

LITERATURA, CINEMA E HISTÓRIA EM *HIROSHIMA MON AMOUR*

Lydia Christina Ferreira Rezende de Medeiros^{*}

Nismária Alves David^{**}

Universidade Estadual de Goiás

Resumo: Este artigo analisa as obras homônimas *Hiroshima Mon Amour*, longa-metragem realizado por Alain Resnais (1959) e *ciné-roman* de Marguerite Duras (1960). Considerando a perspectiva teórica de Jeanne-Marie Clerc (2004), entende-se que a literatura e o cinema são meios de expressão que não estabelecem relações de subordinação ou de concorrência, mas sim de complementaridade, realizando trocas mútuas fundamentais para suas renovações. Mais que um documentário sobre a tragédia atômica de Hiroshima, ao conjugar fatos históricos, narrativa literária e técnicas cinematográficas, tanto o *ciné-roman* quanto o filme expõem uma postura revolucionária da forma artística para expressar uma visão crítica sobre o mundo conturbado pela guerra, visto que é criada uma história de amor e de perda, colocando a angústia do indivíduo no cerne do enredo. Por meio do retorno ao passado e com o emprego de uma linguagem lírica, revelam os dramas da protagonista e, conseqüentemente, da humanidade, levando o receptor à reflexão de sua própria condição.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. História. Duras. Resnais.

Introdução

Desenvolvido a partir do final do século XIX, graças aos avanços tecnológicos de fotografia e projeção, o cinema constitui-se como meio de expressão artística que se serve, por exemplo, de representação teatral e de narrativas. Trata-se de uma fonte de entretenimento que contribui para a difusão de manifestações culturais e, em especial, da arte literária, recria o espaço e as relações entre os seres, conta fatos históricos e fictícios por meio de imagens,



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

^{*} Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás (2004), graduação em Letras Português Francês pela Universidade Federal de Goiás (1993). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Francês, atuando principalmente nos seguintes temas: filosofia da linguagem e interdisciplinaridade.

^{**} Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2010) e professora no Curso de Graduação em Letras da Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária de Pires do Rio, desde 2004, com atuação na área de Estudos Literários.

empregando elementos audiovisuais e efeitos técnicos, como ressalta Martin (2003): movimentos de câmera (*travellings*), som interno subjetivo, voz em *off*, música, silêncio, entre outros.

Ao mesmo tempo em que o cinema entretém, pode colaborar na informação e na formação do sujeito, pois expressa determinado modo de percepção da realidade. O acesso a produções cinematográficas de boa qualidade, por serem produtos culturais e representativos de certas épocas, leva o receptor a desenvolver uma postura crítica, convidando-o a refletir sobre arte e realidade, sobre processo de criação e objeto artístico.

Considerando esses apontamentos, este texto analisa *Hiroshima Mon Amour*, primeiro longa-metragem realizado por Alain Resnais, divulgado em 1959, e *ciné-roman* (primeiro roteiro e diálogos) de Marguerite Duras, publicado em 1960. Para tanto, fundamenta-se no método de Literatura Comparada apresentado por Jeanne-Marie Clerc em seu texto “A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão” (2004). Segundo a autora, a Literatura Comparada consiste em um método interdisciplinar por permitir o estudo de diferentes formas de expressão artística como é o caso de literatura e cinema.

Ao comparar semioses literária e fílmica, Clerc (2004) traz uma nova concepção dos estudos comparados que justifica a intertextualidade entre literatura e cinema, visto que ambos são produtos culturais e não apresentam hierarquia de uma linguagem sobre a outra, mas sim estabelecem uma relação de complementaridade. Em outros termos, sob nenhuma circunstância, não se deve conceber o filme que dialoga com um texto literário como mera adaptação, mas sim como uma criação artística, um trabalho de construção poética.

Além disso, conforme Nunes (1988), tanto a literatura quanto o cinema se servem do código narrativo cujo requisito de representação da ação se relaciona ao tempo. Nesse sentido, Pellegrini (2003) distingue que as sequências temporais na literatura se dão com palavras e, no cinema, com imagens. No entanto, o texto literário e o filme sofrem uma influência mútua, realizam trocas essenciais para suas renovações, por isso, “a intercorrência dos procedimentos de representação por meio da imagem [...], pouco a pouco, veio acentuando sua influência na forma narrativa literária” (PELLEGRINI, 2003, p. 18).

Isso é, sobretudo, observado na literatura francesa da segunda metade do século XX com o surgimento do *ciné-roman* (cinema-romance ou romance cinematográfico). Trata-se de um fenômeno cultural moderno que exhibe o entrecruzamento de vários sistemas semióticos como, por exemplo, romance, teatro e recursos cinematográficos, dando, por sua vez, o

caráter de um compósito ao cinema. Acresce-se a isso que no caso do *ciné-roman Hiroshima Mon Amour*, um produto da escrita lírica de Marguerite Duras, manifesta-se a poesia como feição particular.

