

**POESIA E CINEMA: CONTORÇÕES DA MELANCOLIA EM *HIROSHIMA, MEU AMOR***

Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB/UNEAL)  
Maria Geneceleide Dias de Souza (UFPB)

**Resumo:** O presente artigo investiga como a melancolia fomenta a representação lírica no filme *Hiroshima, meu amor* (Alain Resnais, 1959) a partir das contorções do corpo. O corpo estabelece o percurso do encontro amoroso, pelo qual se desenvolve a percepção fatídica da experiência da personagem-atriz que se confunde com as vítimas da bomba atômica de Hiroshima, o que funda a representação da melancolia no espaço de sugestão do filme. A melancolia é alcançada pela consciência de finitude, pelo ardor do despovoamento que perpassa a construção das memórias (coletiva e individual).

**Palavras-chave:** Cinema. Melancolia. Corpo.


*Aqui está minha herança- este mar solitário,  
Que de um lado era o amor e, de outro, esquecimento.*  
Cecília Meireles

**Melancolia: o ardor de um despovoamento**

O artigo discute sobre a criação lírica da melancolia como processo artístico de decomposição da memória no primeiro longa-metragem de Alain Resnais: *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima, mon amour*), produzido em 1959, e que pode ser visto como um exemplo relevante da expressão poética do cinema francês, e estritamente da *Nouvelle Vague*.

*Hiroshima, meu amor* é um filme franco-japonês, cujo roteiro literário foi escrito por Marguerite Duras, uma romancista francesa, também escritora de *Moderato Cantabile*, obra que inspirou a aproximação com o cineasta Resnais, pois antes de filmar *Hiroshima*, tinha o desejo de filmar a obra literária de Duras.

O filme é ambientado quase que totalmente na cidade de Hiroshima (Hotel, hospital, Praça da Paz, Palácio da indústria, Casa de chá japonesa, sala de espera da estação, rio Ota, bar *Casablanca*), mas também se desenvolve em outros cenários, apresentados no enredo pelo tempo da consciência da personagem (antecipação e



memória), como Nevers (margens e cais do Rio Loire, celeiro, ruínas, casa da família da personagem-atriz, Campo de Marte e praça da república) e Paris (ruas).


*Hiroshima, meu amor* narra a história de uma atriz francesa (interpretada por Emmanuelle Riva) que vai a Hiroshima, quinze anos após o bombardeamento atômico, fazer um filme sobre a paz. Em Hiroshima, a atriz se envolve em uma relação amorosa com um arquiteto japonês, e a partir da relação erótica com ele, reestrutura a memória trágica do povo de Hiroshima e da sua juventude fatídica em Nevers (uma cidade francesa), onde a personagem viveu um romance proibido com um soldado nazista alemão.

A construção temática sobre o amor é configurada no filme pelo encontro de duas histórias e duas memórias a partir de um ponto comum que tece a correlação, a guerra com seus desdobramentos temáticos: destruição, deformação (simbólica e física), morte e esquecimento. Maurice Halbwachs (1990) fala que as nossas lembranças são alcançadas exatamente pelo contato com as lembranças do outro que também refletem a nossa experiência decorrida, assim:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seu depoimento, é preciso ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e outra para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (HALBWACHS, 1990, p. 33).

A partir dessa conexão com a memória coletiva, a personagem-atriz reestabelece itinerários de alcance de uma memória amorosa perdida, revelando uma melancolia da reinvenção. Nesse aspecto compartilhamos da ideia de Starobinski (2016), de que o estado de melancolia não é completo, mas reverso, possibilitando o preenchimento do vazio, que no filme se faz pelas sugestões metafóricas liberadas pela relação erótica. Considerando essa discussão, recuperamos aqui o percurso crítico de fundamentação da melancolia para melhor entendermos a representação desse estado psíquico no filme.

A melancolia é um termo, que visto diacronicamente, foi utilizado para designar diversos eventos: alternância de humor, loucura, depressões, paranoia, entre outras perturbações clínicas da cognição. Segundo Jean Starobinski (2016, p.16), “desde o




momento em que os antigos verificavam um medo e uma tristeza persistentes, o diagnóstico lhes parecia garantido.”. Essa confusão se deu porque o medo e a tristeza, como traços marcantes da personalidade melancólica, também perpassavam outras perturbações, ligadas, não a uma construção abstrata de um pensamento emotivo, mas à biologia psíquica do indivíduo.

