



*Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959). Fonte: divulgação.

## ***Hiroshima mon amour:*** **A representação da** **história e da memória** **sob a perspectiva de** **Andreas Huyssen**

Renata Pinheiro Souto<sup>1</sup>

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul PUCRS

**Resumo:** *Hiroshima meu amor* (*Hiroshima Mon Amour*, Alain Resnais, 1959) é considerado uma obra sem precedentes na história do cinema, pois explora não apenas as implicações éticas da memória, mas também o luto e o testemunho em relação a representação fílmica de traumas históricos. Nesse sentido, este artigo busca examinar a representação da história e da memória no filme, argumentando que esta obra pode ser interpretada como um importante primeiro exemplo de filme que pré-datou o “memory boom” estudado por Andreas Huyssen.

**Palavras-chave:** comunicação; memória; Hiroshima; eventos traumáticos.

**Abstract:** *Hiroshima My Love* (*Hiroshima Mon Amour*, Alain Resnais, 1959) is considered an unprecedented project in the history of cinema, it explores not only the ethical implications of memory, but also the grief and the testimony in relation to film representation of historical trauma. In this sense, this article seeks to examine the representation of history and memory in the film, arguing that this work can be interpreted as an important first example of film that pre-dated the “memory boom” studied by Andreas Huyssen.

**Keywords:** communication; memory; Hiroshima; traumatic events.

### **INTRODUÇÃO**

O olhar atento que se volta para o passado parece ser um olhar que busca reconstituir e iniciar, de certa maneira, uma reflexão que ainda se faz necessária no tempo presente. O cinema, desde as suas primeiras produções, tem conduzido seus espectadores a

<sup>1</sup> [souto.re@gmail.com](mailto:souto.re@gmail.com)

lugares desconhecidos. Rompendo os limites do tempo e do espaço, o filme, em diversas ocasiões, reconstitui acontecimentos, inscrevendo a História em película, o que torna possível o retorno à experiência passada.

Ao recobrar fatos, o cinema não somente retrata e problematiza as temáticas abordadas, mas também tem a capacidade de construir visões singulares do universo eternizando em imagens e sons. Nesse sentido o cinema como documento, através de suas representações imagéticas, tem a capacidade de armazenar memórias. Lyotard (2005) é um autor que caracteriza a memória como um conjunto de instâncias:

A memória à qual se dirigem os filmes não é nada em si, assim como o capital nada mais é do que instância capitalizante. A memória é uma instância, um conjunto de instâncias vazias, que não operam de maneira alguma pelo seu conteúdo; a *boa forma*, a *boa luz*, a *boa montagem*, a *boa mixagem* não são boas porque conforme à realidade perspectiva ou social, mas porque são os *operadores cenográficos a priori*, que, ao contrário, determinam os objetos que devem ser registrados na tela e na *'realidade'*. (LYOTARD, 2005, p. 225)

Embora o cinema tenha esse caráter documental existe uma discussão acerca da representação fílmica, mais especificamente sobre a lacuna que existe entre um fato concreto e verdadeiro e a sua representação.

A representação é explicada por Rancière como o “regime do pensamento da arte” (2012, p. 119) Mais do que isso, ele discute a irrealidade da representação e uma certa impossibilidade de representação do sensível. Conforme o autor, “a representação é um desdobramento ordenado de significação, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa” (idem, p. 124) O autor ainda cita a teoria kantiana do gênio como “aquele que não sabe o que faz nem como faz” (idem, idem), mas chega a um produto final. Nesse sentido, o cinema requer um certo grau de liberação para poder representar.

Lyotard também trabalha a ideia de representação e estética em um sentido mais amplo. Para o autor a arte de representar significa, em última instância, saber excluir imagens, pois na tentativa de cortar todos os “inconvenientes” da obra para imprimir mais realidade a ela o filme acaba se tornando algo muito estetizado.

Outro aspecto relevante é a questão da percepção do espaço-tempo para uma cultura segundo Huyssen (2000). Nesse sentido o cinema surge como um dispositivo que tem a função de registrar e arquivar a memória já que, segundo o autor, estamos vivendo um período de amnésia cultural. Esta amnésia pode ser simultaneamente provocada pelas mídias (como o próprio cinema) mas pode também estar sendo “curada” por elas.