A tessitura do texto literário em diálogo com o cinema, segundo Pellegrini (2003), sofre transformações no que se refere ao modo de percepção do mundo e traz uma conexão entre o texto escrito e a linguagem visual e auditiva. Portanto, a narrativa filmica oferece a possibilidade de visualizar a narrativa literária que também é imagética e vice-versa. Diferente do que ocorre tradicionalmente, a publicação do livro de *ciné-roman* por editora é posterior ao filme e reflete a complexidade do movimento das palavras à imagem e da imagem às palavras, conforme afirma Clerc (2004).

Dessa forma, ao tratar do *ciné-roman* e do filme *Hiroshima Mon Amour*, constata-se que predominam as semelhanças e não as diferenças no que se refere à história contada: nelas há a hipertextualidade que é, conforme Genette (1982), toda relação que une um texto B (nomeado hipertexto) a um texto A (chamado hipotexto). Une-as o fato de que a narrativa visual imbrica-se à narrativa verbal, similar a uma tradução.

Fato histórico e Literatura

Com o propósito de atender à encomenda das produtoras *Argos Films*, *Como Films*, *Daiei Motion Picture Company Ltd* e *Pathé Overseas Productions* de França e Japão, em princípio, o filme realizado por Resnais deveria ser um documentário sobre a tragédia da cidade de Hiroshima, cenário de explosão da primeira e mais devastadora bomba atômica, e gerar repercussões no público-receptor no período pós-guerra em que o mundo contemporâneo vivia: o clima de Guerra Fria provocado pela oposição das duas superpotências que emergiram após a Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos e União Soviética, e a sensação de um iminente conflito (MERTEN, 2005; HOBBSAWM, 1995).

O documentário contaria com o roteiro de Chris Marker. No entanto, este desistiu da tarefa e Resnais, ao decidir não mais apresentar um registro documental dos fatos históricos por não querer repetir *Nuit et Brouillard* e depois de pensar nas escritoras Françoise Sagan e Simone de Beauvoir, contatou Marguerite Duras. A ideia de Resnais era contrastar uma história individual (centrada no amor) à coletiva, advinda do massacre nuclear. Assim, Resnais pediu a Duras um roteiro em que o passado fosse evocado através de um monólogo

lírico memorativo. A partir dessas indicações, Duras escreveu a sinopse e trabalhou o material anteriormente filmado no Japão.

Levando em consideração a paratextualidade que, de acordo com Genette (1982, p. 8), é o segundo tipo de transtextualidade, o qual se constitui pela relação, geralmente menos clara e mais difusa, que o texto propriamente dito mantém com aquilo que se pode apenas nomear de seu paratexto (título, subtítulo, prefácio), observa-se que Duras, no Prólogo de seu livro, esclarece que o roteiro foi resultado das conversações quase diárias que aconteciam entre ela, Alain Resnais e Gerard Jarlot (consultor literário de *Hiroshima Mon Amour*) e, se fizesse unicamente um documentário, significaria a restrição da imaginação criadora. Desse modo, a escritora justifica a opção por criar uma história de amor e perda, colocando no cerne do enredo a angústia do indivíduo. Isso possibilitou à Duras a exploração da liberdade criativa e a ousadia que, por seu experimentalismo, provoca certo estranhamento no leitor/espectador.

Ainda, como escreveu Duras no Prólogo, por exemplo, o anexo “As evidências noturnas – notas sobre Nevers” não fazia parte do roteiro inicial e Resnais pediu-lhe para fornecer o material sob a forma de comentários, como se estivesse respondendo a visualização de cenas já filmadas. Posterior à montagem da película, além do anexo mencionado, o roteiro e os diálogos de *Hiroshima Mon Amour* foram publicados como *ciné-roman* pela Editora Gallimard, organizados em cinco partes exatamente como a continuísta Sylvette Baudrot organizou o filme em cinco atos. Dessa maneira, tanto o filme quanto o roteiro resultaram-se de um processo intenso de recíprocas trocas.

A história começa com dois corpos entrelaçados. Na cena, ambos estão cobertos por cinzas que remetem à atrocidade da bomba atômica lançada em Hiroshima. Pouco a pouco, tais corpos ganham a forma saudável e o pó atômico é convertido no suor dos amantes adúlteros. Trata-se de uma mulher francesa e de um homem japonês que, no quarto de hotel, em uma cena de amor, dialogam tanto sobre os horrores da guerra na cidade japonesa quanto sobre assuntos frívolos.

