



HIROSHIMA MON AMOUR: MEMÓRIA E CINEMA

Maria Leandra BIZELLO¹

Resumo: As relações entre cinema, memória e história são estudadas em *Hiroshima mon amour* (França, 1959) de Alain Resnais. Essa tripolaridade nos revela a consciência histórica de um período, a presença do passado no presente, coloca o espectador no centro da discussão pela poética da lembrança nos filmes. Os filmes escrevem a história ao mesmo tempo em que são suportes para a memória: memória expandida segundo Jacques Le Goff, pois o filme é uma nova maneira de se guardar a memória e também de escrevê-la; experiência coletiva, libertária para Walter Benjamin, presente em *Hiroshima mon amour* quando a memória coletiva se mistura à memória individual.

Palavras-chave: memória; história; cinema; imagens; esquecimento.

¹ doutora em Multimeios – UNICAMP/ Docente UNESP/Marília. leandra23@unesp.marilia.br



Este artigo faz uma reflexão sobre as relações entre memória, história e cinema e integra um projeto de pesquisa desenvolvido no Departamento da Ciência da Informação - UNESP com o objetivo de estudar como os filmes trabalham o conceito de memória. Em um estudo anterior, muito inicial, a Era do Rádio (EUA, 1987), de Wood Allen, e Hiroshima Mon Amour (França, 1959), de Alain Resnais, foram estudados com o intuito de refletirmos sobre como o cinema trata a memória e a história. O viés teórico passa por alguns pensadores que se debruçaram sobre as fronteiras memória-história: Jacques Le Goff, Walter Benjamin, Paul Ricoeur e Michael Pollack. A partir daí algumas questões surgiram tomando como princípio norteador que a representação da memória pelo cinema implica quase sempre em pensarmos nos filmes históricos e nos documentários, entretanto, esse princípio não pretende ser limitador e esgotar as possibilidades das relações com as quais estamos lidando, ao contrário, é apenas ponta pé inicial do projeto, um estímulo ao pensar: o filme é representação da história, documento histórico, reminiscência? O cinema estabelece uma série de relações com a memória e com a história. Memória individual ou memória coletiva? O filme está na fronteira tênue da história, como objeto e fonte; da memória, como seu suporte, seu guardador.

Para Paul Ricoeur (1988) há um dilema ao se tratar os conceitos de memória individual ou privada e de memória coletiva. A memória individual relaciona-se de maneira possessiva com as lembranças: “Minhas lembranças não são as suas lembranças”; há o que ele chama de sentimento de continuidade e as “estreitas ligações privilegiadas com esquecimento” (RICOEUR *apud* BAECQUE, 1998, p.18 [tradução minha]). Existe a memória coletiva? Qual o seu objeto? As lembranças referentes a um determinado evento histórico partem de uma coletividade ou de um indivíduo? Podemos estabelecer fronteiras entre essas lembranças?

Se existe resposta, ou respostas, para cada uma dessas interrogações começamos por Ricoeur: na “hipótese de uma constituição mútua, cruzada, de duas subjetividades, privada e coletiva” (RICOEUR *apud* BAECQUE, 1998, p. 20). É através da linguagem que lembramos, há uma “mediação narrativa da memória a mais privada” (*ibidem*), mas teremos esse movimento também na memória coletiva.

Podemos nos interrogar de que maneira o cinema, uma linguagem, nos possibilita o relembrar. O relembrar em *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, nos revela subjetividades cruzadas, e nos faz ver, através da representação cinematográfica, a memória privada e a coletiva. Antes de trabalharmos como tal cruzamento se dá nesse filme, um outro



pensador nos parece primordial para a nossa reflexão, é Walter Benjamin, para que pensemos um pouco sobre a narrativa, o narrador e a memória.

Walter Benjamin e a memória libertária

Memória e experiência são conceitos fundamentais para Walter Benjamin em sua reflexão sobre a história. A memória para Benjamin está ligada ao ato de contar (narrar), à experiência vivida (Erlebnis) particular, privada e à experiência coletiva (Erfahrung).