De acordo com Cordás e Emilio (2017), a melancolia se distingue, por exemplo, da depressão, uma vez que, seu estado de tristeza profunda e enlutamento não interferem na saúde psíquica e nas atividades cotidianas do indivíduo. Sendo um estado simbólico da insatisfação permanente de um sujeito que se enluta frente à compreensão mórbida de uma vida frágil e incompleta.

Para Freud (2010), a melancolia é produto de uma perda de algo indefinível que se distanciou do sujeito no plano da idealização, quer dizer, o indivíduo, fatalmente melancólico não tem consciência e não compreende o que se perdeu, a perda é de natureza mais ideal, o que resulta no estado profundo de esvaziamento, daí a construção de uma tristeza profunda. Nesse sentido, a perda não é especificamente material, mas a perda do objeto enquanto objeto de afeto. A perda incide sobre a própria representação espelhada do indivíduo que se reconhece na ausência do objeto perdido, por isso Freud (2010) reflete que:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição. (FREUD, 2010, p.173).

Esse abatimento é percebido em toda a construção da personagem-atriz do filme de Resnais, como na cena da adega, pela qual o espaço da punição, o isolamento e o corte do cabelo refletem a condição desoladora da mulher que perdeu seu objeto de amor e o reencontra mnemonicamente no ato amoroso da cena da Casa de chá japonesa. Como destaca Starobinski (2016, p.429), “a memória agrava o vazio: a memória dos poderes perdidos (...). De um olhar, de uma órbita, dizemos que eles são vazios, porque contiveram a visão e o perderam.”.



Assim, O *pathos*, precipitado em *Hiroshima, meu amor* pela o ardor do despovoamento de vivências atravessadas por memórias esvaziadas, é sugerido pelas contorções do corpo em diálogo com os próprios mecanismos da linguagem cinematográfica: cores, planos, enquadramentos, travellings e voz em off. A construção lírica do corpo atravessa os diálogos melancólicos da personagem francesa diante da morte representada no plano da idealização pelo esquecimento. A experiência criada pelas imagens dos corpos e pelos movimentos gestuais harmonizados aos diálogos poéticos do filme reclama sua própria condição de arte, nos instigando a averiguar como o lirismo se instaura na diegese por meio da melancolia. Como nos disse Scliar (2003), a melancolia ajuda a pôr em perspectiva os pensamentos diante do caos instaurado pelas ausências.

Os sentidos de deformações (esquecimento, dor, ausência, melancolia) construídos no filme perpassam a atmosfera imagética da memória coletiva como pulsão reveladora dos sentimentos da personagem pela performance do corpo, condutor do tempo lírico em *Hiroshima, meu amor*. A propósito disso, vislumbra-se a cena inicial (fotograma 1, recuperado da película), onde os corpos entrelaçados sugerem as deformações da carne e da psique. As imagens dos corpos são atravessadas por diálogos poéticos: “Deforma-me, até me tornar feia, por que não você?” (grifos retirados do filme). O signo deformatar está em um eixo de deslocamento, de transferência metafórica, invocando no ato da deformação a transformação de sentido. O feio, a deformação, reforça no plano verbal (narrativo) a imagem da explosão da deformação da carne, integrando em um sentido profundo a tragédia nuclear. A composição faz referência a deformação psicológica e física da personagem suscitada pela compreensão da deformação do povo de Hiroshima.



**Fotograma 1: corpo-deformado**

Trata-se de uma sugestão da modificação da forma, e em um alcance paradoxal: a deformação irrompe-se como signo da morte, indicando a deformação do próprio tempo, pelo qual os vários momentos de experiência da personagem se entrelaçam como em um labirinto, colocando-a em contato com a memória do amor e da reinvenção do amor (elemento eufórico<sup>1</sup> que simboliza a compreensão de si e do passado).


A ambiguidade da forma, como elemento catalisador dos sentimentos disfóricos da personagem, insere-se pela performance dos corpos, incorporando uma deformação temporal – o esquecimento, ou seja, o ardor do despovoamento do “eu”. A feitura ambígua das imagens narrativas do filme endossa, simultaneamente, a melancolia e a volta da melancolia, esta última entendida como a persistência, o renascimento dos corpos, reiterados das cinzas, restaurados pela composição poética das imagens. Acerca do prisma da melancolia enquanto reinvenção, vazio preenchido por uma espera, Starobinski (2016) nos diz que:

Se existe uma espera, ainda que frustrada, então a melancolia não ganhou por completo. Que um futuro, ainda que nele nada deva se produzir, permaneça aberto diante da consciência, e então o vazio muda de significado. Uma plenitude volta a ser possível. Na espera do que poderia preenchê-lo, o vazio não é mais o fim do mundo: não é mais o luto, e sim a acolhida virtual que marca a qualidade do vazio. (STAROBINSKI, 2016, p. 430).

