

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A RELAÇÃO ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM NOS FILMES
HIROSHIMA MON AMOUR E *O ÚLTIMO ANO EM MARIENBAD* DE
ALAIN RESNAIS**

TRABALHO DE PROJECTO
MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO
CINEMATOGRAFICO - ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E
REALIZAÇÃO

João Pedro Carolino Dias de Brito Soares

Amadora, Maio de 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A RELAÇÃO ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM NOS FILMES
HIROSHIMA MON AMOUR E O ÚLTIMO ANO EM MARIENBAD DE
ALAIN RESNAIS**

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO

CINEMATOGRAFICO - ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E

REALIZAÇÃO

João Pedro Carolino Dias de Brito Soares

Trabalho de Projecto submetido 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, Área de Realização.

Amadora, Maio de 2021

Agradecimentos

Ao meu orientador de mestrado, Vítor Gonçalves, pelo saber que transmitiu, por me ter guiado ao longo deste percurso, por me ter introduzido obras e autores que mudaram a minha visão do mundo e me enriqueceram interiormente enquanto pessoa.

Ao meu grande amigo Fábio Silva que me ajudou em todos os momentos e mais alguns, e que me fez acreditar nas minhas capacidades. Aos amigos de sempre que me motivaram, ajudaram e acompanharam: Gil Cardoso, Beatriz Ourique, Marta Faria, Lily Chadwick, Ana Silva.

Aos meus familiares pelo apoio incondicional.

Em especial à minha Mãe e ao meu Pai pelos sacrifícios e esforços que fizeram para que pudesse ter o privilégio de continuar a perseguir os meus sonhos.

À minha Irmã e à Matilde. Ao meu Tio Luís Filipe.

Dedicatória

Dedico esta tese aos meus avós:

Laurinda,

Feliz,

Lucília

e António.

Resumo: A seguinte tese procurou investigar a relação da imagem com a palavra nos filmes de Alain Resnais: *Hiroshima mon amour* (1959) e *O último ano em Marienbad* (1961). Foi estudada a forma como a voz narrativa, criando associações simultâneas ou assíncronas com a imagem pode coordenar e estruturar o conteúdo de um filme. Os dois filmes escolhidos trabalham esta relação e através deles foi proposta uma reflexão sobre o que resulta da correspondência entre texto e imagem.

Palavras-chave: Trauma, Memória, Assincronia, Esquecimento.

Abstract: The following thesis sought to investigate the relationship between image and word in Alain Resnais' films: *Hiroshima mon amour* (1959) and *The last year at Marienbad* (1961). It was studied how the narrative voice, creating simultaneous or asynchronous associations with the image, can coordinate and structure the content of a film. The two chosen films work on this relationship and through them a reflection was proposed on what results from the correspondence between text and image.

Keywords: Trauma, Memory, Asynchrony, Forgetfulness.

Índice

Introdução	1
Capítulo 1 – <i>Hiroshima Mon Amour</i>	2
1.1 Contexto e Recepção Crítica	2
1.2 <i>Hiroshima</i> – Memória e Museologia.....	9
1.3 <i>Mon Amour</i> - Trauma e Linguagem	17
Capítulo 2 – <i>O último ano em Marienbad</i>	23
2.1 Considerações Iniciais	23
2.2 Influência e Narração	26
2.3 Amnésia e Desdobramento.....	32
Trabalho de Projecto	40
Conclusão	45
Bibliografia:	I
Filmografia:	V
Index:	VII

Lista de Fotogramas

Os primeiros planos de Hiroshima	VII
A sequência rememorada	VII
Ele reconhece diante do espelho o esquecimento	VIII
Na estação de comboios.....	VIII
A sequência de preparação.....	VIII
A sequência inicial.....	VIII
O fantasma de Hitchcock.....	VIII
A semelhança na soberania	VIII
A influência que Lulu teve.....	VIII

Introdução

Para a parte teórica do trabalho de projecto com vista à obtenção do grau de Mestre interessou-me investigar a relação entre a palavra e a imagem. Foram dois os motivos que me levaram a esta escolha: Primeiro, sempre me fascinou a relação que a palavra – dita ou escrita – estabelece com as imagens que se vêem, sobretudo quando usada em assincronia com a imagem. Segundo, porque me pareceu proveitoso investigar estas dinâmicas para melhor compreender o uso destes elementos num contexto cinematográfico e reflectir a sua utilização na vertente prática do trabalho de projecto.

