

**O Cinema Moderno e a crítica brasileira:
a exibição de *Hiroshima mon amour* no Brasil.**

ALESSANDRA SOUZA MELETT BRUM*

O início da década de 1960 é marcado por inúmeras transformações estéticas e uma pluralidade de tendências em oposição ao modelo clássico do cinema, culminando no que se convencionou denominar de cinema moderno. Existe nesse momento a negação de valores e conceitos empregados tradicionalmente no cinema, como a noção de continuidade, de personagem e de história herdado do modelo aristotélico. Os filmes não se acomodam dentro de um modelo clássico, na qual é facilmente detectável a presença de um protagonista, necessidade dramática, antagonista, obstáculos, pontos de virada, etc. Podemos ressaltar ainda a quebra de ilusão do espetáculo fílmico, utilizando técnicas de distanciamento como as empregadas por Bertold Brecht, e finais em aberto, deixando espaço para o espectador construir sua própria interpretação. Esse novo cinema emerge em várias partes do mundo, e rompe com uma narrativa cinematográfica baseada no modelo hollywoodiano que predominava na época.

Nesse contexto mundial destaca-se a *Nouvelle Vague*, movimento cinematográfico francês que surge em fins de 1959 com o aparecimento dos primeiros filmes realizados por críticos da *Cahiers du Cinéma*, como *Le Beau Serge* (1957) e *Les Cousins* (1958), de Claude Chabrol, ambos lançados comercialmente em 1959, e ainda *Les Quatre Cents Coups*, de François Truffaut, um dos representantes da França no Festival de Cannes do mesmo ano. Ainda nessa nova onda encontra-se *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, filme que se destaca dentre os outros pela forma ainda mais inovadora com a qual Resnais emprega os elementos da linguagem cinematográfica.

Primeiro longa-metragem de Alain Resnais, *Hiroshima Mon Amour* (1959, 90min) conta com roteiro e diálogos desenvolvidos pela escritora Marguerite Duras. Nesse filme, Resnais promove o encontro harmonioso entre o cinema e a literatura, onde a palavra conduz a um caminho de imagens que são alocadas em um tempo que respeita

* Professora Adjunta da Universidade Federal de Juiz de Fora. Este artigo é resultado da tese de doutorado intitulada *Hiroshima Mon Amour e a recepção da crítica no Brasil*, realizada com apoio da FAPESP, defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Multimeios na UNICAMP.

apenas o fluxo do pensamento, adotando um tratamento ao tempo cinematográfico muito pouco usual se comparado com as obras da época.

Em *Hiroshima Mon Amour* o tempo presente que se desenrola diante da câmera está fortemente impregnado de um passado. Com o 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 arquiteto japonês (Eiji Okada). 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 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 morre durante a Liberação. As lembranças desse amor vivido no passado são reavivadas pela presença do novo amor, onde se dá o embate da memória dos amantes entre Nevers e Hiroshima. O passado e o presente se mesclam indistintamente. Uma narrativa tão audaciosa que provocou reações apaixonadas no universo cinematográfico, chamando a atenção da crítica especializada em diversas partes do mundo, motivando inúmeros artigos tanto favoráveis quanto contrários à forma empregada por Alain Resnais. A revista *Cahiers du Cinéma* promoveu um debate para discutir exclusivamente o filme e nesse debate Eric Rohmer afirma ser Alain Resnais o primeiro cineasta moderno do cinema falado.

No Brasil não foi diferente, antes mesmo de sua primeira exibição *Hiroshima mon amour* era aguardado com enorme expectativa pelos críticos brasileiros, todos eles fortemente influenciados pelas leituras de artigos das revistas estrangeiras dedicadas ao filme, sobretudo as francesas *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Téléciné* e *Cinéma*. Antonio Moniz Vianna comenta esse momento que antecipa a chegada do filme ao Brasil: "a reação crítica imediata ante a *Hiroshima mon amour*, na França, foi de estupefação ou de perplexidade, mas ao se organizar em análise, não era tão favorável quanto se faz crer por aqui, onde o filme já era elogiado antes mesmo de ser conhecido." (VIANNA, 2004:192)

