

Sob o Signo da Igualdade: A democracia estética em *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais

Isadora Meneses Rodrigues

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
isadorarodrigues12@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9853-1541>

RESUMO Em suas análises sobre a ficção moderna, Jacques Rancière contesta o clássico estudo de Roland Barthes sobre o efeito de real na literatura. Buscando dar conta da dimensão política envolvida no excesso descritivo da ficção realista, Rancière faz uso do termo ‘efeito de igualdade’. À luz desse conceito, o objetivo central deste artigo é examinar as formas de realização dessa ‘democracia estética’ no cinema de Alain Resnais. Mais especificamente, buscamos analisar como o filme *Hiroshima mon amour* (1959) enseja uma outra divisão do sensível ao questionar a categorização dos gêneros cinematográficos e a hierarquia dos temas da obra.

PALAVRAS-CHAVE Efeito de igualdade; Alain Resnais; *Hiroshima mon amour*; arte e política.

Introdução

No final da década de 1950, expor em imagens em movimento o horror da Segunda Guerra Mundial era um dever e um perigo. Era urgente lidar com o fato de o cinema não ter estado presente para dar testemunho ao Holocausto, mas era preciso também ter cuidado com a tendência passiva e alienada da ficção cinematográfica dominante, que poderia promover a banalização do evento. A questão do irrepresentável, já estruturada como debate filosófico desde Platão, ganhava aí novos contornos ao ser diretamente conectada à crítica do espetáculo, passando a dominar os debates sobre a arte política a partir dos anos de 1960. Como explica Jacques Rancière (2012a), essa querela coloca em oposição radical dois tipos de representação: a imagem visível, que encarna a prova, e a palavra narrada, que tem o testemunho como elemento próprio. Desse embate emerge o discurso que promove a imagem a inimiga da experiência devido à sua suposta inaptidão de

estruturar o real e de atingir a essência da coisa representada. É um debate, segundo Rancière (2012a), em torno do “não poder” (*impouvoir*) da arte.

Foi nesse contexto de consolidação do problema do irrepresentável que Alain Resnais lançou o seu primeiro longa-metragem de ficção, o filme *Hiroshima mon amour* (1959). O cineasta francês já tinha abordado a Segunda Guerra Mundial e a tragicidade do Shoah no curta-metragem *Noite e Neblina* (1955), um dos primeiros filmes a expor o genocídio do povo judeu. Lançado apenas dez anos após o término da guerra, momento em que as feridas ainda estavam demasiado abertas e a França embarcava em um outro conflito bélico para impedir a Revolução Argelina, o curta-metragem utiliza a forma documental para mostrar que o extermínio foi um projeto social planejado e não uma exceção histórica ou um lampejo de loucura da humanidade.

Se, por filmes como esses, Resnais é hoje classificado como um diretor engajado, habitualmente vinculado ao *rive a gauche*¹ da *nouvelle vague*, nos anos de 1960 a sua adesão a um cinema político era constantemente questionada pela esquerda radical francesa. Isso porque a primeira fase de sua carreira foi marcada não só por obras que abordam tragédias sociais de forma direta, como *Guernica*, (1950), *As estátuas também morrem* (1953), *Noite e Neblina* (1955), *Hiroshima mon amour* (1959) e *A guerra acabou* (1966), mas também por filmes acusados de serem formalistas e vazios, como *O ano passado em Marienbad* (1962) e *Je t'aime, Je t'aime* (1968), ficção científica lançada no contexto das manifestações estudantis de maio de 1968 e considerada alienada em relação aos debates daquele momento de efervescência revolucionária.

Esse preciosismo estilístico, segundo os detratores de Resnais, chegou a abafar também as questões urgentes propostas pela narrativa de seus filmes considerados socialmente potentes. Esse argumento fica claro, por exemplo, no debate promovido pela *Positif* sobre o filme *Hiroshima mon amour*. Na conversa, publicada no número 31 da revista do ano de 1959, cinco críticos comentam o enigma moral do longa-metragem, que se move entre o território do sexo e o da morte. Na discussão, o

¹ O *rive a gauche* é o grupo mais à esquerda da *nouvelle vague* francesa, composto por cineastas como Agnès Varda, Chris Marker e Alain Resnais. A vinculação de Resnais ao movimento artístico, contudo, é até hoje questionada pelos estudiosos da sua obra. Sobre a formação da *nouvelle vague*, ver Antoine de Baecque (2010).

escritor francês Louis Seguin questiona o lugar de *Hiroshima* como uma obra de combate, resumindo o problema nos seguintes termos:

Sem chegar ao ponto de dizer que Resnais é nazista ou fascista, podemos lamentar o paralelo entre a libertação de Nevers e o bombardeio de Hiroshima, que lembra os slogans de Rivarol. Sei que Resnais não entende isso no sentido dos neo-pétainistas. Sei que ele queria opor o escárnio de uma tragédia individual à atrocidade de um massacre coletivo, mas essa oposição carece de um pouco de clareza. As palavras de *Hiroshima* parecem juntar-se à fraseologia confusa e perigosa dos partidários da paz a todo custo, daqueles que condenam todas as guerras em bloco enquanto há paz pior do que as guerras, daqueles que viram o florescimento dos acampamentos de extermínio e do militarismo japonês. Resnais se filia, ao que parece, a um campo que se assemelha fortemente ao dos partidários da não intervenção em 37, que fazem de maneira mais ou menos consciente, dependendo se eles agem pelo anarquismo pueril ou pelo gosto pelo regime franquista, o jogo dos futuros agressores. (Seguin et al. 2002, 58, tradução minha)

