

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



EXPRESSÕES DA MEMÓRIA NO CINEMA

DE ALAIN RESNAIS

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO

CINEMATOGRÁFICO - ESPECIALIZAÇÃO EM

DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Maria Vilela dos Santos Campos Forte

Amadora, março de 2015

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

EXPRESSÕES DA MEMÓRIA NO CINEMA
DE ALAIN RESNAIS

Maria Vilela dos Santos Campos Forte

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico – especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica de Vítor Gonçalves, Professor Adjunto, Coordenador da área de Realização.

Amadora, março de 2015

Resumo

Para Alain Resnais a memória apresenta-se como algo amplo, onde estão envolvidos outros processos da mente humana, como a imaginação e a consciência. A realidade e a fantasia estão intimamente ligadas na relação entre presente e passado que o realizador pensa e apresenta nos seus filmes. As expressões de memória tomam, assim, várias formas e são configuradas cinematograficamente de modos distintos por Resnais. Esta dissertação visa analisar e refletir sobre a expressão da memória criada por Alain Resnais em alguns dos seus filmes. Da mesma forma procura-se compreender o modo como as configura cinematograficamente.

Palavras-chave: memória, imaginação, esquecimento, passado, presente

Abstract

For Alain Resnais memory presents itself as something wide, where other elements of the human mind are involved, as imaginations and conscience. Reality and fantasy are intimately linked in the relation between past and present the director thinks and presents in his films. The expressions of memory thus take various forms and are configured by Resnais in different forms. This Dissertation intends to analyse and reflect on the expression of memory created by Alain Resnais in some of his films. Likewise, it seeks to understand the way he configures them cinematographically.

Keywords: memory, imagination, forgetting, past, present

Introdução	2
<i>Hiroshima mon amour</i>	8
Narrativa, a recordação e o esquecimento no trauma.....	10
<i>Flashbacks</i> , uma memória que sobrevive.....	16
A câmara e o corpo.....	23
A luz entre o presente e o passado.....	27
Considerações finais do capítulo.....	29
<i>L'année Dernière à Marienbad</i>	31
Narrativa, a incerteza da memória.....	33
O espaço e o labirinto da imaginação.....	38
Personagens e teatralidade.....	43
Guarda-roupa e atemporalidade.....	47
A câmara e o ponto de vista de X.....	51
A montagem da descontinuidade.....	53
Considerações finais do capítulo.....	57
<i>Muriel ou le Temps d'un retour</i>	59
Narrativa, a prisão da memória.....	61
Câmara e o espaço da readaptação.....	73
Montagem, a fragmentação da memória.....	78
Considerações finais do capítulo.....	81
<i>Je'taime, je t'aime</i>	82
Narrativa, o que sobrevive da memória.....	83
Personagens e melancolia.....	88
Montagem e a variação na repetição.....	91
Considerações finais do capítulo.....	97
Conclusão	98
Bibliografia	102
Filmografia	104

Introdução

Esta dissertação visa analisar e refletir sobre a expressão da memória criada por Alain Resnais em algumas das suas obras cinematográficas. Pretende-se compreender a natureza das várias formas com que Resnais pensa a memória e o modo como as configura cinematograficamente.

O ponto de partida para este trabalho é o de se pensar a memória no cinema. Pretende-se assim, refletir sobre as possibilidades de expressão da presença da memória no cinema.

Presente neste interesse está a vontade de incluir na reflexão o realizador Alain Resnais, já que existe um corpo de filmes na sua filmografia nos quais a presença das questões ligadas à memória é elemento central.

Existe em Resnais uma preocupação em representar a subjetividade, a consciência individual. Para o realizador a memória parece, então, ser algo amplo que engloba as questões da imaginação e da consciência. Para falar da memória e da sua configuração cinematográfica em Alain Resnais torna-se então necessário falar de alguns termos como a subjetividade, a imaginação e fluxo de consciência, o trauma ou a relação entre memória e história e todos eles estão presentes de formas variadas nos filmes do realizador, na utilização dos dispositivos cinematográficos. Ligada à memória e aos seus dispositivos, também ela subjetiva e com carácter de reflexão, existe a *voice over*, ou narração.

Parece haver um interesse na memória como um aspeto da capacidade da mente humana. Memória e imaginação cruzam-se no ato imaginativo de recordar. Nos seus filmes, Resnais repensou várias configurações do tempo e da memória, representando a complexidade do processo da imaginação humana e da própria recordação - onde eventos podem ser reprimidos, repetidos ou reconstruídos na mente. Na forma dos seus filmes, as estruturas temporais da lembrança ou do esquecimento intercalam-se

em vários níveis de tempo.

Mais do que um olhar para o passado, o que se vê é o movimento da memória, a viagem ao passado. Não existe uma preocupação fundamental em dar respostas e, do mesmo modo, há resistência a algum resultado lógico ou a um significado definitivo.

Para realizar esta dissertação foram, então, selecionados quatro filmes de entre a vastíssima obra que o realizador francês produziu. As longas-metragens selecionadas foram realizadas entre 1959 e 1968, encontrando-se entre as primeiras do realizador e tendo-se seguido à realização das curtas-metragens. Os filmes escolhidos para análise na presente reflexão são *Hiroshima, mon amour* (1959), *L'année dernière à Marienbad* (1961), *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963) e *Je t'aime, je t'aime* (1968).

A estrutura deste estudo divide-se em quatro capítulos e cada um apresenta uma reflexão acerca de um dos filmes. A reflexão, feita a partir da visualização de cada filme, ocupa-se da análise do trabalho do realizador sobre a memória, as diferentes formas como ela é abordada e os dispositivos cinematográficos usados.

Para fazer este estudo e análise será tido em conta o trabalho de alguns autores sobre a obra do realizador, autores como Emma Wilson, James Monaco e John Ward. Da mesma forma, sabendo que o filósofo Henri Bergson era uma inspiração importante para a noção de memória de Alain Resnais, tornou-se necessário e importante o apoio no seu livro “Matéria e Memória” (1939). Mas, para poder aprofundar ainda mais os diferentes pontos de vista e os processos mentais que surgem nos filmes analisados, foi de extrema importância o livro de Paul Ricoeur, “Memória, História e Esquecimento” (2004). Nesta obra, o autor faz uma análise profunda dos processos da memória e da fenomenologia da memória, investiga e analisa a ligação entre memória e história e medita acerca do esquecimento como elemento inerente à condição humana.

Contemporâneo dos jovens teóricos dos *Cahiers du Cinéma* nos anos 50, Resnais nunca se relacionou demasiado com esse grupo, apesar de evidenciar a mesma preocupação que esses cineastas com a inter-relação entre os temas e as estruturas dos seus filmes. Resnais tinha uma ligação pessoal de trabalho com Agnès Varda, o seu marido Jacques Demy e Chris Marker, o que levou a que fossem apelidados de “*Ala Esquerda*” do *Cahiers*, devido à sua inclinação literária *avant-garde*, algo que os distinguia do grupo já referido dos cinéfilos da “*Ala Direita*”. Outra inclinação que se tornou um traço característico de Resnais foi o trabalho sob uma forma colaborativa com outros autores, escritores contemporâneos de renome, como Marguerite Duras ou Alain Robbe-Grillet.

Resnais começa por realizar várias curtas-metragens, algumas delas ligadas à pintura, como *Van Gogh* (1948) ou *Guernica* (1950). Nestas suas primeiras curtas-metragens é possível identificar alguns elementos que irão continuar a fazer parte dos seus filmes durante muito tempo, elementos esses que também estão presentes nos filmes analisados neste trabalho. Alguns desses elementos são a narração, em harmonia com os movimentos fluidos da câmara. Da mesma forma, identifica-se a importância do som, sobretudo como elemento narrativo, um som que não é apenas um acompanhante das imagens mas que cria uma estrutura que é tão importante como a da imagem para o filme.

Além destes, em documentários como *Les Statues meurent aussi* (1953), *Nuit et brouillard* (1955), *Toute la mémoire du monde* (1956), ou *Le chant du styrène* (1958), Resnais usou elementos que se viriam a tornar marcantes na sua cinematografia, e mais uma vez são importantes para a análise proposta nesta dissertação. Estes documentários evidenciam temas, traços, estratégias discursivas, opções por determinados dispositivos que serão determinantes nos trabalhos seguintes de Resnais, como será possível verificar ao longo desta reflexão.

Vale a pena referir com algum detalhe duas destas curtas-metragens, *Toute la mémoire du monde* e de *Nuit et brouillard*, com vista à reflexão em relação às longas-metragens cuja análise é abordada na presente dissertação.

Em *Toute la mémoire du monde*, uma encomenda do governo francês, mostra e analisa os processos da biblioteca e o modo como esta funciona. Mas, há mais para além desta aparente simplicidade do filme, nomeadamente, há elementos e dispositivos que serão mais tarde utilizados pelo realizador nas suas longas-metragens.

O primeiro desses elementos é o esquecimento, tema subjacente no filme, e que irá guiar toda a realização desta curta-metragem.

A Biblioteca Nacional Francesa é apresentada como um mecanismo criado para contrapor o esquecimento. Ali está guardado o conhecimento do mundo e consequentemente a memória do homem. A voz em *off* relembra que é devido à sua curta memória do homem que se constrói a biblioteca, como um auxiliar de memória. “Os livros e documentos são vistos como parte de uma construção orgânica da memória cultural e coletiva.”¹ (Wilson, 2006: 34)

Este filme vem, então, pensar na necessidade de recordar como uma forma de lutar contra o esquecimento. Os livros guardados na Biblioteca Nacional são uma forma que o homem encontra para “guardar” aquilo que se pretende que fique na história como algo a não esquecer.

Do mesmo modo, Resnais vai filmar o próprio espaço, os mecanismos, as pessoas e os processos que estão por detrás do funcionamento da biblioteca, de uma forma fluida, com a qual fornece uma imagem tangível do funcionamento da memória. Esta tentativa de simular ou reproduzir processos da memória é algo que se vai encontrar nos filmes seguintes do realizador, levada a cabo de formas diversas.

¹ Tradução livre do autor: “The books and documents are seen as part of an organic construction of cultural and collective memory”

Nuit et brouillard, também ele filme encomendado, fala sobre o horror dos campos de concentração. Jean Cayrol, um sobrevivente de um campo de concentração escreve o texto que acompanha as imagens de forma intensa e cativante.

O filme abre com imagens a cores de uma paisagem no que é o presente – 1955 – e, juntamente com a voz *off*, conduzem o espectador a entrar num caminho que, como é dito no filme, “pode simplesmente levar a um campo de concentração”. E é isso mesmo que vai acontecer. Resnais elabora uma poderosa montagem de imagens de arquivo de cenas absolutamente grotescas e abomináveis dos horrores que se viveram nos campos de concentração, juntamente com imagens do campo de Auschwitz, abandonado já na altura das filmagens e aparentemente esquecido. As imagens de arquivo, apesar da sua inenarrável dureza, compõem um lado emocional e não deixam mentir sobre o que se passou naquele lugar. Já o presente, a cores, parece ser uma existência fantasma do que se relata nas imagens do passado. Existe então uma oposição entre as imagens a preto e branco, de arquivo, e as imagens a cores, filmadas por Resnais, um contraste entre passado e presente. “As imagens a preto e branco surgem como documentos do passado; as imagens a cores são parte do compromisso de Resnais com o que resta no presente.”² (Wilson, 2006, p. 28)

Esta relação entre presente e passado existe, com diferentes formas, é um dos mais fortes elementos que marcam os filmes seguintes do realizador, nomeadamente nos analisados no presente trabalho.

Através da montagem, Resnais cria um outro movimento, aquele que oscila entre as imagens fixas, os registos fotográficos, e o material filmado. Oposição entre o que está parado e o que está em movimento, entre passado e presente. O uso da montagem para conseguir criar esse movimento, ainda que com técnicas diferentes, de formas distintas e com resultados também eles distintos, é algo a que o realizador vai recorrer com frequência nas suas seguintes longas-metragens.

No trabalho da câmara vai-se destacar em particular o *travelling*, que por sua vez

² Tradução livre do autor: “Images in black and white appear as documents of the past; images in colour are part of Resnais's engagement with what remains in the present.”

vai trabalhar a passagem do tempo. Este é um movimento de câmara fluido, que leva o olhar do espectador a seguir o da câmara, criando uma sensação de movimento no tempo. Desta forma Resnais cria a sensação de passagem do tempo, do passado a ser esquecido, ou da mente que viaja para o passado naquele campo de concentração e do que ali aconteceu.

Parece não ser possível encontrar sentido para tanta morte e sofrimento e *Nuit et brouillard* vem mostrar isso mesmo, apontando o que aconteceu e não deve ser esquecido. Assim, mostrando no presente o campo de concentração abandonado, revela-nos a necessidade do esquecimento. No entanto, sente-se que Resnais tem que lembrar o que ali se passou. É demasiado horrível para ser esquecido. E um alerta de aviso parece ecoar, “mesmo uma paisagem tranquila, mesmo uma pradaria com corvos a voar, mesmo uma estrada por onde passam (...) mesmo uma vila de verão pode tornar-se simplesmente um campo de concentração.”

Esta relação entre memória e esquecimento, já de alguma forma abordada em *Toute la mémoire du monde*, é mais um dos elementos em *Nuit et brouillard* que se vai destacar e acompanhar a obra do realizador. Para ultrapassar momentos e eventos dolorosos e traumáticos é preciso, por um lado esquecê-los, mas por outro lado, não se pode deixar esquecer, não se pode deixar de recordar. É preciso lembrar este horror que aconteceu, não só por uma questão de honrar os que neles perderam a vida mas também para não permitir que tal volte a acontecer.

Hiroshima mon amour

Uma atriz francesa está em Hiroshima, para participar num filme sobre a paz. Ali, numa noite, ela conhece um japonês com quem se envolve. O casal de amantes vive uma história de amor relativamente simples mas o seu romance está, então, prestes a acabar com o regresso dela a França. A entrada no filme dá-se *in media res*. O tempo do filme dura cerca de 24 horas, tempo ao fim do qual a mulher deverá abandonar Hiroshima e o seu amante japonês.

A estrutura do guião apresenta uma série de encontros entre os dois amantes ao longo deste período de um dia: no quarto de hotel dela à noite, no set do filme no dia seguinte, na casa dele, no bar (casa de chá) na noite seguinte e no bar (que se presume o mesmo da noite anterior) no final da noite. Existe um dilema que é vivido pelos amantes - irá ela ficar em Hiroshima ou não, e este cresce à medida que o filme se desenvolve.

Por outro lado, além desta simples história de amor (ou escondidas nela) estão as memórias de ambos – sobretudo ligadas à guerra. As dele são de Hiroshima, desastrosas, algo genéricas e talvez mais ligadas à sequência inicial do filme. As dela, por outro lado, são pessoais, intensas e extremamente humanas, o que lhes confere um carácter mais dramático, apesar de nada de importância histórica ter alguma vez acontecido em Nevers.

No conjunto das memórias da francesa – apresentadas aos poucos, em momentos de lembrança sob a forma de *flashbacks* ao longo do filme – apresenta-se a sua história de amor por um soldado alemão durante a guerra, quando ela era jovem em Nevers. Ele foi morto e ela presa pelos seus pais, primeiramente no seu quarto e, posteriormente, na cave da casa. Sofre ainda um castigo comum para as mulheres que se tornavam amantes das tropas alemãs, raparam-lhe o cabelo. No meio deste seu

suplício a francesa passa por momentos de alguma insanidade, tentando suportar a dor e humilhação. Por fim é libertada a meio da noite e parte para Paris, jurando nunca mais voltar.

“Uma história de amor torna-se um meio de representação e comemoração, um meio inadequado mas, como relembram os escritores sobre trauma, talvez não haja uma forma adequada de representar um evento que aniquila as suas próprias testemunhas.” (Wilson, 2006: 47)³

³ Tradução livre do autor: “A love story becomes one means of representation and commemoration, an inadequate means, but, as writers on mass trauma remind us, there are perhaps no adequate means to represent an event which annihilates its own witness.”

Narrativa, a recordação e o esquecimento no trauma

A memória surge então em *Hiroshima mon amour* como parte do problema dramático. Existe uma reflexão sobre o equilíbrio entre a memória e o esquecimento. Sobre como é possível lidar com o trauma e o horror, com a perda e a destruição nessa dualidade entre lembrar e esquecer. Existem no filme momentos que são recordações, *flashbacks* que são tidos como a memória da mulher do seu passado, que representam uma camada de tempo anterior. Mas apesar disso, o que de facto se sente em Hiroshima é que Resnais está a pensar a relação de uma pessoa com esse tipo de memórias traumáticas através da sua dramatização.

Uma memória bloqueada pode ser apresentada como uma memória ferida, surge quando se fala de um trauma. Freud apresenta um extenso trabalho em torno deste tipo de memória e esse trabalho serve de base a uma análise posterior por parte de Ricoeur, que permite uma análise de *Hiroshima mon amour*. No filme, a mulher tem uma parte da sua memória, do seu passado em Nevers que ela própria parece ter bloqueado, mas não esquecido. Existe um processo que surge como forma de lutar contra abusos no uso da memória, como seja a memória bloqueada. Esse processo é o trabalho da memória, o trabalho de relembrar, denominado por Ricoeur de “trabalho” por implicar um processo de carácter dinâmico. A este trabalho de relembrar, que a francesa parece levar a cabo ao longo do filme, junta-se um outro também referido no que diz respeito à memória bloqueada, o trabalho do luto. E é esse o processo que a mulher passa ao longo do filme. Resnais apresenta uma mulher que ao longo de vinte e quatro horas, através de uma relação amorosa com o japonês e através da própria cidade de Hiroshima, vai fazer o luto de uma parte da sua história que está distante no passado.

São o trabalho do luto, juntamente com o trabalho da memória que vão permitir que, ao longo do filme, a francesa seja capaz de trazer ao de cima as suas memórias do que aconteceu em Nevers, da sua perda e do seu sofrimento. Este processo toca a

melancolia mas, através desses mesmos trabalhos de lembrar e do luto, existe uma passagem posterior para a tristeza sublimada, que permite paz. Como relembra Ricoeur (2006: 77)

E, tal como o trabalho do luto é o caminho necessário para o trabalho de recordar, a alegria pode também coroar com a sua graça o trabalho da memória. No horizonte deste trabalho: uma memória “feliz”, quando a imagem poética completa o trabalho do luto.⁴

O *flashback* em Resnais ganha propriedades e efeitos da alucinação ou memória traumática. A experiência do espectador está alinhada com a da francesa que relembra involuntariamente. Sente-se a sua desorientação e sente-se que ela pode ser vítima destes pensamentos que surgem sem que o deseje. As imagens que se veem são subjetivas, pois representam as percepções da mulher e não uma realidade externa e objetiva. O filme será habitado, e vítima, das intermitências da sua consciência, da sua lembrança e do seu esquecimento. Neste sentido Resnais parece tentar apresentar um rasto ou marca da mente, neste caso traumatizada, em processo e ação. Aborda-se a subjetividade da memória e a sua ligação à percepção individual.

Nevers, como história, é construída das mesmas formas e materiais que Hiroshima (na construção de imagens de Resnais). Nevers condiciona a percepção da mulher de Hiroshima, contudo Hiroshima também molda a narrativa de Nevers. As duas narrativas funcionam como paralelas, histórias de diferentes escalas que se focam nas formas de lembrar, e de esquecer, sobretudo através do corpo e da materialidade. Podem ser encontradas duas formas de lembrar e esquecer no filme: a primeira pelo erotismo, a segunda num encontro sensorial com a cidade – ambas incluídas no título do filme.

4 Tradução livre do autor: “And, inasmuch as the work of mourning is the required path for the work of remembering (*souvenir*), joy can also crown with its grace the work of memory (*mémoire*). On the horizon of this work: a “happy” memory, when the poetic image completes the work of mourning.”

A mulher guarda a memória da vida e morte do seu amante alemão dentro de si mesma até chegar a Hiroshima, catorze anos depois. O seu amante japonês descobre que ela nunca falou a ninguém de Nevers este seu encontro. Hiroshima é o lugar onde ela pode contar a história. O que é inquietante para a mulher – e para o espectador – é um lugar, não de recordar mas de esquecer.

Apesar de Hiroshima ser um lugar de catástrofe e horror, a cidade apresentada por Resnais é uma cidade de fissuras, de paz, monumentos e museus por um lado, e uma cidade moderna reconstruída, por outro. Ambos os lados trabalhados pela questão da memória e do esquecimento.

Existe um quase movimento da memória à amnésia em Hiroshima. Numa fusão entre Nevers e Hiroshima percebe-se que ambas estão condenadas ao esquecimento, esquecer como traição do passado, e na esperança de sobrevivência no futuro. *Hiroshima* é um filme que fala de um passado doloroso, que pesa e marca, de um presente que vive a angústia desse peso, e de um futuro que precisa de esquecer o passado para poder existir plenamente.

Em *Hiroshima mon amour* o esquecimento é instintivo. Esquecer é sempre o mais forte. Ela esqueceu o seu primeiro amor, os habitantes de Hiroshima esqueceram a bomba.

No final do filme a mulher tem também de compreender que irá esquecer o seu amante japonês. “Irei esquecer-te! Já te estou a esquecer! Vê como te estou a esquecer!”. A francesa diz também, “Tremo por ter de esquecer tanto amor.”. Ela procura a memória através de um sentimento corporal, tentando imprimir no próprio corpo o amor. Como uma reminiscência, parece encontrar com o amante japonês e no seu corpo, as lembranças do soldado alemão, e vê-se a encontrar de novo o esquecimento do amor, no implacável tempo e movimento para o futuro.