É no ensaio *O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskow* que encontramos a oposição entre o conto, o romance e a informação jornalística moderna. A arte de narrar histórias, própria do contista, tem como fonte a experiência coletiva, uma memória comum transmitida através das “histórias contadas de geração a geração” (BENJAMIN, 1994, p. 68). Ao contrário, a experiência vivida (Erlebnis) está associada ao romance, caracterizado pelo isolamento do indivíduo; aqui a memória refugia-se na vida privada. Para Benjamin, ainda, a informação jornalística também está associada a essa experiência vivida, pois, em oposição à experiência coletiva, procura sempre o excepcional, o totalmente novo, aquilo que acabou de acontecer. O narrador ao retransmitir a experiência antiga não tem a preocupação de explicar tudo, de encerrar os acontecimentos numa única versão, como faz a informação jornalística e o romance.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Para Benjamin não há liberdade de interpretação da história – do acontecimento – mas ao leitor é imposto um “contexto psicológico da ação” (ibidem, idem). Em *Sobre o conceito de história*, a experiência implica num conceito e numa escrita da história em que ela não é interpretada de forma definitiva, acabada, mas ao contrário, há a reafirmação de seu sentido aberto, inacabado. Escrever a história é, também, articular passado e presente. Nessa articulação, não significa que haverá um conhecimento do passado tal como ele foi, mas a reapropriação de um fragmento desse passado e sua conservação. Há nesse pensamento a inscrição da retomada da história dos vencidos, de fazer emergir um passado esquecido, não apenas conservá-lo, mas libertá-lo, pois cada presente resgata seu próprio passado e esse movimento é por um futuro diferente. É necessário, então, ter uma experiência histórica para estabelecer tal ligação passado-presente que se encontra para Walter Benjamin, na literatura e no papel do narrador e sua relação com a memória.



Lembranças, memória em imagens

Afirmamos no início desse artigo que o filme pode ser entendido também como suporte, como guardador de memória. Para entender melhor essa afirmação é preciso nos reportarmos a Jacques Le Goff para quem o conceito de memória está intimamente ligado à ciência e a história como tal. Dessa forma estudar a memória é também delimitar uma fronteira muito tênue entre as diversas ciências que se ocupam dela e por outro lado, utilizar tais ciências para sua compreensão. Esse conjunto de áreas científicas que se debruçam sobre o mesmo objeto pode entender a memória da seguinte forma:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (LE GOFF, 1990, p. 423).

No entanto, para uma compreensão mais ampla da dimensão da memória, Le Goff a estuda historicamente. Baseando-se em Leroi-Gourhan aborda essencialmente a memória coletiva das sociedades e as relações que desenvolve com a história; dividindo a história da memória coletiva em cinco períodos:

- 1) a memória étnica nas sociedades sem escrita, ditas “selvagens”;
- 2) o desenvolvimento da memória, da oralidade à escrita, da Pré-história à Antiguidade;
- 3) a memória medieval, em equilíbrio entre o oral e o escrito;
- 4) os progressos da memória escrita, do século XVI aos nossos dias;
- 5) os desenvolvimentos atuais da memória (LE GOFF, 1990, p.427).

Dessa periodização interessa-nos o quarto e o quinto períodos. Neles a memória se expande em seus suportes. Lentamente, essa expansão acontece com a imprensa, no fim da Idade Média. Até então, a produção e transmissão da memória era essencialmente oral. A memória coletiva das sociedades sem escrita está ligada ao mito e à narração. Nela não há preocupação da reprodução palavra por palavra, mas uma “reconstrução generativa” (Ibidem, p. 430), ou seja, a narração propõe uma dimensão mais criativa cada vez que o *homem-memória* evoca um acontecimento que lhe foi transmitido oralmente, ocorrendo aí diversas versões do mito ou do acontecimento. A escrita transforma profundamente a memória coletiva, pois permite duas formas de memória: a comemoração, cujo suporte é o “monumento comemorativo de um acontecimento memorável (...) [e] o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita” (LE GOFF, 1990, p. 431-32). Le Goff



destaca, nesse momento, o caráter de monumento do documento. Há, nessa passagem da memória oral para a memória escrita, um acrescentar. Mas, voltemos aos períodos importantes para nosso estudo. A invenção da imprensa possibilitou, ao mesmo tempo, a expansão da memória coletiva e uma “longa agonia da arte da memória” (p. 457) da Antiguidade e da Idade Média, mergulhadas na transmissão oral. Dicionários, enciclopédias, bibliotecas, museus, moedas, medalhas, selos e uma série de souvenirs são a partir do século XVIII suportes da memória coletiva alargada; essa memória torna-se múltipla, e nessa multiplicidade é apresentada ao indivíduo que, no entanto, não consegue fixá-la integralmente, tal é o seu tamanho.