Dizer isso significa, segundo Huyssen (idem), que delegamos às mídias a capacidade de armazenar nossa memória e passamos a reduzir, então, nossa capacidade de armazenamento pessoal. Já em outro sentido quando se fala em “cura” da amnésia que estamos vivenciando é no aspecto de, em última instância, termos a capacidade de armazenar informações em arquivos midiáticos no qual teremos a possibilidade de acessá-los ao longo dos tempos.

Os filmes biográficos são um exemplo de gênero cinematográfico que buscam abordar eventos históricos e têm sido utilizados como opção estética para tal tarefa desde os primórdios do cinema, já que tem a capacidade de legitimar “ao evocar um personagem real, misturando de forma inextricável detalhes autênticos, lugares-comuns e traços fictícios.” (GUTFREIND e STIGGER 2013, p.177).

Ainda nos dias de hoje é possível identificarmos uma tendência no cinema em se apoiar em “regras que constituem a narrativa convencional” (GUTFREIND e STIGGER, idem, p.183). Alguns tipos de documentário, por exemplo, que compartilham desta estilística convencional, buscam construir uma aparência de realidade através de uma montagem que destaca o caráter informativo do filme.

O cinema convencional, que busca a impressão de realidade, organiza a ordem de seus elementos para um tipo de representação do espaço e do tempo

facilmente identificável para o público. É com a ruptura desse cinema que o espectador pode ser surpreendido com uma representação inusitada, isto é, a intenção é romper com a ilusão para fazer o espectador pensar, refletir sobre a realidade representada pelos personagens. (GUTFREND e STIGGER, idem, p. 178).

Logo, é possível observarmos que cada vez mais se tenta renovar as referências estéticas tradicionais. Embora a arte cinematográfica tenha, em parte, tentado se adequar ao real, não existe uma maneira certa ou errada de se representar tais acontecimentos e é a partir da liberdade dada ao diretor ou a chamada “licença poética” que fatos históricos e a representação de violências e traumas coletivos podem ganhar novas representações narrativas, surpreendendo, sobretudo, o espectador. Este é o caso do filme *Hiroshima, meu amor* (Hiroshima Mon Amour, Alain Resnais, 1959). Com uma mistura de diferentes técnicas cinematográficas como a de documentário e ficção, que fundidas, contam uma história real não fazendo uma cópia dos relatos dos noticiários, exerceu um papel de representação de fatos reais de maneira bastante inovadora para sua época, década de 1959.

Este artigo busca examinar, portanto, a representação da história e da memória no filme *Hiroshima Meu Amor* dirigido por Alain Resnais argumentando que esta obra pode ser interpretada como um primeiro exemplo de filme que pré-datou o “*memory boom*” estudado por Andreas Huyssen em sua obra “Seduzidos pela Memória” (2000). Para tanto, inicialmente se fez uma explanação acerca do tema *cultura da memória* abordado por Andreas Huyssen. Em seguida realizou-se uma análise crítica do filme *Hiroshima Meu Amor* identificando onde o paradigma teórico de Huyssen se relaciona com a obra cinematográfica.

## PASSADOS PRESENTES

Em seu conhecido texto: “Seduzidos pela Memória”, Andreas Huyssen (idem) suscita uma importante discussão acerca do consumo incessante de memória pelos indivíduos e que acontece de forma

comercial e superficial. Para o autor, a comercialização em massa da nostalgia, a auto *musealização* via câmera de vídeo e a literatura memorialística, significam um lado traumático da chamada “*cultura da memória*”, esta que instaura a *musealização* do mundo e a comercialização da memória pela indústria cultural do Ocidente.

De acordo com o autor foi nos rastros da descolonização e dos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas que os discursos de memória emergiram pela primeira vez no ocidente na década de 1960. Ele considera, ainda, esse cenário como uma presente recodificação do passado e, a partir disso apresenta variados exemplos relacionados à História do Holocausto e da Segunda Guerra Mundial, ilustrando o objetivo de seu texto: o porquê de o foco ter se deslocado do presente e do futuro para o passado.

O fenômeno dos *Lugares Comuns de Traumas Históricos* é considerado segundo Huyssen a maior consequência do *deslocamento da experiência* implicando diretamente em uma globalização do discurso sobre o Holocausto.

O global e o local da memória do Holocausto têm entrado em novas constelações que pedem para ser analisadas caso a caso. Assim como pode energizar retoricamente alguns discursos de memória traumática, a comparação com o Holocausto também pode servir como uma falsa memória ou simplesmente bloquear a percepção de histórias específicas. (HUYSSSEN, idem, p. 13)

As instituições modernas acabam comprometendo o presente uma vez que se deixam seduzir pela cultura da memória e acabam exacerbando ainda mais o *deslocamento das experiências*, tornando-se cada vez mais dependentes do passado lhe atribuindo um caráter redentor.

