



Revista Brasileira de Ciências Sociais

ISSN: 0102-6909

ISSN: 1806-9053

Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - ANPOCS

Rovai, Mauro Luiz

FORMAS DE MANIFESTAÇÃO DO PASSADO EM FILMES
DE ALAIN RESNAIS: APROXIMAÇÕES SOCIOLÓGICAS*

Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 33, núm. 96, 2018, pp. 1-15

Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - ANPOCS

DOI: 10.17666/339615/2018

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10758939011>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais informações do artigo
- ▶ Site da revista em [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

 redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

FORMAS DE MANIFESTAÇÃO DO PASSADO EM FILMES DE ALAIN RESNAIS

Aproximações sociológicas*

Mauro Luiz Rovai

Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), São Paulo – SP, Brasil. E-mail: mauro.rovai@unifesp.br.

DOI: 10.17666/339615/2018

Prólogo

A proposta deste texto é analisar três filmes do cineasta francês Alain Resnais (1922-2014),¹ *Noite e neblina* (1956), *Hiroshima, meu amor* (1959) e *A guerra acabou* (1966). Embora parte da filmografia do diretor, sobretudo a do referido período, esteja associada à discussão sobre a memória, nosso interesse é perscrutar mais detidamente uma questão específica, a saber, como estão construídas nos três

filmes as formas pelas quais se dá a manifestação do passado no presente. A escolha desse eixo pareceu-nos interessante por duas razões. Primeiro, por Resnais considerar que seus filmes seriam mais bem compreendidos se associados à noção de imaginário, que ele considerava menos restritiva que a de memória. Segundo, pela possibilidade de orientarmos a investigação tomando como ponto de partida a trama dos filmes – e não conceitos previamente definidos (como o de memória e o de imaginário, por exemplo).

Da primeira razão, importa-nos apenas a pista deixada por Resnais, isto é, seu afastamento da noção de memória. Isso não significa que exploremos a de imaginário. Antes, como nosso intuito não é identificar a procedência de ambos os conceitos ou iniciar com uma definição clara deles para daí buscar ressonâncias no filme, apenas mencionaremos as duas noções quando da justificativa da seleção dos filmes, sem nos aprofundarmos no

* Este texto traz resultados de investigação realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp – processo n. 2014/07786-2), na modalidade Bolsa de Pesquisa no Exterior (BPE). A primeira versão deste texto foi apresentada no 40º Encontro da Anpocs, no seminário temático Uso de Imagens em Ciências Sociais, com o título “Memória, imaginário, Alain Resnais”.

assunto. Da segunda razão, a chance que a opção nos dá de discutir e caracterizar, nos filmes, as diferentes formas de construção de como o passado se manifesta no presente. Nosso escopo é discutir como estão construídas as dimensões temporais em cada um dos filmes, considerando como resposta provisória que tais construções, nos três filmes, para além da ideia de retorno do passado², apresentam formas distintas da manifestação deste no presente. Nosso intuito é tentar compreender tais diferenças.

Em vista disso, o cuidado metodológico precípua foi levar em conta a forma própria de produção de sentido dos filmes, isto é, as “relações constituídas [...] entre o que ele mostra e o que ele esconde [...]”, como diz Menezes, prestando particular atenção às articulações entre “espaços e tempos [...], imagens, sons, diálogos e ruídos [...] e que exige nossas tomadas de posição valorativas [...]” (Menezes, 2003, p. 94). Tal cuidado nos pareceu fundamental para que pudéssemos tomar os filmes como ponto de partida para as análises, colocando o movimento de cada um deles, isto é, a articulação de imagens e sons, espaços e tempos (entre outros elementos), em primeiro plano.

Como dizia Pierre Sorlin (1992, p. 169), “Um filme não é nem uma história nem uma duplicação da realidade fixada na película, mas uma encenação social”, em que os elementos sociais nele presentes (grupos e relações de grupos, mas também modelos de classificação etc.) podem ser distinguidos pelo pesquisador (*Idem*, pp. 169-170), permitindo inclusive, diríamos, identificar as diferentes formas de manifestação do passado no presente, como é a proposta deste texto. Certamente a interpretação dos filmes desta seleção (e de qualquer outro filme ou seleção) está aberta, pois, como lembra Jean-Pierre Esquenazi, a relação entre filme e espectador possibilita uma “pragmática do filme” em que, se por um lado o espectador interpreta segundo suas expectativas, interesses etc., por outro é o filme que “induzirá tais interpretações, as limitará, as conduzirá [...]” (Esquenazi, 1997, p. 133).³

Para melhor encadeamento do texto, ele está dividido em cinco tópicos. O primeiro faz uma apresentação breve da trajetória dos filmes e da justificativa da seleção, passando pelos temas da memória e do imaginário antes de entrar propriamen-

te em suas análises, as quais nos darão elementos para as considerações finais.

Da seleção dos filmes

Segundo Naomi Greene, com filmes como *Noite e neblina*, *Hiroshima meu amor* e *Muriel*, a produção de Alain Resnais ficou “indelevelmente associada com o imediato Pós-Guerra”, norteadas pela preocupação do que poderia ser chamado de “busca dolorosa da alma nacional” (Greene, 1999, p. 9), dando ao cinema uma “memória global do horror” (expressão que a autora retira de Deleuze). No decorrer da discussão, entretanto, ao mencionar o embate dos filmes de Resnais com a censura francesa da época, a qual se preocupava menos com a moralidade (como nos Estados Unidos) “mas também, e talvez, sobretudo, com a política” (*Idem*, p. 35), a autora lista os seguintes filmes: *As estátuas também morrem* e *A guerra acabou*, além de *Noite e neblina* e *Hiroshima meu amor*. Tais problemas com a censura, de maneira geral, diziam respeito ao assunto neles abordados e o constrangimento político causado às delegações das nações participantes de festival de filmes (com distribuição de prêmios) em território francês. Isso ocorreu com *Noite e neblina*, *Hiroshima, meu amor* e *A guerra acabou*, filmes que atingiriam, em virtude dos temas que abordavam, respectivamente, as relações com a Alemanha, com os Estados Unidos e com o governo espanhol (*Idem, ibidem*). Dessa lista, com exceção de *As estátuas também morrem*, dirigido com Chris Marker,⁴ as outras três obras tiveram boa visibilidade, foram vistas, discutidas e, de certa forma, causaram algum tipo de repercussão político-social, configurando uma espécie particular de conjunto naquele momento. Essa espécie de conjunto aparece desenhado, por exemplo, no comentário de Nancy Berthier, estudiosa das relações entre imagem e Guerra Civil Espanhola, para quem Resnais inaugura, na cena cinematográfica francesa dos anos de 1950, o que a autora chamou de “cinema engajado”, tendo *Noite e neblina*, *Hiroshima, meu amor* e *A guerra acabou* marcado “profundamente as memórias [de quem viveu aquele período], cada um a sua maneira” (Berthier, 2010, p. 95).