O perdão e o esquecimento são pensados em todo o filme como estritamente ligados. Essa ligação é apresentada do mesmo modo por Ricoeur quando tenta conceber a existência de um esquecimento feliz. É no contexto daquilo que é inextricável, irreconciliável e irreparável que o perdão se vai associar à memória e sobretudo ao luto. (Ricoeur 2004: 503) “A admissão de que a perda é para sempre é o máximo da sabedoria, tido como o elemento incógnito do esquecimento na tragédia da ação.”⁵.

Esta admissão da perda vai permitir um trabalho de ligação e não ligação em relação à dívida, à culpa, um devedor que por um lado é libertado da culpa mas que, por outro lado, será sempre insolvente. Uma dívida despida de culpa.

Hiroshima parece, então, falar sobre a memória mas sobretudo sobre o esquecimento. Primeiramente o horror à ideia do esquecimento. É preciso lembrar o que aconteceu em Hiroshima, as lembranças dolorosas de eventos tão fortes como a bomba, a guerra, a perda de um grande amor, marcam e mudam a vida de uma pessoa. Depois, ao longo do filme, a ideia de que a memória traumatizada encontra a paz numa tentativa de esquecimento que corresponderá ao referido processo do trabalho do luto. Isto é muito próximo de outra ideia apresentada por Ricoeur na sua obra, a de que mais do que pensar num esquecimento feliz, pode-se pensar na possibilidade do trabalho do esquecimento, entrelaçando as fibras que nos ligam ao tempo: a memória do passado, a expectativa do futuro e atenção ao presente. Inspirado em Marc Augé, Ricoeur refere a ideia de que o esquecimento é necessário para uma existência feliz ao longo do tempo, em duração, criando uma relação de esquecimento que possibilita a passagem do passado ao presente e deste ao início do futuro.

5 Tradução livre do autor: “The admission that loss is forever would be the maxim of wisdom worthy of being held to the *incognito* of forgiveness in the tragedy of action.”

Para regressar ao passado, é preciso esquecer o presente, como nos estados de possessão. Para regressar ao presente, é preciso suspender os laços com o passado e com o futuro, como nos jogos de troca de papéis. Para aceitar o futuro é preciso esquecer o passado, num gesto de inauguração, começo e recomeço, como nos rituais de iniciação.⁶ (Ricoeur, 2006: 504)

Resnais parece chegar ao final de Hiroshima dizendo que é necessário que se esqueça aquilo que a memória guarda mas que é demasiado penoso ou doloroso, no sentido de caminhar para a frente e evoluir. O perdão aparece como uma incógnita da memória que não esquece. Será possível este esquecimento feliz? Será que depois de lembrar, a francesa vai poder ter paz e libertar-se dos efeitos do trauma que viveu? Será que a cidade de Hiroshima e os seus habitantes poderão encontrar lugar para uma memória sem dor ou um esquecimento que reserva algo dos seus traços?

A memória é introduzida na narrativa de forma direta. Esta vivência de momentos de recordação e relação com o passado e com memórias está na génese da história de *Hiroshima mon amour*. Mas, para além disso, também origina o aparecimento de figurações da memória que vão surgindo ao longo do filme, por ligação íntima com a narrativa. É como se, num primeiro momento, existisse referência à memória pelo simples facto de que existem duas personagens que se recordam de coisas do seu passado. Daí, numa construção elaborada cuidadosamente, surgem outros elementos e dispositivos que vêm, também eles, configurar formas da memória.

Existe no texto, no discurso dela e dele que é denso, complexo. São um ritmo e voz que estão presentes no filme, que em muitos momentos ganham mais força que os

⁶ Tradução livre do autor: “To return to the past, (he says) one must forget the present, as in states of possession. To return to the present, one must suspend the ties with the past and the future, as in the games of role reversal. To embrace the future, one must forget the past in a gesture of inauguration, beginning, and rebeginning, as in the rituals of initiation.”

momentos de conversa entre o casal. Em grande parte do filme acaba por haver momento em *off*, na sequência inicial dos dois e no resto do filme, sobretudo da francesa. Este ritmo e densidade da palavra vem já do guião, do trabalho elaborado por Marguerite Duras. Ao longo da sua obra ligada ao cinema, quer na escrita de guiões quer na realização de filmes, este é um elemento sempre presente.

Nos filmes de MD, deparamos com algo que se assemelha a um poema cinematográfico, precisamente pelo trabalho em torno da voz e do ritmo. MD esvazia os planos e é a voz que forma a corrente do filme e é o seu ritmo que conduz o que vemos no branco tipográfico/ negro da película, no vazio, no entre. Vemos as vozes e escutamos o que não vemos. (Neves, 2013: 30)

Flashbacks, uma memória que sobrevive

Resnais usa múltiplos *flashbacks* e elipses em *Hiroshima*, afastando-se das formas da narrativa clássica do cinema e abandonando a construção linear da história. Mas, a existência de *flashbacks* vem de alguma forma ligar-se ao reconhecimento e sobrevivência das imagens. Ricoeur refere-se por diversas vezes ao reconhecimento como o pequeno milagre da memória feliz. Para este autor o reconhecimento pode tomar várias formas, tal como é apresentado quando se fala de percepção, em que algo é apresentado, vai-se embora e volta – aparecer, desaparecer, reaparecer. Neste caso o reconhecimento ajusta o reaparecimento ao aparecimento, atravessando o desaparecimento. O reconhecimento pode também apoiar-se em apresentações figurativas, como um retrato, induzindo a representação e identificação de uma coisa representada na sua ausência. Finalmente, há o reconhecimento mnemónico, vulgarmente chamado de lembrança (recordação), fora do contexto da percepção e sem necessidade de um suporte de representação. Consiste na exata superimposição da imagem presente na mente e o traço psíquico, também chamado de imagem, deixado pela impressão inicial. Ricoeur (2006: 430) acrescenta ainda que este milagre multifacetado que é o reconhecimento apresenta a solução sob a forma de ação para o primeiro enigma constituído pela representação presente da coisa passada. Neste aspeto o autor defende que o reconhecimento é o ato mnemónico por excelência.

Já Bergson apresenta separadamente as problemáticas do reconhecimento da sobrevivência das imagens. O reconhecimento surgiu ao pensar na memória-recordação, que por oposição à memória-hábito, não funciona sem o reconhecimento. Quanto à sobrevivência, Bergson distingue memórias de imagens. Existe a memória pura como um estado virtual da representação do passado, anterior à sua transição para imagem na forma mista de memória-imagem. Neste momento é a realização da memória. Mas manteve-se a noção de memória pura como algo virtual. É importante aqui atribuir a esta memória pura a inconsciência e uma existência comparável à que

se atribuiu às coisas externas quando não as percebemos para além da virtualidade. Na sua obra, Bergson defende que uma dicotomia entre ação e representação é a razão para a dicotomia entre cérebro e memória. Através de um trabalho de divisão, vendo casos extremos e depois reconstruindo categorias misturadas, chega-se ao reconhecimento. O modelo destas misturas reconstruídas é um entrelaçar das duas memórias e o exemplo de que é mais fácil de separar e voltar a juntar. Sem esta chave seria impossível discernir a distinção entre “duas formas de memória” duas formas de reconhecimento, a primeira resultante da ação, a segunda, “um trabalho do espírito que irá buscar ao passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserir na situação atual” (Bergson, 1999: 84). Assim existem duas formas extremas “fiéis na preservação”, a memória que se lembra e a memória que se repete. Estas formas operam às vezes em sinergia e outras vezes em oposição. É neste ponto, em que existe uma divisão precisa entre as duas memórias, que se encontra o caminho para a tese da dependência da memória-representação. O ato concreto pelo qual compreendemos o passado no presente, é o reconhecimento.

O s *flashbacks* da francesa no filme são uma forma de memória, onde esse reconhecimento está, então, intimamente presente. O primeiro momento de *flashback*, de um regresso ao passado, da francesa é muito curto. Ao entrar no quarto ela olha para o amante japonês a dormir na cama e recorda o alemão morto no chão. Esta memória surge com tal brevidade que, não é imediatamente perceptível sobre o que é aquela recordação mas, mais tarde no filme, à medida que outros *flashbacks* vão surgindo e a francesa vai recordando, torna-se claro o que foi visto neste primeiro *flashback*. Mas de facto fica-se aqui imediatamente com a ideia de que existe o referido reconhecimento que possibilita e pertence ao ato de lembrar.

Mais tarde, quando os amantes estão juntos em casa do japonês, falam sobre o passado, sobre o amante alemão e surge um novo mergulho no passado. As imagens do passado vão-se misturando com as do presente. No quarto do japonês ela continua a contar a história do seu amor, dos seus encontros furtivos com o soldado alemão,

dos momentos de amor que viveram juntos. Como estes momentos são ilustrados com imagens, também o espectador é convidado a visitar estas memórias.

É aqui que a mulher começa a desvendar o carácter dramático da sua história, o alemão morreu. Mais uma vez um *flashback* mostra o corpo sem vida do alemão, praticamente sem que seja possível ao espectador fazer uma total e correta leitura do plano – isso fica reservado para mais tarde. Resnais utiliza isto algumas vezes ao longo do filme. Mostra um pouco do que a francesa recorda, da sua lembrança, num *flashback*, mas sem mostrar o momento na sua totalidade. Por vezes, surgem imagens de coisas que só mais tarde são explicadas – como que uma ligação ao carácter nem sempre imediatamente compreensível das memórias.

A mulher conta mais do seu romance de juventude. Do quarto do japonês, passa-se para Nevers, para os campos onde a jovem de dezoito anos vai ter com o seu amante e para pedaços daquela história de amor. Ela recorda esses momentos mas também o sentimento de perda, a morte do homem que amou tão intensamente. Mais uma vez, apesar da força dos sentimentos daquilo que a francesa recorda existe uma distância nas imagens de Nevers. Elas são recordações e são apresentadas como tal, e como será explicado mais adiante, para isto contribuem o trabalho da câmara e da luz.

Começa a tornar-se cada vez mais claro que a francesa se lembra bastante nitidamente do que se passou em Nevers, no passado. Para haver o reconhecimento tem de existir a sobrevivência das imagens, um esquecimento no qual os traços mnemónicos persistem.

Mas a nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que os seus contornos se desenham e a sua superfície se colore, ela tende a imitar a perceção. Mas continua presa ao passado pelas suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse da sua virtualidade original, se não fosse ao mesmo tempo que um estado

presente, algo que se destaca do presente, não a reconheceríamos como lembrança. (Bergson, 1999: 156)

É a sobrevivência das imagens que se apresenta como a solução radical deste enigma. Este fenómeno consiste numa série de proposições derivadas da implicação do fenómeno do reconhecimento. Reconhecer uma memória é encontrá-la outra vez. E encontrá-la outra vez é assumir que está em princípio disponível, se não acessível, como que esperando ser lembrada, como “lembranças que se acreditavam abolidas reaparecem com uma exatidão impressionante” (Bergson, 1999: 181). Assim, a experiência do reconhecimento remete para a memória da primeira impressão num estado latente, a imagem da qual deve ter sido constituída ao mesmo tempo que a afeção original.

Pela mesma cadeia de implicações, chega-se à conclusão de que a existência de memórias que ainda não foram trazidas para a consciência pela recordação, é válida da mesma forma que atribuímos existência às coisas em nosso redor mas que ainda não percecionámos. Assim, o “existir”, implicado na tese da latência e da falta de consciência das memórias do passado, conserva-se.

O reconhecimento autoriza-nos a acreditar nisto: o que vemos, ouvimos, experienciamos ou aprendemos (algures no tempo), não está definitivamente perdido, mas sobrevive, já que nos podemos lembrar e reconhecê-lo. E é precisamente isso que acontece com a francesa em Hiroshima, ao falar com o seu amante.

“*Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro.*” (Bergson, 1999: 176)

É ainda importante pensar no esquema do cone invertido apresentado por Bergson no seu livro “*Matéria e Memória*” (Bergson, 1999: 178) para melhor compreender como de facto é este processo que Resnais acaba por apresentar de forma tão intensa em *Hiroshima mon amour*. Assim, a relação do presente com o

passado, que o esquema ilustra, designa perfeitamente a reconstrução de uma experiência mista, híbrida:

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até ao ponto onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensoriomotores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida. (Bergson, 1999: 179)

A experiência do reconhecimento, que está emparelhado com a sobrevivência das imagens, apresenta-se como uma experiência vivida ao longo do caminho da recordação/lembrança das memórias. É nesta experiência vivida que a sinergia entre ação e representação é confirmada. No momento em que a pura memória, encontrada através de um salto para fora da esfera prática, era apenas virtual, e o momento do reconhecimento atual, marca a reinserção das memórias na espessura da ação vivida.

A sobrevivência das imagens acaba também por poder ser considerada uma das figuras do esquecimento. Não está ligada ao esquecimento definitivo, por eliminação dos traços a outro tipo de esquecimento, o esquecimento por reserva. Este é um esquecimento que contém o carácter do perceptível, da perseverança das memórias, que são removidas da vigilância da consciência, mas que sobrevivem e permanecem.

No filme, e por insistência do japonês, ela continua a relembrar e a contar a sua história de Nevers. Imagens do passado surgem, de novo, ilustrando estas memórias que vêm ao de cima. Agora os amantes estão numa casa de chá junto ao rio Otawa, quando a noite já caiu. As luzes iluminam a noite, o rio e os dois amantes. Aqui, a francesa começa a tratá-lo por tu, como se o alemão e o japonês fossem a mesma pessoa. Também o japonês lhe pergunta mais sobre o passado, como se fosse o alemão.

“- Quando estás na cave, eu estou morto?”

- Estás morto.”

Naquele momento aqueles homens são a mesma pessoa para ela e a dor que ela sente é a dor que sentiu naquela altura, há tantos anos em Nevers.

As imagens da cave vão entrecortando as da casa de chá. Um plano das mãos dos dois amantes dissolve-se para um plano das mãos dela a esgravatar a parede da cave. A mulher recorda que foi presa por gritar o nome do alemão – continuando a dirigir-se ao japonês como se fossem a mesma pessoa – e que o nome é a única memória que tem dele. É como se com o passar do tempo tudo aquilo que ela viveu, esta história de amor, perda e dor, tivesse sido condensada no nome do seu amante.

Apesar do carinho do japonês, que a abraça na sua tristeza ao recordar o passado, a francesa diz, em certo momento na casa de chá, que não se quer lembrar de mais.

Parece que o peso daquelas memórias que ela tentou enterrar tão fundo dentro de si para poder ultrapassá-las, tivesse naquele momento voltado. É demasiado penoso recordar. Apesar disso, ela prossegue, conta mais da sua história, de como a sua juventude morreu com o alemão e de como foi a eternidade que diz ter passado na clausura da cave dos pais. As suas lembranças levam-na ao dia em que diz ter-se lembrado, o dia em que viu a sua vida e a morte dele. Em que percebeu que a sua vida continuava, tal como a morte dele também continuava. Na sua inquietude a francesa confessa ao japonês que está a começar a esquecer-lo – mais uma vez a referência é ao alemão – e que treme por esquecer tal amor. Por um lado ela sabe que teve de esquecer para poder continuar mas, por outro lado, tem receio da permanência desse esquecimento, que conduza a uma eliminação total na sua mente do que aconteceu, daquele amor.

Neste momento as imagens dos *flashbacks* apresentam a informação que preenche as que já tinham sido vistas, com o jardim no alto, o soldado deitado na beira do rio ainda vivo e ela a vê-lo.

Entre a luz tremeluzente da casa de chá, a mulher acaba de contar a morte do seu amante. Aqui, começa a tratar o amante alemão por ele, diferenciando-o do japonês. A

sensação é que ao recordar tudo aquilo ela tem um momento em que vê como iguais os sentimentos que nutre pelos dois amantes, a situação em que estão perante ela é a mesma (um amor que vai acabar). Mas, após conseguir recordar a história até ao fim é como se conseguisse, de alguma forma terminá-la, fazendo a distinção entre as duas histórias de amor. A francesa recorda o dia em que parte de casa dos pais e chega a Paris, o dia em que começa a sua vida como é agora e se fecha a que fica para trás. Os *flashbacks* acabam aqui.

De volta à casa de chá, o japonês serve à mulher mais cerveja e esta bebe. Em seguida reclina-se sobre o braço do homem e conta-lhe que mal se lembra das mãos dele e que da dor apenas se lembra um pouco. Naquela noite lembra-se um pouco. Mas que um dia não se lembrará de mais nada. Mais uma vez surge o esquecimento, não só como parte da memória, como reverso do que é lembrar mas também como algo necessário para a sobrevivência perante situações traumáticas. Talvez até uma memória que esquece. Sente-se que é pelo trabalho da memória com o trabalho do luto que é possível a alguém continuar a viver, que é precisamente esse processo que a francesa vive. E no horizonte deste trabalho existe a convivência da memória que esquece com a que não esquece. É entre estas duas que Resnais coloca a vivência desta mulher, naquele momento, em Hiroshima.

Câmara e a relação com o corpo

Na sequência inicial, existem as imagens do documentário que nunca existiu, o testemunho de Hiroshima, da cidade reconstruída depois da guerra e da bomba, mas que não consegue escapar ao seu passado. Resnais apresenta uma imagem cortada, planos de pormenor dos corpos dos amantes. A câmara está próxima dos dois corpos despidos e envoltos num abraço, um no outro e cobertos de cinza. É uma imagem de destruição, que parece querer levar quem a vê a voltar atrás no tempo, a relembrar o que aconteceu em Hiroshima, a milhares de outros corpos cobertos da cinza atômica que caiu sobre a cidade.

Esta imagem dissolve-se para o presente, para os corpos dos amantes, igualmente despidos e envoltos um no outro, mas desta vez cobertos de suor. A sensualidade desta imagem parece quase perversa no seguimento da anterior, os corpos movendo-se com envolvimento. Onde segundos antes se sentia destruição, vê-se agora a força do envolvimento de dois seres humanos. Mais uma vez a câmara continua próxima dos corpos, sem pudor. Em *off* uma voz masculina, a do japonês, diz à sua companheira que ela nada viu em Hiroshima. Ela afirma que viu tudo em Hiroshima.

Neste momento Resnais corta para imagens da Hiroshima que ela afirma ter visto – o hospital, o museu, pessoas, pedras, restos de metal, fotografias, imagens dos filmes feitos sobre Hiroshima e dos noticiários. Imagens dos que sofreram com a bomba, na pele, e imagens das crianças que nasceram logo após a bomba. Imagens da Hiroshima de 1959, homens e mulheres que continuam as suas vidas, os peixes mortos, as vilas que se revoltam. Pontualmente surgem de novo imagens dos corpos dos amantes. Em *off* as vozes do casal continuam. Ela nomeia tudo o que viu em Hiroshima, ele insiste que ela nada viu. Ela fala sobre o esquecimento.

Ela fala num ritmo que se liga ao da câmara, fala de doçura mas também de deformação e destruição. “Enquanto a câmara se move pela cidade reconstruída e

restaurada a mulher tenta desesperadamente lembrar-se da cidade que foi obliterada, dos corpos destruídos e deformados pela bomba, o fogo e a doença da radiação.”⁷ (Wilson, 2006: 62). O desejo de aniquilação pelo amor, de encontrar um amor frágil e deformado mistura-se com o desejo de se unir à cidade de Hiroshima no seu sofrimento e esquecimento. Mas as imagens dessa Hiroshima não são mostradas por Resnais.

Passam-se cerca de quinze minutos sem se conseguir ver o rosto dos amantes. Depois destes quinze minutos de filme ensaio, a câmara “vira-se” para eles e para a sua história de amor e não mais os deixará até ao final do filme.

A câmara mostra uma Hiroshima que parece estar a esquecer, senão mesmo já ter esquecido a bomba. Os *travellings* intensos e rápidos criam uma envolvimento com a cidade e são encadeados com planos fixos que dão a sensação de permanência e unidade da descrição. Esta mesma descrição das ruas e dos espaços por onde andam os amantes mostra uma Hiroshima cativante, bela sobre as luzes da noite refletidas no rio Otawa. Sente-se que o sítio é tão importante como as personagens, que os locais onde os amantes passam são mostrados de forma cuidada, com uma câmara que coloca a cidade em evidência, as imagens da sequência inicial, que revelam a Hiroshima reconstruída que a francesa afirma ter visto, as ruas onde está a manifestação pela paz, a casa de chá, as ruas iluminadas pelos néones à noite, a estação de comboios.

Em Hiroshima a câmara está próxima dos corpos, interessada nos amantes. Cria-se uma intimidade com a história que nasce entre os amantes naquela cidade. Quando eles estão juntos há planos próximos deles, pormenores dos corpos, como na primeira sequência. Tal como o casal fala estando um próximo do outro, a câmara também está ali, nessa intimidade, como acontece quando estão na casa do japonês, ou quando

7 Tradução livre do autor: “As the camera moves through the rebuilt, the restored city, the woman desperately tries to recall the city obliterated, the bodies destroyed and deformed by the atomic blast, by fire, by radiation sickness.”

conversam na casa de chá. Quando, após uma discussão com o japonês a francesa caminha pelas ruas da cidade à noite, a câmara parece querer imitar o seu andar um pouco cego, continuando próxima dela e aproximando também quem ouve os seus sentimentos e dúvidas, expressos em *off*.

De forma, de certo modo, quase oposta, a câmara está mais distante dos corpos dos amantes no passado, em Nevers. Até à morte do alemão praticamente não existem planos próximos de ambos, apenas planos médios e retratos cuidadosamente compostos que criam alguma distância em relação àquele sentimento. Parece existir um efeito de distanciamento, que nos permite ver as lembranças daquele romance, tal como ela as vê, com o distanciamento que a dor e sobretudo o tempo permitiram.

