



SEÇÃO: CINEMA

## A dignidade como figura de justiça em *Filhos de Hiroshima (1952)* e *A batalha de Argel (1966)*<sup>1</sup>

*Dignity as a figure of justice in Children of Hiroshima (1952) and The battle of Algiers (1966)*

*La dignidad como figura de la justicia en Los niños de Hiroshima (1952) y La batalla de Argel (1966)*

Dinaldo Filho<sup>2</sup>

[orcid.org/0000-0002-1309-657X](https://orcid.org/0000-0002-1309-657X)  
[dinaldo.filho@unila.edu.br](mailto:dinaldo.filho@unila.edu.br)

**Recebido em:** 22 mar. 2022.

**Aprovado em:** 27 jun. 2022.

**Publicado em:** 17 nov. 2022.

**Resumo:** O ensaio faz uma fenomenologia da imaginação política em dois filmes modernos. Coloca, lado a lado para a análise comparada, o bombardeio atômico, em *Filhos de Hiroshima* (Kaneto Shindo, 1952), e o colonialismo, em *A batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), dando a ver, no tempo, a imagem da dignidade como uma figura de justiça do que Eric Hobsbawm chamou de "era dos extremos". Nesse sentido, discute a filosofia política de Charles Taylor a respeito da dignidade no mundo moral dos modernos em diálogo com a fenomenologia da imaginação poética de Gastón Bachelard, aqui usada com enfoque diverso, voltando-se para a imaginação política sobre os espaços da hostilidade referidos nas matérias ardentes e nas imagens apocalípticas.

**Palavras-chave:** Imaginação política moderna. Justiça. Tempo.

**Abstract:** This essay aims to do a phenomenology of political imagination in two modern films by putting side by side for the comparative analysis the atomic bombing, in *Children of Hiroshima* (Kaneto Shindo, 1954), and the colonialism, in *The Battle of Algiers* (Gillo Pontecorvo, 1966), in which the image of dignity appears in time as a figure of justice of what Eric Hobsbawm has called "the age of extremes". It discusses Charles Taylor's political philosophy concerning dignity in the moral world of moderns in dialogue with Gastón Bachelard's phenomenological approach to poetic imagination, used here in a different way, towards the spaces of hostility and the political imagination that takes as reference the impassioned subject matter and apocalyptic images.

**Keywords:** Modern political imagination. Justice. Time.

**Resumen:** El ensayo hace una fenomenología de la imaginación política en dos películas modernas. Pone, lado a lado para el análisis comparativo, el bombardeo atómico, en *Los niños de Hiroshima* (Kaneto Shindo, 1952), y el colonialismo, en *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), presentando, en el tiempo, la imagen de la dignidad como una figura de justicia de lo que Eric Hobsbawm llamó de "la era de los extremos". En este sentido, se discute la filosofía política de Charles Taylor sobre la dignidad en el mundo moral de los modernos en diálogo con la fenomenología de la imaginación poética de Bachelard, aquí utilizada con otro enfoque, hacia la imaginación política de los espacios de hostilidad refiriéndose a materias ardientes y a las imágenes apocalípticas.

**Palabras clave:** Imaginación política moderna. Justicia. Tiempo.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT de Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do 30º Encontro Anual da Compós, PUC-SP, 2021.

<sup>2</sup> Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu, PR, Brasil.

"O tempo em que uma pessoa vive dá-lhe a oportunidade de se conhecer como um ser moral, engajado na busca da verdade: no entanto, esse dom que o homem tem nas mãos é ao mesmo tempo delicioso e amargo [...] A consciência humana depende do tempo para existir".

(Andrei Tarkovsky)

### Hiroshima, Argel: figuras de justiça

Entre 1945 e 1991, o cinema produziu imagens emblemáticas das tensões políticas e sociais características do período que segue do fim da II Guerra Mundial até o fim da União Soviética. *Filhos de Hiroshima* (*Genbaku no ko*, 1952), de Kaneto Shindo, com a sequência do bombardeio atômico, e *A batalha de Argel* (*La battaglia di Algeri*, 1966), de Gillo Pontecorvo, com a sequência do ataque terrorista da Frente de Libertação Nacional (FLN), são exemplos significativos da força poética, política e moral do que pode ser chamado de figuras de justiça da "era dos extremos".<sup>3</sup> O período reúne a primeira filmografia mundial que, vista de conjunto, condensa a imaginação política e as formas morais sobre a justiça mais do que qualquer outro momento da história da imagem em movimento: as memórias do Holocausto e dos bombardeios de Hiroshima e Nagasaki, a Guerra Fria, os movimentos de protesto, as lutas revolucionárias, os genocídios, as ditaduras latino-americanas, o Apartheid, as guerras do Vietnã e Afeganistão, a queda do muro de Berlim, os refugiados, dentre outras imagéticas. As figurações da justiça são indissociáveis da "cultura da memória" e dos seus processos imaginativos no cinema (HUYSSSEN, 2000, p. 16-22).

Quando se olha retrospectivamente, o cinema

de 1945 a 1991 abre-se como um mosaico de figuras de justiça. Produz um elo, denso, entre o passado e o futuro dos filmes e da política, entregando ao século XXI um legado inegável de questões e impasses referentes à presença visual da experiência política na imaginação cinematográfica moderna, cuja expansão mundial do estilo dramatizou os sentidos do justo ligados aos horizontes morais e temporais do comunismo, do liberalismo e dos crimes contra a humanidade. Tais sentidos do justo são tomados aqui como "potências virtuais" de espectros políticos que aparecem sensivelmente nos filmes, criando "regiões visuais" que oferecem aos sentimentos, no tempo, "uma direção a seguir pelo olho" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26). A ideia de figuração serve de guia para restituir ao político sua dimensão sensível, movendo-se do político em direção à estética da política e das suas linguagens imaginativas. Uma figura de justiça não pode ser definida *a priori*. Ela deve ser percebida e descrita em seu aparecer, tornar-se visível pela análise figurativa e pela aproximação comparada e fenomenológica de imagens que expressam escolhas que sinalizam e transmitem diferentes interpretações dessas tensões políticas em torno dos sentidos do justo, deixando marcas profundas na história do estilo (BRENEZ, 1998; DUBOIS, 2012).

As figurações da justiça em *Filhos de Hiroshima* e *A batalha de Argel* indicam que o cinema político moderno pode ser compreendido, historicizado e teorizado por meio de uma fenomenologia da imaginação política e das formas morais engendradas pelos filmes feitos de 1945 a 1991.<sup>4</sup> *História(s) do cinema* (*Histoire[s] du cinema*, 1988-

<sup>3</sup> Este ensaio apresenta resultados de processos de pesquisa que estudam as figurações da justiça no cinema moderno, considerando o espectro da imaginação política da "era dos extremos", definida por Hobsbawm (2015) do início da I Guerra Mundial, em 1914, até o colapso da União Soviética, em 1991. Para fins desta investigação, o "cinema moderno" está delimitado de modo ampliado e no interior desta época de catástrofes, instabilidades e crises, ou de injustiças e lutas por justiça que inspiram imaginativamente as visualidades do comunismo, do liberalismo e dos crimes contra a humanidade, tão distintivas da era dos extremos. Esse recorte ampliado do cinema moderno compreende o neorealismo italiano após a II Guerra Mundial, em 1945, e passa pelo advento dos cinemas novos na virada dos anos 1950 e 1960, chegando ao seu esgotamento e "momento maneirista" em 1970 e 1980, antes das quedas do Muro de Berlim, em 1989, e da União Soviética, em 1991 (BERGALA, 1985; COUSINS, 2013; OLIVEIRA JR., 2014). Neste ponto, tem-se o declínio da película e a aurora do cinema digital. Contudo, não se busca, necessariamente, correspondências históricas entre eventos e filmografias tão heterogêneas e abrangentes. A abordagem dos filmes é de outra ordem, comparativa e fenomenológica, e a construção do *corpus* privilegia a aproximação de obras pelos diálogos visuais potenciais entre imagens. Elas podem pertencer ou não a uma mesma filmografia ou conjuntura sócio-histórica abrigadas no recorte, considerando como os filmes imaginam e estilizam os sentidos, os sentidos e as sensibilidades da justiça.