Notemos que os três filmes selecionados “parecem” formar um conjunto no interior do qual as obras dialogam entre si, colaborando para caracterizar o universo temático pelo qual Resnais ficaria conhecido. Desse universo temático do cineasta em que se destacam a morte, a memória e os modos de lidar com ela, gostaríamos de nos debruçar sobre um aspecto específico: o modo como os grandes acontecimentos sociais e políticos do século XX estão entrelaçados nas tramas dos filmes, isto é, não o modo como aparecem representados (os filmes de Resnais não são sobre tais eventos), mas como são tomados, aparecem, manifestam-se e atualizam-se no presente de cada uma das tramas.

Outro elemento que ajuda a construir o conjunto formado por tais filmes é o período em que são lançados (entre 1956 e 1966), isto é, entre o Pós-Guerra e 1968, duas balizas carregadas de força simbólica. Dois apontamentos feitos à época nos chamam atenção a esse respeito. O primeiro, de Annie Goldmann (1971, p. 10), ao assinalar que o tema da “angústia” fora substituído pela “contestação” no pós-1968. O segundo, de Michel Foucault, ao caracterizar como “série” ou “o fenômeno de série” a produção de determinados filmes a partir de 1969: “O fenômeno politicamente importante [...], mais do que tal ou tal filme, é o fenômeno de série, a rede constituída por todos esses filmes, e o lugar, sem jogo de palavras, que eles ocupam” (Foucault, 2006a, p. 334).

As produções às quais se refere Foucault abordavam a participação da França na guerra, mas foram realizadas depois de 1968 (quando “a contestação invade o cinema”, segundo Goldmann), sendo posteriores, portanto, ao período em que Resnais realizou *Noite e neblina*, *Hiroshima, meu amor* e *A guerra acabou*.

As obras dessa seleção, contudo, não foram tomadas por estabelecerem uma “série” ou um “fenômeno de série”. Antes, a ideia é que o conjunto configura uma espécie de “tríptico” no qual é possível apontar três formas diferentes pelas quais eventos sociais e políticos decisivos (a guerra, a bomba, o extermínio industrialmente planejado de seres humanos e as perspectivas a respeito da luta política em meados dos anos de 1960) são atualizados anos depois. Afinal, Resnais não encena a guerra, a vida nos campos de concentração ou a luta política, mas as formas como podem se atualizar no presente.

De fato, a abordagem de *Noite e neblina*, *Hiroshima, meu amor* e *A guerra acabou* não é simples. Em primeiro lugar, por Resnais ter sido conhecido como o cineasta da memória, conceito-chave para chegar a qualquer um dos três filmes (para ficarmos apenas nos da seleção). No entanto, logo uma montanha se interpõe diante do pesquisador, que antes precisa explicitar as nuances do conceito, dado que alguns dos parceiros intelectuais do diretor (ou, se preferirmos, aqueles que estabeleceram estreita colaboração durante a realização dos seus filmes) também ficaram associados à noção de memória, nunca sem de algum modo problematizá-la, cada qual ao seu modo, como Chris Marker, Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, além de Jean Cayrol e Jorge Semprún. Com Marker, Resnais trabalhou em *Noite e neblina*, mas, sobretudo, em *As estátuas também morrem*. Os temas abordados nesse filme, como arte, morte e comemoração serão retomados em trabalhos futuros, acompanhados da “peculiar hesitação entre vida e morte [...], como se vê nas figuras cobertas de cinza em Hiroshima” (Wilson, 2006, p. 23). Com Alain Robbe-Grillet (*O ano passado em Marienbad*), o problema da memória é desviado ou, se se preferir, centrado nos fluxos de tempo, aspecto que tanto serve para aproximá-los quanto para afastá-los, como aponta Gilles Deleuze no livro *Imagem-tempo*. Para o filósofo, a separação entre ambos não está no modo como lidam com o tempo, mas na “natureza da imagem-tempo” que cada qual produz. De um lado, os “lençóis de passado” (procedimento que estava presente em *Cidadão Kane* e foi aperfeiçoado em Resnais); de outro, as “pontas de presente” de Robbe-Grillet (ver Deleuze, 1990, sobretudo p. 128). O tema da memória permanece e não é menos controverso em outra colaboradora, Marguerite Duras, como se pode depreender do diálogo entre Foucault e Hélène Cioux sobre a escritora e cineasta. A dada altura Foucault aponta em Duras a criação de uma “memória sem lembrança”, em que “o discurso está inteiramente [...] na dimensão da memória, de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança [...], uma memória sobre a memória, [...] apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente” (Foucault, 2006b, p. 357).

Vemos que a entrada da palavra memória em qualquer uma das constelações de significados aber-

tas pelos autores com quem Alain Resnais colaborou (morte e comemoração, tempo ou natureza da imagem-tempo, memória sem lembrança ou mesmo a memória da experiência vivida, como a presente nas histórias de Cayrol e Semprún, por exemplo) exigiria um mergulho particular, sem dúvida instigante, mas que nos levaria a destino diverso do pretendido nessas análises. Isso ocorre sobretudo por um motivo: o aprofundamento nos filmes de Marker, ou na produção literária e cinematográfica de Duras e Robbe-Grillet, ou na obra de Semprún e Cayrol, nos afastaria justamente do cuidado que queremos preservar, qual seja, ir aos três filmes para compreender como neles se articulam formas particulares de manifestação do passado no presente.

Tomemos, por exemplo, a noção de imaginário da qual falava Resnais, que lhe parecia mais consoante às preocupações que tinha durante a realização dos seus filmes, enquanto a de memória lhe parecia “restritiva”. Em uma entrevista a propósito de *Meu tio da América*, disse Resnais:

Apesar de tudo o que se escreve a respeito, eu não tenho fascinação pela memória, na verdade eu a considero bastante restritiva. Eu prefiro falar do imaginário, ou da consciência. O que me interessa no cérebro é essa faculdade extraordinária que temos de imaginar o que vai acontecer, de nos lembrarmos do que se passou e de percebermos o quanto tudo isso faz parte da nossa vida, chegando a transformar completamente as reações do nosso corpo⁵ (Resnais *apud* Liandrat-Guigues e Leutrat, 2006, pp. 265-266).

Para os propósitos da nossa discussão, a fala do diretor não nos serve como pista da sua inflexão teórica a respeito da memória e do imaginário ou como ponto de partida para discutir tais noções. Antes, é pista de como estão construídos os acessos ao passado (o universo concentracionário, o amor durante a ocupação da França, os cuidados de um revolucionário profissional que atua, desde o exílio, na Espanha sob o franquismo). Menos a memória e o imaginário, mais o modo como aparece expressa a capacidade de imaginar o que vai acontecer, a lembrança do que se passou e as implicações desses

afetos no corpo, que se transforma. Pouco importa também que a citação faça referência a uma obra de 1980,⁶ pois, para os objetivos deste trabalho, ela é apenas uma pista para chegar aos três filmes.

Para realizar as análises, selecionamos passagens de cada um, cada qual explorada em um tópico separado. No primeiro, os pequenos trechos de *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl,⁷ aos quais assistimos logo no início de *Noite e neblina*, como se estes nos apontassem o começo da história que Resnais pretende contar, o seu “era uma vez”. No segundo, destacamos o fluxo das reminiscências da personagem que pouco a pouco a enreda e domina, misturando, de um lado, o envolvimento erótico que vive em *Hiroshima* (1959) com o que viveu em *Nevers* (durante a guerra). No terceiro, o “autocontrole” da personagem principal.

