

AUDIOVISUALIDADES DA ANGÚSTIA: METONÍMIAS DA MÚSICA, DO ESPAÇO E DO CORPO EM HIROSHIMA, MON AMOUR^[1]

*Audiovisualités de l'Angoisse: métonymies de la musique, de l'espace et du corps
dans Hiroshima, mon amour.*

Nilton Milanez
UESB

Resumo: Considero, neste artigo, as audiovisualidades para a constituição de um campo da angústia e um discurso metonímico sobre o corpo e o espaço em Hiroshima, mon amour, de Alain Resnais. Delimito para a análise sequências do Prólogo I e das cenas de abertura do filme, partindo da problematização do deslocamento do roteiro de Marguerite Duras para o filme de Resnais. Apoio-me sobre as noções de angústia de Freud e Lacan, focalizando, sobretudo, as discussões de Lacan sobre corpo e metonímia. Sob essa perspectiva, demonstro como as audiovisualidades fazem irromper um campo da angústia, as falhas na linguagem e a falta como devir para o sujeito.

Palavras-chave: Audiovisualidades; Angústia; Metonímia; Corpo; Espaço.

Resumè: Je considère, dans cet article, les audiovisualités pour la constitution d'un champ de l'angoisse et un discours métonymique autour de la musique, du corps et de l'espace dans Hiroshima, mon amour, de Alain Resnais. Je délimite l'espace de l'analyse sur les séquences du Prologue I et les images de l'ouverture du film, à partir de la problématisation du déplacement du scénario de Marguerite Duras vers le film de Resnais. Je m'appuie sur les notions d'angoisse de Freud et Lacan, en focalisant, surtout, les discussions de Lacan sur le corps et la métonymie. Par là, je démontre comment les audiovisualités font irrompre un champ d'angoisse, les failles dans le langage et le manque comme devenir pour le sujet.

Mots-clés: Audiovisualités; Angoisse; Métonymie; Corps; Espace.

O campo da angústia entre literatura e cinema

“Nós estamos no verão de 1957, agosto, em Hiroshima”. É desse jeito que Marguerite Duras (1960, p. 10) começa a *Sinopse* do roteiro e do diálogo que ela escreveu para o filme *Hiroshima, meu amor*, dirigido por Alain Resnais, em 1959. A marca do tempo data um lugar bem específico de uma manifestação muito inusitada sobre o campo da angústia. Trata-se, devo enfatizar, para nós todos, de um processo presente que, ao datar um acontecimento, tem é a ver mesmo com a temporalidade de cada sujeito e sua forma de frear-se diante de si. Repassando sobre a história do cinema com *Hiroshima*, a freada é brusca, mas a direção do olhar se volta sobre o próprio sujeito de nosso agora, neste verão que é o nosso, hoje, no Brasil.

O que irrompe dessa ponte do tempo entre o passado do fim dos anos 1950 e os meados de 2016? Essa expectativa da temporalidade dos olhares é ansiosa, pois ela não leva para este ou aquele lugar. Ela nos arrasta para a coexistência do que está na base do sujeito e suas manifestações de angústia. É essa heterogeneidade sempre surpreendente do sujeito no mundo que quero destacar com este breve estudo sobre o discurso das audiovisualidades em *Hiroshima, meu amor*.

As modalidades de funcionamento da angústia do sujeito em *Hiroshima* vão irromper a partir das notícias de jornal e discussões em revistas especializadas que cercaram o lançamento do filme em 1958. Posso apontar, para iniciar, como primeira manifestação, o próprio título do filme. *Hiroshima, meu amor* introduz dois temas que sinalizam a angústia de uma grande pressão, lugares da guerra dados com a perda, o luto, a ausência e sua focalização sobre o amor, que, é claro, nessa cadeia, se converte em interdição, o amor impossível. Essa é bem a contradição constitutiva do título. De um lado, a dor da destruição da cidade de Hiroshima, a morte, a deformação dos corpos e as sequelas da guerra fazem par com os amantes. De outro, o japonês na cadeia do significante linguístico, *Hiroshima*, lido com sotaque japonês, e o dizer marcadamente francês em *mon amour* não sustentarão um par entre si. O breve encontro franco-japonês de vinte e quatro horas produzirá, portanto, um desespero, uma fenda de angústia da qual emerge ao mesmo tempo uma porção individual do trabalho dos sujeitos sobre si, no amor, e um filão coletivo da história das perdas, na guerra.

Mas, quero deixar o próprio Alain Resnais nos dar mais elementos para esta introdução. Em suas palavras, que traduzo da entrevista de J. C. Jaubert (1959, s/p) com Resnais, ao apresentar sua sinopse da narratividade fílmica para o jornal *Carrefour*, em 07 de maio de 1959:

Este roteiro vocês conhecem: ele consiste dos amores apaixonados e breves de uma Francesa e de um Japonês na cidade do mundo menos feita para o amor, pois em nove segundos ela foi dizimada e a lembrança de cem mil mortos planam ali sem parar. Mas a Francesa pode compreender Hiroshima, pois ela mesma foi aniquilada, ridicularizada, destruída. Amante de um soldado alemão em Nevers, sob a ocupação, quando ela tinha apenas 18 anos, viu seu amante morto ao lado dela. Espancada, tosquiada, enclausurada em uma caverna, ela se escondeu em Paris. Doze anos depois, o acaso de um filme – ela é atriz – a conduziu para alguns dias no Japão.

O argumento do filme instaura os horrores da guerra na província de Hiroshima em equivalência aos destroços individuais da Francesa, que acusada por ter-se deitado com o soldado inimigo, sofre as agruras pelo fato de supostamente ter desonrado seu país. Nesse contexto, à cadeia significativa do par franco-japonês também se intercambia a separação do idílio franco-germânico. O relevo narrativo se constrói, portanto, sobre o nível da angústia na forma da perturbação da ordem coletiva das nações como também nos patamares das subjetividades dos sujeitos.