<sup>4</sup> Kaneto Shindo, nascido em Hiroshima, filmou sete anos depois do lançamento da bomba em 06 de agosto de 1945. Em 1952,

1998), de Jean-Luc Godard, demonstra na sua prática de montagem que isso significa percorrer uma filmografia tão ampla quanto diversificada, porém, marcada por figuras de justiça que estabelecem relações entre tempos, visualidades e significações altamente heterogêneas, isto é, entre imagens nunca antes associadas ou "que não pareciam se dispor à qualquer aproximação" (SCEMMA, 2011). A presença visual da experiência política no cinema moderno, compreendida na forma de figuras de justiça, manifesta-se também em *O Fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l'air est rouge*, 1998), de Chris Marker, ou, igualmente, em *Nós que aqui estamos, por nós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, quando os filmes se servem, por justaposição na montagem, de fragmentos de filmes e de imagens de levantes populares, conflitos sociais e enfrentamentos políticos ocorridos em diferentes contextos nacionais e temporalidades históricas, criando associações poéticas e analogias visuais que expressam as emoções políticas das ideias de justiça, figurando-as.

As sequências do ataque nuclear em *Filhos de Hiroshima* e do atentado a bombas em *A batalha de Argel* são duas figurações da justiça que colocam em perspectiva comparada quadros temporais, visuais e de significação cujas linguagens imaginativas prestam ao diálogo e ao contraste relativamente aos tempos do justo.

Nos dois casos, a encenação e a montagem têm similaridades formais e de ritmo, mas, de um lado, tem-se a catástrofe do bombardeio atômico avassalador e comprimido em um instante, uma ferida do passado que nunca se fecha, e, do outro, há o choque do terror que busca justificação no sofrimento da violência colonial e no sonho da libertação da Argélia, uma luta direcionada ao futuro sempre expectante. Em *Hiroshima*, com o passado presente, ou em *Argel*, com o futuro presente, os efeitos disruptivos dos dois eventos são percebidos pelas personagens Takako Ishikawa, professora sobrevivente da bomba, e Ali la Pointe, militante revolucionário da FLN, diretamente nas rotinas das cidades na forma de uma desintegração das dignidades. Ambas as sequências registram a experiência do tempo da política pelas pessoas afetadas e conferem sentido aos dramas vividos, aflorando, no tempo, os sentimentos de injustiça ou de busca por justiça. Mesmo diante das similaridades formais das sequências, existem diferenças de contexto histórico e nacional intransponíveis relativas aos eventos políticos e, também, ao estilo dos filmes. Mas isso não impede de perguntar: como dois registros experienciais tão diferentes percebem o tempo da política? O que as temporalidades dos eventos têm a dizer ou revelar uma sobre a outra? Como imaginam a política e figuram a justiça, criando visualidades e significações?

**Figura 1** – Plongées morais



**Fonte:** Fotogramas de *Filhos de Hiroshima* (1952) e *A batalha de Argel* (1966).

---

quando as forças militares de ocupação norte-americanas deixaram o Japão, surgiu a oportunidade de que o ataque tivesse o seu primeiro testemunho cinematográfico baseado no livro *Children of the A-Bomb*, de Arata Osada, uma coletânea de relatos de jovens estudantes sobreviventes. A obra foi solicitada ao diretor pelo *Japanese Teachers Union* (WATANABE, 2018). Gillo Pontecorvo lançou seu filme em 1966 ainda no rescaldo da guerra da Argélia contra o colonialismo francês, que durou de 1954 a 1962, baseando-se em *Souvenirs de la Bataille d'Argel*, livro testemunho de Saadi Yacef, liderança da FLN (LUSTGARTEN; HENDRICKSON, 2004).

Os planos em *plongée* (Figura 1) evocam uma força moral, suscitam perguntas a respeito da imaginação política moderna e dos tempos do justo apresentando como um problema fenomenológico as emoções das imagens associadas à questão moral radical da desintegração das dignidades. Em *Hiroshima*, Takako Ishikawa reconhece Iwa-san cujos rosto e corpo foram desfigurados e chegou à situação de mendicância: o tempo político é percebido pela dignidade da pessoa humana resultante de um genocídio perpetrado pelo bombardeio atômico nas vidas individual e coletiva daquela cidade. Em *Argel*, um militar francês observa a foto de Ali la Pointe, militante procurado: o tempo político é percebido pela violência colonial infligida a indivíduos revolucionários em luta pela dignidade de um povo decidir livremente o seu destino. As imagens exprimem emoções de questões políticas ligadas a uma humanidade que sofre, uma dor socializada que tem como aspectos decisivos a injustiça e a iniquidade em relação às quais é preciso agir, tomar posição, tanto política quanto moral, por dignidade. Elas interrogam os significados de se viver em meio às injustiças e expressam os gestos e as visualidades dos cinemas modernos que operam no encontro entre dor e injustiça. Mais do que isso, elas imaginam momentos de sofrimento e confronto social, irradiam os sonhos e as esperanças futuras de uma vida melhor ou denunciam as injustiças do passado. O cinema, ao lidar com as dores que a humanidade é capaz de infligir a si própria e, também, com as utopias que projetam uma humanidade justa, mobiliza ideias políticas e sentimentos morais formando figuras do político, ou, ainda, uma iconografia da busca por justiça que é passível de ser mapeada na história e na teoria de cinema, observando os seus matizes.

Junto com Godard, Marker e Masagão, é possível indagar quais são as figurações da justiça

que interessam à história e à teoria do cinema político moderno, bem como as implicações de associações entre elas para a construção de uma "coleção" de filmes do período de 1945 a 1991 para análises comparadas.<sup>5</sup> *Filhos de Hiroshima* e *A batalha de Argel* temporalizam emoções políticas decorrentes de diferentes experiências de ruptura das integridades, isto é, colocam como um problema central para a análise comparada dos filmes a questão da dignidade do homem moderno como um tema político da justiça, tanto nas visualidades anticoloniais, quanto nas dos crimes contra a humanidade. Mas o que faz ver a dignidade nos filmes? Uma fenomenologia da imaginação política deve buscar a resposta considerando que tais imagens mostram que a dignidade, compreendida como uma das figuras de justiça encontradas no cinema político, não é um atributo. Ela "aparece" no sentido pensado por Didi-Huberman (2018, p. 11-14), quer dizer, é a "aparição" visual do político, a sua "encarnação": argumentar-se-á que a dignidade é o próprio ser humano em seu aparecer para outro, quando dá a ver e sentir uma "parcela de humanidade", no tempo.

### A dignidade como figura de justiça

Os estudos sobre a imaginação póstica realizados por Bachelard (2000) abrem um caminho para pensar e fazer uma fenomenologia da imaginação política. O autor examina as imagens dos espaços felizes (a casa, os caminhos que levam à casa, o entorno) em uma investigação que chama de "topofilia". Assim, busca definir o valor humano dos espaços de posse, dos espaços amados, louvados e vividos, e por isso defendidos contra forças adversas, sejam aquelas da natureza ou desdobradas de eventos políticos dramáticos. Para efeito de contraste e delimitação clara de seu tema de estudo, Bachelard faz um alerta ao leitor da introdução de *A poética do espaço*:

<sup>5</sup> Utilizo a noção de "coleção", de Benjamin (2000), como operador teórico-metodológico no sentido mobilizado por Souto (2016, p.19-22). Nesse sentido, a coleção de filmes se constrói a partir de um eixo comparativo de figuras de justiça de modo que obras singulares dialogam dentro da coleção, mas não necessariamente fora dela, permitindo o surgimento de novas figuras (por exemplo, além das figuras de dignidade, as do exílio, da diáspora, etc.). Assim, cada novo filme atualiza a coleção por semelhança, similaridade, serialidade, contraste, etc., permitindo visões de detalhe e também de conjunto que realçam os atributos de filmes que poderiam passar despercebidos, mas "inventariados" na coleção (ou coleções) potencializam o estudo do cinema em uma "perspectiva comparada". Portanto, entende-se aqui que as figuras de justiça aparecem, fenomenologicamente falando, da comparação de filmes da coleção.

[...] por outro lado, os espaços da hostilidade mal são mencionados nas páginas que seguem. Esses espaços do ódio e do combate só podem ser estudados com referência a matérias ardentes, a imagens apocalípticas. Neste livro estamos nos colocando diante das imagens que atraem (BACHELARD, 2000, p. 19).

