, com a agenciamento de novos elementos – alguns até tidos como antcinematográficos, em especial na área da fala: diálogos, monólogos, voz off etc.

Nesse ensaio, trabalha algumas questões que foram centrais em análises relativas ao filme *HMA*, como por exemplo, o papel do diálogo. Questiona o uso equivocado que muitos diretores deram ao som no cinema, em que não exploraram as potencialidades advindas desse recurso. “Hoje, negar a palavra como fator integrante da cineforma será pecar pela base”. José Lino Grünewald para exemplificar seu raciocínio em defesa do uso da palavra no cinema, argumenta:

O sentido literário de narrativa, de ‘contar uma história’, está muito mais presente no clássico *O encouraçado Potemkin* – fita muda e com ritmo avassalador de cortes rápidos – do que em *Hiroshima meu amor*, um dos filmes mais falados dos últimos tempos.

Em seguida, pela primeira vez, descreve o enredo de *HMA*. Vale lembrar que na ocasião da publicação de seu artigo inteiramente dedicado ao filme em junho de 1960, Grünewald não escreve nenhuma linha nesse sentido, somente agora, dois anos mais tarde, assim mesmo com objetivo de ratificar essa ideia de que *HMA* não é literário:

Com toda a farta dialogação e vozes paralelas às imagens, é impossível deduzir em termos *literários* uma história, e muito menos a tradicional moral das fábulas. No máximo, o levantamento de certos dados forjando uma situação: uma atriz francesa e um arquiteto japonês que se tornam amantes em Hiroshima – a Hiroshima de alguns anos após a bomba. Ela é casada e foi lá atuar num filme sobre a paz; ele também é casado e, quase sempre, palavreia, em eco ou contraponto às divagações da protagonista, sobre seu passado e as interligações com a atualidade que também fazem esse passado presente. Disso e de mais um ou outro detalhe, não se consegue obter um escalonamento princípio-meio-fim, a facultar a mencionada redução conceitual a um foco de experiências exterior à obra. Embora exista um número quantitativamente maior de elementos ou afins à esfera da literatura, as suas relações entre si e com os elementos moto-visuais transcendem a microestrutura e enfeixam, ou melhor, constituem a própria macroestrutura. A experiência brota, autônoma, com o fazer – está circunscrita à concretização do filme.

O cinema liberta-se da literatura e trilha o seu caminho de forma independente. A quebra da narrativa clássica inaugura o cinema moderno. Nesse turbilhão de novas investidas no cinema, com filmes como *HMA* de Alain Resnais, *Acossado* de Jean-Luc Godard e *A Aventura* (*L'avventura*, 1960, 141min) de Michelangelo Antonioni, Grünewald consagra a *Cidadão Kane* de Orson Welles o grande marco inicial do cinema moderno.

As citações ao filme *HMA* ainda vão persistir por um longo tempo em suas análises, ocupando espaços cada vez menores, já que, em 1962 ocorre o lançamento no Brasil de *L'année dernière à Marienbad*, que passará a ser o centro das atenções de sua crítica. Grünewald vê em *Marienbad* o grande inaugurador da linguagem cinematográfica, desbancando enfim, *Cidadão Kane*.

Através de sua coluna diária no *Jornal do Commercio*, José Sanz realizou uma pequena campanha de propaganda a *HMA*, sempre reafirmando sua admiração àquele que considera ser um filme “extraordinário”. O envolvimento de José Sanz com o primeiro filme de Resnais é orgânico, uma vez que aceitou o convite da França Filmes para realizar a tradução das legendas para o português, missão admirada por Paulo Emílio Salles Gomes pela “responsabilidade de traduzir Marguerite Duras”.

Em sua coluna do dia 20 de julho de 1960, José Sanz anuncia a *avant-première* de *HMA* na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nesse artigo, intitulado *Hiroshima na Cinemateca*, José Sanz ressalta o valor da Cinemateca do MAM que procura dar a seus sócios um panorama do cinema mundial, trazendo filmes que não poderiam ser assistidos em circuito comercial⁹⁸. Anuncia, além das programações habituais que acontecem às segundas-feiras, os Festivais de Cinema, em especial o de cinema francês, que teve na pessoa de Henri Langlois da Cinemateca Francesa um apoiador importante, permitindo que se fizesse uma das mais completas mostras do cinema francês fora da França. Em seguida comenta a parceria com a distribuidora França Filmes que exhibirá na Cinemateca os filmes “do momento” na França: *Os Incompreendidos*; *Os primos*; *Arquimedes*, *O vagabundo*; *Os Libertinos* e; finalmente o tema do artigo, *HMA*.

Hoje, porém, o público da cinemateca irá ver um filme do futuro: *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais. Esta obra prima do cinema mundial, um filme destinado às mais profundas discussões, é algo completamente novo em matéria de cinema. Sua linguagem perturbadora e sugestiva nunca foi vista anteriormente. Sua banda sonora constitui, também um fato novo. Os três temas entrelaçados – o amor, a memória e a paz – apresentam-se de maneira não vista anteriormente. A interpretação de Emmanuelle Riva e Eiji

⁹⁸ José Sanz era no período o diretor da Cinemateca do MAM, cargo que assumiu em 1959 e permaneceu até 1965.

Okada quebram os padrões estabelecidos e o diálogo (melhor dito, quase um monólogo de Emmanuelle Riva) de Marguerite Duras, sob a forma de poema, dá aos espectadores o clima de horror que envolve esse amor impossível, ameaçado pela guerra e pelo olvido.”

Três dias depois em sua coluna *Cinema Notícias*⁹⁹, José Sanz lembra ao leitor que na semana seguinte “o mais discutido e importante filme do cinema moderno” poderá ser visto nos cinemas da cidade. Em seguida informa que a Universidade Livre da Bélgica dedicará cinco meses de pesquisa sobre o filme de Resnais, através de um Seminário que reunirá diversos nomes.

No dia seguinte (24 de julho de 1960), José Sanz utiliza sua coluna para promover o Festival França Filmes, que em uma semana exibirá um filme por dia nos cinemas da cidade¹⁰⁰. Na quinta-feira, dia 28 de julho, é o dia de “Hiroshima, mon amour o filme genial de Alain Resnais, sem dúvida o maior homem do cinema francês depois de Jean Renoir”.

Somente no dia 21 de agosto, José Sanz voltará a falar sobre o primeiro longa de Resnais em sua coluna diária. *HMA* ainda não havia entrado em circuito comercial e por este motivo o crítico inicia seu artigo afirmando que “nunca é cedo” para falar de *HMA*. A insistência em falar do filme sempre vem acompanhada de uma justificativa por parte do crítico.

Este vosso crítico calejado por vinte e cinco anos de profissão, já bastante desencantado com uma arte cada dia mais comercializada, mas no fundo esperando um milagre (...), este vosso crítico dizia sofreu, à primeira visão de *Hiroshima mon amour*, um impacto sem paralelo ao longo de sua carreira, traduzindo-se por uma terrível sensação de angústia o incontável tremor de mãos. Nas vezes em que reviu o filme, o fato se repetiu, até a oitava, ocorrida há dias. Mas *Hiroshima* não é apenas isso. É uma extraordinária revolução formal. Esta obra máxima do cinema moderno

⁹⁹ Jornal do Commercio, 23 jul. 1960.

¹⁰⁰ Os filmes do Festival França foram exibidos na seguinte ordem a partir do dia 25 de julho: Os Libertinos; Os Incompreendidos; Os primos; *Hiroshima mon amour*; Águias Indomáveis; A Ponte; Arquimedes, o vagabundo.

estará em cartaz a partir do dia 29 no Pathé, Riviera, Art-Palácio, Copacabana, Art, Palácio-Tijuca, Art-Palácio-Méier, Mauá e Para Todos.

José Sanz comenta ainda outros filmes que permanecerão em cartaz e os lançamentos que antecedem a entrada de *HMA* em cartaz, são eles: *Anatomia de um crime* (*Anatomy of a murder*, Otto Preminger, 1959, 160min); *Alma de carrasco* (*Man on the prowl*, Art Napoleon, 1957, 86min); *Ases do Trapézio* (*The flying Fontaines*, George Sherman, 1959, 84min); *Jack, o Estripador* (*Jack, the Ripper*, Robert S. Baker e Monty Berman, 1959, 84min); *Scampolo* (Alfred Eidenmenn, 1958, 89min).

Cinco dias depois, em 26 de agosto de 1960, sob o título de *Segunda-feira: Hiroshima, mon amour*, José Sanz mais uma vez procura justificar aos seus leitores a sua insistência em falar de *HMA*. Acredita que o filme de Resnais desempenha um papel de extrema importância no cinema moderno mundial, comparado a *L'âge d'or* (1930, 60min) de Luis Buñuel e *Cidadão Kane* de Orson Welles quando do período de seus lançamentos. Fato mais do que suficiente para explicar sua insistência com o filme em sua coluna. Para José Sanz, o primeiro longa de Resnais não teve entre os críticos uma unanimidade em sua apreciação. Amado ou detestado, ninguém passou indiferente a ele. Comenta que as discussões foram tão acaloradas que dividiram a opinião dos comunistas, uma vez que alguns chegaram a taxar o filme de Fascista.

Nessa questão, de *HMA* ser ou não um filme comunista, José Sanz prefere não entrar nessa polêmica, mas dá indicações de que tem sua razão de ser, quando lembra aos leitores que Alain Resnais é um “inconformista” e que Marguerite Duras teria sido comunista. Não se estendendo nesse ponto, José Sanz utiliza o espaço de sua coluna para apresentar aos leitores um breve currículo de Alain Resnais, comentando sucintamente seus curtas-metragens e concluindo que “esse é o homem que não é apenas um diretor, mas um autor”.

Na coluna do dia 28 de agosto de 1960, José Sanz comenta mais uma vez os lançamentos da Semana, mas agora está a um dia da entrada de *HMA* em

circuito comercial. Dos filmes que entrarão em cartaz *HMA* é o “lançamento excepcional”. Em seguida tece pequenos comentários sobre cada um dos lançamentos e em relação a *HMA* afirma que “é o grande filme de Resnais que esta coluna não se cansará de recomendar e louvar”.

O que antes era “insistência”, agora é plenamente justificado, já que *HMA* entra em circuito comercial e José Sanz então publica uma série de artigos dedicados inteiramente a ele. O primeiro artigo intitulado *Hiroshima, mon amour* foi publicado no *Jornal do Commercio* dos dias 29 e 30 de agosto de 1960¹⁰¹. Nesse primeiro artigo, José Sanz inicia falando do “último dos sete artigos” do amigo Paulo Emílio Salles Gomes para o *Suplemento Literário* em que diz a seus leitores que não pensassem que ele gostava tanto assim do filme de Resnais. Aqui José Sanz comete um erro de cálculo, já que está se referindo ao artigo “Não gostar de Hiroshima”, o quinto e não o sétimo da série de análises que Paulo Emílio escreveu para o *Suplemento Literário* d’ *O Estado de São Paulo*. Independente disso, o que pretende José Sanz é demarcar sua posição contrária a de Paulo Emílio dizendo aos seus leitores: “não pensem que eu gosto tão pouco por ter escrito apenas cinco”.¹⁰² Mas, o crítico carioca acredita que gostar ou não da “obra de Marguerite Duras-Alain Resnais” - diz ser “impossível dissociar a escritora” - não tem mais nenhuma importância, uma vez que *HMA* já se tornou essencial como documento.

Para José Sanz, *HMA* não possui uma “história” como estamos habituados a ver no cinema. Possui vários temas, sendo que o tema do amor é o principal. Considera que na primeira sequência, apesar de Resnais utilizar fragmentos de cines-jornais para falar do crime atômico, ele consegue que a sequência não se torne um documentário. Para Sanz, o tema do amor já aparece, mas ainda não objetivamente, está muito mais ligado “à recordação da morte”.

¹⁰¹ Os jornais de domingo eram edições que cobriam também a segunda-feira.

¹⁰² Os cinco artigos a que se refere trata-se dos artigos comentados anteriormente, mas que não são exclusivamente dedicados ao filme de Resnais.

O segundo momento do filme, para José Sanz, está ligado ao tema da memória. Cita em francês, com objetivo de situar o leitor, a fala da personagem de Emmanuelle Riva: “porquoi nier l’évidente nécessité de la mémoire?”¹⁰³, e prossegue dizendo:

Essa obsessão da memória, do medo, do esquecimento, estende-se por todo o filme e comanda o comportamento dos personagens não apenas na relação entre eles, mas também na sua posição em face da sociedade. Esses elementos antagônicos memória/esquecimento – fundem-se em certos momentos para dar uma dimensão nova ao sentimento de cada um dos dois elementos do drama fragmentário que se desenrola na tela.

Em seguida, ilustra o seu comentário, citando trechos de dois momentos de diálogo entre os personagens em que esses “elementos antagônicos” são expressos. Trata-se do momento em que a atriz diz: “Comme toi, je connais l’oublie”¹⁰⁴, e o japonês insiste no contrário. E também ao final do filme quando ela diz: “Dévore-moi, déforme-moi à ton image afin qu’aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir (...)”¹⁰⁵ Essas situações são para José Sanz o ponto chave para ir ao cerne do interior dos personagens e admite:

Confesso que, após ter visto o filme dez vezes, é este o instante que mais me toca pela ressonância dentro de mim. Eu também luto contra a ameaça do tempo esmagador de memória.

Com esse parágrafo José Sanz encerra o seu primeiro artigo exclusivamente dedicado a *HMA*. O tema do amor, que ele considera ser o tema principal do filme, acabou não sendo tratado de forma direta, preferindo o tema da

¹⁰³ “Por que negar a evidente necessidade da memória?”.

¹⁰⁴ “Como você, eu conheço o esquecimento.”

¹⁰⁵ “Devora-me, deforma-me a tua imagem a fim de que nenhum outro, após você, não compreenda mais de modo algum o porquê de tanto desejo.”

memória. O tema do amor foi uma das marcas da campanha publicitária conduzida pela França Filmes, que insistiu nesse ponto acima de qualquer outro com objetivo de facilitar a comercialização do filme. Não temos como afirmar se essa também era a intenção do crítico José Sanz, que em suas colunas diárias realizou uma pequena campanha em prol de *HMA*.

Em 1º de setembro de 1960, José Sanz publica *Hiroshima, mon amour II*. A partir desse artigo, Sanz abandonará a análise que iniciou no primeiro artigo da série para refutar o artigo do crítico do jornal *O Globo*, Octávio Bomfim. Lembra que já havia dito que ninguém passaria indiferente ao primeiro filme de Resnais, nem público, nem a crítica. Sanz afirma: “É o que está acontecendo. O público está lotando as salas e a crítica começa a se manifestar curiosamente”.

Essa afirmação de que o público lota as salas de cinema é notável. Nesse mesmo dia, o crítico Cláudio Mello e Souza publica o artigo *Hiroshima e o Público* no *Diário Carioca* e, trabalha com a ideia de que *HMA* esteja sendo o maior fracasso de bilheteria. Mas, esse não é ponto que interessa a José Sanz, a curiosidade se encontra no artigo *Hiroxima, meu amor*¹⁰⁶ de Octávio Bomfim que dá a *HMA* a cotação máxima¹⁰⁷, mas ao analisar o texto, percebe-se uma relação contraditória entre a cotação e algumas observações do crítico, que expõem inclusive o seu posicionamento frente às questões político-morais. Considera que logo no início do artigo, Bomfim faz uma afirmação que lhe parece gratuita, ao não concordar com a posição de críticos que veem no filme de Resnais um marco divisor na história do cinema. José Sanz pondera que essa afirmação não se encontra em nenhuma análise de críticos até o momento, citando como exemplo as análises de George Sadoul e Michèle Firk. De que o filme é um divisor de águas isso ele não viu e não pode afirmar, mas “marco, sem dúvida, porque representa uma linguagem cinematográfica até então desconhecida”. Lembra, em seguida, que ele mesmo já havia observado em artigo anterior que o filme de

¹⁰⁶ BOMFIM, Octávio. *Hiroxima, meu amor*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1960.

¹⁰⁷ Trata-se do bonequinho do jornal *O Globo* que continua até hoje a influenciar a decisão de muitos leitores. O bonequinho está de pé aplaudindo e José Sanz comenta que em muito ajudará a carreira do filme a cotação máxima.

Resnais representa hoje o que significou ontem *L'âge d'or* e *Cidadão Kane* para a sua época. E prossegue seu ataque ao texto de Bomfim, dizendo que o crítico faz ainda uma afirmação que irá demonstrar a sua falta de informação em relação ao filme. Bomfim diz que a “temática central é intencionalmente mesclada, pela autora, com uma posição política sectária”, pelo simples fato de Marguerite Duras ter escolhido a cidade de Hiroshima como cenário de um romance. José Sanz discorda da posição do crítico d’ *O Globo* apresentando os seguintes argumentos: 1º) *HMA* nasceu de uma encomenda do produtor que queria um filme sobre a bomba atômica; 2º) Marguerite Duras deixou o Partido Comunista em 1951 por incompatibilidade. Por este motivo, Sanz considera uma injustiça com Marguerite Duras atribuir ao filme uma mensagem pacifista que reflita “os desfiles organizados, que os vermelhos sabem organizar para acusar as nações ocidentais, as democracias, com instigadoras e fomentadoras de guerra atômica”, citando Bomfim. Para não restar dúvida, Sanz cita trechos do filme na tentativa de demonstrar que a mensagem não é destinada a nenhuma nação e finaliza: “voltarei a comentar essa primeira crítica favorável que se torna terrivelmente contra”.

Apesar da existência de análises anteriores no Brasil sobre *HMA*, como as de José Lino Grünewald, Cláudio Mello e Souza e Ely Azeredo, citando apenas críticos de jornais cariocas, José Sanz ignora por completo essas análises, preferindo se apoiar em críticos franceses consagrados nos meios cinematográficos brasileiros para referendar sua posição contrária ao texto de Bomfim. Mas isso se torna ainda mais intrigante quando afirma em seu próximo artigo *Hiroshima, mon amour III* de 02 de setembro de 1960, que “insiste em refutar a crítica de Octávio Bomfim por considerar a única crítica importante saída no Rio sobre o filme”. [grifo nosso]

Nesse artigo, José Sanz argumenta que não se pode, de fato, negar o caráter político da obra, para em seguida citar um trecho do artigo de Octávio Bomfim, em que ele afirma que o romance vivido pela personagem de *HMA* poderia ter acontecido em qualquer cidade do mundo. Bomfim diz o seguinte:

As recordações dolorosas da moça, de sua juventude em Nevers, tanto poderiam ter ocorrido em Paris, como em Londres, Berlim ou no Rio de Janeiro. Por que Hiroxima? A cidade, que com seu museu atômico é um símbolo vivo da devastação física e humana da guerra nuclear, entra na História como Pilatos no Credo: foi a maneira que a novelista encontrou para externar uma mensagem pacifista. Não aquela que trazemos, todos em nosso íntimo; mas aquela dos cartazes, das pombas-de-paz; dos desfiles organizados, que os vermelhos sabem organizar muito bem, para acusar as nações ocidentais, as democracias, como instigadoras e fomentadoras de guerra atômica.¹⁰⁸

Sanz prossegue sua análise em defesa de Marguerite Duras dizendo:

Se um produtor encomenda um filme sobre a bomba atômica, só há duas maneira de fazê-lo. Glorificar os que a construíram e a lançaram, ou condená-los. Se se opta pelo segundo caso, que melhor cidade que Hiroshima para situar a ação? Não há.

Para Sanz, Marguerite Duras não pretende com o filme uma obra pacifista e sim uma “violenta declaração de guerra às experiências termo-nucleares”. No desmonte ao artigo de Bomfim, Sanz condena ainda a sua declaração de que a política sectária adotada pela autora é incompatível com “a obra de arte pura que pretende ser”. Sanz questiona a ideia de obra pura, já que tanto Resnais quanto Duras já demonstraram com suas obras anteriores que não buscam tal objetivo.

Com esse artigo, José Sanz encerra seu desacordo em relação às considerações do crítico Octávio Bomfim e em 03 de setembro de 1960, com o artigo *Hiroshima, mon amour IV* finaliza suas considerações sobre a obra de Resnais voltando a tratar do tema da memória.

Para Sanz, o tema da memória está presente em todos os curtas-metragens de Resnais, desde *Van Gogh*, em que constrói uma narrativa dramática

¹⁰⁸ BOMFIM, Octávio. *Op. Cit.* 31 ago. 1960.

apenas utilizando os seus quadros. Esse processo vai se repetir em outros filmes, como em *Gauguin*. Esse tema da memória/esquecimento atinge seu patamar com o curta *Toute la Mémoire du Monde*, que no entendimento de Sanz estão presentes os elementos que serão desenvolvidos em sua plenitude em *HMA*, para em seguida comentar o curta:

Toute la Memoire du Monde desenrola-se em três planos, três ‘memórias’ diferentes que forçam o espectador a realizar a sua síntese. O ‘close-up’ de um microfone iniciando o filme provoca um impacto visual que força o espectador a ‘ouvir’ o silêncio, pois nenhum som foi emitido. Depois, então, sucedem-se as imagens, com a constante de uma fotografia de Lucia Bose ilustrando a capa de um livro, que serve de guia à câmera, enquanto o texto falado chama a atenção do público para uma ação paralela que, sem ligação com a imagem, deixaria esta incompleta. A música, por sua vez, não é constituída de uma partitura original, mas sim de reminiscência, todas elas ligadas a Paris.

Esse longo comentário é necessário, explica José Sanz, para que o leitor compreenda que muito do que se vê em *HMA* já havia sido antecipado com esse filme de curta duração e para afastar de vez os comentários de alguns críticos que veem na “montagem texto-imagem” do longa-metragem de Resnais uma influência dos filmes de Robert Bresson (*Journal d’un curé de campagne* (1951, 110min) e *Un condamné a mort s’est échappé*), Sanz afirma:

A diferença é, no entanto, enorme. Enquanto Bresson, como diz Ado Kyrrou, parece não acreditar na inteligência do espectador, colocando um locutor no filme para repetir as imagens mais corriqueiras de uma ação normal, a voz que se ouve em ‘Hiroshima’, a de Emmanuele Riva, traduz em palavras as imagens existentes em sua memória, dando-lhes um sentido que transcende a imagem.

Em seguida José Sanz cita um trecho do filme: “J’ai regardé les gens. J’ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûle (...)”¹⁰⁹ para concluir que esse tipo de diálogo, por exemplo, somente pode ser dado pela palavra sem que com isso seja necessário um “virtuosismo técnico”. Nesse sentido, para Sanz o que interessa realmente ao filme não é “le fer brûle”, mas a “vulnerabilidade da carne”, podendo ocorrer “tanto no que se refere a uma morte violenta (a do amante alemão) como na inevitável ação do tempo que conduz ao esquecimento.”

Temos aí, então, toda a essência do segundo tema, o do esquecimento, aparentemente o mais importante porque participa do primeiro, o político e do último, o amor. Mas, na realidade, este foi o que mais interessou a Marguerite Duras e a Alain Resnais.

Encerra assim sua série de artigos, curiosamente aquele tema que considera ser o central do filme, o tema do amor ocupa posição secundária em suas análises, já que conclui que na verdade é o tema do esquecimento que “interessa aos autores”. Dizemos “autores”, porque José Sanz em vários momentos fez questão de se dirigir no plural quando fala sobre o filme. O grau de interferência do texto de Marguerite Duras na obra de Resnais, pode ser notado nos artigos em que Sanz refuta as considerações de Octávio Bomfim, já que nesses artigos sua defesa está assentada sobre os diálogos do filme. Por outro lado, essa questão da autoria não é desenvolvida por Sanz. No artigo *Segunda-feira: Hiroshima, mon amour*, José Sanz afirma que Alain Resnais não é “apenas um diretor, mas um autor”, mas em nenhum outro artigo trabalha essa ideia ou delimita a diferença, apesar de indicar a predominância de um estilo quando encontra nos curtas de Resnais elementos presentes em *HMA*.

Durante o seu trabalho de análise e também em relação aos curtos comentários que externou sobre o filme de Resnais em seus artigos, pode-se notar um enorme conhecimento de sua parte da crítica que se fazia ao filme na

¹⁰⁹ “Eu olhei as pessoas. Eu olhei a mim mesma, pensativamente, o ferro. O ferro queimado (...)”

França. Por outro lado, a desconsideração de alguns textos de críticos brasileiros, produzidos, sobretudo no Rio de Janeiro, chamou a atenção. Sabemos que a Cinemateca do MAM era um importante centro aglutinador da crítica carioca do período, local que Sanz frequentava e militava, inclusive como diretor da instituição nessa época.

Cláudio Mello e Souza

Cláudio Mello e Souza, crítico diário do *Diário Carioca*, escreveu dois artigos específicos sobre o filme de Resnais, *Hiroshima, meu amor (I)* e *(II)*, ambos anteriores à exibição comercial do filme no Rio de Janeiro.

No artigo *Hiroshima, meu amor (I)* de 23 de julho de 1960, Cláudio Mello, aos moldes dos artigos de Antonio Moniz Vianna, traz no cabeçalho de sua coluna a ficha técnica do filme. Inicia seu artigo comentando o problema que o filme de Resnais coloca para a crítica, pois acredita que estar diante de *HMA* é o mesmo que estar “diante de um enigma do qual só uma parte é solucionável”.

O rompimento total de um esquema, e até mesmo de uma estética, coloca-nos numa posição crítica bastante precária. Para que se analise o filme do diretor Resnais temos que enfrentar um verdadeiro corpo-a-corpo de resultado imprevisível.

Para Cláudio Mello esta dificuldade se encontra no fato de *HMA* ser “um poema dramático ilustrado”, e é justamente isso que caracteriza o maior “defeito” e ao mesmo tempo o “poder expressivo da obra”. No seu entendimento, Resnais parte da guerra para estruturar o problema amoroso do filme - do geral para o particular como formula a teoria de Kierkegaard. Nesse sentido, acredita que antes de falar propriamente da questão amorosa presente ao filme é necessário se ater ao “motivo”. Para apresentar o “motivo”, Cláudio Mello utiliza como exemplo a cena inicial dos dois corpos dos amantes abraçados que se relacionam com as

cenar do episódio da bomba atômica em Hiroshima. Nesse momento, o que se tem é a presença de dois seres humanos com suas lembranças: “é necessário que o homem não esqueça Hiroshima para que não se repita Hiroshima”. Aqui está o episódio político introduzido por Resnais e aonde o filme apresenta um sentido mais definido, mas é também nesse ponto que o diretor mostra não ter se desligado do curta-metragem, pela linguagem documental utilizada.

Ainda nessa primeira parte do poema dramático ilustrado, mostra suas primeiras deficiências que residem no fato de a imagem não complementar nem reforçar a narração, mas de obviar-lhe o sentido, enfraquecendo sua carga expressiva. Quando descreve o que sucedeu em Hiroshima depois do lançamento da bomba atômica, a câmera mostra os ferros retorcidos que a narração já se tinha incumbido de trazer ao espectador. Sem o contra-ponto de imagem e palavra o filme começa a se desgastar. Ainda aqui a técnica do curta-metragem se faz presente, em sua forma mais limitada.

Para Cláudio Mello é nessa primeira parte que Resnais mostra as suas “deficiências”, o que o faz concluir que “a redundância da identificação áudio-visual” torna-se insuportável, até o ponto em que “não se sabe se essa obra genial é para ser amada ou odiada”. Esse trecho está entre as críticas selecionadas pelo departamento de publicidade da França Filmes para o material promocional de *HMA*, como citamos anteriormente.

É dentro desse universo de indefinição que Cláudio Mello continua a desenvolver sua análise em *Hiroshima, meu amor (II)*, publicado no dia seguinte. Logo de início comenta que se a característica do cinema for uma criação de um tempo e um espaço, então, o filme de Resnais é “seguramente, um dos pontos altos da sétima arte”.

Essa afirmação está assentada na constatação de que pela primeira vez no cinema o *flashback* tem “o poder de estar presente”. Ao abandonar o uso da fusão como transição de cenas do presente para os acontecimentos do

passado, Resnais faz a ação continuar, utilizando outros elementos para deixar claro que houve uma transição.

Para melhor configurar o caráter de lembrança, Resnais coloca o objeto lembrado – o soldado alemão – quase sempre em posturas imóveis, ou visto desde grandes planos de conjuntos, rápidos e quase indecifráveis como o próprio mecanismo da memória.

Para facilitar o seu trabalho crítico, Cláudio Mello divide o filme em duas partes. Na primeira parte o amor está preso à lembrança da mulher sobre os acontecimentos que assolaram a cidade de Hiroshima. Aproveita aqui para lembrar do caráter documental dessa primeira parte e ainda para informar ao leitor que as cenas que Resnais utiliza para mostrar o horror atômico foram extraídas do filme do cineasta japonês Hideo Sekigawa¹¹⁰.

Já na segunda parte o que existe é uma subordinação do amor que a personagem vive no presente ao amor que viveu no passado. O amante japonês existe através do amante alemão. O martírio da lembrança sentido pela mulher, que não dissocia um do outro, é associado ao martírio de Joana d’Arc no filme do cineasta Dreyer¹¹¹.

Mas a lembrança se dissolve, é perecível. E a partir dessa dissolução os dois amantes ganham sua condição presente, carregadas dos símbolos do amor e da guerra, de Nevers e de Hiroshima. É então que o diretor Resnais perde o controle de sua obra. A nova medida tempo-espacial se dilui e, perdendo o caráter semi-documental, transforma-se em um masóquico drama de amor.

Para finalizar, Cláudio Mello, dentro do quadro de indefinição que caracterizou sua análise, conclui que “Hiroshima, meu amor não pode ser

¹¹⁰ Alain Resnais utilizou em *HMA* imagens do filme *Hiroshima* (1953, Hideo Sekigawa) e *Children of Hiroshima* (1952, Kaneto Shindô).

¹¹¹ *La Passion de Jeanne d’Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928, 114 min). Versão restaurada para DVD com 82min.

resumido em um bom ou mau. É uma obra genial, irritante, por vezes, que ficará na história do cinema como um dos seus momentos mais importantes, porque mais revolucionários”. Admitindo a confusão que suas conclusões possam vir a causar no leitor, diz que pretende continuar tentando esclarecer ao público, quando o filme entrar em cartaz.

No dia do lançamento comercial do filme, 30 de agosto de 1960, Cláudio Mello em sua coluna comenta sobre a excelente semana que virá proporcionada pela exibição de três filmes: *HMA*; *Abismo de um sonho* e *A hora Final*. Sobre *HMA* lembra aos leitores que já tentou uma análise em artigos anteriores, em que procurou “encontrar, pelo menos, suas constantes definidoras” e prossegue dizendo que:

Uma delas a absoluta necessidade da lembrança como a condição fundamental de harmonia. Muito ainda teria que se falar e estudar em *Hiroshima*, meu amor de Alain Resnais, filme imperfeito com, pelo menos, uma boa meia-hora de grande cinema.

Termina seu artigo aconselhando o leitor para que não perca a oportunidade de ir ao cinema, momento raro e deve-se aproveitar, “antes que atravessemos, como é habitual, os longos períodos de saturação comercial e de mediocridade importada ou produzida aqui mesmo”.

No artigo seguinte, do dia 1º de setembro, Cláudio Mello escreve “*Hiroshima e o público*”. Nesse trabalho lembra novamente que já tentou por duas vezes em sua coluna uma análise do filme, mas “a cada vez que se assiste ao filme de Resnais vemos o quanto existe ainda para ser analisado, pesado e medido.” Comenta que já o assistiu por três vezes e ainda assim lhe guarda um segredo. A dificuldade em compreender o filme de Resnais é o que o faz constatar que a relação do filme com o público não é das melhores.

Sua relação com o público – e isso se constata facilmente – é impossível de se estabelecer em bases normais de

comunicação do cinema. O nível médio de ‘cultura’ cinematográfica está muito aquém do filme. Por romper com diversas tradições, convenções problemáticas, com as quais o espectador encontra-se familiarizado, *Hiroshima, meu amor* é um diálogo que não se consome.

Por isso acredita que *HMA* tenha sido um desastre de bilheteria. O público não tem “cultura” para assimilar a novidade, além do texto de Duras e a forma escolhida por Resnais estarem sob “bases inacessíveis”. Motivo suficiente para que seja um fracasso de bilheteria.

E isso coloca mais uma vez em discussão o problema industrial do cinema como limitação de seu objetivo cultural e estético. *Hiroshima, meu amor* é, de certa forma, a situação limite do cinema indústria. Mais do que talvez o fora Cidadão Kane que já, hoje em dia, pode ser visto pelo público mais familiarizado, com maior clareza. Mais o filme de Resnais, representa hoje, o que de Welles representou quando de sua primeira apresentação: o rompimento total com a convenção.

Com esse artigo, Cláudio Mello encerra seu trabalho de análise sobre *HMA*, não cumprindo a promessa que fez aos seus leitores de retomar os temas abordados nos dois primeiros artigos. Em nenhuma de suas análises faz referência a comentários de outros críticos sobre o filme, seja brasileiro ou estrangeiro. No entanto, finaliza seu último artigo um pouco na linha de José Lino Grünewald, José Sanz, Maurício Gomes Leite e até de Paulo Emílio, ao considerar que *HMA* rompe com a convenção. Mas Cláudio Mello coloca mais um ingrediente, *HMA* como “situação limite” para o cinema industrial, ideia que não chega a desenvolver. Por outro lado, entendemos que essa ideia pode também ser estendida ao trabalho da crítica do período, inclusive ao próprio Cláudio Mello, que em seu percurso de análise por várias vezes colocou sua dificuldade em analisar *HMA*, o que demonstra que *HMA* coloca também em “situação limite” as bases de então do trabalho da crítica cinematográfica.

Antes mesmo de assistir a *HMA* e do filme encontrar-se em cartaz nos cinemas do Rio de Janeiro, Ely Azeredo informa em sua coluna diária no jornal *Tribuna da Imprensa* as reações críticas ante a *HMA*. No primeiro artigo, *Depois de Hiroshima* publicado em 20 de julho de 1960, Azeredo comenta o fato de *HMA* bater o recorde de bilheteria na cidade de Nova York e anuncia o novo projeto de Alain Resnais em parceria com o escritor Alain Robbe-Grillet, que na ocasião ainda não tinha definido o nome do filme, se *L'année dernière* ou *L'année dernière à Marienbad*. Em seguida, avisa da pré-estreia de *HMA* na Cinemateca do MAM e diz que muitos críticos o comparam a *Cidadão Kane* por suas inovações. Na semana seguinte, em 25 de julho, escreve o artigo intitulado *Franceses e Alemães dominam os cartazes* com objetivo de anunciar o Festival realizado pela França Filmes. Diz que dois dos filmes presentes ao Festival vieram rotulados de obra-prima, são eles: *HMA* e *Les quatre cents coups*, sendo que a “qualidade excepcional do primeiro, há quase uma unanimidade entre os críticos dignos de nota”. Ely Azeredo diz que *HMA* provoca muitas interpretações e que alguns comentários chegam a ser “curioso e desconcertante”. Com objetivo de demonstrar isso, publica traduzido um trecho do artigo *Hiroshima sans amour* do Jean Collet, em que ele diz que a ciência de Resnais tortura a realidade pela alquimia da montagem¹¹². Diz então, que é exatamente pelo tamanho da complexidade de *HMA* que a Universidade Livre de Bruxelas programou um seminário multidisciplinar em torno do filme. Azeredo termina dizendo:

Não sabemos quais os resultados, mas, apesar de sua complexidade, ‘Hiroshima’ é um grande sucesso de bilheteria.