A francesa — uma atriz da cidade de Nevers — está em Hiroshima para as gravações de um filme sobre a Paz e, na véspera de seu retorno a Paris, estabelece uma relação amorosa de uma noite com um japonês (cuja família havia morrido devido à bomba nuclear). Este homem — arquiteto — insiste para que ela não o abandone. Entretanto, negando a paixão do presente, a francesa lhe confia as lembranças de seu passado, visto que este relacionamento a faz lembrar-se de seu primeiro amor ocorrido aos 18 anos de idade — o *Soldado alemão* (de 23 anos) morto durante a Segunda Guerra Mundial – e do tratamento

punitivo imposto a ela pela sociedade que movida pelo sentimento nacionalista consideram-na traidora por se envolver com um inimigo da França. A jovem foi isolada em um porão por determinado tempo, bem como obrigada a deixar Nevers (aos 20 anos de idade) e ir para a capital, onde se sensibilizou com as recentes notícias sobre a tragédia nuclear, razão pela qual despertou nela o desejo de ver as condições da cidade devastada.

Há experimentalismo porque, segundo Duras no Prólogo, o lugar mais improvável para o desenvolvimento de uma aventura amorosa seria, à época, a cidade de Hiroshima, espaço para aclamação da Paz Mundial que, inclusive, era a razão de a atriz francesa estar na cidade. Na voz da protagonista *Ela*, um filme produzido em Hiroshima só poderia ser pela Paz, crítica implícita a essa recorrente forma de tratar o assunto bomba atômica (DURAS, 1960, p. 53). Essa atitude irônica de afirmar para negar, conforme explica Mohsen (1998), em *Hiroshima Mon Amour* circunscreve a noção de que a destruição atômica de Hiroshima e as consequências psicológicas do conflito mundial são impossíveis de serem adequadamente representadas por um documentário, mas sim se forem mediadas pela experiência humana de amor e morte.

Duras demonstra a capacidade de urdir uma trama que resulta do reflexo da situação de pós-guerra no homem, o qual se torna indeciso, angustiado, envolvido por uma atmosfera de dúvida quanto às perspectivas e que, incapaz de lidar com sua condição atual, prefere a evasão. Como uma ab-reação, a protagonista *Ela* recorre à memória, volta ao seu passado, centra-se em sua individualidade, evocando uma realidade que se constrói no processo de narração e que dialoga com o presente, pois, conforme Huneman (2004), o filme encena a presença do passado no presente. Especialmente, Duras favorece ao gosto pessoal de Resnais por criações com base no trabalho com a memória. De acordo com Merten (2005, p. 167), “Resnais usava Eisenstein para filtrar Marcel Proust. Sua busca do tempo perdido foi saudada como um marco”.

Pensando nos diálogos literários criados por Duras, convém salientar que as relações entre literatura e fato histórico têm destacado a contribuição de vertentes historiográficas baseadas em estudos da memória, sublinhando a dimensão simbólica e subjetiva do homem, bem como sua experiência, seja individual ou coletiva. White (2001) evidencia que nos escritos do historiador, embora se tenha o objetivo de cientificidade, há o elemento imaginário pelo aproveitamento de recursos estilísticos; o texto literário, por sua vez, como objeto estético favorece a compreensão do mundo e do homem. Nesse sentido:

[...] O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos ‘real’ do que o referido pelo historiador (WHITE, 2001, p. 138).

Nessa perspectiva, White (2001, p. 142) aponta que poetizar “representa um modo de práxis que serve de base imediata para toda atividade cultural (sendo esta tanto uma ideia de Vico, Hegel e Nietzsche, quanto de Freud e Lévi-Strauss), e até mesmo para a ciência”. Devido ao ato de poetizar, nota-se que Duras pretende oferecer um diferente modo de ver as atrocidades geradas pelo homem contra seu semelhante, apesar de questionar o sentido das coisas no mundo e criticar a utilização dos avanços técnico-científicos.

A escritora reconta a História por sublinhar nela suas consequências na história de *Ela*, contrapondo o drama coletivo (universal) ao drama individual, delineando o sofrimento humano. Prova disso, na primeira parte da obra, mostram-se os corpos mutilados cobertos de cinza atômica e, depois, cobertos de suor. Essa cena sugere a dor dos corpos de Hiroshima, em oposição ao prazer dos corpos dos amantes, tanto para mostrar a indiferença quanto a aceitação do homem de que a vida continua. Dessa maneira, demonstra-se o caráter representativo da cidade de Hiroshima que é o da resistência e, paradoxalmente, fazer bem e mal. A protagonista *Ela* expõe: “As mulheres arriscam dar à luz crianças mal formadas, monstros, mas isso continua./ Os homens arriscam de tornarem-se estéreis, mas isso continua”. (DURAS, 1960, p.30, tradução nossa).¹

Para Hutcheon (1991, p. 122), “a ficção e a história são discursos, [...] ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado”. Acrescente-se a isso que, segundo Frye (1973), o romance pode revelar uma abordagem ficcional da História, tornando-se híbrido com várias formas, requerendo uma maior participação do leitor nas tentativas de interpretação.