Este é, portanto, um outro caminho possível, mas não seguido por Bachelard: uma fenomenologia da imaginação política, dos espaços hostis de combate, cujas matérias ardentes conformam imagens que não atraem, mas emocionam e produzem formas morais e memórias visuais, afetando o mundo político enquanto é percebido e interpelado pela imaginação do cinema sobre a justiça.<sup>6</sup> Kaneto Shindo e Gillo Pontecorvo configuram as cidades como lugares de hostilidade, apresentando Hiroshima e Argel por meio de planos de Takako Ishikawa e Ali La Pointe reveladores da formação subjetiva das personagens

nos termos dos danos morais sofridos por elas naqueles espaços. O ponto em comum é que a dor e o sofrimento das agruras coloniais e da bomba atômica são matérias ardentes trazidas ao visível por linguagens imaginativas que levam a sentir a temporalização dos danos morais na vida interior das personagens. Dar a ver as fontes de origem das injustiças sofridas confere valor fenomenológico ao conceito político de justiça vertendo-o em figuração, tornando-o menos teorizável e, portanto, mais maleável à análise plástica das imagens (Figura 2): o tempo político do terror colonial francês vem das ruas e o tempo político do horror atômico vem do céu. Desde o início, são recorrentes os planos que mostram a vida sob cerco em Argel ou que espreitam a imensidão azul de Hiroshima.

**Figura 2** – O terror colonial vem das ruas, o horror atômico vem do céu



**Fonte:** Fotogramas de *A batalha de Argel* (1966) e *Filhos de Hiroshima* (1952).

Esses planos mostram as humilhações racistas infligidas à Ali La Pointe por jovens franceses nas ruas do bairro europeu e o sentimento de apreensão de Takako Ishikawa ao perceber no céu a presença de um avião qualquer. Eles temporalizam politicamente as emoções de cólera

e do trauma decorrentes das experiências de ruptura das integridades ao mostrar os modos de subjetivação política dos danos morais. Das ruas vêm as vivências lancinantes nas quais, diariamente, "a 'coisa' colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se libera", na violência física

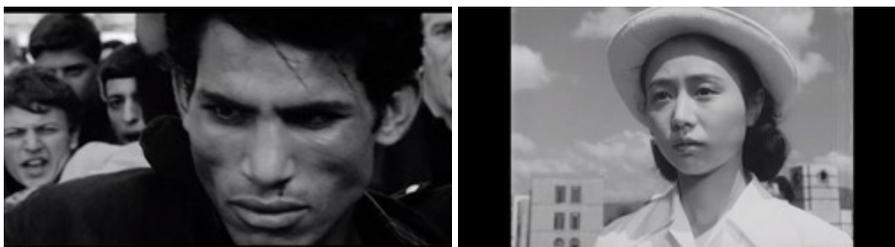
<sup>6</sup> A pesquisa das figurações da justiça busca colocar em diálogo a fenomenologia bachelardiana e os estudos teóricos e históricos de cinema como estratégia de abordagem da imaginação política e da formação da imagem política em uma perspectiva poética.

e moral (FANON, 1968, p. 26-27). Do céu vem o clarão de um instante no qual “200 mil pessoas morreram e muitas crianças viraram órfãs”, como diz o filme. As matérias ardentes incidem sobre Ali la Pointe e Takako Ishikawa situando-os no limiar de uma dor existencial, entre a exposição da desumanidade e os sentimentos de comum pertencimento humano. Nesse limiar, as consciências morais das personagens requerem os valores humanos dos espaços de hostilidade, examinam os sentidos de uma vida que não é digna de ser vivida e, no mesmo movimento, exigem uma resposta moral e política para uma vida humanamente digna de se viver, temporizando-a.

A imaginação política no cinema moderno é grande devedora do que Béla Balázs (1978, p. 36), poeta do *close up*, chamou de “a face do homem” no filme como revelação da condição humana. Ao referir-se aos testemunhos de Primo Levi e Robert Antelme a respeito das atrocidades nos campos de extermínio, Didi-Huberman (2018, p.

11-14) argumenta que os povos estão expostos a desaparecer pela capacidade ilimitada do homem de aniquilar seu semelhante e, ainda assim, em meio às circunstâncias históricas mais terríveis, a figura humana insiste em reaparecer. A imagem evocada pelo autor é a “[...] de um homem em perigo de afogar-se, que volta à superfície” (tradução nossa).<sup>7</sup> O retorno da face do homem à superfície, visto em *close up*, mostra que mesmo diante da falta de limites à destruição do homem pelo homem, tanto na sistemática cotidiana da violência colonial quanto no instante da bomba atômica e seu prolongamento em doenças radioativas, “[...] não teríamos que deixar de assumir, apesar de tudo, a simples responsabilidade que consiste em organizar nossa espera para ver – para reconhecer – um homem” (tradução nossa).<sup>8</sup> Os planos das faces em *close up* organizam essa espera, no tempo, para que o homem apareça sob o olhar do outro na busca de reconhecimento, de alguma “parcela de humanidade”, a parte da dignidade.

**Figura 3** – Os semblantes nos tempos do justo



**Fonte:** Fotogramas *A batalha de Argel* (1966) e *Filhos de Hiroshima* (1952).

Os *close ups* das faces em *Filhos de Hiroshima* e *A batalha de Argel* organizam “a espera para ver um homem”, porque apresentam as figuras de humanidade no limiar entre a indignidade de querer desaparecer um semelhante e a força moral da dignidade como um “sentimento último de pertencimento à espécie humana”. Os semblantes de Ali la Pointe e Takako Ishikawa (Figura 3) expressam processos de subjetivação

dos danos morais que, visualmente, evocam o conceito de tempo de Tarkovsky (1998, p. 139):

[...] a consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou ‘densidade’, pode ser chamada de pressão do tempo; a montagem pode ser vista como a união de peças feita com base na pressão do tempo existente em seu interior.

Ao ser preso por viver de pequenas contra-

<sup>7</sup> Do original: [...] de un hombre en peligro de ahogarse, que vuelve a la superficie. (DIDI-HUBERMAN, 2018, loc. cit.).

<sup>8</sup> Do original: [...] no tendríamos que dejar de asumir, pese a todo, la simple responsabilidad consistente en organizar nuestra espera para esperar ver – para reconocer – a un hombre” (DIDI-HUBERMAN, 2018, loc. cit.).

venções nas ruas do bairro europel de Argel, Ali la Pointe é cercado por pedestres franceses que lhe agridem com tapas, cuspes e xingamentos racistas. Takako Ishikawa tem diante de seus olhos a paisagem de escombros da localidade onde um dia existiu a sua casa, após um flashback do instante em que a bomba devastou Hiroshima e dizimou a sua família. Tarkovsky (1998, p. 141) ensina que o cinema pode “[...] registrar o tempo através de signos exteriores e visíveis, identificá-

veis aos sentimentos”. É por isso que as “pressões temporais” do colonialismo e da bomba atômica fluem no interior dos *close ups* expressando nas faces das personagens as dores existenciais como associações correndo dentro das suas consciências morais: todos os sentimentos de 130 anos de humilhações coloniais; todos os sentimentos nascidos dos dilemas da memória catastrófica nuclear.

