

Hiroshima, Mon Amour visto por Paulo Emílio Salles Gomes

Alessandra Brum¹

Resumo: *Hiroshima, mon amour*, primeiro longa-metragem de Alain Resnais, causou polêmicas e ocupou o centro das atenções no ano de 1960 no Brasil. Exemplo disso é o número expressivo de artigos dedicados ao filme, como é o caso de Paulo Emílio Salles Gomes que escreveu sete artigos, sendo seis deles publicados antes mesmo do filme entrar em circuito comercial no Brasil. Esse artigo visa dialogar com o ponto de vista e as impressões do crítico brasileiro a partir desses sete artigos.

Palavras-chave: Crítica de cinema; Paulo Emílio Salles Gomes; Alain Resnais; *Hiroshima Mon Amour*.

Abstract: *Hiroshima, mon amour*, Alain Resnais first feature film, caused controversy and occupied the center of attention in 1960 in Brazil. One example is the significant number of articles devoted to film, as is the case of Paulo Emílio Salles Gomes, who wrote seven articles, six of which were published before the film went into commercial distribution in Brazil. This paper aims to get acquainted with the views and impressions of this Brazilian critic from these seven articles.

Keywords: Film criticism; Paulo Emílio Salles Gomes; Alain Resnais; *Hiroshima Mon Amour*.

Dentre os inúmeros acontecimentos que marcaram o cenário cinematográfico mundial no fim da década de 1950, a exibição de *Hiroshima Mon Amour* (1959, 90min) do cineasta francês Alain Resnais se destacou em importância. Com roteiro e diálogos escritos pela escritora Marguerite Duras, Resnais promove o encontro entre o cinema e a literatura. Em *Hiroshima Mon Amour* o tempo presente que se desenrola diante da câmera está fortemente impregnado de um passado. Com objetivo de realizar um documentário sobre a paz, uma atriz francesa (Emmanuelle Riva) está em Hiroshima e nessa cidade vive uma história de amor com um japonês (Eiji Ojada). Ambos são casados e compartilham o sentimento de que o romance que vivem deverá ser encerrado com a volta da atriz à França. Em seus encontros carregados de ansiedade pela eminência da

¹ Graduada em História pela Universidade Federal de Ouro Preto/MG. Mestre e Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Multimeios, Instituto de Artes/ Unicamp, tendo defendido a tese *Hiroshima Mon Amour e a recepção da crítica no Brasil*, com apoio da FAPESP.

separação, a mulher confia ao amante seu segredo de juventude vivido na cidade de Nevers durante a ocupação alemã na França: seu amor por um soldado alemão que acaba morrendo durante a guerra. As lembranças desse amor vivido como tragédia pessoal mistura-se no tempo da memória à tragédia de Hiroshima e Nagasaki. Lembranças reavivadas pela presença do novo amor onde se dá o embate da memória dos amantes entre Nevers e Hiroshima. A força do passado envolve o presente e o transforma.

A maneira inovadora com a qual Resnais emprega os elementos da linguagem cinematográfica para contar uma história aparentemente banal, chamou atenção da crítica especializada em diversas partes do mundo, motivando inúmeros artigos tanto favoráveis quanto contrários à forma empregada pelo cineasta. No Brasil não foi diferente, a crítica especializada produziu um rico e amplo material sobre o filme. O grande número de artigos publicados em jornais e revistas, antes, durante e depois de sua estreia em circuito comercial confirma o interesse nessa obra singular do cinema moderno. Um bom exemplo dessa repercussão é a atenção que Paulo Emílio Salles Gomes dispensou ao filme de Resnais.

Paulo Emílio escreveu para o *Suplemento Literário* d' *O Estado de S. Paulo* cinco artigos dedicados a *Hiroshima Mon Amour*. Primeiro *A pele e a paz* (7 de maio de 1960), na semana seguinte *Papel de Marguerite Duras* (14 de maio de 1960). No mês seguinte *Amor e Morte* (4 de junho de 1960) e *Esperando Hiroshima* (25 de junho de 1960), e por último *Não gostar de Hiroshima* (2 de julho de 1960). Na *Revista Visão* registra-se um artigo - não assinado, como era praxe na época - intitulado *Hiroshima, mon amour* (8 de julho de 1960)². Esses artigos foram escritos no período anterior à exibição comercial de *Hiroshima Mon Amour* no Brasil. As análises de Paulo Emílio estão baseadas em um único contato com o filme no Brasil e em leituras de críticas, entrevistas e informativos, obtidas, sobretudo através das revistas francesas *Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Téléciné*.