¹¹² O trecho traduzido por Ely Azeredo é o seguinte:...torture la réalité, par l'alchimie du montage, jusqu'à ce que cette réalité parvienne à un état d'extrême, d'insupportable complexité (...) A force de chercher des rapports subtils entre le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs, on atteint le point critique où tout sombre dans le néant de l'oubli. IN: COLLET, Jean. *Hiroshima sans amour*. Téléciné, nº 88, mars/avril 1960.

No dia 27 de julho, Ely Azeredo publica *Hiroshima, nosso terror* no qual ressalta que o filme inquieta e provoca problemas para os críticos diários que não possuem espaço e tempo para uma análise mais criteriosa e, dos ensaístas exige muita pesquisa. Esse problema pode ser notado pelo “mal-estar” que muitos críticos se referem a *HMA*, “afirmando que é ‘tão difícil gostar como não gostar de Hiroshima’”. Apesar de não citar o nome do crítico que disse a frase, Ely Azeredo faz referência ao texto de Paulo Emílio *Não gostar de Hiroshima*. Em seguida, mais uma vez comenta o artigo de Jean Collet, mas agora reproduz as ideias do autor relativas ao fato de *HMA* ser um filme materialista, destituído de qualquer espiritualidade, onde o amor está ausente e é impossível de se alcançar. Curiosamente, Ely Azeredo ainda não havia assistido ao filme e diz, portanto não ter como opinar se são mesmo fundadas as críticas de Jean Collet, mas Azeredo comenta:

Se o genocídio é ‘normal’, se a civilização age normalmente ao ampliar e justificar a destruição de comunidades, superando os cataclismas da natureza, então a heroína de Resnais é, realmente um ‘monstro’ (o crítico chega a classificá-la assim) e seu comportamento vale um ingresso na eterna danação.

Após ficar no campo da suposição, Ely Azeredo reproduz trechos da entrevista de Marguerite Duras para *Les Nouvelles Littéraires* em que a escritora expõe o que considera ser a ideia central de *HMA*: “para viver é preciso esquecer”; e comenta a recomendação de Alain Resnais para o seu trabalho de escrita do roteiro.

Somente em sua coluna do dia 1º de agosto, com objetivo de tratar das exposições que estão ocorrendo no Rio de Janeiro, promovidas por dois Festivais, o italiano e o francês¹¹³, que Ely Azeredo tece comentários próprios sobre *HMA*,

¹¹³ AZEREDO, Ely. *Festivais: o italiano e o francês*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 01 ago. 1960.

mas avisa tratar-se de uma primeira visão. Apesar dessa advertência ao leitor, Azeredo classifica, já de início, que o filme é “genial” e completa:

Sua real contribuição, porém, não pode ser demarcada com uma única visão, porque Resnais invade os domínios da literatura e das angústias do homem moderno de uma maneira tão audaciosa quanto desconcertante. É um filme que choca, confunde, irrita às vezes, e, como a literatura de Faulkner, repele a penetração do espectador comodista. Recusa-se a ser ‘bonzinho’, simpático, ordenado e narrativo. Um filme, como um poema, pode ser um mistério. ‘Hiroshima’ tem essa qualidade. Exige do espectador: ‘Decifra-me!’. Mas antes o devora. Pelo menos foi o que aconteceu conosco na primeira visita.

Em seguida, Ely Azeredo comenta mais uma vez que o filme coloca uma grande dificuldade para o crítico, sendo enfático nesse sentido.

É um desses filmes que põem a nu as limitações da crítica normal, que exigem as liberdades de tempo e técnica e espaço ensaísta. É imprescindível, para qualquer análise menos superficial, a operação de ‘distanciamento’, que entra em choque com a urgência do trabalho jornalístico. Vamos vê-lo e revê-lo várias vezes, aproveitando a oportunidade do ‘rodízio’ que o Festival da França Filmes está fazendo em vários cinemas.

Mas, se para o crítico, *HMA* “põem a nu as limitações” da própria crítica, o que dizer então do espectador. Ely Azeredo comenta que assistiu *HMA* no cinema Pathé e que a plateia presente se comportou muito bem diante de um filme que exige muito dela. Acredita que esse comportamento do público está ligado ao bom trabalho da crítica jornalística feita no Rio de Janeiro, além de refletir um respeito pelo cinema produzido na França. E se justifica:

Porque o filme desafia o que há de mais primitivo no ‘grande público’: a baixa malícia; a revolta ante o que não é facilmente compreensível: o instinto de autoproteção ante a

manifestação do absurdo, do dantesco. Do desconhecido; a ânsia de 'seguir uma história': tendência a identificar-se com um ou mais personagens.

Ao final de seu comentário, Ely Azeredo dá o serviço do filme, dia da exibição e o cinema e, no que diz respeito à classificação de 18 anos comenta: "o filme é desaconselhável, sem qualquer dúvida, a toda pessoa 'impressionável'". Ely Azeredo é um dos poucos críticos que expressa muito claramente os limites impostos pelo filme ao trabalho do crítico e não apenas ao espectador como o fez, por exemplo, Cláudio Mello e Souza. Mas, no caso dos problemas apresentados por Ely Azeredo em relação à dificuldade do público ante a *HMA*, poderiam muito bem traduzir o incômodo da própria crítica que não encontra em *HMA* uma referência no cinema, transitando, portanto no campo "do desconhecido".

Em seu próximo artigo, *Ensaio em fita para o apocalipse atômico* de 29 de agosto, Ely Azeredo comenta que quando *HMA* surgiu fora da competição oficial do Festival de Cannes, Alain Resnais era um desconhecido do grande público, embora já respeitado e visto em cineclubes e cinematecas por seus curtas-metragens. Isso serve para falar que o tema da memória e esquecimento foi recorrente em seus curtas *Nuit et Brouillard* e *Toute la mémoire du monde*, e que apesar de ser um cineasta premiado chega ao longa-metragem com 37 anos de idade.

Ely Azeredo acredita que o sucesso internacional de *HMA* tem a ver com o surgimento de um público apto a receber novas mudanças e que o filme vem "na crista da 'nova onda' francesa e parece suficientemente forte para sobrenadar 'ondas' futuras". Ely Azeredo, quando fala em 'nova onda', se refere à *Nouvelle Vague*. Ele tentou traduzir o nome do movimento em seus comentários, mas não surtiu efeito entre os críticos que preferiram continuar utilizando-o em francês. Essa parece ser uma preocupação de Ely Azeredo que pode ser notada ao traduzir para o português os trechos de artigos franceses que cita, prática pouco comum entre seus pares.

Ainda nesse artigo, Ely Azeredo diz que *HMA* não encontra referência no cinema corrente, como alguns críticos tentam encontrar em cineastas como Antonioni, Welles e Eisenstein e, para Azeredo, nem mesmo no cinema de vanguarda, como em *L'âge d'or*, por exemplo. Para Ely Azeredo:

A originalidade de 'Hiroshima' parece derivar principalmente de influências literárias: - Joyce, Faulkner, Proust. Resnais é muito ligado a certas personalidades do 'Novo Romance' francês: seu próximo filme tem Robbe-Grillet no roteiro; outro projeto o relaciona com Cayrol.

O que não é possível, dadas as informações disponíveis, é considerar Resnais o único autor do filme. Ele deixou todo o crédito do roteiro com Marguerite Duras, embora tenham trabalhado em colaboração. Mas a romancista escreveu com grande liberdade a partir de certas ideias-alicerces de Resnais.

Apesar de Ely Azeredo relacionar o trabalho de Alain Resnais ao movimento literário Novo Romance, ele não indica qualquer relação de Marguerite Duras com o movimento e também não comenta nada sobre o estilo da escritora. Informa apenas que Duras é autora do romance *Barrage contre le Pacifique* que René Clément transformou em filme. Em seguida, relativiza o papel do diretor como único autor da obra, justamente por não assinar o roteiro do filme, demonstrando não estar fechado com a proposta da *política de autor* da *Nouvelle Vague*. Ely Azeredo procura então encontrar o que chama de "enigma de Hiroshima", descrevendo os possíveis temas propostos pela escritora, que o conduz ao seguinte comentário:

Mas além do amor, além da guerra, o tema essencial do filme, seu argumento abstrato é o olvido: 'não podemos narrar o olvido, mas somente o drama de não alcançá-lo'. A verdadeira aventura é, no fim das contas 'um combate duvidoso entre a memória e o olvido'.

Em seguida tece comentários sobre a boa atuação de Emmanuelle Riva e Eiji Okada e informa quem assina a música, fotografia e montagem de *HMA*. Ely Azeredo encerra seu artigo com os cinemas que o exibem no Rio de Janeiro.

Pedro Lima

Pedro Lima é um dos mais antigos críticos em atividade em 1960, com seus 58 anos e com uma trajetória de vida inteiramente dedicada ao cinema, sobretudo em favor do cinema brasileiro através das suas colunas jornalísticas nas revistas *Selecta* e depois na *Cinearte*. Após ter se desligado em 1930 da revista *Cinearte*, passa a colaborar com *O Jornal*, *Diário da Noite* e *O Cruzeiro*.

Para *O Jornal*, publica no dia 28 de julho de 1960 o artigo *Hiroshima, meu amor*. Inicia seu artigo dizendo que de todos os filmes da *Nouvelle Vague*, este deve ser “olhado de forma diferente”.

A sua construção, a mudança de sequências, a maneira pela qual as cenas são apresentadas sem sentido cronológico, e até algumas vezes um tanto confusos, e o próprio tema subtendido através da indicação, amores ou ainda pacifista, tudo contribui para que *Hiroshima, mon amour*, seja realmente o mais interessante trabalho desta forma [---]¹¹⁴ de caracterizar o filme. [sic]

Pedro Lima considera que Alain Resnais em seu primeiro longa-metragem não consegue abandonar a sua origem de curta-metragista. Sem citar a qual sequência se refere, Pedro Lima diz que por um lado os curtas “ajudam a compreensão entre as cenas misturadas, mas por outro quebra aquela linguagem do cinema puro, que acreditamos se recuperará mais tarde.” Acreditamos que Pedro Lima esteja se referindo a primeira sequência do filme, em que os corpos dos amantes se misturam às cenas de *Hiroshima* e do horror da bomba atômica.

¹¹⁴ [- - -] trecho ilegível.

Apesar de considerar que Resnais quebra a “linguagem do cinema puro”, diz que a sua primeira impressão é de ser um “filme de pura arte”, mas pretende assisti-lo novamente “porque sem nossa atenção presa inteira às imagens, sentimos o incomodo da linguagem literária, através da constante das palavras, como uma intromissão absurda.”

Esse pioneiro do pensamento cinematográfico brasileiro trabalha com a ideia de “cinema puro”, conceito que tem suas bases sedimentadas no cinema silencioso, em que a imagem é a essência do cinema. O que em parte pode justificar o seu explícito incômodo com o uso excessivo da palavra em *HMA*, mas Pedro Lima se mostra aberto ao trabalho de Alain Resnais, inclusive quando diz que pretende assistir ao filme novamente. Para Pedro Lima, Resnais consegue atingir sua finalidade com o filme, que é o de fazer sentir sua “real tese”:

que é manter todo tempo em foco a imagem da bomba que destruiu Hiroshima, apontando o crime que, destruiu uma cidade da retaguarda e vitimou uma população indefesa onde as maiores vítimas foram mulheres e crianças, bem como aqueles que ainda estavam para nascer.

Acostumado ao padrão narrativo clássico, onde é possível descrever uma história clara e objetiva, com início, meio e fim, Pedro Lima encontra em *HMA* uma “tese”. Diz ainda que Resnais se firma “como um hábil diretor”, já que consegue manter nossa atenção apenas com um casal de atores em ação “empolgado pelas sequências tão humanas e tão cheias de lirismo, naqueles idílios tão ousados, mas ao mesmo tempo compreensíveis...”. Encerrando sua análise, Pedro Lima conclui que “Hiroshima, meu amor não é um filme comum. As opiniões podem ser contrárias, mas de um modo geral marca um acontecimento no meio cinematográfico atual”.

Em agosto de 1960, David Neves escreve para *O Metropolitano (RJ)*, jornal oficial da União Metropolitana de Estudantes (UME)¹¹⁵, o artigo *Hiroshima-Nevers: um itinerário*. Inicia seu texto chamando a atenção para o clima de agitação que envolve o filme.

O bouleversement provocado por *Hiroshima, mon amour* é, em todos os aspectos, distinto daquele que se origina nas manifestações da emoção estética pura. O clima de choque participa constantemente das diversas sequências, fazendo lembrar certas produções inconsequentes da *avant-garde*, de pretexto meramente sensacionalista. Este clima, porém, visa a finalidades outras, provocando, inclusive, no 'espectador médio', reações que variam da desaprovação às interpretações mais desconcertantes.

No parágrafo seguinte, destaca o papel da montagem como elemento estrutural do filme. Com isso procura amenizar o alvoroço em torno do filme como criador de uma nova linguagem, uma vez que o recurso da montagem não é novo.

O mérito da fita é devido, entretanto, mais à rigidez e coerência adotadas, do que propriamente à criação da 'nova linguagem cinematográfica', segundo querem alguns. A revolução wellesiana de 1940-41, foi, usando um termo mais adequado, condicionado às feições e aos anseios de uma nova era.

A análise de David Neves procura dialogar com os críticos que veem em *HMA* inaugurador de uma nova linguagem. *HMA* seria ou não um divisor de águas na história do cinema depois de *Cidadão Kane*? O filme de Welles ocupava entre a crítica brasileira, até então, o grau mais alto na escala de importância de filmes que consolidaram o cinema como arte. Com o aparecimento de *HMA* essa

¹¹⁵ *O Metropolitano* foi considerado um dos núcleos de formação do Cinema Novo.

posição de *Cidadão Kane* estava sendo relativizada e colocada em questão, e em alguns casos até mesmo substituída pelo novo filme de Resnais, como o fez José Lino Grünewald. David Neves, assim como Paulo Emílio Salles Gomes, se posiciona contrariamente a essa postura de alguns críticos que querem dar a *HMA* o título de fundador de uma nova linguagem, e encontra suas razões na ideia de montagem.

Para David Neves, através do recurso do *flashback* utilizado em seu grau máximo, Resnais articula o processo mental dos personagens. *HMA* nada mais é do que um trabalho de montagem que obedece a lógica da criação mental.

Todo processo interior de criação tem fundamento na capacidade intrínseca de imaginar (O próprio vocábulo encerra sua origem). O cinema, aqui, atinge pela primeira vez o ápice, nas investidas em busca da melhor exposição de nossos âmagos anímicos.

O que poderia ser inovador, o cinema pela primeira vez atingir o ápice “da melhor exposição de nossos âmagos anímicos”, é para David Neves apenas a associação livre das ideias através da montagem. A montagem, para ele, é empregada com esse objetivo, imagens do passado são mescladas com as do presente, trazidas à luz pelo diálogo ou pelo monólogo interior da personagem de Emmanuelle Riva. E a “alternância desta prioridade varia segundo a coerência das associações e do desejo de Resnais em fundamentar a narrativa sob um método de montagem por refrão sonoro”, como pontua em nota no artigo.

A maior constante é, portanto, o paralelismo – fonte primeira de associação subsistente nas relações palavra-imagem –, e as demonstrações mais claras desta proeminência se oferecem claramente ao observador. Exemplo sugestivo, o corte brusco da cena que focaliza, ainda no início, o japonês semi-adormecido com os dedos da mão em ligeiros movimentos nervosos para a evocação crua, na mulher, dos instantes finais do amante em Nevers.

Mesmo reconhecendo que a palavra tem, portanto uma dimensão de importância por trazer uma cena “já lembrada ou por lembrar” acredita que em *HMA* o que realmente prepondera é a função visual criada a partir do ato de imaginar. Essa concepção se traduz na frase dita pela personagem “Comme pour lui, l’oubli commencera par l’oeil...” considerada por David Neves o *leitmotiv* do filme. No seu entender, essa unidade conceitual será quebrada com a sequência inicial do filme.

As passagens selecionadas de documentários, reportando à tragédia da explosão da bomba atômica em Hiroshima, e sua correspondência aos estreitamentos amorosos do presente, pecam bastante por inverossimilhança, apesar do caráter obsessivo que toma, na heroína, e das tentativas vãs do amante em apagar do seu espírito cenas de tanta crueza. (Non, tu n’as rien vu à Hiroshima.) Tais cenas diluem ligeiramente a coesão estrutural da fita, que começaria a ser comprovada posteriormente.

Não encontra nesse início do filme as razões que possam reforçar o caráter antibelicista da obra, provocando apenas, no entender de Neves, um “mal-estar psíquico” no espectador. O curta-metragem de Alain Resnais *Nuit et Brouillard* é apontado como possível explicação, uma tendência de Resnais, para o prelúdio que quebra a unidade do filme. Como David Neves não teve a oportunidade de assistir a esse curta, encerra apenas dizendo que “a introdução da fita deverá ter outra explicação, pois não seríamos capazes de julgá-la gratuita em obra tão séria”. E conclui seu trabalho afirmando:

Não há dúvida de que estamos diante de uma realização sui generis (...) Obra-prima ou filme desprezível, acreditamos que a polêmica despertada de imediato nos lugares onde passa já é, em si, fato salutar e prova cabal de seu mérito.(...)Que estas palavras iniciais abram as portas para melhores tentativas de apreensão deste fenômeno que sacode o mundo cinematográfico moderno.

Mesmo não compactuando da ideia de que *HMA* seja um inaugurador de linguagem, David Neves não deixa de reconhecer o caráter inusitado que a obra de Resnais desperta. A expressão *sui generis* para definir o filme, ou seja, do latim, aquilo que não apresenta analogia com nenhuma outra, torna em certa medida ambígua a sua análise.

Alex Viany

Como já observamos anteriormente, a França Filmes utilizou em seu material publicitário um trecho sobre *HMA* de Alex Viany. O trecho foi extraído do artigo *Primeiros Apontamentos sobre Nouvelle Vague* publicado na *Revista Senhor* em junho de 1960. Nesse artigo, Alex Viany procura compreender a *Nouvelle Vague* apontando para as dificuldades de encontrar uma coerência ou, em suas próprias palavras, “a média de seus talentos, intenções ou possibilidades”. Comenta o artigo de Cláudio Mello e Souza intitulado *Um Cinema Fascista*¹¹⁶ destacando para o fato de o autor separar Alain Resnais e François Truffaut do “grupo Malle”. O “grupo Malle” reúne Louis Malle, Roger Vadim, Claude Chabrol e Édouard Molinaro que no entender de Cláudio Mello são todos cineastas que fazem filmes ideologicamente de direita, com o que Alex Viany concorda. Mas, Viany não faz distinção de grupo dentro do movimento, e a diversidade de estilos e de conteúdo reforça sua tese da dificuldade de se definir os parâmetros da *Nouvelle Vague*, acreditando que os filmes de Truffaut e Resnais “subitamente deram seriedade e gabarito a todo o movimento”. Nessa linha encerra seu artigo dizendo:

Se Hiroshima, Mon Amour e Les Quatre Cents Coups são presságios do que está para vir, então a nouvelle vague será para o cinema tão importante quanto o neorrealismo italiano ou o surgimento do cinema japonês neste pós-guerra.

¹¹⁶ SOUZA, Cláudio Mello e. *Um Cinema Fascista*. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 20 mar. 1960.

Especificamente sobre *HMA* Alex Viany escreveu três artigos durante os primeiros dias de sua exibição comercial no Rio de Janeiro. Ele publicou todos como o mesmo título *Hiroxima, meu amor*, sendo que dois no *Diário de Notícias*, nos dias 29 de agosto e 1º de setembro de 1960 e nessa última data publicou o outro artigo em *O Jornal*.

Aos moldes de Antonio Moniz Viana, Alex Viany começa seu primeiro artigo do *Diário de Notícias* publicando a ficha técnica do filme com as seguintes informações: título no original; direção; roteiro original; cinegrafia; cenografia; música e coordenação; elenco; produção; distribuição; padrão de cor; duração e a cesura. Alex Viany inicia seu texto concordando com a inglesa Penélope Houston¹¹⁷ que diz que talvez *HMA* seja “o mais controvertido filme de estreia desde Cidadão Kane”. O texto de Viany é curto, não há uma análise do filme, ele prefere descrever os principais pontos de discussão em torno de *HMA*.

Discute-se tudo em *Hiroxima, meu amor*: as intenções de Resnais e de sua roteirista, Marguerite Duras; as vantagens e os perigos da aproximação entre cinema e literatura; as possíveis contribuições do filme à renovação da linguagem cinematográfica; as relações do tema da lembrança e esquecimento com os problemas estéticos de tempo e espaço; as possíveis ligações com Marcel Proust; a estranha combinação do materialismo de Resnais com o existencialismo de Duras; a função da música em face da imagem; as experiências rítmicas; o uso e abuso da câmera em movimento; etc.

Pela descrição acima, Alex Viany demonstra conhecimento amplo das mais diversas análises sobre *HMA*, apontando objetivamente cada ponto e com isso reafirma que se trata de um filme “para ser visto, revisto, estudado e discutido”. Termina seu comentário exaltando a atuação de Emmanuelle Riva que para ele “passa a formar entre as maiores intérpretes que a tela já teve”. Ao final

¹¹⁷ Penélope Houston foi editora das Revistas *Sigth e Sound* e da *British film Institute*.

do texto publica uma frase de dois críticos sobre o filme e finaliza com os cinemas exibidores. Segue abaixo as citações que Alex Viany intitula “opinião alheia”:

‘Resnais compõe seu filme como uma sinfonia, cujos movimentos organiza pacientemente, até a obtenção de um tom perfeitamente justo.’ – Jacques Doniol-Valcroze, France-Observateur, Paris.

‘Histórias e milagres foram realizados com o tempo’ – Hollis Alpert, Saturday Review, Nova Iorque.

Nesse primeiro artigo encontramos, pela primeira vez entre os críticos brasileiros, referência a textos sobre *HMA* vindos dos Estados Unidos e da Inglaterra. Acreditamos que em certo sentido isso esteja ligado à formação do crítico Alex Viany que em 1945 partiu para Hollywood a fim de conhecer os meandros da produção cinematográfica, onde realizou cursos e teve contato com filmes, livros e revistas que não tinha acesso no Brasil. Outro dado, diz respeito à preocupação de Alex Viany em traduzir para o português os textos dos críticos estrangeiros e também o título do filme, prática pouco comum.

No dia 1º de setembro inicia seu texto perguntando: “até que ponto é o esquecimento útil ao homem? – parecem perguntar Alain Resnais e Marguerite Duras neste filme polêmico, ousado, enervante”. Acredita que não existem respostas em *HMA* e conclui:

Há, sim, muitas indagações angustiosas e angustiantes, numa obra-de-arte que procura realizar um cinema sonoro integral, combinando imagem e palavras, música e som num todo desigual, sem dúvida, mas de enorme importância para uma arte e uma técnica de apenas sessenta-e-cinco anos de idade.

Para Alex Viany, as diversas possibilidades que o filme traz na sua compreensão podem gerar uma certa confusão para o espectador desprevenido. E nesse particular questiona a crítica que acusa *HMA* de ser “cerebral”, pois é essa mesma crítica que se queixa do cinema comercial padronizado, então para

Viany quando aparece um filme que ousa outros caminhos, por que, então, reclamar. E mais uma vez aconselha a todos que se interessam por cinema.

Nosso conselho é simples: vejam e revejam o filme. Discutam-no com os amigos; procurem ler tudo o que se escreve a seu respeito; não pecam [sic] a oportunidade de fazer pesar na balança a parte do público há muito revoltada contra o rebaixamento permanente da arte cinematográfica. Vendo o filme, vocês se comoverão com Emmanuele Riva, uma atriz extraordinária, que imediatamente entra para o rol das grandes intérpretes de todos os tempos. Vendo-o, vocês compreenderão que ao cinema, arte nova, muito resta a pesquisar e descobrir.

Com essa ideia de estarmos diante de uma “arte nova” encerra seu artigo. No mesmo dia publicou ainda em *O Jornal* outro artigo. Na verdade trata-se de uma versão um pouco mais completa do primeiro artigo do *Diário de Notícias*. Alex Viany o inicia do mesmo modo citando Penépole Houston e em seguida comenta a sólida carreira de Alain Resnais como curta-metragista, lembrando que Resnais já fazia em seus curtas uma aproximação entre cinema e literatura com Jean Cayrol em *Nuit et Brouillard* e Raymond Queneau em *Le Chant du Styrène*.

Para Hiroxima, Resnais recorreu a Marguerite Duras, uma das mais respeitadas romancistas francesas da atualidade. E, ampliando suas pesquisas de cinema-literatura, ao mesmo tempo ampliou e aprofundou o campo de suas indagações técnico-estéticas em torno dos problemas de tempo e espaço, fazendo um filme inquietante, uma espécie de “Calvário da Era Atômica”, onde Amor e Morte coexistem, onde lembrança e esquecimento entrecrocavam-se e fundem-se.

Em seguida, descreve novamente os pontos mais discutidos em torno do filme e aconselha novamente o espectador a ver e rever, debulhar essa obra de Resnais. Comenta alguns grupos que colocam em dúvida a qualidade da obra

como cinematográfica pelo excesso de literatura. Nesse caso Alex Vianny rebate argumentando:

se há isso (e a dosagem encontrada dependerá da apreciação individual do espectador), há também um louvável sentido anticonformista, revolucionário mesmo. Levado pelo que tem de literário, Hiroxima pode, realmente, conduzir o cinema por caminhos estéreis; mas, levado pelo que tem de contribuição à linguagem cinematográfica, pode provocar as mais excitantes experiências de cinema sonoro realmente integrado, em que a imagem, som, música e palavras formem um todo indivisível.

Por fim, mais uma vez Alex Vianny ressalta a atuação de Emmanuelle Riva como “uma das grandes interpretações em toda a história do cinema”. Com isso encerra sua análise sobre *HMA*. Apesar dos textos enxutos, Alex Vianny toca em pontos centrais discutidos em torno do filme. Assim como José Lino Grünwald, Alex Vianny destaca o papel revolucionário da obra de Resnais, que contribui para novas experiências no cinema, arte tão nova.

Antonio Moniz Vianna

Antonio Moniz Vianna publicou o texto *Hiroshima meu amor* em 03 de setembro de 1960 no *Correio da Manhã*. No cabeçalho do artigo, abaixo do título, apresenta um resumo da ficha técnica do filme, com as seguintes informações: direção, produção, roteiro e diálogos, fotografia, música, intérpretes, distribuidora, duração, cor e ano de produção.

Inicia suas considerações comentando a reação da crítica francesa “de estupefação ou de perplexidade” ante o primeiro longa de Resnais. Mas alertava para o fato de que ao organizar as análises podia se notar que a crítica não era tão favorável quanto se acreditava no Brasil. Esse comentário serviu para chamar a atenção da crítica brasileira que elogiava o filme “antes mesmo de ser

conhecido”. Moniz Vianna acredita que a unanimidade conseguida por Bergman não se repetiu com Alain Resnais. Cita o cineasta Bergman, por creditar a ele o fato de “conferir uma alta carga de ‘pensamento’; e porque Bergman era (talvez seja ainda) uma mania e Alain Resnais (com ou sem sua sócia Marguerite Duras) é hoje uma obsessão”. Moniz Vianna considera que o fenômeno que envolve Alain Resnais é próximo daquele que se atribui às divas no cinema. Deixa claro que não pretende comparar, do ponto de vista estético, o trabalho de Resnais ao do diretor Bergman.

Seria absurdo comparar um artista já realizado através de dezenas de filmes e outro, Resnais, que tem um filme só (não contando ensaios de amador e curtas-metragens de preparação) e, deste único filme, não é o único autor.

Com essa afirmação, Moniz Vianna deixa claro que analisar o filme a partir da noção de *política de autor*, também não é o melhor caminho. Cita em seguida alguns nomes da crítica que partilharam um certo mal-estar diante do filme, como Henri Langlois, Lotte Eisner, Gilbert Salanchas, Jean Queval e o mais jovem crítico Jean Collet, que elegeu *HMA* o primeiro filme marxista, afirmação da qual Moniz Vianna discorda totalmente. O fato de Marguerite Duras ter sido do Partido Comunista e de Alain Resnais ser um “simpatizante” não pode ser suficiente para uma afirmação como a que fez Jean Collet.

Esse mesmo texto de Jean Collet foi comentado por Paulo Emílio no artigo *Não Gostar de Hiroshima*. Moniz Vianna fala desse artigo para lembrar da afirmação de Paulo Emílio de que “não gostar de Hiroshima é tão trabalhoso quanto gostar”. Isso serve para justificar não apenas a dificuldade de se analisar o filme, mas também para relativizar os inúmeros trabalhos que rasgam elogios a ele. Não compartilha da idolatria daqueles que no Brasil assistem ao filme compulsivamente mais de uma vez. E prossegue seu agravo:

Por incompreensão, por incapacidade de experimentar ‘a obsessão’, talvez ainda em virtude de falta de receptividade

à neurose específica da fita (mas não insuscetível de contaminação por outras neuroses) – a verdade é que não nos fascinou a demonstração de habilidade de Alain Resnais, o técnico, e até nos irritou um pouco o texto “deliberadamente lírico” de Marguerite Duras. Parece-nos um filme exibicionista por cálculo, calculado por neurose – a neurose dos autores contagiando os personagens, títeres em vez de senhores de uma longa e irremovível insatisfação. O texto, sob a forma de diálogo ou de monólogo interior, predomina sobre a própria riqueza da imagem não raro obtida pela câmera; se o suprimíssemos, seria ininteligível o que talvez constitua o problema central desta obra complicada intencionalmente pela multiplicidade de temas propostos à discussão – daí o aspecto fragmentário e, também intencional?, uma certa desordem no seu pensamento. [grifo nosso]

Essa ideia faz parte de uma linha de análise tradicional da crítica que entende o cinema como arte essencialmente visual. O curioso é que Moniz Vianna considera *Cidadão Kane*, filme em que a palavra tem um lugar preponderante, um dos mais importantes filmes da história do cinema. Mas no caso de *HMA*, um dos pontos que o incomodam é a força da palavra sobre a imagem, justificando que seria impossível a compreensão da obra sem a palavra. Nesse caso, o seu incômodo está, em realidade, ligado ao caráter indissociável que Resnais dá a palavra e a imagem, imprimindo ao áudio e ao visual a mesma força.

Em seguida aponta para outros problemas, como o caráter essencialmente feminino da narrativa, da relação sadomasoquista imposta pela francesa ao amante japonês, enfim da neurose da personagem. Mas o que incomoda mesmo a Moniz Vianna é a predominância da palavra sobre a imagem. As inúmeras referências que aproximam o filme às obras de Faulkner e Joyce é o que para ele “começa por revelar uma preocupação muito menos cinematográfica do que literária.”

Como é sabido, Moniz Vianna sempre teve uma predileção pelo cinema americano e nunca se entusiasmou com a *Nouvelle Vague*. Apesar disso, Moniz Vianna sempre se pautou por uma análise que ia além do gostar ou não de um

filme, apontando defeitos até mesmo nos diretores de que mais admirava, como bem observou Ruy Castro na introdução do livro que reúne suas críticas. Sendo assim, admite que *HMA* possui uma importância, mas está longe de ser uma obra-prima. Para Moniz Vianna essa é uma diferença essencial quando se pensa numa obra cinematográfica que inaugura uma linguagem, e nesse ponto, o trabalho de Resnais está longe do que realizou Orson Welles em *Cidadão Kane*, e adverte:

Aqueles críticos que, por sua conta e risco, situam Hiroshima mon amour no plano da ruptura Wellesiana podem estar tranquilos: as discussões serão tão acesas quanto as suscitadas por Citizen Kane (Cidadão Kane).

Moniz Vianna foi um dos mais importantes críticos de sua geração, escrevia diariamente no mais importante jornal de circulação nacional da época, e pautou suas análises pelo constante debate de ideias recheadas de muita polêmica¹¹⁸. Nesse trecho de seu artigo, Moniz Vianna manda um recado muito claro, principalmente a nova geração de críticos que demonstravam entusiasmo com a *Nouvelle Vague*. Lembramos que Maurício Gomes Leite, em janeiro de 60, convoca toda a antiga geração de críticos para verificar se *HMA* representa a ruptura no cinema que *Cidadão Kane* representou para eles anteriormente. Não sabemos se Moniz Vianna teve acesso a esse artigo de Maurício Gomes Leite, mas o recado pode ter sido para José Lino Grünwald, que em junho de 60, anterior, portanto a esse artigo de Moniz Vianna, proclamou *HMA* o grande filme revolução após *Cidadão Kane*.

Na tentativa de comprovar que o filme de Resnais é muito mais uma obra literária do que cinematográfica, Moniz Vianna encontra na estrutura psicológica da personagem de Emmanuelle Riva sua justificativa. O trabalho literário de Marguerite Duras sobrepõe ao do diretor Alain Resnais, que nesse

¹¹⁸ Moniz Vianna escrevia suas colunas com muita liberdade, podendo escolher o filme a ser criticado, sem censura e sem passar por copidesque.

caso, “se não é o autor das reações dos personagens do filme, pelo menos é seu cúmplice”. Moniz Vianna prossegue:

A impressão de que predominaram sobre os do diretor os pontos de vista de Marguerite Duras persiste ante a sensibilidade feminina da colocação de todas as reações da heroína em face do amante, por ela utilizado apenas como instrumento de um delírio neurótico no qual, por substituição mental do japonês vivo pelo alemão morto, ela tenta alcançar o orgasmo impossível. Não é correto afirmar que só uma mulher seria capaz de um estudo da frigidez feminina; mas a camuflagem de sua apresentação aqui é suspeita, se não confirmadora. [grifos nossos]

É curioso, desde o início do artigo, as expressões que Moniz Vianna utiliza na análise de *HMA*, como por exemplo: obsessão; sadomasoquismo; delírio neurótico; estudo da frigidez feminina. Vianna parece tomar emprestado da psicanálise freudiana os conceitos para compreender melhor o que Resnais e Duras realizaram. E a “análise” a que Moniz Vianna submete *HMA* continua quando diz que a marca de Alain Resnais aparece no caráter mórbido da narrativa, já presente em seus curtas-metragens *Nuit et Brouillard* e *Toute la mémoire du monde*.

Ao citar esses curtas, Moniz Vianna lembra que o tema dos trabalhos de Resnais giram em torno da questão da memória coletiva, tema que “seduziu maior número de críticos, não sendo poucos os que o consideram mesmo o núcleo temático do filme”. Para finalizar, cita uma fala do próprio Resnais para concluir que *HMA* é uma obra muito mais literária do que cinematográfica.

A discutir o problema na chave ‘esquecer ou não esquecer’, preferimos citar o próprio Resnais – ‘É certamente um tema que se pode encontrar não importa em que obra literária ou mesmo plástica’.

Frei Tomás Cardonnel

Para o Jornal do Brasil, Frei Tomás Cardonnel publicou em dois dias, 13 e 15 de setembro de 1960, o artigo intitulado *Hiroshima, meu amor ou o que significa amar*. Nesse artigo dividido em duas partes, o autor deixa claro que não pretende discutir as qualidades estéticas da obra de Resnais, uma vez que já foi ressaltada pela crítica especializada na imprensa. Diante disso, pretende tratar de questões ligadas ao conteúdo do filme: “a questão das relações entre o homem e a mulher e, muito além disso, o problema dos laços que ligam os homens uns aos outros”.