De acordo com o autor o enfoque excessivo sobre a memória e o passado traz consigo um grande paradoxo, já que o aumento do consumo de memórias é diretamente proporcional ao nível de es-

quecimento. “Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer”. (HUYSSSEN, idem, p. 20)

Assim o autor denuncia, ainda, a perda da consciência histórica decorrente da amnésia social, já que o excessivo cuidado na preservação da memória é diretamente proporcional ao esquecimento. O excesso de memória, portanto, pode saturar o próprio sistema de memória, o que o autor denomina de: *medo do esquecimento*.

Para o autor a mídia desempenha papel importante no processo de esquecimento. Dentro do esquecimento os indivíduos tem memórias imaginadas e memórias vividas e são apenas essas memórias vividas que são capazes de permanecer nas pessoas. Entretanto a mídia – desde a imprensa e a televisão até os CD-ROM’s e a Internet – possui a capacidade de comercializar em massa “memórias imaginadas”, conseqüentemente memórias que são mais facilmente esquecidas.

Huyssen também destaca que apesar de existir uma grande *mercadorização* de traumas históricos nos dias atuais, através das mídias, não significa que toda e qualquer *mercadorização* da memória “inevitavelmente banalize-a como evento histórico” (idem, p. 21). Existe, portanto, estratégias específicas e adequadas de representação (isto é, uma não representação) para esses eventos traumáticos segundo o autor.

Não podemos simplesmente contrapor o museu sério do Holocausto a um parque temático “Disneyficado”. Porque isso seria apenas reproduzir a velha dicotomia alta/baixa da cultura modernista sob uma nova aparência, como ocorreu no debate caloroso que situou o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, como uma representação adequada (isto é, uma não representação) da memória do Holocausto, por oposição à *Lista de Schindler*, de Spielberg, como uma trivialização comercial. Se reconhecermos a distância entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para

muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias. Isto não quer dizer que vale tudo. A qualidade permanece como uma questão a ser decidida caso a caso. (HUYSSSEN, idem, pp. 21-22)

Nesse sentido, o cinema e sobretudo os filmes históricos e documentais são ferramentas capazes de manter viva a história de um povo embora nem sempre consigam cumprir essa tarefa de forma eficiente e de qualidade. A partir da leitura do texto de Huyssen sobre a cultura da memória se buscou realizar uma análise fílmica de *Hiroshima meu amor* tentando traçar paralelos entre a obra cinematográfica e a teoria proposta pelo autor.

## **HIROSHIMA MEU AMOR**

*Hiroshima meu amor* é um filme escrito por Marguerite Duras e dirigido por Alain Resnais e é considerado uma obra sem precedentes na história do cinema, pois explora não apenas as implicações éticas da memória, mas também o luto e o testemunho em relação a representação fílmica de traumas históricos.

O projeto se iniciou quando Resnais foi contratado para fazer um filme sobre Hiroshima doze anos depois da explosão da bomba atômica. Contudo, após assistir a todos os documentários sobre o tema, negou a possibilidade de reproduzir o mesmo que os outros já haviam mostrado principalmente porque percebeu que era a forma inapropriada para se representar um evento tão traumático. Para o diretor, a magnitude da devastação em Hiroshima não apenas desafiava a compreensão mas também excedia qualquer limite de uma representação fílmica.

Resnais também já tinha explorado e problematizado as relações entre memória e trauma em seu filme passado *Noite e Neblina* (Nui et Brouillard, 1955), um documentário feito para marcar o vigésimo aniversário da libertação nazista dos campos de concentração. *Noite e Neblina*, descreve o horror dos campos de concentração através de intensas e perturbadoras imagens visuais que são quase insuportáveis de assistir, enquanto permanece lembrando o

espectador que as imagens não conseguem capturar a verdade do passado. O filme, portanto, sugere que o evento não é apenas irrepresentável mas que também desafia a memória. Em *Noite e Neblina*, a história apresentada não captura o passado mas tenta criar uma consciência de perigos presentes e futuros.