Essa compreensão vem do fato de *Hiroshima* centrar-se em seu casal de personagens. Entretanto, ao tomá-los como “testemunhas deles mesmos, de sua própria experiência do tempo”, reafirma-se a posição de que “esses dois seres são também testemunhas do mundo”, segundo Monnier (1960, p. 204), em tradução minha. Nesse sentido, o posicionamento sobre o filme dado a ler na revista *Études Cinématographiques*, em 1960, reforça o caráter intemporal e a-espacial da experiência entre esses sujeitos, deflagrando o “mais profundo de nós mesmos” (MONNIER, 1960, p. 201). Isso faz de *Hiroshima, meu amor*, um acontecimento cinematográfico, cujo retorno ao passado dos arquivos do filme apresentam novos significantes que vão falar de nós mesmos.

E nesse quase intolerável esquecimento entre aquilo que se diz do filme é o que anuncia o sujeito da angústia de hoje. Trago, então, mais um ponto de efervescência sobre os entornos do discurso fílmico de *Hiroshima*. A crítica da época se chocou com o roteiro de Marguerite Duras. Isso gerou uma questão que gostaria de tomar nos canteiros da angústia sobre *Hiroshima*, a passagem da literatura para o cinema, ou seja, a transformação, a surpresa e o desarvoramento da transmutação das palavras do roteiro

apresentado em livro, em imagens e sons, a produção de um discurso das audiovisualidades. Tomo a título de exemplo duas manchetes, as quais traduzo, entre muitas: “Uma grande obra soterrada de literatura” do *Radio-cinéma*, em 26 de junho de 1959, por d’Yvoire (1959, s/p.) e “‘Hiroshima, meu amor’ ou o cinema a serviço da literatura (ruim)”, por Claude Elsen (1959, s/p.), do jornal *Rivarol*, em 03 de julho de 1959.

Não diria que a crítica censurou a ligação amorosa entre o cinema de Resnais e a literatura, mas entendo que as enunciações da época a inibiram, isto é, não apoiaram o entrelaçamento das letras com os sons e as imagens nas audiovisualidades. Ao tentarem descaracterizar a literatura de Duras, coíbem a produção fílmica por meio da ausência de apoio no centro da própria falta que caracteriza o lugar das manifestações de linguagem, sejam elas literárias ou cinematográficas. O que estou dizendo é que todo objeto traz em si uma perda constitutiva e não é possível querer preencher aquilo para o que não se tem recheio.

O roteiro de Duras se situa em um espaço outro do acontecimento cinematográfico, mas apenas as mentes que veem o mundo em vertical separação é que não compreendem que o estatuto literário e fílmico não são fixos. Nesse caso, o sinal da angústia que brota das críticas fala de uma proibição entre os campo literário e o cinematográfico, como se Duras impusesse uma perda ao filme. Não se trata de perda, mas da presença da perda constitutiva aos objetos, um vestígio bastante característico da angústia.

A presença daquilo que é faltoso na relação entre literatura e cinema reaparece nas falas de Duras (1996, p. 8) a nos relatar, em texto publicado na revista *L’Avant-scène*, no suplemento especial sobre Resnais, a inquietação do diretor em apreender em imagens o roteiro da escritora: “Resnais me pediu para lhe fazer um tipo de pré-comentário das imagens que ilustrariam esta história ‘Me fale *como* ela via Nevers em sua lembrança.’”. A angústia de Resnais se volta sobre a visualidade de um determinado acontecimento.

Resnais transmutava em imagens da maneira mais afinada possível o que Duras manifestava em palavras. O que compreendo na ânsia dos questionamentos de Resnais pela fala de Duras é a deriva às quais nos lançam as palavras - escritas, no roteiro, e ditas, de Duras em conversa com ele - produzindo um conjunto mais ou menos organizado de imagens tanto mais acurada é a descrição de um determinado ambiente. Resnais

assumia, assim, o lugar da escuta aguda do que dizia Duras a fim de compor com a mão da escritora o seu modo de ver o que ela enunciava.

A angústia aparece aí na tentativa enlouquecida de ver aquilo que se lê e que se escuta do lugar do outro. Trata-se de se mostrar o que está enviesado. Nas palavras de Duras (1996, p. 8), tradução minha, “o que é mostrado está duplicado sobre o que não está mostrado”. Podemos ver aí o lugar do revés, seu dentro e fora coabitando um mesmo espaço. Duras continua (1996, p. 8), interroga e responde: “Por quê? Porque Resnais queria, ao não mostrar apenas um aspecto entre cem aspectos de uma mesma coisa, ser consciente de sua ‘falha’ em não poder mostrar apenas uma delas em meio a cem”. Essa “falha” sobre a qual Resnais se refere, a meu ver, é a “falta irreduzível do significante”, da forma como nos é apontada por Lacan (2005, p. 146): o objeto faltante para o qual não há limitações que possam encerrá-lo na linguagem, falha congênita que emerge produzindo lampejos nas audiovisualidades de Resnais.

Os intercâmbios literários e cinematográficos entre Duras e Resnais apresentaram um panorama geral dos possíveis sinais da formação de um campo para angústia, em uma ponta, a partir da releitura de Freud por Lacan. A rede de significantes para a angústia compreendeu, assim, uma região de manifestações que se iniciaram com o inusitado e a surpresa, estendendo-se ao freio, à expectativa, à transformação, à perda, ao luto, à ausência, à interdição, à perturbação, ao desarvoramento, à inibição, ao enviesamento, à duplicação, para culminar com a falha e a falta. Este foi um sobrevoo sobre uma região de angústia. Vou tratar agora, em termos mais específicos, da incorporação do filme *Hiroshima, meu amor*, por Lacan em seu Seminário *A angústia*. Sigo, portanto, com certas linhas de circunscrição para observação e análise do objeto fílmico e suas audiovisualidades.

Circunscrições da região da angústia em *Hiroshima, meu amor*

Lacan fez referência ao filme *Hiroshima, meu amor*, e apenas a este filme, em seu Seminário *A angústia*, Livro 10, que compreende o período de suas lições entre 1962 e 1963, mais especificamente, a lição do dia 03 de julho de 1963. Nesta lição, Lacan vai situar *Hiroshima* dentro de uma problematização no terceiro momento de sua aula, em torno do quadro de uma “função do luto” (LACAN, 2005, p. 362), colocando em relevo

vários sinais da angústia na cadeia entre sujeito, desejo e falta, antes de citar e tecer alguns comentários sobre o filme. Ainda, a compreensão do aparecimento da fala de Lacan sobre o filme de Resnais vai se estender ao longo deste Seminário, como também vai fazer emergir outras entonações lacanianas de Seminários precedentes. Para tanto, não me contento em continuar sem antes ter dito isso para estabelecer pelo menos a indicação de um método para como perseguirei essa questão e seus desdobramentos no campo das audiovisualidades para os filmes que Lacan citou em seus Escritos e Seminários (MILANEZ, 2016).