Tem como fio condutor para a sua análise o comentário feito a ele por um jovem “muito sadio” que questiona o caráter cósmico que alguns querem dar a um amor que é apenas físico. Com isso, resalta as qualidades do diretor e aponta para as palavras que preenchem o filme. Para Frei Tomás Cardonnel os diálogos do filme soam falsos e ao final acabam por ressoar os anseios da sociedade atual.

Estamos num mundo que pede à cerebralidade o que a sexualidade desenfreada não lhe pode dar, pois tal é a significação deste filme: a conclusão lógica de uma humanidade que quer realizar-se ao mesmo tempo pela volúpia e pelo poder. Duas paixões conjugadas, das quais a primeira é parte integrante da segunda, mais fundamental, tendo por resultado essas imagens confundidas: os corpos misturados do japonês e da francesa. A humanidade retalhada pela bomba de Hiroshima. É impossível ceder ao desejo de utilizar o corpo do outro para o próprio prazer, e lutar contra o apetite de dominação.

Para Frei Tomás, os corpos entrelaçados representam o “nós”, o homem na incessante busca pelo poder e, mesmo que a dominação de um pelo outro seja consentida, essa atitude leva à morte. Dessa forma, os autores do filme podem até não ter buscado essa ideia, mas o que fica é o seguinte: “os homens e as mulheres que consideram suas relações somente sob a forma de desejo

sensual e de posse dominadora e imperialista marcham inelutavelmente no caminho da morte”. Então, para aqueles que viram no filme uma glorificação do amor, estão completamente enganados, pois não é amor. Como exemplo, Frei Tomás lembra da sequência que o japonês no leito amoroso diz a atriz francesa que começa a amá-la. Acredita que os personagens não encontram a palavra exata pelo simples fato de não se amarem verdadeiramente. Por esse motivo, os diálogos são “insuportáveis”, “pretensiosos” e “intelectualistas” e, poderíamos até considerar que eles sejam intencionais, se quiséssemos ver o filme favoravelmente, mas não são. Trata-se de paixão e, como faz parte da essência da paixão não perdurar, o que resta aos personagens é “matar o tempo”. A ideia de esquecimento, assinalada pela autora Marguerite Duras, encontra o seu lugar nessa diferença entre o amor e a paixão.

Impõe-se então a necessidade de ‘matar o tempo’, antes da separação inelutável. Mas como ‘matar o tempo’, senão com palavras?

É significativo que nenhuma das frases do filme possa nos emocionar. Como os sentimentos profundos nunca fazem irrupção, alguns pensam que é necessário, fabricá-los com palavras, com literatura. Intervém, então, ao filme, o lema do tempo, da memória, da duração, ao qual a maioria dos críticos se apegou, acrescentando sua literatura à dos cineastas.

Nessa relação distinta entre o que significa o amor e a paixão, Frei Tomás considera que os personagens na verdade não se falam, eles se aborrecem, são “presas de si mesmos”, já que só misturaram os seus corpos, não sendo capazes de chegar ao coração um do outro. O verdadeiro amor é o único capaz de “vencer os elementos dispersivos causados pelo tempo e pelo espaço” e, sem apontar para a questão moral que envolve os personagens, ou seja, o fato dos personagens serem casados e estarem vivendo uma relação amorosa fora do casamento, afirma que somente o amor “é capaz de levar o homem à sua perfeição; ser capaz de fidelidade”.

Quanto à questão da memória e do esquecimento, é justamente esse amor-paixão que conduz ao esquecimento. A incerteza de ficarem ou não juntos, ou a dúvida que os levam a perguntar se eles se amam, por exemplo, motiva os personagens a buscarem esse caminho. Isso produz um “tédio mortal”, pois os personagens se tornam testemunhas de seus próprios monólogos.

A alegria e a vida estão ausentes em Hiroshima, porque na realidade o homem e a mulher não se falam. Ambos se aborrecem, porque não se amam.

Por isso, não entende os críticos que veem no filme uma poesia, para Frei Tomás a poesia “jorra espontaneamente do amor e do gosto pela vida”, estando muito longe dessa tentativa de prolongar o prazer de uma noite. *HMA* é na verdade, apenas o retrato de um mundo “sem coração” e muito o alegre e o enche de esperança saber que os japoneses não gostaram do que viram.

Glauber Rocha

Glauber Rocha escrevia de forma esporádica para o *Diário de Notícias* de Salvador ao lado do colunista principal e de seu maior incentivador Walter da Silveira. O primeiro artigo de Glauber sobre *HMA* no *Diário de Notícias* data de 2 de outubro de 1960, antes de sua exibição em Salvador, que acontecerá apenas no ano seguinte. Com o título *O filme: novo: Hiroshima*¹¹⁹, Glauber inicia seu artigo comentando a reação emocionada do cineasta H.G. Clouzot diante de *HMA* exibido no Festival de Cannes. Diz também que a reação ao filme é de emoção e não surpresa, uma vez que Alain Resnais já havia demonstrado talento em seus filmes de curta-metragem.

¹¹⁹ Os dois artigos de Glauber Rocha tratados aqui foram publicados recentemente no catálogo da *Retrospectiva Alain Resnais. A revolução discreta da memória* promovida pelo Centro Cultural do Banco do Brasil, mas foram publicados com as datas invertidas.

Muitos críticos não tiveram receio em qualificar *Hiroshima, meu amor* como obra mestra, porque nela se pode saborear o cinema integral, total, tal como muitos teóricos o haviam descrito sem que nada até agora haja conseguido marcar com um selo tão particular a totalidade de sua película.

Glauber diz ainda que: “o que primeiro chama atenção em *Hiroshima, meu amor* é a originalidade da montagem, que é bastante audaciosa”. Lembra da descrição dos horrores provocados pela bomba, somado ao “passeio da câmera” pelos restos do bombardeio. Por último assegura que apesar da guerra, o filme “fala de amor”. Uma conjunção de fatores que fazem de Resnais um cineasta sensível.

A beleza das imagens de Resnais, junta-se a profundidade de Marguerite Duras, conciso, claro e sem inúteis adornos, Alain Resnais mostra-nos também que sabe escolher intérpretes. Emmanuelle Riva tem qualidades excepcionais de atriz e o contraste que produz com o seu par (ela francesa, ele japonês) Eiji Okada é mais surpreendente e corrobora num dos principais motivos da existência de *Hiroshima, meu amor*. FRENTE AO AMOR NÃO EXISTEM NEM LEIS NEM FRONTEIRAS.

Sob o título *Primeira Visão de Hiroshima* Glauber Rocha publica no dia 23 de outubro de 1960 seu outro artigo sobre o filme. Nesse artigo, como demarcado pelo título, Glauber esclarece ao leitor que se trata de uma “primeira visão” e que, portanto não pode “registrar nada mais do que ‘impressões’”, apesar de não compartilhar com a “crítica impressionista” e se justifica dizendo que *HMA*:

[...] deixa atordoado qualquer espectador que o vê pela primeira vez. E só começamos a ‘descobrir’ o filme muito tempo depois de tê-lo visto. É um perigo ver *Hiroshima*. Eu, por exemplo, não tenho vergonha de confessar que assistir *Hiroshima* foi uma das minhas maiores experiências humanas.

Na tentativa de organizar suas ideias, Glauber estrutura seu texto de maneira esquemática, em forma de questionário, pontuando elementos já tratados por parte da crítica brasileira e estrangeira. Em primeiro lugar, Glauber Rocha pergunta “O que é Hiroshima?” Lista dez possibilidades de se encarar o trabalho de Resnais ou que podem suscitar ao espectador.

- a) é um documentário de ficção;
- b) é um filme literário, ou melhor, uma literatura ilustrada;
- c) que é um filme de vanguarda;
- d) que é um truque
- e) que eleva o cinema ao plano da filosofia;
- f) que é um fruto da inteligência: um intelectualismo;
- g) que é um aborto neurótico;
- h) que é um filme politicamente de esquerda;
- i) que é um filme existencialista;
- j) que não é nada além de uma confusão lítero-plástica.

Glauber Rocha acredita que as respostas são tão díspares que o impedem de conceituar ou mesmo de criticar o filme, antes de tornar a vê-lo. Glauber procura traçar o caminho para o entendimento de *HMA* dizendo que precisa:

[...] falar daquele território aparentemente caótico de imagens que nasce cercado de um texto belíssimo, elaborado por Marguerite Duras. O filme oscila entre a imagem e o texto?

Tendo como base essa pergunta que Glauber diz tê-lo tomado de assalto por várias vezes, encontra resposta na ideia de que em *HMA* se tem uma realização próxima da que fez Proust na literatura, “só que, na busca do tempo, Alain Resnais liquida o tempo dramático e o tempo real”.

O próximo ponto de seu texto esquemático diz respeito ao significado do sentimento da atriz em relação ao seu novo amor do presente em Hiroshima e o grande amor do passado, o soldado alemão em Nevers. “Ela se esqueceu do amante alemão?”, pergunta Glauber, que em seguida descreve situações do filme. Cita a cena em que a atriz relembra o seu amor do passado a partir de uma

situação do presente e conclui que é preciso esquecer Hiroshima e Nevers “a fim de que o amor possa atingir uma plenitude absoluta”. E nesse caminho completa:

Todavia é Nevers que ressurgue das ruínas de Hiroshima. É a memória de sua tragédia burguesa e individual que se ergue dentre os escombros de uma tragédia coletiva. Se buscando esquecer Nevers, a mulher do ocidente pede paz para ela, é sua paisagem japonesa que se revela e pede PAZ para o mundo, e vale mais do que a desgraça de todos os amores. Evidente, Resnais não chega a julgar os termos desta paz. Amor e paz surgem então como dois mitos de oposição, por incrível que pareça.

O último ponto está relacionado ao papel do cineasta Alain Resnais no cinema, já que para Glauber Rocha com *HMA* Resnais “sublevou a forma cinematográfica e inaugurou o filme moderno”.

Alain Resnais está para o cinema como está para a pintura o primeiro artista que rompeu com a escola acadêmica da pintura. Está, no plano da relatividade, como um James Joyce na literatura e é ele que, após Eisenstein, primeiro realiza no cinema a teoria da montagem como processo de investigação da realidade do homem e como instrumento de estudo metafísico.

Para Glauber, o que Resnais fez com a câmera está muito além do verbal, por isso deixa claro que não compactua com aqueles que consideram a escritora Marguerite Duras coautora do filme.

Marguerite Duras, concluímos, não é autora de Hiroshima. Ela é o ‘espírito lateral do filme’. É um eco. Um reflexo. A Câmera de Alain Resnais é a verdadeira criadora – ou estudiosa? – de tudo. Resnais é um ‘documentarista do espírito’, ou seja, um homem que vê o pensamento do homem e não a imagem.

Glauber Rocha já manifesta nessa passagem a concepção de autor no cinema que ele formaliza em seu livro de 1963 *A Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, em que em sua introdução explica o método que aplica em sua análise do cinema brasileiro. Diz Glauber:

A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante. [...] O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua 'mise-en-scène' é uma política.¹²⁰

Mas no caso do autor Resnais e da obra *HMA*, Glauber não se mostra completamente convencido da revolução empregada e conclui seu primeiro artigo dizendo:

Considero, porém, sinceramente, que ninguém poderá dizer a palavra final sobre Hiroshima. Nem mesmo o próprio Alain Resnais. Talvez o tempo possa chegar a alguma conclusão. Resistirá Hiroshima como resistem os grandes poetas do passado?

José Haroldo Pereira

José Haroldo Pereira foi um dos responsáveis pela nova fase da *Revista de Cinema*, publicação mineira nascida em 1954 em torno do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC/MG), criada por Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Guy de Almeida e José Roberto Duque Novaes. A *Revista de Cinema* foi uma das mais importantes publicações sobre cinema no Brasil, referência obrigatória para todos aqueles que se interessavam pela arte cinematográfica. Depois de 25 números e de um hiato de três anos, a *Revista de Cinema* lança em 1961 dois novos números (jan-fev, nº 1 e mai-jun, nº 2) e em

¹²⁰ ROCHA, Glauber. *A Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963, p.14.

1964 mais duas edições (jun-ago, nº 3 e set-out, nº4), quando encerra suas atividades em definitivo. O retorno da *Revista de Cinema* em 1961 é marcado por uma reestruturação editorial, trazendo artigos da nova geração de críticos mineiros, além de uma diagramação mais moderna. Seu conselho editorial era formado por José Haroldo Pereira (diretor), Maurício Gomes Leite (redator-chefe) e Victor Hugo de Almeida (gerente).

O primeiro número da segunda fase da *Revista de Cinema* traz na capa a foto de cena de Emmanuelle Riva e Eiji Ojada e como matéria principal o artigo de José Haroldo Pereira intitulado *Hiroshima mon amour – interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema*. Pelo título podemos captar o tom de importância que Pereira dispensa ao filme de Resnais na história do cinema.



Figura 3: capa da Revista de Cinema

Antes de entrarmos propriamente no conteúdo desse artigo, procederemos à análise dos artigos que José Haroldo escreveu como colunista diário do jornal *Folha de Minas*¹²¹, e antes ainda gostaríamos de destacar que o

¹²¹ José Haroldo escreveu ainda a convite do Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora um folheto denominado “Carta sobre Hiroshima meu amor” para distribuição entre os associados. No texto ele procura preparar o espectador para receber as novidades do filme de Resnais.

crítico foi tomado por uma paixão arrebatadora¹²² que chegou a ser motivo de comentários de seus companheiros. Geraldo Veloso comenta:

Enquanto o filme ficou em cartaz, [José Haroldo] ficou no cinema. Levava sanduíche para o cinema. Se fizeram trinta e tantas sessões por semana ele viu todas – fora as outras que foi vendo – volta e meia. Se era programado no CEC lá estava o José Haroldo. Ele se tornou um dos grandes exegetas do filme.¹²³

Cyro Siqueira, em texto proferido em debate promovido pelo CECMG e pela Associação Mineira de Críticos Cinematográficos sobre “De crápula a Herói (Il Generale della Rovere)”, texto esse publicado posteriormente no segundo número da segunda fase da Revista de Cinema, também destaca a obsessão de Haroldo Pereira ao primeiro filme de Resnais.

Evitemos os escolhos de Hiroshima, pois ninguém poderá resistir, nesse terreno, às 60 horas de cinema de José Haroldo Pereira, que ultrapassou de longe nosso record, que era o de termos visto nove vezes Punhos de Campeão.¹²⁴

Essas declarações são importantes para compreendermos de que forma José Haroldo escreveu seus artigos. Publicou na *Folha de Minas* uma série de cinco artigos dedicados a *HMA*, todos durante o período em que o filme esteve em cartaz na cidade de Belo Horizonte. O envolvimento do crítico com *HMA* data desde a sua primeira exibição em Belo Horizonte como parte da II Jornada de Cineclubes. Após essa exibição, José Haroldo inicia uma intensa pesquisa sobre o filme, tendo como base as revistas francesas, comentários de críticos e artigos

¹²² José Haroldo escreveu o roteiro para longa-metragem intitulado *Namorados* que marcaria sua estreia como diretor. A proposta do filme foi tema de artigo na *Revista de Cultura Cinematográfica* (nº 36, set-dez. 1963), mas não chegou a se realizar. Esse roteiro é levemente inspirado em *HMA e Acossado*.

¹²³ VELOSO, Geraldo. Depoimento de 1987. In: RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p.86.

¹²⁴ SIQUEIRA, Cyro. *Relatório para Debate: Il Generale della Rovere*. In: Revista de Cinema, nº 2, mai-jun. 1961, p. 48.

brasileiros. Os seus artigos foram longamente maturados e nascidos de uma imersão.

Em Belo Horizonte *HMA* entrou em circuito comercial no dia 17 de outubro de 1960, no dia seguinte José Haroldo publica o primeiro artigo da série, *Hiroshima mon amour (I)*. Haroldo Pereira comenta a polêmica em torno do filme, que gravita entre a “náusea” e o “delírio”. As inúmeras manifestações negativas frente ao filme são para ele admitidas se analisadas como expressão pessoal. E nesse particular se apóia na declaração de André Bazin que argumenta ser legítima tal manifestação que muitas vezes “penetra mais longe, na inteligência de seu objeto, do que a crítica objetiva.”¹²⁵

Essa afirmação de Bazin, traduzida por José Haroldo, é o ponto ao qual ele demarca o seu território de análise e sustenta sua argumentação, dizendo que suas análises sempre se pautaram “por uma noção subjetiva de ‘cinema ideal’”. Deixa claro que ele está entre aqueles que pretendem uma crítica séria, e anuncia o artigo que está escrevendo - mais aprofundado e menos superficial que a crônica diária - para a *Revista de Cinema* que retornará ao cenário cinematográfico brasileiro. Em tom confessional afirma:

Hiroshima mon amour é o cinema ideal, único exemplo perfeito que me foi dado conhecer em alguns anos de experiência cinematográfica, estando ademais inclinado a não acreditar na existência de um compositor no passado da arte chamada sétima. Estou a considerar mesmo que Hiroshima mon amour seja mais do que revolucionário, seja um pioneiro: Alain Resnais descobriu um fato pouco pressentido entre os cinéfilos (e talvez muito entre os romancistas e os pintores), o de que o cinema ainda não existe, ou estava virgem.

Com essa afirmação, José Haroldo diz não pretender manter o tom polêmico que envolve as análises em torno de *HMA*. Segue então apontando para algumas questões suscitadas pelo filme. Para José Haroldo, *HMA* é um filme com

¹²⁵ Na coluna do dia seguinte José Haroldo publicou uma errata desse trecho, mas a compreensão não foi alterada.

muitas identidades e com um grande paradoxo: “é uma história de amor e ao mesmo tempo uma das maiores negações das ‘histórias de amor’.” Ponto que pretende esclarecer nos artigos seguintes, já que acredita que *HMA* provoca problemas de entendimento justamente por ser um filme de “natureza dialética e metafísica.”

Em *Hiroshima mon amour (II)*¹²⁶ comenta o “exercício tímido da memória” empregado pelo narrador nos curtas-metragens de Alain Resnais. Em seus curtas o caráter meditativo da obra é introduzido pelo narrador, ao passo que em *HMA* ele se transforma em personagem central, para nos fazer recordar da tragédia coletiva e com intuito de penetrar na mente da mulher. Para José Haroldo, esse último aspecto é o que vem suscitando inúmeras confusões de entendimento, como a do crítico francês Jean Collet que classificou o filme de marxista. Esse é o mesmo artigo que foi fruto de comentários de Paulo Emílio Salles Gomes e Antonio Moniz Vianna, que também discordam da posição do crítico. José Haroldo argumenta que ninguém discute o fato de os personagens serem símbolos de uma coletividade e lembra isso através da cena final em que eles se denominam Nevers e Hiroshima, e afirma:

Somente os que se detêm na superfície das coisas por razões de ideologia, como a do catolicismo de Collet, não perceberam ainda que as meditações de Resnais sobre o massacre de inocentes se fundamentam, não numa noção unitária (ou política) de bloco humano, mas na que o vê como soma de tragédias individuais.

Nesse caminho, José Haroldo se apóia na análise da crítica Michèle Firk da Revista *Positif*, e citando-a lembra: “Resnais julga seu drama [o da mulher] irrisório em comparação com a estatística final, ao ponto de elevá-la a pura categoria de símbolo?”. Para José Haroldo, aqui está o caráter dialético da obra

¹²⁶ Folha de Minas, 19 out. 1960.

de Resnais, já que ao mesmo tempo em que os personagens são símbolos, “eles são também a negação do símbolo”.

A escolha da cidade de Hiroshima como cenário para a história de amor dos personagens também não pode ser considerada uma escolha aleatória, uma vez que Resnais e Duras delimitaram o problema existencial do homem no pós-guerra. Nesse caso, José Haroldo vê com espanto a análise de um crítico carioca (ele não cita o nome) que considera que as reflexões da personagem poderiam ocorrer em qualquer lugar. Acreditamos que José Haroldo esteja se referindo ao artigo de Octávio Bomfim do jornal *O Globo*. José Sanz também comenta essa mesma questão ao refutar o texto de Bomfim.

No terceiro artigo da série, *Hiroshima mon amour (III)* de 20 de outubro de 1960, José Haroldo Pereira fala mais uma vez do caráter dialético e metafísico da obra de Resnais. A dialética da obra não está apenas no sentido imediato da história centrada na decisão da francesa em ficar ou não em Hiroshima, ela ultrapassa essa dimensão. Como afirma José Haroldo:

Resta, muito além da carne ferida, desintegrada, do povo ofendido, da ameaça de novos cataclismas, a charada metafísica, a dificuldade de viver, as dores e as alegrias da existência humana em si mesma. É nesta dimensão que a obra adquire uma unidade dialética sem precedentes, pois todas as suas reflexões repousam na consciência de que existem a guerra e a paz, a morte e a vida, o amor e o ódio.

As imagens dos efeitos causados pela bomba atômica não aparecem na obra de Resnais como exemplos daquilo ao qual não podemos esquecer, como registro de um evento passado e que pode ser superado com a força do amor. Para José Haroldo, essa receita pronta de que o amor pode tudo não encontra lugar.

Tudo conduz, ao contrário, a considerar a ambiguidade essencial das coisas, sua deformação suplementar ocasionada pelo ponto de vista, pelo instante, pelo caso

particular; tudo leva a só admitir o equilíbrio do mundo sobre uma lei de compensações, segundo a qual o horror coexiste com a doçura, o sofrimento com o prazer, a tristeza com a alegria.

Nesse sentido, as primeiras imagens iniciais do filme, em que os corpos abraçados são mesclados com imagens de registros do horror atômico, não podem ser entendidas como um sacrilégio ao amor, ou mesmo, uma ofensa ao sofrimento vivido pela guerra. A guerra não é desejável, mas foi justamente nesse período de horror que nasceu o amor, o momento mais feliz da vida da personagem de Emmanuelle Riva. Daí a necessidade da memória e do esquecimento.

Em sua insistência quase cruel de apontar o lado feliz que pode ter a guerra, a feição dolorosa de um amor anticonvencional, há mais do que ironia, do que cinismo, do que desespero, do que intelectualismo; como diz Roger Tailleur, 'há uma espécie de lucidez monstruosamente adulta', comparável à do homem que repele todas as lógicas porque sabe, em cada instante da sua vida, que 1º) ele existe e 2º) ele deverá morrer um dia.

No próximo artigo da série publicado no dia 21 de outubro, José Haroldo Pereira classifica Alain Resnais e Marguerite Duras como "filósofos modernos", "pensadores existencialistas", por conseguirem falar da condição humana com tamanha lucidez. Essa característica dos autores é o que coloca *HMA* no "plano pioneirístico" em termos de linguagem cinematográfica.

A revolução continua, a dialética continua: de um lado a estética do horror nascido da seleção e colagem de cenas chocantes, de outro a revelação de uma arte que descobre ser simultaneamente uma nova forma das artes plásticas, da música e do romance.

José Haroldo Pereira em seguida admite que o estilo adotado por Alain Resnais não é propriamente um fato novo. A condução narrativa do seu primeiro

longa-metragem já pode ser observado em seus curtas-metragens, sobretudo em *Nuit et Brouillard*, em que vários elementos fortemente empregados em *HMA* estão presentes, como por exemplo: o movimento de câmera, a música e o texto literário, que adquire tanta força quanto o elemento visual. Esses elementos já trabalhados nos filmes anteriores aparecem em *HMA* de maneira muito mais marcante. Nesses dois pontos, música e literatura, José Haroldo lembra o artigo de Henri Colpi, *Musique d'Hiroshima*¹²⁷, em que o autor destaca a importância do elemento musical, chegando a afirmar que a música é o filme. Com relação à característica literária, José Haroldo parte logo para o ataque a aqueles que consideram o filme excessivamente literário.

...é uma ideia purista nascida de mentalidades cinematográficas, e tão estreitas que recusam dois fatos: 1º) que o cinema sempre foi, e sempre será por força de sua natureza, arte de colaboração; e 2º) que o texto nunca foi privilégio do romance, e sobre ele o cinema já reivindica idênticos direitos há mais de trinta anos, quando começou a falar.

José Haroldo não para por aí seu argumento e para finalizar provoca todos aqueles que ainda insistem nesse ponto e utilizam a expressão “literário demais” de forma pejorativa, e questiona o motivo pelo qual esses críticos adotam “um desprezo incompreensível pela linguagem do poema e do romance”.

Admite por sua vez que o filme de fato permite muito mais referências literárias do que cinematográficas e lembra a análise de Pierre Kast no debate do *Cahiers du Cinéma* em que ele fala que *HMA* é uma reflexão da própria narrativa romanesca. Para o crítico francês, a persistência do passado no presente não é comandada pelo sujeito ou pela intriga, e sim por puros movimentos líricos. Para José Haroldo, está exatamente nisso, o que faz de *HMA* um grande filme.

¹²⁷ Cahiers du Cinéma, nº 103, jan. 1960.

Hiroshima mon amour é virtualmente uma obra-prima de romance nesse sentido, no sentido de que ele faz pensar na contribuição a uma atitude renovadora iniciada no campo literário – a de eliminar a intriga, a progressão dramática, do propósito do escritor.

José Haroldo acredita que esses empregos formais provocam reflexões no sentido de ser o filme “a maior negação do mito ‘cinema-espetáculo’”, uma vez que Resnais ignora por completo a presença do espectador: o “seu mundo é fechado”. Mas é justamente esse caminho criado por Resnais que transforma essa realidade num universo aberto, por isso, José Haroldo acredita que “nunca [o espectador] foi tão livre diante de um filme, já que este ao invés de lhe propor uma intriga, propõe-lhe refletir.” Dessa maneira, José Haroldo conclui: o filme é uma “forma sublime de poema”.

O último artigo da série, *Hiroshima mon amour V – Final*, somente é publicado no dia 27 de outubro, portanto com um intervalo de seis dias do anterior, o motivo é declarado em nota pelo autor: o atraso é devido ao desaparecimento de seu artigo na redação do jornal. Nesse artigo, José Haroldo começa dizendo que é muito difícil prever a “fecundidade” lançada pelo filme. Parte de sua contribuição fora apontada nos artigos anteriores, sua importância certamente será lembrada no futuro, e pode ser notado pela sua enorme repercussão, que ultrapassa “o circuito estreito dos especialistas”. José Haroldo Pereira se refere aqui, aos comentários dedicados ao filme feitos por pessoas ligadas as mais diversas áreas do conhecimento, como por exemplo, Sartre e Simone de Beauvoir, e ainda o entusiasmo de escritores “praticantes do ‘nouveau roman’ (como François-Régis Bastide e Alain Robbe-Grillet) até os ‘aposentados’ como André Malraux, sem falar na própria Marguerite Duras.” Lembra ainda, um crítico literário brasileiro (Haroldo não cita o nome) que diz que o artigo de Norman Mailer sobre o existencialismo americano ajudaria na compreensão do filme. Todas essas “consciências lúcidas” dão a dimensão da importância da obra e ao mesmo tempo explicam o incômodo ou ressalva que muitos críticos cinematográficos tiveram em relação ao filme de Resnais.

...invade-lhes o temor de que essas interferências estranhas possam significar de atentado à especificidade da sétima arte. Os que tinham a esperança de ver em *Hiroshima mon amour* a pureza cinematográfica de um Western têm aqui, é verdade, a mais dura decepção de sua carreira.

Nesse trecho José Haroldo parece se dirigir a Antonio Moniz Vianna, admirador incontestado dos filmes de John Ford, tendo já publicado no *Correio da Manhã* seu desagravo a *HMA*. Haroldo Pereira comentou em entrevista¹²⁸, que não compreendia muito bem o por quê de Moniz Vianna não gostar de *HMA*. Na I Convenção da Crítica Cinematográfica, Haroldo Pereira conheceu pessoalmente o crítico carioca, que respeitava apesar de considerá-lo “ultrapassado”. Não se contendo, perguntou a ele qual era o motivo de não gostar de *HMA*. Haroldo Pereira lembra que na resposta havia um incômodo injustificado. José Haroldo, representante da nova geração da crítica, fez questão não apenas de conhecê-lo, como de procurar saber as razões do seu posicionamento frente ao filme de Resnais, demonstrando a importância de Moniz Vianna para a crítica de cinema no Brasil.

HMA, continua Haroldo Pereira, ambiciona “pesquisar uma equivalência do romance moderno e retratar os problemas de nossos dias”. Essa constatação serve de ligação para um elemento introduzido por ele que ainda não havia sido tratado nos artigos anteriores: a ideia de que o filme “se propõe ao estudo em profundidade da mulher”. A mulher retratada por Resnais jamais conseguiria ser uma Brigitte Bardot, já que não se trata de um mulher padronizada. E concluiu:

Hiroshima mon amour e Emmanuelle Riva sugerem o mundo que poderíamos estar vivendo: um mundo irremediável, apenas ocasionalmente feliz, mas lúcido.

Essa frase finaliza a série de artigos produzidos para o Jornal *Folha de Minas*. Apesar de comentar que as colunas jornalísticas não eram apropriadas

¹²⁸ Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 mar. 2008.

para um aprofundamento da obra cinematográfica, José Haroldo ocupa o espaço de cinco colunas para expressar seu ponto de vista. Anunciou um artigo mais profundo e esclarecedor na *Revista de Cinema*. Cumprindo o anunciado, José Haroldo escreveu *Hiroshima mon amour – interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema*. A importância desse trabalho está na visibilidade que a *Revista de Cinema* encontra nos meios especializados, permitindo que as ideias do crítico mineiro, antes apenas restrita à circulação local do jornal *Folha de Minas*, alcançassem outros estados brasileiros, principalmente o Rio de Janeiro e São Paulo.¹²⁹

No ensaio escrito para a *Revista de Cinema*, Haroldo Pereira retoma a ideia desenvolvida em seus artigos para o jornal, procurando situar o filme dentro de um processo de renovação mais ampla pelo qual o cinema estava passando. É nesse ponto que, para José Haroldo, *HMA* não encontra seu ponto de referência em obras cinematográficas.

Amo a obra de Resnais-Marguerite Duras acima de todas as outras já vistas por mim na tela, porém não a considero, o que pode ser provisório, como a realização dos ideais cinematográficos mais fecundos nascidos como o neorrealismo italiano e continuados no jovem cinema francês e italiano. [grifo nosso]

José Haroldo vai desenvolver sua análise partindo do ponto de que o filme se encontra acima de tudo que já se fez em cinema até o momento, o que dificulta a análise.

A desconcertante perfeição do filme de Alain Resnais resulta do que ele se deixa entrever como o tipo exemplar da obra artística 'idêntica a si mesma', diante da qual toda teoria cinematográfica mostra-se absurda.

¹²⁹ Como já observamos anteriormente, o novo número da *Revista de Cinema* foi tema de artigo e comentários de diversos críticos brasileiros, como Paulo Emílio, Octavio de Faria, bem como do *Jornal Claquete*.

A ausência de referências cinematográficas e a perplexidade diante de uma obra que, para José Haroldo, ultrapassa todos os limites estéticos até então empregados pelo cinema, fazem com que o impeça de situá-la como uma obra revolucionária na arte cinematográfica.

O filme pertence ao patrimônio do cinema, mas também, e simultaneamente, ao patrimônio do Romance, da Poesia, da Música e das Artes Plásticas. Este é possivelmente o motivo de minha paixão ilimitada por 'Hiroshima mon amour', e o meu propósito em artigos futuros é mostrar que o ideal do cinema moderno está bastante próximo do realizado pelo filme de Resnais, com uma diferença importante: o primeiro se definiria como uma 'inversão' de fórmulas tradicionais, como a ordenação de uma espécie de 'anti-cinema', passível de ser compreendido como uma consequência natural da evolução da arte cinematográfica. Já a categoria de 'Hiroshima mon amour' desenha-se mais como categoria marginal, a do cinema 'a-cinema'. Eis porque vacilo em recebê-lo com a solenidade de uma revolução, pois tratar-se-ia de situar em termos cinematográficos uma obra que a ideia geral supõe, mas não garante, estar dez anos avançada. E como poderia garanti-lo, se não há revoluções sem seguidores?

Essa introdução explica o título que José Haroldo escolheu para o seu artigo, já que desenvolverá sua análise tendo em perspectiva de que se trata "de um filme superior ao cinema". Posto isso, José Haroldo dividirá sua análise em tópicos: uma história de amor; montagem contra montagem e; a metamorfose de um rosto.

No tópico "Uma história de amor", José Haroldo reafirma sua ideia de que *HMA* é um poema, termo que considera ser o único capaz de traduzir a sua "unidade superior". Essa forma de poema é o que ele considera ser a "resposta irônica da arte às absurdidades do mundo".

Para José Haroldo, *HMA* são vários filmes ao mesmo tempo, em que coexistem temas diversos que se multiplicam, "uma obra deliberadamente dialética e 'multiface' (a expressão é do próprio Resnais)" [grifo nosso]. Apesar de

algumas características presentes no primeiro longa-metragem de Resnais já terem sido experimentadas em obras anteriores do cineasta, como a memória como condutora da narrativa, Haroldo Pereira acredita que:

...a fidelidade de *Hiroshima mon amour* se processa dialeticamente: ao privilégio temático das tragédias coletivas se opõe o da tragédia individual, à necessidade da memória argumenta a necessidade do esquecimento, à abstração da montagem uma história concreta.

Essas oposições servem para que José Haroldo reafirme o papel do cineasta Alain Resnais no processo de criação do filme, uma vez que muito se atribuiu a Marguerite Duras esse papel. Ele lembra que a colaboração entre o cineasta e a roteirista se deu de forma íntima. Ao mesmo tempo em que ameniza a atuação da roteirista, José Haroldo procede da mesma maneira em relação a Resnais, pois não acredita que se possa atribuir uma função exclusiva da atuação da câmera naquilo que ela tem a contribuir ao roteiro.

De passagem, aquela aproximação de elementos contrários não decorre de soluções narrativas posteriores à confecção dos diálogos porque ela é justificada como expressão subjetiva dos personagens, no curso de sua evolução, isto é, ela não sai em princípio do nível do texto; mas igualmente é verdade que todos os personagens do mundo podem ser entendidos como puros recursos de expressão do artista, e o ato de interpor por exemplo a mente da mulher francesa não impede que a descrição de *Hiroshima* seja também a de Resnais.

Dessa forma, Haroldo Pereira acredita que existe uma confluência de relações entre os autores e os personagens “num único movimento de espírito”, em que coexistem simultaneamente “o todo e a parte”. Nesse movimento, *HMA*, pode ser concebido como uma grande história de amor, em que os mais diversos assuntos estão ligados ao tema do amor: a “quase” impossibilidade dos personagens viverem o novo amor; a força do passado que se impõe na presença

do novo amante; a necessidade do amante japonês em conhecer as histórias de amor que a atriz viveu no passado.

As mais diversas situações vividas pelos personagens, os obstáculos que impedem que eles assumam o novo amor, fazem com que José Haroldo considere mais adequado classificar o filme como uma tragédia, uma vez que drama pressupõe uma solução. Esta é a grande ironia do filme, que é ao mesmo tempo uma grande história de amor e “uma das maiores negações das histórias de amor”.