Vale salientar o momento inicial em que os protagonistas dialogam e, após *Ele* reiterar “Você não viu nada em Hiroshima” (DURAS, 1960, p. 22)², o espectador é conduzido pelo discurso de *Ela* a várias imagens que mostram os excessos do horror, sendo o momento mais documental do filme. Notadamente, nas cenas, Resnais recorre à voz em *off* de rádios e

¹ *ELLE: Les femmes risquent d'accoucher d'enfants mal venus, de monstres, mais ça continue./ Les hommes risquent d'être frappés de stérilité, mais ça continue.*

² *Lui: Tu n'as rien vu à Hiroshima. [...]*

documentários, fotos, cartazes, cenas de museu, desfiles cívicos japoneses, oferecendo uma série de informações sobre as consequências do lançamento da bomba atômica em Hiroshima.

Além da inserção de fatos comprobatórios da bomba atômica lançada sobre a cidade japonesa, a relação entre fato histórico e literatura é indicada no cenário europeu em situação de guerra, no qual convivem no mesmo território nações inimigas (no caso, a ocupação de França por Alemanha e a posterior desocupação) e a punição recebida pelas jovens mulheres francesas por se envolverem amorosamente com o inimigo alemão. Também, demonstra-se o cenário de reconstrução de Hiroshima, convivendo com as marcas da tragédia em um tempo balizado pelos anos de 1945 (tempo passado em Nevers e Paris) e 1957 (tempo presente em Hiroshima).

Narrativa literária e técnicas cinematográficas

Nos diálogos de *Hiroshima Mon Amour*, mediante um tom confessional, a protagonista *Ela* conta sua própria história, ligando os tempos e os espaços, dando a aparente unidade àquilo que é conflitante e caótico. Além de contar sobre seu passado, em vários momentos, a francesa relata a história como se não a integrasse como personagem. Quanto à expressão dos conteúdos, dá-se por meio dos seguintes procedimentos técnico-narrativos:

1- diálogo de *Ela* com *Ele 1* (o japonês) e com *Ele 2* (o japonês como um psicanalista, assumindo o papel do *Soldado alemão* já morto). Vale lembrar que o “diálogo é a forma mais mimética de representação da voz das personagens”, conforme Reis e Lopes (1988, p. 237);

2- monólogo interior de *Ela*. O monólogo é uma variante do diálogo, porém interiorizado, em que o ego cindido se desdobra em um Eu que fala e em um Eu (Tu) que escuta. Por ser um discurso que tenta representar as reflexões da personagem, gera a narração simultânea que, por sua vez, como diria Reis e Lopes (1988, p. 115), é formada por “ato narrativo que coincide temporalmente com o desenrolar da história”. Por meio do monólogo interior, procedimento técnico-narrativo, demonstram-se ab-reação e fuga da realidade circundante, revelando a atmosfera densa e perturbadora projetada sobre o comportamento da personagem *Ela*;

3- didascálias, que substituem o narrador heterodiegético. Estas, por sua vez, no filme, serão substituídas pelo foco da câmera e pela autonomia dos atores. A respeito de *Hiroshima Mon Amour*, Clerc (2004) destaca que esse *ciné-roman* tem um ponto de partida

narrativo e se deve a Resnais a novidade de ter inscrito a linguagem na imagem e reciprocamente.

Ainda, para Clerc (2004), os dois meios de expressão, texto e filme, em vez de estabelecer relações de subordinação ou de concorrência, conseguem funcionar em complementaridade, “dizendo a complexidade indissociável do mundo” (CLERC, 2004, p. 310). Nesse sentido, pode-se acrescentar que a passagem do roteiro de Duras ao registro audiovisual implica a intensidade da trama. Resnais oferece autonomia a cada um dos três elementos essenciais do filme: imagem, música e palavra. Para Martin (2003, p. 130), “daí, talvez, o excepcional poder de sedução da obra”.

O filme *Hiroshima Mon Amour* usufrui a potencialidade da atriz francesa Emmanuelle Riva e do ator japonês Eiji Okada, intérpretes dos papéis dos protagonistas *Ela* e *Ele*, ambos se comunicam em língua francesa, pois, apesar de o ator não ser falante de francês, decorou foneticamente as falas. No que se refere à imagem, os movimentos de câmera (sobretudo *travelling* para frente) revelam a inseparabilidade de tempo e espaço. Esses movimentos não possuem um papel descritivo, e sim a função de penetração na memória de *Ela*. O *travelling* completa e reforça o papel da música e das falas, os movimentos de câmera valem pela “sua pura beleza, pela presença viva e envolvente que conferem ao mundo material e pela intensidade irresistível de seu desenrolar lento e longo — os *travellings* nas ruas de Hiroshima” (MARTIN, 2003, p. 46-47). Digna de nota é a cena em que as personagens caminham e *Ele* se distancia de *Ela* como uma sugestão do desfecho.