Jacques Le Goff situa no século XIX e início do século XX dois fenômenos significativos para a memória coletiva: “a construção de monumentos aos mortos” (LE GOFF, 1990, p. 465) e a invenção da fotografia. Esse segundo fenômeno revoluciona a memória na medida em que a multiplica e democratiza-a. No século XX, principalmente após 1950, a eletrônica revoluciona, mais uma vez, a memória. As máquinas de calcular, a fabricação de cérebros artificiais, os computadores, são máquinas que ultrapassam o cérebro humano, mas em relação à memória humana são auxiliares, não a substituem. Auxiliam como banco de dados - inclusive para a história - ou como instrumentos para a biologia, a medicina dentre outras aplicações. A memória, para Le Goff, individual ou coletiva, é um elemento essencial na busca da identidade de indivíduos ou de sociedades. É também instrumento e objeto de poder, sempre propício à manipulação. Mas Le Goff entende que “os profissionais científicos da memória, antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos” (LE GOFF, 1990, p. 477) devem lutar pela democratização da memória social, pois: a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens (Ibidem, idem).

O cinema e o filme, inventos desenvolvidos no final do século XIX, são tais como a fotografia, guardadores e produtores de memória, são suportes e também documentos. O filme provoca, por sua vez, outra revolução na medida em que registra o movimento e o faz permanecer contemporâneo no futuro. O filme é entendido como produtor e guardador de memória, produzido pelas sociedades que fazem dele um suporte material para, objetiva e subjetivamente, mostrar e visualizar seu imaginário, representar o mundo. Nele as experiências coletivas e individuais estão inscritas numa linguagem de imagens e sons.

Podemos fazer uma reflexão aqui sobre o conceito de memória para Walter Benjamin tendo como referência o filme, pois nele temos, talvez de maneira inédita, as duas



experiências, a vivida e a coletiva, uma em face da outra, de maneira mais explícita, ou ainda o cruzamento da memória coletiva e privada para Paul Ricoeur. O filme também pode ser entendido como uma experiência coletiva, na medida em que precisa sempre de um grupo, qualquer que seja ele, para ser produzido. Não basta apenas o diretor, mas o fotógrafo, o roteirista, os editores, os maquiadores, os cinegrafistas, os técnicos em efeitos especiais, os músicos, os atores e atrizes, enfim, uma legião de homens e mulheres que trabalham em diversas fases da preparação de um filme. Além disso, por mais autoral que um filme seja, ele sempre aborda um aspecto do imaginário da sociedade que o vê e o produz; não importa o gênero, documentário ou ficção, ele sempre está na esfera do imaginário coletivo que o visualiza. No entanto, o filme corre o risco de tentar explicar tudo, de dar ao espectador a imagem já digerida, facilmente entendida, sem a liberdade de interpretação, tão cara a Benjamin. É o que acontece na narrativa clássica, ela tudo explica, saímos do cinema convencidos que o mundo é daquele jeito que nos foi mostrado e contado, sua versão é definitiva não há lugar para a dúvida, para o inacabado.

Evocar lembranças, rememorar, representar o acontecido no cinema é narrar através de imagens e sons, eventos privados ou coletivos que serão compartilhados por uma coletividade ou várias coletividades em diferentes temporalidades. O filme pode narrar uma experiência vivida a partir de lembranças e então reportar-se à memória coletiva. De que maneira a memória individual relaciona-se com a memória coletiva em um filme? Em *Hiroshima mon amour* a memória individual, constituída por lembranças, não inicia o filme, ela é, no entanto, o seu fio condutor: “Il serait curieux d’engluer’ une histoire d’amour dans un contexte qui tienne compte de la connaissance du malheur des autres et de construire deux personnages pour qui le souvenir est toujours présent dans l’action.”²

A segunda guerra mundial está como pano de fundo do filme, as histórias privadas não são histórias de guerra e ligam-se a ela não internamente, mas como se estivessem nas bordas, na periferia do conflito e não no centro, e é delas que o filme trata. As primeiras seqüências de *Hiroshima mon amour* são documentais, representam o drama coletivo de dimensões traumáticas. Às imagens documentais e contextualizadoras da catástrofe - filmes de reconstrução, restos materiais em um Museu, pessoas em hospitais, imagens de cinejornais de 1945, monumentos, lugares ainda queimando em Hiroshima - aparecem planos de dois corpos nus que se abraçam vigorosamente. Para Marie-Jo Pierron “o prólogo faz alternar dois temas: a memória inscrita no lugar e as lembranças inscritas nos corpos” (PIERRON, 1996. p. 151 [tradução minha]). Os corpos dos amantes trazem lembranças

² ENTRETIEN AVEC ALAIN RESNAIS Le Monde, 9 mai 1959 in Livret du DVD Hiroshima mon amour, Argos Films/Arte France Développement, 2004.