*Hiroshima meu amor*, nesse sentido, se interroga sobre as possibilidades de filmar aquilo que é, de certa forma, irrepresentável e falar sobre um tema de tamanha dificuldade: o trauma da explosão das bombas atômicas. Assim, o filme é concebido a partir da premissa de que é impossível se fazer um filme sobre Hiroshima. Duras e Resnais então sugerem que uma narrativa que explore a vida pessoal talvez possa oferecer um caminho mais produtivo para reavaliar o passado e refletir sobre um trauma histórico.

Logo, a narrativa do filme envolve a passagem de uma descrição inicial sobre o resultado dos bombardeios em Hiroshima para então focar sobre memórias pessoais de uma mulher a respeito de uma série de experiências traumáticas que aconteceram em tempos de guerra na França em sua vida. Estas contraditórias linhas de enredo, gêneros e estilos cinematográficos são reunidas para examinar os diferentes (e por vezes similares) jeitos em que um trauma histórico pode ser lembrado e representado. Os dois fluxos narrativos são metaforicamente ligados criando paralelos entre o passado e o presente, o público e o privado, a história e a memória.

Esta análise de *Hiroshima meu amor* utilizou-se de ferramentas providas pelo teórico contemporâneo Andreas Huyssen para criticar, então, a representação fílmica da história e da memória. Acredita-se, portanto, que a mudança do filme de evento histórico para memória pessoal é reflexo de um interesse cultural mais amplo no uso da memória como um contra discurso para a historiografia normativa. Críticos, como Jacques Derrida ou até mesmo Jesus Martín-Barbero têm traçado o “boom” da memória contemporânea na cultura ocidental argumentando que a memória tornou-se um dos temas definidores da cultura pós-moderna. Enquanto Huyssen data a preocupação cultural com o discurso da memória a partir dos anos 1980, sugere-se que *Hiroshima meu amor* pode ser considerado um dos primeiros exemplos de filme que desafia a confiabilidade do discurso histórico e privilegia as lembranças subjetivas.

Em seu livro “Seduzidos pela memória”, Huyssen (2000) reconhece a importância dos discursos de memória e ainda aponta para os problemas inerentes a obsessão de lembrar o passado o que resulta em um subsequente esquecimento do futuro.

Uma análise de *Hiroshima meu amor* à luz das alegações de Huyssen revela alguns problemas que ocorrem quando a memória pessoal é priorizada sobre os fatos históricos. Enquanto Duras e Resnais mantêm uma postura crítica que concebe o bombardeio atômico como irrepresentável, o aumento da distância do filme de seu contexto histórico arrisca o apagamento de sua especificidade.

A narrativa de *Hiroshima meu amor* se centra, portanto, sobre o encontro entre uma mulher francesa (Emmanuelle Riva) e um homem japonês (Eiji Okada) que permanecem anônimos ao longo do filme. Eles se conhecem em Hiroshima e começam um breve caso de amor mesmo conscientes de que a mulher iria embora da cidade no dia seguinte. A mulher é uma artista que veio a Hiroshima para fazer um filme sobre a paz e o homem é um arquiteto. Ambos confessam abertamente que são casados, destacando a natureza proibida desse encontro e de seu futuro impossível. Esse caso extraconjugal se dá em oposição ao cenário devastado da cidade e incita a lembrança de uma memória traumática do passado da mulher que se estabelece, posteriormente, como a narrativa central do filme.

Induzida pelo homem, a mulher conta a história de seu primeiro caso de amor com um soldado alemão e que aconteceu na cidade de Nevers durante a ocupação alemã na França. A mulher recorda que no dia da libertação da França, mesmo dia em que os amantes estavam a fugir do país, seu amor foi baleado por um atirador (possivelmente um membro da resistência). Após sua morte, a cabeça da mulher foi raspada na praça da cidade como punição para os colaboradores. Então ela foi trancada por seus pais no porão de sua casa não só pela vergonha que ela tinha causado à família, mas também para a sua própria proteção. Ela estava incapaz de conter a intensidade de sua tristeza e chamava pelo nome de seu amor insistentemente fazendo, inclusive, que suas mãos sangrassem de tanto ter arranhado as paredes do porão em que estava.

Apenas quando ela foi capaz de silenciar suas emoções é que foi permitida de sair do porão e voltar para seu quarto; entretanto uma noite sua mãe lhe traz a notícia que ela deveria ir embora de Nevers. Logo no dia em que chegou em Paris, ela percebeu que a catástrofe de Hiroshima estava em todos os jornais. Nesse sentido, para a mulher, a bomba atômica tinha conotações pessoais bem distintas das quais o homem japonês tinha. Para ela a bomba representava não só o final da guerra, mas também coincidia com sua liberdade pessoal.