Martin (2003, p. 229) sublinha o êxito de Resnais por este realizar uma fusão perfeita de passado e presente misturados na consciência da protagonista no plano da narrativa visual. Através de *travellings* para frente e do comentário subjetivo no presente, o diretor apoia-se nas mudanças de plano por corte, não rompendo com a continuidade da narrativa.

Filme apoiado na fotografia em tons cinza de Sacha Vierny (em França) e de Takahashi Michio (em Japão) realça o realismo. De acordo com Martin (2003, p. 70), há assuntos que não parecem exigir a presença da cor como o tema puramente psicológico que aparece em *Hiroshima Mon Amour*. O claro-escuro preenche uma função expressiva e metafórica por traduzir e dramatizar a luz. Assim, pode-se afirmar que o filme é conduzido pelo contínuo jogo de luz e sombra que representa o sujeito cindido. Para Burch (1992, p.77), na produção de *Hiroshima Mon Amour*, o contraste e a tonalidade indicam a alternância entre presente e passado. E, conforme Vanoye & Goliot-Lété (1994, p.35-36), Resnais é mestre em desenvolver “manipulações temporais que produzem no espectador efeitos de confusão entre

presente, passado e tempo imaginário”. Por exemplo, as fotografias cujos planos oferecem as conseqüências geradas pela bomba atômica e as imagens do museu japonês, alternando-as com as cenas dos dois amantes em adultério no hotel.

A sucessão dos planos de um filme funda-se no olhar ou no pensamento: tensão mental (já que o olhar é apenas a exteriorização exploradora do pensamento) das personagens. Aparecendo uma personagem num plano, o plano seguinte poderá mostrar, entre outras coisas, o que ela vê e o que ela pensa (o que surge em sua memória). O olhar, recurso imagético, preenche a lacuna do silêncio e causa o impacto da significação. Resnais introduz planos passados no presente.

Em *Hiroshima Mon Amour*, a primeira imagem do braço do alemão morto é, de fato, uma intrusão absoluta de outro espaço-tempo cuja significação naquele momento é totalmente ignorada. O espectador apenas compreende que se trata da representação da memória da protagonista, interpretação facilitada pelo fato de que o *flash* em questão é intercalado entre dois primeiros planos do rosto de *Ela*, obcecada por essa recordação. Na tela, materializa-se o conteúdo mental da personagem *Ela*. Sua memória provoca a repetição no transporte metonímico, pois, mediante o movimento das mãos do japonês adormecido na cama, são vistas as mãos do alemão ferido agonizando no cais do Rio Loire. Assim o ato de recordar religa o momento da ação (presente) com o passado.

Quanto à música de *Hiroshima Mon Amour*, dos compositores Giovanni Fusco e George Delerue, esta ocupa importante papel no filme, intervindo nos momentos decisivos das personagens. Ainda vale destacar a evidência da “lembrança do som”, uma vez que a protagonista faz referência à Marselhesa, uma alusão ao patriotismo, e também ao tocar do sino da Catedral de Saint-Etienne, motivo articulador da lembrança do *Soldado Alemão* e que também lhe provoca o despertar para a realidade.

Ademais, Resnais explora o som interno subjetivo que consiste em fazer ouvir o monólogo interior de uma personagem que aparece na tela, sem que seus lábios se mexam. Por exemplo, quando *Ela* se olha no espelho, expõe-se seu pensamento, demonstrando sua angústia em um jogo de olhar e voz. Dessa maneira, demonstra-se a verossimilhança psicológica: “o primeiro plano nos habituou a tal poder de penetração na intimidade mental das personagens de cinema, que nos parece perfeitamente verossímil ouvir os pensamentos de um indivíduo que vemos absorvido numa meditação muda” (MARTIN, 2003, p. 187). Este recurso proporciona ao filme uma dimensão psicológica real que permite ao diretor desvelar os pensamentos mais íntimos de sua personagem.

No que concerne à especificidade da linguagem verbal, *Hiroshima Mon Amour* traz os diálogos literários (a elipse e o silêncio), um tipo de diálogo tipicamente francês, manifestado nos “recitativos líricos inspirados na ópera” de Marguerite Duras. Os comentários subjetivos (monólogo interior) são utilizados para “liberar as imagens de uma parte de seu papel figurativo e explicativo e, principalmente, exprimir sutilezas e nuances que as imagens sozinhas seriam incapazes de traduzir” (MARTIN, 2003, p. 180).