Lançado em 1956, o *Suplemento Literário* era uma publicação semanal que não tinha objetivo de cobrir os assuntos diários, funcionava muito mais como uma revista literária, com intuito de “servir como instrumento de trabalho e pesquisa aos profissionais da inteligência, exercendo uma constante ação de presença e estímulo dentro da literatura e do pensamento brasileiro”(apud PONTES, 1998, p.208)³. Seguindo a própria linha editorial, Paulo Emílio tinha total liberdade em suas análises e seus ensaios logo se

² A atribuição desse artigo a Paulo Emílio foi feita por José Inácio de Melo e Souza. Gostaria de agradecer-lo pela referência e apoio na localização desse artigo, possibilitando sua inserção nesse trabalho.

³ Sobre O *Suplemento Literário* ver ainda WEINHARDT, Marilene. O *Suplemento Literário* d'O Estado de São Paulo (1956-67). Mestrado/FFLCH/USP, São Paulo, vol. I e II, 1982.

tornaram referências obrigatórias no meio cinematográfico. O mesmo não ocorria na *Revista Visão*, publicação também semanal, com a qual Paulo Emílio deixa de colaborar justamente pelas censuras sofridas, seja na mudança do título, na supressão de parágrafos ou ainda como afirma José Inácio, na recusa de um artigo completo (SOUZA, 2002, p. 437). Apesar da linha editorial rígida, Paulo Emílio conseguiu publicar seu texto sobre *Hiroshima Mon Amour*, ainda sem que o filme fosse de conhecimento do público brasileiro. Após *Hiroshima Mon Amour* ter entrado em cartaz no Brasil, não foram encontrados registros de novas análises de Paulo Emílio, apenas um único artigo três anos mais tarde, *Hiroshima minha dor* (São Paulo, nº 10, 19 de maio de 1963) publicado na revista *Brasil, Urgente*.

Em *A pele e a paz*, primeiro ensaio para o *Suplemento Literário*, Paulo Emílio inicia sua análise ressaltando a pouca importância da epiderme no cinema. Diz ele: “O lábio, a perna, o pescoço são valores com que o cinema sempre jogou, mas dentro de suas configurações próprias, sem dar à matéria-prima da cútis a oportunidade de se afirmar”. Introduz com esse assunto o novo cinema francês e os “moços da Cahiers” que comentam “o realismo da epiderme e dos gestos” presentes em Roger Vadim. Essa questão com a qual inicia seu artigo somente será retomada ao final do mesmo.

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

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

Para Paulo Emílio, o primeiro filme de longa metragem de ficção de Alain Resnais não traz nada de inovador do ponto de vista estético, como “alguns comentaristas procuram enxergar”, já que é na verdade uma junção das experiências realizadas nos documentários de curta metragem anteriores. Paulo Emílio parece dialogar, sobretudo com comentaristas estrangeiros e conversas informais com críticos brasileiros, já que são dele as primeiras considerações publicadas no Brasil acerca do filme. Essa opinião de que o filme não traz nada de inovador será posteriormente corroborada por outros críticos, entre eles Antonio Moniz Vianna. Para Paulo Emílio, o ineditismo está no “fato de um filme difícil e de longa metragem ter conquistado o público a esse ponto”. Procura explicar tal desempenho frente ao público no que considera ser a questão central na estrutura do filme: “Hiroshima mon amour não é propriamente o centro de um

espetáculo coletivo”. Paulo Emílio acredita que as preocupações políticas e morais manifestadas por Marguerite Duras e Alain Resnais por ocasião do lançamento do filme não tem ressonância no público. Ao que indica, Paulo Emílio está se referindo a uma entrevista que Marguerite Duras deu à revista *Les Nouvelles Littéraires* e que fora reproduzida na edição de nº 88 da *Téléciné*. Nessa entrevista Marguerite Duras diz: “On peut aimer n’importe qui, n’importe où, n’importe quand”, frase que Paulo Emílio cita no artigo. Para situar os leitores que ainda não assistiram ao filme, Paulo Emílio faz um pequeno resumo da história e conclui dizendo: “Como vemos, os acontecimentos além de tristes e pouco patrióticos são imorais, e para completar o quadro o amante japonês por seu lado também é casado e feliz”.