individuais, nenhum deles estava em Hiroshima no dia do ataque com a eclosão da bomba atômica. Hiroshima é o lugar, a memória da catástrofe está por toda a cidade, paradoxalmente foi necessário construir lugares que guardam e mostram o acontecimento para que o máximo dele seja lembrado. O esquecimento está junto à memória, é preciso não esquecer, por isso os monumentos e as imagens que muitas vezes elegemos como monumentos são guardadores da memória coletiva, lugares de memória. Os corpos trazem as reminiscências de quem e do quê? O homem japonês não viveu a catástrofe, nem mesmo a mulher francesa. E, no entanto, ambos vivem, num outro momento, num outro presente, o trauma que atingiu uma coletividade e participam do lembrar. O lembrar coletivo não tem exatamente a mesma força que o lembrar individual, as imagens documentais ou de reconstrução do evento histórico em Hiroshima evocam a possibilidade do esquecimento, por outro lado o filme no qual a francesa participa relembra as imagens do trauma para pedir a paz naquele presente.

Se a memória coletiva necessita de materialidade para as lembranças e isso se mostra nas seqüências documentais como colocamos acima, a memória individual é contada pela francesa e a vimos por flash-back: em meio a Hiroshima do presente, voltamos a Nevers de 1944, conhecemos a francesa com seus 18, 20 anos, entregando-se ao amor de juventude; ela conta ao japonês seu segredo, nem mesmo o marido sabe do acontecimento, ela permite que esse homem estranho compartilhe de **suas** lembranças. Ambas as memórias não se equivalem, não totalmente. Estamos no primeiro caso diante de um trauma coletivo, uma catástrofe imensa, enquanto no segundo caso, estamos frente a um pequeno drama. As lembranças do primeiro amor entre a francesa e o soldado alemão em Nevers segundo Alain Resnais significam um momento de revolta da garota, uma espécie de desafio, uma aventura, e não um acontecimento ligado especificamente à guerra ou à liberação francesa. Após a humilhação pelo tosquamento e um tempo escondida na “cave” de sua casa, a garota, numa noite de verão, vai embora para reconstruir sua vida em Paris. Ao contar essas lembranças para o japonês em Hiroshima ela está livre para amar, mesmo que casada e com filhos em França, afinal ela não morreu ao sair de Nevers, nem o jovem soldado alemão foi seu último amor, sua “moral é duvidosa”, segundo ela mesma.

A memória individual em *Hiroshima mon amour* apresenta um movimento duplo ao mostrar os vestígios da catástrofe no presente e em flash-back nos leva a Nevers do passado. Não é uma narrativa linear, há a negação na voz off das imagens documentais, no diálogo inicial da francesa com o japonês: “Você não viu nada em Hiroshima. Nada”. A que a francesa responde: “Eu vi tudo. Tudo.” A negação continua por alguns diálogos enquanto seguem as imagens documentais de sofrimento, dor e destruição.



Ela (baixo): - ...Escute-me. Como você eu conheço o esquecimento.
Ele: - Não, você não conhece o esquecimento.
Ela: - Como você, eu sou dotada de memória. Eu conheço o esquecimento.
Ele: - Não, você não é dotada de memória.
Ela: - Como você, eu também, tentei lutar com todas as minhas forças contra o esquecimento. Como você, eu desejei ter uma inconsolável memória, uma memória de sombras e de pedra ³ [tradução minha].

Somos colocados desde o início diante da memória em forma de negação, é preciso lembrar para não esquecer e ao mesmo tempo o esquecimento incita a memória. Em *Hiroshima mon amour*, a história de amor da francesa não é a única que está sendo contada, existe uma história oficial que é a da destruição da cidade durante a segunda guerra, aí a memória é documental apesar dos planos dos corpos nus; em um bar a francesa conta sua história ao japonês que a escuta como uma espécie de psicanalista; são lembranças que não têm uma linearidade, o contar sobre Nevers, que vemos nesse momento em flash-back, não está numa lógica cronológica dos acontecimentos vividos, mas naquilo que é lembrado a partir do diálogo com o japonês que em alguns momentos assume o lugar do soldado alemão em Nevers, no presente de Hiroshima.