Para esta investigação da angústia com Lacan (2005, p. 15) há um como enfrentar metodologicamente esta questão: “Ver em que pontos ela emerge nos permitirá modelar uma verdadeira orografia da angústia [...]”. A compreensão da emergência do funcionamento do sujeito na angústia é o ponto a ser investigado. Nomear a emergência da angústia no campo de um trabalho orográfico demarca metodologicamente uma visada sobre a descrição e composição de uma estrutura para a angústia, um mapeamento dos picos que colocam a angústia em nosso raio de visão. O momento do aparecimento de uma enunciação seja ela a fala, uma imagem ou um som constituem materialidades para duas partes de questionamentos, que inauguram duas metades que se entrelaçam nesse nó do sujeito das imagens e do som no discurso das audiovisualidades.

A primeira metade diz respeito ao funcionamento do sujeito diante das sinalizações de seu objeto, levado à prova na pergunta “De que, portanto, neste ponto de nossa elaboração, deve a angústia ser considerada sinal?”, reiterada por Lacan (2005 p. 353). Uma pergunta-método, porque nos leva a pesquisar o como de um fato de enunciação. Mas, permitindo-a, ao mesmo tempo, vir se juntar cara-a-cara com o modo pelo qual é ao homem necessário usar suas imagens cinematográficas, usar suas imagens acústicas em palavras, usar suas músicas, usar suas sombras na iluminação para a formatação de um discurso das audiovisualidades. Em resumo, “usar a fala para encontrar ou para se reencontrar, e em função de sua propensão natural a decompor-se em presença do outro.” (1997, p. 261). Daí, questiono de que modo o sujeito se compõe e se recompõe dentro das táticas discursivas de um discurso das audiovisualidades em *Hiroshima*?

Uma formação entre composição e recomposição da presença da angústia é o que encontramos na modalidade de porções temáticas no interior do filme. Desse modo, se

configura uma pequena conjunção de pares de metades que vou considerar para discussão e análise. A primeira metade gira ao redor de duas funções basilares das audiovisualidades, a materialidade imagética e a sonora, dada à verificação sob a tutela da montagem do próprio filme. A segunda metade é indicada tanto pelas intervenções da mídia quanto por Lacan, e diz respeito a que recortes fazer no filme. Nesse ponto, pelo viés dos críticos e do psicanalista, limito nosso terreno em duas outras metades. Uma primeira sequência audiovisuo-discursiva que se define no roteiro como *I - Prológo* e me servirá como forma de delimitação e procedimento metodológico para abarcar o conceito de angústia e seu intrincamento com o luto. A outra, trata de um par de metades que ilumina os quadros de nosso filme: o corpo e o espaço preenchendo o campo das atitudes eróticas e pulsionais em *Hiroshima*. Ditas e colocadas as metades do *corpus* eleito, posso continuar com a problematização do enigma que elas vão nos colocar. Onde residiria o enigma dessas audiovisualidades na estrutura da angústia?

Haveria outro lugar para o trabalho com as subidas e descidas no terreno da angústia que não fosse o da linguagem? Uma dessas facetas é que de agora em diante vai nortear teoricamente minha fala, a metonímia, modalidade de constituição do sujeito e de “promoção do significante como tal, a emergência dessa subestrutura sempre escondida que é a metonímia” (1997, p. 262). E como se isso não bastasse, é no sentido à distância que a obra de arte acaba nos sendo suportável, nem em medida pelo simbólico ou alegórico, mas por suas ressonâncias, como nos ensinou Lacan (1995, p. 148), para quem esse tipo de produção referenda o próprio cinema, a ponto de dizer que “quando um filme é bom é porque é metonímico”.

O vazio da angústia: luto, perda e metonímia

Vou tomar o luto para reintroduzir nossa questão fílmica e depois abri-la um pouco, considerando outros pontos que Lacan fez vir à tona nas cercanias dessa discussão, no que se refere ao conceito de angústia e ao objeto enquanto elemento que torna o sujeito desejoso de uma falta, aparecendo sustentado pelo polo metonímico, sob um efeito de condensação. *Hiroshima, meu amor* é a condensação do luto por excelência, os personagens encerram seus objetos de amor e suas perdas em um cenário aterrorizado pela falta que a guerra ocasionou. A articulação do significante no cinema se alça por

meio de uma atividade combinatória entre o realce do sujeito e sua metonimização em torno do luto. Mas, o que seria, então, o luto e como se daria o seu funcionamento em relação ao sujeito nas audiovisualidades do cinema? Lacan (2005, p. 363), ao prenunciar sua enunciação sobre *Hiroshima* nos esclarece:

Freud nos observa que o sujeito do luto lida com uma tarefa que consistiria em consumir pela segunda vez a perda do objeto amado, provocada pelo acidente do destino. E Deus sabe o quanto ele insiste, justificadamente, no aspecto detalhado, minucioso, da rememoração de tudo o que foi vivido da ligação com o objeto amado.

Dessas asserções compreendo que, ao tomar as considerações de Freud (2014), em *Inibição, angústia, sintoma*, Lacan realça, em seu Seminário *A Angústia*, a constituição de três aspectos em torno do luto: a perda do objeto amado, a evidenciação do detalhe e o fio da memória, de forma a envolver as ligações narrativas em *Hiroshima*, ou seja, um traçado que guia a angústia e as suas formas de comunicação.

A imagem inaugural de *Hiroshima* nos revela, então, a primeira ligação possível que se dá a ver por meio do objeto amado, o lugar da cidade, materializada por meio de uma modalidade de condensação que “implica na reunião num mesmo e único elemento de uma pluralidade de elementos de alto valor psíquico”, para tomar de empréstimo as palavras de Coutinho Jorge (2008, p. 86). Nessa instância, a própria calamidade da cidade afetada pela guerra, contará a história desse acidente minuciosamente, lentamente, sofregamente, detalhando as lembranças daquilo que jamais se poderá esquecer: o horror do sujeito face à falta do objeto que se ama, mas não se mostra em uma unidade, se dá a ver sempre de forma parcial, recortada, destorcida. E porque metonímica, manca.