Em *Hiroshima* o vazio ou o que chamamos de ardor do despovoamento é preenchido pela espera de um tempo reencontrado, refeito pela travessia dos corpos, instaurados na cena pela cerimônia: aquilo que é sugerido através de uma linguagem

---

<sup>1</sup> Recuperamos o termo euforia e disforia a partir da Semiótica do Texto, significando respectivamente uma relação positiva e negativa do ser vivo com os conteúdos representados.

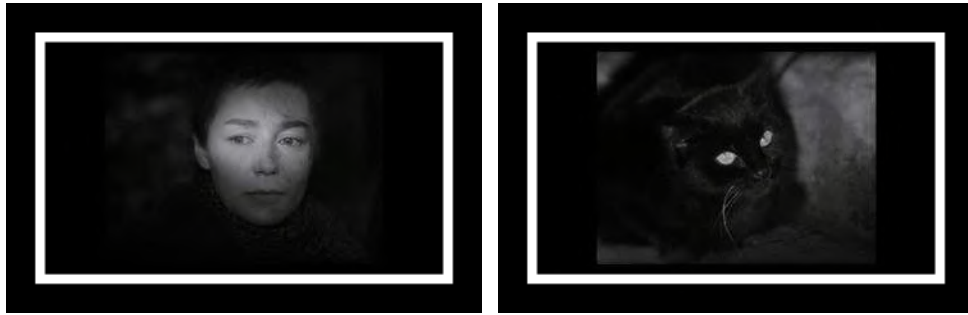


performática tecida pela ambiguidade e pela metáfora. Considerando esse sentido cerimonial dos corpos, como percebido no fotograma 1, surge a construção amorfa dos corpos correspondente ao que Deleuze (2008, p. 301) aponta como: “impor-lhe um disfarce que dele faça um corpo grotesco, mas também extrai dele um corpo gracioso, a fim de atingir o desaparecimento do corpo visível (histórico)”. Essa presença cerimonial do corpo extingue o corpo biológico e histórico, ressaltando em sua comoção lírica os estados emotivos do *esse* (eu), a melancolia no *topos* da deformação, daí a revelação poética de *Hiroshima, meu amor*.

Discutindo sobre cinema e poesia, Cañizal (1996, p. 361) diz que a linguagem poética no cinema é impregnada de ambiguidade, e assim, “quer a poesia esteja no sentido que ocultam os objetos do mundo, quer na espessura dos significantes do discurso cinematográfico, a única coisa de que temos garantia é que ela anda, sempre, de mãos dadas com a ambiguidade.”.

Dessa maneira, o espectador e ainda o crítico de cinema (também espectador) deve procurar entender a densidade expressiva de uma ambiguidade dentro de uma montagem poética, percebida por criar uma imagem que mostra o cotidiano e a vida de uma maneira nunca antes alcançada por nossa percepção. Como conhecer a versão dos acontecimentos em Hiroshima através das contorções sinestésicas do amor, precipitado pela relação erótica da cena inicial do quarto ou pelo movimento de aproximação com um amor trágico juvenil de Nevers.


A compreensão ambígua do *pathos* enquanto tessitura, forma, nos coloca diante da melancolia como um processo criativo restaurador, pois a performance representa ainda a busca pelo tempo perdido, fundido no encontro erótico dos personagens. No filme de Resnais, a representação figurativa se dá pela associação metafórica entre planos e imagens.



**Fotograma 2-3: figuração da melancolia**

A cena da adega (fotograma 2 e 3) é uma representação expressiva da linguagem lírica de *Hiroshima, meu amor*. Nesta cena, por meio de um *flashback* (retorno temporal) a personagem descreve os momentos de horror que ela vivenciou em uma adega úmida e fria no período do inverno em Nevers, como castigo por ter se relacionado com um soldado inimigo. Ela fala também de um gato que de vez em quando entrava na adega. O gato aparece visualmente na história como elemento associativo dos sentidos que compõem a personagem nesse contexto. Se observarmos as imagens veremos que tanto a personagem quanto o gato são enquadrados em um mesmo tipo de plano (close). A imagem estática da personagem é paralelamente conectada a imagem do gato pela associação, inicialmente do olhar, único elemento que se move nessa sequência. A mulher é comparada ao gato através do close e da iluminação. Este último, representado na imagem pela relação entre o claro e o escuro é intensificado pela fotogenia da luz branca, que incide sobre o rosto da personagem como uma forma de delimitação do olhar, tornando-o, por isso, mais próximo do olhar do gato. Essa associação cria um sentido metafórico, que será compreendido quando entendermos a simbologia cultural do gato preto.