**Figura 4** – Os tempos do justo: do guerrilheiro, da sobrevivente



**Fonte:** Fotogramas de *A batalha de Argel* (1966) e *Filhos de Hiroshima* (1952).

Os tempos do justo surgem como duas respostas políticas diferentes às exigências morais de tomar uma posição diante do risco comum de desintegração das dignidades: os sentimentos dele conduzem à insurreição via luta armada e os dela à reconciliação com o que restou da vida (Figura 4). A prisão de Ali la Pointe o leva a conviver com presos políticos e a testemunhar a decapitação de um militante, momento em que a câmera fecha em seus olhos em um *close up* extremo, tão veloz quanto o som da guilhotina, fazendo perceber a tomada de consciência política decisiva para seu recrutamento pela FLN. Ao regressar à Hiroshima quatro anos depois de sobreviver ao bombardeio, Takako Ishikawa tem nas ruas o primeiro contato com uma vítima, o ex-funcionário da família em estado de mendicância, desfigurado e parcialmente cego, para quem ela olha e sorri ternamente, conversando em *close up*. As faces humanas das personagens insistem em reaparecer em meio a ruptura das

integridades e em temporalidades próprias. Ele entra no domínio do tempo da guerrilha urbana, da reversibilidade da situação colonial, quando “o caminho da luta armada não é o caminho escolhido pelo revolucionário, mas é o que os opressores impõem sobre o povo. O povo só tem duas alternativas: render-se ou lutar”, inspirados “por uma causa justa” ou “valor moral muito poderoso”, como dizia Fidel Castro (IVENS *et al.*, 1963). Ela entra no domínio do tempo da testemunha sobrevivente, da irreversibilidade da atrocidade, “[...] cometida como parte de um ataque generalizado ou sistemático dirigido contra qualquer população civil, com conhecimento do ataque” (tradução nossa).<sup>9</sup> Uma bomba atômica lançada sobre um centro urbano em tempo de guerra, “[...] causando intencionalmente grande sofrimento ou ferimentos graves ao corpo ou à saúde física ou mental”(tradução nossa):<sup>10</sup> um crime contra a humanidade.

Em seu estudo das “fontes do self” na constru-

<sup>9</sup> Do original: [...] committed as part of a widespread or systematic attack directed against any civilian population, with knowledge of the attack (THE INTERNATIONAL CRIMINAL COURT, 2011, p. 3).

<sup>10</sup> Do original: [...] intentionally causing great suffering, or serious injury to body or to mental or physical health (THE INTERNATIONAL CRIMINAL COURT, 2011, loc. cit.).

ção da identidade moderna, Taylor (2005, p. 25) demonstra que o mundo moral dos modernos é significativamente distinto pela "percepção de que os seres humanos merecem nosso respeito" à vida e à integridade. Sem detalhar as descrições que Taylor realiza das concepções morais desenvolvidas em épocas precedentes e que moldaram o "pano de fundo" da era dos extremos, ocorre que, ao mesmo tempo em que surgiram aberrações como os regimes totalitários na forma do nazismo e do comunismo ou, ainda, foram geradas as capacidades técnicas de aniquilar a humanidade, como a bomba nuclear, também surgiu, como elemento central do senso de justiça moderno, a exigência de uma reação moral para que o sofrimento seja evitado e o ser humano não desapareça. A ameaça constante de desaparecimento está na própria base da moralidade do tratamento justo no sentido de que a vida humana deve ser respeitada. A imagem de humanidade que emerge desta compreensão moderna daquilo que deve ser respeitado confere um lugar de destaque aos valores da "liberdade" e da "autonomia", atribuindo uma grande prioridade à "evitação do sofrimento na vida cotidiana", lugar da vida produtiva e da família, fundamentos da dignidade:

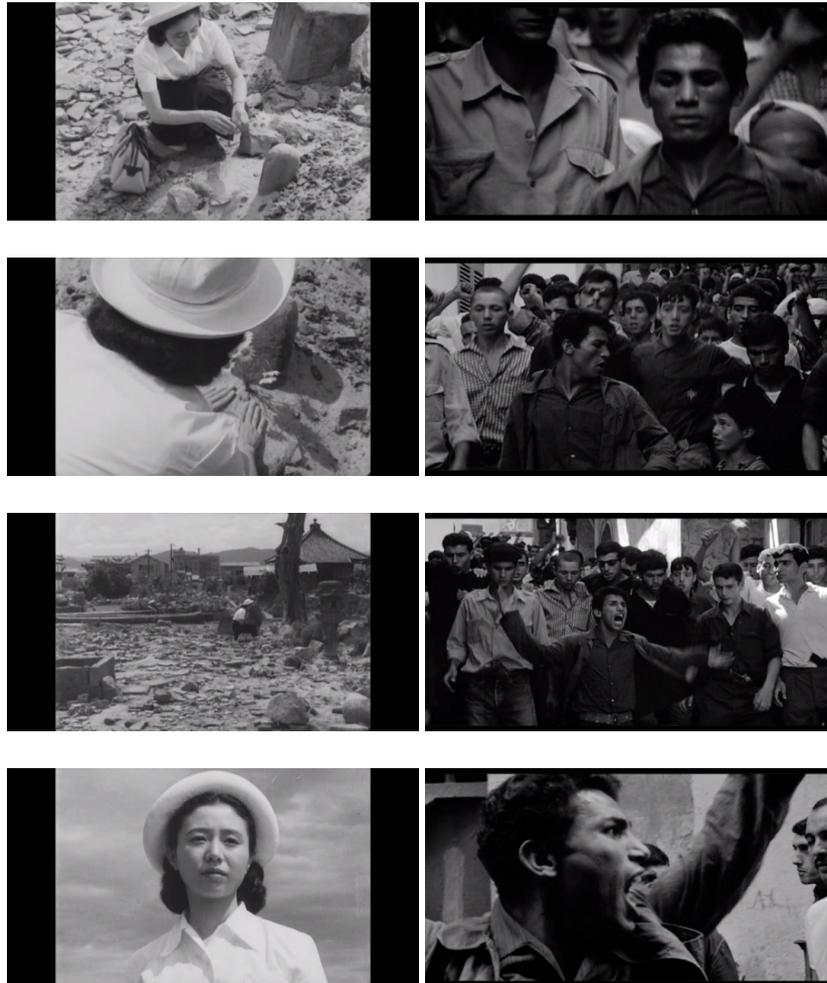
Creio que essa afirmação da vida cotidiana [...] tornou-se uma das ideias mais poderosas da civilização moderna. Ela está na base da nossa política burguesa atual, tão preocupada com questões de bem-estar, e ao mesmo tempo serve de combustível à mais influente ideologia revolucionária de nosso século, o marxismo, com sua apoteose do homem en-

quanto produtor. Esse sentido da importância do cotidiano na vida humana, ao lado de seu corolário referente à importância do sofrimento, colore toda a nossa compreensão do que é de fato respeitar a vida e a integridade humanas (TAYLOR, 2005, p. 28).

É significativo que a devastação da vida cotidiana e dos corpos seja vista logo nos primeiros planos dos dois filmes: as ruínas da cidade bombardeada e um militante da FLN sendo torturado por militares franceses. A dignidade como figura de justiça moderna em *A batalha de Argel* e em *Filhos de Hiroshima* nasce de uma mesma concepção moral, quer dizer, da imagem comum de uma humanidade que sofre, mas abrindo-se à liberação de temporalidades distintas e das quais derivam, nos filmes, os devaneios da imaginação política do justo. Takako Ishikawa enfrenta os efeitos consumados da desintegração que se atualiza como luto em meio à imagem dos escombros da sua casa, e Ali la Pointe está em presença, no fluxo desse processo, em luta para conseguir revertê-lo (Figura 5). Ambas as sequências preparam para o *flashback* da bomba e o ataque terrorista, apresentando, visualmente, um aspecto importante do argumento de Taylor (2005, p. 30): a "dignidade como afirmação do cotidiano" é tão integrada ao comportamento humano moderno que até o modo "[...] como andamos, nos movemos, gesticulamos e falamos é moldada desde os primeiros momentos por nossa consciência de estar na presença de outros", revelando desprezo ou respeito pela dignidade humana.

Figura 5 – O luto e a luta, no tempo





Fonte: Fotogramas de *Filhos de Hiroshima* (1952) e *A batalha de Argel* (1966).

Takako Ishikawa regressa a sua cidade natal para rever amigos e ex-estudantes na condição de *hibakusha* – vítima da bomba –, e, dentro dessa situação de igualdade, ela vê, escuta e testemunha os efeitos do bombardeio na vida cotidiana estando emocional e inevitavelmente ligada aos sobreviventes pela dor. “Ainda tenho um vidro aqui”, diz a personagem, ao pôr a mão delicadamente em seu corpo, “é duro quando eu toco mas eu o deixo como uma lembrança do seis de agosto”. Selingmann-Silva (2008, p. 66-75) afirma que “falando a língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente”, isto é, “narrar o trauma” depende, justamente, de a testemunha preservar sua capacidade de observação diante do sofrimento e da incompreensão do evento li-

mite. Retorno da face humana à superfície: Takako Ishikawa deixa flores para seu pai, mãe e irmã em meio às ruínas de sua casa, e seus gestos e movimentos, enquadrados em planos gerais e médios combinados com *plongées* e *close ups*, traduzem a melancolia do “sentimento paradoxal da culpa da sobrevivência”. O fundamento da dignidade, sua família e a vida cotidiana, foram desintegrados “gerando uma visão cindida da realidade”. Da cena traumática vem o *flashback* do bombardeio e, junto com ele, a necessidade de testemunhar, momento em que a sobrevivente inicia “seu trabalho de religamento com o mundo, de reconstrução da sua casa”, movida no “sentido primário de desejo de renascer”. A outridade da *hibakusha* constrói no tempo do justo uma ponte moral com a consciência do espectador, edificada na evitação do sofrimento cotidiano,

o que de outro modo seria insuportável, dando a ver a dignidade na chave do crime contra a humanidade.