Desta forma, José Haroldo considera que aqueles que pretendem ver no tema do amor uma solução simplista para a guerra, por exemplo, não encontram no filme esse argumento. Não se pode esquecer que os dois fatos mais importantes na vida da atriz francesa aconteceram ou tiveram relação com a guerra: o romance com o soldado alemão durante da Segunda Guerra e o romance com o arquiteto japonês, intimamente ligado à tragédia atômica que assolou a cidade de Hiroshima.

Não se pode invocar senão um nome: lucidez, uma lucidez tão imensa que leva a arte a descobrir novas formas de ironia. De ‘sense of humor’ e de sorrisos. Para Resnais e Marguerite Duras, o amor faz figura tão importante quanto a guerra, sem que o contraste sirva de demonstrações simplistas.

O tópico seguinte é “Montagem contra montagem”. Nesse ponto, Haroldo Pereira procura ponderar a ideia corrente do importante papel da montagem em *HMA*. Inicia seu argumento a partir do trabalho de André Bazin *À propos de pourquoi nous combattons* que trata do gênero cinematográfico que surgiu a partir de reportagens de guerra. Esses filmes realizados a partir desse material não tiveram suas imagens realizadas exclusivamente com intuito de virar filme, o que altera e imprime um novo significado ao papel da montagem.

O propósito da montagem seria menos mostrar que demonstrar, nesses filmes abstratos, puramente lógicos, que se serviam paradoxalmente da sorte de documento mais histórico e mais concreto: a atualidade.

Não por acaso, André Bazin considerou que o essencial desses filmes estaria na banda sonora. Esse comentário serve para lembrar da atividade de montador de Alain Resnais e, ainda, de ligação para análise que José Haroldo fará do curta-metragem *Nuit et Brouillard*, trabalho em que o cineasta utiliza inúmeras imagens de arquivos e cuja continuidade dramática se estrutura sob o texto do escritor Jean Cayrol.

Apesar dessa constatação de que o elo de ligação de *Nuit et Brouillard* está assentado na narração, José Haroldo - ao que indica fazendo referência à tese de Paulo Emílio *O problema do diálogo no cinema* - comenta a dificuldade de acompanharmos o narrador do filme quando não se conhece a língua falada. José Haroldo acredita que em *Nuit et Brouillard* e também em *HMA* “a privação do texto em nada interferiu no desenvolvimento das cenas”, mudando o foco da banda sonora para a imagem.

A ser pura criação de montagem, o filme seria portanto mais uma demonstração visual do que um discurso ilustrado. Isso naturalmente só chega a provar que, antes de corrigir o gênero, *Nuit et Brouillard* corrige na verdade é o artigo de Bazin: permanece a traição ao documento em sua ontologia original, continua o objetivo a situar-se além da verdade concreta das imagens.

Trata-se de um filme subjetivo, que “se explica por uma necessidade interna do realizador”. Ao retratar os campos de concentração nazistas, Alain Resnais situa o episódio muito além de um retrato puramente histórico.

A única preocupação cinematográfica de Resnais é transmitir uma imagem ‘fiel’ do sofrimento de nove milhões de judeus, a manipulação de fragmentos fotográficos tomados ao vivo sendo um recurso, podemos dizer, ‘físico’.

José Haroldo coloca uma nota ao final do parágrafo acima, para dizer que existe a mesma intenção nas imagens iniciais de *HMA*, uma vez que as cenas são colocadas por Resnais não como imagens de reconstituições do evento, apesar de Emmanuelle Riva em sua fala deixar claro que são. A análise realizada por José Haroldo de *Nuit et Brouillard* tem uma intenção: indicar que a montagem do filme aspira uma nova dimensão, a de demonstrar ao invés de mostrar, e nesse sentido o objetivo de Resnais é muito mais o de fazer lembrar, levando-nos a um processo de reflexão sobre os acontecimentos. Aqui se encontra o ponto de ligação com *HMA*.

Não me estendi na tarefa de estudar *Nuit et Brouillard* apenas para mostrar sua originalidade, o que estaria certamente deslocado: ela serviu também para trazer à análise a questão muitas vezes mencionada da montagem em *Hiroshima mon amour*. Enquanto descrição íntima do diálogo de dois amantes em lugar e tempo precisos, o filme não dá nenhuma oportunidade à montagem de revelar sua 'presença', ou seja, de surgir como criadora de sentidos abstratos pela simples aproximação de planos.

Isso é possível pelo que José Haroldo denomina de "plano-memória", ou seja, aquele plano que se justifica a partir do papel que a memória desempenha, seja no aspecto individual ou naquele mais amplo que é o da História. Essa nova categoria de plano, introduzida por Resnais em *HMA* é o que modifica o papel da montagem. Diz Haroldo Pereira:

...uma espécie de montagem cujo ideal é tornar indisfarçável a fragmentação dramática, espacial e temporal (e não reconstituir a unidade a partir dela) para atender à única lógica do pensamento humano; uma montagem...contra a ideia de montagem.

Por outro lado, José Haroldo não tem a intenção de discordar daqueles que veem no filme de Resnais uma aplicação das teorias de montagem de

Eisenstein. Nesse ponto cita o ensaio de Jean Domarchi¹³⁰ que desenvolve uma análise de aproximação da concepção de montagem do cineasta russo e o trabalho de Resnais, que reinterpreta os conceitos de Eisenstein com o uso sistemático de travellings; e o comentário de Jacques Rivette que vê na musicalidade do filme uma solução que lembra o conceito de ritmo externo empregado por Eisenstein.

No último tópico do artigo, “A metamorfose de um rosto”, José Haroldo disserta acerca da relação da narrativa cinematográfica com o roteiro. Comenta que no cinema comercial o papel da câmera está a serviço da ação e, portanto sua atuação tende a desaparecer. No caso de *HMA*, a câmera está a serviço dos personagens.

A câmera de Resnais efetivamente nada se presta a ‘criar’ sobre o tempo e o espaço, ela se limita a observar o movimento de personagens num itinerário geográfico e temporal determinados.

As vinte e quatro horas, tempo cronológico em que se passa a história de amor vivida pelos personagens, estão longe do desenvolvimento dramático tradicionalmente adotado pelo cinema. A questão central, ou melhor, o problema que a mulher precisa decidir nessas vinte e quatro horas, permanecer ou não em Hiroshima, não se configura como interesse central da narrativa.

Porque o conteúdo dramático do filme constitui-se menos de ações exteriores, de jogos de aparência inteligentemente armados, do que de movimentos interiores, da oscilação perpétua de sentimentos que o rosto de Emmanuelle Riva exprime por metamorfoses.

Essa câmera que se guia pela expressão dos personagens, ou seja, em que os personagens se impõem como presença, já que o que importa é o que eles “sentem, pensam e dizem” é ao mesmo tempo, para José Haroldo, o seu inverso.

¹³⁰ DOMARCHI, Jean. *Les Secrets d'Eisenstein*. Cahiers du Cinéma, nº 96, 97 e 98.

O personagem ao se impor, ele também se neutraliza, já que o roteiro não lhes reserva “nenhuma aventura excepcional”.

Um mundo fechado sobre si mesmo, fora das normas espetaculares, por isso mesmo um mundo que nunca foi mais aberto ao espectador, um cinema onde o que importa é exclusivamente a apreensão de personagens em toda a sua integridade ontológica, um universo puramente romanesco em face do qual o cinema se define – com tais elementos ‘Hiroshima mon amour’ pode ser interpretado como o melhor filme moderno. Tentarei elucidar que ele não é o único, e que a única revolução fundamental do cinema contemporâneo ainda é privilégio de um movimento sem maiores ambições: o neorrealismo italiano.

O parágrafo acima encerra o ensaio de José Haroldo Pereira, e apesar de no início de seu artigo proclamar o seu amor pela obra de Resnais, ameniza seu discurso ao relativizar as novidades empregadas pelo cineasta como distantes “dos ideais cinematográficos mais fecundos nascidos como o neorrealismo italiano e continuados no jovem cinema francês e italiano.” A ausência de referência de *HMA* na cinematografia mundial leva José Haroldo a supor que o filme de Resnais esteja longe “dos ideais cinematográficos”. Mas aqui está um dos pontos que consideramos importante destacar em sua análise: ao não ser, o filme de Resnais é.

José Haroldo constrói seu texto de forma bastante circular, em que uma afirmação nega a seguinte e assim por diante, condição que foi também assumida pelo autor. Podemos considerar que essa opção está ligada também a própria concepção que ele atribui a obra de Resnais, “deliberadamente dialética”.

José Haroldo utiliza a palavra dialética em praticamente todos os seus artigos, sempre entendida como “relação antagônica”, “oposição” e “contrastes” entre duas situações. José Haroldo afirmou em entrevista que a palavra dialética estava em moda na época, e que muitas vezes se utilizava a palavra sem conhecer, ou mesmo sem se preocupar com o seu sentido. Essa confissão do autor não desclassifica o seu entendimento da obra de Resnais, uma vez que a

oposição de sentidos, como por exemplo, memória x esquecimento citado por diversas vezes por Haroldo Pereira, pode receber tal conceito. O conceito de dialética não é unívoco e, recebeu diversas conceituações ao longo da história. No caso do modismo do uso da palavra, o conceito de dialética no sentido proposto por Hegel, como “síntese dos opostos por meio da determinação recíproca”¹³¹, foi um dos mais difundidos pela filosofia moderna e contemporânea, tornando-se linguagem comum.

Esse movimento de afirmação e negação que José Haroldo adota para sua análise foi motivo de observação dos críticos da *Claquete*¹³² (Jornal de Cinema) de maio de 1961. Nesse número os críticos fizeram uma análise do primeiro número da segunda fase da *Revista de Cinema* e com relação ao ensaio de José Haroldo descrevemos abaixo os comentários que recebeu dos críticos da *Claquete*.

Cada ideia de José Haroldo Pereira exige compreensão ou mesmo esforço de interpretação. (...) Diria que José Haroldo encarna a luta, o mundo das ideias em ebulição. Algumas mal definidas, outras indefiníveis, entremeadas de outras tantas muito lúcidas e precisas.

(...)

Em cada frase de José Haroldo há uma nascente de ideias a serem desenvolvidas. (Oscar Lobenwein Filho)

Ronaldo Brandão é contundente e afirma:

Apenas o claqueteano poderia ter sido menos benévolo e sustentando logo, sem rodeios, que o ensaísta J. Haroldo Pereira perdeu-se num emaranhado de perplexidade ao comentar ‘Hiroshima...’ de Alain Resnais, numa infeliz volta ao estilo esnobe e pouco inteligível que, há dois anos, o celebrizava.

¹³¹ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1999, p. 319.

¹³² *Claquete* (jornal de Cinema), Ano I, número 6, Belo Horizonte, mai 1961.

Por outro lado, Diane Machado e Antônio José de Lima seguem o caminho de Lobenwein. Antônio José de Lima pondera:

Quanto aos trabalhos, também achei o de José Haroldo Pereira muito confuso, apesar de ser, talvez, o estudo mais sério – e longo – até hoje feito sobre o filme de Resnais. Desde o primeiro período (O cinema e um fenômeno, o maior de nosso tempo) o ensaio parece vir em linha reta das ideias de Bazin.

Os críticos do Jornal *Claquete* tocaram em alguns pontos que consideramos centrais no trabalho de análise de José Haroldo. No artigo da *Revista de Cinema*, por exemplo, temos também a sensação de que um turbilhão de ideias está à espera de desenvolvimento, e que a escolha de construir um texto “dialético”, em que uma ideia se opõe à seguinte, não facilita ao leitor. De todo modo, não podemos deixar de reconhecer que existe em seu trabalho uma tentativa honesta de construir um caminho próprio tendo como base o conjunto de análises sobre o filme no período.

Paulo Leite Soares

Paulo Leite Soares faz parte da nova geração de críticos mineiros formados dentro do CEC/MG. Em setembro de 1960, assume a coluna diária de cinema do principal jornal de Minas Gerais, o *Estado de Minas*, que já tinha sido assinada por Cyro Siqueira. Paulo Leite Soares publicou uma sequência de três artigos no *Estado de Minas*, intitulados apenas *Hiroshima Meu Amor*, seguido entre parênteses do número do artigo. *Hiroshima Meu Amor (I)* foi publicado na seção de cinema no dia 19 de outubro de 1960, no dia seguinte o de número (II) e por fim no dia 21 de outubro o (III).

O primeiro artigo da série introduz a discussão do reconhecimento do filme de Resnais como obra introdutória de “modificações que levam a uma nova estética”. Nesse ponto dialoga com o texto *Hiroshima, mon amour: obra inavaliável*

abre caminho para a 'Stream of consciousness de Maurício Gomes Leite, apesar de não citá-lo explicitamente.

Poder-se-ia chamar 'Hiroshima Mon Amour' de obra inavaliável, por enquanto, desde que dificulta extraordinariamente qualquer exegese completa e apenas permite ao crítico apontar aqui e ali suas grandes qualidades e girar em torno delas.

Marca posição em relação aos trabalhos de análises que estavam sendo apresentados sobre o filme, uma vez que não acredita que até o momento nenhum comentário crítico chegou "ao fundo de Hiroshima". Paulo Leite Soares destaca que essa é uma condição transitória, ao pontuar a primeira frase acima com um "por enquanto". Isso serve de munição para relativizar as análises e conceitos difundidos pelas publicações francesas, que eram tão amplamente lidas pelos críticos no Brasil.

(...) a crítica européia, particularmente a francesa, às vezes tão intransigente em relação a seus próprios conceitos, viu-se obrigada a abrir longos debates em mesa-redonda sobre o filme de Resnais; e, fato curioso, as duas publicações mais categóricas, mais afirmativas, desceram muito calmamente de suas torres de marfim para debater a obra, o que não deixa de ser uma prova vigorosa do reconhecimento da importância de 'Hiroshima' e da extrema complexidade com que se apresenta ao crítico e, muito mais, ao espectador.

Pelo texto, podemos intuir que as publicações a que se refere são as revistas *Cahiers du Cinéma* e *Positif*, já que as duas realizaram debates entre seus articulistas em torno de *HMA*. O *Cahiers du Cinéma*, com o já comentado aqui *Hiroshima notre amour* e, a *Positif*, um debate um pouco mais amplo com objetivo de discutir o momento do cinema francês, intitulado *Quoi de Neuf?*¹³³, tendo como um dos tópicos de discussão *HMA*. Essas revistas francesas,

¹³³ TAILLEUR, Roger; THIRARD, Paul-Louis; DEMEURE, Jacques; FIRK, Michèle; BOLDUC, Albert; SEGUIN, Louis; KYROU, Ado. *Quoi de neuf?* Positif, nº 31, nov. 1959.

incluindo ainda a *Téléciné*, servem para Paulo Leite Soares como referências para a sua série de artigos, e é a partir delas que ele dialoga com o filme. Concorde com a afirmação dos críticos do *Cahiers du Cinéma* de que a obra de Resnais é uma obra de natureza dialética - relação entre esquecimento e lembrança, “com a interligação dialética de vários outros problemas existenciais”. Esse é o elemento de aproximação do filme de Resnais com a literatura moderna, como os escritores Faulkner, Joyce e John dos Passos.

Guardadas as devidas proporções, Resnais usa em cinema o que os modernos autores literários usam em literatura, desligando o cinema de um classicismo que outras artes já superaram.

Esse ponto de interseção do filme com a literatura foi alvo de inúmeras acusações que *HMA* sofreu, mas Paulo Leite Soares considera que no filme não há um uso literário de “modo servil”. Destaca a unidade de conjunto entre “diálogo-música-ruído-imagem” de *HMA* como uma das revoluções na linguagem cinematográfica empregada por Resnais. Termina, citando o crítico francês Armand Cauliez que duvidou da classificação do cinema dentro das artes visuais, comentário que já havia sido assinalado por Paulo Emílio Salles Gomes.

Hiroshima meu amor (II) pretende, a partir da introdução realizada no artigo anterior, comentar o que considera ser o ponto chave da evolução da linguagem cinematográfica, ou seja, o momento em que o cinema se iguala à literatura e resolve as questões que estão no centro das preocupações dos romancistas modernos. Por isso, Paulo Leite considera que *HMA* está numa posição tão revolucionária como a que alcançou *Cidadão Kane*, sendo que *HMA* vai um pouco mais adiante.

[Hiroshima] leva a extremos certos métodos empregados seja no romance – a narrativa subjetiva, os diálogos anti-figurativos, o filme dentro do filme – ou no cinema – o ‘flash-back’, igualmente um recurso literário, e a montagem áudio-visual.

A linha condutora do artigo segue a ideia de que *HMA* não permite aproximações com outras obras do cinema, mesma ideia defendida por Maurício Gomes Leite e José Haroldo Pereira, e por este motivo é inavaliável. Paulo Leite, para reafirmar sua posição cita como exemplo o debate do *Cahiers du Cinéma* em que Jean-Luc Godard comenta que se poderia dizer que o filme de Resnais é uma mistura de Faulkner mais Stravinsky, ao invés de dizer que o filme é um pouco de um ou outro cineasta. Para Paulo Leite Soares, se existe uma impossibilidade de encontrarmos referências no próprio cinema, podemos buscar um elo de ligação com a literatura moderna, principalmente com a escola americana.

O personagem de Emmanuelle Riva “procede pelas constantes voltas ao passado, interligadas e explicando dialeticamente as reações do presente”. Esse movimento do personagem gera uma obra, como assinalou Jacques Rivette, construída a partir da fragmentação da realidade. O resultado dessa fragmentação é o que surpreende Paulo Leite Soares.

É incrível que se possa conceber tanta unidade num filme composto em sua base de fragmentos, o que só pode ser explicado pelo rastreamento rítmico dado pelo texto de Marguerite Duras e pela música de Fusco e Delerue.

Encontra nas explicações de Armand Cauliez um caminho de resposta, mas Paulo Leite adverte “não satisfaz totalmente”. Com a citação do crítico francês encerra seu artigo:

A imagem está localizada num tempo, mas o som lhe confere uma extensão intemporal e universal. A imagem cria um choque visceral, desejaríamos gritar como um animal: mas o som é poesia. A imagem implica uma participação; mas o som deixa lugar à reflexão.

No último artigo da série, Paulo Leite Soares trata de um ponto que também foi centro de inúmeras discussões no período: o caráter político de *HMA*. Acredita que Alain Resnais e Marguerite Duras, “ambos ex-membros do partido

comunista”, reafirmam suas posições políticas em grande parte das sequências do filme, apesar de conferir mais atenção ao “tema do amor e do esquecimento” em detrimento das desigualdades entre as classes. Nesse ponto alfineta um dos companheiros de crítica, provavelmente Antonio Moniz Vianna, que em artigo para o *Correio da Manhã* condena o fato de Resnais ter uma posição pouco explícita em relação à guerra.

Como notou muito bem Michèle Firk, responsável por algumas das melhores observações sobre o filme, Resnais não condena a guerra em bloco como todos os pacifistas (o que não é escândalo como afirmou um dos nossos críticos, mas sim a consciência contra uma das formas de degradação pelo poder).

Paulo Leite acredita que o primeiro longa-metragem de Resnais exerce tanta força política quanto os seus filmes curtos, como por exemplo, *Guernica*, *Les Statues Meurent Aussi*, *Nuit et Brouillard*. O tema da memória e do esquecimento, este último delineado nos curtas *Van Gogh* e *Gauguin*, trazem à tona a recordação das grandes tragédias do mundo moderno.

Resnais sabe muito bem, e o tem afirmado que temos o dever e a vontade de nossas recordações, mas somos obrigados a viver e esquecer. Por isso mesmo se encarrega de reavivar as memórias, individuais ou coletivas, de apresentar a necessidade da lembrança tendo em vista a preocupação pelo destino social.

Nessa série de artigos publicados no *Estado de Minas*, Paulo Leite Soares aponta para as questões que estavam no centro da maioria das análises sobre *HMA*. A relação cinema-literatura, a revolução estética – aqui sua interface com *Cidadão Kane* –, e por último o caráter político da obra. Quando Paulo Leite Soares escreveu seus artigos, vários críticos brasileiros já haviam publicado suas considerações, como por exemplo, Antonio Moniz Vianna, Paulo Emílio Salles Gomes e também seu companheiro do CEC/MG Maurício Gomes Leite, mas o

crítico do *Estado de Minas* em nenhum momento faz referência direta a essas análises, preferindo dialogar explicitamente com os críticos franceses, inclusive nomeando-os.

Vinícius de Moraes

Vinícius de Moraes já afastado da crítica cinematográfica e recém chegado ao Brasil vindo de Montevidéu no Uruguai, escreve a crônica intitulada *Hiroshima, mon amour*. Essa crônica permaneceu inédita durante muito tempo, sendo publicada apenas em 1991, quando a Editora Companhia das Letras reeditou o livro “Para viver um grande amor”, que reúne uma coletânea de crônicas e poemas selecionadas pelo próprio autor e alguns textos inéditos¹³⁴.

Nessa crônica, Vinícius de Moraes se refere ao filme como “obra-prima do cinema”, a que assistiu por três vezes nos seus três últimos dias em Montevidéu. Pela indicação no texto de que esse fato se deu há um mês, provavelmente Vinícius escreveu essa crônica em fins de 1960 e início de 1961, uma vez que retorna de Montevidéu no fim de 1960. Relembra, no texto, o seu tempo de crítico de cinema e a importância de suas críticas nos meios cinematográficos, que muitas vezes provocava reações das companhias exibidoras que ameaçavam se retirar dos espaços publicitários do jornal. Vinícius confessa que os tempos eram outros, e que não sabe se nesse momento dariam tanta importância aos seus comentários. Essa crônica, uma das últimas manifestações de Vinícius pelo cinema¹³⁵, tem endereço certo, a rede exibidora.

Andaram me dizendo que o filme está sofrendo um boicote,
justamente por isso que representa uma pequenina grande
bomba pela paz, e mostra, em meio a uma das mais belas

¹³⁴ Em nota, ao final do livro, a Companhia Das Letras esclarece que: “esta edição foi baseada naquela publicada pela Editora Sabiá, confrontada com a da Editora Nova Aguilar, organizada por Afrânio Coutinho, com assistência do autor. As oito últimas crônicas são inéditas em livro.” Entre as inéditas está *Hiroshima, mon amour*.

¹³⁵ Calil apud Moraes In: MORAES, Vinícius de. *O Cinema dos Meus Olhos*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 17.

histórias de amor de que já houve registro, coisas que mais valera...esquecer. Não sei. A mim me parece um completo absurdo negar ao público, superalimentado de massas, gorduras e guloseimas enlatadas de fraco teor nutritivo, as ricas proteínas cinematográficas de que está cheio Hiroshima, mon amour.

Mesmo tendo como objetivo enviar um recado à rede exibidora, Vinícius demonstra seu fascínio por *HMA*, fato que pode ser percebido quando compara o trabalho de direção de Resnais aos dos diretores que mais aprecia.

Trata-se não somente de um maravilhoso canto à paz, como um dos mais belos trabalhos de direção a que já me foi dado assistir, comparável a *Aurora*, de Murnau, *Cidadão Kane*, de Orson Welles, ou *Rashomon*, de Kurosawa.

Filme de “beleza sem par”, *HMA* ocupa, para Vinícius, um lugar de grande importância no cenário das artes, por impor um novo estilo, cada vez mais raro nos tempos atuais. Não escreveu essa crônica procurando encontrar explicações para a estrutura do filme, nem muito menos chega a tocar nos pontos que foram polêmicos na época, como o papel do diálogo exercido no filme, por exemplo, principalmente para aquele que defendeu bravamente o cinema como uma arte essencialmente silenciosa. Infelizmente, essa crônica, não chegou a ser publicada, mais independente dos objetivos a que se propôs ao escrevê-la, Vinícius continuava a olhar o cinema com olhos de um apaixonado, como tudo a que fez em vida.

Paulo Hecker Filho

O gaúcho Paulo Hecker Filho foi escritor de contos e poemas, tradutor, crítico literário e, de forma mais esporádica, crítico de teatro e de cinema. Atuou em diversos jornais do Rio Grande do Sul e foi colaborador n' *O Estado de São*

Paulo durante as décadas de 60 e 70. Paulo Hecker ficou conhecido por expressar suas opiniões de maneira muito franca e sem meias palavras.

No *Suplemento Literário* d' *O Estado de São Paulo*, Paulo Hecker Filho publicou no dia 04 de fevereiro de 1961, o artigo intitulado *Hiroshima, mau humor*. O título do artigo dá o tom de sua análise, antecipando sua opinião sobre o filme. Logo no primeiro parágrafo avisa: “pretendo ser civilizado, mas me enchem tanto com a fita de Resnais que perco os estribos. Os delicados que não me leiam esta nota: é aviso de companheiro”. Apesar desse começo, promete ser imparcial durante a análise procurando demonstrar não apenas o lado negativo da fita de Resnais, mas o que pensa de positivo.

Com um certo grau de desdém, presente em todo o artigo, inclusive com a utilização de palavras chulas, pouco comum nas análises dos artigos do *Suplemento Literário*, zomba inicialmente do título que considera por demais afetado, para em seguida falar da história. E nesse caso, sobra inclusive para o cinema brasileiro, uma vez que para Paulo Hecker o filme parte de uma “ideia cuja a banalidade é digna de uma fita brasileira.” Ao contar superficialmente o enredo de *HMA*, Paulo Hecker intercala com observações referentes ao tom sonolento do filme que não cativa o espectador.

Filme pau! Não invade como o bom cinema sabe invadir mais do que qualquer outra arte, e por isso é, entre as artes, a mais popular, a menos exigente de deliberada atenção. É um filme meio anestesiado, sonambúlico, que cansa, e portanto adormece, muito mais do que emociona. Resnais não tem complacência com o espectador. Gastou-a toda com aquela mulherzinha protagonista que, de repente, sem preparação ou necessidade, nos apresenta amando. Amando, hem...Antes copulando, e com tão ofuscadora sensualidade que esquece seus possíveis outros deveres humanos, desprezível bête á plaisir. Sou pela sensualidade, não me entendam mal, ou antes pelo sexo, mas na sua hora; em seguida, há tudo a fazer, é preciso levantar da cama.

Para Paulo Hecker faltam informações sobre a protagonista, as indicações oferecidas ao espectador impedem uma aproximação com a história vivida por ela, que viveu um amor no passado com um soldado alemão, mas não sabemos como isso se deu, nem muito menos o problema que impediu o amor. Acreditamos que tenha faltado a Paulo Hecker um conhecimento histórico do período da Segunda Guerra Mundial, ou talvez pudesse ser apenas mais um de seus incômodos nem sempre justificados. Mas, é sabido que durante a ocupação das tropas alemãs na França, as mulheres francesas que porventura estabeleciam qualquer tipo de relação com os alemães eram acusadas de colaboracionistas. Ao final da ocupação alemã, essas mulheres tiveram as cabeças raspadas e sofreram todo tipo de humilhação pública.

Em seguida, Paulo Hecker comenta que as cenas de loucura da jovem personagem são motivo de elogio ao trabalho de Resnais por não nos ter poupado do horror da loucura. Mas, avisa que é “elogio relativo”, uma vez que na cidade de Hiroshima, a personagem de Emmanuelle Riva está em sã consciência e se porta como demente naquelas “andanças absurdas, aqueles gritos súbitos”.

Na análise de Paulo Hecker fica pontuado o seu incômodo com a forma que Resnais e Duras encontraram para contar a história, e que para ele, não passa de um formalismo.

Mme. Duras que nos perdoe, mas a descortesia não é tanta: pode-se supor que apenas encheu com palavras, como escritora profissional e sob injunção dum diretor, um ponto de partida banal, em que a ficção seria acessória ao documentário em vista, dando-se a um longo esforço para atingir o nível dramático. Mas o esforço não é arte, a arte é o encontro; de modo geral, não vontade, inspiração. Redundou o cansativo do drama só exterior, formal.

O formalismo é uma questão que Paulo Hecker atribui não apenas a Resnais, mas a todo o movimento da *Nouvelle Vague*. Apesar de considerar que a *Nouvelle Vague* propiciou uma manifestação mais livre no cinema - ainda que um pouco confusa -, acredita que não se atingiu uma “profunda renovação temática”.

A marca distintiva da Nova Voga, por ora, tem consistido no rebuscamento da imagem cinematográfica, num formalismo segundo a lição dum perito ainda inigualado no assunto, Orson Welles. É o formalismo desse tipo que aproxima o discutível, truqué, 'Les amants', de Louis Malle, duma imbecilidade como 'Les cousins', de Chabrol, ou duma obra íntegra e por vezes sublime como 'Les quatre cent coups'; o crítico brigão, por mal-educado idealismo moral, e bizantino, á força de agudeza, François Truffaut, veio a revelar-se, em ação, o mais completo artista-criador, o único por enquanto com certeza, do jovem cinema francês.

Para Paulo Hecker, os movimentos de câmera, os recitativos e os diálogos da personagem, bem como a sua própria atuação como atriz, estão longe de alcançar o resultado desejado para o que se pode classificar de um bom filme. Como contraponto a Emmanuelle Riva, toma como exemplo a atuação da atriz francesa Claude Nollier, que classifica de “grandeza interpretativa”, no filme “admirável” dirigido por André Cayatte *Justice est faite* (1950, 95min), que no Brasil foi traduzido por *O Direito de Matar*. Nessa questão, aproveita mais uma vez para soltar algumas farpas em relação à representação das atrizes no cinema brasileiro.

Insistem com a atriz, que é ótima e até grande; não achei. A meu ver, trata-se apenas duma intérprete competente, coisa comum no cinema estrangeiro, embora não tenha acontecido ainda no nosso; a maior aproximação foi, já há anos, Cacilda Becker em 'Floradas na Serra'.

As referências ao cinema brasileiro ao comentar *HMA* foram observadas por Paulo Emílio Salles Gomes no artigo *A Vez do Brasil*, publicado no *Suplemento Literário* d' *O Estado de São Paulo*. Nesse artigo Paulo Emílio discute a ausência de políticas públicas efetivas para o desenvolvimento do cinema brasileiro e ao mesmo tempo chama atenção para uma mudança de postura por parte da crítica que começa a dar a devida importância ao que é produzido em termos de cinema no Brasil, mesmo que ainda não se tenha consciência disso, e

se esconda atrás de um certo incômodo e mesmo mal-estar diante de nossa cinematografia. Para Paulo Emílio não existe mais indiferença ao nosso cinema, e como exemplo cita Paulo Hecker:

Na semana passada, desta coluna o escritor Paulo Hecker Filho proclamou o seu desamor por *Hiroshima*, sua admiração por Cayatte e ao mesmo tempo desfechou sem muito propósito um ou dois ataques ao cinema brasileiro. Seria pouco acurado interpretar as referências do comentarista em termos de maldade gratuita. O fato de abordar tema cinematográfico levou-o insensivelmente a manifestar a aflição que também o possui em relação ao nosso cinema.¹³⁶

Para concluir, Paulo Hecker responde a uma questão que possivelmente lhe fariam, “por que vários gostaram tanto de ‘Hiroshima’? E responde: “dizer que se gostou é uma coisa, gostar, outra.” Atribui ainda a intensa propaganda realizada pelos críticos estrangeiros, sobretudo a revista *Cahiers du Cinéma* e outras publicações dominadas por seus redatores.

Lutando por estabelecer sucessos de qualquer modo a fim de que financistas e produtores não se retraiam, ‘Hiroshima’ só tinha de chegar e vencer.

Walter da Silveira

Walter da Silveira foi um dos fundadores do Clube de Cinema da Bahia, um dos mais ativos do Brasil e de onde saíram nomes importantes da nossa cinematografia como Glauber Rocha, Roberto Pires e Rex Schindler. Glauber Rocha nutria uma enorme admiração por Walter da Silveira, a quem atribuía um importante papel em sua formação como crítico e cineasta. Crítico muito respeitado entre seus pares, Walter da Silveira possuía um amplo conhecimento

¹³⁶ GOMES, Paulo Emílio. *A Vez do Brasil*. Suplemento Literário d’ O Estado de São Paulo, 11 fev. 1961.

da história do cinema, facilmente percebida em suas análises, que são também influenciadas por ideias marxistas.

Walter da Silveira dedicou quatro seções semanais consecutivas no *Diário de Notícias* da Bahia ao primeiro filme de Resnais. Trata-se de uma sequência de artigos que se inter-relacionam e formam uma unidade de pensamento, são eles: *Hiroshima, Mon Amour (I)* publicado em 05 de junho de 1961, *Hiroshima, Mon Amour (II)* de 12 de junho, *Hiroshima, Mon Amour (III)* de 19 de junho e *Hiroshima, Mon Amour (IV)* em 25 de junho. Este último fora incluído em seu livro *Fronteiras do Cinema* sob o título *Da oralidade em Alain Resnais* editado em 1966. Na *Revista Anhembi* de janeiro de 1962 publicou os quatro artigos do *Diário de Notícias* como um único texto intitulado *Alain Resnais, ou a memória e a palavra no cinema*.

Quando escreveu esses artigos, Walter da Silveira tinha amplo conhecimento das críticas e comentários feitos no Brasil sobre o filme, uma vez que na região sudeste HMA havia entrado em cartaz em 1960. Em junho de 1961, data de sua primeira publicação sobre o assunto, já existia um enorme material produzido por seus colegas de profissão e a *Revista de Cinema* já havia sido relançada. De qualquer forma, as referências que Silveira utiliza para escrever estão ancoradas em publicações estrangeiras, como as revistas *Téléciné* e *Cahiers du Cinéma*, além de livros de teoria cinematográfica¹³⁷.

Em seu primeiro artigo, Walter da Silveira destaca a coerência do trabalho de Alain Resnais. Toma como exemplo o curta-metragem *Van Gogh (1948)* e estabelece uma aproximação entre esse que foi o seu primeiro trabalho profissional no cinema e seu primeiro longa-metragem, realizado dez anos depois. Encontra uma unidade de estilo que começa pelas histórias, que contadas em resumo parecem banais, mas que ao serem tratadas por Resnais revelam um

¹³⁷ Os textos teóricos são a referência que Walter da Silveira utiliza para confirmar a ideia de que com o surgimento do cinema falado a teoria cinematográfica continua sendo construída com bases no cinema mudo. Em seu artigo Walter da Silveira em nota cita os seguintes textos: Guido Aristarco. *L'arte del film*, Roma: Bonpiani, 1950; Marcel Lapiere. *Anthologie du cinéma*, Paris: La Nouvelle, 1946; Charles Ford. *Brévière du cinéma*. Paris: Melot, 1959; Marcel L'Herbier. *Intelligence du cinématographe*. Paris: Corrêa, 1946. Maurice Jaubert. Lausanne: Clarifontaine, 1952; André Malraux. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. In: Verve, 1941.

poder “inventivo da essência à forma”. O uso dos travellings e panorâmicas em *Van Gogh* transcende seu papel puramente formal.

Tudo deixava sentir que os três elementos específicos do cinema: o close-up, o andamento sobre a imagem e o corte dos planos desempenhavam na composição cênica de Alain Resnais, um papel além do virtuoso profundo.

A originalidade com a qual penetra no assunto faz de Resnais “um dos raros autores cinematográficos absolutos”. A esse trato específico no uso dos recursos cinematográficos é o que Walter da Silveira atribui como “método criativo” de Resnais, e considera que ele não se afastou desse caminho em seu primeiro longa-metragem. Para Silveira, nessa sua primeira experiência na realização de um filme de ficção, um ponto é perturbador: a importância atribuída à palavra.