Fragmentos dessa história individual nos são mostrados desde o início do filme após as seqüências documentais: a mão do japonês que lembra uma outra mão - nesse início, anônima, para sabermos durante a conversa ser a do soldado alemão -, uma varanda, a jovem francesa andando de bicicleta. Assim como a memória não segue a cronologia da história, as lembranças partem de pequenos momentos do presente semelhantes aos já vividos. A fala hipnótica da francesa no bar é o momento em que o passado, na forma de lembrança, será deixado para trás; o tapa desferido pelo japonês que a desperta do transe permite a ruptura com o passado e o andar do tempo presente. O homem japonês é a escuta (POLLACK, 1989) que a mulher francesa precisava para relatar os sofrimentos de Nevers, o estabelecimento de uma relação afetiva e amorosa entre ambos nos parece determinante para que o silêncio fosse vencido. Tais lembranças da mulher francesa eram tão proibidas quanto seu amor de juventude. Entretanto um outro esquecimento se impõe para o futuro: esquecer o amante

³DURAS, Marguerite. **Hiroshima mon amour**: scénario et dialogues. Paris :Gallimard, 1960.p.24.

Elle (*bas*). - ... Ecoute-moi. Comme toi, je connais l'oubli.

Lui. - Non, tu ne connais pas l'oubli.

Elle. - Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli.

Lui. - Non, tu n'est pas douée de mémoire.

Elle. - Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre.



japonês. Faz-se urgente a ruptura iniciada logo que ambos saem do bar. Esse rompimento por sua vez é muito mais com aquele passado em Nevers do que com Hiroshima.

Em Hiroshima o trauma coletivo persiste e é constantemente lembrado, reconstituído, transformou-se em monumento. A experiência vivida da francesa não tem tal dimensão, mas só foi possível ser lembrada em um contexto maior do que aquele no qual aconteceu, em outro lugar, sob circunstâncias que se aproximavam das do passado, mas nunca as mesmas.

As experiências filmicas ligadas á memória, as experiências vividas são muito fortes, cruzam-se em *Hisroshima mon amour*, de maneira íntima com a experiência coletiva. A idéia de cruzamento sugerida por Paul Ricoeur amplia o nosso olhar não só para o passado, mas também para o próprio presente. Esse movimento é muito significativo em Hiroshima, pois a memória está no presente, há uma luta angustiante entre lembrar e esquecer, tanto na memória individual como na memória coletiva.

Como nos diz Walter Benjamin, a história não é entendida como um acontecimento acabado e definido, mas aberto e inacabado em sua especificidade histórica e libertária, articulou-se poeticamente passado e presente. É assim em Hi-ro-shi-ma, como bem recita a mulher francesa que não sabemos se fica na cidade ou volta à França, um final em aberto.

HIROSHIMA MON AMOUR: MEMORY AND CINEMA

Abstract: The relations among cinema, memory and history are studied in *Hiroshima Mon Amour*, de Alain Resnais. This “three-poles” shows us the historical consciousness of a period, past presence in the present, puts the viewer in the center of the discussion by the remembrance poetic in the films. Films write the story, while they are holders to memory: “expanded memory”, according to Jacques Le Goff, because the film is a new way to save memory and also to write it; collective experience, libertarian, to Walter Benjamin, present in *Hiroshima Mon Amour*, when the collective memory mixes to individual’s.

Key-words: memory, history, cinema, pictures, oblivion.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

CRÓ, Mario y Stelio. *Desde Hiroshima hasta Marienbad*. Mar del Plata/Argentina: Editorial de Cultura Moderna, s/d.



DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*: scénario et dialogues. Paris: Gallimard, 1960.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LE GOFF, *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: SP: Editora da Unicamp, 1990.

PIERON, Marie-Jo. Hiroshima: Images-Mémoire. *Champs Visuels: Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image*. Paris: L'Harmattan, n.2, 148-152, juin 1996.

PINGAUD, Bernard & SAMSON, Pierre. *Alain Resnais ou a criação no cinema*. Trad. T.C.Netto, São Paulo: Editora Documentos Ltda, 1969.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio” in *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, vol.2, n.3, 1989, p.3-15.

RESNAIS, A. et all. *Cadernos de Cinema 5*. Trad. António Landeira. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1969.

RICOEUR, Paul. “Histoire et mémoire” in BAECQUE, Antoine de & DELAGE, Christian (dir.). *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1998. p. 17-28.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema – os diretores*. trad. Moacyr Gomes Jr. Porto Alegre: L&PM, 1996.

Filmografia

HIROSHIMA MON AMOUR. Direção Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman, Samy Halfon, Sacha Kamenka, Takeo Shirakawa, Argos Films. Intérpretes: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson. Roteiro e Diálogos: Marguerite Duras. Arte Video /Argos Films, 1959. (91 min), son., P&B, 2 DVD, 2004. [essa versão francesa acompanha livreto de 40 páginas com testemunhos, fotografias e documentos inéditos].

Articulista convidada pelo periódico.
Artigo recebido em 09/08/2008