Ali la Pointe lidera uma multidão colerizada após a polícia francesa explodir uma bomba na Casbá, bairro árabe de Argel, assassinando civis em revide às ações violentas da FLN contra as forças de ordem do governo colonialista. A torrente de corpos desce as escadarias da Casbá embalada por uma montagem ritmada pelo sentimento de vingança catalisado pela insurreição armada. Portando uma metralhadora, Ali la Pointe é visto em planos de angulação baixa, câmera na mão e estética documental. Seu corpo fala a língua da revolta em uma corrente de interação emocional ligada a outros corpos, no transe ritual de gestos e gritos das massas indignadas. A fina análise que Shohat e Stam (2006, p. 361-365) fizeram do filme já demonstrou que suas sequências "oferecem variações audiovisuais sobre as ideias de Fanon", especialmente uma visão "do espaço urbano socialmente cindido" pelo desprezo do que é "caracteristicamente argelino – seu cabelo, suas roupas, sua religião, sua língua". Por isso, os caminhos vicinais deixados pelos autores permitem que a obra seja revisitada, servindo-se de suas análises que ligam interpretação histórica e "estilística terceiro mundista", mas reacomodando o olhar em função da afirmação do cotidiano como o combustível da "estética popular de esquerda". A dignidade da vida cotidiana é negada aos argelinos como o primeiro direito à imagem, o de ser incluído na imagem da comum humanidade. Retorno da face à superfície: para Fanon (1968, p. 14, 32), "a arma do combatente é a sua humanidade" e Ali la Pointe "sabe que não é um animal. E justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar". Toda a sua luta em nome dos "princípios islâmicos" e das "liberdades básicas, qualquer que seja a raça ou religião", propondo

a "autonomia do nosso povo" e a recuperação da "liberdade", como dizem em off os comunicados da FLN no filme, subscreve a "poesia marxista" de Gillo Pontecorvo à afirmação do cotidiano como uma fonte de dignidade, agora, na chave revolucionária das lutas anticoloniais.<sup>11</sup>

A filosofia política de Rorty (2007, p. 20) argumenta, provocativamente, que o processo de "[...] passar a ver outros seres humanos como 'um de nós', e não como 'eles', é uma questão de descrição detalhada de como são as pessoas desconhecidas e de redescritção de quem somos nós mesmos". Takako Hishikawa circula na cidade e testemunha, nos detalhes e no tempo do cotidiano, a vida como um prolongamento do bombardeio: os ex-estudantes órfãos, as famílias dilaceradas no bem-viver, as mulheres tornadas inférteis e os homens impotentes, as pessoas acometidas por doenças radioativas desconhecidas, o preconceito com os sobreviventes contaminados ou deformados que os impede de casar-se ou trabalhar. Ali la Pointe combate no cotidiano da cidade conflagrada, é astuto e usa as táticas de guerrilha: em meio a postos de controle policial e cercas de arame farpado, serve-se das vantagens do território precário e do tempo da sociabilidade dos oprimidos. Ele quer disciplinar o povo como um primeiro passo para a revolução e de acordo com os princípios de bem-estar físico e moral da FLN, encontrando descrição detalhada da vida civil dos argelinos nos casamentos realizados às escondidas como forma de resistência, e, também, na erradicação de hábitos do colonizador considerados permissivos, tais como a prostituição e os vícios de droga e alcoolismo. Sem ingenuidades, Sontag (2003, p. 12) demonstrou que "nenhum 'nós' deveria ser aceito como fora de dúvida quando se trata de olhar a dor dos outros", quer dizer, o sentimento de pertencimento à imagem da comum humanidade, *a priori*, nunca é dado como certo diante de constantes ameaças que desejam aniquilá-lo.

<sup>11</sup> Quando *A batalha de Argel* foi lançado, a crítica norte-americana Pauline Kael referiu-se à Gillo Pontecorvo como o tipo mais perigoso de marxista, um "poeta marxista", e de inspiração neorrealista (LUSTGARTEN; HENDRICKSON, 2004). Em crítica de 1954, Bazin (2014, p. 150-151) escreveu que *Filhos de Hiroshima* é uma "peregrinação apocalíptica" e mais que uma trama aparentemente melodramática. Ele vê no filme um "neorrealismo japonês" por analogia com o cinema italiano caracterizado pelos dramas sociais e políticos do pós-guerra, um enredo de "intensidade trágica" cujo comportamento de câmera é de "reservada delicadeza".

Instala-se aí o processo político e estético altamente complexo e característico da imaginação do cinema moderno de descrever, em detalhes, o outro em suas dores e injustiças na esperança de que o espectador se redescrava, fazendo, talvez, com que a sua face retorne à superfície para ver, no tempo, o aparecer de Takako Ishikawa e Ali la Pointe como um de nós: dignos.

*Filhos de Hiroshima* e *A batalha de Argel* mostram a íntima relação entre tempo e justiça na imaginação política do cinema moderno em suas descrições e redescrituras do "nós". Huyssen (2000, p. 9-12) teoriza o "boom" da cultura da memória nos anos 1980 como fenômeno político indissociável do cinema e do audiovisual, cuja proliferação de imagens aflora e desdobra-se no lastro de fatos políticos e eventos limites que moldaram o mundo entre o pós-guerra e o fim da União Soviética. Para o autor, o indicativo da emergência dos relatos de memória como fenômeno cultural e político do final do século XX é a transformação da experiência e sensibilidade temporal, definida como um deslocamento dos "futuros presentes", intrínsecos à cultura moderna, para os "passados presentes", próprios à hipermodernidade, configurando tensões morais e políticas que operam giros de sentido nos sentidos de "nós":

[...] esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas do século XX. Desde os mitos apocalípticos de ruptura radical do começo do século XX e a emergência do "homem novo" na Europa, através das fantasmagorias assassinas de purificação racial ou de classe no Nacional Socialismo ou no stalinismo, ao paradigma de modernização norte-americano, a cultura modernista foi energizada por aquilo que poderia ser chamado de "futuros presentes". No entanto, a partir da década de 1980, o foco parece ter se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes. Este deslocamento na experiência e na sensibilidade do tempo precisa ser explicado histórica e fenomenologicamente (HUYSEN, 2000, p. 9).

Se as transformações da experiência e da sensibilidade do tempo são inegáveis no sentido teorizado por Huyssen, a dignidade como figura de justiça revela, contudo, que transferências

temporais entre "futuros presentes" e "passados presentes" são constantes de fluxos e refluxos na era dos extremos. As temporalidades na imaginação política moderna orientam sentidos de justiça: se a cultura moderna energiza a projeção de futuros justos, alimentando as lutas de libertação anticoloniais de Ali la Pointe, também mobiliza o passado traumático de Takako Ishikawa em busca de paz e reconciliação. Eles experimentam os conflitos dentro do tempo de suas vidas e, como diz Braudel (2002, p. 369), esta "é apenas a superfície do tempo presente, as ondas ou as tempestades do mar. Porém, abaixo das ondas, há as marés. Abaixo dessas, estende-se a massa fantástica das águas profundas". Entre as águas profundas da afirmação do cotidiano, como uma fonte de dignidade, e as tempestades atômicas e colonialistas, as figuras de justiça dos filmes trazem ao visível as relações entre tempo e política teorizadas por Shapiro (2016, p. 21): como "critical temporalities". Esta noção permite abordar estruturas de tempo observando a maneira como um acontecimento político do passado (especialmente os traumáticos e violentos) como, por exemplo, a bomba de Hiroshima e a guerra de libertação da Argélia, seguem modificando historicamente enquanto novos acontecimentos surgem e permitem outras interpretações. Interessa à Shapiro (2015) a "[...] maneira pela qual diferentes gêneros nas artes, por exemplo, podem reinvocar o acontecimento histórico e trazê-lo para o presente para repensá-lo", criticamente. Deste ponto de vista, ao imaginarem os eventos da bomba atômica e da guerra anticolonial, *Filhos de Hiroshima* e *A batalha de Argel* modificam-se reciprocamente quando colocados lado a lado comparativamente, dando a ver o aparecer da dignidade em duas figuras de justiça modernas cujas estruturas temporais permitem examinar "pressões de tempo" heterogêneas desde a perspectiva das "temporalidades críticas".