A primeira exibição de *Hiroshima mon amour* aconteceu em 24 de janeiro de 1960 no Cine Art-Palácio na cidade de Belo Horizonte, como parte integrante da programação da II Jornada dos Cineclubes Brasileiros, co-patrocinada pelo Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC/MG). A cópia de exibição era um exemplar

com legendas em espanhol. José Haroldo Pereira, responsável pela segunda fase da Revista de Cinema¹, descreve a reação dos críticos e cineclubistas logo após a primeira sessão. “Foi aquele impacto, acabou o filme e ficou todo mundo estatelado, deslumbrado, sem entender muito o quê estava acontecendo. Como um filme poderia ser tão ousado a ponto de fundir cinema com literatura.”²

A partir dessa primeira exibição - restrita ainda a um público especializado de críticos, cineclubistas e apaixonados pela arte cinematográfica - o filme ganha repercussão. Nelson Pereira dos Santos, em carta, conta ao amigo Glauber Rocha (que na ocasião estava às voltas com a filmagem de *Barravento*) como o filme estava sendo recebido. “O filme de Resnais provocou polêmicas. Por aí percebes como ele é importante. Há os que se colocam furiosamente contra o filme ou os que o defendem ardorosamente”. (SANTOS apud ROCHA, 1997:121)

Paulo Emílio Salles Gomes destacou em um dos seus artigos essa capacidade do filme em causar polêmicas, bem como assinalou o resultado relevante da bilheteria alcançada por um filme com “a reputação de difícil” e com poucas possibilidades comerciais³. O sucesso comercial de *Hiroshima mon amour* também foi motivo de comentário de Glauber Rocha em seu artigo *O processo cinema*: “Contou-me o Sr. Charles Malandra, supervisor da França Filmes na América do Sul, que não tinha a menor esperança em Hiroshima Mon Amour. A bilheteria foi fantástica.” (ROCHA, 1961)

Hiroshima mon amour foi tema de um número expressivo de artigos em colunas jornalísticas. Encontramos notações sobre o primeiro filme de Resnais por toda a década de 60, seja como tema principal, seja como referência. A maioria dos críticos dedicou mais de um artigo sobre o filme, como é o caso de Paulo Emílio Salles Gomes que escreveu um total de sete artigos, e Walter da Silveira, cinco artigos. Vinícius de Moraes, morando no Uruguai e distante do exercício da crítica cinematográfica, assiste ao filme dias antes de seu retorno ao Brasil. Já no Brasil, escreve suas considerações a

¹ O primeiro número da 2ª fase da Revista de Cinema traz como matéria de capa o artigo “*Hiroshima mon amour – interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema*”, de José Haroldo Pereira.

² Depoimento de José Haroldo Pereira em entrevista com a autora. Rio de Janeiro, 26 de março de 2008.

³ *HIROSHIMA, mon amour*. Revista Visão, 08 jul. 1960. Artigo atribuído a Paulo Emílio Salles Gomes por José Inácio de Melo Souza, a quem agradeço pela referência e apoio na localização.

respeito da obra de Resnais, o que seria um de seus últimos escritos sobre cinema (CALIL apud MORAES, 1991:17).

Maurício Gomes Leite, ainda sob impacto da primeira exibição no Brasil, em sua coluna no Diário da Tarde (MG) convoca toda a crítica mineira, inclusive os críticos ausentes da atividade diária, a se debruçar no estudo dessa “obra inavaliável” e ponto de referência “de todo o cinema sonoro”. Para o crítico, *Hiroshima mon amour* é uma

extraordinária tentativa de Alain Resnais em registrar na tela a descrição interior de uma experiência amorosa, é também o coroamento dos vários ensaios feitos rumo a criação de um cinema subjetivo, de um cinema onde o personagem – ou a mente do personagem - é o centro de todos os acontecimentos.(LEITE, 1960)

Esse primeiro artigo deu o tom das análises do período e aponta para algumas questões que serão trabalhadas por vários críticos brasileiros: a relação cinema X literatura; a memória como condutora da narrativa cinematográfica; e a ideia de filme-ruptura⁴.