Quando, após a morte do soldado alemão, a francesa se torna prisioneira, então a câmara, com algum sentimento, aproxima-se mais, transmite a dor da jovem que perdeu o seu amor e a sua vontade de viver. Agora, a sensação é a de estar perto, como se neste momento ela própria se aproximasse das suas recordações, para melhor as poder explicar. Apesar disso, esta é uma proximidade diferente daquela que surge na câmara que mostra a francesa e o japonês em Hiroshima. Não se deixa de sentir que o que se vê é o passado de que ela lembra, as suas memórias. Sobre estes momentos em Nevers, Rivette disse isto mesmo num encontro dos *Cahiers du Cinéma*.

Nevers só pode ser apresentada em breves fragmentos, em breves impulsos, mas nunca em verdadeiras cenas, porque nos mantemos no plano da subjetividade. Depois, pelo simples facto de Nevers só aparecer fugazmente, pressentimo-lo como um mergulho no interior de uma realidade tão horrível que é impossível defrontá-la de outro modo senão com curtos fragmentos. (Andrade org. et al., 1992: 25)

Parece ter sido necessário a Resnais filmar esta realidade horrível também de perto, mas não com o mesmo sentimento com que filma os amantes em Hiroshima. Na cave em Nevers, a proximidade que existe é dura, numa reprodução daquilo que a francesa sentiu e recorda de lá. A propósito disto Rivette acrescenta ainda:

Por exemplo os poucos planos da cave têm um efeito atroz, enquanto na realidade, vemos muito poucas coisas no ecrã. Por exemplo o grande plano do gato. Foi o que vi de mais pavoroso no cinema, apesar de não passar de um grande plano de um gato. Porque será tão pavoroso? Porque o movimento no decorrer do qual Resnais o mostra é o próprio movimento do pavor, isto é um movimento ao mesmo tempo de captação brusca e de brusco recuo: a imobilidade do fascínio diante da coisa. (Andrade org. et al., 1992: 25)

As distâncias e enquadramentos escolhidos por Resnais contribuem de forma intensa para a intimidade, a envolvimento que se sente no filme. A proximidade da câmara em relação aos amantes em Hiroshima poderia adquirir um carácter claustrofóbico mas tal não acontece. Pelo contrário, origina essa intimidade, uma imersão de quem vê nas personagens, no momento e na Hiroshima onde vivem esse romance. Juntamente com a circularidade do contar da história, da própria narração da francesa das suas memórias, as imagens ganham por vezes uma qualidade quase hipnótica, um envolvimento total com o filme.

A luz entre o presente e o passado

A maneira como a luz é trabalhada ao longo do filme parece querer passar a noção do trabalho do luto que a mulher realiza para se conseguir recordar da história que conta ao seu amante japonês naquele momento. O presente já está iluminado de outra forma, real e sonhadora ao mesmo tempo – real porque é realista mas com um toque de romantismo na iluminação do casal. Mas o passado é doloroso, o processo de recordar o amante alemão penoso e portanto o passado apresentado como recordação é iluminado segundo os sentimentos da francesa, segundo o seu processo de tentar compor em imagens a sua história por forma a trazê-la totalmente à memória e poder contá-la.

Ela alterna entre a noite de Hiroshima e a cidade de Nevers, apresentando dois espaços que apesar de serem distintos - duas toalhas de tempo ou passado, citando Deleuze - parecem fundir-se numa única cidade na mente da mulher, uma cidade de memória⁸, como Wilson (2006: 63) lhe chama.

Em Hiroshima, o pedaço história entre a francesa e o japonês que vemos passa-se em cerca de um dia. Inicialmente vê-se o despertar dos amantes no quarto de hotel dela e em seguida eles separam-se. O japonês vai, algum tempo depois, e ainda durante o dia buscar a sua amante ao set das filmagens e leva-a para sua casa. A luz do dia é intensa, clara. Tanto enquanto estão no quarto como quando estão nas filmagens e se passa a manifestação pela paz para o filme, existe uma intensa luz do dia, uma sensação de calor e de clareza da imagem.

Depois deste momento o resto do filme consiste em cenas noturnas dos amantes em Hiroshima. A cidade está fortemente iluminada por néones intensos e candeias e candeeiros das ruas ou estabelecimentos. As luzes refletem-se no rio Otawa, produzindo um efeito visual bonito e que dá a sensação de que a vida noturna em

⁸ Tradução livre do autor: “memory city”

Hiroshima é agradável e movimentada. À medida que a noite vai avançando algumas das luzes começam a diminuir de intensidade mas, a cidade não deixa de iluminar os amantes no seu percurso pelas casas de chá e ruas. Os interiores também apresentam uma luz que revela, que ilumina os amantes e o que tem de ser visto, mas que cria simultaneamente, a sensação de intimidade já referida no trabalho da câmara. Na casa de chá onde a francesa conta ao japonês a sua história em Nevers, os seus rostos estão definidamente iluminados, com as luzes que cintilam ao rio de fundo. Apesar de a mulher estar a contar uma história de tristeza, dor e perda, a luz cria um ambiente intimista e belo, quase melancólico. Muito provavelmente um elemento da “doçura terrível” de que fala Diniol-Valcroze aquando da conversa sobre o filme no *Cahiers du Cinéma*, “Voltamos a esta ideia de doçura terrível que está no centro da reflexão de Resnais” (Andrade org. et al., 1992: 23)

Por outro lado, a luz de Nevers é mais escura. Nos momentos em que a francesa e o seu amante se encontram são praticamente todos em exteriores mas a luz não tem, de todo, a intensidade da luz de dia em Hiroshima. Faz lembrar uma luz fria, de inverno, cinzenta e quase com poder de um negro presságio para aquela história de amor. Após o momento da morte do alemão, a francesa passa a relatar eventos que são, maioritariamente, passados em interiores. Ela fica retida em casa, no seu quarto e posteriormente na cave. A luz nestes interiores é também ela mais escura, como menos tonalidades, se se pensar em comparar com os néones e lanternas de Hiroshima. A cave é o culminar desta escuridão, como se a luz acompanhasse o estado de espírito da francesa. A própria noite em que ela é libertada e parte para Paris é sombria.

Considerações finais do capítulo

Hiroshima mon amour, mais do que um filme que fala sobre memória parece ser um filme que fala sobre o esquecimento. Um esquecimento que parece ser instintivo, que é apresentado desde o início do filme. Na sequência inicial a francesa diz que também ela conhece o esquecimento, que tentou lutar contra ele com todas as forças mas que tal como o homem, esqueceu. Isto é dito sobre imagens de uma Hiroshima reconstruída. A Hiroshima que Resnais mostra parece ter esquecido e viver em paz com esse esquecimento.

E é em Hiroshima que a mulher consegue falar do passado, apenas para poder libertar-se dele, esquecendo-o. Como se durante todos os anos que passaram desde Nevers até ali, ela tivesse vivido carregando o peso daqueles acontecimentos e das suas memórias. Como se para poder continuar a viver ela tenha de esquecer o passado, tal como os habitantes de Hiroshima tentam esquecer a bomba e continuar. É também por viver um amor com o japonês, que em tanto a lembra do amante alemão, que ela sente esta libertação. E tal como com o alemão, ela sabe que precisará de esquecer este amante.

“Em Hiroshima os dois amantes são atraídos um para o outro pelas suas memórias e ao mesmo tempo são separados por elas. Ambos têm a necessidade de relembrar e no entanto também a necessidade de esquecer.”⁹ (Ward, 1968: 17)

O esquecimento é aqui apresentado como o esquecimento feliz, não necessariamente uma eliminação dos traços, mas uma capacidade de deixar que eles se atenuem ao ponto de permitirem que se possa viver sem o peso do que uma recordação traumática pode trazer. Uma feliz conclusão do processo do luto.

E ao falar da francesa de Nevers, o próprio Resnais diz,

⁹ Tradução livre do autor: “In *Hiroshima* two lovers are drawn together by their memories and at the same time are separated by them. They both have a need to remember and yet also a need to forget.”

O seu amor em Hiroshima é muito diferente. É parecido na medida em que ela sabe que deverá ser interrompido pela partida mas não reencontramos o mesmo desejo de oposição. Isso até lhe permite refletir sobre Nevers. No fim do filme, ela já integrou Nevers e até fala disso com uma certa nostalgia. É aí também que ela sente que envelheceu. (Andrade org. et al., 1992: 26)

L'année Dernière à Marienbad

Numa mansão, em Marienbad, um homem X afirma ter conhecido A no ano anterior. A estava com M – que pode ou não ser o seu marido – mas X afirma que tiveram um caso amoroso nesse encontro. Agora X pensa que a encontrou outra vez. A nega esse encontro amoroso anterior e X passa o decorrer do filme a tentar convencê-la de que ele existiu.

O filme começa com a descrição do espaço, tanto pela câmara como pela própria voz de X. Resnais oferece um conjunto de planos de *travelling*, encadeados uns nos outros, fornecendo uma navegação do espaço descrito. Os espaços são fortemente ornamentados e Resnais trabalha com os detalhes, desde intrincados trabalhos de filigrana, até flores e folhas de metal. O que se cria, em quem vê, é a sensação de um mundo estranho e ornamentado sem qualquer vida.

Antes de se verem imagens, ouve-se uma voz. As suas palavras são inicialmente indiscerníveis e vão gradualmente, ganhando forma. A voz descreve o local e envolve o espectador no mundo de Marienbad.

É neste espaço que surgem as referidas três personagens, uma mulher, um homem que pode ter sido seu amante e um homem que pode ser o seu marido, que estão ali, entre outras pessoas que povoam a mansão naquele momento, não tendo qualquer papel na história.

O tempo não interessa, ou pelo menos não existem as habituais referências. Também não interessa se X tem razão e eles de facto se encontraram ou não. O que interessa é que X está a tentar convencer A de que esta história é verdadeira.

Wilson, citando Resnais, apresenta a sinopse ideal para o filme:

“Num palácio internacional, um estranho conhece uma jovem mulher e conta-lhe a história de amor que viveram no ano anterior. A mulher nega isto, o homem confirma e persiste. Quem está correto?”¹⁰ (Wilson, 2006: 70)

10 Tradução livre do autor: “In an international palace, a stranger meets a young woman and tells her the love story they lived the previous year. The woman denies this, the man confirms it and persists. Who is right?” (Premier plan 1961: 81)

Narrativa, a incerteza da memória (verdade ou mentira)

Resnais identifica uma questão que o filme coloca - quem tem razão? O homem que afirma que viveram aquele amor no ano anterior ou a mulher que o nega? Esta questão é continuamente modificada e nunca resolvida no filme. As trocas contínuas entre o casal desfazem qualquer certeza a qualquer momento do filme. A incerteza, crucial para compreender o efeito do filme, é sustentada até ao fim e nunca resolvida.

Ao explorar a incerteza o filme mostra focar-se na importância da fantasia como sustento do desejo.

Em *L'année Dernière à Marienbad*, o homem aproxima-se da mulher e tenta persuadi-la (e a ele próprio) de que se conheceram no ano passado. Quando a mulher nega que conheceu aquele homem no ano anterior, ela pode estar a negar o passado mas, vê-se então envolvida nesta conversa, no presente. O próprio Alain Resnais afirma que se fosse necessário resumir *Marienbad* numa única palavra, essa seria persuasão (Andrade org. et al., 1992: 30). Também Deleuze (2006: 161) vai encontrar isso mesmo no filme. "O *Último Ano em Marienbad* é precisamente uma história de magnetismo, de hipnotismo, em que se pode considerar que X tem imagens-lembrança, e que A nas, não tem ou teve algumas muito vagas, porque não estão sobre a mesma toalha."

No início do filme, o homem e a mulher parecem dois indivíduos autónomos mas, à medida que o filme avança, os limites da subjetividade e do desejo dos dois torna-se incerto. O filme cria a dúvida acerca das imagens que são vistas, o que leva a essa incerteza. À medida que o homem se vai lembrando das suas memórias do ano passado em Marienbad, as imagens vão aparecendo. Elas nem sempre correspondem totalmente à sua descrição do passado e não oferecem uma continuidade da memória. Inicialmente parecem ser usadas algumas marcas que permitem identificar se elas são supostamente, imagens da memória ou imagens do encontro no presente. Rapidamente estas marcas se fundem. A identificação deixa de ser possível e as

imagens tornam-se temporalmente indiscerníveis. Apesar disso, o próprio Resnais considera que existem pequenas marcas no filme que são mais evidentes ou inequívocas do que outras.

Se olhássemos para *Marienbad* de perto veríamos que algumas das imagens são equívocas, e que o seu grau de realidade é duvidoso. Mas há imagens cuja falsidade é muito mais nítida, e imagens de mentira que, na minha opinião, são totalmente evidentes. Não se deve pensar que nos contentámos em filmar dizendo: o espectador há de se desenrascar. (Andrade org. et al., 1992: 36)

Torna-se então claro, que não há uma estrutura de passado e presente, que as imagens da memória podem ser parte da imaginação, coreografadas e muitas vezes geradas com base no presente. A parecença entre as imagens da memória e as imagens do presente continua a um ponto no qual é impossível categorizar as imagens vistas. Rapidamente deixa de ser possível distinguir também, o real do imaginário. Tal como Wilson (2006: 74)) refere, existe uma dualidade que se cria entre passado e presente, memória e real, como se a memória, e conseqüentemente o dito passado fossem imaginação. Neste ponto, percebe-se que o filme é construído com uma série de imagens virtuais, cada uma delas uma variação do encontro como é, pode ser ou pode ter sido, evocado da imaginação e palavras do homem.

Existe uma incerteza acerca da origem das próprias imagens, que se prende com o facto de não ser possível, com certeza, saber se estas imagens são provenientes da memória ou da imaginação de X.

Coloca-se, então, a questão de não se perceber se e quando se está perante algo que é fruto da memória ou da imaginação. É, portanto, necessário perceber a diferença entre memória e imaginação e até mesmo a sua ligação ao irreal ou ficção. Na sua obra “Husserliana”, Husserl pensa a diferença entre memória e imagem, falando da imagem representada que já está separada da coisa que representa e de como a memória é uma imagem neste sentido. Ricoeur (2006: 45) parte deste ponto de vista

para pensar, com outro vocabulário que decide adotar, no que é o ter sido do passado lembrado, o referente último na memória em ação. Assim, coloca a tônica na separação entre o irreal e o real, quer seja presente, passado ou futuro.

Enquanto a imaginação pode brincar com entidades ficcionais, quando não representa mas se separa do real, as memórias apresentam coisas passadas; enquanto o representado ainda tem um pé na representação como representação indireta, a ficção e o fingido estão situados radicalmente fora da representação.¹¹ (Ricoeur, 2006: 48)

Deste modo, como passado, a coisa lembrada seria pura fantasia – a *Phantasie* apresentada por Husserl e à qual Ricoeur se refere -, mas dado que mais uma vez, impõe a memória como uma modificação *sui generis* aplicada à percepção, e segundo este segundo aspeto a *Phantasie* coloca a memória em “suspensão”, o que torna a memória mais simples do que a ficção. Forma-se assim a sequência: percepção, memória e ficção. O limite da não realidade é ultrapassado entre a memória e a ficção. Portanto a fenomenologia da memória tem de se libertar da tutela da fantasia, do fantástico, marcados com o selo da não realidade, da neutralidade.

A linha de divisão está ao longo da separação entre representação e apresentação. As memórias, tal como Ricoeur explica, são modificações específicas da representação, pertencem ao mundo da experiência em contraste com “mundos de fantasia”, de irrealidade.

Mas para além disso, a memória também está ligada à forma do filme, Robbe-Grillet e Resnais concebem uma obra cinematográfica na qual parecem querer reproduzir determinados processos ligados à memória, sob várias formas. É quase

¹¹ Tradução livre do autor: “While imagination can play with fictional entities, when it does not depict but cuts itself off from the real, memories posit past things; whereas the depicted still has one foot in presentation as indirect presentation, fiction and the pretend are situated radically outside of presentation.”

como se pretendessem analisar o funcionamento de processos mentais da memória, e da sua ligação a outro processo mental que a ela se associa que é a imaginação.

O filme é também para mim uma tentativa, se bem que grosseira e muito primitiva, de abordar a complexidade do pensamento, do seu mecanismo. (...) Penso que na vida real, não pensamos cronologicamente, que as nossas decisões nunca correspondem a uma lógica ordenada. Todos temos nuvens, coisas que nos determinam e que não são uma sucessão lógica de atos que se encadeariam perfeitamente. Parece-me interessante explorar esse universo, do ponto de vista da verdade, senão da moral. (Andrade org. et al., 1992: 33)

Esta reprodução dos processos que é feita por Resnais, é apoiada pelo guião que Robbe-Grillet escreve, de forma detalhada e pormenorizada, e ao qual Resnais foi bastante fiel. O próprio R.-G. quer exprimir a incerteza como tónica do filme, por achar que ela reflete a vida.

Toda a questão consiste em saber se a incerteza que se cola às imagens do filme é exagerada em relação àquela que nos envolve, ou se é da mesma ordem. Para mim tenho a impressão que as coisas acontecem dessa maneira. Trata-se, entre essas personagens, de uma aventura passional e que, precisamente, para nós são as aventuras que contêm maior proporção de contradições, de dúvidas, de fantasmas. *Marienbad* é uma história muito opaca como as que vivemos nas nossas crises passionais, nos nossos amores, em toda a nossa vida afetiva. (Andrade org. et al., 1992: 36)

O filme que Robbe-Grillet escreve é, para Monaco (1978: 59), o que se pode chamar de verdadeira ficção, é sobre contar histórias, a que X conta a A e até a si mesmo, e a que Robbe-Grillet e Resnais contam ao espectador. Aqui, passado e presente, real e imaginado, existem apenas com base no pressuposto materialista de que tudo o que existe é, no presente. O passado apresenta-se como uma atmosfera do que não mais existe e todas as possibilidades estão abertas no presente. É neste presente que se passa o filme, um presente que existe na multiplicidade.

Então a verdade da memória ou da ficção (tempo do passado) seria igual à verdade da experiência (tempo do presente) o que por sua vez seria igual ao tempo da fantasia, da extrapolação lógica e da invenção (tempo do futuro e do condicional). Isto é o que aconteceria com o tempo no novo romance como Robbe-Grillet o concebeu.¹² (Monaco, 1978: 61)

Mas, para além da narrativa que quebra a lógica casual e cronológica, que vive na materialidade do presente no *nouveau roman* que Robbe-Grillet escreve, existe o filme que Resnais realiza e que dá então outro corpo à referida representação dos processos da memória, entre outros processos mentais. Para isto contribuem vários elementos da *mise en scène* e da montagem.

12 Tradução livre do autor: “Then the truth of memory or fiction (past tense) would be equal to the truth of experience (present tense) which in turn would be equal to the truth of fantasy, logical extrapolation, and invention (future and conditional tenses). This is what would happen to time in the new novel Robbe-Grillet conceived.”

O espaço e o labirinto da imaginação

Marienbad é um filme magnificamente tátil, uma ópera de estátuas. (...) A primeira sequência do filme começa com um longo catálogo dos detalhes arquitetônicos que providenciam a principal figura de estilo (tropo) do filme e que continua através de inumeráveis portas, espelhos, pilares, escadas, corredores, quartos, jardins, imagens, candeeiros, balaustradas, corrimões, mesas, cadeiras, pilares, candelabros, reposteiros, quadros, e até uma ou outra janela.¹³ (Monaco, 1978: 63-64)

O filme passa-se numa enorme e exuberante mansão, de características barrocas, como sejam as descomunais colunas que sustentam os salões e galerias, as paredes ornamentadas por opulentas obras de arte, os tetos trabalhados com paisagens esculpidas, entre outras coisas. Nesta colossal mansão são descritos, tanto pela voz de X como pela câmara, os inumeráveis elementos que constituem o espaço e que Monaco refere na citação aqui transcrita. Os jardins são intermináveis, decorados com geométricos trabalhos nas árvores, arbustos e sebes, bem como com estátuas.

O espaço permite que a câmara deambule, de forma a imitar de alguma maneira o deambular da mente, em busca de uma memória. Em alguns momentos é possível ter a sensação de que é X quem está a vaguear pelos corredores adornados de castelo, correndo os olhos pelos tetos trabalhados, os altos espelhos, as salas contíguas. Ao mesmo tempo a sensação também é de que X está a vaguear por semelhantes corredores da sua mente, tentando recordar-se (e recordar A) do que viveram no ano anterior. O peso do espaço, a ornamentação barroca, a estrutura enorme e imponente invocam a elaboração do interior da mente, de como a memória é composta de todo o tipo de elementos, vivências e raciocínio.

13 Tradução livre do autor: “*Marienbad* is a magnificently tactile film: an opera of statues. (...) The first sequence of the film begins the lengthy catalogue of architectural details which provides the main trope of the film and which continues through the innumerable doors, mirrors, pillars, stairs, halls, rooms, gardens, pictures, lamps, balustrades, bannisters, tables, chairs, posts, chandeliers, draperies, paintings, and even the occasional window.”

O hotel barroco com os seus corredores intermináveis e convidados impessoais representa a confusão do processo da memória (ou em termos bergsonianos, memória-intelecto). Particularmente os convidados “congelados” apontam para a forma como os eventos passados então fixos atemporalmente na recordação pessoal. O jardim labiríntico e a ornamentação complexa são extensões deste símbolo. (...) Os detalhes proliferam mas qualquer sentido de *design* geral ou de forma (i.e. duração) está ausente.¹⁴ (Ward, 1968: 45)

Do mesmo modo, Resnais introduz a noção de que a imaginação se imiscui na memória e, por assim dizer, a contamina, tornando muito difícil distinguir o que é de facto uma recordação do que não é real e não corresponde, portanto, ao passado. É isso que o realizador faz, por exemplo ao apresentar variações entre a descrição da *voz-off* de X e o que é visto, ou pequenos pormenores no espaço que mudam. Por exemplo, quando X começa por descrever a primeira vez o quarto de A, o que se vê é um quarto com pormenores diferentes, o espelho ou o tocador estão em posições que não são as que ele recorda inicialmente. Conforme a mulher nega ou sugere novos elementos na descrição do quarto, é possível perceber que X não está de todo certo da sua própria descrição daquele espaço. Conforme o filme avança, o quarto vai sofrendo diversas alterações como espaço, algumas debatidas entre X e A, algumas mais subtis, transmitindo então essa distinta sensação da imaginação que se funde com a recordação.