### Ela e ele, dignos

As sequências do ataque nuclear e do atentado terrorista imaginam a desintegração das dignidades como rupturas da ordem cotidiana

e violação dos corpos, tanto nas rotinas da vida civil de Hiroshima durante e depois da guerra, quanto na rotina de segregação em Argel à qual a guerrilha resiste, violentamente (Figura 6). No início de cada uma delas, os *close ups* das faces "organizam a espera para ver" a dignidade humana injetando as "pressões de tempo" da catástrofe nuclear e da submissão colonialista em seus signos cotidianos, enigmas ordinários da imagem da comum humanidade, decifrados nos tempos morais da testemunha sobrevivente ou da guerrilha urbana. Takako Ishikawa recorda, em *flashback*, os momentos finais da família na manhã do ataque nuclear na forma de signos cotidianos de afeto: sua mãe dedica-se aos afa-

zeres domésticos, sua irmã reúne materiais para ir à escola, seu pai ajeita a gola da camisa para sair ao trabalho, e ela altera a data do calendário de cinco para seis de agosto, dia do bombardeio. Ali la Pointe e os líderes da FLN prometem ao povo vingança pelas mortes de civis cometidas pelas forças policiais na Casbá: três argelinas despem-se de seus véus islâmicos, cortam os cabelos, maquiam-se e se vestem com roupas europeias, disfarçando-se com as feições do inimigo para eludir os postos de controle e subverter, de dentro, os signos cotidianos do horror colonialista ao plantar bombas em um atentado contra espaços civis do bairro francês.

**Figura 6** – A bomba nuclear e a guerra anticolonial





Fonte: Fotogramas de *Filhos de Hiroshima* (1952) e *A batalha de Argel* (1966).

Tarkovsky (1998, p. 139-140) ensina que o tempo é percebido quando se sente algo significativo para além do visível e é isso o que lhe atribui um sentido moral. Esta compreensão auxilia a perceber como ambas as sequências constroem diferentes valores temporais do justo imaginando-os desde a afirmação do cotidiano. Do ponto de vista dos *hibakushas*, o tempo da vida cotidiana é sentido como uma fonte de dignidade que liga intersubjetivamente os intervalos cotidianos daquela fatídica manhã, intercalando planos de crianças na escola ou brincando, de pessoas trabalhando ou pelas ruas e, especialmente, de bebês, gerando um forte choque moral entre a magnitude da violência atômica em seu devir e a singularidade das faces de toda uma multiplicidade de pequenos gestos humanos. São incontáveis singularidades cujas consciências individuais comunicam-se entre si com base na reciprocidade do baque dos corações. O tempo da vida cotidiana colonial é sentido pela guerrilha argelina como fonte de indignidade que instala o conflito intersubjetivo do mundo dualista, alternando planos de intervalos cotidianos polarizados entre o dia a dia do colonizado submetido ao enclave da Casbá e a experiência do colonizador que celebra, convive, trabalha e diverte-se nos lugares que realçam seu bem viver no bairro europeu, na Air France, na cafeteria e na leiteria, alvos da ação terrorista que ceifa corpos civis orientando-se, politicamente, pela a escolha moral entre sofrer

a injustiça ou ter que cometê-la.

A força política e moral das imagens da ruptura da ordem e da violação de corpos ganha tração na afirmação do cotidiano sob forte tensão com seu corolário, a importância de evitar o sofrimento. A montagem das sequências dita o ritmo de suspensão e apreensão pela repetição de intervalos da vida cotidiana associados a *close ups* das faces das vítimas, vinculando a eles valores humanos que crescem exponencialmente em grandeza à medida que se vê pessoas iminentemente ameaçadas de desaparecer no bombardeio nuclear e no ataque terrorista. Com a escalada da tensão, os diretores fazem o uso visualmente similar dos planos dos bebês a serem desintegrados e dos relógios compassando os instantes das explosões, levando a ideia de respeito à vida e à integridade ao limite daquele horizonte moral para rompê-lo, brutalmente, em temporalidades distintas. O dano moral da bomba atômica exerce a pressão do "passado presente", impondo o dilema de sucumbir em um mundo submerso em dor ou dele emergir em reconciliação com um resquício qualquer de dignidade em meio a uma injustiça incompreensível: "dê meu corpo para pesquisarem, minhas cicatrizes doem no inverno como se estivessem cheias de agulhas", diz, prestes a morrer, a personagem Iwa-san, tomada pelo tempo traumático. A luta anticolonial traz a pressão do "futuro presente", racionalizando a violência política infligida pelos militantes aos

franceses na forma de uma consciência histórica do povo sobre o próprio valor, digno de um amanhã pleno de justiça: "a FLN tem mais chance de derrotar o exército francês do que os franceses de mudar o curso da História", argumenta a personagem Ben M'Hidi, guerrilheiro convicto do tempo teleológico da revolução.

A matéria ardente intestemunhável da bomba atômica tem seu instante de aparição na imagem formada da junção dos planos do ponteiro do relógio ao marcar, exatamente, 8h15, quando "little boy" foi lançada, e do pequeno bebê que engatinha e desaparece num corte em fusão com o clarão de luz branca que eclode no céu de Hiroshima, propagando a onda de choque no ritmo da montagem. Vê-se, quadro a quadro, os efeitos da energia colossal liberada sobre a cidade – o turbilhão de ar quente, o fogo, o sangue e os destroços –, fazendo a vida cotidiana perecer em milésimos de segundos com uma única torrente de morte a arrastar o olhar para o epicentro da catástrofe, o ponto em que o espectador entra no domínio do tempo das vítimas. Flores são consumidas no calor incinerante e mulheres são imoladas, algumas junto de seus filhos, enquanto peixes e pássaros, animais de forte carga simbólica para os japoneses, agonizam fora d'água e debatem as asas contra o chão em chamas. O olhar fixado pela câmera nos corpos que ardem e cambaleiam em meio aos escombros é elevado ao céu para ver, de cima, a imensa coluna de fumaça que escureceu o mundo, voltando ao solo para mostrar, em *close up* das vítimas, o terror daquela imagem dentro do tempo de quem a viu se formando desde baixo. Ela é descrita pelos *hibakushas* não como uma "nuvem de cogumelo" – foto que congela na história a escolha do uso da bomba atômica, banalizando suas consequências morais e políticas que caracterizam um crime contra a humanidade e reduzindo-a à superioridade militar dos EUA –, mas como a figura de um "peixe medusa" em movimento ascendente, assim percebida por quem a testemunhou "em tempo real" (SHAPIRO, 2016, p. 38-39).

Em *off*, Takako Ishikawa narra que o "homem

que estava pensando nessas escadas no mesmo instante desapareceu com a explosão", deixando a imagem da própria sombra gravada nos degraus, "mas seu pensamento ainda vive". No tempo do justo, o pensamento sobrevive enquanto houver humanidade. Sobrevive na personagem que faz essa reflexão a respeito do pensamento como experiência intersubjetiva do sofrimento injusto, desde a sua própria dor, coletivizando-a. Esse pensamento segue vivo nos de Robert McNamara, ex-secretário de defesa dos EUA ao longo do conflito do Vietnã e veterano da II Guerra Mundial, tendo atuado na frente do pacífico junto com o Gen. Curtis LeMay, responsável pelo planejamento dos bombardeios do Japão, inclusive os atômicos. Em *Sob a névoa da guerra (Fog of war, 2003)*, de Errol Morris, Robert McNamara, aos 85 anos de idade, olha para trás e pensa nos porquês do uso desproporcional da bomba atômica se o inimigo estava entregue e destruído pelos bombardeios incendiários que mataram de 50% a 90% da população civil em 67 cidades japonesas. "LeMay disse", narra Robert McNamara, que

se tivéssemos perdido, teríamos sido condenados como criminosos de guerra. E ele tem razão. Ele e eu nos comportamos como criminosos de guerra. LeMay reconheceu que o que ele fazia seria considerado imoral se tivéssemos sido derrotados.