Entenderam os embaraçados pela invasão da literatura na arte de Resnais que, perdendo de ser cinema, isto é, renunciando a uma essência tipicamente visual, *Hiroshima, mon amour* também não se realiza como poema, ficando por atingir uma condição de texto extracinematográfico.

Walter da Silveira dialoga com aqueles que acreditam que o grande valor atribuído à palavra depõe contra Resnais, pois para eles há uma renúncia à linguagem cinematográfica em favor da linguagem literária. Esse é o eixo que vai conduzir a análise de Walter da Silveira na tentativa de demonstrar que “essa fita polêmica alarga, por uma compreensão mais futura do cinema, sua posição no quadro das artes”. Embasado a partir de textos, depoimentos de Alain Resnais às revistas *Téléciné* e *Tiempo Del Cine*, Walter da Silveira, ao relatar o processo de criação do filme em sua concepção embrionária, que inclui o fato de a escritora Marguerite Duras não escrever o texto em formato de um roteiro cinematográfico, ressalta o valor singular do trabalho do diretor que transpõe para o cinema uma obra literária, e termina o primeiro artigo da série citando Eric Rohmer.

Foi essa aparente descaracterização do cinema que, entretanto, levou Alain Resnais à condição de “primeiro cineasta moderno do cinema falado” na frase feliz de Eric Rohmer.

No texto seguinte, *Hiroshima Mon amour (II)*, Walter da Silveira continua o desenvolvimento dessa ideia dicotômica entre cinema-literatura.

A suposta descaracterização do cinema pela fala é um problema que já devia estar ultrapassado, mas que Alain Resnais teve de enfrentar em *Hiroshima, mon amour* com a audácia de um revolucionário.

Silveira acredita que a crítica e os teóricos do cinema de uma maneira geral não estão sintonizados com o advento do cinema falado. Argumenta que a teoria cinematográfica tem suas bases sedimentadas no cinema silencioso, o que impede uma compreensão mais adequada do novo filme de Resnais. Dos teóricos que considera ter uma visão mais precisa para essa nova etapa do cinema está André Bazin. Bazin, em seu artigo *Por um cinema impuro - defesa da adaptação*, não vê como inimigo para o cinema o teatro e a literatura, mas como elementos aglutinadores, já que o diálogo com a chegada do som passaria a ocupar um papel importante, e destaca o roteiro como peça fundamental no processo atual de criação cinematográfica. Walter da Silveira considera que Resnais avança nessa concepção de cinema em constante desenvolvimento desde que passou a ser sonoro.

Alain Resnais não só faz da palavra, em *Hiroshima, mon amour*, um elemento cinematográfico tão fundamental quanto a imagem, para a inteligência do seu sentido ontológico talvez mais importante, como conscientemente não esconde que seu filme tem uma raiz literária, é um relato filmado, um texto vertido em imagens.

Lembra ainda que outros cineastas dão à palavra um papel importante em seus filmes como é o caso do cineasta Ingmar Bergman. Mas, para Walter da Silveira, apenas Alain Resnais transformou a palavra em próprio filme. Toma como exemplo a sequência inicial em que a palavra dita pela personagem no leito amoroso conduz a imagens de ruas, museus, hospitais, cenas aterrorizantes dos efeitos da bomba atômica.

O mundo visível ainda não se tornou significativo. Mas as vozes de um homem e de uma mulher, um diálogo estranhamente denso a contradições espirituais, porque num ato de desejada harmonia física, um monólogo feminino recitado para conjugar a evocação ao êxtase, criam visibilidade do mundo, trazem a vida exterior pretérita muito claramente exposta para o interior obscuro e confuso da ansiedade carnal.

David Neves em sua análise cita a mesma sequência, mas com outra finalidade. Neves vê nessa sequência a quebra de uma unidade narrativa estabelecida pela montagem, e Walter da Silveira ao contrário vê na mesma passagem os elementos estruturais do filme, a força da palavra como aglutinadora e reveladora de uma ideia. É nesse ponto que Silveira considera que o uso excessivo da palavra acabou por desorientar a crítica e os teóricos que acreditam ainda no “cinema puro”.

Hiroshima, mon amour é um exemplo de filme que, modernizando em arte o pensamento dialético, encontra adequada significação na inteligência que reúne as suas oposições, tão mais perigosas decerto, porque provocadoras das acusações de hermetismo que lhe foram lançadas.

Modernizar o “pensamento dialético” implica em uma atitude por parte do espectador. Essa ideia está em consonância com o conceito de dialética como síntese dos opostos, que sai do âmbito da abstração (pensamento) para a realidade (prática), dentro de uma perspectiva marxista. Para Walter da Silveira o

espectador, convidado a participar da trama, exerce um papel essencial na formação conceitual do filme.

O erro de Alain Resnais, diz-se, seria deixar o entendimento de seu filme à decifração do texto de Marguerite Duras, um texto difícil para o espectador de cinema, porque um texto poético, literário, que passa tão breve que não se pode retê-lo. Mas houve esse erro? Foi um erro?

Não se furtando a entrar nesse debate, Walter da Silveira, no texto seguinte, procura respostas para as suas indagações. Para ele, sem dúvida a incompreensão do texto de Marguerite Duras prejudica o entendimento mais profundo, “se perde o espírito de Hiroshima, mon amour”. Ouvir e entender, já que as palavras têm uma função no conteúdo do drama. Para esclarecer melhor o que está dizendo, cita como exemplo a cena final em que as palavras Hiroshima e Nevers “adquirem uma natureza de símbolo”.

É esta mesma cena de tão absoluta valorização da oralidade no cinema que poderá revelar quanto Alain Resnais, ao inverso do que alguns julgam, reafirmou a importância capital da imagem e todos os processos que a cercam no ordenamento artístico do filme.

Aqui mais uma vez provoca aqueles que consideram *HMA* não-cinema e que acreditam que o texto poético de Marguerite Duras dificulta a compreensão do filme. Ainda tomando como exemplo essa mesma cena estabelece a relação que deve existir entre palavra e imagem.

Ouvindo-se o diálogo final, o trabalho interior que nos é exigido não é o da imaginação – não temos que imaginar qual a correspondência visual das palavras – mas o da recordação – temos apenas de lembrar o mundo que nos foi descoberto.

Nesse sentido o texto de Duras não constitui um problema. Mas, para aqueles críticos que ainda insistem na ideia de que os diálogos e as imagens são elementos dissociáveis, Walter da Silveira indaga: “de que serviria o texto de Marguerite Duras sem as imagens de Alain Resnais?” Sendo categórico, considera que o não reconhecimento da unidade palavra-imagem no filme seria o mesmo que admitir que a *mise-en-scène* sem as palavras nos interessaria da mesma maneira.

A importância de Hiroshima, mon amour está, entre outras, que ainda serão analisadas, em partir, nessa unidade interior e exterior da literatura e do cinema, de uma aventura amorosa que se diria banal, para atingir como raramente na literatura e no cinema de hoje, tamanha metafísica da condição humana.

Esse último parágrafo do artigo de número III da série reafirma o caminho adotado por Walter da Silveira no conjunto de seus artigos dedicados ao filme de Resnais. O conceito de dialética é aplicado em sua análise ao tratar da dicotomia palavra-imagem, culminando na “metafísica da condição humana”, tema que conduziu o último artigo da série, *Hiroshima, Mon Amour IV*.

A metafísica da condição humana se opera em Hiroshima, mon amour através da contradição entre o esquecimento e a lembrança, o dever lembrar e o precisar esquecer. Além do amor, acima da guerra, muito mais profundamente que ambos, o tema é o olvido, o duvidoso combate entre a memória e o olvido.

Walter da Silveira continua sua defesa do cineasta Alain Resnais e cita dois de seus curtas-metragens - *Van Gogh* e *Toute la mémoire du monde* - no sentido de elucidar um método de trabalho já utilizado pelo diretor. Critica aqueles que consideram que o filme é muito mais uma obra da escritora Marguerite Duras do que de Resnais. Em sua defesa aponta ainda a importância dos diretores de fotografia, responsáveis pelos *close-ups* e *travellings*, e que em nenhum momento

são chamados de autores da obra. Então, por que negar a Resnais a autoria do filme?

A consciência hegemônica de Alain Resnais, reunindo os diversos elementos, somando-os ou dividindo-os pelo poder do montage¹³⁸, é que, na realidade, pensou e realizou o estilo de Hiroshima, mon amour, depois de ter pensado o tema.

Ao longo do texto dá exemplos de como a imagem e a palavra adquirem uma mesma “grandeza” no conjunto da obra, e ressalta o silêncio como elemento significante. O silêncio de que Silveira fala é, na verdade, a ausência da voz da personagem. As imagens de Nevers servem como exemplo disso, já que apenas a música as acompanha.

Cada silêncio de Nevers corresponde à recuperação do passado perdido. Essa recuperação possui um rosto, como os retratos antigos. Diz-se um nome, de um pai ou de um amado, e a sombra move-se no tempo.

No desenrolar do texto ressalta ainda o “poder do montage”. Estabelece uma relação entre o trabalho de montagem de Resnais e Eisenstein. Atribui a Resnais uma inovação aprendida das experiências de Eisenstein, onde soube tirar proveito das lições e encontrar um caminho próprio, dentro das condições atuais de realização cinematográfica. E ainda sobre o mesmo exemplo afirma:

Além de justapostos à constância da palavra, os silêncios imaginários constroem, sob um aspecto totalmente novo, aquele contraponto sonoro que Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov reclamavam como a essência do som em cinema.

¹³⁸ “do montage”, a expressão é mantida no masculino como no francês, prática de alguns críticos da “antiga” geração, como por exemplo Moniz Vianna, que também preferia chamar de cenário (do francês “scénario”) o roteiro.

Nesse trabalho de convencimento da importância das inovações empregadas por Alain Resnais, Walter da Silveira considera que a obra de Resnais está no “*encontro entre o vanguardismo dos anos 20 e o novo espírito do cinema falado*”. Apesar de fazer referência a apenas dois de seus curtas-metragens *Van Gogh* e *Toute la mémoire du monde* ao longo da série *Hiroshima, mon amour* - Silveira dá sinais de não ter assistido a seus outros filmes -, encontra uma unidade temática e de forma na obra de Resnais. E encerra sua sequência de artigos afirmando:

Alain Resnais é o cineasta que, evocando a linguagem dos grandes artistas passados, no mesmo instante sente que, com essa linguagem, se revela – para condenar-se ou para salvar-se – a vida presente.

Revista de Cultura Cinematográfica

Importante publicação especializada da época, *A Revista de Cultura Cinematográfica*¹³⁹ se pautou pela orientação religiosa. Editada na cidade de Belo Horizonte, contou com o apoio e financiamento da União dos Propagandistas Católicos (UPC). Foram editados ao todo 36 números entre 1957 e 1963. Contou com a colaboração de vários críticos brasileiros entre eles: Antonio Moniz Vianna, Silviano Santiago, Walter da Silveira e José Sanz.

Como seu objetivo sempre foi a formação do espectador dentro dos padrões morais e humanísticos pregados pela Igreja Católica, o primeiro filme de Resnais encontra em algumas análises um contraponto para afirmação do discurso da Revista, dando ênfase muito mais às questões de conteúdo do filme do que de linguagem cinematográfica. A exceção fica por conta do ensaio *O Tempo Cinematográfico e Hiroshima, mon amour* de Pe. Guido Logger SS. CC., publicado em julho de 1960.

¹³⁹ Sobre a Revista de Cultura Cinematográfica ver: RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte. Do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

Nesse ensaio, Pe. Guido divide seu texto em quatro tópicos: *O Tempo na Literatura*; *O 'Flash-back'*; *O Específico do Tempo Cinematográfico* e; *Hiroshima, mon amour*. Introduz a ideia de tempo com o exemplo de uma cena do filme *Sorrisos de uma noite de Amor* (*Sommarnattens Leende*, 1955, 108 min) de Ingmar Bergman, em que através do recurso de *fade in* um novo tempo da ação nos é apresentado, com intuito de abreviá-lo. Esse domínio que o cinema tem sobre o tempo não é uma exclusividade dessa arte, a literatura e o teatro já empregavam amplamente antes do cinema.

Pe. Guido, com o uso de exemplos de obras da literatura e do cinema, procura estabelecer a diferença entre o tempo no drama e o tempo no romance. O drama, explica Pe. Guido, atravessa o tempo cronológico, salta períodos que possam não interessar ao seu objetivo dramático, mas está ligado “à ordem cronológica do tempo”. Admite as exceções, por exemplo, quando o personagem situa-se após o drama que vai se desenvolver, recurso fortemente influenciado pela arte cinematográfica. Já o tempo no romance é diferente, pois ele é muito mais “maleável e autônomo” que o teatro.

O romance está menos ligado à sucessão cronológica dos episódios. Passado e presente podem ser entrelaçados; personagens lembram o passado. Mais! Um segundo do tempo cronológico pode tornar-se um episódio de minutos ou de horas, seja pela análise psicológica, seja pelo processo de ‘Flash-back’ cinematográfico ou ainda pelo monólogo interior.

Mas é com o cinema que se tem realmente uma maior autonomia, pois quando se deseja um salto temporal, por exemplo, no cinema se pode realizá-lo apenas visualmente, sendo que no romance é necessário explicá-lo com palavras.

As coisas e os acontecimentos adquirem sua própria autonomia; não mais determinados pela necessidade cronológica, mas pela relação com as tomadas anteriores e subsequentes; com outras palavras, pela montagem.

No tópico *O flash-back* Pe. Guido Logger tem por objetivo apenas esclarecer ao leitor a função desse recurso – “processo pelo qual um episódio do passado se torna presente”. Apresenta alguns exemplos de *flashback* de filmes; comenta que o uso desse recurso se banalizou no cinema e por último, constata que a sua função “é mais de índole literária do que cinematográfica. É de natureza épica, como o avanço rápido dos mostradores de um relógio, ou o desfolhar das folhas de um calendário. ‘Horas, anos se passaram...’ diz o escritor”.

Com essa observação, Pe. Guido Logger procura o específico cinematográfico no domínio do tempo. Para isso, cita novamente como exemplo a cena do filme *Sorrisos de uma noite de Amor* de Ingmar Bergman e comenta:

A sequência das imagens é de importância primordial:

1. Eggerman no seu escritório, pensativo.
2. O barco visto por Eggerman
3. Eggerman no terraço, olhando o barco.

A ação não interrompida pela ‘fade-in’.

O salto do tempo se dá pela mudança do fundo, sem que o personagem desapareça. Ele está presente virtualmente; há uma continuidade visual, uma corrente contínua através de um grande plano, um plano do conjunto e um meio plano. Desta maneira criam planos e a sequência das imagens uma duração específica, que atravessa o tempo cronológico.

Pe. Guido Logger estabelece com esse exemplo uma relação com a noção de tempo e duração em Henri Bergson e diz tratar-se de um tempo subjetivo. Esse tempo subjetivo é o mesmo que experimentamos na vida cotidiana, e considera como um dos exemplos célebres desse tempo no cinema a cena da escadaria de Odessa em *Encouraçado Potenkin* em que nós, espectadores, assim como os moradores da cidade de Odessa, experimentamos um tempo de angústia que é maior do que o tempo cronológico da cena.

Mas, é com *HMA* que o cinema experimenta pela primeira vez um “domínio absoluto do tempo”. Acredita que Robert Bresson já avançou bastante em seus filmes *Un journal d'un curé de Campagne* e *Un condamné à mort s'est échappé*, mas Resnais em seu primeiro filme vai mais longe, já que em *HMA* não

há um acontecimento, “há apenas pensamentos, confissões, ideias e, sobretudo, recordações. Não há propriamente um enredo, uma história no tempo cronológico”.

Para Pe. Guido logo no início do filme, quando assistimos a dois corpos abraçados, não estamos diante um lugar em que os destinos dos dois personagens vão se dar, nem mesmo durante o andamento do filme, “os protagonistas aparecem na sua realidade de seres sociais”. Esses personagens “são seres humanos e universais” que se deixam levar por recordações, e desse modo, o tempo cronológico não possui nenhuma importância, já que “a recordação desconhece Tempo e Espaço”.

O corpo liso do jovem japonês no leito de Hiroshima de 1958 torna-se o corpo dilacerado de um japonês qualquer depois da bomba A. de 1945. O japonês torna-se o alemão de 1940 na França, e o amor um conceito que abarca o mundo. Em saltos incessantes passamos de uma época para a outra, como fazem os próprios pensamentos, ligando e comparando acontecimentos e personagens, às vezes identificando-os.

Para Pe. Guido, Resnais em *HMA* emprega meios de manipulação do tempo que faz com que o tempo psicológico colabore com o monólogo interior, tal como sonhou Alexandre Astruc em sua teoria da “câmera stylo” e procurou realizar em seu filme *Le Rideau Cramoisi* (1953, 44min). Para concluir diz:

Creio que a evolução do cinema se fará na direção da visualização do diálogo ou monólogo interior que começou com ‘A Dama do Lago’, passando por Bresson e por enquanto continuando com Alain Resnais.

Como podemos notar, Pe. Guido nesse ensaio não se atém ao conteúdo do filme de Resnais¹⁴⁰. Na tentativa de procurar o específico

¹⁴⁰ Em relação ao conteúdo de *HMA*, Pe. Guido comentou no artigo *Na Crista da Onda*, em que o autor discute a importância da *Nouvelle Vague* como movimento. Pe. Guido diz: “No entanto, fazem-nos compreender bem o conteúdo dos filmes da ‘*nouvelle vague*’, que revelam confusão entre o Bem e o Mal numa desordem concertada. Raras vezes, isso sim,

cinematográfico no domínio do tempo, constrói um texto que conduz a ideia de processo em cinema e, com isso encontra no filme de Resnais uma dimensão ontológica, ao afirmar que os personagens “são seres humanos e universais”. Pe. Guido Logger toca em um ponto central na obra de Resnais que é a noção de tempo subjetivo, um tempo em que respeita apenas o fluxo do pensamento, como já havia notado Maurício Gomes Leite em seu artigo que denomina de “cinema subjetivo”. Mas, Pe. Guido foi um pouco mais adiante ao procurar compreender a trajetória desse processo no tratamento do tempo.

Muito diferente desse caminho trilhado por Pe. Guido Logger, o cinéfilo Alfredo Agameron Pessoa colaborador da *Revista Cultura Cinematográfica* não vai conseguir enxergar muito além do fato de *HMA* contar uma história entre dois personagens em pecado do adultério.

Alfredo Agameron Pessoa foi incumbido pelo diretor da Revista, Elísio Valverde, de realizar uma cobertura especial do XII Festival de Cannes (1959). Em sua matéria publicada na edição da virada do ano de 1959¹⁴¹, estamos diante de um caso típico em que as orientações religiosas pesaram no discurso crítico.

Em seu relato, Agameron destaca os dois vencedores do Festival, *Orfeu do Carnaval* que recebeu a Palma de Ouro e *Les quatre cents Coups* de François Truffaut, que recebeu o prêmio de melhor diretor. O cronista comenta o descaso do Itamaraty brasileiro que não deu nenhuma importância à co-produção e insinua que o prêmio dado a Truffaut faz parte de um arranjo do Festival. Agameron diz:

A presença, do crítico francês, com *Les 400 Coups*, concorrendo ao ‘Palm d’or, originou uma série de conversas, de cochichos, para ser mais preciso. Um chegou a dizer-me: ‘A comissão vai ter de arranjar um prêmio-extra para Truffaut, porque senão ele volta para Paris e acrescentará no

se tem visto no cinema, tal confusão de valores. Na ânsia de exoginação dos valores morais existentes, fazem filmes em que a paixão carnal é tida por Amor com maiúscula, e o único valor reconhecido. Nem a família, nem o matrimônio podem refreá-la. Os protagonistas de ‘Hiroshima meu amor’ são casados e felizes, contudo entregam-se ao adultério.” In: Revista de Cultura Cinematográfica, nº 25, set.1961.

¹⁴¹ Revista de Cultura Cinematográfica, v.3, nº 15, dez. 1959/jan. 1960.

‘Arts’ e no ‘Cahiers du Cinéma, mais um bocado de seus xingamentos recalcados ao Festival.

Com esse comentário Agameron aproveita a oportunidade para tecer sua impressão sobre o que acontece no Brasil e continua:

Lembrei-me do Festival do Distrito Federal, onde só ganha quem ‘ronda’ o ambiente. Em toda parte há falcatruas, porque em toda parte há seres humanos.

Mas para o cronista o que realmente chamou atenção foi o comportamento do público do Festival de Cannes, a quem classificou de “mediocre” e atuando como um termômetro que influencia a posição da comissão julgadora. Agameron comentou que o público interrompia as projeções por qualquer movimento de câmera diferente ou cenas mais exóticas. Esse comportamento delirante do público o irritou de tal forma que Alfredo Agameron fez o seguinte questionamento: “Cultura Cinematográfica dessa gente ou hitlerismo ignorante?”.

Após essa pequena introdução, Alfredo Agameron tece pequenos comentários dos filmes participantes. *HMA* que foi exibido fora da competição do Festival recebe destaque no artigo através da publicação de uma foto de cena com a seguinte legenda: “Hiroshima, mon amour, de Resnais, um dos escândalos do Festival”. Para Agameron:

O tema de Marguerite Duras é altamente imoral. Trata de um casal francês e de um casal japonês que vivem felizes matrimonialmente. Numa certa noite, resolvem trocar-se mutuamente. Um componente da Comissão julgadora do Festival levantou-se veemente contra o conteúdo deste filme, taxando-o de ‘porcaria’ e irreverente à moral pública. De minha parte confesso que embora não conheça *Les Amants*, este filme não fica muito distante de Louis Malle em seus objetivos. [grifo nosso]

Pela pequena sinopse que Agameron apresenta do filme, fica claro o seu posicionamento ideológico, impedindo uma compreensão mais ampla do filme de Resnais, já que não tece nenhum comentário de cunho estético. Não podemos deixar de observar que o correspondente não possui nenhuma experiência em crítica jornalística de cinema, mas como bom cinéfilo e frequentador de cineclubes em Belo Horizonte, a cobertura do Festival é curiosa, o que apenas demonstra o importante papel ideológico exercido pela Igreja Católica na época.

Na Revista de junho de 1961, Elísio Valverde assina a reportagem *Belo Horizonte, 1960 – retrospecto*, diferente de Agameron, Valverde é crítico experiente e se mantém à frente da direção da *Revista de Cultura Cinematográfica*. Nesse artigo, E. Valverde faz um balanço da exibição de filmes na cidade de Belo Horizonte. Apresenta números estatísticos referentes à nacionalidade dos filmes em cartaz no ano e cobra da rede exibidora um espaço para as fitas nacionais.

Depois de falarmos ‘em nosso estilo’, em nossa coluna do ‘Diário de Minas’, da situação, inclusive citando o Art-palácio, na semana seguinte essa sala exibia uma fita nacional. Fomos ouvidos. Gratos. Mas o policiamento vai continuar, assim como diversas medidas em favor do CB – pois viemos da I Convenção Nacional dos Críticos com maior interesse pelo CB e não só isto: com vontade de ‘criar casos’ e dissolvê-los sozinhos (antes só do que...) [grifo nosso]

Como observou José Américo Ribeiro, a *Revista de Cultura Cinematográfica* sempre teve uma preocupação em “discutir os problemas referentes ao cinema nacional e em informar seus leitores sobre os principais acontecimentos”¹⁴². No artigo em questão o que chamou a atenção foi a importância da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, como apontado por Valverde, cumprindo o papel de ascender à discussão do cinema brasileiro entre os críticos. Dentre as inúmeras resoluções finais da I Convenção, os itens 3

¹⁴² RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte. Do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 103.

e 4, apontam justamente para o dever do crítico para com a cinematografia brasileira.

3 - Concitar todos os críticos de cinema do país a assumir atitude clara e definida face aos problemas que sufocam a nossa indústria, esforçando-se no sentido de libertar o Brasil de sua condição de país cinematograficamente sub-desenvolvido.

4 - considerar como dever da crítica a análise dos fatores internos e externos que atrasam a formação autônoma do cinema nacional, o conhecimento e difusão, num sentimento vanguardista, das forças estéticas do filme brasileiro e a definição das suas características nacionais.

Por este motivo, o artigo de Valverde que poderia ser apenas um retrospecto dos filmes exibidos em Belo Horizonte, apontando para os que ele considerou mais expressivos, como comumente eram feitos nos jornais, ganha uma tonalidade política. Em seguida, Valverde tece, então, comentários dos filmes que o impressionaram durante o ano de 1960, são eles: *Noites de Paixão*; *A Doce Vida*; *Quando voam as Cegonhas*; *A Lei dos Crápulas*; *Iroshima, meu amor*; *Por Ternura também se mata*.

O primeiro ponto a se observar está justamente na escolha do autor em grafar o nome do filme em português sem a letra “H”. O crítico Elísio Valverde inicia seu comentário se dizendo assustado frente aos inúmeros debates que o filme de Resnais anda provocando. O filme, no seu entendimento, aborda um assunto novo: “o do domínio do esquecimento ou do arrefecimento das tensões em torno de um fato novo”, mas considera que Marguerite Duras ao escrever o roteiro, “imprime-lhe uma literatura abusiva e pernóstica, sussurrante”. No trato dessa novidade, o filme produz no espectador uma sensação que “induz à poesia”. Apesar de reconhecer que existe no filme uma nova forma, Valverde não encara com bons olhos e aproveita para rechaçar aqueles que veem em *HMA* uma obra de arte.

Montagem desconexa, bem como a edição, visando uma narrativa incomum – o que significa para alguns ‘avant-garde’ – ajudam ainda mais, dispersando a objetividade que deve haver nas grandes obras de arte, a estruturação de um filme confuso – e isto significará, para alguns ‘esnobes’, o intelectual, o transcendental, já que eles são assim e tudo ‘maravilhoso’, como eles, deve então obedecer a essa rotina implacável. A arte, então, passa a ser um privilégio dos aturridos mentalmente. O simples espectador, o simples indivíduo torna-se, nessa consequência, por castigo imposto pelos ‘intelectuais’ exacerbados, privado do sentimento de contato.

Várias são as questões que se colocam nessa citação de Valverde: uma diz respeito à incapacidade do espectador comum de compreender o filme de Resnais; a outra questiona o conceito de arte e o papel da crítica. O ataque é direto a Marguerite Duras e a Alain Resnais, que sob o rótulo de “avant-garde” constroem um filme que é na verdade confuso, argumento utilizado para questionar a ideia de “obra de arte”. Mas, se o filme é confuso, porque somente o “simples espectador” é “privado do sentimento de contato”?

A ideia de que o espectador comum é incapaz de compreender o filme foi corrente entre os críticos e inúmeras vezes foi argumento para questionar a estética empregada por Resnais. Mas aqui, Valverde não questiona o papel de Resnais, pois em seguida diz o seguinte:

Como direção cinematográfica, confessamos *Iroshima Meu Amor* parece-nos uma obra estupenda, vastíssima, ainda porque o sentimento documental, do qual Resnais é uma potência – e não nos esquecemos de *Nuit et Brouillard*, *Les Statues Meurent Aussi*, etc.

O problema do filme, portanto não está na estética, já que Valverde considera que as imagens documentais relacionadas às imagens da ficção e ainda os *flashbacks* que mostram a agonia que a personagem viveu em Nevers, como “os pontos máximos do filme”.

Mas, acontece que a imposição da poesia nos parece forçada, 'a cabresto', como se poderia dizer em termo mais forte, enquanto ela deveria brotar da simples exposição do fato, como acontece perfeitamente em *Noites de Paixão*. Há, assim, em *Iroshima Meu Amor*, um choque brutal entre o documental e o fictício, tomado num sentido estritamente literário, forçando a potente expressão cinematográfica aceitar incondicionalmente a restrita ou pelo menos tão diversa arte que é a literária.

Cinema X literatura, eis a relação que, para Valverde, traduz um dos grandes problemas de *HMA*. Na sua compreensão, existe uma submissão do cinema de Resnais a literatura de Marguerite Duras, que “toma de assalto o roteiro do filme”. Valverde pede desculpa ao final de sua análise aos críticos que consideram a obra “fabulosa”, pois não pretende se insurgir contra eles, apenas quer “expor as razões pelas quais não acatamos, como eles, o filme em discussão, embora o respeitemos muito”.

Nascimento de um clássico

Como pode ser percebido já no primeiro artigo escrito por Maurício Gomes Leite, é nítido o preparo intelectual por parte da crítica brasileira na recepção a *HMA*. Há um esforço da crítica em acompanhar o que havia de discussão em torno do filme na França. França, por ser o local de origem de quase todas as referências literárias da crítica brasileira, que estabeleceu um diálogo vivo e interativo com as análises dos críticos franceses. Dada essa importância no cenário crítico brasileiro, procuramos relatar parte dessas análises que marcaram os principais pontos que gravitaram em torno do filme na França e que tiveram ressonância nas análises produzidas no Brasil.

A revista *Présence du Cinéma* publica em junho de 1959 o artigo *Le triomphe d'Alain Resnais. Hiroshima un art de la révolution*¹⁴³ do crítico Luc Moullet. Nesse artigo Moullet considera prematuro e impossível realizar uma análise exaustiva sobre o primeiro longa de Resnais. Comenta que o editorial da revista pensou em dedicar a Resnais um número especial, mas preferiu aguardar

¹⁴³ MOULLET, Luc. *Le triomphe d'Alain Resnais. Hiroshima un art de la révolution*. *Présence du Cinéma*, nº 1, jun. 1959.

um pouco mais. Diz que a revolução provocada por *HMA* não pode ser negada mesmo por aqueles que contestam o filme.

Luc Moullet acredita que os travellings de Resnais possuem uma força encantatória que ganham intensidade de um filme ao outro. No caso de *HMA*, o movimento tende a se destruir para melhor fazer ressurgir a unidade e a confusão das aparências do mundo, nesse caso pensa no caminho que o movimento percorre entre as imagens de Hiroshima e Nevers. O recitativo atravessa o tempo e o espaço e Moullet se questiona se não está aí a maior originalidade do filme. Lembra que Eisenstein, em *Outubro (Oktyabr, 1927)*, já havia tentado algo parecido. A “velha” montagem de atrações reaparece em *HMA*.

Hiroshima est une somme des efforts des théoriciens du cinéma comme de ceux de la littérature contemporaine. C’est cela qui frappe avant tout, mais est-ce cela qui constitue le mérite essentiel du film? Est-ce pour avoir repris les découvertes du Faulkner d’il y a trente ans, celui de ‘Sound and Fury’, que Resnais s’avère l’un des metteurs en scène les plus originaux de son temps? Il est permis d’en douter.¹⁴⁴

Luz Moullet não responde a essas questões, diz apenas que a literatura é um meio e não um fim, e que o texto de Marguerite Duras se debruça sobre o desconhecido.

A revista *Cahiers du Cinéma* de junho de 1959¹⁴⁵ traz um balanço do Festival de Cannes, e René Guyonnet se encarrega da análise de *HMA*. Inicia seu artigo dizendo: “déconcertant, difficile, abscons, ennuyeux, intellectuel, génial, sublime: ces adjectifs, qui ont été appliqués à Hiroshima mon amour”¹⁴⁶. Guyonnet considera que o primeiro longa de Resnais apresenta tantas qualidades que deve

¹⁴⁴ “Hiroshima é uma soma dos esforços dos teóricos do cinema bem como daqueles da literatura contemporânea. É isso que choca antes de tudo, mas é isso que constitui o mérito essencial do filme? É por ter recolocado as descobertas que Faulkner fez há trinta anos, aquela de “Som e a fúria”, que Resnais se revela como um dos diretores mais originais de seu tempo? É permitido duvidar.”

¹⁴⁵ GUYONNET, René. *Cannes 1959 - Hiroshima Mon Amour*. Cahiers du Cinéma, nº 96, jun. 1959, p.39.

¹⁴⁶ “Desconcertante, difícil, oculto, tedioso, intelectual, genial, sublime: esses adjetivos foram aplicados a Hiroshima meu amor.”

entusiasmar não apenas os amantes da arte cinematográfica, mas também os jovens aspirantes a cineastas, uma vez que Resnais realiza um filme que resiste às convenções. Aponta para as questões suscitadas pela crítica frente a *HMA* que geraram objeções, como o teor político estruturado na ideia de que é um filme antiamericano, por tratar do bombardeio atômico e, também o fato da protagonista, uma francesa, ter amado um soldado alemão durante a guerra. Uma outra objeção que Guyonnet diz ser frequente é a de que o texto de Marguerite Duras é “prétentieux et amphigourique”¹⁴⁷, do que discorda completamente. A forte presença da palavra na narrativa, essa sim, deve ser um aspecto a ser remarcado, já que chega a ser desconcertante. O diálogo de *HMA* é, em diversas situações, natural e dramático e, mais frequentemente, poético e lírico. Guyonnet diz também que o filme é uma história construída a partir da lembrança e do esquecimento de um amor vivido pela protagonista no passado e reavivado pelo romance com o arquiteto japonês no presente.

Rien d'étonnant qu'il ait fallu pour exprimer une réalité de cet ordre, des formes nouvelles. De fait, le temps et l'espace conventionnels sont dans Hiroshima mon amour brisés et reconstruits de telle façon que certains ont parlé de Joyce. De telles comparaisons sont dangereuses et il vaut mieux s'intéresser au film lui-même.¹⁴⁸

Guyonnet acredita que Resnais constrói uma narrativa visual e sonora que procura reconstituir “la vérité de souvenir”¹⁴⁹. Em julho de 1959, o *Cahiers du Cinéma* promove a mesa-redonda *Hiroshima, notre amour*, com os seguintes participantes: Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette e Éric Rohmer. O editorial esclarece que a primeira mesa-

¹⁴⁷ “pretensioso e anfigúrico”

¹⁴⁸ “Nada de surpreendente que precisasse para exprimir uma realidade desta ordem, de novas formas. De fato, o tempo e o espaço convencionais são em Hiroshima meu amor quebrados e reconstruídos de tal maneira que alguns falaram de Joyce. Tais comparações são perigosas e vale mais se ocupar do próprio filme.”

¹⁴⁹ “A verdade da memória.”

redonda realizada em 1957 pela revista foi com objetivo de discutir a situação crítica do cinema francês¹⁵⁰ e que agora, o lançamento de *HMA* é um evento suficientemente importante para justificar um novo debate. Nessa conversa entre os articulistas foram levantados inúmeros pontos na tentativa de desvendar *HMA*. Resumimos aqui algumas ideias.