Visto que os termos “imagem” ou “palavra” são demasiado vagos quando nomeados conceptualmente, foi necessário compreender sobre que *corpus* teórico incidir esta investigação. Sendo que pensar a relação entre uma narração e as imagens que a suportam é uma ideia fundamental de realização, este relacionamento torna-se especialmente colocado em evidência e relevância quando justaposto à vanguarda europeia dos anos sessenta. Sob a orientação do professor Vítor Gonçalves compreendi que na época Alain Resnais era considerado o mais importante realizador europeu, após o impacto dos seus dois famosos filmes, *Hiroshima Mon Amour* (1959) e *O último ano em Marienbad* (1961). Foi na aproximação face aos dois filmes em causa que estes se foram configurando enquanto objectos de análise e fascínio. É por isso evidente que as próximas trinta páginas de comentário se debruçam sobretudo sobre estas duas obras-primas, onde as palavras proferidas por cada personagem criam o tempo destes filmes, e, em grande medida, conferem à palavra dita ou narrada um elemento estruturante e fundamental.

Dito isto, gostaria de adiantar uma curta explicação sobre a divisão deste comentário dissertativo: O comentário está dividido em três grandes capítulos, os dois primeiros dedicados respectivamente aos filmes em estudo, nos quais se incluem subcapítulos, onde não só será feita uma análise das relações entre palavra e imagem manifestadas nos filmes, mas também uma investigação sobre os principais temas presentes em ambos. O último capítulo será destinado a reflectir e explicar as intenções pretendidas com a vertente prática do trabalho de projecto.

Espero com isto fornecer um comentário analítico dos filmes em causa, que evidencie a importância e interesse da relação da palavra com a imagem e que renove o olhar académico sobre duas obras canónicas da história do cinema.

Capítulo 1 – *Hiroshima Mon Amour*

1.1 Contexto e Recepção Crítica

Em 1959 Alain Resnais dá início ao que seria uma longa e icónica carreira enquanto realizador. Torna-se por isso importante fazer uma breve ressalva ao seu percurso prévio, antes de prosseguir para a análise do seu trabalho a partir desse ano. Emma Wilson recorda:

Ele inscreveu-se em aulas de atuação em Paris no Cours René Simon e frequentou-as por dois anos. Mais tarde decidiu fazer o exame de admissão para a escola de cinema de Paris, IDHEC (Institut de Hautes Etudes Cinématographiques), em 1943 e esteve lá um ano [...] A partir daqui, começou a ganhar experiência como montador [...] ¹

É importante conceber Resnais enquanto montador tornado realizador, pois a montagem é uma componente fundamental nos seus filmes, e em grande medida um dos pontos de virtuosismo que o distinguem dos demais. Foi precisamente através desta qualidade de destaque que o seu talento e experiência como montador foram reconhecidos, recebendo os primeiros projectos comissionados e iniciando-se na realização de um conjunto de curtas e médias metragens documentais, nomeadamente: *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950), *Guernica* (1951), *Les Statues Meurent Aussi/As estátuas também morrem* (1953) – feita em parceria com outro nome incontornável do cinema francês: Chris Marker – e, por fim, *Nuit et Brouillard/Noite e Neblina* (1956) e *Toute la mémoire du monde/Toda a memória do mundo* (1957). Torna-se interessante salientar o ponto de vista de Resnais face a este conjunto de obras:

Os documentários são sempre encomendados. Se eu pudesse escolher, não faria filmes de arte. Gostaria de fazer uma longa-metragem, mas tenho a sensação que ainda não conheço este trabalho. ²

Estes filmes “pré-hiroshima” são determinantes para a compreensão de alguns elementos em evidência em *Hiroshima Mon Amour* que serão observados mais tarde neste

¹ Tradução do autor. WILSON, Emma – *Alain Resnais*, Manchester: Manchester University Press, 2006. “He enrolled in acting classes in Paris at the Cours René Simon and attended these for two years. He later decided to take the entrance exam for the Paris film school, IDHEC (Institut de Hautes Etudes Cinématographiques), in 1943 and he spent a year there [...] From here, he began to gain experience as a film editor [...]” – Página 3.