Tendo em vista tal controvérsia, este trabalho pretende analisar a política no cinema de Resnais – mais especificamente no filme *Hiroshima mon amour* – para além da validade moral das mensagens transmitidas pela narrativa. Faremos isso à luz do conceito de ‘efeito de igualdade’, de Jacques Rancière (2017), que defende que retratar uma situação de injustiça não basta para fazer uma arte de resistência, pois as formas não são desinteressadas ou neutras. Elas participam da produção da realidade e engendram saberes e modos de ser que podem expor ainda mais os sujeitos ao desaparecimento ou fomentar experiências de emancipação ao colocar em cena os estigmas da dominação. O que queremos aqui, portanto, é pensar no poder subversivo de *Hiroshima mon amour* a partir de um investimento analítico que leve em conta que o cinema só opera sob o signo da igualdade quando há um jogo entre enunciados e visibilidades que reconfigura a experiência comum ao produzir rupturas na dinâmica dos afetos.

Para isso, esclareceremos na próxima secção algumas concepções centrais da filosofia de Rancière, como a de partilha do sensível e de regime estético, para então circunscrever a noção de igualdade que guiará a nossa investigação. Na sequência, partiremos para a análise formal do filme em si. Selecionaremos algumas cenas de *Hiroshima mon amour* para pôr à prova o nosso argumento, demonstrando que a obra de Resnais enseja uma outra divisão do sensível ao questionar a

categorização dos gêneros cinematográficos e a hierarquia dos temas da obra. A nossa tese é que o filme embaralha a fronteira entre o ficcional e o documental e coloca a catástrofe coletiva da bomba de Hiroshima no mesmo patamar do desastre pessoal vivido pela protagonista do filme em Nevers. O cineasta busca, assim, escapar de um modelo tradicional, e na maioria das vezes pedagógico, de relação entre arte e política.

O cinema realiza um sonho que ele não inventou

O ‘efeito de igualdade’ aparece na obra de Rancière para contestar o clássico estudo de Roland Barthes sobre o efeito de real na literatura. No texto escrito em 1968, Barthes analisa o que chama de “excesso realista” em *Um Coração Simples*, de Gustave Flaubert, obra que nos mostra as paixões de uma criada analfabeta, Félicité. Povoada de detalhes aparentemente sem função narrativa, o conto provoca estranhamento no leitor ao apresentar objetos insignificantes por meio de longas descrições sem consequências diretas para a trama. São exposições exaustivas sobre a caracterização dos ambientes e detalhamento de traços fisionômicos dos personagens que desestabilizam a unidade e a coerência do perfil psicológico. Para Barthes, esses “detalhes inúteis” aparecem no conto de Flaubert como uma resistência ao sentido e criam uma ideia de verossimilhança oposta à clássica, em que a representação pura e simples do real se basta a si mesma, onde o “ter-estado-lá das coisas é um princípio suficiente da palavra” (Barthes 1972, 42).

Discordando dessa tese, Rancière (2017) considera que o efeito de realidade deixa de fora a questão política envolvida nesse excesso de descrição realista. É para dar conta desse aspecto que o filósofo lança mão do termo efeito de igualdade, caracterizado por um desordenamento da hierarquia da ação e por uma rarefação da história, em que a coerência narrativa não é mais assegurada por um desenvolvimento temporal linear de começo, meio e fim. Rancière considera que essa ruptura da ordem representativa dentro da ficção gera uma cisão radical no que ele chama de ‘partilha do sensível’, um sistema que define os lugares ocupados pelos sujeitos na ordem da experiência e que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (Rancière 2009, 16). Essa cisão se dá porque esses detalhes

inúteis que caracterizam o realismo literário geram uma reconfiguração das subjetividades e das participações políticas na arte ao destacarem a capacidade de qualquer um viver qualquer vida, pois a ordem que divide a humanidade entre seres ativos e passivos é destruída. Em obras como as de Flaubert, é difícil traçar uma fronteira clara entre os que sofrem e os que agem, os que são objetos da ficção e os que são seus sujeitos.

Isso acontece porque nesse tipo de ficção o interesse não está mais voltado para os grandes acontecimentos e personagens históricos, mas para a vida dos anônimos. Dessa forma, os sintomas de uma época passam a ser identificados e explorados a partir da descrição dos detalhes ínfimos da vida do homem qualquer. Se Barthes (1972) enxergou nisso o auge da arte representativa, Rancière vê o início da sua derrocada, pois considera o realismo romanesco uma desvalorização da semelhança na medida em que essa literatura trabalha com

a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história. (Rancière 2009, 35)

É justamente essa ruptura com o sistema narrativo aristotélico – o regime da mimese – que Rancière chama de ‘democracia ficcional’. Como explica o autor (2009, 34), essa democracia marca a entrada da literatura no regime estético das artes, “o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade”, um novo modo de visibilidade que embaralha as identidades e que nega a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas. Esse novo regime torna possível o que o autor chama de cenas de dissenso, operações que desorganizam e alteram o ambiente coletivo por meio da reconfiguração das percepções, produzindo um novo espaço comum “no qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos sua evidência” (Rancière 2012b, 48).