Esse nível é ao mesmo tempo da descrição e da interpretação da imagem de angústia que especulamos. Ainda, o retorno do significante escavado das estruturas do inconsciente abala os declives da memória, reinserindo o sujeito na sua história, sob forma e contornos bem específicos dados a ver por meio da construção do enquadramento de uma cena nas audiovisualidades de *Hiroshima*. Os liames que envolvem o luto produzem sobre ele uma conceituação metonímica, a perda, antes de se dizer a morte, configurando um processo que é outro lado da marca da metonímia, o deslocamento. É a função do luto que ilumina não uma substituição do significante, mas com que um significante remeta a outro, compondo e recompondo uma rede na cadeia dos significantes para a angústia.

Vejamos como entram em funcionamento os mecanismos do luto e sua conexão com a angústia ao se enlaçar ao objeto do desejo, que está sempre em falta na rede significante. É essa perspectiva que nos diz não ser possível tomar a concepção normativa da metonímia como uma figura de linguagem definida tal qual a parte que representa um todo. Não se trata de substituição, outrossim, de um deslocamento que se apresenta de uma maneira muito condensada. O deslocamento indica o movimento do sujeito em relação ao significante e não um meio de cristalização de sujeito ao objeto na parte pelo todo. O luto enquanto deslocamento e condensação se configura sob a égide de uma conexão com a angústia em imagens, na sua história particular, ou seja, na coexistência entre dois elementos, bem demarcados por Jakobson: é a condensação, sobretudo, que faz revelar a atividade do deslocamento nos domínios de um inconsciente recalcado, explodindo em forma de rememoração e reconfiguração o sujeito sobre si.

Espaço metonímico: o luto guiando o vazio da angústia

O eclodir do luto vai ser o primeiro elemento da cena de abertura nas audiovisuais de *Hiroshima*. O *Prólogo* se centrará na questão do que eu poderia chamar, em um primeiro momento, de a cidade e suas reminiscências angustiantes da história de uma imagem. Este *Prólogo* se desenha, então, com o surgimento dos créditos, que vão se apagando sobre a famosa imagem da nuvem do cogumelo de Bikini, ilha do Pacífico, campo de estudo pelos americanos nos 1950 para fazer teste com bombas nucleares, que acabaram sendo usadas na explosão da cidade de Hiroshima.

De que modo se dá, portanto, o funcionamento do luto em conexão com a angústia nesta sequência de abertura? O roteiro de Duras (1960, p. 21) propõe, segundo minha tradução, que “É preciso que o espectador tenha o sentimento, ao mesmo tempo, de rever, e de ver este ‘cogumelo’ pela primeira vez.” O binômio ver/rever remete ao duplo em compor/recompôr como ação do sujeito em seu processo de condensação de sentidos armazenados. Para produzir esse efeito, a abertura é longa e a imagem é fixa, um tipo de tática discursiva cinematográfica para evidenciar um discurso das audiovisuais.

A sequência ininterrupta parece constituir um tipo de curta-metragem sobre a cidade destruída pela bomba atômica. Por mais de dois minutos sustentamos nosso olhar sobre uma mesma imagem cristalizada e eternizada sobre a tela que olhamos. É dos contornos da imagem que brota a angústia do luto por meio da exigência do olhar sobre o objeto perdido. O olhar é uma ordem, uma coação da qual o espectador não deve fugir. É o imperativo da imagem fixa como lembrança, uma tomada de consciência na luta contra o esquecimento, exigindo rememoração. Esta exigência do olhar recai, portanto, sobre o espaço do quadro cinematográfico, que é o espaço representado na imagem para a qual olhamos.

Essa visualidade é uma produção de significante que vai se transformar por meio da montagem nas audiovisualidades do filme. Sabemos com Metz (1980) em seu *Significante imaginário: cinema e psicanálise*, que a montagem no cinema está no nível sintagmático, mas a forma da objetiva da câmera enquadrar e nos mostrar o que vemos é a ferramenta do levante de um processo metonímico. Ao assistirmos a cena de abertura de *Hiroshima* o que vemos não é uma sequenciação, justaposição ou associação de imagens, mas uma única imagem. Este procedimento metonímico se instala por meio de vermos o plano de modo particular. Nesse caso a ordem mais tocante do significante é a de “função econômica” (LACAN, 1995, p. 246) do impacto da imagem tanto em sua unidade, que é única, quanto de sua duração, obrigando-nos a olhá-la por um tempo inusitado. Aquele excerto, aquele espaço para o qual olhamos indefinidamente é metonímico. Portanto, o recorte do objeto e o aprofundamento de nosso olhar sobre ele “só tem sentido ao deixar o vazio em que existe a angústia” (LACAN, 2005, p. 18)

Mas, o que essa imagem fixa quer de nós? O que esta imagem-lembrança deseja de nosso olhar sobre ela? Acredito que a duração desta imagem está relacionada com um desejo que, à primeira vista, não é o nosso. Parece ser a manifestação do desejo do Outro, de um lugar que é ocupado por um diretor, até mesmo por uma nação, que foge ao nosso alcance no real. Essa sequência assume uma função angustiante à medida que não sabemos o que ela, enquanto imagem, enquanto desejo do Outro, quer de nós espectadores. Analogamente, a fixação do olhar sobre uma imagem única e recortada arregimenta um campo de inibição para nosso olhar, constrangendo-o em um cenário da perda, cujo beco-sem-saída converge novamente para a formação da angústia.

A manifestação angustiante parece estar mesmo na instabilidade dos lugares do objeto. Isto vem com o deslocamento da pergunta ‘o que esta imagem quer dizer para

mim?’ para outra como ‘que objeto eu sou para aquela imagem?’. Nessa torção do jogo das posições é que o sujeito que vê a tela se constituiu. É aí que se produzirá em termos discursivos um “alinhamento de significantes” (LACAN, 1995, p. 249). Daí, a relação entre o que olha e o que é olhado se prende a uma forma de desejo. Esta coexistência do olhar e do desejo, portanto, apontam para a articulação de um produto, a angústia, cuja cessão de lugares impõe uma implicação dos campos que não concerne, de modo fixo, nem ao objeto nem ao sujeito.