O “era uma vez” em *Noite e neblina*

Fixemo-nos na sequência de planos que toma aproximadamente 45 segundos em *Noite e neblina*, entre 00:02:19 e 00:03:04. O destaque nesse pequeno trecho é interessante sob vários aspectos: 1) é a primeira vez que imagens em preto e branco aparecem, no filme, justapostas às imagens em cores dos planos iniciais; 2) dada a construção operada pela montagem de *Noite e neblina*, as imagens em preto e branco, sejam elas fotografias ou sequências filmadas, parecem se oferecer ao espectador como documentos da época à qual o filme de Resnais faz referência (filmado em 1956, *Noite e neblina* aborda o universo concentracionário e o funcionamento das maquinarias do extermínio); 3) o trecho serve como uma espécie de “era uma vez”, conforme se “vê” na voz de Michel Bouquet (e no texto de Jean Cayrol) – “1933, a máquina se coloca em marcha” (“1933, la machine se met en marche”); 4) a máquina à qual o texto de Cayrol faz referência é a da construção dos campos de concentração, que começa nos anos de 1930, seu funcionamento e os usos que deles são feitos até o final da guerra (como mostram as fotografias em preto e branco que indicam o planejamento e a construção dos campos). Os quatro pontos sugerem certa importância para a sequência, pois ela está em uma posição estratégica da montagem, seja por

ser a primeira vez que as imagens em preto e branco aparecem, seja pelo ponto de partida oblíquo que ela oferece para chegarmos à ideia de regime concentracionário. Além disso, o trecho em tela não costuma despertar muito interesse (e por justo motivo, dado que as sequências mais fortes são as dos corpos de prisioneiros dos campos, ainda vivos ou já mortos, localizadas mais ao final do filme, ou as da estação de Westerbork, em que o embarque de prisioneiros nos vagões estacionados é embalado por acordes do hino alemão,⁸ ou as das já famosas fotografias, como as do menino com as mãos levantadas em Varsóvia, a do quepe do gendarme em Pithiviers e as quatro fotografias tiradas, às escondidas, pelo Sonderkommando de Birkenau).

Importante ressaltar que *Noite e neblina* foi uma encomenda e teve a supervisão de dois historiadores, creditados nas telas de abertura logo após Alain Resnais. Olga Wormser e Henri Michel aparecem como conselheiros históricos (*conseillers historiques*), não raro sendo mencionados ao lado de Resnais – quando do lançamento do filme, por exemplo, como em Pierre Daix e Gilbert-Dreyfus.

O filme tem início com uma tela escura repleta de informações sobre a origem dos documentos com os quais Resnais trabalhou. A tela seguinte exhibe os “numerosos apoios” recebidos, entre eles o do *Réseau du souvenir*, autoridade invisível, mas “indispensável para a compreensão do projeto” (Lindeperg, 2007, p. 37).⁹ É quando começa a música, de Hanns Eisler. A escolha musical (o som dos instrumentos mobilizados) contrasta com o tema do filme e com as sequências de imagens em preto e branco, que no início são marciais (nos trechos trazidos de Riefenstahl) e arquitetônico-documentais (as fotos dos campos em construção), tornando-se cada vez mais tensas e fortes (com as que mostram cadáveres).

Notemos que a presença de historiadores não era uma concessão de Resnais ou dos produtores, ao contrário. Na concepção do filme estava a exposição intitulada “Resistência, liberação e deportação”, ocorrida em novembro de 1954, como também a colaboração dos historiadores Henri Michel, secretário-geral do Comitê de História da Segunda Guerra Mundial (CHDGM), e Olga Wormser, que, na realização do filme, auxiliaram na pesquisa das imagens e com sugestões de sinopse (ver Lin-

deperg, 2007, pp. 106-107 e *passim*). Na transmissão da Rádio e Televisão Francesa, por exemplo, ao comentar acerca dessa exposição, Henri Michel reconhece que é “impressionante” a “massa de documentação” que se possuía sobre a Segunda Grande Guerra e que desta seria possível “fazer filmes verdadeiramente históricos”. Sua reserva, no entanto, tinha a ver com os fatos que neles apareciam muitas vezes “romanceados”. Da mesma posição partilhava Olga Wormser, citando explicitamente *La dernière étape* (Polônia, 1948, de Wanda Jakubowska) como filme “romanceado”.¹⁰

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

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

Nesse sentido, as imagens do filme *O triunfo da vontade* servem à montagem de *Noite e neblina* não apenas como forma de localização histórica – mes-

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

litantes das SAS, os SS, Himmler e Hitler ao plano de uma criança.¹¹ O “era uma vez” de Resnais, que desembocará no universo concentracionário, começa na crença nazista em uma unidade pura e harmoniosa, que para cumprir seu destino precisa separar, submeter, desumanizar o que dela não faz parte. Tomado por esse prisma, o bloco com os planos de *O triunfo da vontade* ao mesmo tempo causa uma dissonância com o passeio da câmera pelas imagens outonais de Auschwitz e Birkenau e com a música pastoral de Hanns Eisler (pois a associação imediata do nazismo, Hitler e Himmler, em 1956, e hoje, é com a guerra, a morte e a destruição). Mas também uma inquietante consonância, dado que o ponto de partida escolhido em *Noite e neblina* para contar uma história que desemboca nos campos de concentração é o da unidade e da harmonia, o da completude sem querelas e sem falhas sob um só líder, tal como construíra Leni Riefenstahl em 1934-1935. Tal harmonia aparece sugerida nos planos de sol outonal sobre a grama verde dos passeios de câmera de Resnais em 1956, planos imediatamente anteriores à inserção do trecho de *O triunfo da vontade*, que coincide com o “1933, a máquina é colocada em marcha”.

Uma cidade feita para o amor

Logo no início do filme, na cama, abraçado, o casal de amantes, um arquiteto japonês e uma atriz francesa, conversa sobre Hiroshima. Ela acredita ter visto tudo em Hiroshima, e o fundamento de tal afirmação está no fato de ter andado pela cidade, visto seus monumentos e praças, aprendido sobre a destruição, a potência do calor, a evaporação das águas dos rios que envolvem a cidade, passeado por ruas e ruínas, visitado museus e hospitais. Ao que o amante, atento, lhe responde, repetidamente, com algumas variações: “você não viu nada em Hiroshima” (“*tu n’as rien vu à Hiroshima*”).¹² De fato, nenhum dos dois viu tudo sobre Hiroshima. Ela, por ser estrangeira. Ele, por estar longe da cidade à época, lutando na guerra. No entanto, no caso específico da atriz, que visita a cidade a trabalho, tudo o que ela conhece está relacionado ora à quantificação, ora à exposição da catástrofe (como se vê nas

sequências iniciais do filme, que acompanham, com dados e documentos, inclusive fotográficos e filmicos, as informações que ela repete para o amante, como também aparece nas sequências da passeata que ambos acompanham, e que provavelmente faz parte do filme sobre a paz no qual ela atuava em Hiroshima). Daí que a fala “você não viu nada em Hiroshima”, pontuada pelo amante, funcione como um mandato que impede a apropriação da tragédia de Hiroshima por meio dos dados e dos números, das informações e imagens, incapazes de dar conta do caráter funesto – no seu sentido forte, qual seja, o que destrói, o que causa a morte – daquele acontecimento.