Torna-se cada vez mais claro no decorrer do filme que Resnais pretende apresentar memória e imaginação como elementos próximos, que coexistem nos processos mentais e que muitas vezes são difíceis de distinguir. É possível encontrar em Bergson e no seu “Matéria e Memória” explicações que permitem ver melhor tudo isto.

14 Tradução livre do autor “The baroque hotel with its endless corridors and impersonal guests represents the confusion of the memory (or in Bergson's terms – memory/ intellect) process. The 'frozen' guests in particular point to the way in which past events are fixed timelessly in personal recollection. The maze-like garden and the complex ornamentation are the extensions of this symbol. (...) Details proliferate, but any sense of overall design or form (i.e. duration) is absent.”

Bergson apresenta a memória pura como uma memória virtual que ainda não foi atualizada. Existe o movimento através do qual uma imagem pura se converte em memória-imagem. Esta funciona como intermediária entre a imagem pura e algo que aconteceu no passado e a memória vai buscar.

Depois existe uma reconstrução para memória-imagem, como uma forma intermediária, um fenómeno misto que resulta na coalescência das suas formas. É no trabalho de recordar que esta operação de pôr a memória pura em imagens pode ser compreendido na sua origem. Ela pode ser vista como o movimento do virtual ao atual, ou como Ricoeur a coloca, “como a condensação de uma nuvem ou a materialização de um fenómeno etéreo.” No fundo qualquer metáfora que sugira o movimentos das profundezas para a superfície, serve para explicar então esta operação, apresentada por Bergson para o movimento da memória a funcionar. Este movimento de carregar, por assim dizer, a memória para uma região semelhante à da percepção. É neste ponto que um tipo de imaginação é mobilizado, como explica Ricoeur, mais uma vez, na sua análise da obra de Bergson. Imaginação que não diz respeito à desrealização¹⁵ mas sim à sua função de visualização, a sua forma de dar algo a ser visto, “o colocar diante dos olhos”.

Neste ponto é possível pensar nas imagens e descrição de X da mansão que é Marienbad. A descrição tão detalhada das paredes, escadarias, salas, corredores, e do jardim. Uma descrição que é feita no início do filme e que vai sendo repetida ao longo do mesmo. Sente-se que, independentemente da dificuldade que X possa ter em recordar com exatidão determinados momentos, espaços ou até pormenores da sua interação com A – como já foi aqui referido e será desenvolvido noutros pontos – aquele homem está, na sua função de narrador, a colocar diante dos olhos, da mulher e do espectador, para além dos seus, o espaço que é Marienbad.

Também vai ser exatamente assim quando a “memória pura” é posta em imagem

15 Tradução livre do autor: “derealization” (Ricoeur, 2006: 52)

virtual, não podendo ser conhecida como algo passado a menos que se siga o movimento pelo qual se irá expandir para uma imagem presente e sair assim da obscuridade para a luz. Ricoeur lembra que a força da análise de Bergson é manter as duas extremidades do espectro separadas mas ainda assim interligadas. E como o próprio Bergson (1999: 158) enuncia,

Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz.

O espaço em *Marienbad* retrata um mundo realmente estranho, ornamentado, labiríntico e sem vida. Os elementos que o compõem, os ornamentos e objetos são sempre iguais, repetem-se e confundem-se. E este mesmo espaço liga-se à memória.

Como elementos do espaço, também as memórias de X se vão repetindo, envolvem-se umas nas outras criando um labirinto. A título de exemplo veja-se as salas e salões descritos no início do filme. Primeiramente é traçada uma determinada geografia e disposição mas logo em seguida, salas que eram distantes surgem como contíguas, com pessoas que deveriam estar noutra local a transporem-nas naturalmente. Também o casal está por vezes num varanda da uma sala e afinal, sem qualquer explicação está na balaustrada no jardim, junto à estátua.

X perde-se no espaço, e na sua memória, à procura de A, e este falhanço é transmitido também, pelo peso melancólico que o próprio espaço tem. O espaço que se vê é a memória que X tem dele, mas também aquilo que a imaginação juntou, retirou e misturou nessas lembranças. O espaço neste filme serve ainda como configuração emocional, descrevendo a plataforma psicológica de X. Existe uma sensação de falta de vida, de algo lúgubre e frio que está no centro daquela mansão e daqueles jardins. Esta é a expressão da interioridade daquele homem, do seu estado emocional e psicológico. E todas as repetições, são a materialização do seu processo

mental de memória, toda ela como que manchada pela ação da sua imaginação que se imiscui, criando a confusão que se vê nesse labirinto onde surge e forma o espaço do filme. Simultaneamente, a sensação de perda, vazio e até mesmo morte, corresponde aquilo que X tem dentro dele. Sente-se até ao fim do filme que talvez este seja acerca disso mesmo - perda e morte, confusão e vazio. Da sua tentativa de contornar, vencer até certo ponto essa morte, recuperando o que tem da mulher que perdeu na sua memória. Não sendo isso suficiente para vencer a realidade, é necessário que a imaginação intervenha, criando, reinventando, completando a memória. No espaço sem vida o homem procura algo com vida.

Personagens e teatralidade

Em *Marienbad*, Resnais coloca as pessoas no espaço de uma forma que tem, em muitos momentos, pouco de real. As distâncias e as posições relativas das personagens entre elas são em várias situações pouco natural, como se verifica, tanto em momentos onde há grupos de figurantes, como em situações onde estão apenas as personagens principais.

As personagens secundárias parecem funcionar um pouco como o espaço, distantes e sem vida, dão corpo a uma composição que descreve de forma dura e pesada *Marienbad* e a situação daquele homem e daquela mulher. Essas personagens estão também muitas vezes colocadas com distâncias algo estranhas ou viradas para sentidos que não seriam os corretos, muitas vezes quase que para o nada. Por exemplo, quando se vê algumas pessoas no jardim, vistas a partir de uma das varandas do palacete, uma das mais conhecidas e icônicas imagens do filme, há pequenos grupos de pessoas, e até personagens sozinhas, mas que estão paradas, aparentemente sem nada fazer, e colocadas de forma claramente pensada em relação aos restantes elementos desse mesmo jardim, bem como em relação à forma como a iluminação faz sobressair as suas sombras. Nos momentos iniciais do filme, após terminar a peça de teatro, existe no mesmo sentido, a colocação de grupos de pessoas de forma como que forçada em relação às posições que X e A tomam. Em várias ocasiões no filme, as pessoas passam de momentos em que conversam e convivem para posições estáticas e estranhos silêncios. Exemplo disto são o referido momento após o final da peça de teatro ou a cena no bar em que A deixa cair um copo e em seu redor as pessoas param estáticas, como um fundo para o que se passa entre A, X e M que surge entretanto.

Também o *staging* das personagens principais tem, na maior parte do tempo algo de estranho e sobretudo é pouco natural. As posições do homem X e da mulher A em relação um ao outro, e as distâncias que têm em determinados cenas parecem ter sido escolhidas precisamente para quebrar a naturalidade. Como se muitos daqueles

momentos não devessem parecer totalmente naturais e reais. A forma como X e A se colocam em relação um ao outro em vários momentos junto à estátua, ou enquanto dançam de forma pouco leve e forçada, são disto exemplo. Em muitas cenas A move-se ao sabor da descrição de X, colocando-se no espaço conforme a sua descrição, daquilo que ele parece recordar. Mas quando X dúvida, em certas cenas, dessas mesmas posições, a estranheza e peso daquelas movimentações dela evidenciam-se ainda mais. Da mesma forma, também o modo como olham no plano, transmite a mesma sensação. Ainda na cena da dança se sente isto mesmo, com o olhar de A perdido, para longe de X. Ou quando ambos estão sentados a conversar e nem X nem A olham um para o outro, mas para o *off*, fora do plano, cada um sentado numa mesa separada na sala do chá. Resnais trabalha com a forma como coloca estas personagens, com estas distâncias e olhares no sentido de criar uma dimensão de composição fotográfica do plano.

É então assim que cria a noção de que existe um lado mais ligado à imaginação do que à memória e ao real, no que se vê em *Marienbad*. Estaria realmente a mulher com o corpo voltado para o lado oposto ao do seu interlocutor, com o olhar perdido para um *off*, ou não será mais o caso de que a emoção de X em relação àquele momento e mesmo à recordação que tem dele, que o faz “mostrar” - ao espectador - A, daquela forma. Da mesma maneira, o modo como ele explica e descreve o que recorda é diferente, umas vezes parece dizer as coisas para ele mesmo, outras vezes para ela, outras ainda parece que não tem a certeza do que está a dizer nem para quem. A sua relação com a palavra é diferente e isto reflete-se no modo como descreve as suas recordações.

As pessoas em *Marienbad*, tanto as personagens principais como toda a figuração têm poses bastante forçadas, teatrais.

“Sempre, as pessoas em *L'Année dernière* posam, em vez de simplesmente falarem, estarem em pé ou olharem. A qualidade do exagero é remanescente do estilo

dos filmes mudos que Resnais pretende evocar.”¹⁶ (Monaco, 1978: 64)

Sendo o filme narrado por X, e tendo em conta que é a sua perspetiva que está a ser representada, ele apresenta vários registos de representação diferentes. Mas as suas interações com as outras personagens não deixam de ser encenadas de uma forma algo forçada.

É também de notar que as poses elaboradas de Marienbad funcionam muito em função da narrativa de X. Giorgio Albertazzi é claramente o mais natural e menos afetado do trio, como benefício de um homem que se vê do seu próprio ponto de vista. Enquanto Sacha Pitoëff apresenta uma lúgubre figura que se torna cómica e cruel.¹⁷ (Monaco, 1978: 66)

A, apresentada como o objeto de desejo de X, em toda a sua sensualidade e distância já referidas, tem posturas extravagantes, expressões exageradas e teatrais. A sua postura mostra as oscilações entre o desejo e o receio de forma intensa e denunciada muitas vezes. Ao abrir os braços no seu quarto para receber o seu amante ou, pelo contrário, quando se fecha e coloca a mão na garganta ou pescoço e vira a cabeça de lado, algo que ocorre em vários momentos do filme.

As suas qualidades felinas são relembradas em muitas poses, perplexas, sensuais, como uma esfinge, que Seyrig adota. Resnais trabalha com o seu corpo e gestos, moldando-a para estar infinitamente flexível, sedosa, inquietante, impassiva. Até a sua voz é lânguida, líquida, dourada nestas cenas, quando surge maternal e sensual, assegurando o seu pretendente de que não tem memória.¹⁸ (Wilson, 2006: 73)

16 Tradução livre do autor: “Always, the people of *L'Année dernière* pose, rather than simply stand, talk or look. The exaggerated quality is reminiscent of the silent film style Resnais is trying to evoke”

17 Tradução livre do autor: “Note, too, that the elaborate poses of *Marienbad* are very much a function of X's narrative, Giorgio Albertazzi is clearly the most natural and unaffected of the trio, as befits a man seen from his own point of view, while Sacha Pitoëff cuts a lugubrious figure which is by turns comical and vicious.”

18 Tradução livre do autor: “Her feline qualities are recalled in many of the poses, quizzical, sensuous, sphinx-like, that Seyrig adopts in the film. Resnais works with her body and gestures, fashioning her so she is infinitely pliable, silky, unsettling, impassive. Even her voice is languid, liquid, gilded in these scenes, as she appears both maternal and sensual, reassuring her suitor that she has no memory.”

As suas poses, para além da referida postura de proteção são, em muitos momentos, elegantes na sua contenção. O seu olhar é cativante, apesar de muitas vezes distante, como que desligado. Não há dúvida de que se está a ver A a partir do olhar de X, daquilo que ele sente por ela, aquilo que ele recorda. Há algo de inatingível na distância que esta mulher reserva e X sente isso. Ele próprio não conseguiu ler e compreender a relação entre o desejo e a distância que A terá guardado dele, nem o desejo que ele sente por ela. Desta forma o olhar dele, as recordações que apresenta são totalmente subjetivos, e muitas vezes pouco reais, como em momentos em que está a falar com ela, recordação de um encontro, e ela está a olhar para o lado oposto ao dele, até mesmo para fora do plano. Ou quando recorda que estavam os dois agarrados no jardim, e a atitude dela tão depressa é enamorada como distante e desligada.

As restantes pessoas que surgem ao longo do filme, os visitantes de Marienbad, têm também eles, poses rígidas mas serenas. As suas movimentações surgem que leves, subtis, as posições que ocupam foram pensadas e delineadas claramente, e contribuem de forma muito concreta para a composição dos planos na sua essência quase geométrica.

Guarda-roupa e atemporalidade

O guarda-roupa de *Marienbad* é, condizendo com os restantes elementos, bastante elaborado. No início do filme parece que existem alguns marcadores, como a tonalidade clara ou escura dos vestidos usados por A, que são usados para evidenciar os tempos passado e presente. Mas rapidamente se percebe que eles se fundem, tornando-se impossível qualquer sentido de referência temporal através do guarda-roupa. Simultaneamente, tanto o guarda-roupa das personagens principais como o das secundárias, homens e mulheres, tem a característica de diversos momentos diferentes da história do século XX. Existem elementos modernos, de início da década de 60 mas também uma mistura de elementos da época dourada de Hollywood e do cinema francês. Isto cria uma dificuldade em situar a nível temporal a história do filme. Neste sentido o guarda-roupa foi pensado para trabalhar na dimensão atemporal de *Marienbad*.

Onde inicialmente certos marcadores parecem ser utilizados para indicar se, supostamente, as imagens são imagens da memória ou imagens do encontro presente (na primeira “memória” o vestido de Seyrig é claro, por exemplo, enquanto que no “presente” é escuro) qualquer sistematização colapsa (ela continuará a aparecer indiscriminadamente nos mesmos vestidos claros e escuros tanto em imagens da “memória” como do “presente”).¹⁹ (Wilson, 2006, p.75)

Tal como o guarda-roupa, os restantes elementos da *mise en scène*, não permitem marcadores temporais, não se sabe quando é passada esta história. Isto contribui para a dúvida entre a “realidade” das recordações de X. É de facto tudo isto uma recordação verdadeira do que se passou no passado, ou fruto da imaginação de X? E que elementos são, de facto, memórias e quais os que são fantasiados, fruto da

19 Tradução livre do autor: “Where, at first certain markers seem to be used to indicate whether the images are, supposedly, memory images or images from the present encounter (in the first 'memory' image Seyrig's dress is pale, for example, where in the 'present' it is dark) any such systematisation collapses (she will go on to appear indiscriminately in the same pale and dark dresses in both 'memory' and 'present' images)”

imaginação deste homem? As qualidades da *mise en scène*, sobretudo do espaço, e dos próprios acontecimentos relatados, na forma como são filmados por Resnais, são o que leva a que estas questões que se prendem com as dúvidas sobre o que é isto, de facto, que *Marienbad* mostra.

Torna-se cada vez mais claro que pensar a memória em *Marienbad* é, com a mesma intensidade e importância, pensar a imaginação. Estes dois processos estão intimamente ligados no filme e parece fazer sentido continuar esta análise refletindo sobre a imaginação, de uma forma ainda mais aprofundada. Sartre, na sua obra “Psicologia da Imaginação”, refere o propósito base da imaginação como o fazer aparecer o objeto que se deseja.

O ato de imaginação, como acabamos de ver, é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse. Nesse ato, há sempre algo de imperioso e infantil, uma recusa em dar conta da distância, das dificuldades. (Sartre, 1996: 165)

Para X, este objeto de desejo parece ser A, pelo que em muitos momentos, apesar de ele colocar tudo o que diz como sendo recordações do ano anterior, pode-se ver que em muitos momentos que a própria incerteza das imagens se deve à sua origem na imaginação daquele homem que deseja aquela mulher. Quando X está a ver A junto à balaustrada e, de repente, estão afinal numa das salas da mansão, é possível ver que é esta operação da imaginação que está em curso.

É importante pensar na diferença entre recordação e imagem, que tantas vezes, e sob vários pontos de vista, como refere Sartre, se apresentam como próximas. O autor refere que por vezes se pode extrair exemplos de memória para compreender melhor a natureza da imagem,

Se evoco um acontecimento da minha vida passada, não o imagino, *lembro-me* dele. Ou seja, não o coloco como *dado-ausente*, mas como *dado-presente* do *passado*. O aperto de mão que Pierre me deu ontem à noite ao despedir-se de mim não sofreu, ao passar para o passado, uma modificação de irrealidade: sofreu simplesmente uma espécie de *retirada*; é sempre real, mas *passado*. Existe como coisa *passada*, o que é um modo de existência real entre outros. (Sartre, 1996: 236)

Para Sartre, quando alguém quer recordar-se de algo dirige a sua consciência para o passado onde ela espera, como um acontecimento que se retirou. Para este autor, a imaginação não está assim, no mesmo campo da memória. Mas existe uma patologia da imaginação que é centrada na alucinação e na sua característica - a obsessão - nomeadamente aquela espécie de vertigem inspirada em particular ao ter diante de si aquilo que é proibido, como refere Ricoeur (2006: 53) Assim, qualquer esforço para não pensar mais na questão é espontaneamente transformado em pensamento obsessivo.

Perante isto é possível pensar que X está, de facto, nesse estado de alucinação em muitos, senão todos, os momentos do filme. O desejo que existe por parte do homem vem de trás. Ele deseja a mulher no presente porque a desejou no passado. As relações presentes juntam caminhos, beleza e significados pela sua recordação, pela repetição dos eventos (possivelmente imaginados) do ano anterior. O homem insiste envolvendo-a nas suas narrativas, tentando reavivar a sua memória mas também parece alimentar a sua própria fantasia. Por oposição à memória para dois, que se parecia criar em *Hiroshima mon amour*, *Marienbad* parece explorar a construção de uma fantasia (para dois).

Tendo em conta a análise de Sartre atrás apresentada, o seu ponto de vista em relação à imaginação e à relação entre imagem e recordação, X vive na obsessão. A obsessão deste homem pela mulher leva-o a interpretar as imagens provenientes da

sua imaginação como recordações. À medida que o filme avança, X parece envolto nessa vertigem de obsessão que o leva à necessidade incessante de persuadir A de que o que diz é verdade. A intensidade e quase desespero com que X se debate com a ideia de que não a forçou, que não existiu nada contra a vontade da mulher, apesar dele mesmo não ter a certeza, é um exemplo disto. Esta ideia repugna X. Tal é a sua vontade de que isto não seja verdade, que ele precisa de acreditar que foi desejado por ambos. Assim, a cena é apresentada em várias repetições, de A a receber a câmara (ou seja X) de braços abertos e reclinando-se para trás.

A câmara e o ponto de vista de X

A câmara, em *Marienbad*, mostra o pesado espaço sem vida naquela mansão e nos seus jardins. No início do filme ela vagueia pela superfície estática do teto, pelas paredes e arcadas ornamentadas e resplandecentes candeeiros, ao som da voz de X. Este movimento tem início na pesada opulência e frieza do espaço é revelado, desde planos de pormenor dos intrincados trabalhos dos tetos, até planos abertos que permitem a perceção da grandiosidade das colunas, espelhos ou estátuas, entre outros elementos. Os *travellings* feitos no espaço acabam por criar uma sensação de imobilidade, ideia avançada por Godard numa sessão nos *Cahiers du Cinéma* (Andrade org. et al., 1992: 33).

As pessoas no espaço, tantas vezes colocadas de forma artificial e até de certa forma como objetos, são mostradas pela câmara de forma fria e desligada. Ela estão lá mas, mesmo quando os planos são mais fechados sobre as caras, como na inicial cena da peça de teatro, não se cria uma relação de empatia. Quando esses figurantes são mostrados em planos mais abertos, evidenciando distância e pouca naturalidade, são pessoas que se assemelham a figuras mortas que preenchem o plano da mesma forma que os arbustos do jardim ou as paredes na mansão. Disto é exemplo um dos mais conhecidos e icónicos planos do filme - no jardim, com o seu passeio central com arbustos cortados em forma de pirâmide, várias pessoas em pé, espalhadas como se tivessem sido posicionadas em sítios específicos formando uma espécie de padrão, apresentam as suas sombras longas num ângulo oblíquo. Como Monaco refere (1978: 62), as pessoas nessa imagem existem e estão lá, têm sombras, ao contrário das árvores e das estátuas. Mas, apesar disso são manipuladas como estátuas que povoam os jardins intermináveis.

Desde cedo se sente que a câmara, além de filmar X, corresponde muitas vezes ao seu ponto de vista. Isto é perceptível, na forma como filma o espaço, como este se

vai tornando pesado, não só no repetitivo discurso de X quando o descrever, mas também como ele surge na câmara. Toda aquela grandiosidade, o pormenor, a frieza, vão-se revelar demais para X.

A forma como A e M são filmados também revela o ponto de vista de X. Para A, são escolhidos muitos enquadramentos próximos, como se a câmara mostrasse aquilo que X vê naquela mulher, a forma como ele está a olhar para ela, o olhar dele sobre ela. Mais do que um olhar íntimo é uma câmara que quase invade, por vezes, o espaço desta mulher. Parece querer ver mais, ver dentro dela. Muitas vezes a câmara está em planos aproximados do rosto de A.

Noutros momentos este olhar é ligeiramente mais afastado, permitindo uma certa distanciação e criando a sensação de que a câmara mostra aquilo que se apresenta ao olhar de X, seja isto o que ele vê efetivamente, ou aquilo que ele julga ou recorda ter visto. Um exemplo disto é a cena em que X descreve o que A fazia no quarto enquanto esperava por ele. O olhar dele está impregnado pela recordação ou imaginação daquilo que se passou naquele momento. É isto que acontece quando a câmara apresenta imagens dos supostos momentos do ano anterior. A câmara fica a uma certa distância, como que mostrando ao espectador essa imagem, recordada ou imaginada. Quando o casal está na varanda, junta à estátua e à beira da balaustrada é isto mesmo que acontece. X, em *off*, conta o que se terá passado e a câmara, com essa certa distância, apresenta a cena.