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

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

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

Ao final do ensaio, ameniza um pouco o tom de seu discurso, por vezes irônico e implacável, e argumenta que se o espectador entrar no universo de Alain Resnais e Marguerite Duras vai “saborear o que a obra comunica de essencial a respeito da pele e da paz”. Retoma aqui o tema do artigo e considera que a dificuldade em reconhecer as formas dos corpos entrelaçados nas primeiras imagens é devido a “nossa pouca

intimidade cinematográfica com a cutis” e no parágrafo seguinte, com ironia, completa: “que essa última anotação não sirva de pretexto para mobilizar as más vontades contra a projeção de *Hiroshima Mon Amour* no Brasil”.

No próximo parágrafo, transcreve na língua original um trecho do diálogo da personagem de Emmanuelle Riva, especificamente o último antes que as feições dos amantes nos sejam reveladas, e em seguida conclui: “Nesse momento as imagens documentais são substituídas por uma seqüência dos amantes, a mais alegre e feliz de todo o filme, quando ela diz ao japonês: ...C’est fou ce que tu as une belle peau...”.

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

Paulo Emílio comenta a recusa de Alain Resnais em aceitar a denominação de “autor cinematográfico”. Aponta dois dos seus argumentos, o primeiro diz respeito ao fato de fazer filmes sob encomenda e o segundo pela valiosa cooperação de autores literários em seus trabalhos. Esses argumentos de Alain Resnais foram apresentados durante entrevista concedida a Michel Delahaye para a revista *Cinéma* (nº 38, jul 1959) e tiveram ampla repercussão na França, tendo sido reproduzidos em outros periódicos do mesmo período.

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

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

Apesar do desempenho de Alain Resnais na condução do filme, como citado acima, Paulo Emílio não volta à questão da recusa de Resnais em se aceitar como autor cinematográfico, se são ou não “fundados os seus escrúpulos”. Em nenhum momento do texto deixa claro se a expressão “autor cinematográfico” está ligada à política de autores difundida pelos jovens críticos do *Cahiers du Cinéma* e também não desenvolve sua análise nessa direção. Acreditamos que quando ele diz que “Alain Resnais costuma recusar modestamente o qualificativo de autor cinematográfico”, esteja sim fazendo menção à política de autores, já que Alain Resnais se faz presente nos quadros da Nouvelle Vague nesse momento. De todo modo, é sabido que Paulo Emílio não compartilha da política de autores - apesar de dialogar com ela - utilizando a expressão autor muitas vezes como sinônimo de diretor, cineasta ou realizador (BERNARDET, 1994). Lembramos ainda a definição que o próprio Paulo Emílio dá de artesão e autor, aplicando seu conceito não apenas para aqueles que exercem a atividade de direção, mas estendendo-a a outras funções de criação e até mesmo técnicas. Diz ele:

O artesão, mesmo quando possui autoridade no esquema da produção, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura sempre dar relevo à sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. (GOMES, 14 abr 1961)

Essa distinção proposta por Paulo Emílio também não é adotada em relação ao trabalho de Resnais, talvez por não estar claro ainda para ele qual é a atuação de Resnais e de Duras no processo. Por isso, o que parece ser centro da discussão é o papel de Marguerite Duras no processo geral de realização do filme, já que em seu primeiro artigo em nenhum momento Paulo Emílio se refere à obra como sendo de autoria apenas de Resnais - na maior parte do tempo utiliza a expressão no plural, “os autores de Hiroshima Mon Amour”. Questão que ele vai aos poucos desmontando ao longo de seus artigos, quando ressalta a importância do comentário literário nos curtas documentários de Alain Resnais, citados na introdução do ensaio, que servem agora ao final desse texto como elemento comparativo em relação ao papel central que os diálogos e os monólogos ocupam no filme. “Duas linhas de diálogos são suficientes como um abre-te Sésamo para o mundo áspero e amoroso de Alain Resnais”. “Abre-te Sésamo” para um universo desconhecido e intrigante para Paulo Emílio que termina seu ensaio constatando que: “Há um mistério na estrutura das películas de Resnais. Talvez possamos esclarecê-lo um pouco, um dia, pela descrição íntima de Hiroshima mon amour”.