² Tradução do autor. *Premier Plan* 1961:37 Cit. por WILSON, 2006:16: “Les films documentaires sont toujours commandés. Si je pouvais choisir je ne ferais pas des films d’art. Je voudrais fair un long métrage, mais j’ai la sensation de ne pas connaître encore le métier.”

comentário, pois já possuem, tal como Emma Wilson define, características que permitem localizar e traçar um início da presença autoral de Resnais, sendo:

[...] trabalhos meticulosos, primorosamente editados, abrangendo tanto o seu interesse em arte – as artes visuais e a sua própria arte enquanto cineasta – e a sua tentativa constante de criar um testemunho visual para o passado traumático.³

Pode verificar-se este último ponto que Wilson introduz, ao observar-se o interesse inicial de Resnais, em trabalhar nas suas primeiras curtas-metragens temas como o massacre de Guernica, os legados sangrentos do colonialismo, o holocausto e os processos de memória e esquecimento; todos temas que podem ser definidos dentro do conceito de “traumatic history” que Wilson refere. No entanto, e apesar disso, a história traumática que mais importa salientar para o propósito introdutório de *Hiroshima Mon Amour* consiste no holocausto, pois é através da realização de *Nuit et Brouillard/Noite e Neblina* que se torna possível traçar uma aproximação sistemática de Resnais à palavra, pois é um filme no qual o realizador elege um poeta/escritor para trabalhar em parceria o argumento⁴ (já existia um pequeno indício desta aproximação em *Guernica* com a recitação dos poemas de Paul Eluard por María Casares) e esta opção de trabalhar em conjunto com escritores é algo que mantém para a realização de *Hiroshima Mon Amour* e *O último ano em Marienbad*. Mais ainda, *Nuit et Brouillard* é fundamental para que a contextualização da produção de *Hiroshima Mon Amour* possa ser feita.

Ora vejamos: *Nuit et Brouillard* teve um enorme impacto após a sua estreia em 1955, criando uma enorme projecção na figura de Alain Resnais e abrindo portas para projectos futuros.⁵ É neste enquadramento e na sequência do sucesso de *Nuit et Brouillard* que Resnais recebe uma proposta para a realização de uma curta-metragem documental em co-produção Franco-Japonesa sobre a bomba atómica. Tal como Mercken-Spaas indica: “[...] a qualidade estética e o sucesso financeiro de *Noite e Neblina* [...] levaram os seus produtores a pedir a Resnais que criasse um filme sobre a tragédia da bomba atómica.”⁶ Aqui se inicia a génese de *Hiroshima Mon Amour* e a propósito deste pedido Resnais diz o seguinte:

³ Tradução do autor. (WILSON, 2006:16) – “[...] meticulous, exquisitely edited works, encompassing both his interest in art – the visual arts and his own art as filmmaker – and his constant attempt to create a visual testimony to traumatic history.”

⁴ Sabe-se que Resnais não teria feito *Nuit et Brouillard* sem a presença e orientação de alguém que tivesse estado lá, daí a importância do poeta e escritor Jean Cayrol para a feitura do filme.