Eric Rohmer diz logo de início que *HMA* é um filme aberto a todo tipo de questão; Godard então opta por começar a dizer que é literatura. Que não há referência cinematográfica para ele, que podemos dizer que é Faulkner e Stravinsky, mas não podemos falar que é um cineasta mais outro cineasta. Rivette lembra que não há referências cinematográficas precisas, mas que podemos encontrar a aplicação de certas ideias de Eisenstein. Doniol-Valcroze introduz a relação de *HMA* com os curtas-metragens de Resnais e Godard diz que *HMA* se parece mais com o curta *Toute la mémoire du monde* por tratar do esquecimento e da memória. Domarchi concorda e acredita que Resnais assim como Eisenstein tentam unificar contrários, numa arte que é dialética. Rivette fala em uma obsessão pela fragmentação e que Resnais consegue através de seus travellings ligar fenômenos sem relação lógica ou dramática. Encontra unidade a partir da fragmentação, uma unidade dialética. Rohmer então, proclama Resnais como o primeiro cineasta moderno do cinema falado, inspirado em escritores como Faulkner e John dos Passos, mesmo que através de Marguerite Duras; Doniol-Valcroze e Domarchi exaltam o comportamento do personagem de Emmanuelle Riva, afirmando ser moderna no seu comportamento clássico, e que é a primeira vez que se vê na tela uma mulher adulta; Kast acredita que *HMA* introduz uma reflexão sobre a narrativa romanesca. A passagem do presente ao passado, a persistência do passado no presente, não são comandados pela trama, mais por puros movimentos líricos; Rivette lembra que para além da literatura podemos ainda fazer referência ao equilíbrio dos elementos estéticos, longos travellings com planos fixos, culminado em um ritmo próximo ao empregado por Stravinsky

¹⁵⁰ BAZIN, André; DONIOL-VALCROZE, Jacques; KAST, Pierre; LEENHARDT, Roger; RIVETTE, Jacques; ROHMER, Éric. *Situation du Cinéma Français*. Cahiers du Cinéma, nº 71, mai. 1957.

na música. Rivette diz ser *HMA* um filme ideologicamente de esquerda por sua estética e Rohmer lembra que do ponto de vista estético a arte moderna sempre esteve à esquerda, mais que é possível ser moderno sem ser de esquerda. Rohmer diz ainda que é um filme que está dez anos avançado em relação ao que se produz, com o que Rivette concorda. Rivette conclui depois que *HMA* é uma reflexão sobre o passado e o presente, onde o tempo é abolido para surgir no interior de sua duração e é nesse interior que *HMA* se insere.

Por se tratar de um debate, as ideias são expostas sem uma análise mais aprofundada, já que são muitos os pontos suscitados pelo filme e pelos debatedores. Mas, está presente aqui uma variedade de proposições que podem conduzir a um entendimento bem amplo da ressonância de *HMA*, sintetizada na afirmação de Rohmer de que Alain Resnais é o primeiro cineasta moderno do cinema falado, frase muito citada pelos críticos brasileiros. Foi ainda nesse debate que Godard disse “Les Travellings sont affaire de morale”¹⁵¹, frase que se tornou célebre na França e uma das bandeiras da *política de autor*. No Brasil, essa máxima de Godard não repercutiu.

Na edição da revista *Cinéma*, de julho de 1959, Pierre Billard escreve “Non, tu n’as rien vu...”¹⁵². Nesse artigo, Billard demarca inicialmente que *HMA* não é um filme da *Nouvelle Vague*. Faz uma ressalva ao que chama de “delírio” do exercício da crítica, mas por outro lado acredita que assim a imagem de Alain Resnais vai sendo delineada. Lembra os problemas que Resnais enfrentou com a censura e a polêmica em torno dos curtas *Les statues meurent aussi*, *Nuit et Brouillard*, *Toute la mémoire du monde* e agora com *HMA*. “Or, il convient de souligner que le ‘scandale Resnais’ est aussi, et peut-être d’abord, un scandale esthétique”¹⁵³, completa Billard. Com *HMA*, Resnais leva ao extremo as experiências anteriores e cita um texto de Jean-Paul Sartre consagrado a mais de dez anos a Bertolt Brecht para introduzir a ideia do esquecimento, da consciência

¹⁵¹ “Os travellings são uma questão de moral.”

¹⁵² *Cinéma*, nº 38, jul. 1959.

¹⁵³ “Ora, convém sublinhar que o ‘escândalo Resnais’ é também, e talvez primeiro, um escândalo estético.”

de um presente submerso. O interesse por esse tema é inseparável das qualidades do diretor. Na dialética entre passado e presente, Resnais renova a técnica do flashback e utiliza a montagem com maestria. Para finalizar diz que são ideias sem um plano ou uma ordem e conclui dizendo: “Non, tu n’as rien vu, rien, si tu n’as pas vu HIROSHIMA MON AMOUR”¹⁵⁴.

Nesse mesmo número da revista é publicada uma entrevista de Alain Resnais por Michel Delahaye. Nessa entrevista Resnais fala de seus filmes e da forma como são realizados, todos sob encomenda; Diz ainda que se tornou diretor por falta de trabalho como montador; e da “mania” de encomendar textos literários para os seus filmes, e de sua afinidade com o teatro. Em seguida conta a origem do projeto de *HMA*, do trabalho com Marguerite Duras e também com Sylvette Baudrot.

Aos moldes do *Cahiers du Cinéma* a revista *Positif* de novembro de 1959¹⁵⁵ realiza o debate *Quoi de neuf?* com os seguintes articulistas: Roger Tailleur, Paul-Louis Thirard; Jacques Demeure, Michèle Firk, Albert Bolduc, Louis Seguin e Ado Kyrou. Esse debate tem por objetivo discutir o novo cinema francês que está emergindo, se a *Nouvelle Vague* é apenas um fenômeno publicitário ou se há mesmo algo de novo. Nesse debate há ainda uma parte exclusivamente reservada à discussão de *HMA*. Há entre os debatedores um consenso de que o cenário do cinema francês mudou, mas o discurso da *Nouvelle Vague* é relativizado, sobretudo em relação à ideia de produção de baixo orçamento. Paul-Louis Thirard cita como exemplo de mudança e de novidade no cinema francês a exploração comercial de *HMA*, algo impensável há uns quatro anos atrás. Louis Seguin concorda e considera ser mesmo *HMA* a grande revelação do cinema francês, da mesma importância que *Cidadão Kane*. Após essa discussão o debate passa a tratar exclusivamente de *HMA*. Tanto Roger Tailleur como Louis Seguin acreditam que o filme é extremamente literário, que o papel de Marguerite Duras é

¹⁵⁴ “Não, você não viu, nada, se você não viu HIROSHIMA MEU AMOR.”

¹⁵⁵ TAILLEUR, Roger; THIRARD, Paul-Louis; DEMEURE, Jacques; FIRK, Michèle; BOLDUC, Albert; SEGUIN, Louis; KYROU, Ado. *Quoi de neuf?* *Positif*, nº 31, nov 1959.

de coautora e que *HMA* ficaria melhor sem a presença de Duras. Michèle Firk prefere não entrar nessa discussão, mas acredita que o filme de Resnais é politicamente audacioso. Para Firk a heroína e o soldado alemão são vítimas de uma guerra que eles não compreendem e cita como exemplo um trecho do recitativo da protagonista em que ela diz: “l’inégalité posée en principe pour certaines peuples contre d’autres peuples...”¹⁵⁶. Tailleux lembra então que essas questões já estão presentes em *Guernica* e *Nuit et Brouillard* e que *HMA* lança um olhar para o futuro, para as milhares de bombas fabricadas no mundo, se existirá uma outra Hiroshima. Nessa ideia lembra a cena em que Emmanuelle Riva e Eiji Okada se separam diante do Café e ela diz da necessidade de esquecer. Firk completa que é exatamente essa lucidez de que falou Tailleux que se compreende os aspectos contraditórios da realidade, o que faz de *HMA* um filme dialético. Firk, em seguida, mais uma vez demarca sua concepção de que Alain Resnais é um cineasta revolucionário desde os tempos do curta-metragem.

Na *Téléciné* de junho/julho de 1959, Gilbert Salanchas escreve o artigo *Hiroshima, mon amour*¹⁵⁷. Para Salanchas, *HMA* é um filme chocante por razões estéticas, intelectuais e morais. Considera difícil julgá-lo, não sabe se é sublime ou falho. Diz que diante da tela, o espectador passa por todas as formas de apreciação, do entusiasmo a desconfiança ou mesmo o ceticismo. Por isso acredita que falta alguma coisa à obra. Por fim, diz que o texto é excessivamente lírico e que escuta o entusiasmo de seus amigos críticos, mas acredita ser preciso ver duas ou três vezes para tirar a contraprova.

Posteriormente, em março/abril de 1960 Gilbert Salanchas assina um dos artigos sobre *HMA* publicados na revista¹⁵⁸. Trata-se de um texto muito mais informativo do que analítico, estruturado em tópicos que vão desde a criação do roteiro, passando pelo processo de realização, atuação dos atores, montagem, trilha sonora. Esses tópicos estão acompanhados de reproduções de trechos de

¹⁵⁶ “A desigualdade colocada como princípio por certos povos contra outros povos...”

¹⁵⁷ SALANCHAS, Gilbert. *Hiroshima, mon amour*. *Téléciné*, jun-jul. 1959.

¹⁵⁸ *Téléciné*, nº 88, mar/abr. 1960.

entrevistas de Marguerite Duras, Alain Resnais ou de comentários de outros críticos publicados em outras revistas ou jornais. Apesar do caráter informativo, Salanchas deixa transparecer o seu entusiasmo frente a *HMA*.

Nesse mesmo número da revista é publicado ainda uma conversa com Alain Resnais conduzida por Pierre Wildensten¹⁵⁹ e o artigo *Hiroshima Sans Amour* de Jean Collet¹⁶⁰, um dos mais citados entre os críticos brasileiros, que discordavam da posição do autor. Nesse artigo Collet se diz insatisfeito com resultado de *HMA*, já que permaneceu frio diante da tela, sentindo apenas uma inquietude. Collet reconhece estar diante de um filme novo, realizado por um cineasta que faz parte de uma equipe de pioneiros que inclui Chris Marker e Agnès Varda. O crítico diz ter visto o filme várias vezes e acredita que a ciência de Resnais se aplica ao impossível, uma vez que tortura a realidade através da alquimia da montagem. Depois, Collet diz que a heroína do filme é um monstro. A guerra e a maldade das pessoas de Nevers para com ela não fazem dela vítima de seu destino, pois é ela que o forja. Para Collet, estamos diante de um filme tipicamente intelectual, contraditório e dialético, e como o personagem de Sartre, a protagonista perdeu sua substância interior. Cita em seguida a sequência final do filme em que os personagens se denominam Nevers e Hiroshima, para então deduzir que eles, o “eu” e o “tu”, são a morte, restando apenas o “nós”, o coletivo que também está presente nos curtas *Nuit et Brouillard* e *Toute la mémoire du monde*. Isso serve de ligação para Collet declarar que *HMA* é o primeiro filme marxista, materialista, privado de todo o prolongamento espiritual. “L’amour est absent, on n’a pas le temps d’aimer, encore moins d’espérer”¹⁶¹.

Em dezembro de 1959, Henri Colpi escreve para *Premier Plan* o artigo *Hiroshima or la musique*¹⁶². Nesse artigo, Colpi diz que *HMA* é muito mais do que um filme e um poema, é uma obra musical. Chama atenção para o fato de Alain

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ “O amor está ausente, não se tem tempo de amar, menos ainda de desejar.”

¹⁶² COLPI, Henri. *Hiroshima or la musique*. Premier Plan, dez. 1960.

Resnais trabalhar com diferentes compositores em seus filmes, sendo que a exceção é Guy Bernard com quem fez dois filmes¹⁶³. Isso pode apontar para dois caminhos, o primeiro diz respeito ao fato de Resnais gostar de se aventurar por novas experiências e ao mesmo tempo há ainda uma busca do compositor ideal. Colpi detecta na música de *HMA* composta por Giovanni Fusco uma mesma frase melódica presente no curta-metragem *Nuit et Brouillard* composta por Hanns Eisler, sem que Fusco a conhecesse, o que o faz acreditar que é Alain Resnais que de certa forma conduz o compositor. Posteriormente, em janeiro de 1960, Henri Colpi escreve para a *Cahiers du Cinéma* o artigo *Musique d'Hiroshima*¹⁶⁴ em que faz uma análise detalhada da melodia de *HMA*, com a reprodução da partitura da música para reafirmar sua posição de que Resnais dirige a mão do compositor.

Em julho/agosto de 1960 a *Positif* reproduz parte da conferência do crítico Bernard Pingaud proferida no Seminário realizado pela Universidade Livre de Bruxelas sobre *HMA*¹⁶⁵. Nessa conferência, Pingaud faz uma análise da expressão do tempo no romance e conclui que o leitor de um romance pode interromper a sua leitura por várias vezes para depois recomeçá-la. Nessa interrupção ele se aproxima do que considera ser a fonte original do tempo, mas não a vive por completo, já que é o narrador que indica os traços desse tempo. E é isso, para Pingaud, que demarca a diferença entre o tempo do romance e do cinema, uma vez que no cinema o tempo coincide com o tempo experimentado pelo espectador. Esse é o resumo apresentado pelo editorial da revista para introduzir *A propos de: Hiroshima mon amour*. Bernard Pingaud acredita que a expressão do tempo em *HMA* é tão importante quanto em *Cidadão Kane*. Mas Resnais coloca para o espectador o problema da memória e do esquecimento, tema recorrente em seus curtas, e ainda a ideia de tempo, pois Resnais não conta simplesmente uma história. Para Pingaud *HMA* tem dois autores, já que o trabalho de Marguerite Duras é inseparável do realizado por Resnais. A originalidade de

¹⁶³ Trata-se dos curtas *Les statues meurent aussi* e *Guernica*.

¹⁶⁴ COLPI, Henri. *Musique d'Hiroshima*. *Cahiers du Cinéma*, nº 103, jan. 1960.

¹⁶⁵ PINGAUD, Bernard. *A propos de: Hiroshima mon amour*. *Positif*, nº 35, jul-ago. 1960.

HMA está exatamente no fato dos autores dizerem pela imagem e pela palavra e acrescenta ser impossível imaginar um *HMA* mudo, uma vez que o diálogo não é explicativo, ele se constitui em um elemento fundamental na narrativa. Em sua conclusão Pingaud diz:

Hiroshima mon amour démontre qu'un cinéma conscient de lui-même peut fort bien rivaliser avec les récits les plus complets, le plus libres, de l'art romanesque. Quels que soient les reproches mineurs que l'on peut faire aux auteurs sur leur réalisation, sur certains aspects du dialogue, du découpage, sur le sujet même du film, il est juste de dire que Hiroshima représente un pas en avant considérable dans l'art de la narration cinématographique.¹⁶⁶

Nota-se pelo apanhado de textos aqui expostos uma ampla diversidade de interpretações e análises, por vezes curiosas, como a de Jean Collet ao relacionar *HMA* com o marxismo, provavelmente contagiado pelo momento histórico marcado pelo auge da guerra fria, com acirramento político entre a esquerda e a direita. De qualquer forma, isso demonstra o grande choque provocado na crítica francesa desde a primeira exibição de *HMA*. Não houve quem permanecesse indiferente a ele, e aquele filme que nasceu com diagnóstico de fracasso de público, ganhou força e se consolidou pela presença do espectador “comum” nos cinemas, e também dos cineastas e críticos que perceberam logo de início estar diante de um acontecimento na história do cinema. O depoimento de Frédéric de Towarnicki é revelador:

Il y eut première projection privée d'Hiroshima, mon amour, à Paris. Le choc fut intense. Avec le recul, je crois pouvoir dire que personne ne fut capable, à la sortie, de résumer le film en quelques idées nettes. Il y avait un court métrage dans un long métrage, une parodie de séquence anti-atomique et

¹⁶⁶ “Hiroshima mon amour demonstra que um cinema consciente dele mesmo pode muito bem rivalizar com narrativas mais completas, mais livres, da arte romanesca. Por menores que sejam as reprovações que a gente pode fazer aos autores sobre sua realização, sobre alguns aspectos do diálogo, da decupagem, sobre o sujeito mesmo do filme, é legítimo dizer que Hiroshima representa um considerável passo adiante na arte da narração cinematográfica.”

pacifiste dans une œuvre bouleversante contre la guerre, un entrecroisement de thèmes multiples, individuels et collectifs, dans un espace-temps où convergeaient passé, présent, avenir, réalités et symboles, contradictions. L'épaisseur même de la conscience: notre vie, notre mémoire.¹⁶⁷

É por ter percebido todo esse movimento em torno de *HMA* que Frédéric de Tournicki, nesse testemunho publicado em forma de crônica para *Spectacles* em outubro de 1960, a intitula, não por acaso, *Naissance d'un Classique*¹⁶⁸. No Brasil, o grande número de artigos, as discussões contrárias e favoráveis a estética empregada por Resnais, inclusive anteriores a exibição de *HMA* por aqui, não deixam dúvida de que *HMA* nasceu clássico.

¹⁶⁷ “Houve a primeira projeção privada de Hiroshima, meu amor em Paris. O choque foi intenso. Com o distanciamento, eu acredito poder dizer que ninguém foi capaz, na saída, de resumir o filme em algumas ideias nítidas. Existia um curta-metragem em um longa-metragem, uma paródia de sequência antiatômica e pacifista numa obra surpreendentemente contra a guerra, um entrecruzamento de temas múltiplos, individuais e coletivos, num espaço-tempo onde convergiam passado, presente, futuro, realidades e símbolos, contradições. A espessura da consciência: nossa vida, nossa memória.”

¹⁶⁸ TOWNICKI, Frédéric de. *Naissance d'un Classique*. *Spectacles*, nº 1, out 1960.

A Recepção da Crítica a Hiroshima mon amour

A crítica brasileira, assim como o próprio cinema brasileiro, se construiu e se constrói de referências estrangeiras que ganham aqui contornos próprios e acabam por nos revelar caminhos ricos em possibilidades. Algumas críticas brasileiras a *HMA* não apenas revisitaram com um olhar atento e crítico as análises estrangeiras, mas introduziram novos elementos para a compreensão do filme e do cinema moderno.

Grande parte do material pesquisado e analisado é constituída de textos de “crítica ligeira”, ou seja, aqueles publicados em jornais e dirigidos a um público mais “amplo”, o que em tese pressupõe uma postura menos erudita por parte da crítica. Decio de Almeida Prado, na década de 40, recomenda a seguinte diferenciação no trabalho da crítica frente ao meio de comunicação. Diz Prado:

[...] uma crítica cinematográfica de ordem puramente estética deve estar reservada às revistas, nas quais o crítico, não sendo obrigado a falar sobre todos os filmes indiscriminadamente, pode se dedicar aos poucos que apresentarem algum interesse artístico. Quanto à crítica de jornal (o nome de crônica talvez ficasse melhor), esta, para existir, terá que aceitar forçosamente o ponto de vista do

público, isto é, terá que encarar os filmes que visam divertir apenas sob este ângulo.¹⁶⁹

José Inácio de Melo e Souza comentou essa proposta de Decio de Almeida Prado. Diz ele:

Mais do que uma divisão de tarefas intelectuais, em que a crítica ligeira ficava a cargo do cronista e a de arte do crítico *tout court*, Decio preconizava uma estratificação das publicações, onde cada uma delas se dirigia a um público específico. O público do jornal seria o destinatário de um discurso diverso da 'crítica verdadeiramente cinematográfica', obrigação de uma revista cultural, cujo corolário era o restrito número de leitores interessados.¹⁷⁰

Na década de 60, essa “divisão de tarefas intelectuais” também era corrente entre os críticos. Vários críticos, ao escreverem sobre *HMA*, comentavam que a coluna jornalística não era o espaço mais adequado para uma análise mais aprofundada, pelas mesmas razões descritas por Decio de Almeida Prado. Para além das questões do público alvo, o tamanho da coluna foi inúmeras vezes apontado como um problema para a exposição de ideias. Mas, o escasso número de revistas culturais e especializadas em cinema e a necessidade de um maior aprofundamento às questões provocadas por *HMA* fez com que os críticos resolvessem o problema com a publicação de séries de artigos, como Paulo Emílio no *Suplemento Literário* d' *O Estado de São Paulo* publicando cinco artigos; Walter da Silveira no *Diário de Notícias* de Salvador com quatro artigos; José Haroldo Pereira no *Folha de Minas* com cinco textos; José Sanz no *Jornal do Commercio* com uma série de seis artigos, só para citar alguns exemplos. Um dos problemas suscitados pela série de artigos diz respeito à fragmentação do pensamento, já que em função da publicação com intervalos de dias ou mesmo semanas, o crítico teria, em alguns casos, que retomar ideias já tratadas

¹⁶⁹ Apud SOUZA, José Inácio de Melo e. *A Carga da Brigada Ligeira: Intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945*. São Paulo, Tese de Doutorado, ECA/USP, 1995, vol I, p.46.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p.46.

anteriormente. Mas a série de artigos foi para a grande maioria dos críticos, a única alternativa na tentativa de expor seu pensamento de forma mais completa. Outro dado a ser levado em conta, diz respeito ao modo como escreviam. Walter da Silveira, por exemplo, publicou a sua série de artigos do *Diário de Notícias* na forma de um único artigo na *Revista Anhembi*, sem nenhuma alteração no conteúdo. Isso demonstra também que os críticos não realizavam uma distinção de público alvo, escrevendo em suas colunas jornalísticas do mesmo modo como escreviam para uma revista especializada. A erudição a que muitos submetiam os seus leitores, lançando mão de citações em língua estrangeira, da utilização de termos técnicos sem devida explicação e, ainda, estabelecendo relações com obras filosóficas, é fato comum. E essa erudição não estava restrita aos jornais de circulação nacional ou a cadernos culturais como o *Suplemento Literário* d' *O Estado de São Paulo* ou o *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*. Exemplar nesse sentido é a crítica de José Haroldo Pereira para o *Folha de Minas*, jornal de circulação regional. Apesar de ser amplo e heterogêneo o público leitor de um jornal, os críticos parecem dirigir seus textos a uma restrita parcela de leitores e, por que não dizer, aos próprios críticos de cinema. Não por acaso, Maurício Gomes Leite utiliza sua coluna para convocar a antiga geração de críticos a se pronunciar sobre *HMA*.

Essa postura por parte da crítica brasileira evidencia o seu elevado grau de especialização, que através dos jornais demonstrava a necessidade cada vez mais premente de outros espaços de expressão. O surgimento dos cursos de cinema em meados da década de 1960 é fruto desse caminho de especialização da crítica, que ao inserir o cinema dentro da universidade objetiva consolidar as pesquisas e análises em bases intelectuais mais sólidas. Por um caminho menos complexo, o esforço na retomada da *Revista de Cinema*, por exemplo, reflete a urgência na consolidação e valorização do trabalho da crítica de cinema.

Por outro lado, no caso de *HMA*, percebemos que existia por parte da crítica uma preocupação em preparar o leitor/espectador para as novidades que o novo filme de Resnais trazia às telas. Considerado por todos um filme difícil e

incomum aos olhos do espectador habituado à narrativa clássica que dominava, e ainda domina, o cinema, o número expressivo de artigos pode ter sido decisivo para uma melhor aceitação do público, garantindo a manutenção do filme em cartaz. Aliás, essa era uma preocupação constante entre os críticos, na tentativa de fazer com que a rede exibidora ampliasse sua programação para além dos filmes hollywoodianos e das chanchadas brasileiras.

A quantidade de artigos que cada crítico destinou à análise do primeiro longa de Resnais também pode indicar que o trabalho do crítico de cinema nem sempre era pautado pelo jornal ou pelas distribuidoras ou mesmo pelas redes exibidoras. O comentário de José Haroldo Pereira é elucidativo.

Nós tínhamos uma independência muito grande, eles não pagavam a gente, então a gente podia escrever o que quisesse. Mas não sei como eles aceitavam, porque não era crítica de jornal. Eram discussões às vezes muito avançadas, nós falávamos de literatura, [...] botávamos toda uma erudição para fora que não era natural no jornal.¹⁷¹

Sabemos que nem sempre as coisas funcionavam dessa forma, principalmente em jornais de maior circulação, onde a pressão das distribuidoras e da rede exibidora de filmes era forte. Muitas delas contribuía com a manutenção do jornal através de anúncios pagos. Glauber Rocha comenta essa prática que envolve o trabalho do crítico de cinema.

No caso brasileiro, o único homem de cinema que ainda pode viver do ofício é o crítico. Alguns recebem bons salários pelas colunas e mais algumas comissões de publicidade e promoção. São honestos, com as exceções de praxe, e precisam justificar suas respectivas existências.¹⁷²

¹⁷¹ Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 mar. 2008.

¹⁷² ROCHA, Glauber. *O Processo Cinema*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 06 mai. 1961.

Isso demonstra que existia uma “liberdade relativa” por parte do crítico. Os críticos de colunas diárias tinham uma rotina de trabalho que acompanhava o cronograma de lançamento dos filmes em circuito comercial. Paulo Emílio quando escreveu o artigo *Esperando Hiroshima* em 25 de junho de 1960 para o *Suplemento Literário* d'O Estado de São Paulo provocou José Sanz a se pronunciar sobre *HMA*. Diferente de Paulo Emílio que além de ensaísta tinha pela própria concepção do *Suplemento Literário*, a liberdade para se pronunciar sobre qualquer assunto, José Sanz era crítico diário da seção de cinema do *Jornal do Commercio* no Rio de Janeiro, o que pode ter pesado na sua decisão em não escrever naquele momento, já que *HMA* não estava ainda em cartaz no Brasil. Apenas no mês seguinte, em 20 de julho, Sanz se pronunciou pela primeira vez em relação a *HMA* com intuito de anunciar sua *avant-première* na Cinemateca do MAM. Os seus artigos dedicados exclusivamente a *HMA* somente foram publicados após o lançamento do filme no circuito carioca em fins de agosto.

A grande quantidade de artigos sobre *HMA* pode ser considerada uma exceção dentro do trabalho da crítica, uma vez que não foram muitos os filmes que mereceram tamanha atenção. Isso apenas reafirma a importância de *HMA* no seio das preocupações do período.

A crítica brasileira adotou, por vezes, uma postura muito cuidadosa em relação a *HMA*, ao admitir a dificuldade de analisá-lo. Justificam a insistência em se falar de *HMA* a cada novo artigo e, ao comentarem tê-lo assistido muitas vezes, expressam a necessidade de imersão para clarear as ideias e, afirmam que as análises não se esgotam facilmente. Ely Azeredo em sua coluna na *Tribuna da Imprensa*, um dia antes da estreia de *HMA* no Rio de Janeiro comenta a posição da crítica.

Para a crítica cinematográfica digna desse nome, o filme que veremos amanhã, ‘Hiroshima, meu amor’, inquieta por mais de uma razão. A inquietude começa, para os críticos diários, ante a complexidade de espírito e forma, que parece exigir o tempo, a liberdade de espaço e as possibilidades de aproximação paulatina e pesquisa dos ensaístas.

Mais de um crítico já se referiu com um certo mal-estar ao filme de Alain Resnais, afirmando que é ‘tão difícil gostar quanto não gostar de Hiroshima’. Após comentários entusiásticos, impressionados, alguns encontram necessidade de assegurar ao leitor que não gostaram tanto assim de ‘Hiroshima’, e que, se deram essa impressão de total adesão, não se expressaram da maneira mais adequada.¹⁷³

“A complexidade de espírito e forma” que *HMA* trouxe ao crítico exige dele um trabalho mais cuidadoso e de pesquisa. Essa afirmação de Ely Azeredo revela o comprometimento e a responsabilidade para com o ofício, e dá a dimensão ética de quem compreende o poder das palavras expressas em um canal de comunicação. Essa postura pode ser encontrada na quase totalidade dos críticos analisados aqui. Nesse particular, não podemos deixar de registrar o declínio que sofreu o trabalho da crítica nos dias atuais, que além da perda de espaço nos jornais, muitos deles demonstram despreparo na condução de suas análises. Em alguns casos, o crítico deixa em dúvida o caráter imparcial de seu trabalho parecendo estar a serviço dos distribuidores (*majors*), que cada vez mais ditam a lógica da crítica como parte da estratégia de *marketing*.¹⁷⁴

Esse trecho do artigo de Ely Azeredo traduz também um outro aspecto da crítica brasileira da década de 1960 que diz respeito à relação de contato entre eles. Ely Azeredo não diz que a afirmação de que é “tão difícil gostar quanto não gostar de Hiroshima” foi feita por Paulo Emílio Salles Gomes em seu artigo *Não Gostar de Hiroshima*, publicado no *Suplemento Literário*. Essa era uma atitude comum entre os críticos, que em sua maioria não apontam nominalmente a quem estão se referindo. Mas isso foi notado apenas em relação às citações dos críticos brasileiros, uma vez que os críticos estrangeiros, por eles citados, normalmente eram identificados pelo nome, e em muitos casos, acompanhado da referência bibliográfica. Essa diferença de tratamento serve também para demonstrar uma

¹⁷³ AZEREDO, Ely. *Hiroshima, nosso terror*. Tribuna da Imprensa, 27 jul. 1960.

¹⁷⁴ Nesse cenário existem exceções, já que alguns críticos formados pela geração de 1960 ainda estão atuando. Registramos ainda o surgimento das revistas eletrônicas como importante instrumento na tentativa de reverter esse quadro dominado pelo mercado.

erudição que servia tanto aos interesses analíticos do crítico quanto de instrumento para se autoafirmar no meio seleto dos grandes pensadores da arte cinematográfica. Mas, apesar da ausência de referência explícita, há um diálogo entre eles sobretudo através da leitura de artigos, bem como em torno das atividades desenvolvidas pelas cinematecas e cine-clubes. Essa observação não se restringe apenas aos críticos de renome, como Paulo Emílio e Moniz Vianna, referências obrigatórias para o corpo crítico do período, mas a todos no exercício da atividade, numa troca de ideias que refletia as experiências e anseios de cada geração.

Um elemento presente em algumas críticas, sobretudo nas de Maurício Gomes Leite e José Lino Grünewald, ganha em relevo. Trata-se de comparar *HMA* com *Cidadão Kane* no sentido de se definir o marco divisor na história do cinema.

O filme de Orson Welles foi exibido no Brasil em 1941 e causou nos críticos em atividade na época, um impacto comparável ao sentido com *HMA*. Vinícius de Moraes, por exemplo, depois da exibição de *Kane* disse: “é uma renovação, uma ressurreição, é uma revolução completa na moderna cinematografia”¹⁷⁵. Paulo Emílio também se surpreendeu com as qualidades de *Kane*.¹⁷⁶

Cidadão Kane foi exibido no Brasil bem antes que na França, onde o filme só foi conhecido depois da Segunda Guerra Mundial. Em função da guerra, os franceses não tiveram acesso a nenhuma produção cinematográfica americana, o que para Ruy Castro fez toda diferença na formação da crítica. Comentando esse fato em relação ao trabalho realizado por Moniz Vianna, diz:

Essa diferença se refletiu na maneira de encarar o cinema e escrever sobre ele. Em Moniz, cada crítica era o resultado de longa intimidade com uma descomunal quantidade de filmes

¹⁷⁵ Apud SOUZA, José Inácio de Melo e. *A Carga da Brigada Ligeira: Intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945*. São Paulo, Tese de Doutorado, ECA/USP, 1995, p. 107.

¹⁷⁶ Idem.p. 111.

e diretores, a ponto de ele enxergar defeitos até dos que mais admirava. Nos franceses, a carga de hipérboles traía o deslumbramento com que eles estavam descobrindo tudo de uma vez num clima de retrospectiva permanente.¹⁷⁷

No Brasil, a nova geração de críticos que atua em 1960 só assiste ao filme de Welles em 1958, quando ele volta a ser exibido por aqui, portanto dois anos antes da projeção de *HMA*. O filme de Orson Welles confirma as expectativas da nova geração que conhecia suas qualidades a partir da fala entusiasmada da geração anterior. Por outro lado, Cláudio Mello e Souza deixa subtendido em seu texto sobre *HMA*¹⁷⁸ que a linguagem de *Cidadão Kane* já havia sido assimilada pelos espectadores, o que nos indica que o impacto provocado pelo filme nesse momento tenha sido menor. De qualquer forma, o que se encontra no centro das discussões em torno de *Kane* e *HMA* é a capacidade que ambos possuem em alterar e acrescentar novos elementos na linguagem cinematográfica, e nesse particular não há unanimidade nem na antiga nem na nova geração. Infelizmente nenhum crítico se propôs a realizar um trabalho comparativo entre os dois filmes.

Como já dissemos, apesar da forte influência do pensamento francês, a crítica brasileira adotou em suas análises um percurso próprio que pode ser notado, por exemplo, pelo interesse que a *política de autor* despertou por aqui¹⁷⁹ em ambas as gerações. Moniz Vianna comenta o assunto:

‘Quando os franceses apareceram com o *cinema de autor*, nós já trabalhávamos havia anos nesse sentido’, diz Moniz. ‘Foi a descoberta do óbvio. E, além disso, exagerada’.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Apud CASTRO, Ruy. *Moniz, Wagonmaster* In: VIANNA, Moniz. *Um Filme por dia. Crítica de Choque (1946-73)*. Ruy Castro (org). São Paulo: Cia. Das Letras, 2004, p. 15.

¹⁷⁸ SOUZA, Cláudio Mello e. *Hiroshima e o público*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 01 set. 1960.

¹⁷⁹ Sobre o assunto ver BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense e Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

¹⁸⁰ Apud CASTRO, Ruy. *op.cit.* In: VIANNA, Moniz. *Op.cit.*, 2004, p. 15. Otávio de Faria no *FAN* já trabalhava dentro de uma concepção de cinema de autor, sobre isso ver: XAVIER, Ismail. *A sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p. 238.

A crítica brasileira também trilhou caminhos em outras direções. José Lino Grünewald, por exemplo, desenvolve a “noção de administração”, em que o diretor de cinema é aquele homem capaz de “administrar” o processo criativo da sua equipe de trabalho. Se a palavra “administrar” parece fora de lugar em se tratando de arte, José Lino acredita justamente no contrário, já que o cinema é uma arte industrial, “a única onde a máquina se insere no próprio meio de expressão, acionando a comunicação com o público”¹⁸¹.

Paulo Emílio Salles Gomes questiona a *política de autor* em seu artigo *Artesão e autores* ao propor uma noção de criação menos centrada no papel do diretor:

As noções de artesão e autor não se aplicam exclusivamente aos que exercem na cinematografia as funções de diretor, mas também aos produtores executivos, roteiristas e argumentistas, abrangendo ainda, de forma mais complexa, os encarregados de tarefas técnicas. A associação automática entre o filme e o nome do diretor é fruto da convenção.¹⁸²

Frente a *Nouvelle Vague* o interesse por parte da crítica brasileira é relativo. A *Nouvelle Vague* adquire importância naquilo que ela pode contribuir para o desenvolvimento da nossa cinematografia, ou seja, pelo método de produção baseada no baixo orçamento e na renovação de linguagem, inspirador no caso brasileiro principalmente após tentativas fracassadas de uma indústria cinematográfica por aqui. O conteúdo dos filmes da *Nouvelle Vague* receberam fortes ataques por parte da crítica e de cineastas do período justamente por não demonstrarem uma preocupação de caráter político e social, questões suscitadas pela influência do neorrealismo e pelo reflexo conjuntural da sociedade brasileira

¹⁸¹ Grünewald, José Lino. *Cinema ou administração*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 jul. 1965. Sobre isso ver ainda o texto de sua autoria *Cinema e autor* publicado no Jornal de Letras, fev./mar. 1965. Grünewald embasa seu discurso com citações do texto, hoje clássico, do filósofo Walter Benjamin *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Quanto às implicações, nada positivas, dessa relação entre arte e indústria ver também: HOBBSAWN, Eric. *Morre a vanguarda. As artes após 1950*. IN: HOBBSAWN, Eric. *Éra dos Extremos. O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 2ªed., p. 483-503.

¹⁸² GOMES, Paulo Emílio Sales. *Artesãos e Autores*. Suplemento Literário d' O Estado de São Paulo, São Paulo, 14 abr. 1961.

na época, caracterizada pelo ufanismo e ao mesmo tempo pelo acirramento dos embates sociais.