A mulher, então, não se limita apenas a recordar seu passado traumático, mas também reencena e revive sua experiência do passado com seu amante japonês no presente. A representação simultânea de duas histórias de amor e sua gradual fusão em apenas uma quebrou as fronteiras entre os tempos, os lugares e as identidades e construiu um processo de lembrança que beirava a psicose. Na verdade ao reviver sua memória a mulher vivia a repetição de um trauma que aconteceu no passado.

O homem japonês, por sua vez, também tinha vivido um trauma associado à morte e a perdas já que enquanto ele estava servindo na guerra, acabou perdendo grande parte de sua família no bombardeio de Hiroshima. Assim, o que une as duas narrativas e os protagonistas do filme é a experiência de terem testemunhado a morte, a sobrevivência pessoal, o sentimento de culpa associado ao de sobrevivência e o medo de esquecerem o passado.

*Hiroshima meu amor* tem sua primeira cena constituída por uma sequência de planos que se entrelaçam entre fato e ficção. O primeiro plano mostra de perto dois corpos abraçados com uma força tal que parecem unidos desde sempre para sempre. Sobre um fundo negro, os corpos se amam lentamente e atravessam vários estados. Primeiro estão cobertos por uma espécie de pó que se parece cinza, mais precisamente a cinza atômica, remetendo o espectador diretamente para o bombardeio de Hiroshima, já no plano seguinte o pó sobre os corpos se transforma numa substância como o orvalho. Em seguida a imagem mostra os corpos inicialmente secos, mas progressivamente suados. Essa construção de imagens justapostas deixam o espectador, em um primeiro momento, um pouco confuso sobre aquela cena já que é difícil dis-

tinguir se está mostrando corpos que estão morrendo ou corpos que estão fazendo amor. Portanto essa primeira imagem começa a desenhar a estranha proximidade do amor/desejo e morte que permeia todo o filme.

A próxima sequência compreende o documentário feito por Resnais. Podemos ver imagens de um hospital, de um museu e reconstruções filmadas do bombardeio. Muitas das imagens são intensamente perturbadoras e evocam um sentimento de horror, mas é um horror que não pode ser nomeado ou identificado, um horror que desafia a compreensão absoluta. As imagens piscam na tela e em nossa consciência a uma velocidade rápida demais para permitir uma contemplação. Em uma mudança dramática no gênero e no humor, as próximas sequências relevam os amantes envolvidos em uma conversa que mais parece um monólogo. Aparentemente a mulher justifica a presença das imagens aterrorizantes vistas na tela através de descrições do que a atriz viu durante sua visita a Hiroshima.

Além disso, percebe-se um claro confronto de ideias entre ela e o amante, uma vez que a mulher alega ter visto tudo em Hiroshima e o amante contesta suas percepções dizendo repetidamente que ela não tinha visto nada.

**Mulher:** Quatro vezes no museu em Hiroshima. Vi as pessoas passeando. Pessoas passeando, pensando, no meio de fotografias, as reconstruções sem precisar de mais nada. As fotografias, as fotografias as reconstruções, sem precisar de mais nada. As explicações, sem precisar de mais nada. Quatro vezes no museu de Hiroshima. Eu observava as pessoas. Eu mesma perdida em devaneios, olhava o metal queimado. O metal retorcido. O metal tão vulnerável quanto a carne. Eu vi o buquê de cogumelos. Carne humana, pendurada, como se estivesse viva, sua agonia ainda é recente. Pedras. Pedras queimadas. Pedras estilhaçadas. Partes de cabelos anônimos que a mulher de Hiroshima, andando pela manhã, encontraria caído no chão. Eu estava quente na Praça da Paz. 10.000 graus na Praça da Paz. Eu sei. A temperatura do sol na Praça da Paz. Como você não saberia? A grama. É bem simples.