Se esse novo regime foi inaugurado no domínio da palavra, é “o cinema que realiza o sonho que ele não inventou” (Rancière 2010, 89). O sonho de promover o princípio de igualdade radical, fazendo da arte e da vida a mesma coisa ao tornar as experiências equivalentes. Nos

ensaios reunidos em *A Fábula Cinematográfica* (2013), o filósofo francês explica que essa “glória do qualquer um” é realizada em toda a sua complexidade na arte cinematográfica porque é ela que dá a ver as contradições dessa revolução. Isso porque os filmes realizam essa aspiração literária a partir de um custo: o de não inscrever diretamente o pensamento nas formas sensíveis, mas de combinar constantemente “a lógica narrativa que comanda os episódios e a lógica da imagem que detém e reengendra a narrativa” (Rancière 2013, 57). Ele discorda, nesse sentido, de Deleuze e do seu clássico corte temporal entre cinema clássico e moderno, pois considera que a imagem-movimento e a imagem-tempo não caracterizam duas eras do cinema e sim duas lógicas da imagem que aparecem em relação de quase indiscernibilidade desde o surgimento da arte cinematográfica.²

Olhar para o cinema de Alain Resnais a partir dessa matriz filosófica é, portanto, pensar a política de seus filmes. Política não só no sentido de representação de uma situação social de injustiça, mas principalmente como estratégia de uma operação artística formal que busca interromper a hierarquização das formas de vida que é sustentada pela ordem policial. Nesse sentido, a igualdade que aludimos aqui não é um valor e nem mesmo um porvir, “um dado que a política aplica, uma essência que a lei encarna, nem um objetivo que ela se propõe atingir” (Rancière 2018, 47); ela é um pressuposto que se baseia na posição radical da equivalência das inteligências. É a manifestação da capacidade dos que não têm parte na divisão hegemônica do sensível para expressarem o que percebem na vida comum. Segundo Ângela Marques e Marco Prado (2018, 13), essa igualdade defendida por Rancière tem como premissa básica suspender a relação única de causa-efeito que busca dar conta da experiência com o objetivo de tratar as formas de vida dos homens “sem explicá-las ou silenciá-las com a pretensa superioridade da sintaxe dominante”.

Assim, o que investigamos aqui é como o cinema de Resnais, muitas vezes acusado de formalista e alienado, se sustenta em uma poética da igualdade ao tentar abolir as fronteiras entre existências que são dignas da ficção e as que não são, colocando em crise a distribuição dos espaços e das competências dentro da narrativa.

² Para uma análise mais detalhada dessa divergência, ver “De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema” (Rancière 2013).

A política de igualdade em *Hiroshima mon amour*

Hiroshima mon amour, que foi definido como um “documentário de ficção” pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha (2008),³ acompanha a história de uma atriz francesa casada, interpretada por Emmanuelle Riva, que está em Hiroshima terminando a participação em um filme sobre a destruição em massa desencadeada pelo bombardeio da cidade durante a Segunda Guerra Mundial. No dia que antecede a sua partida, ela começa um relacionamento com um também casado arquiteto japonês, interpretado por Eiji Okada. Durante as poucas horas que lhe restam em Hiroshima, a personagem de Riva irá relembrar, a partir da relação com o novo amante, um passado de dor vivido durante a sua juventude na cidade de Nevers, na França, quando enlouqueceu e foi exilada após um envolvimento amoroso com um soldado alemão no período da guerra.

Existe, portanto, um filme dentro do filme e é a partir desse jogo reflexivo que Resnais tensiona a distinção entre a obra formal pura e o filme engajado, entre a ficção e o documentário. Apesar de não ficar claro o gênero da película que está sendo gravada dentro da narrativa de *Hiroshima mon amour*, a natureza de muitas das imagens propostas tem caráter documental. Na sequência inicial, por exemplo, vemos uma série de pontos turísticos da cidade: o hospital que recebeu os feridos, monumentos que nos lembram o evento, museus, a Praça da Paz etc. Essas imagens parecem representar os lugares supostamente visitados pela atriz francesa durante a sua estadia em Hiroshima, pois aparecem intercaladas com planos que mostram partes dos corpos dela e do japonês entrelaçados em uma cama de hotel, cobertos pelo suor da relação sexual e pelas cinzas da guerra. É como se estivéssemos vendo o que ela já viu enquanto ela narra essa experiência para o amante. A convenção cinematográfica para mostrar o que supostamente se passou, contudo, não é o *flashback*, mas imagens que funcionam como um arquivo. Algumas dessas imagens foram tiradas de documentários e filmes de ficção japoneses que abordaram a tragédia antes de Resnais.

³ Rancière (2013, 169), em uma brevíssima referência que faz ao cinema de Alain Resnais, designa *Hiroshima mon amour* como um filme de “ficção”, ironicamente entre aspas, ao compará-lo com *Level five* (1999), de Chris Marker.

O escritor francês Bernard Pingaud foi um dos primeiros a perceber, ainda nos anos de 1960, que o retorno no tempo não funciona como um *flashback* explicativo tradicional no cinema de Resnais, pois raramente aparece para servir ao andamento da trama. Ele chamou de *retour en avant* (Pingaud 2002, 73) esse recuo que interrompe a cronologia da história para marcar narrativamente a introspecção dos personagens na memória, sempre atualizada em *Hiroshima mon amour* em função do presente e do porvir. Muito mais do que uma restituição do passado, a memória aparece com um ataque a ele. Esse “recuo para frente”, portanto, é uma reconstrução imaginativa do que se passou. Anos mais tarde, na década de 1980, Deleuze, baseado na filosofia bergsoniana, assinalou, nos seus livros sobre cinema, que essa memória não era a mera capacidade de evocar lembranças individuais nem uma memória coletiva de um povo existente, mas uma “memória-mundo” em que a tela funciona como “membrana cerebral onde se afrontam imediatamente, diretamente, o passado e o futuro, o interior e o exterior, sem distância designável, independentemente de qualquer ponto fixo” (Deleuze 2018, 184).