Existem também momentos em que, apesar da existência de planos próximos, que parecem evidenciar a envolvimento de X e A, há uma ação que é filmada, por assim dizer, de fora. É de fora que, na sala de chá, o espectador assiste à conversa entre X, sentado numa mesa, e A na outra. É de fora que se assiste à chegada de M, do fundo da sala, do escuro, uma figura pesada que invade o momento, apenas para o abandonar pouco depois.

A montagem da descontinuidade

O que Resnais e Robbe-Grillet fizeram em *Marienbad* que parecia tão avant-garde em 1961 foi, essencialmente, simplificar o modo do discurso. As regras da *découpage* clássica foram ignoradas: cada imagem existia por si mesma e podia ser compreendida no contexto das imagens que a rodeavam e da generalidade da narrativa de várias formas.²⁰(Monaco, 1978: 55)

Em *Marienbad*, Resnais afasta-se da montagem clássica e cria uma montagem de descontinuidade. Não existe, como é o caso da montagem clássica, uma noção de continuidade de um passado para um presente, nem de um futuro como projeção fundamentada no presente. Existem constantes ruturas no tempo, elipses, falsos *raccords*.

As elipses que existem no filme vão desde pequenos saltos dentro de uma cena, por exemplo quando o casal A e X estão juntos no terraço a conversar e há pequenas elipses entre os momentos que estão mostrados desse encontro específico. Por outro lado, também existem elipses nas quais se salta entre momentos muitos mais afastados entre si no tempo. Assim, por vezes, vêem-se imagens de um momento de uma noite, e mais tarde vê-se a continuação dessa cena. Assim, no bar em que A parte o copo e grita, muito mais tarde no filme, vê-se M a ir ter com ela enquanto um empregado limpa o chão. Do mesmo modo pode-se pensar como exemplo na cena em que A espera que M saia do quarto pois mais tarde virá X. Assiste-se ao momento da despedida de A e M, e mais tarde no filme à chegada de X mas não ao que acontece entretanto.

Os falsos *raccords* que se encontram ao longo de todo o filme existem em vários aspetos, introduzindo diversas incongruências, elementos de estranheza, variações não

20 Tradução livre do autor: What Resnais and Robbe-Grillet did in *Marienbad* that appeared so strikingly avant-garde in 1961 was, essentially, to simplify the mode of discourse. The rules of *découpage classique* were ignored: each image existed for itself and could be understood in the context of its surrounding images and general narrative line in a variety of ways.

esperadas em diversos elementos. Eles existem em relação a imagens, cenas em que se vê, por exemplo, um casal que conversa numa sala, junto a um espelho, que depois está a ter a mesma conversa noutra local, noutra salão. Ou quando, como já foi referido de certa forma em relação ao espaço, se vê que salas e salões surgem como contíguos, quando X e outro homem caminham ao longo delas, sendo que anteriormente esses espaços não foram apresentados exatamente com essa disposição – mas o percurso é montado dessa forma. Também existem falsos *raccords* em relação a gestos e posturas das personagens, à sua colocação em relação umas às outras.

Da mesma forma, os falsos *raccords* também se apresentam em relação ao que é dito em *off* pelo narrador X e aquilo que é visto nas imagens. Mesmo aquilo que é dito em *off* em conversa entre X e A, não corresponde àquilo que a imagem mostra. Estas situações já foram aqui referidas, e são, a título de exemplo, o momento em que X descreve como a mulher estava quando ele entrou no seu quarto, ou até como era o quarto, e aquilo que se vê na imagem - as posições que a mulher adota, o espaço do quarto, com os seus espelhos e móveis dispostos de forma diferente. Da mesma forma, A e X assistem a um concerto de violinos mas música que se ouve, assim como ao longo do resto do filme, é de pianos. Imagem e som não estão aqui a trabalhar para um mesmo sentido, mas sim para criar precisamente a dissonância que se constata.

Ao criar descontinuidade temporal pela montagem, Resnais apresenta a dúvida, a dificuldade em compreender a representação da memória do ano passado, bem como do presente que as personagens vivem. Ao refletir sobre a coexistência de memória e imaginação e sobre a forma como esta contamina a memória, Resnais levanta a questão da confiabilidade da memória. Esta é também a questão da verdade da memória, intimamente ligada à teoria da história, com a qual se levanta o problema da confiabilidade. Ricoeur assegura que é possível afirmar que apesar das armadilhas que a imaginação prepara para a memória, que uma parte específica da procura pela verdade está implícita no pretender da coisa passada, do que foi visto, ouvido, experienciado, aprendido antes. Mais precisamente, no momento do reconhecimento,

no qual o esforço da lembrança está completo, esta procura pela verdade declara-se. “Então sentimos e de facto sabemos que alguma coisa aconteceu, ocorreu algo que nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas. Chamemos a esta procura pela verdade de fidelidade.”²¹ (Ricoeur, 2006: 54-55)

Como dúvida última coloca-se a questão de perceber a influência que o esquecimento pode também ter na questão da confiabilidade da memória, e se será um esquecimento por eliminação dos traços e em sua oposição do esquecimento por reserva. Não é possível considerar que X se recorda de algo sem considerar que aqui podem estar presentes estas duas formas de esquecimento. Se se considerar que tudo, ou grande parte do que X conta no filme é imaginado, é preciso admitir que possa existir, por detrás a eliminação de traços mnemónicos, do que realmente se passou. Também a figura de A, ao não se lembrar do que X afirma ter-se passado levanta a possibilidade da existência desta forma de esquecimento.

Ricoeur, na sua pesquisa em torno da memória, e mais especificamente do esquecimento, afirma que este último é experienciado como um ataque à confiabilidade da memória, até uma fraqueza ou uma lacuna. Neste sentido a memória define-se a si mesma, numa primeira instância, como uma luta contra o esquecimento. “o nosso celebrado dever da memória é proclamado como uma exortação a não esquecer. Mas, ao mesmo tempo, e numa investida, afastamos o espectro de uma memória que nunca esqueceria nada.”²² (Ricoeur, 2006: 413)

Ricoeur propõe uma grelha de leitura baseada na ideia de um grau ou profundidade do esquecimento (2006: 414). Da mesma forma pode-se relacionar a questão da profundidade e a sua problemática com a abordagem cognitiva da memória

21 Tradução livre do autor: “We then feel and indeed know that something has happened, something has taken place which implicated us as agents, as patients, as witnesses. Let us call this search for the truth, faithfulness.”

22 Tradução livre do autor: “And our celebrated duty of memory is proclaimed in the form of an exhortation not to forget. But at the same time and in the same swoop, we shun the specter of a memory that would never forget anything.”

espontânea. O esquecimento apresenta-se assim como o desafio por excelência do objetivo da memória de ser fiel.

Como já foi referido no capítulo anterior, dedicado a *Hiroshima, mon amour*, o esquecimento pode ser estudado partindo da ideia de que funciona como um esquecimento por reserva. Os traços corticais ficam gravados e existe a possibilidade do milagre do reconhecimento, no qual a recordação é identificada como tal. Mas existe também o ponto de vista do esquecimento que é total, que é tão forte que não permite a permanência dos traços mas, que corresponde antes à sua eliminação. Assim, não é possível qualquer reconhecimento, não se chegando ao momento da memória feliz.

O esquecimento definitivo, que não permite a permanência de qualquer elemento do traço mnemónico e da sua relação com o passado, aponta então para a eliminação dos traços e é experienciado como uma ameaça. É contra este esquecimento que se conduz o trabalho da memória, no sentido de o travar. Os resultados da memória feliz eram apresentados como algo que previne ou evita o infortúnio do esquecimento por uma espécie de memorização exagerada trazida para assistir a lembrança.

Considerações finais do capítulo

L'année Dernière à Marienbad fala de uma memória que está profundamente ligada à imaginação. Pensa a hipótese da existência de recordações que não sobrevivem, no seu estado puro, mas que são sim como que contaminadas pela imaginação, que as transforma noutra coisa sem que seja possível a quem recorda identificar esse processo.

Ao apresentar uma história de persuasão, Resnais acaba por falar de uma memória e de uma imaginação que se fundem muitas vezes, sem se saber onde acaba uma e termina outra. Levanta-se aqui a questão da confiabilidade de memória. Deixa de existir essa capacidade de certeza da veracidade do que se recorda. A memória é substituída pela criação de algo que não corresponde à realidade do que se passou, por uma fantasia criada pela imaginação. Realidade e fantasia convivem então lado a lado na interação que se cria entre memória e imaginação.

“O segundo nível é o do real e do imaginário: foi observado que para Resnais, há sempre real que subsiste, e em particular, coordenadas espaço-temporais que mantêm a sua realidade, com o risco de entrar em conflito com o imaginário. É desta maneira que Resnais mantém que algo se passou efetivamente “o último ano...”, e, nos seus filmes seguintes, estabeleceu uma topografia e uma cronologia tanto mais rigorosa que o que se passa é imaginário ou mental.” (Deleuze, 2006: 136)

Por outro lado, não interessa saber se, de facto, aconteceu algo entre X e A no ano anterior. Não interessa perceber se alguém está a mentir ou a dizer a verdade porque mentira e verdade não existem. Estas personagens apenas podem viver segundo aquilo em que acreditam, essa será a sua verdade. Mas, à medida que o filme avança, até isso deixa de existir, a partir do momento em que ganham consciência da pouca consistência daquilo que consideram ser as suas memórias. Robbe-Grillet confirma isto mesmo:

Mas é o contrário que se produz: é o vazio que invade, que enche tudo. Em MARIENBAD, temos primeiro a impressão que não houve último ano e apercebemo-nos depois que o último ano invadiu tudo: que estamos metidos nele. Da mesma maneira pensamos em MARIENBAD e apercebemo-nos que estamos lá desde o princípio. O acontecimento que a jovem recusava acabou por contaminar tudo. Tanto que ela não cessou de lutar e de acreditar que iria ganhar a partida, visto que ela sempre recusou tudo e no final, apercebe-se de que é demasiado tarde, que afinal recebeu tudo. Como se tudo isso fosse verdadeiro, apesar de na realidade não o ser. Mas verdade ou mentira, aqui já não têm sentido. (Andrade org. et al., 1992: 41).

Muriel ou le Temps d'un retour

Muriel passa-se na vila francesa de Boulogne-sur-Mer, num intervalo de tempo que ronda o dia 29 de Setembro de 1962 e o dia 14 de Outubro do mesmo ano. Hélène, uma viúva de meia-idade, vive com o enteado Bernard em Bolonha, onde ganha a vida vendendo mobília, mais ou menos velha, do seu apartamento. O seu atual amante é Roland de Smoke, com quem passa a maior parte do tempo no casino. Ela é uma jogadora compulsiva e de Smoke não é particularmente importante para ela durante o tempo do filme. Na cena inicial Hélène aguarda nervosamente a visita de um homem que conheceu durante a guerra, Alphonse Noyard. Os dois viveram, nessa altura do passado, um romance que entretanto acabou. Ela vive com a lembrança desse amor por aquele homem, que foi decisivo na sua vida. Alphonse chega com Françoise que diz ser a sua sobrinha, que na realidade se revela ser sua amante.

Bernard regressou recentemente do serviço militar na Argélia. Gradualmente percebe-se que ele está obcecado com essa experiência, especialmente com um episódio de tortura no qual uma jovem morreu. Ele deu-lhe o nome de “Muriel”. Bernard culpa o seu amigo Robert, com quem esteve na guerra, por essa morte. Passa a maior parte do seu tempo no seu estúdio, na parte velha da cidade, a matutar com os seus filmes de 8 mm feitos na Argélia., a conversar ou com Marie-Do, com quem tem uma ligação amorosa e que parece ser, segundo Monaco (1978: 85), a única personagem no filme que está realmente mais interessada no seu futuro do que no seu passado.

Muriel é uma pessoa real, mas que nunca se vê no filme, apenas no filme dentro do filme. “Ela é uma construção da imaginação de Bernard, apesar de não menos real por isso” (Monaco, 1978: 75)²³

²³Tradução livre do autor de “She is a construction of Bernard's imagination, although none the less real for it.”

Muriel apresenta um regresso perpétuo às coisas e parece ser uma análise de Resnais das estruturas da memória.

“*Muriel* é um filme sobre as consequências de eventos, sobre um regresso a casa (pós-guerra), sobre a possibilidade de um regresso ao passado através da memória, ou um regresso ao presente através do esquecimento.” (Wilson, 2006: 87)²⁴

24 Tradução livre do autor de “*Muriel* is a film about the aftermath of events, about the return home (after war), about the possibility of return to the past in remembering, or return to the present through forgetting.”

Narrativa, a prisão da memória

Muriel é a primeira longa-metragem de Resnais em que as personagens deixam de ser nomeadas com pronomes ou letras e passam a ter nomes. Sente-se imediatamente, que elas são importantes dessa forma para a possibilidade de contar a história. Uma fusão entre uma história privada, pessoal, com pessoas e história coletiva do que se passou em França na altura dos pós Segunda Guerra Mundial e pós Guerra da Argélia. Perante a dificuldade de contar ou referir determinados momentos, elementos, mesmo histórias, Cayrol e Resnais (que já tinham trabalhado juntos em *Nuit et brouillard*) criam *Muriel*, onde através da dor e vivência de determinadas pessoas, estas personagens, se cria a narrativa do filme.

Mais uma vez em *Muriel*, Resnais parece continuar a trabalhar o seu interesse pelos processos mentais, nomeadamente sobre a memória e o esquecimento. A memória começa por surgir pelo simples facto de que as personagens estão, praticamente todas, a viver numa ligação intensa com o passado, a regressar – como o próprio título do filme refere – a um tempo passado. Em *Muriel*, Resnais parece sobretudo interessado em pensar quanto do passado se intromete e influencia o presente. Algumas destas personagens estão até, como que presas no passado. São incapazes de evolução, sequer de se permitir viver outra coisa que não seja a vida a partir daquele passado que as prende. Outras, como é o caso de Alphonse, apenas usam o passado, moldando-o e deturpando-o de forma interesseira, tentando assim moldar o presente a seu favor.

Tal como em *Hiroshima*, o trauma pessoal e coletivo estão intimamente ligados. Existe uma relação fundamental entre história e violência, e não existe nenhuma comunidade histórica que não se tenha formado de algum tipo de relação inicial com uma guerra. Vitórias de uns e derrotas de outros são celebradas e há feridas simbólicas que se vão curando. Isto contribui para a formação da memória coletiva mas também

para a memória individual. Em *Muriel*, existe esta passagem do trauma individual ao coletivo. Resnais apresenta uma reflexão na qual ambos estão entrecruzados, onde as vidas banais e traumas pessoais vivem com a necessidade do trabalho de luto necessário para que as memórias passem para os arquivos da memória coletiva.

É através das personagens, da forma como cada uma delas vive a sua memória, que o filme fala sobre a memória e o esquecimento.

Mesmo a própria cidade de Boulogne-sur-Mer é apresentada no seu contraste entre a velha e a nova cidade. O filme apresenta uma complexa construção e retrato de memórias dolorosas. O tempo está fortemente ligado às memórias destrutivas da guerra e ao trauma. É importante referir que existem em *Muriel* dois tempos de memória diferentes, a Segunda Grande Guerra e a Guerra da Argélia. A destruição da cidade remonta ao fim da Segunda Guerra e da libertação, o das personagens está ligado à Guerra da Argélia. O coletivo, neste caso refere-se à cidade de Boulogne-sur-Mer e, portanto, à Segunda Guerra.

Para além da justaposição entre o velho e o novo e a questão do regresso ao passado, o filme também apresenta, através das suas personagens, alguma reflexão em torno da banal vida da classe média, nesta situação de pós trauma.

Ao chegar ao final do filme fica-se com a sensação de que as personagens não avançaram, não seguem num movimento para a frente mas antes que repetem. A canção de Ernest – uma quebra tão pouco habitual na ação realista do filme, expressa uma posição:

“Podes ser feliz nesta terra mas as pessoas não o sabem, por isso preferem temer o futuro, a lastimar o passado e dizer, já.”²⁵ (Monaco, 1978: 89)

25 Tradução livre do autor: “You can be happy on this earth, but people don't know it, so they prefer to fear the future, bemoan the past, and say: 'Déjà’”.

As personagens principais de *Muriel* vivem presas no passado, entre lastimar o que passou, o que não viveram e tentar reviver falsas lembranças. Parecem não aprender nada no fim do filme. Isto leva Ward (1968: 79) a afirmar que uma das conclusões de *Muriel* pode ser que não existe progressão, apenas repetição das coisas. As personagens não aprendem umas com as outras, tal como os mais novos não aprendem com os mais velhos. As personagens principais, Hélène e Bernard, vivem num presente que apenas existe na lembrança do passado. Da mesma forma ambos veem as suas fantasias do passado projetadas para o presente serem destruídas. Mas mesmo assim continuam isolados nos seus passados, sem falarem ou partilharem um com o outro.

Deleuze consegue explicar de forma sucinta o que se passa em *Muriel*, com estas personagens “é todo o domínio das falsas lembranças pelas quais nos iludimos a nós mesmos, ou tentamos enganar os outros” (Deleuze, 2006: 162)

A personalidade de H el ene  e amplamente revelada pelo seu contexto f sico. Ela est  rodeada pelo passado, e pelas antiguidades que vende.   como se n o se conseguisse desprender dos objetos do passado, de tal forma que vive no meio deles, preferindo vender a partir de casa, mas pelo menos vende m veis e antiguidades, que parecem ser familiares (no fundo d -lhes um contexto).

H el ene agarra-se ao passado, querendo acreditar que teve um lindo romance com Alphonse, apesar das  bvias falhas de car cter deste.

“Quando Alphonse chega, ela (H el ene) parece mais interessada no passado deles do que na possibilidade de um futuro para eles juntos.”²⁶ (Ward, 1968: 73)

De facto, H el ene parece estar perdida no passado. Est  agarrada de alguma forma ao amor de Alphonse, como uma esp cie de salva o. Quando ele desapareceu da sua vida ela continuou a acreditar nesse amor e o seu desenvolvimento emocional ficou estagnado, congelado num passado que se eclipsa e se sobrep e ao presente. H el ene n o consegue viver em harmonia com o seu presente pois a sua rela o, que ela pr pria mitificou ao longo do tempo, tem dominado a sua exist ncia. A for a de tudo isto em H el ene   t o grande que ela n o parece conseguir perceber, nem aceitar, que Alphonse est  a mentir. Ao n o ver este homem no presente, ao n o aceitar olhar para ele como ele   mas sim v -lo como o viu no passado, H el ene vive ent o dominada por esse passado, vive no territ rio onde se forma a impossibilidade de um futuro.

As ilus es de H el ene s o despeda as com a chegada de Ernest. At  ent o, H el ene n o sabia que Alphonse era casado. Mas ela n o consegue lidar com a realidade do presente, com o rasgo no tecido do seu mundo de fantasia.

26 Tradu o livre do autor: “When Alphonse arrives, she is more interested in their past than in the possibility of a future for them together.”

A sua (Hélène) melancolia é destruída com a chegada de um terceiro membro do triângulo, o cunhado de Alphonse, Ernest, que atua como um catalisador. Ele veio a Bolonha para forçar Alphonse a regressar para a sua irmã. Hélène, que não sabia que a mulher de Alphonse ainda estava viva, é obrigada a encarar a sua desonestidade. Finalmente, Ernest revela-lhe a traição de Alphonse no passado.²⁷ (Ward, 1968: 69)

Mas, mesmo face ao desvendar da desonestidade de Alphonse, Hélène não consegue deixar de se agarrar ao passado. Depois de um choque inicial que a leva a sair de casa, fugindo, ela vai até à estação de comboios atrás de Alphonse, mais uma vez. A relação que Hélène manteve com o passado até ali continua, o passado no qual ela se deixou ficar, que a aprisionou de sua livre vontade e que a mantém a viver numa realidade que já não existe. Hélène parece já não saber viver de outra forma, não existe outra possibilidade para ela senão continuar a relacionar-se com o mundo através do passado.

Hélène vive na melancolia, tal como ela é apresentada por Ricoeur (2006: 73-75), que quase como uma doença domina o humor, leva a pessoa a viver em depressão e ansiedade. O autor relembra mesmo que melancolia pode tornar-se praticamente sinónimo de loucura, insanidade. É a tristeza, aparentemente sem causa, em que Hélène vive. Um sobreviver, mais do que viver, que tem como único propósito tentar regressar ao passado, onde se recorda de ter sido feliz. Tal como mencionado no capítulo sobre *Hiroshima mon amour*, existe um trabalho do luto, que corresponde ao preço do trabalho de recordar e do qual este é benefício, que permite evitar ou ultrapassar esta melancolia. Hélène parece nunca ter sido capaz de viver e realizar este trabalho do luto. Em lugar de uma memória feliz, ela refugia-se no passado que nunca conseguiu resolver. Pelo contrário, Hélène parece viver aquilo que Ricoeur, baseado

27 Tradução livre do autor: “Her wistfulness is destroyed by the arrival of the third member of the triangle, Alphonse's brother-in-law Ernest, who acts as a catalyst. He has come to Boulogne to force Alphonse to return to his sister. Hélène, who did not know that Alphonse's wife was still alive, is compelled to face up to his dishonesty. Finally Ernest reveals to her Alphonse's betrayal of her in the past. “

na teoria Freudiana, enuncia como uma compulsão para repetir. É isto que ela vive ao tentar reproduzir a relação que tinha com Alphonse, surgindo como cega perante o homem em que ele se tornou. E é o que faz novamente no fim. Depois de passar todo o filme a repetir, Hélène repete de novo e vai a correr atrás de Alphonse. Também nesta compulsão para repetir, a resposta apresentada por Ricoeur é o trabalho do luto, que permite que o ego se liberte, que reaja à perda da pessoa amada, neste caso a perda de Alphonse, e a perda da sua vida quando jovem. Seria pelo trabalho do luto que Hélène se poderia libertar do passado e viver a sua vida no presente e para o futuro.