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

O ponto de partida em *Hiroshima, meu amor* para o acesso às imagens do passado, e que no filme aparecem expressas nos *flashbacks* da personagem feminina, aspecto que domina a narrativa, não é o cogumelo, a bomba, as imagens de época ou as informações sobre o dispositivo de destruição, em-

bora a personagem tenha “visto” tudo isso. Pelo que nos apresenta o filme, os museus, documentos e locais de memória sobre o evento conhecidos e visitados pela personagem a impressionaram. No entanto, o ponto de partida para a sequência de *flashbacks* em que a cidade de Nevers é protagonista – ou, se preferirmos, o ponto de saturação a partir do qual os sentimentos envolvidos nos eventos vividos aproximadamente quinze anos antes em Nevers se precipitam no presente – é o movimento fortuito que acomete, involuntariamente, a mão do amante japonês, que ainda dorme na cama do hotel (nos primeiros vinte segundos do minuto 18 do filme). Ao observá-lo de longe, ela é remetida à imagem da posição do corpo do seu amante alemão, agonizante depois de ter sido alvejado por um tiro em Nevers – e cujos espasmos faziam-no mexer involuntariamente os dedos da mão. Essa primeira lembrança opera como uma abertura temporal por onde a história de apaixonamento, dor e sofrimento da personagem tomará a tela, em fluxos de imagens (na forma de curtos *flashbacks*), que ora se prolongam com as do presente, quando está ao lado do amante japonês, ora juntam as imagens das lembranças que ela possui de Nevers (em 1945) com as de Hiroshima (1959). Isso ocorre, por exemplo, quando a personagem caminha sozinha, acompanhada pela câmera, e as sequências filmadas de uma das cidades se juntam às da outra, formando uma espécie curiosa de longo *travelling*.

Não há um ponto de partida estético-documental do qual se desenrola a exposição de fatos que, esquecidos, precisam ser trazidos à luz do presente como em *Noite e neblina*. Como é possível observar, assim como o historiador Henri Michel dizia da massa impressionante de documentos sobre a Segunda Grande Guerra, o início de *Hiroshima, meu amor* também mostra que sobre a bomba há muitas informações. Em *Hiroshima, meu amor*, no entanto, o passado está gravado a fogo no chão da cidade, na sua atmosfera, no corpo dos seus habitantes, no leito e na água dos rios que, em 1945, evaporou e precipitou sobre a cidade. Em outros termos, o passado, 1945, ainda marca, pesa e contamina o presente, 1959, ao passo que em *Noite e neblina*, em 1956, a complexa máquina de morte nazista parece escondida na superfície sobre a qual cresce a relva de

uma paisagem tranquila. O universo concentracionário está fora da memória (esquecido) em 1956, e a história dos que foram presos, deportados e mortos precisa ser trazida à luz, exibida (as imagens de uma infinidade de cadáveres sendo arrastados mostram quanto essa história está insepulta, quanto de luto ainda há de ser feito pelos que retornaram e pelos que são herdeiros desses acontecimentos). A bomba de Hiroshima, por seu turno, não está na tela, e as imagens mostrando seus efeitos nos corpos estão concentradas apenas no início do filme. De fato, vemos menos Hiroshima em reconstrução do que os acontecimentos vividos pela personagem durante a ocupação. Certamente a Hiroshima em reconstrução depois da bomba está na tela. No *travelling* em que a câmera parece estar dentro de um automóvel, rodando por Hiroshima, por exemplo, mostrando ruas sem asfalto e espaços amplos (ainda nos 15 minutos iniciais) sugere uma Hiroshima em reconstrução, assim como a imagem do cogumelo desenhado na parede de um museu faz referência explícita ao formato mais conhecido da bomba depois da explosão. Também na sequência final do filme, antes do último encontro dos amantes no hotel, momentos antes de amanhecer, ambos estão em um bar (em mesas separadas). A câmera, detida sobre o rosto do amante, logo se afasta e oferece um plano mais geral do local, que agora aparece banhado pela primeira luz da manhã, permitindo-nos identificar a água correndo na forma de pequenas cachoeiras, a presença de plantas e de árvores. Logo a câmera opera um movimento ascendente, e é possível identificar que o bar é recoberto por um teto transparente, como se a natureza estivesse em uma redoma e o ar do lado de fora corrompido pela peste.

Tais sequências, contudo, não são suficientes para fazer de Hiroshima, no filme, a cidade da bomba. Como a própria personagem diz, Hiroshima significa, em 1945, o fim da guerra e, em 1959, o amor (uma cidade feita para o amor). Liberta da imagem da bomba que a acorrenta e das informações sobre a tragédia que a assediam, Hiroshima é o amor, o amor que ela viveu na juventude, em Nevers, com um estrangeiro, como o homem pelo qual ela se apaixonou em Hiroshima e que está prestes a perder, da mesma forma que perdeu o seu amante alemão antes que pudessem, juntos, escapar de Nevers.

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

Diferentemente de Hiroshima, contudo, sobre Nevers não sabemos quase nada. No entanto, são as rápidas imagens, planos ou sequências da cidade francesa que aparecem em *flashback* que põem em xeque nossa compreensão da história (da guerra e da personagem). Afinal, não é o que sabemos sobre Hiroshima que nos permite embarcar no movimento do filme, mas o que não conhecemos de Nevers. E isso ocorre graças ao amante japonês, pois cabe a ele puxar o fio do sofrimento por ela vivido anos antes em Nevers. Fiel ao seu “você não viu nada em Hiroshima”, pouco lhe importa Nevers em números, dados, imagens, mas aquele lugar na França no qual ela um dia, na juventude, apaixonou-se pela primeira vez, ela sentiu na pele a força do grupo social (por meio do castigo: ela teve os cabelos cortados por ter se envolvido com um soldado alemão) e do qual precisou fugir. O que importa ao amante é a história e o sofrimento pelo qual ela passou, pois só assim ele pode se aproximar dela (seu sofrimento a singulariza), mas é justamente o que a singulariza que lhe permite, como diz Costeix, “falar do sofrimento de Outrem, estar em empatia com o luto e a catástrofe atômica, capaz de se projetar no passado de Outros diferentes dela mesma, espelhos de seu próprio calvário” (*Idem, ibidem*).