Com o uso desse falso flashback e desse cruzamento dos gêneros cinematográficos na sequência inicial do filme, Resnais parece querer afirmar que ambos os discursos, o ficcional e o documental, pertencem a um mesmo regime de sentido, pois, no seu cinema, não existe uma divisão entre atividades sérias, que seriam próprias da arte erudita, e atividades lúdicas, destinadas ao entretenimento.⁴ Tudo aparece misturado, como já indicava Marguerite Duras (1960, 12, tradução minha) no roteiro do filme, “sem nenhum princípio de preconceito, do jeito que essas coisas acontecem em qualquer lugar, todo dia”.

Para explorar mais essa questão, tomemos como ponto de partida uma cena do primeiro ato do filme. Depois de uma noite de amor, os dois personagens sem nome conversam sobre as suas vidas em um quarto de hotel em Hiroshima. Enquanto a francesa se arruma para ir ao set de filmagem, o japonês a observa atento, curioso em descobrir qualquer informação adicional sobre a mulher misteriosa que conheceu há

⁴ Sempre associado a artistas renomados, como Proust e Van Gogh, Alain Resnais nunca escondeu sua admiração por uma arte considerada menor, popular. Na sua juventude, se interessou muito mais pela leitura de histórias em quadrinhos (HQs) do que pelo cânone literário. Essa paixão conflituosa entre erudito e popular aparece em todo a sua obra, principalmente em *I want to go home* (1989), uma crítica à elite intelectual francesa da época que classificava as HQs como vulgares.

menos de 24 horas. Ao perceber que ela veste um uniforme de enfermeira, o japonês a questiona sobre o que é o filme que ela veio fazer em Hiroshima. A personagem de Riva responde, sem abandonar o tom descontraído da conversa, se tratar de um filme sobre a paz. “O que se pode querer fazer aqui senão um filme sobre a paz?”, ela acrescenta com um sorriso enquanto se dirige até a cama para beijar sensualmente os braços do amante.

Gostaríamos de chamar atenção para esse movimento da atriz em determinar por meio da fala aquilo que seria o certo a se fazer em relação ao desastre de Hiroshima (um filme sobre a paz) ao mesmo tempo em que abandona essa seriedade crítica para expor a sensualidade do seu corpo cheio de desejo, dando continuidade à história de amor sem mais implicações sobre o assunto da guerra. Parece haver aí uma oposição entre mostrar e dizer, pois a metanarrativa entra em cena para pôr em xeque a regra de conveniência entre tema e forma. Essa regra, segundo Rancière (2009, 31), é própria do regime representativo das artes, em que as maneiras de fazer e julgar se baseiam no princípio de “distinção de gêneros em função do que é representado”.

Enquanto o filme dentro do filme, o suposto documentário, trabalha com a política adotando um modelo de eficácia pedagógico que busca explicar uma situação de injustiça, *Hiroshima mon amour* dá a ver os limites dessa regulação representativa. Não será com um filme sobre a paz que Resnais falará da guerra, mas com um filme sobre um caso de amor banal entre pessoas anônimas. Será em meio a um encontro trivial, num dia comum do presente de uma pessoa qualquer – como acontece, por exemplo, em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf – que a memória individual, o trauma pessoal vivido pela atriz em Nevers, e a memória coletiva, a catástrofe social da bomba de Hiroshima, aparecerão em cena.

Como já apontamos no início do texto, parte da crítica cinematográfica apresentou ressalvas a essa proposta de Resnais de abordar o horror da guerra a partir de um encontro erótico entre um homem e uma mulher. O brasileiro Paulo Emílio Gomes, por exemplo, no primeiro dos cinco textos que publicou sobre o filme no *Estado de S. Paulo* nos anos de 1960, demonstrou certo incômodo pela ausência do que chamou de “sentimentos socializados”, o que segundo ele acabou gerando imobilidade e apatia no espectador, que dificilmente consegue se conectar com as pretensas discussões morais e políticas do filme.

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 neurótico. A ausência de sentimentos socializados torna o escândalo impossível. O patriota francês, o racista mais antijaponês, o católico mais imbuído de horror ao adultério, ficam necessariamente desarmados diante de *Hiroshima mon amour*, pois a fita não lhes propõe ideias, mas os introduz num delírio. (Gomes 2015a, 318)

No último artigo escrito sobre o filme, “Não gostar de Hiroshima”, Gomes supõe que o que provavelmente incomodou parcela da crítica foi o fato de o filme violar não apenas as regras artísticas, “mas igualmente as do jogo político. As antinomias da última guerra são ignoradas. Ocupados e ocupantes, amigos e inimigos, participam todos do mesmo cortejo de vítimas” (Gomes 2015b, 332). Isso acarretou, segundo o crítico brasileiro, certa impressão de que Alain Resnais e sua roteirista, a romancista e cineasta Marguerite Duras, aveludaram o horror da guerra. Um efeito, principalmente, da entonação suave da voz de Emmanuelle Riva durante as narrações em off que descrevem as consequências da bomba para a cidade japonesa. Também no Japão, como relata Emma Wilson (2009, 47), o filme despertou oposição durante a sua produção e filmagem devido alguns *hibakusha*, os sobreviventes japoneses dos ataques nucleares, considerarem a sensualidade da obra um insulto.