Não se trata, pois, do realismo da imagem trazer pormenorizadamente o registro de um significante que organiza o discurso da bomba atômica que dizimou Hiroshima, nem o discurso anti-americanista que circulou em torno do filme. “Qualquer pormenor não pode ser promovido como equivalente de tudo” (LACAN, 1995, p. 262). Do que se trata é a base de articulação metonímica entre o significante e seu modo de se comportar em transferência com o significado. O espaço metonímico da imagem de Bikini reenvia-nos ao significante luto que constrói suas significações do lado de que há uma falta irreversível e irredutível no seio do sujeito.

Acredito com Lacan (2005, p. 357) que “trata-se de um objeto escolhido por sua qualidade de ser especialmente cedível, por ser originalmente um objeto solto, e se trata de um sujeito a ser constituído em sua função de ser representado por.” Esse é o caso da espacialidade da imagem fixa de Bikini. A habilidade do objeto em ser cedível, ou seja, de ser a realização de um deslocamento, de apresentar-se em sua soltura, quer dizer, possibilitar formas de desligamentos, podendo ser representado por, isto é, assumir uma posição determinada, configuram na imagem do *Prólogo em Hiroshima* o sentido de vazio que marca a condição da angústia. Essa ordem da angústia se recompõe a partir da “emergência dessa subestrutura sempre escondida que é a metonímia” (LACAN, 1997, p. 262). As camadas subestruturais da metonímia estão locadas na correspondência dos termos e dos elementos que se avizinham entre os lugares relacionais do objeto que falta e seus aportes no sujeito, a fim de manter vivo o lugar da falta do objeto perdido, do luto materializado na discursividade da angústia fílmica por meio da imagem fixa, metonímica e sempre faltante, de Bikini.

Metonimização da música e rememoração da falta: suportando a angústia

O caminho da metonímia foi primeiramente apresentado por Jakobson (1970, p. 155), que considera que o “cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contiguidade ou segundo a similaridade e o contraste [...]”. Nesse viés, também o espaço e o tempo circulam nas esferas da metonímia, corroborando minha hipótese de que a imagem, enquanto representação de um espaço de ameaça, se entrelaça em contingência ao seu tempo, aquele tempo datado das posições anti-bombas, tanto quanto o tempo da duração da imagem sobre a tela. Tal posição coloca a metonímia no ponto de partida para o estabelecimento das posições do sujeito face à falta constitutiva no luto em um horizonte da linguagem estruturada enquanto angústia pelas audiovisuais do cinema.

A materialidade do cinema se firma sobre uma porção de especificidades, das quais as sonoridades não poderiam ficar de fora. O visual e o sonoro são, inicialmente, aquelas duas metades que estão na base do que chamamos a tanto tempo de forma muito simplificada de audiovisual, mas que configuram um arsenal de ferramentas, formações e táticas para a produção de um discurso das audiovisuais, movimentando significantes fílmicos e enunciado modalidades de saber e posições para um sujeito das audiovisuais no cinema, englobando tanto os personagens quanto, nós espectadores. Sob essa perspectiva, gostaria agora de passar para algumas considerações sobre a música em *Hiroshima*, em específico, a que constitui uma forma da angústia na introdução no *Prólogo*.

A primeira indicação que temos no roteiro é sobre a música. Assim traduzo a nota do roteiro da revista *Avant-Scène*: “Música tendo por tema o “esquecimento” sobre a tela escura, depois sobre os vestígios fossilizados enquanto se desenrolam sobriamente os créditos” (RESNAIS, 1966, p. 10). Primeiro, preciso esclarecer que a música ficou por conta de Giovanni Fusco e Georges Delerue, que produziram diferentes temas musicais batizados como esquecimento, corpo, museu, ruínas, etc. Vou me centrar, entretanto, apenas no tema do esquecimento. Segundo, isso não coloca a música em primeiro plano, mas em concomitância com a imagem de Bikini e os créditos.

Hiroshima começa quase como um curta-metragem sobre a dizimação no território da ilha de Bikini, ao apresentar o seu *Prólogo* em encadeamento visual e sonoro com uma partitura musical sem interrupção para a produção do discurso das audiovisualidades. À medida que vemos a imagem de Bikini e lemos os créditos, ouvimos o tema *Esquecimento*, que coloca em evidência a um grupo de seis notas idênticas, orquestradas em si bemol por uma flauta, em fá sustenido por um clarinete si bemol e em sol por uma trompa em fá, mantendo sempre o grau de andamento do compasso em moderato.

A musicalidade que se segue não visa “sublinhar o ritmo interno da imagem, mas prolongar em nós uma impressão” (COLPI, 1960, p. 14). Entendemos dessa tradução que faço da fala de Henri Colpi, em seu texto *A música de Hiroshima*, do *Cahiers du Cinéma*, que há consonância e imbricamento entre imagem e som na constituição das audiovisualidades. A ideia de prolongamento entre um e outro demonstra um interpelamento de um sobre o outro, sem cisões ou rupturas. Esse traço unitário produz, então, uma impressão. Mas de que forma, e qual impressão seria essa?

Levando em consideração que a imagem respeita a uma economia geral do olhar, a música está, por sua vez, também em aglutinação com a imagem sob uma economia acústica. A imagem que vemos em primeiro plano não é o que é importante, mas a articulação entre imagem e som, que estão ligados por vínculos internos ao significante do luto. Na ordem do discurso visual e acústico encontramos um elemento que Lacan (1997, p. 256) denominou de “vínculo posicional”, ou seja, é aquilo que dá a dimensão essencial de um registro, entendida aqui, por mim, como táticas das audiovisualidades cinematográficas, que instituem uma posição e lugar para a angústia e seus significantes. A estrutura da angústia é ali um nó de condensação nas audiovisualidades no escopo da imagem e do som.

O tema *Esquecimento* em *Hiroshima*, portanto, cohabita com a imagem o nível da metonímia, intensificando o valor da falta que a imagem produz. O que se poderia considerar uma repetição de notas em diferentes orquestrações e instrumentos musicais é incorporado à insistência de um monossilabismo que se cola à imagem ao se estender em um *continuum* do olhar, sem se alterar.