Não temos informações sobre Nevers. Que ela esteja situada no Departamento da Nièvre, no Loire, ou que esteve sob ocupação da Wehrmacht de junho de 1940 até 1944, só o sabemos ao buscar informações para a construção de um provável extracampo do filme. Afora poucas e rápidas sequências em que é possível inferir a respeito da vida cotidiana da cidade com o invasor, bem como do frenesi que deve ter tomado conta do local após a expulsão dos alemães, quando a população persegue e castiga os colaboradores – no caso do filme, a colaboração do tipo sentimental –, as imagens

de Nevers não são predominantes na tela. Afinal, se a guerra é um evento extraordinário, se a ocupação interfere diretamente na regularidade da vida de uma cidade pequena, os quatro anos de convivência com o invasor, as relações de trabalho e de troca de serviços que com ele se estabelecem colocam-nos ante outro fenômeno, a convivência e as relações “sentimentais”, de apaixonamento inclusive, entre os habitantes e os invasores, como se pode verificar, por exemplo, nos trabalhos do historiador Fabrice Virgili sobre o tema. Ele menciona o filme de Alain Resnais em ao menos dois momentos: em *Naitre ennemi* (Virgili, 2009, p. 56), apontando os locais de frequência cotidiana em que tais encontros ocorriam durante a ocupação; e na introdução do livro *La France virile*, que destaca *Hiroshima, meu amor* como um dos filmes mais conhecidos a abordar o tema (Virgili, 2000, p. 11), ainda que não mostrasse todas as nuances do que foi, por exemplo, o fato de inúmeras mulheres terem tido as cabeças raspadas, acusadas de colaboração com o inimigo.¹³

No entanto, Nevers é a memória da dor vivida pela personagem, espaço e tempo da paixão pela qual ela passou, caracterizada em suas várias faces: a do enamoramento pelo inimigo da França, a da expiação pública pela colaboração, a da “desonra” à família, a do recolhimento que lhe é imposto pelo pai, que a mantém em uma cave (como se estivesse, nas palavras da personagem, “morta longe de Nevers”) cuja única abertura é uma pequena janela à altura do chão da rua, de onde ela vê a sociedade marchar e rodar sobre sua cabeça. O prolongamento dessas imagens catorze anos depois, em *Hiroshima*, baseado no amor e na dor que ela outrora sentira em Nevers, em que esteve metaforicamente morta e enterrada, faz de sua experiência subjetiva uma porta de acesso para a dor de quem sobreviveu à guerra, ainda que seja uma dor que, por mais que seja lembrada, nunca será apaziguada, pois se a lembrança do amor da juventude pouco a pouco lhe escapa, não se escapa da memória da dor. Daí que a personagem não apenas lembra ou conta sua história. Antes, a dor vivida em Nevers está inscrita em seu corpo, e é essa dor que se presentifica e atua nas suas mãos crispadas, nas suas lágrimas, no seu corpo que perambula por *Hiroshima*.

A construção do revolucionário e da sua “estrela”

A fim de adotar o mesmo percurso de análise de *Noite e neblina* e *Hiroshima, meu amor*, isto é, tomando o encadeamento de um plano ou de uma sequência no qual identificamos uma espécie de ponto de partida para o fluxo temporal que envolve a trama ou uma de suas personagens, destacaremos o bloco inicial de *A guerra acabou*, de aproximadamente quinze minutos, que tem início logo após o término dos créditos.

Em resumo, o bloco mostra a chegada de Diego à França, quando começa a cruzar a fronteira da Espanha, a sua passagem pela aduana (em que é convidado a descer do carro para prestar esclarecimentos), a retomada da viagem até a casa (em Hendaye) do livreiro que lhe dá carona desde Madrid, a breve conversa com a esposa deste e a ida até a estação, onde encontra um companheiro antes de partir sozinho de trem para Paris. O bloco é longo, mas o que nos interessa nele é o aparecimento das primeiras antecipações,¹⁴ em particular as que ocorrem ainda na passagem da fronteira, no automóvel em movimento, durante a conversa com o livreiro, logo após cessar a voz extradiegética que narra a história, e a que acontece no corredor do trem, antes de chegar ao vagão-restaurante.

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

Logo no início do filme, sem informações prévias, não há como afirmar, decididamente, tratar-se

ou não de acontecimentos que virão mesmo a ocorrer. O que é possível saber é que o recurso narrativo diz respeito à personagem de Diego Mora, um revolucionário “profissional”. Nas palavras de James Monaco, o filme é o primeiro do diretor em que a personagem central é masculina, sendo todo ele “visto pela perspectiva masculina”. Segundo o autor, Diego lida com “alternativas do que pode acontecer” e não “invoca imagens do que está prestes a acontecer” (Monaco, 1978, pp. 98-99), aspecto que poderia coincidir com a definição de *flashforward*.

De fato, como vemos ao longo da trama, tais saltos bruscos não remetem a um acontecimento que ocorre em um momento posterior, mas a projeções, antecipações, imagens mentais do protagonista, um homem que deve a vida, a liberdade e a sobrevivência à disciplina com que lida com o tempo, com que memoriza datas, números e informações, ao cuidado com que explora, visita, frequenta os lugares, à maneira como observa e aborda as pessoas a sua volta. Em certa medida, até que nos acostumemos a elas, tais sequências parecem *flashforwards*, pois elas se referem às situações rotineiras na vida do experimentado “revolucionário profissional”, que atende pelos nomes de Diego, Carlos, Domingo, Antonio, Sallanches (e até Chauvin) e que parece oscilar ao tráfegar, como apontava Marie Claire Ropars-Wuilleumier (1970, p. 206), entre dois mundos, dois modos, dois estados, o da ação e o da meditação, “da meditação sobre a ação, mas na ação; meditação na ação, mas sobre ela”. Com o desenrolar da trama, identificamos essas inserções como possíveis eventos imaginados pela personagem, antecipações que servem como uma espécie de recurso mental de controlar o futuro imediato, imaginando possibilidades, alternativas, a fim de conservar o controle de si diante de situações que ocorrem, ocorrerão ou podem já ter ocorrido longe de onde está e sobre as quais não tem como agir. Tais antecipações não estão voltadas ao investimento de um tempo futuro, o da “revolução”, mas a uma forma que encontra para lidar com as vicissitudes que ultrapassam a capacidade de ação da personagem. Nesse sentido, Diego, ao contrário das outras personagens com as quais se relaciona, imagina o que está por vir a partir do que aprendeu do – com o e sobre o – passado, um

passado que se atualiza na luta política na qual, deduzimos, ele está de alguma forma (ou de diversas formas) envolvido desde o “fim” da guerra na Espanha. Notemos que o título do filme, *A guerra acabou*, coincide com a última frase do documento de guerra datado de 1º de abril de 1939, “La guerra ha terminado”, assinado em Burgos por Franco, “decretando” o fim da guerra civil no país. Esse aprendizado de luta política, bem como a reflexão sobre ela, a forma que aparece nas discussões mantidas com os companheiros de seu grupo político em Paris, parece ter ensinado a personagem a encadear suas preocupações em imagens mentais antecipatórias (não premonitórias), aspecto que se manifesta no comedimento dos gestos, na tensão expressa no rosto e no controle que parece possuir diante do que acontece ao seu redor. Em dado momento do filme, quando a personagem, falando consigo mesma, diz que as virtudes cardeais de um “bolchevique” são a ironia e a paciência, a manifestação dessas virtudes ocorre em um tipo de comportamento pautado por um aprendizado ao longo do tempo, pelos perigos contidos na luta e pelo planejamento e discussão de suas tarefas com o grupo de exilados do qual faz parte. É a configuração desse comportamento (expresso nas imagens mentais que imaginam situações, mas também nos seus gestos e trejeitos) que o distancia tanto dos revolucionários apegados à mitologia que a menção à Espanha suscita, quanto do grupamento juvenil formado por estudantes prontos para ação violenta e imediata. A eles falta a paciência e a ironia como fruto do autocontrole no pensamento e na ação, justamente as virtudes cardeais para levarem a cabo a revolução.