A relação cinema X literatura foi tema de uma série de artigos de Walter da Silveira que conduz sua análise na tentativa de demonstrar que “essa fita polêmica alarga, por uma compreensão mais futura do cinema, sua posição no quadro das artes”(SILVEIRA, 2006: 216). Embasado a partir de textos sobre a obra de Alain Resnais e de depoimentos do autor às revistas *Téléciné* e *Tiempo Del Cine*, Walter da Silveira, ao relatar o processo de criação do filme em sua concepção embrionária (que inclui o fato de a escritora Marguerite Duras não escrever o texto em formato de um roteiro cinematográfico) ressalta o valor singular do trabalho do diretor que transpõe para o cinema uma obra literária. Diz Silveira (2006: 217): “A suposta descaracterização do cinema pela fala é um problema que já devia estar ultrapassado, mas que Alain Resnais teve de enfrentar em *Hiroshima, mon amour* com a audácia de um revolucionário”. Acredita que a crítica e os teóricos do cinema de uma maneira geral não estão sintonizados com o advento do cinema falado; e argumenta que a teoria cinematográfica

⁴ Quando Maurício Gomes Leite escreveu esse artigo em janeiro de 1960, ele já tinha tido acesso às revistas francesas, sobretudo a *Cahiers du Cinema* (juillet 1959), já que em determinado momento de sua análise cita uma observação que Jacques Rivette fez na mesa redonda promovida pela revista francesa sobre *Hiroshima mon amour*. Essa mesa redonda foi amplamente difundida entre os críticos brasileiros, chegando a ter parte de seu conteúdo traduzido e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 10 de setembro de 1960.

tem suas bases sedimentadas no cinema silencioso, o que impede uma compreensão mais adequada do novo filme de Resnais.

Paulo Emílio Salles Gomes assume, em um dos seus artigos, que “é difícil escrever sobre *Hiroshima mon amour*”, preferindo adotar uma postura mais cautelosa em suas análises sem, no entanto, deixar de registrar sua profunda admiração pelo filme de Resnais. Segundo Paulo Emílio, o filme está configurado sob o que ele considera ser suas linhas de força: amor, morte, memória e esquecimento. As forças dicotômicas encontram expressão e significado através da memória da personagem de Emmanuelle Riva, e sendo a memória o condutor de toda a história, o tempo e o espaço se atualizam, 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." (GOMES, 1981: 211)

O outro elemento introduzido por Maurício Gomes Leite chama atenção, por ter permeado várias análises acerca de *Hiroshima* no Brasil, e principalmente por ser um dos elementos distintivos das análises brasileiras sobre o filme de Resnais: a ideia de filme-ruptura, estruturada a partir da comparação com *Cidadão Kane* de Orson Welles, filme símbolo de toda uma geração de críticos brasileiros⁵.

Este é um dos pontos de interseção que acaba por estabelecer um diálogo entre a antiga e a novíssima geração de críticos que recebiam as novas mudanças estéticas da *Nouvelle Vague* com bons olhos. Exemplo dessa polêmica, são as posições assumidas por Antônio Moniz Vianna, defensor incontestado de *Cidadão Kane*, e José Lino Grünwald, que vê no filme de Resnais o começo de uma nova era após Welles (CASTRO apud GRÜNEWALD, 2001: 13).

A renovação nos quadros da crítica especializada em cinema no Brasil é um dado a ser levado em conta na década de 60. Chegou a ser assunto de artigo de Paulo Emílio Salles Gomes que lamentava a aposentadoria precoce dos fundadores da Revista de Cinema de Belo Horizonte, observada pela ausência de textos dos veteranos (Cyro Siqueira e Jacques do Prado Brandão) na publicação da segunda fase da Revista. É importante

⁵ O filme de Welles representou para a geração de críticos da década de 40 uma renovação no modelo narrativo imposto por Hollywood, reafirmando o cinema como arte, além de ter sido um dos centros da polêmica Cinema Mudo X Sonoro do período. Sobre o assunto: SOUZA, José Inácio de Melo e. *A Carga da Brigada Ligeira: Intelectuais e Crítica Cinematográfica, 1941-1945*. São Paulo, Tese de Doutorado, ECA/USP, vol. I, 1995.

ressaltar que o primeiro número da segunda fase dessa revista trazia como tema central e matéria de capa o filme *Hiroshima mon amour*.

A ausência dos veteranos da crítica mineira na segunda fase da revista não foi proposital ou mesmo uma intenção da nova geração à frente da Revista de Cinema como pondera José Haroldo Pereira. Como responsável pela retomada da Revista, Haroldo Pereira comenta que recebeu todo o apoio de seus “mestres”, como costuma chamar a antiga geração. Cyro Siqueira, um dos fundadores da Revista de Cinema irá colaborar nos números seguintes.