Observo que as seis notas não se repetem, elas prolongam o ouvir sobre um mesmo tom análogo à duração de uma mesma imagem. Nesse sentido, a música traz como experiência seu processo de metonimização não enquanto substituição a outro

objeto, mas na articulação de seu deslocamento e colamento ao visual. O andamento em moderato reitera o efeito de olhar a imagem com parcimônia e agudeza, fazendo-nos aproximar o olhar sobre a imagem a cada conjunto de notas. Onde está a angústia nesse jogo das audiovisualidades? É o recurso cinematográfico que nos conduz à uma contingência da angústia, criando um embaraço audiovisual que salta das telas para nós espectadores.

Esses manejos com os recursos cinematográficos redimensionam a articulação da angústia enquanto imagem e som em direção a outro significante nas audiovisualidades. Por isso, poderíamos considerar uma impressão o esquecimento, se o tomarmos como um aspecto da memória, seja sob a tomada de consciência de um esquecimento, seja na luta contra o esquecimento, mas sempre para deixar claro o buraco da angústia no peito.

Esse tipo de organização está ligado a um ato político que envolve nossas memórias para que não esqueçamos de Guernica, nem do Nazismo, nem de Hiroshima. Mas, não se trata de preencher o significante. O que temos, portanto, não seria apenas a produção de uma impressão, mas a transferência daquele significado sobre o luto, que é o passo que envia o sujeito a sua relação com o Outro, “isto é, naquilo de onde surge a existência do significante. O ponto de onde surge a existência do significante é aquele que, em certo sentido, não pode ser significado. É o que chamo de ponto falta-de-significante” (LACAN, 2005, p. 150), lugar de instalação da angústia.

A falta de um significante se faz presente uma vez que ela deve ser lembrada e relembrada. A rememoração da falta é o elemento catalisador para que o sujeito nunca se esqueça de sua condição de sujeito desejante, em toda aquela conexão com o vazio na angústia. O tema da música *Esquecimento em Hiroshima* não tem apenas um nome. Tem uma construção discursiva em torno da memória de um desejo que jamais se realizará e tem que ser demonstrado e instigado a todo custo. Cabe, então, perguntar quem é que tem e apenas ele de se lembrar e viver esta angústia? E uma resposta possível consiste em que esse desejo, “o desejo do homem é o desejo do Outro” (LACAN, 2005, p. 31).

Esse desejo do sujeito e a propriedade de rememorar está vinculada à “função da falta” (LACAN, 2005, p. 146), que tem como designações a ausência e se faz presente naquilo que não está presente, passando a ser preenchida pelo símbolo. O próximo passo, assim, em continuidade ao *Prólogo*, é, a meu ver, acrescentar as imagens interiores da Francesa e do Japonês no quarto de hotel, seguida de quadros exteriores de

Hiroshima durante o dia. O símbolo que clama pelo angustiante preenchimento impossível será, desta vez, o corpo enquanto metonímia.

O corpo metonímico e alguns patamares de angústia

O *Prólogo* vai continuar ainda, depois do “cogumelo”, com o aparecimento gradativo de duas espaldas nuas. O plano detalhe é que vai enquadrar dois corpos recobertos com cinzas atômicas. Dessa maneira, o encadeamento entre a figuração da morte se alastra aos corpos durante o amor sob a forma de sofrimento e da grande explosão de fogo dentro dos corpos que vemos. A partir daqui, vou introduzir cinco pontos que embalam a ressonância do corpo em um campo de angústia.

1. *Corpo, sexo e morte*. Os dois corpos cobertos pelas cinzas da bomba são o primeiro sinal de vida ao qual assistimos depois do teste que acarretou uma dizimação territorial. O que se passa nesse encadeamento, me parece ser um tipo de integração dos corpos sexualizados no registro do desejo. Essa posição para os corpos, pensando com Lacan (1996, p. 168), pode ser designada por meio do termo de “aparelho”. Diferentemente, de os corpos se emparelharem à imagem antecedente, ou de se equivalerem entre si, eles assumem as condições de um modo de equipamento sob um uso e funcionamento determinados. Mais, especificamente, os corpos da abertura em *Hiroshima* parecem aparelhar-se, instrumentalizarem-se, para um confronto.

O corpo, nesta sequência, compreendido muito estritamente ligado às pulsões sexuais, faz borbulhar em seu erotismo aquilo que está permeando o campo da angústia desde o início de minha fala: a morte. Não há espanto aí, uma vez que os personagens que se abraçam, ou seja, se apegam um ao outro, o fazem como quem agarra uma boia em uma correnteza. A pulsão de vida na sexualidade funciona como um desespero para agarrar-se em apreender algo que já se esvaiu. Esse tipo de organização estratégica das audiovisualidades dada entre o equilíbrio das imagens e suas sonoridades é demonstrado por meio da apresentação de fragmentos das costas do Japonês e das mãos e dos braços da Francesa no desenrolar de um processo de metonimização do corpo.

Esse recorte imprime “o desejo e a metonímia da falta-a-ser” (LACAN, 1998, p. 646) ao corpo dos amantes. A metonímia ocupa o lugar não apenas daquilo que não pode ser mostrado na sua integralidade, antes disso, joga na cara a falta, nem aquela que

já existe, mas ainda uma outra, a falta como devir, a falta como uma presença até mesmo no futuro próximo, a falta que nunca vai deixar o sujeito em paz. O corpo metonímico, assim, cumpre seu destino ao representar a indelével marca do buraco constitutivo do sujeito, aqui, traçado na sua ligação com a morte.

Essa possibilidade de constatação é apenas possível quando reconhecemos a limitação de nossa existência como corpo. O corpo dá-se a ver, primeiro, como uma modalidade de controle. Nesse caso, compreendo que Lacan (2005, p. 71) tomaria o corpo em sua forma como o resto, “esse resíduo não imaginado do corpo”, que se manifesta no lugar reservado para a falta, aquela presente ou aquela por vir. O corpo, depois, entra nas esferas da angústia, uma vez que elas movimentam a falta e seus referenciais. Nessa batida, o corpo, afinal, é o suporte que nos indica o caminho para o inconsciente nos domínios e entornos de nosso próprio corpo. O corpo sustenta, assim, uma estruturação da linguagem em parcelas, pedaços, partes, metonímias que trazem à tona porções do inconsciente.