Discutindo sobre metáforas e símbolos no cinema, Martin (2003) nos faz entender a construção metafórica no nível da linguagem cinematográfica como aquela elaborada pela sugestão estética doada pelo choque entre duas imagens. Assim, o choque entre a imagem da personagem e a imagem do gato cria uma sugestão visual do gato como extensão dos sentimentos da personagem, o que é indiciado pelo próprio discurso da mesma: “às vezes, um gato entra e olha. Ele não é mau.” Essa afirmação sobre o gato não seria sobre si, já que o olhar da personagem é colocado no mesmo alcance do olhar do gato? A afirmação sobre o gato como metáfora da francesa não seria uma maneira de



desconstruir o olhar repressor da família e do povo de Nevers sobre a relação amorosa da personagem com um soldado alemão no período da segunda guerra mundial?

Na cultura ocidental, o gato preto simboliza um mau presságio, por ter sido associado na Idade Média a rituais de bruxaria, e por causa disso à morte.<sup>2</sup> O sentido da comparação das imagens chama atenção, neste caso, para a representação da condição de isolamento e decadência da personagem, porque assim como gato ela representa culturalmente aquilo que é ruim, que se distancia das convenções de uma sociedade (ideia apresentada no texto pela descrição do pensamento da família da francesa, o que, aliás, é expresso pelo enquadramento do olhar repressor do pai da personagem em uma das cenas mostradas pelo *flashback* desencadeado pela cena da casa de chá japonesa), e por isso, deve ser castigada, isolada do convívio familiar. Devido à associação de caráter mágico do gato aos rituais de bruxaria, ele simboliza ainda, aquilo que é estranho, aliás, o estranhamento também participa da descrição da personagem em Nevers, que tem o cabelo cortado como uma forma de punição, mas também de representação do que é diferente, da loucura propiciada pelo desejo, pela paixão.


O gato negro ainda pode ser interpretado como metáfora da depressão e da melancolia da personagem, já que o negro tem sido comumente associado à dor. O signo melancolia, surgida do grego melas, significa etimologicamente negro, e remete ao lado sombrio do humor humano, frente às nuances da vida, como: culpa, incompletude, saudade e solidão (SCLIAR, 2003).

A presença da cor e da iluminação escura não está só no plano de enquadramento do gato, como também atravessa toda a atmosfera do filme. Inclusive, o filme é produzido em preto e branco, em uma época (1959) em que já se faziam filmes coloridos. A escolha da tonalidade negra acentua a dramaticidade melancólica do filme de Resnais, cujo enredo é tecido sobre a morte, o esquecimento e a memória. Este último elemento desencadeia o lirismo melancólico do filme, pois a memória na verdade é sobre um tempo perdido, irrestruturável, a propósito também do esquecimento, pois, a memória de um tempo exterior e longínquo não expressa somente a perda de uma experiência que está ausente, como a perda de detalhes dessa experiência. Isso faria parte do que Starobinski (2016) nomeia de viuvez melancólica,

---

<sup>2</sup> Ideia apresentada pelo *Dicionário de símbolos* on-line. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/gato-preto/>. Acesso em 30 de março de 2016.





visto que se contém uma visão e depois a perde. Nesse sentido, se está viúvo ou viúva de memória.

O esquecimento é problematizado pela atriz francesa na cena da casa de chá e indicia a inquietação e o sofrimento da personagem diante da impossibilidade de se manter intacto o passado. Consoante Scliar (2003, p. 83), “não há memória sem melancolia e não há melancolia sem memória (...). De acordo com a teoria dos humores, a bile negra, seca e fria, estaria associada à capacidade de lembrar”. Essa condição melancólica da memória figura o ato da interioridade, porque ao “voltar-se para dentro de si o resultado era mais melancolia” (SCLIAR, 2003, p. 83). No filme a relação entre memória e esquecimento reluz a tristeza e o medo: o ato da memória é um catalisador do esquecimento, pois se percebe que se perdeu algo inalcançável.

### **Referências Bibliográficas**

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. “Cinema e poesia”. In: *O cinema do século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CORDÁS, T. Athanássios & EMILIO, M. Schumaker. Porto Alegre: Artmed, 2017.

FREUD, Sigmund. “Luto e Melancolia”. In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Paulo César de Souza (tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. Laurent Léon Schaffter (tradução). São Paulo: Vértice, 1990.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras 2003.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Rosa Freire d’Aguiar (tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.