Se, por um lado, ao colocar em relação a memória coletiva e a individual Resnais assumiu o risco de justapor duas histórias incomensuráveis, por outro, no argumento do roteiro publicado, Duras desafia essa perspectiva ao escrever: “o desastre de uma mulher em Nevers e o desastre de Hiroshima se correspondem EXATAMENTE” (Duras 1960, 30, maiúsculas no original, tradução minha). Não se trata, portanto, de sobrepor as duas histórias, mas de dar a ver uma ligação inelutável entre ambas. Não há aqui o medo do sacrilégio em relação a temas sagrados, que só podem ser tratados de uma determinada maneira, pois no regime estético das artes, regime próprio do cinema segundo Rancière, pode-se falar de Hiroshima de qualquer lugar, mesmo de uma cama de hotel, entre troca de carícias e gozo, porque o verdadeiro sacrilégio já aconteceu. É Hiroshima, o evento ele mesmo. O acontecimento aqui não impõe ou proíbe por si mesmo nenhum dever representativo, pois o que importa na arte política é

mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (Rancière 2012b, 64)

Na justiça poética de Resnais, o japonês e o alemão, por exemplo, são tirados da posição que esperamos que os seus corpos ocupem em um filme sobre a Segunda Guerra Mundial. Eles não são colocados como simples inimigos do homem e da bondade do mundo, pois não é mais possível pensar em termos dualistas. O alemão e o japonês são apresentados como seres complexos, amantes de uma francesa que viveu verdadeiramente com os dois uma experiência de amor, destruição e ódio. A ficção democrática não se torna, assim, um mero sermão. Parafraseando a personagem de Riva na continuação da sequência que comentamos anteriormente, o cinema tem também uma moralidade duvidosa. Ele duvida da moral dos outros.

Trata-se da abordagem inédita de um episódio histórico relativamente recente em 1959. Inédita para a época porque Resnais chama atenção para o próprio fazer cinematográfico ao avaliar o seu poder ou não poder de se revelar como um artefato da memória. A guerra não aparece em *Hiroshima mon amour* como um parêntese da história de amor, como acontece em clássicos hollywoodianos como *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, e em *Os Melhores Anos de Nossas Vidas* (1946), de William Wyler; nem como “reportagens reconstituídas” (Bazin 2014, 285), como no neorealismo italiano, em que a ação remete à realidade política e econômica da guerra por meio de um engajamento discursivo imediato. No filme de Resnais, o evento histórico conserva autonomia em relação à vida privada, mas essa autonomia serve para falar da impossibilidade de se discorrer sobre esse acontecimento a partir de uma simples descrição e transmissão de informação sobre o evento.

Nas imagens supostamente documentais que aparecem dentro de *Hiroshima mon amour*, temos aquilo que é esperado desse gênero fílmico no senso comum. São imagens de museus da cidade que mostram o horror daquilo que foi, uma tentativa de reconstituição do

passado a partir do acúmulo de dados. Contudo, Alain Resnais parece buscar esses locais de memória para falar justamente do quanto eles não dão conta da dimensão do que realmente aconteceu. Assim, na primeira cena do filme, a do icônico entrelaçamento dos corpos dos dois amantes, a atriz descreve os espaços que viu, dizendo saber tudo sobre Hiroshima, e o japonês nega esse conhecimento dado pelas supostas imagens de arquivo. “Eu vi tudo em Hiroshima”, ela diz. “Você não viu nada em Hiroshima... nada”, ele a confronta durante todo o desenrolar da sequência.

É assim que Resnais coloca em cena a complexidade ligada à transmissão da cultura, processo que muitas vezes se transforma no que Didi-Huberman (2017a) chama de museificação de um acontecimento histórico. Esse procedimento, adotado pela maioria dos pontos turísticos destinados à memória, deixa de fora o que não é declaradamente ilustrativo e facilitador das experiências, colocando lado a lado imagens chocantes e lojas de *souvenirs* que vendem lembranças descartáveis do terror. Esses lugares também aparecem na longa sequência inicial de *Hiroshima mon amour*. Os planos que mostram, alternadamente, desejo, horror e consumo são acompanhados pelo som acusmático das vozes do japonês e da francesa, que dialogam sobre a relação da rememoração com o esquecimento. Resnais coloca em cena aí algo que se tornou um dos temas centrais dos estudos contemporâneos sobre memória, a ideia de que o olvido “não apenas torna a vida vivível, como constitui a base dos milagres e epifanias da própria memória” (Huysen 2014, 158).

Ao contrário do que acontece nesses lugares sem reciprocidade e que ignoram a riqueza sensível da experiência ao misturarem horror e consumo, em *Hiroshima mon amour* não é mais possível instruir os que não sabem, os que não viram, ou constituir uma memória sobre um fato histórico por meio do acúmulo de informação. Para Rancière, essa relação entre informação e memória é conflituosa e perigosa, pois

Quanto mais fatos abundam, mais se impõe o sentimento de sua uniformidade indiferente, mais se desenvolve, também, a capacidade de fazer de sua justaposição interminável uma impossibilidade de concluir, uma impossibilidade de ler neles o sentido de “uma” história. Para negar o que aconteceu, como mostram, na prática, os negacionistas, não é preciso negar muitos fatos, basta retirar os elos que os relacionam e lhes conferem a consistência de uma história. O reino do presente da informação rejeita fora da realidade o que foge do processo homogêneo e indiferente de sua

autoapresentação. Ele não se contenta em rejeitar tudo, de imediato, no passado. Do próprio passado ele já faz o tempo do duvidoso. (Rancière 2013, 160)