Amor e Morte foi o ensaio seguinte, publicado em junho de 1960. A partir da rememoração de um encontro que teve com o poeta e colecionador de filmes uruguaio Fernando Pereda, destaca o olhar obsessivo pela presença da morte que ele vê em filmes primitivos. “Pereda está convencido de que certos animais – os cachorros que acompanham as correrias dos personagens nas fitas cômicas – son los primeros fantasmas inadvertidos”.

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

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

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

“O filme é baseado em oposições constantes” como pode ser notado na sequência inicial em que os corpos entrelaçados dos amantes dividem espaço com as cenas atrozes dos efeitos da bomba atômica. O amor e a morte ficam “indissolúvelmente colados”. “A adesão é tão intensa que não sentimos imediatamente a presença, num corpo só, dos temas discrepantes e complementares”.

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

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

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

Essa dificuldade de escrever sobre o filme, assumida por Paulo Emílio ao final do ensaio, deixa claro o desconforto que *Hiroshima Mon Amour* causou no autor desde o primeiro artigo, em que prefere o tom irônico. No primeiro artigo, não vê novidades estéticas já que considera que Resnais tenha apenas reunido suas experiências anteriores no documentário. Nesse ensaio, *Amor e Morte*, afirma que as técnicas de retorno ao passado, utilizadas por Resnais, não são habituais. Essa constatação não é um indício de uma novidade estética? A ausência de referências narrativas cinematográficas conduzidas pela lembrança, como as empregadas por Alain Resnais, pode ser um dos motivos da dificuldade encontrada por Paulo Emílio em escrever sobre o filme. O embaraço diante do primeiro longa-metragem de Resnais persistirá ainda nos dois últimos artigos publicados no *Suplemento Literário*, *Esperando Hiroshima* e *Não Gostar de Hiroshima*.

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

Esse é o primeiro parágrafo do artigo *Esperando Hiroshima* publicado no dia 25 de junho de 1960. Publicação marcada por uma pausa em suas análises sobre *Hiroshima Mon Amour* para comentar a Semana Chapliniana promovida pelo Clube de Cinema de Ribeirão Preto (GOMES, 1981, V.II, p 215). Mesmo mediante ao que Paulo Emílio considera ser “muito próximo da obsessão”, ele interrompe a sequência de artigos para destacar, sempre com o olhar atento, as atividades cinematográficas ocorridas em âmbito nacional.

Esperando Hiroshima é talvez o artigo em que Paulo Emílio mais claramente expressa seu incômodo em relação ao filme e se coloca impaciente em revê-lo. Chamamos a atenção

para o fato de Paulo Emílio ter escrito esses artigos tendo como referência as publicações estrangeiras, já que ele viu *Hiroshima Mon Amour* apenas uma única vez, e mais ainda por dedicar cinco espaços no *Suplemento Literário* a um filme que ainda não está em cartaz e que, portanto seus leitores ainda não tiveram a oportunidade de ver.

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

O seu esforço na tentativa de compreender o filme prossegue. Para Paulo Emílio “essa fita exige atenção, tensão, e ao mesmo tempo abandono”. Isso por considerar que alguns comentários sobre o filme como, por exemplo, dizer que não respeita uma cronologia não são suficientes para entender sua estrutura. “Não sei ainda a que atribuir a surpreendente unidade de uma obra cuja essência seria a do caos”.

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

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

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

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

(...)

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

Descreve novamente a história do filme; lembro que já o fez em publicações anteriores, mas agora sem o tom irônico que marcou o primeiro artigo. Faz nesse momento uma adaptação livre da sinopse oficial divulgada pelos produtores e termina seu ensaio falando do seminário que a Universidade de Bruxelas organizou em torno de *Hiroshima Mon Amour*, em que ficou a cargo de Marguerite Duras e Alain Resnais o ponto destinado à síntese do filme. Escolha que para Paulo Emílio “não está isenta de malícia”.⁴

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

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

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

⁴ Nesse Seminário discutiu-se os seguintes temas: esquecimento; o amor; solidão – angústia; a mulher moderna; a guerra; caráter existencial; a forma; expressão do homem moderno e; síntese (este último a cargo dos autores do filme).

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

(...)