**Arquiteto:** Você não viu nada em Hiroshima. Nada.

**Mulher:** As reconstruções eram as mais autênticas possíveis. O filme era o mais autêntico possível. A ilusão é simplesmente tão perfeita que os turistas choram. Alguém pode até zombar, mas o que mais um turista pode fazer, além de chorar? (RESNAIS, 1959, 4'25" a 7'20")

A frase “você não viu nada em Hiroshima” pode ser compreendida em alguns diferentes sentidos interconectados, os quais todos são fundamentais para a compreensão do filme. Primeiramente, como uma turista, a mulher, como a maioria dos espectadores do filme, testemunhou o local (e a vista) da cidade após a bomba atômica ter acontecido. Ela não “enxerga” Hiroshima como um evento, apenas como uma consequência. Um segundo sentido seria que a mulher não viu “Hiroshima” porque o evento foi mediado através de fotografias, filmes e arquivos. Portanto o ‘todo’ que ela viu é uma ilusão, ou seja, uma coleção de documentos, objetos e fatos que não revelam a essência da experiência do acontecimento. A discordância dos amantes sobre a possibilidade de saber e entender o acontecimento Hiroshima estende-se para a preocupação mais ampla do filme que é sobretudo, saber se um passado traumático pode ser representado ou comunicado para outras pessoas.

Há aqui, claramente, a referência de Andreas Huyssen acerca da memória como uma funcionalidade profundamente alterada no século XX. Se até um determinado momento só podíamos nos lembrar daquilo que nos acontecia ou que experienciávamos, o século XX inaugura a possibilidade de termos lembranças associadas àquilo que não aconteceu conosco. Essas imagens ao serem *mercadorizadas*, para usar um termo do autor, acabam criando verdades imaginadas que são facilmente esquecíveis. Portanto, ao invés da obra ajudar a lembrar os fatos históricos, acaba criando falsas lembranças que serão futuramente esquecidas.

Ao reunir, organizar e imprimir em película as memórias da tragédia de Hiroshima, o filme fala de memória fazendo memória, já que como suporte à compilação e impressão de recortes do fato histórico, o filme torna possível a perpetuação do acontecimento,

por meio do acesso de sujeitos em um tempo-espço diferente do qual ocorreu a tragédia.

Este mesmo trabalho é feito, ainda, pelos meios de comunicação, como apontado por Andreas Huyssen (op.cit.), ao falar sobre a globalização da memória, tal fato que pode ser verificado no momento em que a personagem de Riva afirma: “Eu vi no cine-jornal. Eu vi. No primeiro dia, no segundo dia, e no terceiro dia”.<sup>2</sup> A personagem parece então, buscar assegurar que, apesar de não ter estado em Hiroshima durante a guerra, ela pode participar, mesmo que indiretamente, do acontecimento através do que foi comunicado pela imprensa da época. Assim, as materializações das memórias de um fato podem ser transmitidas e solidificadas na mente de quem vivenciou ou não o acontecimento.

Após a primeira parte do filme enfatizar basicamente a experiência de um trauma histórico e coletivo, o foco do filme muda para o aspecto da memória traumática de apenas um indivíduo, no caso os traumas vividos pela personagem principal durante Segunda Guerra Mundial quando se apaixonou por um alemão. Além da protagonista ter perdido seu grande amor, ela também foi exilada da sua cidade, sendo obrigada a viajar para Paris de bicicleta, viagem esta que durou cerca de dois dias.

O problema com a mudança de foco no filme de no início ser sobre um trauma de um evento histórico e posteriormente sobre um trauma individual de um personagem é que o evento histórico é sobreposto por uma narrativa pessoal. Assim, os bombardeios de Hiroshima e a invasão nazista, fatos reais representados na obra de Resnais, acabam por ser assimilados e lembrados apenas pelo sofrimento humano que causaram nestes personagens da trama. Portanto, conforme Huyssen (op.cit.) aborda, a comercialização de eventos históricos traumáticos como entretenimento utilizando muita metáfora, muita sugestão e muita subjetividade pode nos fazer criar memórias “imaginadas”. Logo o cinema como ferramenta de registro documental, nesse sentido, não cumpriria sua função eficientemente

<sup>2</sup> RESNAIS, 1959, 8'21"

*Hiroshima meu amor*, nos promove uma complexa e fascinante descrição da memória individual. É, ainda, um importante primeiro exemplo de um texto que previu a crise da história através da sugestão de que certos eventos históricos são fundamentalmente irrepresentáveis. A história é assim deslocada do plano discursivo e a memória é imbuída de um status privilegiado tornando-se a principal ferramenta não só para recuperar o passado, mas também para reexaminar os traumas históricos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou examinar a representação da história e da memória no filme *Hiroshima Meu Amor* através da ótica do autor Andreas Huyssen (2000) e sua tese de que estamos vivendo em uma época de obsessão pelo passado. Huyssen elabora uma importante categoria para se pensar melhor essa questão, a saber, a *cultura da memória*, um termo que tenta explicar o fenômeno da comercialização em massa da nostalgia, ou seja, o consumo do passado e das memórias.