É justamente na tentativa de reconstituir um elo entre os fatos históricos e a vida das pessoas comuns que Resnais nega o poder que a superabundância de dados do passado tem de gerar memória, fazendo isso por meio do confronto da experiência do japonês, que viveu de perto as consequências da bomba de Hiroshima ao perder parte da família, e da turista francesa, que acumulou informações em suas visitas aos pontos turísticos da cidade. As peles que descolaram dos corpos, os 200 mil mortos e 80 mil feridos em apenas nove segundos, o calor que fez no momento da explosão da bomba, tudo isso a personagem de Riva e nós, espectadores, conhecemos nos livros de história, nos museus e nos noticiários. Mas esses dados não serão suficientes para a experiência de alteridade. Para relacionar a vida dos dois amantes à vida social o real precisará ser ficcionalizado. A ficção aparece aqui não como mentira que esconde a essência das coisas, mas como um modo de nos aproximar do que foi deixado de lado, de construir novas relações entre aparência e realidade. Em *Hiroshima mon amour*, o caráter ficcional da memória documental é assumido. Como nos lembra Rancière (2012b, 74), “é a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias”.

Essa memória como ficção será moldada em *Hiroshima mon amour* a partir do confronto constante entre as imagens supostamente sérias do filme que está sendo feito dentro do filme e a sensualidade do encontro amoroso entre a francesa e o japonês – um encontro que dispara a rememoração do episódio trágico vivido pela personagem de Riva e da tragédia pela qual passou a cidade japonesa. Em ambos os casos, não se trata somente de trazer o passado à tona, mas de fazer com que o ato de lembrar movimente o presente e traga inquietude e transformação, permitindo a verdadeira empatia e troca entre dois anônimos, que ao final do filme se reconhecerão um ao outro a partir dessas experiências compartilhadas. A partir dessa apropriação da reminiscência um do outro, eles serão finalmente nomeados. Ela se chamará Nevers e ele Hiroshima. Dessa forma, podemos afirmar que a comunicação da experiência se dá por meio de um tempo multidirecional próprio do ato

de rememoração, em que presente, passado e futuro são unidades contíguas e simultâneas.

A política de igualdade em Resnais está muito mais ligada, portanto, ao ato de questionar a hierarquia dos temas e da divisão dos gêneros cinematográficos, borrando as fronteiras entre o documental e o ficcional e entre as atividades sérias e as banais. Essa dissolução de categorias rígidas, como já assinalamos no início do texto, é própria do regime estético, pois nesse modo de identificação das artes não faz sentido dizer que um filme sobre a guerra, sobre o que certa teoria estética chamou de ‘irrepresentável’, só pode aparecer por meio do documentário, gênero que supostamente organiza de forma séria os fatos comprovados.⁵ A igualdade de todos os temas, que redistribui a hierarquia das representações dentro da ficção, é a negação de que existem meios e formas específicas para determinados conteúdos, pois tudo agora está nivelado no mesmo plano, grandes e pequenos acontecimentos, homens e coisas.

Os limites da democracia das percepções em *Hiroshima mon amour*

Uma pequena ressalva deve ser feita em relação a essa nova sociabilidade proposta pelo filme de Resnais. A tal ‘democracia das percepções’ e ‘igualdade das inteligências’ de que fala Rancière (2017) – exercida, por exemplo, no romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, que desloca o tempo todo a experiência da burguesa Clarissa para a dos anônimos de Londres – não se realiza por completo em *Hiroshima mon amour*. Talvez em filmes posteriores, como em *Muriel* (1963), essa conexão universal das sensibilidades se aprofunde. Aqui, Resnais ainda se interessa sobretudo pelo homem burguês e ainda traz em alguma medida a ideia de personagem central que guia uma intriga. São as percepções da francesa que ganham destaque na narrativa e a própria vivência do japonês é deixada de lado para que o seu personagem sirva

⁵ Sabemos que existe uma vasta produção teórica que aborda o documentário em termos mais radicais, colocando em discussão as tradicionais noções em torno do real e da representação. Contudo, nos referimos aqui especificamente a certo senso comum que ainda insiste em tomar o documentário, notadamente o jornalístico, como mero meio informativo que mostra os fatos exatamente como eles ocorreram. É essa noção que Rancière (2013, 159-170) questiona, pois o filósofo encara o documentário como um “tipo de ficção” que embaralha as normas de conveniência do regime representativo, que busca vincular um gênero artístico, uma forma, a certa predisposição essencialista em mostrar determinado tipo de temática, um conteúdo.

de ponto de escuta, mesmo que a sua escuta ativa constantemente movimentando a experiência de rememoração da personagem de Riva.

Resnais parece ter consciência da limitação do seu gesto, como sugerido pelo momento no filme em que a atriz é surpreendida pelo amante japonês no set de filmagem. Enquanto os dois conversam sobre as gravações, vemos cenas dos bastidores do filme dentro do filme no fundo do plano. Pessoas caminham de um lado para o outro carregando equipamentos e alguns figurantes também transitam pelo lugar. Em determinado momento, o japonês pergunta se as filmagens terminaram e a francesa responde que sim, mas apenas para ela, pois a partir dali serão filmadas o que ela chama de “la scènes de foule” (as cenas de multidão). Nos planos subsequentes, os dois passam a observar por algum tempo esse agrupamento de gente, composto por jovens e crianças que marcham segurando cartazes com palavras de ordem, fotografias ampliadas de vítimas da bomba de Hiroshima e artefatos simbólicos que representam a paz. Todos desfilam lentamente, alguns com semblantes orgulhosos, mas a maioria parece indiferente. Tudo um pouco artificial, marcando um protesto encenado para o filme que está sendo gravado ali. Um filme “internacional sobre a paz”, nas palavras da francesa. Em determinado momento, o japonês e ela correm em movimento contrário ao dos figurantes e parecem ser arrastados por essa massa de gente, sem nunca serem confundidos ou se integrarem a ela. Seja pela proximidade do plano de seus corpos, seja pelo fato de Riva ser o único rosto ocidental ali.