Embora Duras negue sua participação no Novo Romance, pode-se observar em sua obra características próprias desse movimento. O Novo Romance designa o grupo não coeso de romancistas franceses que apareceram na década de 50. Os jovens romancistas, diretores e produtores de cinema em evidência, entre eles Butor, Robbe-Grillet, Sarraute, Ricardou nomeavam-se romancistas e pesquisadores em busca de um estilo livre de escritura. Para gerar um romance que se afirmava essencialmente pela suspeita ao olhar do romanesco tradicional. De modo geral, lutavam contra a narrativa tradicional, surgida na metade do século XIX, na qual a “inteligibilidade do mundo não estava nem mesmo em questão, contar não apresentava problema algum” (ROBBE-GRILLET, 1969, p.25). Apesar da oposição, o movimento, graças ao apoio da crítica literária e fílmica, e diante do grande número de premiação em festivais, firmou-se.

O próprio mundo não teria mais aquela organização dos bens e propriedade privada da burguesia do século XIX. Segundo Robbe-Grillet (1969), a partir de Flaubert (*Madame Bovary*, 1857), tudo começa a vacilar. O romance parece vacilar ao perder seu herói. Desde então, a força da obra literária está no estilo criado pelo escritor em plena liberdade. Desse modo, reivindicam novas formas narrativas e exibem o uso frequente do monólogo interior, por isso o romance se torna uma matéria confusa, ilógica, fazendo o leitor participar dessa experiência. A personagem é construída a partir da concepção de que a essência da realidade humana é mutável e seus traços físicos não são detalhados com exaustão, por exemplo, as personagens são tratadas por antonomásias. A visão do mundo real submete-se às relações entre a personagem e o mundo, assim a consciência daquela domina o romance e o mundo é refletido por ela. A realidade é vista como complexa: contraditória e caótica, características que aparecem no processo narrativo. A intriga aparece incerta e surpreendente, na qual se destacam o fluxo de consciência e os segredos do sujeito desvelados por sua consciência.

Somente no desenlace de *Hiroshima Mon Amour*, as personagens são identificadas pelos nomes das cidades: Nevers e Hiroshima, que sugerem a busca da identidade no passado. Ademais, há o jogo de palavras expresso na fala conclusiva de *Ele*: “Ne-vers-en-France.”

(DURAS, 1960, p. 124). Esta pode ser traduzida por “Não volte para a França”, sugerindo a subalternação do desenlace, uma característica do Novo Romance. Por outro lado, para Huneman (2004), quando no desfecho da obra, *Ela* diz “Hi-ro-shi-ma. É teu nome” e *Ele* diz “Teu nome é Nevers”³, são duas frases que marcam a interpenetração de passado e presente, bem como a correspondência entre o drama individual e o desastre universal.

Embora o Novo Romance seja visto como uma tentativa de evasão da realidade social, Goldmann (1976) destaca que Nathalie Sarraute e Alain Robbe-Grillet afirmam que as obras dos novos romancistas surgiram da busca da apreensão da realidade do nosso tempo, a realidade humana cuja essência é dinâmica e varia no decurso da História. O autor comenta sobre a natureza das transformações sociais que provocaram “a necessidade de uma nova forma romanesca” (GOLDMANN, 1976, p. 172). Nesse sentido, é que serve de tema ao *cinéroman* de Duras a experiência humana surgida do contato com a guerra e o imediato pós-guerra, como se fizesse uma análise da sociedade contemporânea e dos fatos históricos, em que o homem não domina seu destino e a angústia prevalece.

Marguerite Duras constrói diálogos e monólogos que se configuram também como instrumento de poesia. O estilo de Duras apresenta frases curtas e autônomas, assindéticas, sem subordinação, por isso, ela é considerada a “escritora da parataxe” (NOGUEZ, 1985, p. 26 apud LEITE, 1999, p. 31), gerando o efeito de fragmentação. E ainda é marcante a repetição de cunho poético, conforme excertos da obra:

ELA
... Eu te reencontro.
Eu me lembro de ti.
Quem tu és?
Tu me incomodas.
Tu me fazes bem.
Como eu desconfiaria que esta cidade fosse feita à medida para o amor?
Como eu duvidaria que tu eras feito à medida de meu próprio corpo?
Tu me agradas. Que acontecimento. Tu me agradas.
Que lassidão de repente.
Que serenidade.
Tu não podes saber.
Tu me incomodas.
Tu me fazes bem.
Tu me incomodas.
Tu me fazes bem.
Eu tenho tempo.
Eu te suplico.
Devora-me.
Deforma-me até a fealdade.

³ *Elle: Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom. [...]*

Lui: [...] / Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce. (DURAS, 1960, p. 124).

Por que não tu? Por que não tu nesta cidade e nesta noite semelhante às outras a
ponto disso me enganar?
Eu te suplico... (DURAS, 1960, p.35, tradução nossa)⁴

Verifica-se a marca de oralidade e lembra a prática do teatro. Para Hauser (1998, p. 970), o teatro é a forma artística que mais se assemelha ao cinema. Corroborando a associação do teatro ao cinema, no *ciné-roman* de Duras, os episódios relacionam-se similarmente ao método psicanalítico uma vez que se interrompe a progressão. Além disso, de acordo com Huneman (2004), há uma correspondência metafórica entre a bomba atômica e a relação amorosa, visto que ambas deformam. Como mostra o paratexto que dá título à obra, *Hiroshima Mon Amour*, há a sugestão de correspondência entre a relação amorosa e o desastre nuclear.