2. *Pedaços de corpos sem nome.* À sequência dos corpos no Prólogo, se seguem outros. Dois corpos enlaçados, porém, de cores diferentes quanto a sua tonalidade. Vemos a mão branca e fina de uma mulher que afunda seus dedos nas costas de um homem. Essa mudança na textura dos corpos cobertos de cinza para sua alteração em cores diferentes marca uma passagem do simbólico para uma posição de corpos que estariam agora no real. As parcelas do corpo que vemos do homem e da mulher enunciam em sua forma truncada de apresentação um tipo específico de constituição da subjetividade dos personagens. A formulação que se depreende daí é de uma falta radical, corpos divididos em partes, metonímia de um saber sobre algo que foi perdido, “e a maneira mais segura de abordar esse algo perdido é concebê-lo como um pedaço do corpo” (LACAN, 2005, p. 49).

A metonímia se produz no processo de mostragem dos personagens, que tomo como os sujeitos que estruturam a cadeia significante. Os sujeitos fílmicos estão submetidos à teia significante da falta em cascata desde o primeiro segundo da imagem de abertura. Ao mesmo tempo, é a possibilidade de deslizamento entre as imagens que metonimiza os corpos, tornando-se sempre incompletos a espera de um próximo *frame*, da entrada em outro campo cinematográfico, da constituição de outra série nas sequências dessas audiovisualidades.

O deslizamento entre um quadro e outro possibilita a metonímia, inscrevendo essa transferência como uma contingência para a interpretação dos sujeitos. A angústia aí se instala não por apenas fazer ir à tona a questão do desejo entre os corpos. O enfrentamento da angústia aparece, outrossim, pelo fato desses corpos nunca se darem a si e sobre si seus nomes. Esses sujeitos são mostrados, mas nunca nomeados ao longo da cadeia fílmica. Eles nunca se tratam por seus nomes. Apenas os conhecemos, inclusive no roteiro, por *Ele* e *Ela*, ou a *Francesa* e o *Japonês*. O ponto de interseção entre a angústia e o desejo é a não simetria dos corpos com suas nomeações, dirigindo o erótico dos corpos para uma angústia que não será superada. A não-nomeação reitera a falta que podemos visualizar por meio das fatias de corpos que preenchem o quadro.

3. *Voz off, o corpo e a falha*. Compreendendo o impacto tanto das imagens quanto dos sons inaugurais para a produção de um discurso das audiovisualidades, focalizo a primeira fala em *Hiroshima*, que revela as vozes do Japonês - calma, aveludada, recitativa - e da Francesa - igualmente recitativa, ao léu, sem pontuação, impessoal. Ele diz em off: *Tu n'as rien vu à Hiroshima*. Ela também em off responde: *J'ai tout vu... Tout*. O manejo do que se fala é um lado inestimavelmente significativo. Opto, aqui, portanto, para falar do modo como se produz essa fala. A recitação monocórdia da fala em *off* vem descolada do corpo. A voz se instala como mais uma fração do corpo, novamente outro processo de transferência, que desliza para a voz a condensação de uma enunciação sobre o corpo. Essa mudança do lugar da partitura corporal para sua acusticidade metonimiza o corpo e anuncia um descolamento entre corpo e voz, dada pela relação de corte de lugares entre um significante e outro. Esses dois círculos demonstram um tipo de articulação do imaginário do corpo, na qual a voz passa a identificar o corpo em um todo ilusório. Isso acontece por meio de um mecanismo de inibição, à medida que as fantasias sexuais são suscitadas pelos corpos de um entrosamento entre Oriente e Ocidente, fazendo emergir uma “supressão do afeto” (FREUD, 2014, p. 19), um afogamento do afeto em detrimento do saber que ele enuncia: o luto constitutivo aos sujeitos-personagens. Nesse sentido, a cisão entre voz e corpo tem como efeito uma estranheza inquietante, marcando o lugar de sua falha no corpo.

Para Lacan (2007, p. 144), “A falha exprime a vida da linguagem”. Não em contradição, mas em conjunção. A divisão entre corpo e voz funciona como pulsionalidades que cobrem o terreno somático, mostrando que o corpo não é unário. “O corpo tem furos” (LACAN, 2007, p. 144). Desse modo, temos mais uma vez um lugar

de irrupção para o deciframento do corpo que vem da constituição de uma ruptura, de um vazio, e é daí que jorram os sentidos. Nesse interstício a angústia faz festa, à medida que não se é capaz de unir o objeto com sua relação de desejo. O corpo desejado parece ser inalcançável, tendo como característica fulminante a falta constitutiva da satisfação do desejo, mantendo o gozo sempre em suspenso, a espera de um êxtase que há muito já se perdeu e não retornará jamais. O afeto da angústia, então, em seu deslizamento será substituído por outro, a dor.

4. *Corpo-espaço e a parcialidade do objeto.* A dor do luto em *Hiroshima* vai se dissociar em outros espaços e corpos além das sequências do espaço atômico e dos corpos enlaçados. Mantendo ainda a conjunção com as sequências descritas, veremos planos do prédio da torre do Hospital de Hiroshima. Sua arquitetura é mostrada parcialmente em olhar oblíquo lançando-nos a imagem do céu. Na continuidade, vemos os corredores do hospital, e corpos em pés às portas dos quartos que olham para a câmera. O espaço volta a se esvaziar com um *traveling* para frente, a câmera avançando pelo corredor oco do hospital. A mudança de tomada vai se dar sobre o Museu de Hiroshima, os planos são curtos e alternados entre a presença do espaço e fragmentos de pernas andando, tufos de cabelo, um rosto mutilado, uma boca enormemente machucada, um conjunto de imagens para constituir uma série de documentos e atualidades.

Para além da descrição sempre insuficiente, o fato primeiro é que a produção fílmica trabalha com a parcialidade do espaço e a parcialidade do corpo, cindindo o espaço do corpo. Em uma primeira instância, a parcialidade do objeto configura o lugar próprio da metonímia. Em segunda instância, corpo e espaço denotam a desarmonizarão de um e outro. Mas, isso se dá como efeito da incompletude e marca da ausência entre os pontos entre a pulsão de vida e a angústia. Em terceira instância, a contradição é que marca a balança entre corpo e espaço. Ao parcializá-los aqui e lá, no encadeamento entre os planos e na relação das séries dos quadros em sequências, o que temos é um corpo-espaço, uma terceira parcela metonímica, que não é nem o corpo e nem o espaço, pois a eles não cabem que os vejamos divididos, uma vez que é o efeito da contradição que sustenta o choque do discurso sobre a perda. O corpo-espaço, portanto, trata de um outro organismo com enunciações e saberes próprios.