Detenhamo-nos nesse aspecto e façamos uma breve digressão por Norbert Elias. O sociólogo, ao comentar a “distribuição de poder entre governos e governados, aparelho de Estado e cidadãos”, destacando os países sob ditadura, diz que “as regras do Estado envolvem tão estreitamente o cidadão, o controle recíproco entre dominantes e dominados é tão fraco, que a margem de decisão do cidadão e, portanto, a possibilidade de individualização pessoal, é relativamente restrita. Especialmente na vida pública, o controle externo supera amplamente o autocontrole do indivíduo, que muitas vezes, é jogado de volta na esfera privada” (Elias, 1994, p. 149).

Do trecho, gostaríamos de reter a ideia de autocontrole e sugerir uma leitura. A capacidade com que Diego passa da França a Espanha e vice-versa sem nunca ter sido preso pode ter a ver com sua “estrela” (sua sorte) ante situações inusitadas, como diz à esposa do livreiro que lhe deu carona. Contudo, é possível perceber a construção dessa “estrela” nas singularidades associadas ao autocontrole que se inscrevem em seu corpo. Tais singularidades são determinadas por uma série de fatores ligados ao aprendizado que se dá na luta política efetiva, mas também é possível vislumbrá-la na sua não inserção na ordem dominante na Espanha, ou seja, ele não é um cidadão “jogado de volta na esfera privada”, mas um revolucionário que atua disfarçado na luta contra o governo há tempos, vivendo uma parte do ano na França, onde tem um relacionamento afetivo que parece estável e pertence a um pequeno grupo de antigos e experientes revolucionários. Em consequência, ele parece mais francês do que espanhol, como bem nota o livreiro que lhe dá carona desde Madri, o que em outros termos pode querer dizer que ele tem certo controle sobre os componentes do seu comportamento (seus movimentos, gestos, postura etc.), o que lhe permite passar despercebido pela polícia da fronteira e ser visto como francês seja na França, seja na Espanha, como ocorre, por exemplo, quando é parado e entrevistado na aduana, carregando consigo o nome, o passaporte (com a fotografia trocada) e a história de vida de um parisiense bem estabelecido: René Sallanches.

Nesse sentido, em *A guerra acabou* a manifestação do passado está justamente no autocontrole da personagem, pois este só é possível de ser forjado ao longo do tempo, como se a cada passo da personagem, cada olhar para os lados, cada movimento comedido, cada imagem mental antecipatória trouxesse consigo uma longa história que foi paulatinamente inscrevendo-se em seu corpo, nos seus gestos, na sua face. Ao final do filme, sabemos que seu autocontrole não lhe dá, efetivamente, domínio sobre o que está à sua volta, mas isso não apaga ou diminui a presença do passado de luta e de resistência política que se inscreve nos trejeitos da personagem, sejam nos seus gestos, sejam nos seus pensamentos. Parece tratar-se de um passado constantemente atualizado na ação e na reação. Ele

não assombra como em *Noite e neblina* nem irrompe como em *Hiroshima, meu amor*, em que a força das lembranças de eventos traumáticos torna a personagem inepta para a ação, fazendo-a perambular pela cidade. Na personagem de *A guerra acabou* o passado vive no presente e é frequentemente mobilizado para construir um certo tipo social (no caso do filme, um revolucionário que luta desde o exílio, há anos, contra uma ditadura) que a todo instante imagina estar no controle dos acontecimentos.

Considerações finais

Em *Noite e neblina* vemos o trabalho orientado por uma questão colocada ao passado por meio de documentos, uma busca ativa e consciente, a fim de tornar presente o que parece ter ficado esquecido e enterrado nas ruínas de Auschwitz e Birkenau: o funcionamento de um sistema concentracionário que, planejado e administrado, produziu mortes em larga escala. Tal trabalho, como tentamos mostrar, começa com a inserção de trechos de *O triunfo da vontade* para identificar o início da maquinaria, como se na base da barbárie estivesse o desejo pela unidade, pela completude e pela harmonia. Em *Hiroshima meu amor*, ao contrário, já não é o querer lembrar, mas as imagens carregadas de afeto, dolorosas, que inundam o presente da personagem. Em *A guerra acabou*, por seu turno, não é o passado que toma de assalto a personagem, tampouco um passado para o qual se olha, de forma que, ao fazê-lo, percebemos como este assombra o presente e o futuro. Diferentemente dos outros dois, o passado, nesse caso, está inscrito nas ações e reações da personagem, presentificado no seu autocontrole, na sua capacidade de imaginar situações. Em cada uma dessas obras teria sido possível identificar construções diferentes a respeito de como a memória e o imaginário se manifestam. Nosso interesse, contudo, foi tentar identificar de que maneira, nos filmes, está construída a manifestação do passado no presente, como se a construção dessa dimensão temporal fosse anterior ou estivesse ao largo daquilo que a exploração das noções de memória e de imaginário pudesse nos proporcionar.

Notemos que não se trata de uma repetição do passado, mas de como ele se atualiza ou presentifica

nos filmes, toma corpo nas ações e reações das personagens ou simplesmente irrompe na cena. Não é a volta do passado, mas sua manifestação, ou seja, o modo como aparece e se mistura no presente. Em *Noite e neblina*, o horror e o modo como este se manifesta ou se mistura às imagens outonais de Auschwitz–Birkenau, porta aberta para o surgimento de novos (outros) verdugos. Em *Hiroshima, meu amor*, a sobreposição das lembranças devastadoras do que aconteceu em Nevers sobre a destruição provocada pela bomba, Nevers em Hiroshima, uma dor amarrada, encadeada, justaposta na outra. Em *A guerra acabou*, um passado já aninhado no presente, manifestando-se nos gestos, nas expressões faciais, nos movimentos vigilantes e até nos fluxos de pensamento da personagem. Três formas distintas de construir uma dimensão temporal em que o passado se derrama, irrompe, aparece, atua no presente.

Antes de encerrar, valeria a pena um breve comentário sobre o trabalho com esses três filmes de Alain Resnais, situados entre 1955 e 1965. Já não são tanto o cineasta como seus filmes, sobretudo os analisados, muito conhecidos, discutidos e comentados, fazendo parte daquela constelação de filmes que todo pesquisador de ciências humanas precisa conhecer? Não seria melhor nova seleção, para evitar o risco de inatualidade?