Alphonse é o homem com quem Hélène viveu um grande amor na sua juventude. Mas o casal separou-se e ele foi para a Argélia, onde viveu durante a guerra. Agora Alphonse vem ao encontro de Hélène a Bolougne-sur-Mer, a pedido dela. Chega com uma mulher que diz ser a sua sobrinha Françoise mas que todos, exceto Hélène, percebem ser sua amante. À medida que o filme avança é possível perceber que, na verdade, Alphonse não é uma pessoa muito honesta, que pede dinheiro emprestado, que traz a amante e mente sobre isso, que conta histórias da sua vida em África que não correspondem ao que se passou e, por fim, que é casado e abandonou a mulher cheia de dívidas. Isto torna-se visível para todas as personagens exceto, como já foi referido, para Hélène.

Alphonse manipula o passado, as suas associações e ligações com os outros e como Ward refere, não é de admirar que diga a Hélène que tem ressentimento em relação a ela por causa das suas lembranças. Transitivamente, ela lembra-o da sua desonestidade, das suas falhas, e torna mais difícil a sua manipulação das recordações, obrigando-o a um confronto.

A distorção que Alphonse faz da memória é diferente da de Hélène. Enquanto ela fica presa nos seus sentimentos e na relação como a viveu na altura, ele parece querer negar para si mesmo, e portanto também para os outros, o que se passou, substituindo o passado e as suas memórias por algo imaginado, inventado. Alphonse parece assim de forma inconsciente, mas também de forma consciente, e para proveito próprio, Alphonse usa a natureza seletiva da memória, constrói uma narrativa que não corresponde aos factos. Para compreender a existência de esquecimento e memória manipulados, é necessário pensar na natureza seletiva da narrativa. Ninguém pode narrar aquilo de que não se lembra. Mas existe também uma dimensão seletiva da narrativa. No campo da memória declarativa, do testemunho ou representação do passado histórico, Ricoeur refere que é possível tornar a memória numa ideologia através dos recursos de variação oferecidos pelo trabalho da configuração narrativa.

Aí, as estratégias de esquecimento são diretamente inseridas nesse trabalho de configuração: “uma pessoa pode sempre narrar de forma diferente, eliminando, trocando a ênfase, selecionando os protagonistas da ação à luz de diferentes contornos da ação.”²⁸ (Ricoeur, 2006: 448). Isto pode acontecer a nível individual mas também a nível coletivo, levando à criação da história autorizada e comemorada, a “história oficial”.

Demasiado pouca memória, que já foi discutida antes pelo autor, pode ser classificada como um esquecimento passivo, tanto que pode parecer um défice no trabalho da memória. Mas como uma estratégia de fuga, evasão, desculpa, é uma forma ambígua de esquecimento, tanto ativa como passiva. De forma ativa, este esquecimento envolve o mesmo tipo de responsabilidade como a imputada aos atos de negligência, omissão, imprudência, falta de antecipação, em todos os atos de inação, nos quais surge após-o-facto de uma consciência esclarecida e honesta que uma pessoa podia e devia ter tido, ou pelo menos tentado ter.

28 Tradução livre do autor: “one can always recount differently, by eliminating, by shifting the emphasis, by recasting the protagonists of the action in a different light along with the outlines of the action.”

Sente-se que as personagens de *Muriel* que viveram a guerra, nomeadamente Alphonse e Bernard, vivem esta manipulação da memória e do esquecimento que se traduz no esquecimento por evasão. Alphonse deturpa praticamente tudo o que lá viveu, “adoçando” as suas memórias e tentando manipulá-las por forma a poder contar como foi bondoso e se comportou de forma correta durante a guerra. No entanto, que foi exatamente o oposto e que, através do seu café, explorou e beneficiou com a guerra.

Bernard, por outro lado, apesar de viver tentando relembrar e trazer justiça a Muriel, depois do que se passou, parece viver um esquecimento por evasão que o leva a manipular a memória no sentido de se desculpabilizar, passando toda a culpa para Robert.

Bernard, o enteado de Hélène, regressou recentemente da Guerra na Argélia e vive torturado pela recordação das atrocidades cometidas durante a guerra. Isto leva-o a isolar-se num mundo próprio e evitar lidar com o passado.

O seu sentimento de culpa acerca disto domina a sua vida presente e impede-o de se aproximar das pessoas ao seu redor, de uma forma que lembra a rapariga de Nevers. Como ela, mas ainda mais, ele está isolado dentro da sua própria culpa.²⁹ (Ward, 1968: 76)

O modo evasivo como Bernard lida com os que o rodeiam é uma tentativa de se libertar do passado mas, na verdade, são o seu remorso e a sua culpa e o impedem de se aproximar das pessoas da sua vida e de lidar com o passado, de modo a poder viver no presente e para o futuro.

Para lidar com as penosas memórias que tem do que se passou com a jovem

29 Tradução livre do autor: “His sense of guilt about this dominates his present life and prevents him from coming close to people around him, in a way that recalls the girl from Nevers. Like her, but more so, he is isolated within his own guilt.”

argelina, Bernard inventa uma namorada imaginária à qual dá o nome de “Muriel”. É como se, até certo ponto, ele possa assim acreditar que a rapariga argelina não está realmente morta, que tal barbaridade não aconteceu.

A forma que Bernard encontra para continuar é manipular a memória no sentido de se desculpabilizar, passando toda a culpa para Robert, num ato de esquecimento por evasão. No caso de Bernard, o passado persegue-o até ao presente em forma de culpa e ele tenta lidar com isso, primeiro inventando a falsa namorada Muriel e depois isolando a culpa na personagem do seu antigo companheiro de guerra, Robert.

Ao contrário da rapariga de Nevers, Bernard não tenta esquecer o passado: enfrenta-o e procura expressar e expiar a sua culpa, mas engana-se a si mesmo tanto quanto ela. Pois, no final, não corrige nada, já que mata Robert pelas razões erradas. De facto, quando chega a altura ele não quer matar Robert. Ele grita-lhe que volte para trás e não o mata até ao último momento.³⁰ (Ward, 1968, p. 76)

Bernard dedica-se ao trabalho de encontrar provas, entre o material filmado e áudio, numa tentativa de expiar a sua culpa. Segundo Ward, estas provas podem também ser uma forma de adiar a vontade de punir Robert. Enquanto forem desconhecidas, Bernard não precisa de agir, mas isso termina pela revelação não intencional da gravação áudio.

Este filme de Bernard é a prova do que aconteceu na Argélia. É a “memória” de alguma forma palpável, que poderá não deixar que o que aconteceu a Muriel caia no esquecimento, quer de Bernard, quer do mundo.

É com esta personagem que se chega a um dos problemas mais importantes que o filme coloca e pensa - a memória traumática, ligada à guerra. Bernard vive no filme a dificuldade de lidar com o que viveu na guerra, com a sua própria responsabilidade

30 Tradução livre do autor: “Unlike the girl from Nevers, Bernard does not try to forget the past: he faces it and seeks to express and atone for his guilt, but he deceives himself as much as she does. For, in the end, he does not atone, since he kills Robert for the wrong reasons. Indeed when it comes to the point he does not want to kill Robert. He shouts to him to go back and does not kill him until the last moment.”

no que lá se passou.

Ricoeur apresenta a noção de amnistia como uma forma institucionalizada de esquecimento, antes de chegar à amnésia. Num sentido mais político, a amnistia pode ser vista como um esquecimento institucional, que toca nas raízes do político e através da qual o passado mais profundamente escondido é colocado sob interdição. Com a amnistia subentende-se a existência de um perdão e ela existe com o objetivo da reconciliação. Como Ricoeur aponta, existe entre a amnistia e amnésia uma proximidade, que se inicia pela comum negação da memória, que se distancia do esquecimento. É importante refletir sobre o que pode ser o resultado da amnistia como esquecimento. O esquecer da discórdia para poder esquecer os males sofridos. Poderia uma espécie de amnistia permitir que Bernard esquecesse o sofrimento que testemunhou na Argélia para poder avançar com a sua vida. Por outro lado, o testemunho do vídeo que o jovem tem do que se passou com Muriel, parece querer defender a necessidade de não permitir que a amnistia leve a um esquecimento. No caso da memória coletiva, como Ricoeur adianta também, a amnistia pode levar a um apagar da memória oficial exemplos de crimes que poderiam prevenir no futuro erros do passado. O registo de Bernard obriga-o a reviver o que se passou e a continuar obcecado com o passado. Mas por outro lado, permite a recordação do que aconteceu, como algo que se interpõe contra a amnésia e à amnistia por esquecimento.

Algumas das personagens secundárias vêm reforçar a força do passado que “prende” as personagens principais, impossibilitando-as de viver no presente ou para qualquer possibilidade de futuro. Entre essas personagens secundárias estão Françoise, Marie-Do e Roland de Smoke.

“Françoise é uma mulher fria. A sua relação com Alphonse nunca faz realmente sentido dramático – e paradoxalmente isso faz com que seja uma das pedras de toque

da realidade no filme.”³¹ (Monaco, 1978: 88)

Françoise representa aquilo que Hélène foi em tempos para Alphonse. Esta jovem que acompanha Alphonse na sua viagem - e que ele tenta apresentar como a sua jovem sobrinha - tem mais ou menos a idade que Hélène quando teve a sua relação com Alphonse. Assim sendo, para quem está a ver o filme é possível ver Hélène em Françoise, mas não se sente que a própria Hélène se reveja, já que nem sequer parece querer aceitar que esta jovem é amante de Alphonse, e não a sua sobrinha. A diferença é que Françoise não está apaixonada por Alphonse da mesma forma e intensidade que Hélène esteve. Apesar de ser a jovem que acompanha Alphonse naquele momento, ela tem uma postura diametralmente oposta ao romantismo e idealismo de Hélène, salientando ainda mais as características deste amor romântico.

Marie-Do é uma jovem atraente que mantém uma relação com Bernard. Marie-Do é enérgica, atenciosa e sente-se que está cheia de vida. Esta jovem apresenta-se como a única personagem do filme que tem uma noção e relação com o futuro. Apesar da sua relação com Bernard, a meio do filme ela anuncia que vai para Buenos Aires seguir com a sua vida.

Por tudo isto esta personagem é uma oposição a Bernard, que apesar de jovem está preso pelo seu passado, preso na cidade onde vive, por oposição à partida dela para Buenos Aires. Esta oposição realça o presente de Bernard que apenas existe como continuação desse passado, sem ligação ao futuro.

Roland de Smoke é um homem com quem Hélène mantém uma relação amorosa em Boulogne-sur-Mer, é o seu companheiro no presente e refere-se até que era o antigo dono da casa onde ela vive agora. Apesar de tudo, durante todo o filme, esta relação parece não ter para Hélène grande importância. Como se esta relação que existe no presente dela fosse menos importante do que a sua relação com Alphonse no

31 Tradução livre do autor: “Françoise is a cold woman. Her relationship with Alphonse never really makes dramatic sense – and that paradoxically makes it one of the touch-stones of reality in the film.”

passado, na qual ela parou. De Smoke representa o presente, no qual H el ene j a parece ter decidido n ao viver, para poder perseguir a sua ilus ao do passado. Durante todo o filme ela n ao   capaz de ver que esta rela ao poderia at e ser o seu futuro, nem mesmo no fim, depois de toda a revela ao em rela ao a Alphonse.

Câmara e o espaço da readaptação

O espaço é um elemento muito importante em *Muriel*. É também através dele que Resnais dá muito da dimensão do que as personagens estão a viver. A cidade de Boulogne-sur-Mer é o espaço onde decorre a ação do filme mas ela própria é quase como um ser vivo. Sobreviveu à Guerra (Segunda Guerra Mundial) e está a ser reconstruída. É um espaço da readaptação. A passagem do tempo está marcada no espaço, onde se sente a importância da relação entre presente e passado. Existem duas cidades, a velha, que resistiu à guerra, da qual resistem prédios em ruínas e a estrutura base da cidade, e a nova, reconstruída, com novos elementos, vibrante. A câmara em *Muriel* mostra esta coexistência da velha e nova Boulogne. Vêem-se prédios em ruínas, muros a cair, a velha estação de comboios, mas também o casino, cafés e ruas movimentadas, a zona à beira-mar.

Tal como se sente com as personagens, a câmara não se aproxima demasiado, não se sente que se crie uma ligação emocional com a cidade. “Estas imagens passam quase como se fossem slides”³² (Wilson, 2006:101). Exemplo disto é o momento em que Ernest canta a canção “Déjà” e é possível ver imagens da velha e da nova Boulogne-sur-Mer, o passado dando lugar ao presente. A cidade é o palco onde estas pessoas presas ao passado vivem este momento. Estando ela própria numa fase de transição na qual o doloroso passado ainda tem marcas mas, ao contrário das personagens, o presente e a tentativa de futuro se vão erguendo e avançando. A cidade avança de tal modo que, a estação onde no início do filme chegam Alphonse e Françoise, no final já não está a funcionar, como é dito a Hélène. Até os próprios habitantes discutem sobre a antiga localização de certos edifícios como passatempo. O tempo passa, permitindo a alteração do espaço. Vários planos dos novos prédios e dos prédios em construção pontuam regularmente o filme. A cidade vai rebocando os efeitos da guerra e é impossível não sentir que seria bom se as personagens também o

32 Tradução livre do autor: “These images flash by like so many slides.”

fizessem e conseguissem aceitar e integrar as suas memórias, seguindo em frente.

O apartamento de Hélène é o primeiro e último espaço que se vê no filme, e onde se passa uma boa parte da ação. Este espaço está cheio de antiguidades que ela vende, mas que também servem para a sua vida no dia-a-dia, naquela casa com Bernard. Imediatamente surge uma comparação entre este espaço e as personagens, sobretudo Hélène mas também Bernard e Alphonse, pelo facto de ambos viverem numa ligação profunda com o passado. Sente-se que aquele apartamento está tão “preso” no passado como as personagens que lá vivem.

Há um tom algo claustrofóbico, dado em parte pelo facto de apenas haver movimento de câmara em pequenas panorâmicas, horizontais ou verticais. Isso, juntamente com o peso de todas as coisas que estão no apartamento e a forma como muitas vezes as imagens são montadas geram essa sensação, como será analisado adiante.

A última cena de *Muriel* é a única que contém um *travelling*, movimento que Resnais tinha usado nos seus anteriores filmes extensivamente. Neste filme essa câmara fluida não existe senão no final. Nessa cena Simone, a mulher de Alphonse chega ao apartamento de Hélène mas este está vazio. É demasiado tarde, o filme já acabou. Enquanto Simone percorre o espaço vazio, também o espectador o faz, sendo então possível estabelecer essas relações espaciais, algo de que foi impedido durante todo o filme. Ao perceber que não está ninguém, Simone sai e a câmara fica ali, na sala. É como se esta história não estivesse a ser contada do ponto de vista de uma personagem em particular, pelo que não faria sentido terminar com uma personagem.

A câmara filma o espaço do apartamento de forma fragmentada até ao final do filme. Mas também o faz com a cidade. Durante todo o filme, existe uma propositada falta de continuidade na passagem entre as várias zonas da casa. Mesmo os objetos são filmados muitas vezes em pormenor, sendo retirados do contexto – criando eles próprios um contexto pelo seu destaque e a sua associação. Como Wilson (2006: 97)

refere, o filme começa com um conjunto de grandes planos e planos de pormenor que fragmentam o espaço e os objetos.

Da mesma forma, existem momento em que as personagens estão nas rua de Boulogne-sur-Mer e a câmara apenas mostra determinados locais, não permitindo identificar a ligação entre os vários sítios onde decorrem as cenas do filme. Mesmo em percursos das personagens pelas ruas isto acontece, como no início do filme, quando Hélène vai buscar Alphonse e Françoise à estação e seguem para o apartamento de Hélène.

Muriel é o primeiro filme a cores de Resnais, e como refere Monaco (1978: 90), “um dos mais notáveis do início dos anos 60, um período no qual os cineastas estavam a descobrir as possibilidades realistas das novas e melhoradas películas a cor.”³³. Este autor refere ainda que muitos dos críticos consideraram que o filme tem um tom invulgarmente luminoso e límpido. A intenção de Resnais era criar um filme que se aproximasse da realidade. Por isso mesmo, o próprio refere que queria uma luz realista e que não fez nenhum tipo de tratamento à película nem usou filtros.

Nunca se interpretará nem a cor nem a realidade, pôr-se-á a câmara bem fixa, sem movimento e veremos o que acontece. Seguimos as personagens, claro, mas só se elas é que motivam o movimento. Não se fará nenhuma pesquisa, de espécie alguma, sobre a cor. De facto, isso deu, depois de acabado, algo de muito bizarro. A minha ideia era precisamente que a vida é muito mais colorida do que se pensa, que há qualquer coisa que começa a sair, a partir do momento em que se está numa sala escura, como no visor de um aparelho em que as cores, cercadas de preto, saem. (...) Não havia nada de absolutamente inventado. (Andrade org. et al., 1992: 44)

Resnais parece querer que estas personagens, os seus passados, reais ou imaginados, e o seu presente, tremendamente preso a esses mesmos passados, tenham

33 Tradução livre do autor: “one of the most remarkable of the early sixties, a period in which filmmakers were discovering the realistic possibilities of newly improved colour filmstocks.”

total força no filme. É através das personagens que toda a mensagem é transmitida e parece ser na realidade uma tentativa de realismo a que o realizador tenta ancorar essa força.

Da mesma forma, não há *flashbacks* em *Muriel*. O filme de 8 mm de Bernard na Argélia, como o próprio refere é uma prova, não se trata de uma memória pessoal. Simultaneamente, o próprio Cayrol, como explica Wilson (2006: 91), adianta que Bernard se refugia na sua memória, na sua câmara e no seu gravador. Então percebe-se que o filme de Bernard é uma forma que ele encontra de não deixar esquecer o que aconteceu com aquela mulher. Aquelas imagens devem ser o registo que a memória, por ser relativa a um trauma, pode não conseguir guardar. Surge, mais uma vez num filme de Resnais, a opinião de que a memória pode muitas vezes ser dúbia e duvidosa e por isso mesmo deve ser complementada. Mas as imagens do que aconteceu com Muriel não são mostradas por Resnais, evidenciando que apesar de tudo o registo cinematográfico indireto será a melhor forma de manter esse papel de dever na memória. Muriel não pode ser representada adequadamente e a sua experiência pode ser vista como um “horror intocável”³⁴ (Wilson, 2006: 97), mas Resnais prefere não revelar por imagens o que se passou.

Ricoeur reforça a importância deste registo, no contexto da síndrome de Vichy como apresentado por Henry Rousso. Na fase de obsessão, a última apresentada, Ricoeur identifica a ação do resultado do perdão da amnistia que toma o valor de amnésia, depois de se dar uma repressão gradual de determinadas memórias. Na fase de obsessão cria-se a perspetiva, no sentido em que determinados fenómenos fornecem conteúdo para a ideia de que quando se fixa o olhar num determinado aspeto do passado, se fica cego para outros.

“A obsessão é seletiva e as narrativas dominantes consagram a obliteração de

34 Tradução do livre do autor: “untouchable horror”

parte do campo de visão; aqui, novamente, a representação cinematográfica desempenha um papel (como no *Shoah* ou no *Nuit et Bruillard*).”³⁵ (Ricoeur, 2006: 452) Isto é verdade se não se esquecer que ver uma coisa é não ver outra e recontar um drama é esquecer outro.

Para além da importância de *Nuit et bruillard* que Ricoeur aponta aqui, parece existir algum paralelismo com o filme que Bernard faz da Argélia. Consequentemente *Muriel* é também para Resnais, como um contar de um lado que fica esquecido sobre estas pessoas que sobreviveram e que tentam regressar para vidas que já não têm. Fala-se de uma aparente “importância maior” que *Muriel*” pode ter na transmissão de histórias que não devem ser esquecidas, apesar de a nível individual, de quem as viveu, ser necessária uma dose de esquecimento para se poder continuar. Então, a questão que Ricoeur levanta neste ponto é uma com a qual Resnais se parece ter deparado desde cedo e que parece ter dirigido a sua vontade de fazer filmes como *Nuit et Bruillard*, *Hiroshima mon amour* e *Muriel*, está intimamente ligada com a necessidade de transmissão do passado.

Como Ricoeur coloca muito claramente no seu livro (2006: 452), o historiador depara-se com essa necessidade mas também, logo em seguida, com a questão: como falar disto? Na verdade esta questão coloca-se ao historiador tanto quanto ao cidadão comum, sendo que o primeiro deve conseguir olhar para as coisas com um olhar distanciado, o mesmo olhar que deve ter o cineasta, o mesmo olhar que Resnais tem tantas vezes. “O limite para o historiador - tal como para o cineasta, o narrador ou o juiz - está na intransmissibilidade das experiências extremas. No entanto, (...) dizer intransmissível não é dizer inexpressável.”³⁶ (Ricoeur, 2006, p. 452)

35 Tradução livre do autor: “Obsession is selective, and the dominant narratives consecrate the obliteration of part of the field of vision; here again, the cinematic representation plays a role (as in *Shoah* and *Nuit et Brouillard*).”