A trama é construída por dois momentos que se interpenetram: passado e presente. A mistura temporal revela a multiplicidade espacial. No tocante ao espaço, Lefebve (1980, p. 215) conceitua que o “espaço em que se movem as personagens, onde toma lugar a ação, e os *objectos* de toda a espécie que guarnecem esse espaço. Exteriores e interiores. Estão amiúde carregados de um potencial simbólico”. Vale destacar que, para Reuter (1996), os lugares assumem funções variadas assim como oferecem sentido e, de acordo com Mohsen (1998), Duras confere importância ao espaço, que produz e conserva a memória, tornando-se significativa na formação da experiência e da identidade feminina. Como exemplo, há o ato de *Ela* andar pelas ruas a esmo que é uma metáfora da busca da identidade, pois esta ação externa é um sinal da ação interna da protagonista.

Em *Hiroshima Mon Amour*, há os seguintes espaços de experiência de *Ela*: em Hiroshima (hotel, hospital, museu, Praça da Paz, Palácio da Indústria, casa de chá, bar estilo americano, sala de espera da estação, Rio Ota, Oceano Pacífico e ruas); e mediante sua memória, há em Nevers (margens e cais do Rio Loire; celeiros, ruínas e quartos; porão, Campo de Marte e Praça da República) e em Paris (ruas). Isso demonstra a associação entre espaço, memória e subjetividade na progressão da narrativa, bem como a relação da experiência da memória da protagonista com o evento histórico de Hiroshima (MOHSEN, 1998).

Pensando em Bakhtin (apud NUNES, 1992), pode-se afirmar que em *Hiroshima Mon Amour* se evidencia o cronotopo do fluxo, isto é, a configuração do tempo relacionado com o

⁴ ELLE: ...*Je te rencontre./ Je me souviens de toi./ Qui es-tu?/ Tu me tues./ Tu me fais du bien./ Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour?/ Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps même?/ Tu me plais. Quel événement. Tu me plais./ Quelle lenteur tout à coup./ Quelle douceur./ Tu ne peux pas savoir./ Tu me tues./ Tu me fais du bien./ Tu me tues./ Tu me fais du bien./ J'ai le temps./ Je t'en prie./ Dévore-moi./ Déforme-moi jusqu'à la laideur./ Pourquoi pas toi? Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au point de s'y méprendre?/ Je t'en prie...*

espaço, na qual a *mimesis* se centraliza na consciência do indivíduo (*Ela*), articulando a experiência interna, sensações e emoções (fluxo de consciência). Para Pellegrini (2003, p. 21), o fluxo de consciência, “transcrição direta dos pensamentos, durante um espaço de tempo”, deve-se à mudança no conceito de tempo, graças à concepção bergsoniana que entende o tempo como duração, obteve-se a descoberta da simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando “presente, passado e futuro num amálgama que flui ininterruptamente”. A partir disso, conquistam-se as técnicas da montagem e da colagem que trouxeram transformações na forma da narrativa moderna. A linguagem própria do cinema com seus cortes, planos e angulações associa-se à subversão da ordem cronológica da narrativa, assim a “narrativa moderna busca no cinema a impressão de movimento e descontinuidade” (PELLEGRINI, 2003, p. 25).

Acerca disso, Hauser (1998, p.975) expõe:

O fascínio da simultaneidade, a descoberta de que, por um lado, o mesmo homem vivencia tantas coisas diferentes, desconexas, e homens em diferentes lugares experimentam frequentemente as mesmas coisas, de que as mesmas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo em lugares completamente isolados uns dos outros, esse universalismo, do qual as técnicas modernas tornaram consciente o homem contemporâneo, talvez seja a verdadeira fonte da nova concepção de tempo e de toda a rudeza com que a arte moderna descreve a vida. Essa qualidade rapsódica, que distingue com extrema nitidez o romance moderno da novelística de outros tempos, é, simultaneamente, a característica responsável por seus efeitos mais cinematográficos.

De fato, *Hiroshima Mon Amour* é um exemplo de que o cinema é um veículo de difusão da literatura e que com esta realiza trocas simbólicas. Ao conjugar narrativa literária, fatos históricos e técnicas cinematográficas em *Hiroshima Mon Amour*, há uma postura revolucionária da forma artística para expressar uma visão crítica do mundo conturbado pela guerra, sobretudo com uma linguagem poética que leva o receptor à reflexão de sua própria condição.