A grande efervescência cultural do período é um outro dado a ser levado em consideração. No caso do cinema, há uma pluralidade de tendências em oposição ao modelo clássico e da indústria do cinema, o que culminou em uma renovação estética em várias partes do mundo, marcando o surgimento do cinema moderno. Essa postura que também caracterizou o pensamento cinematográfico brasileiro, revela a maneira como a crítica se posiciona frente a esse cinema moderno, sendo decisivo na garantia de uma estrutura ideológica que facilitou o surgimento no Brasil do Cinema Novo. Talvez por este motivo, a frase de Eric Rohmer de que *HMA* é o primeiro filme do cinema moderno tenha repercutido tanto entre as análises brasileiras, demonstrando uma preocupação por parte da crítica de delimitar e de definir em quais bases o cinema moderno se configura.

Como observamos, *HMA* foi um daqueles filmes que provocou intensos debates entre os críticos e também cineastas. Em carta a Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos comenta o teor dessas discussões, além de expressar sua opinião. Diz o cineasta:

Vi-o uma vez – queria ver mais – e esta é a minha opinião: Resnais é o realizador francês mais coerente e sincero. Sua preocupação sempre foi a guerra e suas consequências para a humanidade, preocupação, aliás, autenticamente francesa e européia. Desde o seu primeiro filme curto, Resnais mostrou que empregaria o cinema para ampliar e dar um sentido às ansiedades pacifistas na forma de severa advertência – quase ameaça – aos que já sofreram e esqueceram o que sofreram. Mas a polêmica não se trava em torno de montagem ou do conteúdo do filme, é a forma escolhida por Resnais que causa a confusão. Pela primeira vez, a narrativa cinematográfica supera a limitação da projeção do tempo e, como romance, consegue fluir ao sabor da memória. É verdade que o texto (1ª pessoa) ajuda a narrar os sucessivos retrocessos, mas a inteligência do filme é proporcionada sobretudo pelo domínio das imagens, que

ultrapassa as convenções até hoje respeitadas. Resnais chutou definitivamente as regrinhas de “continuity” e construiu o filme com imagens densas, cada uma com o seu próprio valor e nenhuma apenas com valor referencial. O resultado é chocante para os formalistas, que querem ver no filme apenas uma experiência literária, distante da compreensão do público. Alguns bobocas chegaram a afirmar que o filme é “oriental”, avesso, portanto, à compreensão do espectador ocidental, e outras baboseiras que tais.¹⁸³

Esse relato de Nelson Pereira é muito esclarecedor por tocar em dois pontos relativos ao trabalho de Resnais, o primeiro de cunho político e o segundo estético, ambas preocupações que estavam na ordem do dia entre os realizadores brasileiros. Alain Resnais era um cineasta respeitado pelo seu trabalho como documentarista, tanto pela forma, quanto pelo conteúdo de seus curtas-metragens. Inclusive, dois dias após a *avant-première* de *HMA* na Cinemateca do MAM, o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC) promoveu uma sessão no Ministério da Educação de exibição de seus curtas: *Van Gogh*, *Nuit et Brouillard*, *Toute la mémoire du monde* e *Gauguin*, objetivando apresentar um panorama de sua produção.

No trabalho de análise da crítica a *HMA*, os curtas de Resnais se constituíram em uma importante fonte, tanto para reafirmar a trajetória do cineasta como “revolucionário”¹⁸⁴ (José Lino Grünewald, Glauber Rocha e Walter da Silveira), quanto para amenizar o discurso de filme inovador (Paulo Emílio, Moniz Vianna, Cláudio de Mello e Souza, David Neves e Pedro Lima). Foi ainda utilizado para explicar a relação do cinema com a literatura (Alex Viany) ou ainda para demonstrar uma preocupação por parte de Resnais com a temática da memória (José Sanz, Ely Azeredo).

¹⁸³ Carta de Nelson Pereira dos Santos à Glauber Rocha (Rio, 01 ago. 1960). IN: Rocha, Glauber. Cartas ao Mundo. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.121.

¹⁸⁴ Revolucionário aqui empregado em vários sentidos: como aquele que propaga ideias novas; introduz novos processos na arte; aquele que toma partido.

O trabalho realizado por Alain Resnais em *HMA* é de reconhecido valor entre os críticos, mesmo entre os que declaradamente se opõem ao filme. Na maioria das vezes, eles encontram uma maneira de se desculpar pela oposição (Elísio Valverde) ou adotam uma postura distanciada, justificando sua posição contrária através do comentário de um outro crítico (Alfredo Agameron Pessoa), ou ainda, deixam transparecer o respeito pelo trabalho de Resnais como cineasta (Frei Tomás Cardonnel). A exceção fica por conta do crítico Paulo Hecker Filho que demonstra indiferença em relação ao cineasta. Sua análise se destaca muito mais pelo caráter inusitado de seus comentários que, se comparado ao corpo crítico altamente intelectualizado de seus pares, está no âmbito da excentricidade.

Como observou Nelson Pereira dos Santos, o conteúdo do filme não suscitou muitas discussões e são raros os artigos que se detêm especificamente sobre isso. *HMA*, como já dissemos anteriormente, possuía uma reputação de ser uma obra escandalosa, por questões morais em torno da relação adúltera dos personagens e do caso de amor, durante a guerra, entre uma francesa e um alemão. Não é por acaso, que o material promocional de *HMA* insistiu em uma história de amor. Os artigos de Frei Tomás Cardonnel e alguns comentários publicados na *Revista de Cultura Cinematográfica* são os poucos que adotam esse caminho conteudista, ambos ligados à Igreja Católica. Antonio Moniz Vianna esboça alguns comentários relacionados ao conteúdo, mas estes aparecem muito mais como um incômodo pela força do personagem feminino, presença da escritora Marguerite Duras na concepção do filme, do que propriamente um problema de cunho moral. Nesse sentido, a análise de Paulo Emílio de que essas questões não encontraram ressonância no público parece justificada e, mesmo em setores onde isso poderia ocorrer, a forma adotada por Resnais ao contar a história absorveu a atenção dos espectadores¹⁸⁵.

“A forma escolhida por Resnais que causa a confusão” como afirma Nelson Pereira, foi realmente o ponto chave presente em quase todas as análises.

¹⁸⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Pele e a Paz*. Suplemento Literário d' O Estado de São Paulo, São Paulo, 07 mai. 1960.

Um dos elementos dessa discussão diz respeito à opção de Resnais em contar a história valorizando a palavra na narrativa cinematográfica. Nesse particular Walter da Silveira aproxima-se da reflexão de José Lino Grünewald quando defende o emprego da palavra como elemento da essência cinematográfica. Mas, Walter da Silveira aproveita para discutir as bases da teoria cinematográfica sedimentada no cinema silencioso que influi diretamente na formação dos teóricos e críticos de cinema, e nesse ponto sua análise amplia o campo de discussão em torno de *HMA* e do cinema.

O uso excessivo da palavra, atribuído a Marguerite Duras, foi destacado em diversas análises tanto positivamente (Maurício Gomes Leite, José Lino Grünewald, José Sanz, Glauber Rocha, Walter da Silveira) quanto negativamente (Moniz Vianna, Valverde, Pedro Lima). A condução da narrativa cinematográfica pela memória do personagem de Emmanuelle Riva levaram as análises ao estabelecimento de relações com a literatura moderna, trazendo nomes como os dos escritores Marcel Proust, Willian Faulkner, James Joyce e John dos Passos.

Apesar da crítica brasileira buscar referências na literatura, não encontramos nas análises referência à literatura de Marguerite Duras. Observamos um total desconhecimento da obra e do estilo da escritora no Brasil. Mesmo Paulo Emílio Salles Gomes que teve parte de sua formação intelectual constituída na França, confessa não conhecer “nenhum dos romances de Marguerite Duras”¹⁸⁶. A relação de Alain Resnais com escritores do *Nouveau Roman* na criação de seus filmes é motivo de comentários apenas de Ely Azeredo, mas mesmo assim ele não relaciona esse movimento com Duras. O texto de Jean Cayrol em *Nuit et Brouillard* é citado, mas sem referência ao movimento literário. Seria de se esperar que houvesse por parte da crítica algum comentário nesse sentido, posto que a “dialética” memória e esquecimento foi tema recorrente entre os críticos brasileiros, e no Brasil, o *Nouveau Roman* já era

¹⁸⁶ Idem.

conhecido pelos críticos literários, uma vez que encontramos textos, referentes ao tema, no *Suplemento Literário* d' *O Estado de São Paulo* já em abril de 1960¹⁸⁷. Essa lacuna nas análises talvez possa ser explicada, por um lado, pelo fato de se tratar de outra área de conhecimento e, por outro, por ser uma associação inusitada: forma literária com forma cinematográfica.

A crítica brasileira, no entanto, nessa relação entre cinema e literatura encontra no dueto “filme-poema” uma definição para *HMA*, que pode estar presente no diálogo (José Sanz) e na forma do filme (Maurício Gomes Leite, José Haroldo Pereira e Cláudio Mello e Souza). A expressão da subjetividade, do tempo da memória, recursos muito mais empregados pela literatura do que pelo cinema, motivaram o debate em torno do filme de Resnais. E nesse particular a análise de José Haroldo Pereira ganha em relevo por elevar *HMA* a uma categoria de arte cinematográfica múltipla, ao englobar as artes plásticas, a música e a literatura. Essa nova forma de cinema inaugura um novo plano na narrativa, o plano-memória que se apresenta como expressão da memória do personagem. Com essa nova visão estética, Resnais introduz um novo tipo de montagem que atende “a lógica do pensamento humano”.

A montagem realizada por Resnais em *HMA* foi algumas vezes associada ao conceito de “montagem de atrações” de Eisenstein, ou seja, a junção de planos conflitantes com objetivo de produzir choques emocionais no espectador, sendo que em *HMA* isso é ampliado (José Lino Grünewald). José Haroldo não nega a influência de Eisenstein, mas encontra em *HMA* um novo aspecto da montagem em direção a um cinema subjetivo. Essa ideia de cinema subjetivo, em alguns casos, aparece associado apenas à literatura moderna (Maurício Gomes Leite, Ely Azeredo, Paulo Leite Soares) uma vez que acreditavam não existir na história do cinema qualquer referência. Mas há aqueles que procuram no cinema uma correspondência, seja nos filmes de vanguarda ou ainda em exemplos como *A Dama do Lago*; *Um condenado à morte escapou* e *Le rideaux cramoisi* (Pe.

¹⁸⁷ Refiro-me ao texto: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aspectos do “nouveau roman”*. Suplemento Literário d' *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 abr. 1960.

Guido). Filmes que estão bem distantes daquilo que foi realizado por Resnais em *HMA*. A citação à *A Dama do Lago*, parece completamente fora do lugar, pois há em realidade uma confusão entre um filme realizado com câmera subjetiva e um cinema subjetivo, entendido como uma narrativa que respeita o fluxo do pensamento.

O uso do *flashback* foi motivo de observação (Paulo Emílio, José Lino, Cláudio Mello, David Neves, José Haroldo) dentro dessa concepção de cinema subjetivo. O *flashback* é um recurso narrativo que tem por objetivo retroceder no tempo. A ação do presente é interrompida por uma lembrança do passado. Normalmente é motivado pelo discurso de um determinado personagem com objetivo de revelar fatos, situações, acontecimentos que ajudam na compreensão das ações do presente. No caso de *HMA*, Resnais, com maestria, introduz o *flashback* sem romper com a continuidade da ação. O uso do corte seco aliado à fala do personagem tomam as imagens do passado como elemento de duração. O passado persiste no tempo presente (Cláudio Mello e Souza). Um bom exemplo pode ser observado quando Emmanuelle Riva conta, pela primeira vez, a seu amante japonês sua história de amor da juventude. Durante sua fala várias imagens de Nevers (tempo passado) são intercaladas com a imagem dos dois deitados na cama (tempo presente). Ao falar da morte de seu grande amor, o plano de um jardim em estilo *art nouveau* é mostrado. Esse plano foi enquadrado em contra-plongée. Aparentemente esse lugar é mais um dos muitos que ela e seu amante conheciam em Nevers. Mas, esse mesmo lugar será novamente mostrado como sendo o local de onde partiu o tiro que matou o seu amante alemão. Nesse exemplo, o *flashback* não revela o sentido da imagem, ou seja, não esclarece nem o discurso do personagem, nem uma ação do presente.

Os procedimentos narrativos empregados por Resnais buscam articular o tempo presente com o passado a partir das impressões do personagem. O tempo da ação, que é linear no filme, acontecendo em dois dias, é impregnado de sensações subjetivas da protagonista. As alternâncias sucessivas entre imagens do presente e imagens do passado são sempre no sentido de ser a expressão da

subjetividade e do tempo interior do personagem. O recurso dos *flashbacks* ganha com isso uma dimensão muito mais ampla que um simples retorno ao passado, já que “o tempo e o espaço se dissolvem” (Paulo Emílio).

A cena em que a mulher observa seu amante japonês na cama, deitado de bruço com o braço estendido é um outro exemplo do uso do *flashback* que é motivado pelo ponto de vista que a mulher tem de seu amante na cama e não por um acontecimento narrado por um personagem como seria o usual (José Lino). A posição do corpo lhe faz rememorar o corpo de seu grande amor estendido no chão no momento de sua morte. O detalhe da mão do japonês funde-se com a imagem da mão do seu amor no passado, os corpos na mesma posição, o presente e passado se mesclam. Como afirmou Glauber Rocha, Resnais em *HMA* liquida a unidade do tempo dramático.

Apesar de somente Pe. Guido utilizar a expressão “tempo subjetivo”, observamos que esse é um tema que encontrou ressonância em muitas análises, mesmo que, em alguns casos, sem a devida definição. No cinema, as imagens podem ser alocadas no tempo pela palavra e a maneira como são empregadas podem reportar a um passado, a uma situação condicional ou a um futuro. O tempo verbal localiza os eventos, marca a ação dentro de uma cadeia cronológica. Palavra e imagem em constantes correlações de forças narrativas, a primeira remetendo a um determinado tempo e a última sempre atualizando esse mesmo tempo. Em *HMA* as imagens não encontram correspondência na palavra e, a palavra por sua vez se apresenta “extemporânea” dando uma “noção de ausência” (José Lino), que é proporcionada pelo ritmo e pela forma recitada dos diálogos. Essa escolha de Alain Resnais, que em certo sentido destaca ainda mais o lirismo do texto de Marguerite Duras, ainda provoca um distanciamento do espectador em relação aos acontecimentos narrados na tela. O espectador é convidado a refletir sobre o filme (Ely Azeredo), abrindo possibilidades ilimitadas de interpretações (José Haroldo Pereira).

As lembranças do amor ocorrido no passado em Nevers são reavivadas pela presença do novo romance vivido em Hiroshima. A força do passado envolve

o presente e o transforma. Os eventos ocorridos no passado distante modificam a relação que a mulher tem com o seu novo amante. Em *HMA*, Alain Resnais introduz o plano-memória (José Haroldo), um passado que se faz presente como tempo subjetivo (Pe. Guido).

O caminho percorrido pelos críticos brasileiros demonstra não apenas que eles estavam cientes do que se produzia na teoria e prática do cinema no mundo, mas que, apesar de tudo que havia sido dito sobre o filme, *HMA* ainda tinha muito a contribuir no campo das ideias.

Licença Poética

Durante o nosso trabalho, na busca por documentos e artigos, algumas descobertas e surpresas repercutiram nessa pesquisa. Através do livro *A tônica da descontinuidade. Cinema e Política em Manaus nos anos 60*, de Narciso J. Freire Lobo, tomamos conhecimento de que José Gaspar, crítico de cinema na cidade de Manaus, havia publicado artigo sobre *HMA*. Nesse livro, Lobo reproduz trecho do artigo de José Gaspar, que citamos abaixo:

‘Hiroshima, Mon Amour’ é a conjunção perfeita do Humanismo e da Estética. Conseguiu o cineasta francês confundir realidade e sonho, introduzir a percepção do abstrato em meio à visão do concreto, dar a imagem simultânea da presença física e da ausência espiritual...

(...)

É o apanhado do momento em que a posição inconsciente dum corpo gera toda a recapitulação de um passado de amor desenvolvido às margens líricas dum rio, no bucolismo do campo, na quietude nostálgica duma cidade. O pensamento vai, o pensamento vem, sem ordem, livremente, solto e independente e a consciência, tomada pela arte que

fielmente o reproduz sente-se embalada, integrada, contida na vida.¹⁸⁸

Na tentativa de ter acesso ao artigo completo, entramos em contato, por telefone, com José Gaspar. Gaspar, feliz por ter sido lembrado, ficou de procurar algum vestígio do artigo que havia escrito, mas acabou ficando apenas no passado de suas lembranças.

Jomard Muniz Brito, crítico do *Diário de Pernambuco* em Recife, também foi contactado e nos disse não ter redigido nada a respeito na época¹⁸⁹, mas ofereceu o contato de Celso Marconi. Marconi, surpreso pelo interesse, disse por diversas vezes que faria todo o esforço para encontrar o material que necessitava. Mas, o tempo...subjetivo. De Wills Leal da Paraíba, após contato por e-mail, recebi a seguinte mensagem:

É evidente que Jomard deve lhe ter dado muitas informações sobre o filme de Resnais em Recife e aqui na Paraíba e, reações provocadas. Acredito que o trabalho de Jomard publicado no livro é o que há de melhor produzido nos dois estados sobre o filme. Infelizmente não encontrei por aqui nada que lhe interesse, pois não há nada de importante mesmo. Dois fatos, porém, acho que talvez lhe interesse. O primeiro foi a realização de um painel pela Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba sobre o filme, onde foi feito um contraponto com o *Aruanda*. Falou-se, então, ao se discutir o cinema documental, que em *Aruanda* havia 'tempos e lugares reconstruídos, onde a parte musical explicitava o local onde ocorriam às cenas', bem como 'num tempo marcado pelas sonoridades musicais intimistas'. Eram discussões antológicas, ontológicas, dentro do melhor sentido da Filmologia, então praticada por alguns companheiros. O segundo, é que o filme serviu de insumo, uma espécie de produto-base para uma tese nossa, uma tal teoria do amor atonal. Esse atonal, aliás, deu até mesmo um IPM – inquérito policial militar – e resultou no nosso livro *A Aventura do amor atonal – Ou a Síndrome da Genitália*. Sem

¹⁸⁸ LOBO, Narciso J. Freire. *A Tônica da descontinuidade. Cinema e Política em Manaus nos anos 60*. Manaus: UA, 1994, p.76.

¹⁸⁹ Jomard Muniz Britto escreveu sobre *HMA*. In: LEAL, Wills; BRITTO, Jomard Muniz de; MELO, Virgínius da Gama e. *Verbo & Imagem*. João Pessoa: Estado da Paraíba/Secretaria da Educação e Cultura, 1984.

Hiroshima jamais teríamos concebido o livro. É filho direto de Resnais, de sua linguagem, do seu amor pelo amor, do sabor do amor, ou melhor, do amor pelo sabor do próprio amor.¹⁹⁰

Essa foi a sua palavra final.

Provavelmente *HMA* despertou sentimentos que nunca chegaram a ser expressos e em alguns casos ganharam contornos idiossincráticos, como no artigo de Rudá Andrade para a revista *Delírio* que transcrevemos na íntegra.

Sinto, Gosto Crítica de filme

Quando enamorado se abandona a Princesa ao de lá da renda marfim, para – sem desejar – partir na direção da longínqua canalha cotidiana, sente-se o amargo. No trem desta partida o ruído ritmado se torna canção negra e simples onde arrependimento condena e tédio vigora. Como rapina eriça as penas, a pele torna-se porosa para traiçoeiramente receber prazer no vento da velocidade do trem. O vento é maldito, seus contactos significam distância. E o amargo acentua-se materializado incômodo na boca. Fosse o baque bruto no peito afundado a levar ao paladar sangue fatal – sem dor, assombroso, desorientador...

A musicalidade rítmica, a canção macia dessa viagem-abandono traz imagens tranquilas e remotas do templo do amor, mas a realidade da traição insiste no amargo que vai passando à garganta e refletindo no corpo. O choro é repetido. A paisagem em movimento leva o céu cinza e participa do amargo. Os músculos da garganta começam a doer. Sente-se no abismo da irremediável doença da espinha dorsal que acabará na deformação. Monstro sofredor é o espelho desse amargo. Agarra-se na dor, já relógio secular, mas o cansaço leva à velhice mais degradante. E, quieto, se espera a recuperação ou o fim.

* * *

Quando pela morte é levado pelo amigo, a definir a dor está o amargo. O mesmo. E não adianta belo dia seguinte e pessoas e coisas. A retenção do choro impede desabafo que

¹⁹⁰ E-mail a autora, 24 mar. 2008.

extingui a dor física. Procura-se prolongar este estado, manter o sofrimento vivo, como a maior homenagem e carinho. Nada adianta, nem as cores que se refugiam na forma da dor. Aqui também o amor se distancia fisicamente. Era o pai, a mãe, o filho, de qualquer forma o amigo. O amargo paralisa o sofredor e o marionete é mantido em movimento pela ideia fixa de prolongar o amor, de manter aquele momento maior. A silêncio é a sua violenta arma branca.

* * *

Ao anoitecer, só, completamente só, reflexos misteriosos são encontrados na quietude que precede a tempestade. A lembrança, a memória, realizam a presença do amor ido. A dor é mais bela, mais ainda amarga. De longo houve o fim do estase e as flores se recuperam com assombrosa fertilidade. E houve força para se construir outra caixa de marfim rendado, onde um caleidoscópio se movimenta como um álbum do amor passado. A conservação desse tesouro é mantida pela dignidade e pelo respeito do silêncio. Este manterá vibrantes e profundos os raios solares do amor que conseguiram transpor as nuvens cinzas em movimento, tornando-as coloridas.

* * *

É neste estado de espírito que hesito pronunciar Hi-ro-shi-ma, obra embalada pelo nervosismo e insônias provindos de seu contacto. O amor e a morte. E a recordação como tentativa de estagnação do êxtase causado por ambos. A fita não é perfeita ou clássica. E a sua análise não me interessa. Se alguém quiser me convencer da sua demagogia ou superficialidade (como já tentaram), desista. Não a defenderei, não a atacarei. Arrasem, usem, disputem, xinguem; torturem os atores. Não moverei. E não agirei contra ou a favor dos que a defenderem ou a massacrarem; ou dela fizerem bandeira ou lixo. Nem pretendo continuar a ler ou escrever sobre. Assisti uma vez, não a quero mais. Não é apatia. Fui atingido pela força informe e abstrata que me trouxe o sabor à boca; fosse o baque bruto no peito afundado a levar ao paladar sangue fatal – sem dor, assombroso, desorientador... Nada de novos rumos, indicações ou inovações. Fui apenas contaminado e doente procurei permanecer. Daqui cinco, dez

anos. Talvez necessite falar, escrever, rever a fita...Por ora, a conservação desse meu tesouro será mantida pela dignidade e pelo respeito através do silêncio, com a ideia fixa de conservar o sentimento total.¹⁹¹

¹⁹¹ ANDRADE, Rudá. *Sinto, Gosto. Crítica de filme*. Revista Delírio, nº 2 e 3, set./dez. 1960.

Considerações Finais

Há que se ver uma vez por todas – e claramente – que uma nova cultura propõe, na dificuldade de ser de Antonioni, Resnais ou Godard, uma vontade e uma possibilidade de ser um novo cinema.¹⁹²

Glauber Rocha

A “revolução” de *HMA* ampliou a expectativa em torno de um novo filme de Alain Resnais, afinal como um cineasta poderia se consagrar já no primeiro filme de longa-metragem? Para Moniz Vianna, por exemplo, isso era impensável. Os rumores de que a “revolução” continuaria no segundo longa-metragem de Resnais e de que ele seria ainda mais audacioso, chegou por aqui ainda durante a exibição de *HMA*. Mas, a crítica ainda teria que esperar por dois anos para avaliar seu segundo longa-metragem. Para *O Ano Passado em Marienbad* (*L'Année Dernière à Marienbad*), Resnais convidou o escritor Alain Robbe-Grillet, o mais destacado nome do movimento literário *Nouveau Roman*. Assim como Marguerite Duras que publicou o roteiro de *HMA*, Robbe-Grillet também lançou o roteiro em livro *O Ano Passado em Marienbad*, que o definiu como *ciné-roman*.

Os conceitos do *Nouveau Roman* foram colocados em prática e difundidos em *O Ano Passado em Marienbad*. No filme existe uma rejeição a

¹⁹² ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1963, p. 17.

qualquer psicologismo envolvendo a construção dos personagens, o que os torna sem contornos e sem definições, dispensando-lhes nomes ou qualquer característica externa que os situem socialmente.

Os personagens aparecem no *ciné-roman* identificados apenas pelas letras **X** (Giorgio Albertazzi), **A** (Delphine Seyrig) e **M** (Sacha Pitöef). **X** afirma ter vivido uma história de amor com **A** no ano anterior e que teriam combinado o atual encontro. **A** por sua vez nega e desconhece qualquer relação com **X**. **M**, que parece ser na história marido de **A**, intervém na trama pontuando o diálogo entre **X** e **A**. Ao final do filme não sabemos ao certo se **X** está mentindo, delirando ou utilizando artifícios para sedução, ou ainda, se é **A** que finge não reconhecê-lo e joga com ele.

O tempo, nesse filme, não respeita uma sequência cronológica identificável. Impulsionado pela memória que a visão dos objetos traz, os personagens mergulham em um tempo subjetivo. Nas palavras de Alain Robbe-Grillet:

Porque procurar reconstituir o tempo dos relógios numa narrativa em que a única preocupação é o tempo humano? Não é muito mais razoável pensar na nossa própria memória que nunca é cronológica¹⁹³.

A ambiguidade trazida pelo tempo subjetivo não permite que o espectador se situe dentro de uma realidade objetiva, mas é desta forma que o espectador é convidado a se integrar neste universo de subjetividade. O que se passa na tela não possui uma única verdade e é por este motivo que Alain Robbe-Grillet, no prefácio do *ciné-roman*, afirma que poderia sim, o espectador se perder “mas decidimos dar-lhe um voto de confiança, e deixá-lo, de ponta a ponta do filme, às voltas com subjetividades puras”¹⁹⁴. Para Robbe-Grillet, o espectador que mergulhar neste universo do tempo subjetivo, não será mais um espectador passivo.

¹⁹³ ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. São Paulo: Editora Documentos Ltda., 1969, p.117.

¹⁹⁴ Id. *O Ano Passado em Marienbad*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 13.

Le travail du réalisateur n'est plus de raconter une histoire, mais simplement de faire un film où le spectateur découvrira une histoire. Le véritable successeur du metteur en scène traditionnel n'est pas Resnais, ni Robbe-Grillet, mais le spectateur de *Marienbad*.¹⁹⁵

Como se pode notar, existe no segundo longa-metragem de Alain Resnais uma proposta conceitual oriunda da literatura que estava sendo experimentada no cinema. Não é por acaso que posteriormente, tanto Robbe-Grillet quanto Marguerite Duras se interessam pela linguagem cinematográfica e realizam seus próprios filmes¹⁹⁶.

No Brasil, assim como *HMA*, *O Ano Passado em Marienbad*, nas palavras de Pedro Lima, veio “precedido de muitos elogios, sendo ao mesmo tempo defendido e combatido”¹⁹⁷. *Marienbad* estreia na cidade do Rio de Janeiro no dia 30 de maio de 1962 nos cinemas Plaza, Paris-Palace, Astória, Olinda, Mascote e Paissandu, permanecendo em cartaz até o dia 08 de junho. Período em que suscitou reclamações por parte da crítica que viu no tempo de apenas uma semana um descaso da rede exibidora e também da distribuidora, a empresa Franco-Brasileira. Dois dias antes de o filme entrar em cartaz, José Sanz faz o seguinte comentário:

Com relação as estreias, avulta o perturbador “O Ano Passado em Marienbad”, segundo longa de Alain Resnais, muito maltratado pelo distribuidor que não sabe defendê-lo como merece¹⁹⁸.

¹⁹⁵ LABARTHE, André S. *L'Année Dernière à Marienbad, d'Alain Resnais*. In: La Nouvelle Vague. Paris: Cahiers du cinéma, 1999. p.99.

“O trabalho do realizador não é mais de narrar uma história, mas simplesmente de fazer um filme onde o espectador descobrirá uma história. O verdadeiro diretor tradicional não é Resnais, nem Robbe-Grillet, mas o espectador de *Marienbad*”.

¹⁹⁶ Na França alguns teóricos denominaram de *Nouveau Cinéma* os filmes produzidos por esses escritores. Sobre isso ver: MURCIA, Claude. *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*. Paris: Nathan, 1998.

¹⁹⁷ LIMA, Pedro. *Expectativa em torno de Ano Passado em Marienbad*. O Jornal, Rio de Janeiro, 27 mai. 1962.

¹⁹⁸ ZANS, José. *Lançamentos da Semana*. Jornal do Commercio, 27 mai. 1962.

José Sanz não diz qual é o tratamento que esperava para o filme, mas já se sabia que o segundo filme de Resnais era ainda mais radical que *HMA* e que, portanto, dificilmente teria longa vida no circuito comercial, mesmo em espaços alternativos de exibição como o Cine Paissandu, conhecido por abrigar filmes de arte e ponto de encontro de toda a geração de críticos, cineastas, futuros cineastas e cinéfilos da cidade.

Dentro das inúmeras histórias que o Cine Paissandu produziu e que são narradas por Rogério Durst em seu livro “Geração Paissandu”¹⁹⁹, uma é curiosa no que diz respeito ao segundo longa de Resnais:

Um [espectador], por exemplo, que não entendeu patavinas de *O Ano Passado em Marienbad*, compreensivelmente, saiu do cinema dizendo que tinha havido uma troca de rolo. Logo estava espalhada pela cidade a história de que a tal troca tinha realmente acontecido e que o público ainda aplaudiu no final da projeção.²⁰⁰

Em São Paulo, O lançamento do segundo longa de Resnais foi marcado por uma avant-première organizada pela Sociedade dos Amigos da Cinemateca Brasileira em 14 de setembro de 1962. A exibição contou com a presença do roteirista Alain Robbe-Grillet. Robbe-Grillet, no dia anterior, proferiu uma conferência no auditório da União Brasileira dos Escritores com o tema “Romance Novo e Cinema”²⁰¹. A cidade mineira de Belo Horizonte só conheceria o filme em janeiro de 1963 através de uma *avant-première* promovida pelo CEC/MG.

As reações críticas ao filme *O Ano Passado em Marienbad*, assim como em *HMA*, não encontraram unanimidade. Moniz Vianna em artigo publicado no *Correio da Manhã* lembrou que o segundo longa de Resnais era tão esperado como foi *HMA*, mas com a diferença de que agora já haviam “dois partidos”

¹⁹⁹ DURST, Rogério. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Col. Arenas do Rio, 1996, p.62.

²⁰⁰ Ibid, p.85. Esse episódio foi comentado também por Ruy Castro no prefácio do livro de José Lino Grünwald *Um filme é um filme*, p. 15.

²⁰¹ ROBBE-GRILLET falará hoje sobre literatura e cinema na UBE. O Estado de São Paulo, 13 set 1962 e Fundação Cinemateca Brasileira – Relatório anual de 1962.

formados face aos “exibicionismos ou audácias de Hiroshima mon amour”. *O Ano Passado em Marienbad* não alterou tal divisão entre a crítica. O artigo *Marienbad – inauguração de um linguagem* de José Lino Grünewald confirma o diagnóstico de Moniz Vianna. Nesse artigo, José Lino finca o marco inaugural da linguagem cinematográfica com *Marienbad*, iniciando seu artigo dizendo: “Griffith, pode-se dizer, inventou o cinema: as virtualidades das relações entre as imagens. Resnais, agora, descobriu a linguagem do cinema”²⁰².

Mas, o interesse pelo novo filme de Resnais não foi o mesmo despertado em *HMA*, não apenas por ter radicalizado em seu propósito de criação de um cinema subjetivo iniciado em *HMA*, mas também por uma mudança de foco por parte da crítica brasileira. Nesse momento, o cinema brasileiro passa a despertar maior interesse, tanto no que diz respeito às novas produções de filmes quanto de um movimento de ideias que culminará em publicações teóricas sobre o assunto nos anos seguintes, como por exemplo, *A Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* de Glauber Rocha em 1963, e ainda, em 1966, a coletânea de artigos organizada por Flávio Moreira da Costa no livro *Cinema Moderno, Cinema Novo*.

Do ponto de vista da produção de filmes, o ano de lançamento de *Marienbad* no Brasil é um ano de grande importância para a nossa cinematografia, com *Os Cafajestes* de Ruy Guerra; *O Assalto ao Trem Pagador* de Roberto Farias; *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte; *A Grande Feira* e *Tocaia no Asfalto* de Roberto Pires e, *Cinco Vezes Favela*²⁰³. O cinema brasileiro alcança o reconhecimento internacional com a Palma de Ouro no Festival de Cannes para *O Pagador de Promessas*²⁰⁴ e com a difusão das ideias e dos filmes do Cinema Novo.

Dessas estreias, José Lino não tem dúvida em afirmar que “não conhecendo *Limite*”, *Os Cafajestes* é o melhor do que já se produziu no Brasil até

²⁰² GRÜNEWALD, José Lino. *Marienbad – inauguração de uma linguagem*. Jornal de Letras, Rio de Janeiro, jul. 1962.

²⁰³ Filme de episódios produzido pelo CPC (Centro Popular de Cultura) composto por 5 curtas-metragens: *Couro de Gato* de Joaquim Pedro de Andrade; *Zé da Cachorra* de Miguel Borges; *Escola de Samba Alegria de Viver* de Cacá Diegues; *Pedreira de São Diogo* de Leon Hirszmann; *Um Favelado* de Marcos Farias.

²⁰⁴ *O Pagador de Promessas* foi selecionado como representante do Brasil no Festival de Cannes, concorrendo com *Os Cafajestes* de Ruy Guerra.

o momento. José Lino por ocasião do lançamento do filme escreve o artigo intitulado *Os Cafajestes – o novo cinema brasileiro*, em que assegura a Ruy Guerra uma posição entre os cineastas de invenção.

O primeiro filme nosso a se colocar, de forma radical, numa linha moderna de invenção, em termos de reformulação estrutural. É quando o cinema tenta inaugurar uma linguagem autônoma, dentro de sua própria vivência em favor de uma história que remete conceitualmente a uma experiência anterior ao filme em si. Trata-se da independência buscada por alguns cineastas básicos da atualidade, como Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard ou Jean Rouch (do qual, sem querer discutir o resultado da comunicação em seus efeitos, *Chronique d'un été* é um esforço aceitável nesse sentido).²⁰⁵

Uma nova fase para a cinematografia brasileira se configura, alterando substancialmente a posição da crítica em relação ao cinema produzido no Brasil. David Neves, por exemplo, em artigo sobre *Marienbad* para a *Revista de Cultura Cinematográfica* diz:

Acho mesmo que essas fitas (Hiroshima e *Marienbad*, especialmente), teriam boa repercussão num congresso de psicanálise ou de psicologia aplicada. (...) Peço a todos que guardem seus esforços mentais mais vigorosos para as obras e as potencialidades do Cinema Novo do Brasil. Parece que agora se procura fazer filmes dentro de um mínimo de condições, com um largo coeficiente de objetividade das interpretações *in abstracto*.²⁰⁶

Apesar do novo enfoque da crítica, *O Ano passado em Marienbad* também produziu muitos artigos, mesmo que a ausência de textos de nomes importantes, como o de Paulo Emílio Salles Gomes, tenha sido notada. Independentemente dos interesses que se alteraram com o surgimento do Cinema

²⁰⁵ GRÜNEWALD, José Lino. *Os Cafajestes – o novo cinema brasileiro*. Jornal de Letras, Rio de Janeiro, dez. 1962.