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

Para Paulo Emílio o texto de Jean Collet é estimulante no sentido de demonstrar que gostar é tão trabalhoso quanto não gostar da obra de Resnais. Comenta esse movimento contraditório em que cada crítico mergulha na tentativa de analisar a obra. A mesa redonda promovida pela revista *Cahiers du Cinéma* (nº97, jul 1959) para discutir *Hiroshima Mon Amour*, para Paulo Emílio é um bom exemplo em que cada participante dialoga consigo mesmo. Lembra que Jean-Luc Godard se incomoda um pouco com as imagens de horror que provocam desconforto no espectador. Para Paulo Emílio são até discretas diante do que realmente aconteceu em Hiroshima e Nagasaki e completa:

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

Em seguida Paulo Emílio cita um trecho da fala da personagem que servirá de ligação para introdução do filme americano *On The Beach* (A Hora Final), a que ele dedicará espaço em sua próxima coluna. Com esse artigo, Paulo Emílio encerra a sequência de textos dedicados ao primeiro filme de Resnais no *Suplemento Literário*.

Seu próximo artigo é *Hiroshima, mon amour* publicado na *Revista Visão* de 8 de julho de 1960. Esse texto é ilustrado com cinco fotos de cenas do filme e uma delas traz como legenda o ponto que conduzirá sua análise: "o filme alia drama europeu ao drama japonês. Emmanuelle Riva é o elo que projeta dramaticamente a obra de Resnais".

Paulo Emílio faz referência inicialmente à capacidade do filme em causar polêmicas. Algumas pessoas amam, outras odeiam, mas ninguém fica indiferente à obra de Resnais.

Ressalta ainda o êxito de *Hiroshima Mon Amour* por onde foi exibido, já que foi considerado pela crítica um filme com pouca chance comercial.

O êxito de *Hiroshima, mon amour* demonstra a existência, em toda a parte, de dezenas de milhares de pessoas – mínimo necessário para assegurar a carreira de um filme – capazes de apreciar uma obra que exige do espectador a mesma atenção com que faria a leitura de um livro.⁵

Paulo Emílio atribui à atuação de Emmanuelle Riva na película um fator a se considerar na boa carreira comercial atingida pelo filme. Esse aspecto levou vários jornalistas a investigar a vida pessoal de Emmanuelle Riva. Paulo Emílio destaca então, alguns pontos da biografia da atriz, e estabelece uma relação de aproximação entre sua vida e a da personagem do filme. Aponta para o fato dela ser do interior da França, como a personagem do filme, e de ter lutado para ser atriz na capital. Nesse percurso de luta de Emmanuelle Riva estão dois anos de loucura, como os vividos pela personagem em Nevers. Ao estabelecer essa relação, Paulo Emílio relata os acontecimentos do filme.

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

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

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

Logo que iniciamos a leitura de *Hiroshima minha dor*, não sabemos ao certo onde Paulo Emílio pretende chegar ao declarar que em tempos antigos fora um dia a favor da bomba atômica lançada em Hiroshima. Uma declaração no mínimo polêmica passados tantos

⁵ O que antes era motivo de ironia no artigo “A pele e a Paz” publicado no *Suplemento Literário*, agora é ato elogiável.

anos e principalmente por conhecermos os efeitos que a bomba atômica causou na população de Hiroshima e Nagasaki, além da ausência de sentimento de esperança na humanidade. Mas, como afirma Ismail Xavier em seu texto *A estratégia do crítico* (XAVIER apud CALIL; MACHADO, 1986), existe “uma tendência de Paulo Emílio a desconcertar, instigar pela provocação”. Além de uma característica de Paulo Emílio, a polêmica também fazia parte da linha editorial do jornal. O tablóide semanário *Brasil, Urgente* era uma publicação da ala esquerda católica com um engajamento social ávido por reformas sociais no Brasil. José Inácio comenta ainda que esse é o período em que Paulo Emílio adota um estilo mais leve e pessoal, dirigindo-se ao leitor muitas vezes na primeira pessoa (SOUZA, 2002, p. 439).

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

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

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

Nesse trabalho, Paulo Emílio declara, pela primeira vez publicamente, sua enorme admiração pelos “responsáveis pela fita”. Acreditamos que o incômodo demonstrado nos artigos anteriores não refletiu claramente o sentimento que tomou Paulo Emílio quando do aparecimento de *Hiroshima Mon Amour*. O grande número de artigos produzidos por ele é um indício da importância que ele atribuiu a obra de Resnais. José

Inácio lembra que apenas *Les Amants* de Louis Malle mereceu comparável atenção de Paulo Emílio (SOUZA, 2002, p 469).