Considerações finais

Alain Resnais transporta a linguagem da literatura para a imagem no cinema, seu fio condutor é que a transposição conserva fidelidade com a matriz, preserva o contorno duraciano. Considerado uma grande realização do cinema francês, revolucionário porque marcou a época e rompeu com a tradição, pertencendo à *Nouvelle Vague*, as repercussões do filme *Hiroshima Mon Amour* foram evidentes, uma vez que Resnais foi premiado por *La Fédération Internationale de la Presse Cinématographique* e *Société des écrivains de cinéma*

et de télévision no Festival de Cannes em 1959. A partir dessa conquista, Resnais tem reconhecido seu talento como diretor e realiza várias longas-metragens audaciosos como *L'Année dernière à Marienbad* com roteiro de Alain Robbe-Grillet; também Marguerite Duras, além de escritora de outros roteiros, torna-se diretora de alguns filmes como *Les Enfants* em 1985.

Notadamente, em *Hiroshima Mon Amour*, a literatura, o cinema e a história relacionam-se, pois o discurso literário resgata o referencial histórico e há a tradução da palavra à imagem e vice-versa. Expõe-se um enredo desconcertante, rompendo com o tratamento puramente documentarista da tragédia atômica, com o propósito de explorar a complexidade e as contradições do comportamento humano. Metonimicamente, as mortes do *Soldado Alemão* (primeiro amor de *Ela*) e da família de *Ele* representam a dor e a perda que a humanidade sofreu devido à bomba atômica. Metaforicamente, por desaguar no Oceano Pacífico, o Rio Ota representa que a vida continua e que a tragédia é universal.

Dessa maneira, o problema individual ilustra o problema coletivo e permite ao leitor/espectador a possibilidade de reflexão sobre si. Nota-se que o discurso da protagonista não substitui o drama coletivo, mas amalgama o enfoque documental a seus traumas e desventuras pessoais. Assim, o retorno ao passado (analepse/*flashback*) constitui um procedimento narrativo que desvela o passado subjetivo inserido no passado histórico. Em suma, *Hiroshima Mon Amour* revela os dramas da protagonista, da cidade de Hiroshima e, conseqüentemente, da humanidade.

Referências

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Tradução Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CLERC, Jeanne-Marie. A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão. In: BRUNEL, Pierre; CHEVEL, Yves (Org). *Compêndio de Literatura*. Tradução Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 283-323.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour*. Paris: Edições Gallimard, 1960. (Coleção Folio).

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. 2.ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 171-95.

HAUSER, Arnold. *História Social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos. O breve século XX (1914-1991)*. 2.ed. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUNEMAN, Philippe. *Hiroshima Mon Amour*. Le dossiers de Télédoc, jeudi 18 novembre 2004. Disponível em: <http://www.cndp.fr/Tice/teledoc/dossiers/dossier_hiroshima.htm>. Acesso em: 25 abr. 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, Teoria, Ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José C. S. Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

LEITE, Guacira Marcondes Machado et. al. *Leituras de uma escritura: O Amante de Marguerite Duras. Lettres françaises*. Revista da Área de Língua e Literatura Francesa. n. 3. Araraquara: Editora da UNESP, 1999. ISSN 1414-025X.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MERTEN, Luiz Carlos. Nouvelle Vague – uma questão de moral. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. 2. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005, p. 161-174.

MOHSEN, Caroline. Place, memory, and subjectivity, in Marguerite Duras' *Hiroshima Mon Amour*. *Romanic Review*, nov. 1998. Disponível em: <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3806/is_199811/ai_n8819025> Acesso em: 20 abr. 2006.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. Tempo. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 343-365. (Coleção Pierre Menard).

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. (Org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC/ Itaú Cultural, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1988.

RESNAIS, Alain. *Hiroshima Mon Amour*. França, 1957, 1h26min.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução Ângela Bergamini et. al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Tradução Alípio C. de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2001.

[Recebido em março de 2012 e aceito para publicação em dezembro de 2012]

Literature, cinema and history in Hiroshima Mon Amour

Abstract: This article analyzes Hiroshima Mon Amour, realization by Alain Resnais divulged in 1959 and ciné-roman by Marguerite Duras published in 1960. Considering the Jeanne-Marie Clerc's theory (2004), we understand that the literature and the cinema are resources of expression that do not establish competition or subordination relations, but they establish complementary relations, they make mutual exchanges for their renewals. They are not the documents on the atomic tragedy of Hiroshima because they congregate historical facts, literary narrative and cinematographic techniques. This ciné-roman and this film displays a revolutionary position of the artistic form to express a critical vision on the world after war. They create a love history and a history of loss, focusing the individual anguish in the plot. Through the return to the past, using a poetical language, they disclose the pains of the protagonist and the pains of the humanity. Therefore the receiver reflects on himself.

Keywords: Cinema. Literature. History. Duras. Resnais.