Corpo-espaço é um mecanismo incontornável na relação do sujeito com os objetos que o cercam, nos ditames de seus desejos, nas promessas de si para o outro, nas articulações da vida da linguagem. Trata-se de um mecanismo de condensação na

constituição de um significante. O seu significado não tem um lugar de origem e sua constituição é leve, porque se move de acordo com a cadeia na qual se entrelaça. O corpo-espaço faz parte de uma cadeia significativa cujo sentido só pode se dar em rede. O corpo-espaço é onipresente, mas pode criar a ilusão que sobrepõe corpo sobre espaço ou o inverso, pois estamos acostumados com as hierarquias e as dicotomias. Corpo-espaço como metonímia é, portanto, uma célula núcleo da constituição do sujeito, um tipo leve na sua forma de angústia que busca a todo custo imbricar-se um ao outro para produzir uma unidade ilusória, que acusa nada mais que a impossibilidade de uma unidade, tão marcadamente e presente na falta que corpo e espaço enunciam em si, sobre eles e sobre sobre nós.

As falhas que sobram

As audiovisuais, ainda que as tomemos apenas em seu caráter de imagem e som no quadro do discurso, permitem apenas nos lembrar o quão opaca é a constituição de suas estratégias no que tange aos saberes que promovem sobre o sujeito a partir do som e da imagem. Aqui neste texto muitas falhas se interpõem entre as relações das imagens de Bikini no Prólogo, da música contundente, dos corpos dos amantes, das imagens de Hiroshima, da verbalização dos roteiros.

O corpo discutido neste trabalho é o espaço da falha do sujeito em configurá-lo no campo das audiovisuais de *Hiroshima, mon amour*. É também a falha que me é constitutiva em não poder dizer aquilo mais que poderia ter ido, é a angústia de ter que retesar tantas outras seqüências. Uma delas trataria bem dos planos em que a Francesa dá sentido à sua relação amorosa com o Japonês, que vaza da barreira do recalque das imagens quase oníricas de seu trágico romance com o alemão, que eu desejei ter escrito e chamado de *Corpo-espaço: o elo perdido em Nevers, nosso elo perdido*. A outra, das falhas da trilha sonora, sobre as quais poderia ter incluído o tema musical do Corpo.

A angústia é mais ainda a falha e irrupção de um campo de formação dos sujeitos-personagens, de nossa formação enquanto personagens dos sujeitos das audiovisuais. Nesse sentido, este texto se configura muito mais com uma metonímia dos dizeres, olhares e ouvires sobre Hiroshima do que aquela uniformização vã das condutas dos textos científicos. No final, a falha, que não se confunda em nenhum

momento com erro, inadequação ou incongruência, proclama seu levante a favor da ausência do não-dito, do não-ouvido, do não-visto. O significante, portanto, mantém o seu papel de angustiar à medida que não revela jamais a totalidade de um laço, de uma vereda ou de um patamar, mas estende seus braços no ato significativo do acolhimento na hora do desamparo.

As audiovisualidades cumprem, assim, o seu destino: posicionam o sujeito no mundo e deixam permanecer as falhas para a irrupção de novos acontecimentos necessários. As audiovisualidades se revelam como um modo de angústia fino, indelével e rasgado com a força do discurso político de si imperioso para se entreter nossas vidas com o mundo. As audiovisualidades são o lugar desaconchego e da angústia, nas quais se esgueiram todas as falhas que sobram de nós, para nós.

Nota de rodapé

[1] Na angústia de buscar preencher o que manca, junto a este texto apresento o vídeo “Audiovisualidades da angústia”, que pode ser acessado no *vimeo.com*.

Referências

COLPI, Henri. Musique d’Hiroshima. In: Cahiers du Cinéma. Tome XVIII. N° 103.

DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogue. Paris: Gallimard, 1960. Paris: Éditions de l’Étoile, janvier 1960, p. 1-14.

DURAS, Marguerite. Resnais travaille comme un romancier. In: **L’avant-scène du cinéma**. Spécial Resnais. Numéro 61-62, 1996. Paris, p. 8

ELSEN, Claude. “Hiroshima mon amour” ou le cinéma au service de la (mauvaise) littérature. In: **Rivarol**, 03/07/1959, s/p.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: _____. **Obras completas**. Volume 17. Tradução Paulo César de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 13-123.

JAKOBSON, Roman. Decadência do cinema? In: _____. **Linguística, poética e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 153-161.

JAUBERT, J. C. Alain Resnais. Auteur de "Hiroshima mon amour" qui n'as pas été sélectionné pour Cannes. In: **Carrefour**, 07.05.1959, s/p.

LACAN, Jacques. **O Seminário. Livro 4: A relação de objeto**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução Dulce Duque Estrada. Revisão: Angelina Harari. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. **O Seminário. Livro 3: As psicoses**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução Aluísio Menezes. 2ª edição revista. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

LACAN, Jacques. A direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: _____. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Campo Freudiano no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 591-652.

LACAN, Jacques. **O Seminário. Livro X: A angústia**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **O Seminário. Livro 23: O sintoma**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução Sérgio Laia. Revisão André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MONNIER, G et J. Ph. Témoignages. Um événement cinématographiques: Hiroshima mon amour. In: **Études cinématographiques**. Vol. 3-4. 2º trimestre. F. Paillart: Abbeville, 1960, p. 201-207.

RESNAIS, Alain. Hiroshima mon amour. Découpage. Après montage définitif. Et dialogue in extenso. In: **L'avant-scène du cinéma**. Spécial Resnais. Numéro 61-62, 1996. Paris, p. 10-78.

YVOIRE, Jean d'. Une grande oeuvre encombrée de littérature. In: **Radio-cinéma**, 26.06, 1959, s/p.

Recebido em 10/02/2016

Aceito em 22/04/2016.