Com essa forma de mostrar a massa homogênea composta por corpos sem nome – corpos que não agem, mas apenas observam –, Resnais parece se afastar de certa noção de ‘povo’ presente na obra de Rancière. Como explica o filósofo francês (2018), o povo não é uma entidade ou um grupo social formado pela contagem dos pobres, nem um tipo étnico ou a soma da população. O povo é uma unidade que reivindica o seu quinhão na partilha do sensível, os sem parte que “não têm nenhum título positivo — nem riqueza, nem virtude — mas que, no entanto, se veem atribuir a mesma liberdade que aqueles que os possuem. As pessoas do povo, com efeito, são simplesmente livres como as outras” (Rancière 2018, 23, grifo do autor).

Esse afastamento, contudo, é apenas aparente. A cena descrita anteriormente exemplifica o que Deleuze quer dizer quando afirma, em *A Imagem-Tempo* (2018, 312), que Resnais é um dos cineastas mais políticos do ocidente justamente porque sabe mostrar “como o povo é

o que está faltando, o que não está presente”. Isso porque Resnais destaca essa falta ao colocar em evidência os dois protagonistas, dotados de suas capacidades de participar e de questionar a distribuição do sensível, confrontando-os com o conjunto de homens não nomeados que não podem, no filme dentro do filme, se pronunciar a respeito de questões comuns, pois continuam como plano de fundo da História e da ação, segurando cartazes escritos por outros. A “cena da multidão” exhibe homens sem qualidades que funcionam como força passiva da diegese. São os povos figurantes de que fala Didi-Huberman (2017b, 23), que na economia cinematográfica dominante correspondem “a um acessório de humanidade que serve de quadro à representação central dos heróis, verdadeiros atores da narrativa, os protagonistas, como se diz. Eles são na história que se conta uma espécie de pano de fundo composto por rostos, corpos, gestos”.

Enquanto o diretor do filme dentro do filme se preocupa em falar do horror da Segunda Guerra Mundial a partir do povo como uma massa ideal e homogênea – e um plano da equipe de filmagem não aparece ali à toa –, Resnais opta por destacar duas singularidades. Essa sequência mostra que a potência da poética da igualdade trabalhada em *Hiroshima mon amour* está muito mais ligada a colocar em crise a relação entre imagem e política do que em propor um caminho adequado para abarcar a infinitude de experiências que povoam o mundo.

Ao constatar essa ausência do povo por meio da metanarrativa, o filme acaba problematizando o modo habitual de retratá-lo no cinema, uma forma de exposição que, na maioria das vezes, só é capaz de mobilizar o desgastado afeto da indignação passageira. Voltando à questão do irrepresentável, concordamos com Rancière quando diz que o problema da arte política não é a banalização do horror pelo excesso de imagens, não é a oposição entre imagens e palavras; o problema é que a arte está inserida em um sistema de informação que funciona

selecionando seres que falam e raciocinam, que são capazes de ‘decriptar’ a vaga de informações referentes às multidões anônimas (...). A solução, portanto, não é opor as palavras às imagens visíveis. É subverter a lógica que faz do visual o quinhão das multidões e do verbal o privilégio de alguns. (Rancière 2012b, 94-95)

O que *Hiroshima mon amour* faz é justamente questionar essa gramática vigente, fazendo jus a um dispositivo que nasceu no regime estético das artes.

Considerações finais

O presente artigo procurou debater a política de igualdade que é trabalhada no cinema de Alain Resnais, mais especificamente no seu primeiro longa-metragem. Por meio da análise de alguns cenas de *Hiroshima mon amour* e com auxílio da teoria política e estética de Jacques Rancière, mostrou-se que o efeito de igualdade pode ser pensado como um movimento formal da obra que busca pôr em crise a hierarquia dos temas e dos gêneros cinematográficos ao tornar mais opacas as fronteiras entre o documental e o ficcional e ao tratar de um evento trágico a partir das banalidades cotidianas de um encontro amoroso. Com essa atenção à forma, acreditamos que o filme desorganiza a ordem de dominação que distribui os corpos na sociedade de acordo com a sua ocupação, o que acaba por romper com o regime pedagógico que dá a ver a relação entre arte e política somente por meio da articulação de conteúdos socialmente engajados.

O artigo apontou igualmente os limites de tal empreitada, pontuando que *Hiroshima mon amour* ainda é centrado em um protagonista que conduz uma trama, por mínima que seja, o que acaba por limitar a democracia das percepções. A limitação desse subjetivismo unipessoal, contudo, é salientada na própria encenação fílmica, que enfatiza a ausência do povo por meio da metanarrativa que confronta as escolhas formais do filme dentro do filme com as escolhas do próprio Resnais.