36 Tradução livre do autor: “The limit facing the historian – just as for the film maker, the narrator, and the judge – lies else where: in the untransmissible part of the extreme experiences. However (...) to say untransmissible is not to say inexpressible”

Montagem, a fragmentação da memória

Como Monaco refere, este filme é uma montagem de imagens e sons que não se destinam sobretudo a avançar com a história, apesar de também o fazerem, mas a descrever um ambiente, uma aura. As cenas são justapostas, juntando detalhes triviais que não têm aparentemente razão cronológica para estarem próximas. Os pedaços da vida de Hélène, Bernard, Alphonse e os outros estão organizados numa colagem brilhante. Este autor refere mesmo que, segundo Resnais, o filme tem praticamente mil cortes.

É também através desta colagem que se cria a fragmentação da ação, dando a conhecer o presente de uma forma fragmentada, como que para que seja visto como uma forma de memória. O real a que se tem acesso é já uma forma de fragmentação própria da memória. A fragmentação já aqui referida ao falar do espaço e de como a câmara o filma, é ainda mais salientada com a montagem. Não existe, na maior parte das vezes, continuidade temporal. Um momento simples como a caminhada de Hélène, Alphonse e Françoise da estação para o apartamento de Hélène, durante a noite, é montado com imagens diurnas da zona da cidade junto ao porto e ao mar. Além disso, apesar de caminharem em grupo, são apresentados planos de cada uma das personagens individualmente, criando a sensação de uma caminhada solitária.

No fundo Resnais acaba por conseguir algo que se assemelha a uma figuração metafórica de uma memória que está ligada à fragmentação.

A montagem é sobretudo associativa, sendo que essas associações são feitas por Resnais, não necessariamente na forma de contar o ponto de vista de apenas uma personagem. Não se sente que a montagem está a representar um único ponto de vista porque as personagens não têm um sentido unificado de tempo. O mundo é visto como um caleidoscópio, outra das imagens de Resnais no filme, quando Marie-Do olha para Bernard através de um caleidoscópio. É possível pensar na imagem do

caleidoscópio como análoga do que se passa nesta construção filmica de Resnais, como refere Wilson (2006: 97).

Ao longo do filme, Resnais dá ao espectador pequenos pedaços do puzzle da percepção. Até ao final do filme, os espectadores ficam à procura dos seus significados.

A passagem do tempo é irrelevante. Essas associações são feitas e articuladas para descrever personagens, momentos, memórias, acontecimentos, mas não parecem muitas vezes fazer sentido lógico, imitando até certo ponto as estruturas da memória que permitem que memórias, significativas ou não, se interponham entre eventos do dia-a-dia. A fragmentação e posterior associação sob a forma de colagem caleidoscópica enfatizam a noção de que estas personagens estão perdidas no tempo e não a viver o seu presente.

É ainda através da sua montagem que Resnais vai fazendo paralelos entre as personagens e suas interações e também entre a velha e a nova Boulogne-sur-Mer. Como Ward sugere, ao colocar cada personagem a fazer passeios e viagens pela cidade, sozinha ou em pares, são estabelecidos os seus interesses e contrastes e comparadas as suas situações. O realizador também constrói uma colagem de Boulogne-sur-Mer mostrando planos breves dos pontos de referência, um café, a estação, o casino e partes da cidade velha. Estas imagens passam quase como slides. Boulogne-sur-Mer é a cidade à qual Bernard regressa mas é também a cidade da memória de Hélène e Alphonse. Há uma constante interação entre as duas histórias, a de Hélène e Alphonse e a de Bernard e Muriel e são a memória da velha Boulogne-sur-Mer e a visão da nova que proporcionam a existência simultânea das duas no filme.

Os paralelos desenvolvidos ao longo do filme também funcionam como transmissão da noção de que “Nada realmente muda, exceto detalhes: a forma permanece a mesma. Os problemas emocionais básicos, concebidos pela necessidade de lembrar ou de esquecer experiências traumáticas (e a dificuldade de qualquer

uma delas) ocorre em todas as gerações; ”³⁷ (Ward, 1968: 82)

As personagens em *Muriel* têm a tendência para fragmentar o passado. Os seus atos e pensamentos presos a eventos dos seus passados, condicionam-nas no presente, não as deixando ser livres e viver num sentido de continuidade duracional. De facto a noção de duração e fluxo – do tempo – de Bergson estão presentes ao longo do filme, mostrando ser uma das intenções de reflexão de Resnais. Tanto o filósofo como o realizador se preocupam com o tempo psicológico e, como Ward conclui, ambos aceitam o rio como metáfora do tempo, uma metáfora que cria a ideia de tempo como o grande destruidor.

Neste filme Resnais parece estar, de facto, intensamente preocupado com esta reflexão, apresentando então o final libertador que força as personagens a encarar a liberdade e viver o tempo como um fluxo, permitindo-se um presente que é influenciado pelo passado mas sem estar preso e sobretudo, encarando o caminho rumo a um futuro.

Na música que Ernest canta no fim, é resumido o tema cíclico de *Muriel*, algo que parece andar perto da noção de Bergson de fluxo perpétuo. Relaciona-se a passagem aparentemente tão impercetível do tempo que afinal é tão rápida. Enquanto Ernest canta surgem planos da nova Bolougne-sur-Mer que renasce da antiga cidade de quando Hélène e Alphonse eram jovens.

Ainda segundo Ward (1968, 82-83) uma das conclusões de *Muriel* parece ser, que não existe o progresso: apenas a repetição. Este autor refere ainda que *Muriel*, não gira apenas em torno de vários passados personalizados, mas expressa a noção de *durée* bergsoniana, ao mostrar que o presente em que cada personagem opera não é apenas o seu presente mas algo criado na sua qualidade duracional, pelos presentes e passados de outras pessoas.

37 Tradução livre do autor: “Nothing really changes, except details: the form remains the same. The basic emotional problems, provided by the need to remember or forget painful experiences (and the difficulty of doing either) occur for every generation”

Considerações finais do capítulo

Muriel é um filme de chegadas e partidas, momentos triviais e tempos mortos, com espaços novos que nascem dos velhos, presentes presos a passados e vidas que já não existem. “É mais sobre o esquecimento do que sobre lembrar, mais sobre as vidas que as pessoas imaginam que têm do que sobre as que têm realmente.”³⁸ (Monaco, 1978: 87)

Muriel fala da memória que fragmenta e apresenta dois lados para a sua existência.

É através da possibilidade de fragmentar a memória, de mudar determinados elementos do passado, a nível da sua recordação, que estas personagens lidam com a dor e o trauma do que passaram, sem conseguirem perceber que talvez o melhor fosse esquecer, por forma a libertarem-se.

Simultaneamente, ao fragmentar a memória destas personagens acaba por prendê-las ao passado, não as deixando viver a plenitude do fluxo temporal da sua vida, do passado ao presente e deste para o futuro. O que acontece é que estas pessoas vivem vidas que não são totalmente reais, vivem com bases falsas, deturpadas por recordações pouco verdadeiras, que não só as aprisionam como as influenciam negativamente.

Mas, apesar de tudo, o Tempo não para de avançar, e as coisas repetem-se no fluxo da duração do tempo. Ao estarem a viver nos seus passados estas personagens não conseguem aprender com os erros das outras (nem com os seus próprios erros), não conseguem ver o seu presente. Como o nome do filme indica, existe um regresso eterno às coisas “o novo é novo para que se possa tornar velho, e a beleza é bela para que se possa tornar feia. O Tempo, o grande destruidor reduz tudo a nada.”³⁹ (Ward, 1968: 83)

38 Tradução livre do autor: “It is more about forgetting than remembering, more about the lives people imagine that they lead rather than the ones they do”

39 Tradução livre do autor: “The new is new so that it may become old, and beauty is beautiful so that it may become ugly. Time the great destroyer reduces all to nothing.”

Je t'aime, je t'aime

Je t'aime, je t'aime surge como um filme com aparência de filme de ficção científica. Após uma tentativa de suicídio, Claude Ridder é convidado a participar num projeto científico para viajar no tempo até ao passado. Sem aparentar receios, Claude aceita entrar numa máquina do tempo e viajar até há exatamente um ano atrás.

A experiência corre mal, sem se perceber se por causa da máquina ou de Ridder, e este fica preso em momentos do seu passado, que parecem surgir de forma aleatória e sem qualquer controlo por parte dos cientistas. Claude parece ter saudades do seu passado, ou de elementos que a sua memória guardou. As cenas da memória também surgem sem aparente ordem narrativa ou psicológica. Do mesmo modo, algumas apresentam-se como tendo uma importância diferente, provavelmente maior, pois Ridder volta a elas várias vezes.

Da vida de Claude, aquela que ele reencontra nas suas recordações, é possível saber mais no final do filme, ao juntar os vários pedaços de lembranças e inferindo por coisas que ficam por mostrar ou dizer. Ridder trabalhou numa editora de livros, com diferentes cargos. Teve uma relação duradoura e profunda com uma jovem mulher chamada Catrine, e são as memórias a ela associadas que surgem mais vezes ao longo do filme. Catrine morreu durante uma viagem dos dois a Glasgow e parece precisamente ser este acontecimento que leva Claude a tentar acabar com a sua vida. Claude sentia-se culpado pela morte da companheira e isso está evidente em muitos momentos aos quais ele regressa, até em conversas que tem com outras pessoas.

Este regresso ao passado apenas termina quando Claude revisita o momento da sua tentativa de suicídio. Neste momento ele é libertado da sua memória, surgindo morto fora da máquina onde estava preso.

Narrativa, o que sobrevive da memória

Quando o filme começa, e até Ridder entrar na máquina onde viajará no tempo para o passado, pouco se sabe deste homem. Na verdade, mesmo à medida que o filme prossegue, com Claude preso no seu próprio passado, a sensação de se saber o que se está a ver, de entender que cenas são aquelas, não é muito forte. Quando o filme acaba, o que fica, mais do que exatamente os factos da vida de Claude, é aquilo que aquele homem sentiu, o que o emocionou e irritou, como viveu a história de amor com Catrine, como e porque acabou a sua vida. Ainda assim, é possível juntar os pedaços que Resnais apresenta de forma não linear, e saber como e o que Claude viveu, com a certeza de que não se sabe nem se irá saber tudo. Como Monaco (1978: 122) refere, a história é menos complicada do que as outras de Resnais até então, mas a forma de a contar, a cronologicamente é exuberantemente hábil. Fica um conjunto, uma coleção de momentos da Vida de Ridder.

É possível considerar uma persistência dos traços, memórias que ficam gravadas e permitem a Claude voltar atrás e revisitá-las.

Isto liga-se à problemática da sobrevivência das imagens, que Bergson pensou, a par da problemática do reconhecimento. No que diz respeito à sobrevivência das imagens, Bergson distingue memórias de imagens. Assim existem a memória pura, como um estado virtual da representação do passado, anterior à transição para uma imagem na forma de memória-imagem. A noção de memória pura mantém-se então, virtual, e está ao nível da inconsciência, numa existência comparável à que se atribui às coisas externas quando não são percebidas para além da virtualidade.

A noção da sobrevivência das imagens surge simultaneamente com a do reconhecimento pois reconhecer uma memória é encontrá-la outra vez e encontrá-la outra vez é partir do princípio de que ela está disponível ou acessível. Então, a experiência do reconhecimento remete para a memória da primeira impressão num

estado latente, a imagem da qual deve ter sido constituída ao mesmo tempo que a afeção original.

A sobrevivência das imagens acaba também, de certa forma, por poder ser considerada uma das figuras do esquecimento – um esquecimento em termos de reserva ou recurso.

Através das memórias revisitadas sabe-se que Ridder trabalhou na indústria editorial, assumindo várias funções ao longo do tempo, tanto num armazém a empilhar revistas como num escritório, num cargo mais alto, provavelmente como editor. É no trabalho que Claude conheceu Catrine, que virá a ser a sua companheira por cerca de sete anos. É precisamente Catrine que surge como o foco das memórias de Claude e, pode considerar-se, como Wilson refere (2006: 120) que ela é mesmo “o objeto de desejo perdido do filme.”⁴⁰ Grande parte do filme consiste em cenas onde é possível ver os vários momentos da relação. Desde períodos de férias e momentos em casa, de fases de alegria até grandes discussões e trocas horríveis de palavras entre os dois.

É ainda possível perceber que Claude é um homem que aprecia mulheres. Vê-se o interesse dele por algumas com quem parece ter mantido algum tipo de relação, mesmo durante o tempo que estava com Catrine – chegando mesmo a admiti-lo à sua companheira numa discussão.

Da mesma forma descobre-se que Claude pertenceu à Resistência durante a Guerra, que tem alguns amigos, entre eles uma mulher a quem faz várias confidências ao longo da vida.

O filme apresenta, no meio de cenas que se percebe serem importantes na vida de Ridder, vários outros momentos em que parece não acontecer nada de especial. Momentos que de alguma forma se apresentam como banais mas que surgem, entrecruzados com muitos outros. São tempos banais, como Claude na rua esperando

40 Tradução livre do autor: “Catrine is the film's lost object of desire.”

o elétrico, a comer ou sentado na praia sem fazer nada. Estes momentos que pertencem a uma ação incompleta, de momentos da banalidade da vida, parecem contribuir para a criação do ritmo na montagem, como será referido mais à frente neste capítulo, mas também para a caracterização da vida deste homem. Claude é um homem não especialmente interessante, com uma vida banal e esses momentos teriam de existir, como uma pontuação, ou a simulação do mecanismo da memória que Resnais tenta reproduzir pareceria algo artificial. Seria estranho que ao ficar preso nas memórias da sua vida, este homem não passasse em alguns desses tempos mortos que existem na vida de toda a gente – à espera do elétrico, na praia a ouvir música, a comer.

Existem ainda cenas que parecem fazer parte do onírico e surreal. Cenas que mais provavelmente pertencem ao campo dos sonhos de Ridder, ou mesmo da sua imaginação e que surgem aqui misturados com as suas memórias.

Entre estas cenas estão a de um homem que se afoga enquanto fala ao telefone numa cabine telefónica, ou a figura de um homem pequeno de fato com uma máscara de réptil verde que caminha ao lado de Claude sem dizer uma palavra. Noutro momento Claude está entalado entre o tapete e o móvel, como que sendo totalmente espremido.

A cena à qual Claude regressa, aquela que foi exatamente um ano antes da sua entrada na máquina do tempo, é um momento durante umas férias na Riviera com Catrine. Claude está a fazer *snorkeling* e Catrine está deitada nas pedras à beira-mar a apanhar sol. Não se vê ninguém ao pé deles na praia e o tempo parece quente. Claude sai da água e Catrine pergunta-lhe se foi bom. Este é um dos momentos mais importantes da vida de Ridder, ou assim é transmitido pois é a este momento que mais vezes Claude regressa. Já com isto é possível inferir que o amor que o casal viveu é uma das coisas mais importantes da vida de Claude. Se o primeiro regresso é imposto pela natureza da experiência, infere-se que todos os outros existem pela força que aquele momento tem a nível emocional para este homem.

Esta cena, em toda a sua importância apresenta-se, portanto, como uma figuração metafórica do regresso de Claude a Catrine. Ele mergulha na sua memória ao submeter-se à experiência e sai do mar, com toda a carga simbólica desse movimento para voltar à mulher que amou. “O que viste?”, pergunta-lhe ela, ao longo das vezes que Ridder revisita a cena. Resnais parece remeter aqui, de uma forma elaborada e figurada, para o que pode este homem ver de diferente de cada vez que volta à sua memória daquele momento.

Outra cena importante do passado de Claude é a do quarto de hotel em Glasgow, durante umas férias do casal. A noite da morte de Catrine por causa de um aquecedor a gás com uma fuga. Claude sai à noite, deixando Catrine a dormir sozinha no quarto do hotel. A memória de Ridder não é clara quanto a este momento. Não é possível dizer com certeza se se tratou de um acidente ou se ele tem algo a ver com a morte da companheira. As recordações daquele acontecimento não são claras e variam de cada vez que ele as visita. Percebe-se que Claude se considera culpado pelo que aconteceu. Ele próprio afirma isso mesmo noutras cenas do filme, em conversas. Também parece ser essa mesma culpa que leva a memória de Ridder a alterar a própria recordação da cena. Da primeira vez que Claude revisita a cena a chama do aquecedor está a arder mas na última vez que ele volta aquele momento esta está apagada. É possível identificar a culpa que este homem sente a moldar e a manipular a lembrança do evento.

Na última cena que Claude revisita, está na sua casa, sozinho. Depois de colocar um disco de Thelonious Monk a tocar, senta-se no chão encostado à cama e dispara um tiro contra o próprio peito. Esta é a cena que acaba com a “prisão” de Ridder naquela viagem no tempo. É a memória do sua tentativa de suicídio, que o levou a ficar em recuperação no hospital e em seguida a ser recrutado para aquela experiência. Mas, ao revivê-la ela torna-se derradeira para Claude. Fora da máquina os cientistas

perseguem que algo de ainda mais errado se terá passado. O corpo de Claude aparece, sem vida, no exterior do laboratório, em cima da relva.

Wilson refere que o infernal regresso de Claude ao passado só termina quando este reencontra o momento do seu suicídio, quando é libertado da sua memória, para morrer no presente, no relvado em frente ao laboratório. O filme pode ser visto como fatalista, um regresso ao passado que leva inevitavelmente ao momento presente da morte. “O filme de Resnais pode ser um sonho de Ridder enquanto morre, uma montagem dos momentos que passa, em revisão, pela sua mente quebrada e moribunda.”⁴¹ (Wilson, 2006: 122)

41 Tradução livre do autor: “Resnais's film might be a dream as Ridder is dying, a montage of the moments which pass, in review, through his shattered, dying mind.”

Personagens e melancolia

Tanto Ridder como Catrine são personagens que surgem como infelizes. Percebe-se desde cedo que Catrine é uma mulher melancólica. É possível ver isto em vários momentos do filme. Em alguns dos quais a própria afirma ser melancólica e noutros Claude acusa-a de o ser. Em muitos outros é perceptível pela sua atitude e postura.

Por outro lado, Claude apresenta-se como um homem banal e muito pouco interessante – poder-se-á até dizer medíocre. Um homem que não era um homem especialmente interessante, mas, interessado pela vida. Não viveu uma vida cheia de momentos altos. Pelo contrário, sente-se o peso da banalidade da sua vida a pesar na sua memória ao voltar atrás. Simultaneamente, Claude parece ter uma enorme dificuldade em lidar com a melancolia de Catrine. Em certa medida isto parece ter contribuído para a melancolia dela e para a pouca felicidade em que o casal parece ter vivido durante bastante tempo.

É ainda importante referir que o que se vê, as imagens da vida de Claude, são memórias-imagem, e não memórias puras. Existe um filtro melancólico, por assim dizer, um olhar de um homem que para rever a sua vida. A sensação que passa para o espectador é de que esta melancolia vem da morte e da posterior culpa que ele sente pela morte da mulher que amava.

Tal como Ricoeur refere, e também já foi mencionado anteriormente no capítulo sobre *Hiroshima mon amour*, o luto e a melancolia devem ser vistos como um bloco pois existe uma tendência do luto para se tornar melancolia. O luto é, então, apresentado como uma reação a uma perda, da pessoa amada, outra pessoa ou de outra abstração. No caso do luto, Ricoeur (2006: 73-75) refere que o universo parece empobrecido e vazio. No caso da melancolia é o ego que se encontra, em si mesmo desolado, sucumbindo aos golpes da sua própria desvalorização e reprovação, bem como da sua própria acusação. É exatamente aqui que Ridder se encontra depois da

morte de Catrine. A sua dor é maior que o luto, ele está preso na sua melancolia e só isso pode justificar a tentativa de suicídio. Ao voltar atrás no tempo, revisitando as recordações de Ridder, é possível ver o quanto este homem ficou, de facto, envolvido na sua própria melancolia, levando-o até a considerar que a morte da sua companheira foi culpa sua. Tudo isto pesa em Claude e estas memórias mostram-no sem sombra de dúvida.

Na sua obra, Ricoeur relaciona, então, luto e melancolia com a memória bloqueada. É no trauma, que gera uma memória ferida e subsequentemente bloqueada, que surge a necessidade de utilizar o trabalho do luto. Este trabalho do luto irá funcionar com o trabalho de relembrar, permitindo que exista uma relação verdadeira com o passado. Em *Je t'aime, je t'aime*, depois de não conseguir criar e lidar com este processo, o que o leva à tentativa de suicídio, Claude vai, através da viagem na máquina, levar a cabo este processo. No caso dele, o trabalho do luto não consegue avançar e a melancolia toma, mais uma vez, conta deste homem. É então ao visitar a cena do suicido que Claude se confronta mais uma vez com a opção da morte como fuga e desta vez tudo parece indicar que foi bem-sucedido no seu intento.

Por outro lado, Ricoeur refere mesmo que a melancolia está algures entre algo que pode ser visto como uma doença e uma questão de carácter ou temperamento, consoante o grau de harmonia ou desarmonia entre os elementos. A depressão, a ansiedade e o medo tornam-se sintomas da melancolia e é aqui que é possível encontrar Catrine em muitos dos momentos em que Ridder visita do passado. Ela parece, a determinada altura, e já durante a relação de ambos, viver na melancolia que roça a insanidade, uma tristeza já sem causa. No caso de Catrine não parece ter surgido aquilo que o autor refere como “sublimação da tristeza”. Um movimento de complacência à tristeza que gera a sublimação da mesma, permitindo a alegria. Catrine parece viver no lado oposto, na mágoa, na melancolia. Mesmo a sua relação e a própria vida de Claude parecem ser contaminadas por esta tristeza. Na verdade não é

possível perceber, através das memórias revisitadas de Claude, em qual deles começa essa tristeza, pois se por um lado Claude acusa a companheira de ser uma mulher triste, ele também surge como algo manipulador, um homem que não zela pela relação de ambos, que chega a tratar a mulher de formas agressivas, como quando lhe confessa que a traiu. O próprio Resnais afirma que sentiu a necessidade de criar a sensação de que Catrine teria tomado uma outra forma, mais alegre, se não tivesse vivido com Ridder e tivesse encontrado outro homem. (Andrade org. et al., 1992: 65)

Simultaneamente, o realizador também identifica em Claude a distância do mundo em redor. Distância esta que parece estar também, na origem da tristeza e apatia da personagem.