Infelizmente Paulo Emílio não publicou outros ensaios e, apesar dessa lacuna deixada por ele, *Hiroshima Mon Amour* nunca deixou de estar presente em seu trabalho como fonte de pesquisa e análise. O filme foi objeto de estudo no seminário *Lirismo, Poesia e Declamação*, ministrado por ele junto à cadeira de Teoria da Literatura do professor Antonio Candido na Universidade de São Paulo, em 1963 (SOUZA, 2002, p. 418). Em seu arquivo pessoal depositado na Cinemateca Brasileira, encontramos ainda o que foi denominado por ele “esboço de bibliografia sobre Alain Resnais e sua obra”. Três páginas de referências bibliográficas divididas em tópicos: estudos gerais, entrevistas, textos, textos críticos, *Hiroshima mon amour* e *L'Année Dernière à Marienbad*. Ao que indica, esse material foi elaborado para esse seminário, já que as referências bibliográficas são de textos publicados até 1962.

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

Rafael Hime, que assistiu ao seminário sobre a fita de Resnais, relatou que ele ‘(...) consistia em chamar, em torno na projeção do filme, todos os departamentos para depor – língua francesa, psicologia, história, cinema, estética... 4 ou 5 dias vendo todos os dias [o filme]. O Paulo Emílio entusiasta, levava aquela gente toda para ali e, depois da projeção, tinha um pequeno intervalo, e então as pessoas do dia, os psicólogos, os artistas... vinham fazer sua intervenção, e havia os debates (...)’. Bodansky considerou o semestre sobre *Hiroshima* fundamental para o seu aprendizado cinematográfico. Numa primeira etapa, o trabalho consistia na projeção da película e anotação dos planos, ‘(...) a gente tinha que simplesmente fazer um tracinho e depois contar quantos planos a gente conseguiu encontrar no filme. E evidentemente, quando acabava, cada um tinha um número completamente diferente do outro. Isso foi feito várias vezes. Acho que ele projetou cinco ou seis vezes esse filme nos obrigando a anotar os planos até que os números ficavam mais ou menos coincidentes. Isso foi fundamental porque aprende a ver um plano. Quer dizer, você aprende a ver a célula do cinema que é o plano, a ler um plano, a identificar um plano (...). E depois ele continuou projetando o mesmo filme e cada vez chamando a atenção para um aspecto diferente: para a fotografia, para o diálogo, para a movimentação de câmera, para o som’ (SOUZA, 2002, p. 422-3).

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

Referências bibliográficas

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

CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org). *Paulo Emílio: um Intelectual na Linha de Frente*. Rio de Janeiro-São Paulo: Embrafilme-Brasiliense, 1986.

DOMARCHI, Jean; DONIOL-VALCROZE, Jacques; GODARD, Jean-Luc; KAST, Pierre; RIVETTE, Jacques; ROHMER, Éric. *Hiroshima, notre amour*. Cahiers du Cinéma, nº 97, juillet 1959.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, vol. I e II, 1981.

_____. *A pele e a paz*. Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo, São Paulo, 07 de maio de 1960.

_____. *Amor e Morte*. Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo, São Paulo, 04 de junho de 1960.

_____. *Esperando Hiroshima*. Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo, São Paulo, 25 de junho de 1960.

_____. *Não gostar de Hiroshima*. Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo, São Paulo, 02 de julho de 1960.

_____. *Papel de Marguerite Duras*. Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo, São Paulo, 14 de maio de 1960.

_____. *Hiroshima minha dor*. Brasil, Urgente, São Paulo, nº 10, 19 de maio de 1963.

_____. *Artesão e autores*. Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo, 14 abril 1961.

PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos. Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

R. Cient./FAP, Curitiba, v.6, p.25-40, jul./dez. 2010

SOUZA, José Inácio de Melo e. *A Carga da Brigada Ligeira: Intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945*. São Paulo, Tese de Doutorado, ECA/USP, 1995, vol I, p.57.

_____. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo (1956-67)*. Mestrado/FFLCH/USP, São Paulo, vol. I e II, 1982.