Por fim, é importante lembrar que esse efeito de igualdade na ficção tem muito pouco a ver com a democracia que as leis e os estados policiais podem decretar, pois está além e aquém de qualquer forma de governo. Uma arte sob o signo da igualdade se contenta em ser o que Rancière chama de sabedoria de superfície. Essa sabedoria se revela quando o cinema se contenta em “não concluir, não afirmar, mas ‘murmurar’, como faz o vento com as folhas” (Rancière 2017, 103).

Referências

- Baecque, Antoine de. 2010. *Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Barthes, Roland. 1972. “Efeito de real”. In *Literatura e semiologia*, editado por Antônio Sérgio Mendonça e Luiz Felipe Baeta Neves, 35-44. Petrópolis: Vozes.
- Bazin, André. 2014. “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Libertação”. In *O que é o cinema?*, editado por Livia Lima, 281-306. São Paulo, Cosac Naify.
- Deleuze, Gilles. 2018. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: editora 34.
- Didi-Huberman, Georges. 2017a. *Cascas*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2017b. “Povos expostos, povos figurantes”. *Vista: Revista de Cultura Visual* 1(1): 16-31. <https://doi.org/10.21814/vista.2963>
- Duras, Marguerite. 1960. *Hiroshima Mon Amour*. Paris: Gallimard.
- Gomes, Paulo Emílio Sales. 2015a. “A pele e a paz”. In *O Cinema no Século*, editado por Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 2015b. “Não gostar de Hiroshima”. In *O Cinema no Século*, editado por Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes. São Paulo: Companhia das Letras.
- Huyssen, Andreas. 2014. *Culturas do Passado-presente: Modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Marques, Ângela Cristina Salgueiro e Prado, Marco Aurélio Máximo. 2018. “O método da igualdade em Jacques Rancière: entre a política da experiência e a poética do conhecimento”. *Mídia e Cotidiano* 12 (3): 7-32. <https://doi.org/10.22409/ppgmc.v12i3.27105>
- Pingaud, Bernard. 2002. “À propôs d’Hiroshima mon amour”. In *Positif, revue de cinéma: Alain Resnais*, editado por Stéphane Goudet, 66-86. Paris: Gallimard.
- Rancière, Jacques. 2009. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2010. “O Efeito de realidade e a Política da Ficção”. *Novos Estudos CEBRAP* 86 (1): 75-99. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000100004>
- _____. 2012a. “Se o irrepresentável existe”. In *O Destino das Imagens*, 119-149. Rio de Janeiro: Contraponto.

- _____. 2012b. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- _____. 2013. *A Fábula Cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus.
- _____. 2017. *O Fio Perdido: Ensaio sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2018. *O Desentendimento*. São Paulo: Editora 34.
- Rocha, Glauber. 2008. “Primeira visão de Hiroshima”. In *Retrospectiva Alain Resnais: A revolução discreta da memória*, editado por Cristian Borges, Gabriela Campos e Ines Aisengart. Rio de Janeiro: CCBB.
- Seguin, Louis et al. 2002. “Quoi de neuf? Débat”. In *Positif, revue de cinéma: Alain Resnais*, editado por Stéphane Goudet, 55-65. Paris: Gallimard.
- Wilson, Emma. 2009. *Alain Resnais*. Manchester: Manchester University Press.

FILMOGRAFIA

- Casablanca* [longa-metragem] Dir. Michael Curtiz. Warner Bros, Estados Unidos da América, 1942. 102min.
- Os Melhores Anos de Nossas Vidas* [*The Best Years of Our Lives*, longa-metragem]. Dir. William Wyler. The Samuel Goldwyn Company, Estados Unidos da América, 1946. 170min
- Guernica* [curta-metragem] Dir. Alain Resnais. Panthéon Productions, França, 1951. 13 min.
- As Estátuas também Morrem* [*Les statues meurent aussi*, curta-metragem] Dir. Alain Resnais. Tadié Cinéma, França, 1953. 30min.
- Noite e Neblina* [*Nuit et Brouillard*, curta-metragem] Dir. Alain Resnais. Argo Films, França, 1955. 32min.
- Hiroshima mon amour* [longa-metragem] Dir. Alain Resnais. Argo Films, França, 1959. 90min.
- O Ano Passado em Marienbad* [*L'année dernière à Marienbad*, longa-metragem] Dir. Alain Resnais. Terra Film, França, 1961. 94min.
- Muriel ou le temps d'un retour* [longa-metragem] Dir. Alain Resnais. Argo Films, França, 1963. 112min.

A Guerra Acabou [*La guerre est finie*, longa-metragem] Dir. Alain Resnais. Europa Film, França, 1966. 121min.

Je t'aime, je t'aime [longa-metragem] Dir. Alain Resnais. Parc Film, França, 1968. 94min.

I want to go home [longa-metragem] Dir. Alain Resnais. Films A2, França, 1989. 100min.

Under the Sign of Equality: Aesthetic democracy in Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959)

ABSTRACT In his analysis of modern fiction, Jacques Rancière challenges Roland Barthes' classic study of the effect of reality in literature. Seeking to account for the political dimension involved in literary realism's excessive descriptions, Rancière makes use of the term 'equality effect'. Taking this concept into consideration, this article aims to examine the forms of realization of this 'aesthetic democracy' in the cinema of Alain Resnais. More specifically, it analyzes how the film *Hiroshima mon amour* (1959) gives rise to another division of the sensible by questioning the categorization of cinematographic genres and the hierarchy of the work's themes.

KEYWORDS Equality effect; Alain Resnais; *Hiroshima mon amour*; art and politics.

Recebido a 7-04-2020. Aceite para publicação a 21-03-2021.