Sobre isso, vale a pena recorrer à noção de inatualidade de Giorgio Agamben, que aparece quando o autor propõe, entre outras incursões, esboçar uma resposta para o que significa ser contemporâneo. Ele começa com a noção de *intempestivo* de Nietzsche, que significa tomar posição em relação ao presente: “Nietzsche situa a sua exigência de ‘atualidade’, a sua ‘contemporaneidade’ em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação”. Dessa leitura nietzschiana, Agamben diz que: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual” (Agamben, 2012, pp. 58).

O deslocamento temporal, contudo, não significa viver em “outro tempo” (como se pode dizer do nostálgico), mas viver neste tempo, sem coincidir plenamente com ele, pois: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos

os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (*Idem*, p. 59).

Daí que “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (*Idem*, pp. 62-63).

Contemporâneo, pois, é “aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (*Idem*, p. 64).

Nesse registro, o caráter de inatualidade é justamente o que pode dar a qualidade de contemporâneo à questão colocada aos três filmes de Alain Resnais, uma vez que o recorte e a própria natureza da pesquisa são já um deslocamento temporal. Em primeiro lugar, porque os eventos sociais e políticos que servem de tema ou de pano de fundo aos filmes selecionados não cessam de nos inquietar, como a afinidade entre o desejo de completude e harmonia com os procedimentos racionais para a eliminação de seres humanos (em *Noite e neblina*), a íntima relação entre a dor vivida individualmente e coletivamente (dada pelo quadro sociológico mais amplo que envolve a paixão erótica que vive a amante francesa em *Hiroshima, meu amor*) ou a caracterização do autocontrole que permite ao experiente revolucionário continuar lutando contra uma ditadura (em *A guerra acabou*). Ir a esses três filmes realizados nos anos de 1950 e de 1960 por Alain Resnais não foi um retorno aos temas da memória e do imaginário ou às interpretações sobre a época dessas três produções, mas um esforço de continuar a questionar diferentes formas pelas quais o passado se manifesta no presente: assombrando-o, derramando-se sobre ele, habitando-o.

Em segundo lugar, a inatualidade mencionada também decorre da natureza da própria pesquisa, uma vez que o problema discutido nos filmes, material de análise privilegiado deste texto, não está dado, mas precisa sempre ser construído e configurado pelo pesquisador. Ainda que conhecidos e estudados, o que nos levou aos três filmes não foi o lugar que eles ocupam na história, mas o que podem nos dizer com base nas perguntas que lhes dirigimos a partir de um outro tempo. Os filmes, isto

é, as suas imagens, sons, movimentos de câmera etc., não falam por si, mas por meio de perguntas que lhes são feitas. Ao fim e ao cabo, o esforço de toda investigação postula um desafio ao “inatural” para ser contemporânea do seu tempo e, assim, mirar o facho de trevas que este lhe dirige.

Notas

- 1 Cineasta, montador e roteirista francês. Antes de *Noite e neblina*, analisado neste texto, e *As estátuas também morrem* (realizado com Chris Marker), havia dirigido uma série de curtas-metragens, entre elas, *Van Gogh* (1947) e *Guernica* (1948). Seu último filme, *Amar, beber e cantar*, foi lançado em 2014.
- 2 Para Resnais, o tema da volta do passado já era bastante explorado, sobretudo no cinema (Liandrat-Guigues e Leutrat, 2006, p. 75).
- 3 Todas as passagens em espanhol, francês e inglês vertidas para o português ao longo do texto são de minha responsabilidade.
- 4 Segundo Greene, a censura colaborou para tornar o filme desconhecido à época, e o motivo da interdição, como aponta outra autora, a historiadora Sylvie Lindeperg (2007, p. 46), tinha a ver com seu tom de “panfleto anticolonialista”
- 5 Uma incursão problematizando a preferência de Resnais pelo uso do termo “imaginário” ao do termo “memória” pode ser encontrada em Liandrat-Guigues e Leutrat (2006, pp. 75-80). A entrevista completa pode ser encontrada em Goudet (2002, p. 271).
- 6 Como notam os autores, Resnais já em 1968 declarara preferir a ideia de inconsciente (tomado como sinônimo de “associação de ideias”) à de memória. Em 1980, o termo que ele disse preferir foi “imaginário”.
- 7 No bloco também há planos tirados de atualidades alemãs (Lindeperg, 2007, p. 103), que serão analisados (considerando os propósitos de nossa análise) justapostos e integrados aos de *O triunfo da vontade*.
- 8 Sobre o uso do hino alemão na composição de Eisler e as consequências na distribuição do filme na Alemanha Ocidental, ver Lindeperg (2007, pp. 138-139).
- 9 Para uma análise das instituições envolvidas no filme e da onipresença do CHDGM “no campo historiográfico da Segunda Guerra Mundial” e da “caução científica que aportava ao filme”, ver Lindeperg (2007, p. 37).
- 10 As entrevistas constam do programa da *France Culture* sobre os quarenta anos do filme (ver também Lindeperg, 2007, pp. 42-43, com a declaração de Michel de que teria pensado com Wormser o que “poderia ser um filme sobre o sistema concentracionário”).
- 11 Tais trechos de *O triunfo da vontade* podem ser localizados, aproximadamente, aos 29 minutos (discurso de Streicher), 42 minutos (criança uniformizada), 1:29:27 (tomadas de Himmler e Hitler) e 1:34:00 (desfile dos estandartes).
- 12 Na verdade, a primeira fala é justamente “*Tu n’as rien vu a Hiroshima*”, pronunciada pelo amante japonês.
- 13 O autor também aponta que o filme marca provavelmente o termo do retorno à ideia do *mito do povo resistente* (Virgili, 2000, p. 11).
- 14 Discuto os tipos das antecipações presentes no filme em “Futuros imaginados em *A guerra acabou*, de Alain Resnais” (Rovai, 2016).

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. (2012), *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó (SC), Argos.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. (2007), *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. 3. ed. Campinas (SP), Papirus.
- BERTHIER, Nancy. (2010), “Guernica ou l’image absente”, in V. Sanchez-Biosca e V. Benet (orgs.), *Les enjeux du cinéma espagnol: de la guerre à la postmodernité*, Paris, L’Harmattan.
- COSTEIX, Éric. (2013), *Alain Resnais: la mémoire de l’éternité*. Paris, L’Harmattan.
- DAIX, Pierre. (1956), “Nuit et Brouillard sur le Festival de Cannes”. *Les Lettres Françaises*, 12 abr.
- DELEUZE, Gilles. (1990), *A imagem-tempo. Cinema II*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense.
- DREYFUS, Gilbert. (1956), “Notre film”. *Les Lettres Françaises*, 12 abr.
- DURAS, Marguerite. (1960), *Hiroshima mon amour: scénario et dialogue*. Paris, Gallimard.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. (1997), “Films et sujets”. *Iris*, 23: 129-145.