Eles não foram condenados, mas poderiam. Mais do que isso, sentem-se assim. Condenaram a si próprios acusados em suas consciências por aquele pensamento que ainda sobrevive às atrocidades que cometeram, dando a ver, no tempo do justo, a dignidade dos *hibakushas* no semblante de culpa e vergonha dos algozes. É conhecido que o capitão Robert Lewis, copiloto do Enola Gay, pensou e escreveu "Meu Deus, o que foi que fizemos" em seu diário de bordo após deflagrar a bomba e ver a coluna de fumaça de 18km de altitude.

Taylor (2005, p. 40) diz que a consciência moral moderna traz em si fortes tensões a respeito das maneiras de viver, pois "estamos em conflito, até em confusão, quanto ao que significa a vida

cotidiana. O que para alguns é a mais elevada afirmação constitui a negação mais absoluta". Pode-se entender que Sartre refere-se justamente a isso quando se dirige aos franceses em prefácio ao livro de Fanon (1979, p. 8): "[...] tão liberais, tão humanos, que levais o amor da cultura até o preciosismo, fingis esquecer que tendes colônias e que nelas se praticam massacres em vosso nome". É o senso de negação mais absoluto, que Rancière (2018, p. 53) nomeia "desentendimento", o litígio fundamental em torno do pressuposto da igualdade de diálogo entre diferentes, que rege visualmente a sequência do atentado terrorista. Ela é construída em uma série de *close ups* que singulariza em valor humano as três mulheres que executam a ação revolucionária e cada uma das vítimas civis prestes a serem assassinadas. A montagem traz uma mensagem dupla. As argelinas e os franceses são iguais em valor humano, mas, evidentemente, não há "nós", pois "para o militante a identidade é tudo", como diz Sontag (2003, p. 14): "para as pessoas que estão seguras de que o certo está de um lado e a opressão e a injustiça estão do outro, e de que a luta precisa prosseguir, o que importa é quem é morto por quem".

A imagem da comum humanidade escoia para o centro de um vórtice girando sob pressões de tempo antagônicas: de um lado, a acusação moral da crueldade do terrorismo como etapa histórica da guerra revolucionária, e, do outro, o sofrimento ultrajante imposto por um projeto secular de colonialismo no paradigma eurocêntrico. Neste ponto, Shohat e Stam (2006, p. 363-364) já descreveram como o filme promove "um curto-circuito na rejeição reflexiva ao terrorismo" por meio de mecanismos formais de identificação dos espectadores com a perspectiva argelina, reveladores da dimensão político-histórica dos eventos. Contudo, os autores se excedem na argumentação de que "o filme nos leva a desejar que as mulheres completem sua tarefa" ou mesmo que "a identificação do espectador é tão completa que a audiência não se choca com uma série de closes de uma das vítimas potenciais da explosão". Isso não é, necessariamente, verdade

justamente porque para o militante a identidade é tudo. Sabe-se que *A batalha de Argel* é referência da CIA e foi usado em cursos das Escolas de Guerra latino-americanas durante os regimes ditatoriais para treinar militares no combate às insurgências armadas. Gillo Pontecorvo disse ter feito sua escolha política dentro da convicção "[...] de que em uma guerra, mesmo que se de um ponto de vista histórico um lado prova estar certo e o outro errado, ambos cometem atrocidades quando estão em batalha" (LUSTGARTEN; HENDRICKSON, 2004). É no tempo do justo que a evidência fílmica apresenta um detalhe sensível, incontornável do ponto de vista moral. A música de compadecimento criada por Ennio Morricone e utilizada para cobrir, sonoramente, os corpos franceses após a ação terrorista é exatamente a mesma que vela os corpos argelinos no atentado cometido contra a Casbá pela polícia colonial, fazendo aparecer no tempo, e "apesar de tudo", como diria Didi-Huberman, o respeito à dignidade das vidas perdidas nos dois lados do conflito.

A sequência do *flashback* do bombardeio atômico e atentado da FLN são centrais para o aparecer de Takako Ishikawa e Ali la Pointe como seres morais dentro dos tempos do justo em que vivem (mesmo que ele não participe diretamente do atentado terrorista). Sob as pressões de tempo que cada um sofre, podem ser considerados "sobreviventes" no sentido atribuído ao termo por Agamben (2008, p. 135-137) no contexto do "estado de exceção" que despreza a vida humana. Para o autor, sobreviver "supõe uma remissão a algo ou a alguém, a que se sobrevive", porém, referindo-se aos seres humanos, significa a ideia de "sobreviver a si mesmo e à própria vida". Dentro dos tempos do justo em que vivem, Takako Ishikawa e Ali la Pointe aparecem como sobreviventes da comum humanidade, quer dizer, como seres morais engajados na busca da verdade, porque, como explica Agamben, "aquele que sobrevive e aquilo a que se sobrevive coincidem entre si". As temporalidades da catástrofe nuclear e das atrocidades colonialistas são coincidentes com as consciências morais deles nos termos da subjetivação dos danos sofridos. Diante da vida

que não é digna de ser vivida, assim como da exigência de uma resposta moral e política para uma vida humanamente digna, Takako Ishikawa e Ali la Pointe estão entre aqueles que, para Agamben, combatendo a morte sobreviveram ao inumano:

O homem é aquele que pode sobreviver ao homem. [...] O homem é o não-homem; verdadeiramente humano é aquele cuja humanidade foi integralmente destruída. O paradoxo reside, neste caso, no fato de que se realmente der testemunho do humano só aquele cuja humanidade foi destruída, isso significa que a identidade entre o homem e o não homem nunca é perfeita, e que não é possível destruir integralmente o humano, que algo sempre resta. A testemunha é esse *resto* (AGAMBEN, 2008, p. 135).

Mas o que resta das personagens, no tempo? Para além das matérias ardentes da bomba nuclear e da luta de liberação colonial, ambos dão testemunho do humano porque dão a ver a dignidade como figura de justiça imaginada pelo cinema moderno como perda e busca constantes. Eles vivenciaram o terrível paradoxo ao qual se refere Agamben, sendo nos tempos do justo que ambos imaginam as alternativas morais e políticas dentre as quais devem escolher para sobreviver ao inumano. Diante do que lhe resta, Takako Ishikawa percorre a vida cotidiana moralmente dilacerada de Hiroshima e, piedosa do sofrimento do velho Iwa-san, propõe adotar seu neto, Taro, órfão de mesma idade do bombardeio. Inicialmente, Iwa-san e Taro resistem. Depois, o avô entrega o neto a ela na esperança de abrandar-lhe o fardo do passado, antes de morrer em um incêndio que não se sabe acidente ou suicídio. Enfrentando o que lhe resta, Ali la Pointe é cercado em seu esconderijo por militares franceses após um homem da FLN delatar seu paradeiro, sob tortura. Ele se esconde atrás de uma parede falsa em uma casa na Casbá acompanhado por três combatentes. Os militares plantam bombas ameaçando dinamitar a todos caso Ali la Pointe

não se entregue, e buscam minar sua resistência moral informando que ele é a última liderança guerrilheira porque os demais estão mortos ou presos e a organização foi desmantelada. Do lado de fora, a multidão de argelinos reza e chora pela vida dos rebeldes a serem explodidos.