De qualquer forma, a década de 60 é marcada por uma mudança de postura do trabalho da crítica introduzida pela nova geração. Jovens entusiasmados, formados dentro dos quadros do movimento cineclubista e das cinematecas⁶, que encaravam o exercício da crítica como um caminho de aprendizado do pensar cinematográfico com objetivo de se chegar à realização⁷. Muitos jovens partiram para a ação, ou seja, ingressaram na prática cinematográfica, como é o caso de Glauber Rocha, David Neves, Rogério Sganzerla, Gustavo Dahl, os irmãos José Renato e José Geraldo dos Santos Pereira⁸. Estava no horizonte dessa geração, experimentar na prática a ideia de cinema que defendiam com paixão em suas colunas jornalísticas.

O início dos anos 60 é marcado também pela realização da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, organizada pela Fundação Cinemateca Brasileira e promovida pela Comissão Estadual de Cinema do Governo do Estado de São Paulo, ocorrida entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960 na cidade de São Paulo. Nessa Primeira Convenção, estavam reunidos praticamente toda a crítica brasileira em atividade na época, críticos de diferentes gerações e de vários estados brasileiros. Presentes ao evento somam um total de 100 participantes, se fazendo representar os seguintes estados: Goiás; Ceará; Paraíba; Paraná; Rio Grande do Sul; Pernambuco; Bahia; Minas Gerais e, em grande maioria, São Paulo.

⁶ Em São Paulo na Cinemateca Brasileira; No Rio de Janeiro com as sessões de cinema promovidas pela Cinemateca do MAM; Em Belo Horizonte em torno do CEC; Na Bahia através do Clube de Cinema, tendo como figura central Walter da Silveira.

⁷ É bom lembrar que a experiência prática por parte da crítica não é exclusividade da geração de 60. Exemplar é a equipe da Revista *Cinearte* conduzido por Adhemar Gonzaga na realização de *Barro Humano* em 1929.

⁸ Muitos críticos e cineastas procuram se especializar no Centro Sperimentale di Cinematografia na Itália ou IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) na França.

O evento tinha por objetivo “estudar os problemas da indústria, do comércio e da cultura cinematográficas no nosso país”, como declarou Francisco de Almeida Salles no discurso de abertura da sessão inaugural. Durante o evento, Paulo Emílio apresentou a comunicação “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”⁹. Nesse trabalho, Paulo Emílio defende a ideia de que a compreensão integral de um filme se dá quando se conhece a língua falada. A noção enraizada entre os críticos de que a essência do cinema é o visual, mascara “o desconforto em seguir a dialogação através dos letreiros [que] é atenuado pela convicção de que nada de essencial foi perdido”. Paulo Emílio, seguindo essa ideia, apresenta como caminho para o desenvolvimento do cinema brasileiro e da própria crítica brasileira um cinema pautado pelo diálogo. Para ele, no cinema brasileiro, até aquele momento, nunca existiu um bom filme dialogado, e considera que isso é resultado da condição adquirida ao longo dos anos como espectadores de filmes estrangeiros. Diz Paulo Emílio:

Os cineastas nacionais precisam encontrar outra escola, a da descoberta e da invenção, para o problema do diálogo. Mas para isso, precisam libertar-se definitivamente da ideologia morta que lhes foi inculcada pela crítica, a respeito da preponderância do visual em cinema. Seria ótimo se eles caíssem no exagero contrário. A margem do oportunismo das ideologias é sempre muito grande. Nas condições brasileiras atuais, a ideologia cinematográfica mais útil e, portanto ‘verdadeira’ seria a que definisse o cinema como “uma fala literária e dramática envolvida por imagens.”(GOMES apud CALIL & MACHADO, 1986: 333-334)

José Haroldo Pereira, presente a essa Convenção, conta que a tese apresentada por Paulo Emílio causou um mal estar geral entre os participantes. Ele comenta:

a reação chegou a ser desrespeitosa...Eu não me lembro quem estava falando, alguém da crítica mais antiga disse: eu acredito que essa tese do Paulo Emílio é diretamente inspirada nesse filme, Hiroshima, mon amour, que dá importância tão grande ao diálogo, a fala, mas acho isso inteiramente discutível. Foi um alvoroço.¹⁰

⁹ Durante a I Convenção Paulo Emílio apresentou ainda a tese “Uma Situação Colonial?”, posteriormente publicada no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo em 19 de novembro de 1960.

¹⁰ Depoimento de José Haroldo à autora. Rio de Janeiro, 26 de março de 2008.