O enfoque sobre a memória e o passado traz consigo um grande paradoxo segundo o autor:

Com frequência crescente, os crítico acusam a própria cultura da memória contemporânea de amnésia, apatia ou embotamento. Eles destacam sua incapacidade e falta de vontade de lembrar, lamentado a perda da consciência da história. (HUYSSSEN, idem, p.18)

Mas e se o aumento explosivo de memória for inevitavelmente acompanhado de um aumento explosivo de esquecimento? E se as relações entre memória e esquecimento estiverem realmente sendo transformadas, sob pressões nas quais as novas tecnologias da informação, as políticas midiáticas e o consumo desenfreado estiverem começando a cobrar seu preço? (HUYSSSEN, idem, idem)

Dizer isso significa, sobretudo, que o aumento do consumo de memórias é diretamente proporcional ao nível de esquecimento. “Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer”. (HUYSSSEN, idem, p. 20) O excesso de memória, portanto, pode saturar o próprio sistema de memória, o que o autor denomina de: *medo do esquecimento*.

Huyssen também destaca em sua obra que embora os discursos de memória tenham surgido pela primeira vez no ocidente por volta dos anos 1960 eles só foram efetivamente acelerados e impulsionados nos Estados Unidos e na Europa por volta da década de 1980. Portanto um dos argumentos levantados por esse artigo é que a obra cinematográfica *Hiroshima meu amor* pode ser considerada como um primeiro grande exemplo de filme que pré-datou o *boom* dos estudos sobre a memória contemporânea, já que privilegia ao longo da trama os discursos de memória sobre os eventos históricos.

Ao se fazer uma análise bastante criteriosa do filme, pode-se perceber que há no enredo, claramente, as referências de Andreas Huyssen acerca da memória como uma funcionalidade profundamente alterada no século XX, pois até um certo momento de nossa história só tínhamos a capacidade de lembrar eventos que tinham acontecido conosco, entretanto, hoje, temos a capacidade de lembrar de quaisquer acontecimentos mesmo os que efetivamente não experimentamos. Esta constatação pode ser feita quando percebemos que a personagem principal diz entender o trauma das pessoas que viveram o bombardeio de Hiroshima e é contestada por seu amante que diz que ela não era capaz de entender realmente o significado daquele evento. Pelo jogo de afirmações e negações entre os dois, se coloca à luz para o observador a dualidade da ilusão da memória e a verdade do esquecimento.

Portanto, esta passagem do filme, talvez, seja um dos melhores exemplos que se possa dar sobre a teoria de Huyssen pois explica que a partir da comercialização em massa de lembranças passadas de eventos históricos passamos, então, a ter o sentimento de que vivemos aquele acontecimento simplesmente pelo fato de ter-

mos o acompanhado em alguma mídia (tanto um museu como um jornal e sobretudo nas obras cinematográficas).

Deste modo, a narrativa fílmica de *Hiroshima meu amor* se apresenta como um vasto campo de investigação da memória. Sua abordagem singular, na qual a memória se fundamenta na narração poetizada e em imagens fictícias e reais, traz para o cinema a reflexão sobre as negociações entre memória individual e coletiva de forma delicada e ao mesmo tempo brutal; considerado que o filme aborda a tragédia do bomba nuclear a partir do detalhe (a tragédia pessoal da atriz), para o grande evento, no cerne de duas histórias de amor.

Percebe-se, por fim, que além do filme ser considerado uma obra sem precedentes no cinema também é um importante primeiro exemplo de um texto que falou sobre a cultura da memória e sua disseminação pelos meios de comunicação.

## REFERÊNCIAS

GUTFREIND, Cristiane e STIGGER, Helena. Resgate do real nos filmes biográficos sobre a ditadura militar (p. 177-194) in: GERBASE, Carlos e GUTFREIND, Cristiane. **Cinema em choque: diálogos e rupturas**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória. Arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

**Hiroshima mon amour**. (Hiroshima meu amor), RESNAIS, Alain. França: 1959. 90 minutos.

LYOTARD, Jean-François. Pós-estruturalismo. O Acinema in: LYOTARD, Jean-François. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.