Claude Ridder vive na sua concha, sem dúvida. Não tem nenhuma ambição, é um lado bastante simpático porque podemos dizer que ele não fará nenhum mal! Mas ele está realmente cortado do mundo, nunca o vemos pegar num jornal. Isto leva-nos à seguinte questão: pode viver-se assim, à margem de tudo? (Andrade org. et al., 1992: 65)

Montagem e a variação na repetição

“*Je t’aime. Je t’aime*: apesar do aparelho de ficção científica é uma fuga do tempo mais simples porque a memória diz respeito a uma única personagem.” (Deleuze, 2006: 154)

O dispositivo da ficção científica permite a Resnais poder pensar as estruturas da memória e imaginação, algo que o realizador já vinha fazendo e que sempre afirmou que o interessava. Neste caso, a viagem temporal ao passado vai permitir que se pense o exercício da memória na sua vertente emocional, de remexer em momentos passados da vida, que envolveram determinadas emoções. Resnais parece querer pensar a intensidade emocional com que se reexamina uma vida, remexendo nos arquivos da memória e encontrando todos aqueles momentos e imagens que invocam a nostalgia, o arrependimento, a felicidade ou o desespero.

Por outro lado, o facto de a experiência correr mal e Claude ficar a saltar entre memórias e momentos no tempo, vem permitir pensar as estruturas que se prendem com a seletividade da memória, com a forma como ela atua, no final de uma vida, examinando o passado que fica para trás.

Assim pode-se descrever a vida de um homem por aquilo de que ele se recorda de ter vivido. Não de forma linear, não na forma de uma história com os habituais momentos de ação importantes, apresentados de forma cronológica relevante, mas numa sequência que parece imitar a do próprio raciocínio e memória humanos, que vão ao fluxo do tempo das coisas retirar momentos, alguns não particularmente importantes, belos ou carregados de significado, e outros que sim, moldam a história de vida dessa pessoa.

É possível considerar que *Je t'aime* é, na sua essência um filme que vive da arte da montagem. Ao pretender organizar e controlar o fluxo do tempo neste filme, Resnais teve necessariamente que recorrer à montagem, o único dispositivo que lhe permitia isso mesmo. É na montagem, que Resnais consegue, seleccionar e juntar determinadas cenas da vida de Ridder, criando uma forma não linear de apresentar a vida deste homem.

A *découpage* do filme é relativamente simples, em comparação com trabalhos anteriores de Resnais como em *Muriel*, por exemplo. Como Monaco refere (1978: 122) o filme tem cerca de 334 planos (aproximadamente um terço dos planos de *Muriel*). É a montagem que lhe confere poder e força, pelo facto dos pedaços da vida de Ridder estarem fora de qualquer ordem específica. Este autor chega mesmo a referir que o objetivo do filme era partilhar a experiência da montagem que permite analisar os ritmos e mistérios da realidade.

Durante hora e meia a vida de Claude Ridder ganha uma importância inesperada, não só pelos momentos importantes mas também por todos os tempos mortos, as esperas, as alturas em que nada acontece, como pelos momentos mais dramáticos. As cenas com significado, não o são necessariamente no sentido dramático habitual pois este é um drama fora do tempo, como menciona Monaco (1978: 135).

No fundo Resnais consegue criar uma vida completa através das memórias que Claude revisita. Há uma sensação de que surgem como num caleidoscópio, uma panóplia de momentos, de acontecimentos mais e menos importantes, que preenchem aquilo que genuinamente foi a vida daquele homem. Como se se tratasse de um olhar da memória através de um caleidoscópio de vários dos seus fragmentos recombinações aleatoriamente.

Na montagem das cenas da vida de Claude causa e efeito são confusos. É difícil perceber que cena precede ou antecede outra. Há uma falta de indicadores temporais e

espaciais e é muitas vezes o diálogo que dá algum sentido à posição da cena na vida de Claude.

O próprio Resnais afirmou que não importa a cronologia. Esta montagem permite “chegar mais depressa a um máximo de emoção”, e lembrou ainda que no filme se está

num presente total, visto que acompanhamos Ridder e não o deixamos durante toda a viagem. Ele não nos escapa um único segundo. O tempo não corresponde então a uma noção de desenvolvimento e é forçosamente um presente. Ridder não se apercebe que revive, a história é totalmente real. (Andrade org. et al., 1992, p. 66)

De alguma forma sente-se que imita o funcionamento da memória humana, a seletividade com que a memória funciona, permitindo a recordação de determinados eventos, pessoas, emoções, em detrimento de outros.

Mais uma vez, Resnais simula um processo cerebral, neste caso também relacionado com a memória e a sua natureza seletiva. Citando Resnais, Wilson (2006: 120) relembra que para o realizador “a memória é como uma peneira, e há a questão de tentar saber porque algumas coisas passam pela peneira e outras não.”⁴² *Je t'aime*, parece ser um filme que reflete e vive disto mesmo.

Como Ricoeur explica, a narrativa tem uma dimensão seletiva que por sua vez se reflete na memória. Uma pessoa pode sempre narrar de forma diferente, eliminando, trocando a ênfase, selecionando os protagonistas da ação à luz de diferentes contornos. Alguém que passe por todos os níveis de configuração e de reconfiguração narrativa, desde a constituição da identidade pessoal até às das identidades das comunidades que estruturam os nossos laços de pertença, de perigo primário, no final deste caminho orienta a história que é contada, para história oficial.

42 Tradução livre do autor: “Memory is a sieve – and it's a question of knowing why certain things pass through this sieve and not others.”

Existe outro elemento que surge através da montagem que se liga de forma direta e intencional com os desejos de Resnais de pensar o funcionamento da mente humana, e de compreender e expressar os mecanismos cerebrais, da memória e da imaginação. Muitas das cenas são repetidas, ou seja, Claude revisita determinados momentos da sua vida. Mas além de voltar mais a determinados momentos do que a outros, existem ligeiras variações em muitas das cenas que são revisitadas. Um bom exemplo disto mesmo é a cena do quarto de hotel em Glasgow, na noite da morte de Catrine. Da primeira vez que a cena é vista, a chama do aquecedor está acesa, algo que muda e na última recordação que Claude visita da cena esta chama está apagada. Também as cenas com o gato vão de encontro à mesma variação. O gato que o casal tinha só aparece depois de Claude já ter visitado vários momentos do seu passado, mas é como se, a partir do momento em que se recordou da existência do animal, ele passou a fazer parte das memórias revisitadas. Da mesma forma, o momento ao qual Ridder regressa, a tarde na praia com Catrine, vai ser o mais revisitado do filme. Também o regresso a este momento vai variando. Por vezes começa um pouco antes, outras prolonga-se para além do que se tinha visto antes. Os ângulos de câmara e as durações dos planos são ligeiramente diferentes. Existe mesmo um momento em que Ridder vê duas serpentes marinhas, vários tubarões e uma alforreca gigante mas sem que algum deles represente perigo. Como é suposto, Catrine pergunta-lhe se o mergulho foi bom e ele afirma que sim.

Exploram-se os efeitos de distorção da memória, as formas como ela pode mentir e deixar na obscuridade em vez de revelar a verdade dos factos. Resnais pensa a seletividade da memória durante o filme e sente-se que é o subconsciente de Claude que dirige as imagens que são vistas. Noutros momentos parece que a memória se revolta contra as constricções da realidade e cria disjunções surreais e interlúdios que sugerem que a memória não só pode mentir como enlouquece.

Ao refletir sobre as questões da ligação entre memória e imaginação Ricoeur encontra na obra de Sartre a ideia de que a imaginação tem uma função de

desrealização⁴³, de trazer para fora do real, que conduz à alucinação. Ao ver Claude regressar a momentos que não fazem, de facto, parte de uma realidade que ele viveu, sente-se que ele está a viver essa alucinação. Apesar de condicionado a voltar ao passado pela experiência, Resnais apresenta essa ligação entre memória e imaginação, colocando entre as cenas que correspondem a memórias, esses momentos que apenas podem ser fruto do imaginário, porque é assim que funcionam os dois processos mentais.

Existem algumas cenas que são de carácter onírico, ou até de certo modo de carácter surrealista. Não podem corresponder à realidade do algo que Ridder viveu, não podendo portanto ser memórias exatas, mas parecem estar ligadas ao seu subconsciente como um sonho, uma *intrusão surrealista*, como lhes chama Wilson.

Ao voltar atrás, ao passado, Claude vai deparar-se com momentos que são fruto da sua imaginação e não da sua memória. Como Sartre refere (1996: 165) o ato da imaginação destina-se, com uma dose de encantamento, a produzir o objeto do pensamento de alguém, como forma de satisfazer desejos. É isto que se sente que Claude vive ao voltar às cenas de natureza mais sexual, como a bela mulher que Claude vê dentro de uma banheira no seu escritório, que mais tarde também aparece numa casa de banho com ele, refletida em espelhos, dos dois lados de Claude. É-lhe pedido que escolha entre as duas mulheres idênticas. Estas cenas de sonhos, por não corresponderem à mesma natureza das cenas das restantes memórias da vida de Claude são filmadas de forma um pouco diferente.

Como é mencionado por Pisters, de facto as cenas de sonho até são inclusivamente filmadas de forma um pouco diferente.

Claude é sempre visto de trás, mas têm o mesmo estatuto que as recordações (as imagens-recordação são sempre filmadas num take, enquanto que as cenas no presente com os cientistas são filmadas ao

43 Tradução livre do autor: “derealization” (Ricoeur, 2006: 52)

estilo de imagens em movimento contínuas, tornando os fragmentos dispersos mais reconhecíveis no seu regresso e variáveis combinações).⁴⁴ (Pisters, 2012: 142)

No fundo, Resnais pede ao espectador que ponha de parte as noções de causalidade e de fluxo de tempo. E é através de uma montagem que faz isso mesmo, que o realizador criou *Je t'aime, je t'aime*.

44 Tradução livre do autor: “Claude is always seen from the back, but they do have the same status as the recollections (the recollection-images are always filmed in one take, while the scenes in the present with the scientists are filmed in movement-image continuity style, making the dispersed snippets more recognizable in their returning and variable combinations)”

Considerações finais do capítulo

Em *Je t'aime*, Resnais centra-se sobretudo em pensar os processos mentais ligados à memória e à imaginação. São simuladas as estruturas da sobrevivência de imagens e da seletividade da memória e cria-se um mosaico, um conjunto das imagens da vida deste homem que é cortado e colado com precisão. O fluxo do tempo da vida deste homem é interrompido e como que reorganizado, de forma não linear. É um olhar por um caleidoscópio e encontrar todo um conjunto de imagens que correspondem a momentos distintos da sua.

Catrine é o foco das memórias de Claude: objeto do desejo perdido. Só através do filtro desta memória, em final de vida, é que Claude compreende que amou Catrine, e ela surge como o objeto do seu desejo perdido, como o foco das suas memórias.

Por outro lado também surgem muitos momentos mortos nesta viagem de Claude, como todas as pessoas os têm e que na verdade são a maioria. Numa simulação da memória seria estranho que eles não surgissem. Não seria real.

A cena à qual Ridder regressa vezes sem conta é a da praia. Tal como já foi referido este é um regresso que é imposto pela experiência, pelo facto de ter de voltar a um ano atrás. Mas é muito mais do que isso. Vezes sem conta este homem regressa ao momento em que sai do mar para a mulher que amou, como que saindo do labirinto da sua memória para aquela que mais importou para ele, Catrine.

Da mesma forma há também lugar para o onírico e o surreal. Cenas que pertenceriam aos sonhos e imaginação de Claude e que também terão de fazer parte das memórias da vida deste homem.

É assim que Resnais descreve a vida deste ser simples e banal, relacionando e recriando os processos onde memória e imaginação atuam. Do mesmo modo o realizador apresenta uma memória traumatizada, que tenta lidar com a morte da pessoa amada.

Conclusão

A memória é o tema manifesto da obra de Resnais, não há azo para procurar um conteúdo latente que seja mais subtil, vale mais avaliar a transformação que Resnais faz sofrer à noção de memória (transformação também importante como aquelas operadas por Proust, ou por Bergson). Porque a memória não é certamente a faculdade de ter lembranças: é uma membrana que, sobre os modos mais diversos (continuidade, mas também descontinuidade, envolvimento, etc.), faz corresponder as toalhas de passado e as camadas de realidade, uma emanando de um dentro desde sempre lá, as outras advindo de um fora sempre por vir, ambas roendo o presente que já não é senão o seu encontro. (Deleuze: 2006: 265)

Este estudo permitiu pensar o trabalho e reflexão sobre a memória e as suas formas em quatro dos filmes que Alain Resnais realizou, no período de 1958 a 1968. Foi possível perceber que existe uma enorme complexidade no trabalho do realizador em relação à memória nestes filmes. Este trabalho é uma meditação relativamente a um conjunto de processos mentais com ela relacionados.

Para pensar e abordar distintos aspetos da memória e processos a ela ligados, Resnais usa elementos e dispositivos cinematográficos de formas diferentes. Em todos os filmes analisados existe uma relação forte entre presente e passado, mas ela é transmitida e configurada através de formas e intensidades distintas.

Em todos os filmes analisados a montagem tem um peso enorme para o trabalho de configuração da memória. Esta serve a Resnais para pensar coisas maiores, para refletir sobre os processos mentais em torno da memória e imaginação, até para dar vida a personagens e ideias, para pôr em relação o presente e o passado.

Em *Hiroshima*, existem *flashbacks* que apresentam uma ligação direta entre ideias, sensações e sentimentos do passado e do presente. Os espaços do presente e do passado, Hiroshima e Nevers, são filmados de formas distintas. A câmara e a luz

pontuam um passado distante, longe dos amantes e mais cinzento, distinguindo-o de um presente mais próximo e intimista em relação ao casal, de tons intensos e néones vibrantes. Neste filme, a montagem vai permitir pensar a possibilidade de memória e esquecimento no trauma. Isto acontece através da forma como os *flashbacks* são montados com os momentos vividos em Hiroshima, do mesmo modo que as imagens da destruição causada pela bomba e da nova cidade são montados com os momentos em que os amantes se envolvem. É a montagem dos momentos recordados pela mulher ao viver aquela paixão em Hiroshima que vem trazer a reflexão sobre a sobrevivência das imagens, bem como a profundidade da relação entre aquilo que está a ser vivido no presente e o que foi vivido no passado. Da mesma forma, a montagem da sequência inicial também vem permitir uma estrutura poética que reforça o discurso em torno da ideia do que se viu ou não viu em Hiroshima, no fundo, daquilo que será recordado ou não sobre Hiroshima.

O espaço é, em *Marienbad*, elemento decisivo da *mise en scène* para criar a dúvida da existência do ano anterior, do que é presente, passado, recordação ou imaginação. Assim, Resnais filma o espaço e as pessoas que nele coloca de modo a enfatizar essa dúvida. A câmara mostra o espaço salientando o seu aspeto labiríntico e cria um ponto de vista que se vai revelar como pouco confiável. A colocação das pessoas no espaço, a representação e o guarda-roupa são outros elementos usados pelo realizador no sentido de trabalhar a relação dúbia entre memória e imaginação, criando uma incerteza que domina todo o filme. Resnais apresenta em *Marienbad* uma montagem da descontinuidade. Existem elipses, falsos *raccords* e ruturas no tempo que destroem qualquer continuidade entre presente e passado. Instala-se assim a dúvida, a confusão acerca do que está a ser visto, sobre a natureza das imagens, a sua origem. Os saltos constantes entre passado e presente, entre o que aconteceu e o que é imaginado vão permitir que se questione a confiabilidade da memória. É a descontinuidade da montagem que permite pensar um esquecimento que apaga traços, que são posteriormente preenchidos pela imaginação.

E m *Muriel*, o realizador vai apresentar um espaço de readaptação, de reconstrução após a guerra. A câmara filma a ação e personagens no espaço onde a velha e a nova cidade coexistem. Do mesmo modo, o apartamento de Hélène é filmado de uma forma algo claustrofóbica e confusa, não se revelando a continuidade do espaço senão no final do filme e fragmentando assim este espaço. Resnais opta por maioritariamente colocar a câmara fixa e filmar com uma luz natural e realista. Não é feita uma ligação ao passado através de *flashbacks*, já que as imagens apresentadas do filme de 8mm da guerra não representam uma memória pessoal. Com *Muriel*, Resnais usa a montagem para criar um caleidoscópio de imagens da vida das personagens e da própria cidade. Existe uma fragmentação e posterior associação levadas a cabo pelo realizador através da montagem, que levam a que este filme seja um ponto de vista exterior às personagens. Desse ponto de vista, é possível ver que elas vivem presas ao passado. A montagem é neste filme como uma colagem, uma montagem intensa dos momentos das personagens, transmite-se uma reflexão de que o Tempo passou, e vai passando, as vidas vão avançando sem que aquelas personagens se libertem do peso do passado.

Para criar, em *Je t'aime*, a história da vida daquele homem, Resnais apresenta uma panóplia de momentos, de cenas da sua vida. Ao preferir mostrar mais determinados espaços e personagens, o realizador destaca aquilo que é importante para aquele homem, percebendo-se quais as recordações e pessoas importantes. Pela forma como são filmadas e pela sua repetição, é possível perceber quais as emoções que envolvem essas cenas marcantes - quando dizem respeito a momentos de amor ou a momentos de dor e trauma, culminando com o momento do suicídio. Mas, em *Je t'aime*, o dispositivo que mais contribui para criar a sensação de viagem por momentos de uma vida volta a ser a montagem. Resnais desconstrói o fluxo do tempo da vida desta personagem e o que sobra são momentos mais ou menos soltos, numa organização não linear. Ao simular pela montagem o labirinto da memória e das muitas recordações, o realizador consegue mostrar sem sombra de dúvida o amor de

um homem por uma mulher, e como ela foi o que de mais importante ele teve na sua vida.

Através do seu trabalho, nos filmes analisados neste estudo, mas também noutros de que aqui não se falou, Resnais foi um realizador que inovou e até revolucionou o cinema. Deleuze (2006: 266) considerou que Resnais inventou um cinema do pensamento, completamente novo e que juntava cinema e filosofia. As suas experimentações com a montagem foram essenciais, num período extramente importante da história do cinema e influenciaram cineastas de todo o mundo desde então. Ao realizar esta dissertação foi possível compreender que este trabalho experimental veio sempre apoiar uma reflexão profunda de Alain Resnais. No caso dos filmes estudados, essa reflexão foi centrada nos processos da consciência associados à memória – uma memória que cria, que está intimamente ligada à imaginação e também ao esquecimento

Bibliografia

ANDRADE, José Navarro (org) et al. *ALAIN RESNAIS – Toda a Memória*. Embaixada da França em Portugal. Instituto Franco-Português de Lisboa. Cinemateca Portuguesa, março/ abril 1992

BOGUE, Ronald – *Deleuze on Cinema*, Nova Iorque: Routledge, 2003, ISBN 0-415-96604-3

BERGSON, Henri – *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2ª edição. São Paulo: Martins e Fontes, 1999, ISBN 85-336-1012-1

DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo Cinema 2*, Lisboa: Assírio&Alvim, 2006, ISBN 978-972-37-1096-0

FRENCH, Sarah – “From History to Memory: Alain Resnais’ and Marguerite Duras’ Hiroshima Mon Amour”. EMAJ. Issue 3, 2008. Disponível em: <http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/french.pdf>

MCNEILL, Isabelle Frances – *Memory and the Moving Image: French Film in the Digital Era*, Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd, 2010, ISBN 978 0 74863891 8

MONACO, James – *Alain Resnais: The Role of Imagination*, London: Martin Secker&Warburg Ltd, 1978, ISBN 0436284561

NEUPERT, Richard – *A History of the French New Wave Cinema*, (2ª edição), Madison: The University of Wisconsin Press, 2007, ISBN 0-299-21704-3

NEVES, Mathilde Ferreira – *Marguerite Duras. O cinema da escrita. A escrita da voz. A voz do cinema*, Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e Edições Afrontamento, 2013, ISBN 978-972-36-1312-4

PISTERS, Patricia – *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press, 2012, ISBN 978-0-8047-8135-0

RICOEUR, Paul – *Memory, History, Forgetting*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006, ISBN 978-0-226-71342-7

SARTRE, Jean-Paul – *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*, São Paulo: Editora Ática, 1996, ISBN 85-08-05865-9

WARD, John – *Alain Resnais, or the Theme of Time*, London: Martin Secker&Warburg Ltd, 1968, ISBN 0436098679

WILSON, Emma – *Alain Resnais*, New York: Manchester University Press, 2006, ISBN 0 7190 6506

Filmografia

RESNAIS, Alain – *Van Gogh*, 1948

RESNAIS, Alain – *Guernica*, 1950

RESNAIS, Alain – *Les Statues Meurent Aussi (As estátuas também morrem)*, 1953

RESNAIS, Alain – *Nuit et bruillard (A noite e o nevoeiro)*, 1955

RESNAIS, Alain – *Tout la Mémoire du Monde (Toda a memória do mundo)*, 1956

RESNAIS, Alain – *Le chant du styrène (O Canto do Estireno)*, 1958

RESNAIS, Alain – *Hiroshima, mon amour (Hiroshima, Meu Amor)*, 1959

RESNAIS, Alain – *L'année dernière à Marienbad (O Último Ano em Marienbad)*, 1961

RESNAIS, Alain – *Muriel, ou le temps d'un retour (Muriel ou o Tempo de um Regresso)*, 1963

RESNAIS, Alain – *Je t'aime, je t'aime (Amo-te, Amo-te)*, 1968