A frase que conclui o trabalho de Paulo Emílio que define “o cinema como uma fala literária e dramática envolvida por imagens” foi a principal causa das inúmeras manifestações contrárias à sua tese. José Inácio de Melo e Souza em seu livro *Paulo Emílio no Paraíso* narra esse momento da Convenção em detalhes:

o parecer de Didonet e Jacques do Prado Brandão reconheceu a ‘(...) importância da tese, recomenda sua leitura e estudo, embora não apoiando o seu final’ [de que o cinema é uma fala literária e dramática envolvida por imagens], ou seja, a nova ideologia proposta pelo autor. Seguiu-se a discussão, quando Cavaleiro Lima pediu a incorporação da tese como subsídio à moção contra a dublagem, sendo recusada por Walter da Silveira e Trigueirinho Neto, ambos patidários do sentido ‘revolucionário’ que ela apontava. O primeiro, inclusive, vislumbrou uma possível influência de Hiroshima, mon amour, de Alain Resnais, na sua redação. (...) Dada a palavra a Paulo, ele concordou com a negativa de anexação à moção por entender que talvez ela causasse alguma confusão entre os legisladores e técnicos no exame da dublagem. Em seguida, homenageou a Comissão de Assuntos Culturais. ‘Depois de ler a tese, tive o medo de ser infeliz. Disse: aconteça o que acontecer eu terei sempre razão. Se eles concordarem estarão de acordo comigo e eu ficarei satisfeito. Se discordarem e rejeitarem a tese, eles demonstram que minha argumentação era verdadeira. Com o que eu não contava é com essa resolução satânica da Comissão de Cultura (e soube agora que nisso está o dedo do Didonet), e eu confesso que toda a resolução me deixa satisfeito mas não me deixa a sensação plena de ter a tese aprovada ou rejeitada.’ Posta em votação, foi referendada pelos debatedores. Trigueirinho Neto ainda apresentou uma moção de apoio às ‘conclusões vanguardistas’, sendo aceita também por unanimidade (SOUZA, 2002: 402-403).

Não temos como afirmar se Paulo Emílio estava sob influência do primeiro longa-metragem de Resnais quando escreveu sua tese. Em todo caso, a situação narrada acima nos indica o incômodo causado pela recente exibição de *Hiroshima mon amour* entre os críticos, que acabou por refletir na Convenção.

Se o início da década de 60 representa um marco para a crítica cinematográfica com a realização da primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, por outro lado,

é também o começo de grandes transformações no cinema brasileiro e por consequência da mudança de postura da crítica. Linduarte Noronha, crítico e cineasta paraibano, compareceu à Convenção trazendo debaixo do braço o seu filme de curta-metragem *Aruanda*, que exhibe a uma platéia restrita aos críticos paulistas. Glauber Rocha não compareceu ao evento por estar envolvido com as filmagens do seu primeiro filme de longa-metragem *Barravento* (GOMES, 1981: 295). O Cinema Novo ainda não estava estabelecido enquanto movimento, mas suas raízes já começavam a despontar. É nesse cenário que o primeiro longa-metragem de ficção de Alain Resnais é exibido no Brasil. A polêmica criada em torno de *Hiroshima mon amor* no Brasil dá a dimensão exata da importância do filme de Resnais, povoando o imaginário de toda uma geração de críticos, cineastas e futuros cineastas. As inovações formais levadas à cabo por Alain Resnais no final dos anos 50, período marcado por profundas transformações estéticas acirram o debate e ampliam os parâmetros de análise do fazer cinematográfico.

Referências bibliográficas:

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

_____. *A Ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico*. IN: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.). Paulo Emílio. Um Intelectual na Linha de Frente. Rio de Janeiro-São Paulo: Brasiliense- Embrafilme, 1986, p. 331-4.

_____. *Amor e Morte*. Suplemento Literário do Estado de S. Paulo, 04 de junho de 1960.

GRÜNEWALD, José Lino. *Um Filme é um Filme*. Ruy Castro (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LEITE, Maurício Gomes. *Hiroshima, mon amour: obra inavaliável abre caminho para a "Stream of Consciousness" do cinema*. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 26 jan.1960.

MORAES, Vinícius de. *O Cinema dos Meus Olhos*. Carlos Augusto Calil (org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O Processo Cinema*. Jornal do Brasil, 06 mai.1961.

SILVEIRA, Walter. *O Eterno e o Efêmero*. José Umberto Dias (Org. e notas). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda, vol. 2, 2006.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VIANNA, Antonio Moniz. *Um Filme por Dia. Crítica de Choque*. Ruy Castro (org.). São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.