Ambas as personagens estão irmanadas pela escolha de afirmar a vida cotidiana digna de ser vivida. Takako Ishikawa faz sua opção com o velho Iwa-san sob a memória da explosão atômica, vivendo o medo diário de sua repetição traumática e lutando por um recomeço entre aqueles que já não podiam morrer ou viver como seres humanos. Ali la Pointe decide não se entregar sob a iminência de ser explodido, enfrentando o terror de perder a própria vida, de se entregar ao inimigo e do fracasso revolucionário, devir de sua humanidade em meio à desumanidade. Para os dois, "as pressões de tempo" e os espaços de hostilidade das experiências de desintegração das dignidades organizam-se sempre em torno do presente da vida cotidiana – seja como futuro presente ou passado presente –, e dentro da necessidade de sobreviver em nome da dignidade a ser conquistada e vivida dia a dia, ainda que sob constante ameaça, pois a dignidade nunca é conquistada definitivamente.<sup>12</sup> A afirmação do cotidiano se dispõe espacial e temporalmente ao redor de cada um deles como âmago de seus sentimentos morais e políticos, rodeando o "aqui" e o "agora" das dores inscritas em seus corpos como ponto de exame da dignidade. Apesar de as consciências morais de Takako Ishikawa e Ali la Pointe irem além do momento presente, seja como indignação das injustiças do passado ou como esperança de justiça no futuro, as pressões de tempo que sofrem são experimentadas diariamente. Nos planos que mostram Takako Ishikawa de mãos dadas com Taro para levá-lo consigo, ou Ali la Pointe no esconderijo junto com os rebeldes, dá-se a imaginar, no tempo

<sup>12</sup> Em 2016, o presidente dos EUA Barack Obama foi o primeiro a visitar Hiroshima no exercício do poder. Falou da "morte que veio do céu" e da necessidade de um "despertar moral" que acompanhe o desenvolvimento tecnológico (OBAMA, 2016), mas não pediu perdão. Após a liberação, a Argélia viveu uma ditadura marcada pelo radicalismo religioso, torturas e perseguições internas (CONTI, 2006), mergulhando em uma guerra civil em 1991. Faz-se aqui a ressalva de que não foi objetivo detalhar processos históricos, políticos ou estéticos relativos ao trauma e à "desnuclearização" ou aos desdobramentos subsequentes da guerra anticolonial que deixou milhares de mortos e exilados, tratados em inúmeros outros filmes não citados aqui.

do justo, tudo o que têm e pelo que necessitam lutar: o reconhecimento mútuo de sua dignidade (Figura 7). É como se a proximidade física dos seus corpos, dadas pelo tipo de enquadramento, sublinhassem essa cumplicidade, pacto ou unidade de experiência. Takako Ishikawa e Taro movem-se no espaço aberto, mas estarão sempre acompanhados pelo céu, presença da experiência da bomba sobre suas cabeças. Ali la Pointe e os rebeldes estão confinados, imóveis, oprimidos pelo presente do cerco colonizador. Eles tiveram suas humanidades integralmente destruídas, mas não é possível destruir integralmente o humano. É assim que os dois fazem as

escolhas dignas do tempo do justo em que vivem: Takako Ishikawa não perde a vontade de viver, quer se reconciliar com a vida, de mãos dadas com Taro, elo justo com o passado traumático; Ali la Pointe escolhe perder a própria vida para não trair sua consciência revolucionária, a causa justa. Ambos os gestos são de afirmação de vida e não de rendição à morte porque é isso o que lhes resta: "sobreviver ao inumano". Na aparição visual do político, os dois testemunham e dão a ver a própria dignidade em seu aparecer diante dos outros, descrições e redescritões do "nós" nos tempos do justo na imaginação política moderna. Ela e ele, dignos.

**Figura 7** – A dignidade, no tempo, como figura de justiça.



**Fonte:** Fotogramas de *Filhos de Hiroshima* (1952) e *A batalha de Argel* (1966).

## Referências

A BATALHA de Argel. Direção de Gillo Pontecorvo. Argélia: Itália, 1966.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boi Tempo, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALÁZS, Béla. **El film**. Evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona: G. Gili, 1978.

BAZIN, André. An Apocalyptic Pilgrimage: Kaneto Shindo's Children of Hiroshima. In: **Bazin on Global Cinema, 1948-1958**. Austin: University of Texas, 2014.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERGALA, Alain. De certa maneira. In: **Culture Injection**. [S. l.], 1985. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2017/11/26/alain-bergala-de-certa-maneira-abril-de-1985>. Acesso em: 13 mar. 2021.

BRAUDEL, Fernand. **Reflexões sobre a história**. Martins Fontes: São Paulo, 2002.

BRENEZ, Nicole. Da figura em geral e do corpo em particular: a invenção figurativa no cinema. In: **Culture Injection**. [S. l.], 1998. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2018/04/24/da-figura-em-geral-e-do-corpo-em-particular-a-invencao-figurativa-no-cinema-carta-a-tag-gallagher-por-nicoles-brenez-17-07-1998>. Acesso em: 10 mar. 2021.

CONTI, Mario Sergio. Pós-escrito trágico. Pontecorvo morreu e a tortura na Argélia continua. **Revista Piauí**, [S. l.], nov. 2006. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/pos-escrito-tragico>. Acesso em: 28 set. 2020.

COUSINS, Mark. **História do cinema**. Dos clássicos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes: 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Parcelas de humanidades. In: **Pueblos expostos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2018.

DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema. A questão do figurado. In: HUCHET, Stéphane. **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: USP, 2012.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- FILHOS de Hiroshima. Direção de Kaneto Shindo. Japão, 1952.
- HISTÓRIA(S) do cinema. Direção de Jean-Luc Godard. França, 1989-1999.
- HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LOIN du Vietnam. Direção de Joris Ivens, William Klein, Angès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais. França, 1963.
- MARXIST Poetry: The Making of The Battle of Algiers. Produção de Abbey Lugstgarten e Kim Hendrickson. Estados Unidos, 2004.
- NÓS que aqui estamos, por vós esperamos. Direção de Marcelo Masagão. Brasil, 1999.
- O FUNDO do ar é vermelho. Direção de Chris Marker. França, 1998.
- OBAMA, Barack. President Obama Participates in a wreath laying ceremony in Hiroshima, Japan. **The Obama White House**. 27 maio 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tNzt7gVz56c&t=24s>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- OLIVEIRA JR., Luis Carlos. **A mise en scène no cinema**. Do clássico ao cinema de fluxo. São Paulo: Papirus, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. In: FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- SCEMMA, Céline. Para onde vai Godard... Na companhia de Orfeu, de Virgílio, e do anjo da história, um olhar para o passado. In: SERAFIM, José Francisco. (org.). **Godard, imagens e memórias**. Reflexões sobre História(s) do cinema. Salvador: EDUFBA, 2011. Edição Kindle.
- SELINGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>. Acesso em: 30 set. 2020.
- SHAPIRO, Michael Joseph. Michael J. Shapiro: "Hiroshima deve ser repensada à luz de nossa época. [Entrevista cedida a L. A. Araújo]. In: **Gaúcha ZH**. [S. l.], 25 jul. 2015. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2015/07/michael-j-shapiro-hiroshima-deve-ser-repensada-a-luz-de-nossa-epoca-4809043.html>. Acesso em: 30 set. 2020.
- SHAPIRO, Michael Joseph. **Politics and time**. Cambridge: Polity Press, 2016.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: COSAC & NAIF, 2006.
- SOB a névoa da guerra. Direção de Errol Morris. Estados Unidos, 2003.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**. Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. 2016. Tese (Doutorado) – UFMG, Belo Horizonte, 2016.
- TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TAYLOR, Charles. **As fontes do self**. A construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- THE INTERNATIONAL CRIMINAL COURT. In: **Rome Statute of the International Criminal Court**. Rome, 2011. Disponível em: <https://www.icc-cpi.int/resour-ce-library/Documents/RS-Eng.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.
- WATANABE, Kazu. **A tale of two Hiroshimas**. Criterion Collection. 2018. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/5583-a-tale-of-two-hiroshimas>. Acesso em: 1 nov. 2020.

---

## Dinaldo Filho

Doutor em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP-UERJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Professor Adjunto de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada (PPGLC-UNILA). Líder do NEPI – Núcleo de Estudos em Estética e Política dos Imaginários, grupo de pesquisa do CNPq com ênfase nas relações entre cinema, audiovisual e pensamento político e moral.

---

## Endereço para correspondência

Dinaldo Filho  
Universidade Federal da Integração Latino-Americana  
Av. Tarquínio Joslin dos Santos, 1000, sala C110  
Jardim Universitário  
Foz do Iguaçu, PR, Brasil