²⁰⁶ NEVES, David. *Um Filme de Alienados*. Revista de Cultura Cinematográfica, nº 33, set/dez. 1962.

Novo no Brasil, a crítica brasileira e os cineastas do movimento não perderam de vista a importância do trabalho de Alain Resnais.

Em sua longa carreira, Alain Resnais realizou filmes que transitaram nas mais diversas áreas de expressão artística, passando pela pintura, pela literatura, o teatro e pelas histórias em quadrinho. Alain Resnais adquiriu renome mundial e se consolidou, já com os seus três primeiros longas-metragens, como um dos mais importantes artistas do século XX. Reconhecimento público que recebeu em 1995 ao ser premiado pelo conjunto de sua carreira na Bienal de Veneza, em 1998 no Festival de Berlin e em 2009, no Festival de Cannes, onde apresentava seu mais novo filme *Les Herbes Folles*, recebendo o prêmio pelo conjunto de sua carreira e por sua contribuição para a história do cinema. Mas, a crítica especializada, de um modo geral, reconhece que foi mesmo com *HMA* que Alain Resnais alcançou sua maior força criativa e poética.

Como já dissemos anteriormente e como pode ser confirmado pelo próprio material documental que embasou nossa pesquisa, *HMA* causou um impacto enorme durante seu lançamento em várias partes do mundo. Passados 50 anos de sua primeira exibição na França, *HMA*, exibido hoje, não provoca mais no espectador uma reação como a que ocorreu na década de 1960. Para além das questões históricas que envolveram o período, tanto do ponto de vista político quanto estético, *HMA* é um marco do cinema moderno, alterando a concepção de cinema ao ser “uma nova forma das artes plásticas, da música e da literatura, ou que está na confluência de todas elas, ou que realiza a síntese de todas elas”²⁰⁷. As questões que suscitaram muitas críticas, o estranhamento da linguagem empregada por Alain Resnais, como o uso excessivo da palavra; uma montagem que respeita o fluxo do pensamento; a interferência da literatura no cinema; *flashback* sem uma função dramática, apenas para citar alguns pontos que gravitaram em torno de *HMA*, hoje, já foram completamente assimiladas pelo espectador. Como proclamou José Lino Grünwald em 1960, *HMA* é “cinema de

²⁰⁷ PEREIRA, José Haroldo. *Hiroshima meu amor. Um Poema audiovisual de arquitetura dialética*. Encarte do DVD *Hiroshima Meu Amor*. Coleção Cinema Essencial. Aurora DVD.

futuro”. Por outro lado, *HMA* é um filme que não fez escola, não encontramos no cinema atual filmes que se assemelham ao realizado por Alain Resnais. Na transcrição²⁰⁸ de uma obra literária escrita para tornar-se filme, Resnais imprime à palavra o mesmo peso de importância conferida às imagens para, juntas, ser a expressão de um tempo subjetivo, um universo de memórias e de atualizações de uma subjetividade. “Filme superior ao cinema” pelo prognóstico de José Haroldo Pereira.

Não se trata de situar e datar *HMA*, nem muito menos de considerar que o tempo subjetivo seja uma linguagem exclusivamente alcançada por Alain Resnais. Mas, acreditamos que em *Hiroshima Mon Amour* encontramos os elementos necessários para ampliar o referencial do cinema como expressão poética.

²⁰⁸ “O termo transcrição exclui (...) processos de adaptações de obras literárias para cine ou tv. Não se trata de promover adequações entre o literário e o audiovisual, mas de se aceitar como princípio, os desafios de uma tarefa mais ambiciosa: trabalhar a expressão cinematográfica procurando-se uma equivalência estética a encontrada no texto escolhido”. In: Passos, Fernando. *Cinema e Literatura: Instrumentalização Crítica e Teorias da Comunicação: Uma linha de pesquisa em Multimeios*. Cadernos da Pós-Graduação, Campinas, 1997,p.21.

Filmografia

A filmografia descrita abaixo corresponde aos filmes que Alain Resnais realizou profissionalmente, ou seja, mediante contrato com produtora. Essa observação é necessária uma vez que Resnais dirigiu em 1947 uma série de filmes curtos silenciosos em 16mm dedicados a pintores (Visite à Luicen Coutaud; Visite à Felix Labisse; Visite à Hans Hartung; Visite à César Domela; Visite à Oscar Dominguez; Portrait de Henri Goetz), bem como um longa-metragem em 16mm intitulado *Ouvert por cause d'inventaire*, perdido pela ação do tempo, filmado antes de *Hiroshima mon amour*. Optamos ainda em descrever as seguintes informações dos filmes: título original acompanhado do local de produção, padrão de cor, minutagem e data; título do lançamento no Brasil quando houver; direção; roteiro e diálogos. Apenas *Hiroshima mon amour* recebeu ficha técnica completa.

Longa-metragem

Hiroshima mon amour (França-Japão, p&b, 91min, 1959)

Título no Brasil: Hiroshima, meu amor

Direção: Alain Resnais

Roteiro e diálogos: Marguerite Duras

Intérpretes: Emmanuelle Riva (Ela), Eiji Okada (Ele), Bernard Fresson (Alemão), Stella Dassas (mãe), Pierre Bardaud (pai).

Coprodução: Argos Films, Como Films, Daiei Motion Picture Co. Ltd, Pathé Overseas

Direção de Produção: Sacha Kamenka, Shirakawa Takeo

Produtor delegado: Samy Halfon

Música: Giovanni Fusco, Georges Delerue

Direção de Fotografia: Sacha Vierny (France); Takahashi Michio (Japão)

Assistente de Fotografia: Goupil Wanatabe; Ioda

Luz: Ito

Montagem: Henri Colpi, Jasmine Chasney, Anne Sarraute.

Continuista: Sylvette Baudrot

Arte: Esaka, Mayo, Pétri

Assistente de Arte: Miyakuni

Assistente de realização: T. Andrefouet, Jean-Pierre Leon, René Guyonnet, I. Shirai, Itoi, Hara

Assistente de Câmera: J. Chiabault; D. Clerval; Y; Nogatomo; N. Yamagutschi

Operadores: R. Knabe, I. Ohashi

Conselheiro Literário: Gérard Jarlot

Engenheiro de Som: Pierre Calvet, Yamamoto, René Renault

Secretária de produção: Nicole Seyler

Figurino: Gerald Collery

Cabelereira: Eliane Marcus

Chefes de maquinária: A. Marcus; R. Toioda

Acessórios: R. Jumeau, Ikeda
Laboratório: Éclair (à Epinay-sur-Seine)
Gravações: Marignan et Simo

Filmado em 1958 – externas em Hiroshima e internas em Tokyo. Cidade de Nevers e estúdio em Paris.

L'Année dernière à Marienbad (França – Itália, p&b, 93min, 1961)

Título no Brasil: O Ano Passado em Marienbad

Direção: Alain Resnais

Roteiro e diálogos: Alain Robbe-Grillet

Muriel ou Le temps d'un retour (França-Itália, cor, 116min, 1963)

Título no Brasil: Muriel

Direção: Alain Resnais

Roteiro e diálogos: Jean Caryl

La guerre est finie (França-Suécia, p&b, 121min, 1966)

Título no Brasil: A Guerra Acabou

Direção: Alain Resnais

Roteiro e diálogos: Jorge Semprun

Je t'aime, je t'aime (França, cor, 91min, 1968)

Direção: Alain Resnais

Roteiro: Jacques Sternberg

Diálogos: Alain Resnais

Stavisky (França-Itália, cor, 120min, 1974)

Direção: Alain Resnais

Roteiro e Diálogos: Jorge Semprun

Providence (França- Grã-Bretanha-Suíça, cor, 112min, 1977)

Direção: Alain Resnais

Roteiro: David Mercer

Mon oncle d'Amérique (França, cor e p&b, 125min, 1980)

Título no Brasil: Meu Tio da América

Direção: Alain Resnais

Roteiro e diálogos: Jean Gruault

Da obra original de Henri Laborit

La vie est un roman (França, cor, 111min, 1983)

Título no Brasil: A vida é um romance

Direção: Alain Resnais

Roteiro e Diálogos: Jean Gruault

L'amour à mort (França, cor, 112min, 1984)

Direção: Alain Resnais

Roteiro e diálogos: Jean Gruault

Mélo (França, cor, 112min, 1986)

Direção: Alain Resnais

Roteiro: Alain Resnais

Da obra original de Henry Bernstein

I Want to go home (França, cor, 1989)

Título no Brasil: Quero ir para casa

Direção: Alain Resnais

Roteiro: Jules Feiffer

Smoking/No smoking (França, cor, 298min – 2 partes, 1993)

Direção: Alain Resnais

Roteiro: Jean-Pierre Bacri e Agnès Jaoui

Da obra original de Alan Ayckbourn

On connaît la chanson (França, cor, 120min, 1997)

Título no Brasil: Amores Parisienses

Direção: Alain Resnais

Roteiro e diálogos: Agnès Jaoui e Jean-Pierre Bacri

Pas sur la bouche (França, cor, 115min, 2003)

Roteiro e direção: Alain Resnais

Da obra original “Pas sur la bouche!” de André Barde e Maurice Yvain

Coeurs (França, cor, 125min, 2006)

Título no Brasil: Medos Privados em Lugares Públicos

Direção: Alain Resnais

Adaptação, roteiro e diálogos: Jean-Michel Ribes

Da obra “Private fears in pulic places” de Alan Ayckbourn

Les Herbes Folles (França, cor, 104 min, 2008)

Direção: Alain Resnais

Roteiro e Diálogos: Alex Réval e Laurent Herbiet

Curta-metragem

Le chant du styrène (França, cor, 14min, 1958)

Direção e roteiro: Alain Resnais

Autor do comentário: Raymond Queneau

Le Mystère de l'atelier 15 (França, p&b, 18min, 1957)

Direção: Alain Resnais e André Heinrich

Roteiro: Remo Forloni

Autor do comentário: Chris Marker

Toute la mémoire du monde (França, p&b, 22 min, 1956)

Direção: Alain Resnais

Autor do comentário: Remo Forloni

Nuit et brouillard (França, p&b e cor, 32min, 1955)

Título no Brasil: Noite e Neblina

Direção: Alain Resnais

Autor do Comentário: Jean Caryol

Les Statues meurent aussi (França, p&b, 29min, 1953)

Direção e roteiro: Alain Resnais e Chris Marker

Escrito por Chris Marker

Guernica (França, p&b, 12min, 1950)

Direção: Alain Resnais e Robert Hessens

Escrito por Paul Éluard

Inspiração: Pablo Picasso

Paul Gauguin (França, p&b, 12min, 1950)

Direção: Alain Resnais

Roteiro: Gaston Diehl

Van Gogh (França, 20min, 1948)

Direção: Alain Resnais

Roteiro: Robert Hessens e Gaston Diehl

Autor do Comentário: Gaston Diehl

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema Arte da Memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

ARMANDO, Carlos. *Os Adoradores de Filmes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Col. Campo Imagético. Campinas: Papirus, 2004.

_____. *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.

AUTRAN, Arthur. *Alex Vianny: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2003.

_____. *O pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. Campinas: Tese de doutorado, IA/Multimeios, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A Intuição do Instante*. Campinas, Verus Editora, 2007.

_____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BANDEIRA, Roberto. *A Literatura no Cinema*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1962.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

- BAZIN, André. *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- _____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense e Edusp, 1994.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- BUTOR, Michel. *L'Emploi du temps*. Paris: Minuit, 1956.
- _____. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 2003.
- _____. *Le roman comme recherche, Cahiers du Sud*, vol. 42, nº 334, avril 1956, p. 349-54.
- CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org). *Paulo Emílio: um Intelectual na Linha de Frente*. Rio de Janeiro-São Paulo: Embrafilme-Brasiliense, 1986.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *Imagens de um tempo em movimento. Cinema e cultura na Bahia nos anos Jk (1956-1961)*. Salvador: EDUFBA, 1999.
- CASTIGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

- CASTRO, Ruy. *Saudades do Século 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Um Filme é para Sempre. 60 artigos sobre cinema*. Org. Heloísa Seixas. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CHION, Michel. *O Roteiro de Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema Moderno. Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S.A., 1966.
- COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto (Org.). *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- DURST, Rogério. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Col. Arenas do Rio, 1996.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- Encarte do DVD *Nuit et Brouillard*. Coleção Cinema Essencial da Aurora.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo. A Onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Col. Campo Imagético. Campinas: Papirus, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2005.
- _____. *A Palavra e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, vol. I e II, 1981.
- _____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva e Universidade de São Paulo, 1974, p. 295-366.

GRÜNEWALD, José Lino. *Um Filme é um Filme. O Cinema de Vanguarda dos anos 60*. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Vertentes do Cinema Moderno. Inventores e Mestres*. Org. José Armando Pereira da Silva e Rolf de Luma Fonseca. Campinas: Pontes, 2003.

HAWKING, Stephen W. *Uma Breve História do Tempo. Do Big Bang aos Buracos Negros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.

HUSSERL, Edmund. *A Crise da Humanidade Européia e a Filosofia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. *Conferências de Paris*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

_____. *Investigações Lógicas. Sexta Investigação. Elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, Col. Os Pensadores, 1988.

JUNG, C.G. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.

KAEL, Pauline. *1001 noites no cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Criando Kane e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2000

LATIL-LE DANTEC, M. *Notes sur la fiction et l'imaginaire chez Resnais et Robbe-Grillet*. Alain Resnais et Robbe-Grillet, Études Cinématographiques 100-103. 1971.

LAULAN, Anne-Marie. *Cinéma. Presse et Public*. Paris: Retz, 1978.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LEAL, Wills; BRITTO, Jomard Muniz de; MELO, Virgínius da Gama e. *Verbo e Imagem*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura, 1984.

LEIRENS, Jean. *Le Cinéma et le Temps*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1954.

LENHARO, Alcir. *Nazismo – O Triunfo da Vontade*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

- LOBO, Narciso J. Freire. *A Tônica da Descontinuidade. Cinema e Política em Manaus nos anos 60*. Manaus: UA, 1994.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MARGARIDO, Alfredo; FILHO, ARTUR Portela. *O Novo Romance*. Lisboa: Divulgação e Ensaio, 1962.
- MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague. Une école artistique*. Paris: Nathan-Université, 1998.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- MENDILOW, Adam Abraaham. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- METZ, Christian. *A Significação do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MORAES, Vinícius de. *O Cinema dos Meus Olhos*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MURCIA, Claude. *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*. Paris: Éditions Nathan, 1998.
- NEVES, David E. *Telégrafo Visual. Crítica amável de Cinema*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Editora 34, 2004.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus Editora, 2005.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto: Nove Novena e o Novo Romance*. São Paulo - Brasília: Editora Hucitec, 1987.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma Geração Cinematográfica. Intelectuais Mineiros da década de 50*. São Paulo: Annablume, 2003.
- PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

PASSOS, Fernando. *Cinema e Literatura – Instrumentalização crítica e teorias de Comunicação – Uma linha de Pesquisa do Mestrado em Multimeios*. In: Cadernos de Pós-graduação, nº 2, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Novo Romance Francês*. São Paulo: São Paulo Editora S.A., Coleção Buriti, 1966.

PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos. Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix, 1984.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e Narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, Vol.II, 2005.

RIBEIRO, José Américo. *O Cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. Campinas: Papirus, 1997.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. São Paulo: Editora Documentos Ltda., 1969.

ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo : Cosac e Naify, 2004.

_____. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1963.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire. *L'écran de la mémoire*. Paris: Seuil, 1970.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

_____. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

SCHAFF, Adam. *História e Verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SGANZERLA, Rogério. *Por um Cinema sem Limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SILVA, Marcos; CHAVES, Bené (orgs.). *Clarões da Tela. O Cinema dentro de nós*. Natal: Editora UFRN, 2006.

SILVEIRA, Walter da. *A História do Cinema Vista da Província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

_____. *O Eterno e o Efêmero*. José Umberto Dias (Org. e Notas). Salvador: Oiti Editora e produções Culturais Ltda, vol 2 e 3, 2006.

SOUZA, José Inácio de Melo. *A Carga da Brigada Ligeira: Intelectuais e Crítica Cinematográfica, 1941-1945*. São Paulo, Tese de Doutorado, ECA/USP, vol. I, 1995.

_____. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005.

_____. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O Terceiro Olho*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VIANNA, Antonio Moniz. *Um Filme por Dia. Crítica de Choque (1946-73)*. Ruy Castro (org). São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo (1956-67)*. Mestrado/FFLCH/USP, São Paulo, vol. I e II, 1982.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1967.

XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema – antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O Discurso Cinematográfico - A Opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e tecnologia do estado de São Paulo, 1978.

Fontes Primárias e Periódicos Brasileiros

AZEREDO, Ely. *Depois de Hiroshima*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1960.

_____. *Franceses e Alemães dominam os cartazes*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1960.

_____. *Hiroshima nosso Terror*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1960.

_____. *Festivais : o italiano e o francês*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 01 de agosto de 1960.

_____. *Ensaio em fita para o apocalipse atômico*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1960.

BOMFIM, Octávio. *Hiroxima, meu amor*. O Globo, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1960.

CARDONNEL, Frei Tomas. *Hiroshima, meu amor. O que significa amar*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1960.

_____. *Hiroshima, meu amor. O que significa amar (continuação)*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1960.

CASTRO, Ruy. *Alain Resnais*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1968.

DAHL, Gustavo. *Da Nouvelle Vague*. Suplemento Literário d' O Estado de São Paulo, São Paulo, 19 de setembro de 1959.

_____. *Algo de novo entre nós*. Suplemento Literário d' O Estado de São Paulo, São Paulo, 07 de outubro de 1961.

FILHO, Paulo Hecker. *Hiroshima, mau humor*. Suplemento Literário d' O Estado de São Paulo, São Paulo, 04 de fevereiro de 1961.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *A pele e a paz*. Suplemento Literário d' O Estado de São Paulo, São Paulo, 07 de maio de 1960.

_____. *Amor e Morte*. Suplemento Literário d' O Estado de São Paulo, São Paulo, 04 de junho de 1960.

_____. *Esperando Hiroshima*. Suplemento Literário d' O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 de junho de 1960.

_____. *Não gostar de Hiroshima*. Suplemento Literário d' O Estado de São Paulo, São Paulo, 02 de julho de 1960.

_____. *Papel de Marguerite Duras*. Suplemento Literário d' O Estado de São Paulo, São Paulo, 14 de maio de 1960.

_____. *Hiroshima minha dor*. Brasil, Urgente, São Paulo, nº 10, 19 de maio de 1963.

GRÜNEWALD, José Lino. *Hiroshima meu Amor – um filme revolução*. Jornal de Letras, Rio de Janeiro, junho de 1960.

_____. *Marienbad – inauguração de uma linguagem*. Jornal de Letras, Rio de Janeiro, julho de 1962.

_____. *Os Cafajestes – o novo cinema brasileiro*. Jornal de Letras, Rio de Janeiro, dezembro de 1962.

_____. *Sessão de Cinema*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1970.

LEITE, Maurício Gomes. *“Nouvelle Vague” em Belo Horizonte: dos Libertinos aos Primos de Chabrol*. Diário da Tarde, Belo Horizonte, s/d.

_____. *Hiroshima salvou a Temporada. Cinema Francês foi o melhor de 60, ano magro com uma revolução.* Diário da Tarde, Belo Horizonte, s/d.

_____. *Hiroshima Mon Amour: Obra Inavaliável Abre Caminho para a "Stream of Consciousness" do Cinema.* Diário da Tarde, Belo Horizonte, 26 de janeiro de 1960.

_____. *Nouvelle Vague, Cinemascope, Filme de Autor: Década Acabou em Hiroshima.* Diário da Tarde, s/d

LEITE, Ricardo Gomes. *A Nouvelle Vague vinte anos depois.* Estado de Minas, Belo Horizonte, 18 de novembro de 1980.

LIMA, Pedro. *Hiroshima, meu amor.* O Jornal, Rio de Janeiro, 28 de julho de 1960.

_____. *Expectativa em torno de Ano Passado em Marienbad.* O Jornal, Rio de Janeiro, 27 de maio de 1962.

LOGGER, Guido Pe. *O tempo Cinematográfico e Hiroshima, mon amour.* Belo Horizonte, nº 18, julho de 1960.

_____. *Na Crista da Onda.* Belo Horizonte, nº 25, setembro de 1961.

LUCAS, Fábio. *Sobre a Crítica do Cinema.* Revista de Cinema, Belo Horizonte, nº18, setembro de 1955.

NEVES, David. *Hiroshima-Nevers: um itinerário.* O Metropolitano, Rio de Janeiro, 07 de agosto de 1960.

_____. *Um Filme de Alienados.* Revista de Cultura Cinematográfica, nº 33, set/dez 1962.

PEREIRA, José Haroldo. *Carta sobre Hiroshima Meu Amor.* Folheto do Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora, s/d.

_____. *Hiroshima mon amour (I)*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 18 de outubro de 1960.

_____. *Hiroshima mon amour (II)*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 19 de outubro de 1960.

_____. *Hiroshima mon amour (III)*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 20 de outubro de 1960.

_____. *Hiroshima mon amour (IV)*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 21 de outubro de 1960.

_____. *Hiroshima mon amour V - Final*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 27 de outubro de 1960.

_____. *Hiroshima mon amour – interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema*. Revista de Cinema, Belo Horizonte, nº 1, jan-fev de 1961.

REVISTA DE CULTURA CINEMATOGRAFICA. Belo Horizonte, v.3, nº 15, dez.1959/jan. 1960.

ROCHA, Glauber. *Primeira Visão de Hiroshima*. Diário de Notícias, Salvador, 02 de outubro de 1960.

_____. *O filme: novo: Hiroshima*. Diário de Notícias, Salvador, 23 de outubro de 1960.

SANZ, José. *Hiroshima na Cinemateca*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1960.

_____. *Cinema Notícias*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 23 de julho de 1960.

_____. *Lançamentos da Semana*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1960.

_____. *Lançamentos da Semana*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1960.

_____. *Segunda-feira: Hiroshima, mon amour*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1960.

_____. *Lançamentos da Semana*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1960.

_____. *Hiroshima, mon amour*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1960.

_____. *Hiroshima, mon amour (II)*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 01 de setembro de 1960.

_____. *Hiroshima, mon amour (III)*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 02 de setembro de 1960.

_____. *Hiroshima, mon amour (IV)*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 03 de setembro de 1960.

_____. *Lançamentos da Semana*. Jornal do Commercio, 27 mai 1962.

SILVEIRA, Walter da. *Hiroshima, Mon Amour (I)*. Diário de Notícias, Salvador, 05 de junho de 1961.

_____. *Hiroshima, Mon Amour (II)*. Diário de Notícias, Salvador, 12 de junho de 1961.

_____. *Hiroshima, Mon Amour (III)*. Diário de Notícias, Salvador, 19 de junho de 1961.

_____. *Hiroshima, Mon Amour (IV)*. Diário de Notícias, Salvador, 25 de junho de 1961.

SIQUEIRA, Cyro. *A revisão do Método Crítico*. Revista de Cinema, Belo Horizonte, nº 1, 1954.

SOARES, Paulo Leite. *Hiroshima Meu Amor (I)*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 19 de outubro de 1960.

_____. *Hiroshima Meu Amor (II)*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 20 de outubro de 1960.

_____. *Hiroshima Meu Amor (III)*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 21 de outubro de 1960.

SOUZA, Cláudio Mello e. *Hiroshima, meu amor (I)*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 23 de julho de 1960.

_____. *Hiroshima, meu amor (I)*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1960.

_____. *A Semana*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1960.

_____. *Hiroshima e o público*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 01 de setembro de 1960.

VIANNA, Antonio Moniz. *Hiroshima mon amour 1958*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 03 de setembro de 1960.

VIANY, Alex. *Primeiros Apontamentos sobre Nouvelle Vague*. Senhor, Rio de Janeiro, junho de 1960, p. 46-48.

_____. *Hiroxima, meu amor*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1960.

_____. *Hiroxima, meu amor*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 01 de setembro de 1960.

_____. *Hiroxima, meu amor*. O Jornal, Rio de Janeiro, 01 de setembro de 1960.

Alain Resnais, Hiroshima Mon Amour

BENAYOUN, Robert. *Alain Resnais. Arpenteur de l'Imaginaire*. France: Stock/Cinéma, 1980.

BOUNOURE, Gaston. *Alain Resnais*. Paris: Éditions Seghers, 1962.

CARLIER, Christophe. *Marguerite Duras, Alain Resnais, Hiroshima mon amour*. Col. Études Littéraires. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour*. Paris: Éditions Gallimard, 1960.

Encarte do DVD *Hiroshima Mon Amour*. Coleção Cinema Essencial da Aurora.

LEUTRAT, Jean-Louis. *Hiroshima Mon Amour*. Col. Synopsis. Paris: Armand Colin, 2005.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; LEUTRAT, Jean-Louis. *Alain Resnais. Liaisons secretes, accords vagabonds*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.

PINGAUD, Bernard; SAMSON, Pierre. *Alain Resnais ou a Criação no Cinema*. São Paulo: Editora Documentos Ltda, s/d.

POSITIF, revue de cinema. *Alain Resnais*. Paris: Gallimard, 2002.

PRÉDAL, René. *50 Ans de Cinéma Français*. Paris: Éditions Nathan, 1996.

_____. *Alain Resnais*. Paris: Lettres Modernes, Études Cinématographiques, n°64-68, 1968.

RESNAIS, Alain. *Qui êtes-vous?*. Lyon: La Manufacture, 1986.

THOMAS, François. *L'Atelier d' Alain Resnais*. Publié avec le concours du Centre National des Lettres. Paris: Ed. Flammarion, 1989.

TU N'AS RIEN VU À HIROSHIMA! Séminaire du filme et du cinéma, Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxellas, Editions de l'Institut de Sociologie, Publié avec l'appui du Ministère de l'Education nationale et de la Culture, 1962.

Revistas Francesas

ASTRUC, Alexandre. *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*. L'Écran Français, n°144, 30 mars 1948.

BAECQUE, de Antoine; VASSÉ, Claire. *Entretien avec Alain Resnais*. In: Cahiers du Cinéma, Paris, novembre 2000, p.70-75.

BAZIN, André; DONIOL-VALCROZE, Jacques; KAST, Pierre; LEENHARDT, Roger; RIVETTE, Jacques; ROHMER, Éric. *Situation du Cinéma Français*. Cahiers du Cinéma, n° 71, mai 1957.

BILLARD, Pierre. *Non, tu n'as rien vu...*. Cinéma, n° 38, juillet 1959.

CAHIERS DU CINÉMA, Paris, n° 123, septembre 1961.

CHEVALIER, J. *Hiroshima mon amour*. Image et Son. La Revue du Cinéma, n° 124, octobre 1959.

CINÉMA. L'Avant-Scène n° 61-62 (spécial Resnais), juillet-septembre 1966.

COLLET, Jean. *Hiroshima sans amour*. Téléciné, n° 88, mars/avril 1960.

COLPI, Henri. *Musique d'Hiroshima*. In: Cahiers du Cinéma, n° 103, janvier 1960.

_____. *Hiroshima or la musique*. In: Premier Plan, decembre 1960.

DELAHAYE, Michel. *Un entretien avec Alain Resnais*. Cinéma, n° 38, juillet 1959.

DOMARCHI, Jean; DONIOL-VALCROZE, Jacques; GODARD, Jean-Luc; KAST, Pierre; RIVETTE, Jacques; ROHMER, Éric. *Hiroshima, notre amour*. Cahiers du Cinéma, n° 97, juillet 1959.

EGLY, Max. *Varda-Resnais-Marker*. Image et Son. La Revue du Cinéma, n° 128, février 1960.

FIRK, Michèle. *Hiroshima mon amour d'Alain Resnais*. Cinéma, n° 32, dec.-janvier 1958.

GILSON, René; GAY, Pierre. *Hiroshima, mon amour*. Cinema, n°39, août 1959.

GODARD, Jean-Luc. *Chacun son Tours*. Cahiers du Cinéma, n° 92, février 1959.

GUYONNET, René. *Cannes 1959 - Hiroshima Mon Amour*. Cahiers du Cinéma, n° 96, juin 1959.

LE FILM FRANÇAIS. Spécial hiver 1959-1960, n° 817-118.

MONNIER, G et J. Ph.; BEYLIE, Claude. *Témoignages. Un Événement Cinématographique: Hiroshima mon amour*. Études Cinématographique, n° 3-4, vol. I, été 1960.

MOULLET, Luc. *Le triomphe d'Alain Resnais. Hiroshima un art de la révolution*. Présence du Cinéma, n° 1, juin 1959.

PINGAUD, Bernard. *A propos de: Hiroshima mon amour*. Positif, n° 35, juillet-août 1960.

PREMIER PLAN. *Alain Resnais*. Paris, n° 18, octobre 1961.

PREMIER PLAN. *Hiroshima, Resnais*. Paris, n° 4, décembre 1959.

SALACHAS, Gilbert. *Hiroshima mon amour*. Téléciné, n° 88, mars/avril 1960.

_____. *Hiroshima, mon amour*. Téléciné, juin-juillet 1959.

TAILLEUR, Roger; THIRARD, Paul-Louis; DEMEURE, Jacques; FIRK, Michèle; BOLDUC, Albert; SEGUIN, Louis; KYROU, Ado. *Quoi de neuf?* Positif, n° 31, novembre 1959.

UNIFRANCE FILM. La Production Cinématographique Française. N° 25-26, juil-oct. 1959.

WILDENSTEN, Pierre. *Conversation avec Alain Resnais*. Téléciné, n° 88, mars/avril 1960.

Jornais

AUBRIANT, Michel. *Hiroshima mon amour*. Paris Presse, 12 juin 1959.

BABY, Yvonne. *Entretien avec Alain Resnais*. Le Monde, 09 mai 1959.

_____. *L'avenir du cinema français*. Le Monde, 14 août 1959.

BESSEGES, André. *Hiroshima mon amour. Circonstances Atténuantes*. France Catholique, 25 juin 1959.

BOURIN, André. *Marguerite Duras: Non je ne suis pas la femme d'Hiroshima*. Les Nouvelles Littéraires, jeudi 18 juin 1959.

DONIOL-VALCROZE, Jacques. *Hiroshima mon amour....* France Observateur, 14 juin 1959.

_____. *Hiroshima mon amour*. France Observateur, 11 juin 1959.

DOUCHET, Jean. *Avec Hiroshima mon amour Alain Resnais a pris dix ans d'avance*. Arts, 17 juin 1959.

DUBREUILH, Simone. *Le Festival de Cannes. Hiroshima mon amour, le film le plus "scandaleux" et le plus discute de tout le festival*. Libération, 09 mai 1959.

DURAS, Marguerite. *Travailler pour le cinéma*. France Observateur, 31 de juillet 1958.

FIRK, Michèle. *Alain Resnais: "Hiroshima, mon amour", film scandaleux?* Lettres Françaises, 14 mai 1959.

GARSON, Claude. *"Hiroshima mon amour"*. Aurore, 11 juin 1959.

GAULT, François. *"Hiroshima, mon amour"*. Témoignage Chrétien, s/d.

GUYONNET, René. *"Hiroshima mon amour"*. Information, 13 juin 1959.

GUYOT, Paul. *"Hiroshima mon amour" (considerations respectueuses)*. France Soir, 10 juin 1959.

JAUBERT, J. C. *Alain Resnais – auteur de "Hiroshima mon amour" qui n'a pas été sélectionné pour Cannes*. Carrefour, 07 mai 1959.

L'EXPRESS. Marguerite Duras: *"L'écriture, c'est morte"*. 07 mars 1996.

L'HUMANITE. *Duras: une vie d'écriture tissé sur le tard de paroleries intempestives*. 04 mars 1996.

L'HUMANITÉ. *Hiroshima mon amour. Le film le plus discuté de l'année divise aussi nos critiques*. 13 juin 1959.

LACAUX, Andre. *Alain Resnais*. Figaro Littéraire, 14 juin 1959.

LACHIZE. Samuel. *Hiroshima mon amour film français d'Alain Resnais: Roméo et Juliette à l'âge atomique*. L'Humanité, 09 mai 1959.

LE MONDE. *Le cinéma, une autre manière d'écrire, caméra en main*. 05 mars 1996.

LIBERATION. *Une nourriture essentielle*. 13 juin 1959.

MAURIAC, Claude. *Un film à revoir: Hiroshima ou la dialectique de l'amour et de l'oubli*. Figaro Littéraire, 19 juin 1959.

MICHEL, Jacqueline. *Hiroshima, mon amour*. Parisien, 11 juin 1959.

MICHEL, Jacques. *Hiroshima mon amour et la morale*. France-Observateur, 03 septembre 1959.

PASSEUR, Steve. *Notre critique: "je suis déçu!"*. Aurore, s/d.

SADOUL, Georges. *L'univers et la rosée*. Lettres Françaises, 18 juin 1959.

_____. *Un grand film. Un grand homme*. Lettres Françaises, 14 mai 1959.

_____. *Un grand film. Un grand homme*. Lettres Françaises, 14 mai 1959.

VALENSI, Raphaël. *"Hiroshima, mon amour" déclenche les controverses*. Aurore, s/d.

catálogos e folhetos

Mostra *Alain Resnais*. Maison des Arts et de la Culture, Paris, 17 septembre 1975.

NEYRAT, Cyril. *Alain Resnais. Hiroshima Mon Amour. Lycéens et Apprentis au Cinéma*. CNC et Cahiers du Cinéma, septembre 2007.

Retrospectiva *Alain Resnais. A Revolução Discreta da Memória*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro-São Paulo- Brasília, agosto a outubro de 2008.

HIROSHIMA , MEU AMOR. Folheto Publicitário distribuído pela França-Filmes do Brasil s/a.

Dicionários

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1999.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 1997.

TODOROV, Tzvetan; DUCROT, Oswald. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

Sites

www.cinematheque.fr

www.cinemateca.com.br

www.alexviany.com.br

www.calindex.eu

www.imdb.com

Arquivos

Brasil:

Acervo de Documentação da Filmoteca do MAM/RJ

Arquivo Edgard Leuenroth

Arquivo Público do Estado de São Paulo

Arquivo Público Municipal da Cidade do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas-SP

Cinemateca Brasileira

Fundação Biblioteca Nacional

Museu Lasar Segall

França:

Bibliothèque de l' Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Centre Nationale de Cinématographie (Conservation des registres de la cinématographie et l'audiovisuel)

Cinemathèque Française (Bibliothèque du Film)

Forum des Images – Bibliothèque François Truffaut

Outras fontes

BRUM, Alessandra. *Entrevista com José Haroldo Pereira*. Captação digital, Rio de Janeiro, 26 de março de 2008.

Os fotogramas reproduzidos nesse trabalho foram extraídos do filme.