- ELIAS, Norbert. (1994), “Mudanças na balança nós-eu (1987)”, in M. Schröter (org.), *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- FOUCAULT, Michel. (2006a), “Anti-retro (1974)”, in M. B. da Motta (org.), *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- FOUCAULT, Michel. (2006b), “Sobre Marguerite Duras (1975)”, in M. B. da Motta (org.), *Estética: literatura e Pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- GOLDMANN, Annie. (1971), *Cinema et société moderne: le cinéma de 1958 à 1968: Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet*. Paris, Anthropos.
- GOUDET, Stéphane. (2002), *Positif, revue de cinema: Alain Resnais*. Paris, Gallimard.
- GREENE, Naomi. (1999), *Lanscapes of loss: the national past in Postwar French Cinema*. Princeton (NJ), Princeton University Press.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne & LEUTRAT, Jean-Louis. (2006), *Alain Resnais: liaisons secrètes, accords vagabonds*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- LINDEPERG, Sylvie. (2007), “*Nuit et brouillard*”: *un film dans l'histoire*. Paris, Odile Jacob.
- MENEZES, Paulo. (2003), “Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 18 (51): 87-97.
- MONACO, James. (1978), *Alain Resnais: the rôle of imagination*. Londres/ Nova York, Martin Secker & Warburg/Oxford University Press.
- POLLOCK, Griselda & SILVERMAN, Maxim (orgs.). (2011), *Concentrationary cinema: aesthetics as political resistance in Alain Resnais's Night and fog*. Nova York/Oxford, Berghahn.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire. (1970), *L'écran de la mémoire*. Paris, Seuil.
- ROVAI, M. L. (2016), “Futuros imaginados em *A guerra acabou*, de Alain Resnais”, in A. Catani et al. (orgs.), *Cinemas em rede [XIX Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos Completos]*, São Paulo, Socine, pp. 225-231.
- SORLIN, Pierre. (1992), *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. Trad. Juan José Utrilla. Cidade do México, Fondo de Cultura Económica.
- VIRGILI, Fabrice. (2000), *La France virile: des femmes tondues à la libération*. Paris, Payot.
- VIRGILI, Fabrice. (2009), *Naître ennemi: les enfants de couples franco-allemands nés pendant la Seconde Guerre Mondiale*. Paris, Payot.

Material audiovisual

- HEINRICH, André & VUILLAUME, Nicole (prods.). (1994), “*Nuit et brouillard 1954-1994*”. *France Culture* [programa radiofônico].
- JAKUBOWSKA, Wanda (dir.). (1948), *A última etapa [Ostatni etapa]*. Polônia [sem informação de produtora]. 105 min., son., P&B.
- RESNAIS, Alain (dir.). (1953), *As estátuas também morrem [Les statues meurent aussi]*. Codir. Ghislain Cloquet e Chris Marker. França [sem informação de produtora]. 30 min., son., P&B.
- RESNAIS, Alain (dir.). (1956), *Noite e neblina [Nuit et brouillard]*. França, Arte Video. 32 min., son., P&B/color.
- RESNAIS, Alain (dir.). (1959), *Hiroshima meu amor [Hiroshima mon amour]*. França/Japão, Versátil. 90 min., son., P&B.
- RESNAIS, Alain (dir.). (1963), *Muriel [Muriel ou le temps d'un retour]*. França/Itália, Continental. 112 min., son., color.
- RESNAIS, Alain (dir.). (1961), *O ano passado em Marienbad [L'année dernière à Marienbad]*. França/Itália, Continental. 94 min., son., P&B.
- RESNAIS, Alain (dir.). (1966), *A guerra acabou [La guerre est finie]*. França/Suécia, Regia Films. 121 min., son., P&B.
- RIEFENSTAHL, Leni (dir.). (1935), *O triunfo da vontade [Triumph des willens]*. Alemanha, Classic Line. 104 min., son., P&B.

FORMAS DE MANIFESTAÇÃO DO PASSADO EM FILMES DE ALAIN RESNAIS: APROXIMAÇÕES SOCIOLÓGICAS

Mauro Luiz Rovai

Palavras-chave: Sociologia; Cinema; Análise de filmes; Manifestações do passado; Alain Resnais.

Este trabalho apresenta parte substancial dos resultados de um projeto de investigação mais amplo sobre três filmes do cineasta francês Alain Resnais (1922-2014). Nosso interesse é perscrutar uma questão específica, a saber, como estão construídas, em *Noite e neblina*, *Hiroshima meu amor* e *A guerra acabou* – filmes que, cada qual a seu modo, fazem referência a eventos marcantes do século XX – as formas pelas quais o passado se manifesta no presente. Assim colocada, a questão permite que nos debruçemos sobre a dimensão temporal presente nos filmes sem que precisemos fazer uma incursão pela questão da memória e, no mesmo passo, que possamos tomar como ponto de partida das análises os próprios filmes. Consequentemente, o método utilizado neste estudo privilegia a forma própria de produção de sentidos nos filmes, dando particular ênfase ao modo como estão articulados seus elementos expressivos (como, por exemplo, imagens, sons, diálogos, gestos etc.).

FORMS OF EXPRESSION OF THE PAST IN FILMS BY ALAIN RESNAIS: SOCIOLOGICAL APPROACHES

Mauro Luiz Rovai

Keywords: Sociology; Cinema; Film analysis; Expressions of the past; Alain Resnais.

This paper presents a substantial part of the results from a broader investigation project about three movies by French filmmaker Alain Resnais (1922 – 2014). Here, my interest is to peer into a specific question, namely, how the ways the past is expressed in the present have been constructed in *Nuit et brouillard* (Night and fog), *Hiroshima mon amour* (Hiroshima my love) and *La guerre est finie* (The war is over) – films that in the own way, refer to striking events in the 20th century. Thus raised, the question allows us to elaborate on the temporal dimension found in those films without making it necessary to discuss the issue of memory, and, at the same time, it allows the analyses to start with the films in themselves. Consequently, the method utilized in this study gives priority to the very form of producing meaning in the films. Special highlight is given to the way their expressive elements are combined (for example, images, sounds, dialogues, gestures, etc.).

FORMES DE MANIFESTATION DU PASSÉ DANS LES FILMS D'ALAIN RESNAIS: APPROCHES SOCIOLOGIQUES.

Mauro Luiz Rovai

Mots-clés: Sociologie; Cinéma; Analyse de films; Manifestations du passé; Alain Resnais.

Ce travail présente une partie substantielle des résultats d'un projet de recherche plus vaste sur trois films du cinéaste français Alain Resnais (1922-2014). Notre intérêt est de faire un examen approfondi sur une question spécifique, à savoir, comment sont construits dans *Nuit et brouillard*, *Hiroshima mon amour* et *La guerre est finie* – des films qui, chacun à sa manière, font référence à des événements marquants du XXème siècle – les formes par lesquelles le passé se manifeste dans le présent. La question posée de cette façon nous permet de nous pencher sur la dimension temporelle présente dans les films sans que nous ayons besoin de faire une incursion par la question de la mémoire et, en même temps, que nous puissions prendre les films eux-mêmes comme point de départ des analyses. Conséquemment, la méthode employée dans cette étude privilégie la propre forme de production du sens dans les films, donnant ainsi une importance particulière à l'articulation des éléments expressifs (comme, par exemple, les images, les sons, les dialogues, les gestes, etc.).