⁵ Não cabe aqui uma reflexão particular sobre este filme, mas a título de interesse, e para melhor compreender o impacto que *Nuit et Brouillard* teve em França, a seguinte citação é pertinente: “It has been one of Resnais’s most widely viewed films, both in the decade in which it was made and subsequently (shown on television and in lycées in France as part of a campaign to encourage people to remember the Holocaust and to resist anti-semitism, and racism more broadly). [WILSON, 2006:24]”

⁶ Tradução do autor. MERCKEN-SPAAS, Godelieve – Destruction and Reconstruction in *Hiroshima Mon Amour*. In Literature/Film Quarterly. Salisbury University, Vol. 8, N°4, 1980, 244 – “[...] the aesthetic quality and financial success of

A origem de um filme como *Hiroshima Mon Amour* é na realidade muito cómica, porque começa realmente como uma das piores co-produções internacionais.⁷

Este aspecto cómico teve que ver com o facto da Argos Films ter *yenes* bloqueados no Japão que precisavam de ser gastos, e, por este motivo, qualquer filme produzido que quisesse aproveitar esse dinheiro teria, necessariamente, que ter um elemento Japonês e Francês incorporado. Segundo Resnais, o desafio fora-lhe lançado nos seguintes termos: “Tem que fazer um filme no qual esteja presente um elemento japonês e um elemento francês, a partir daí desenrasque-se...”⁸ (GUZMÁN:2013)

Curiosamente, a dúvida que tinha nas suas capacidades (recorde-se: “tenho a sensação que ainda não conheço este trabalho/ j’ai la sensation de ne pas connaître encore le métier”) desaparecera e a única reserva para com o projecto tinha que ver com a condição documental e representação do bombardeamento atómico exigidos pela produção. Isto é, Resnais sabia três coisas: 1 – Dado o sucesso do seu documentário sobre o holocausto, temia que o resultado deste novo projecto fosse muito semelhante ao anterior. 2 – Através de uma extensa pesquisa e procura Resnais conhecia perfeitamente os documentários japoneses sobre a bomba atómica, alguns dos quais considerava excelentes. Pelo que não via um intuito para tentar igualar ou suplantar tais obras. 3 – A dificuldade em conseguir um “ângulo” para trabalhar o tema. Resnais afirma em entrevista que foram várias as tentativas frustradas de conseguir criar um argumento.⁹ Chris Marker desistiu do projecto passados dez dias, no entanto recomendou um amigo seu que conhecia muito bem o Japão – Vitol Zargevsky – a trabalhar com Resnais. Mas passados alguns meses de trabalho no guião, também não conseguiram chegar a um resultado aprazível. Só quando Resnais pareceu frustrado ao ponto de abandonar o filme – “Tenho muita pena mas não vejo como fazer um filme sobre a bomba atómica [...] Sinto-me forçado a retirar-me do projecto.”¹⁰ – é que, paradoxalmente, o processo de desenvolvimento do mesmo começou a fluir, mas claro, contando com um último entrave: o nome de Françoise Sagan surgiu, novamente uma escritora à semelhança do método usado em *Nuit et Brouillard*, mas num

Night and Fog [Noite e Neblina na versão portuguesa] [...] led its producers to ask Resnais to create a film on the atom bomb tragedy.”

⁷ Tradução do autor. Retirado de GUZMÁN, Adriana – [Adriana Guzmán].” (11 Janeiro de 2013). *Alain Resnais Interview 2* [Video]. Youtube. Minuto – 03:40’. Disponível no url: https://www.youtube.com/watch?v=S_WSCZzi2rk – “L’origine d’un film comme *Hiroshima Mon Amour* est en fin de compte très comique parce que ça commence vraiment comme le pires coproduction internationals.”

⁸ Tradução do autor. Ibid. – “Il faut arriver à faire un film dans lequel il ya un élément japonais et un élément français à partir de là débrouillez vous...”

⁹ Ibid.

¹⁰ Tradução do autor. Ibid. – “C’est très triste mais je ne vois pas de moyens de faire un film sur la bombe atomique [...] Je suis obligé de me retirer du project.”

momento quase tragicómico, também esta rejeitou o projecto devido ao tema, que considerava demasiado complexo e importante para que conseguisse trabalhá-lo. E assim, por sugestão de Resnais – que na altura tinha ficado impressionado com *Moderato Cantabile*, revelando até a possibilidade de adaptar a obra ao formato cinematográfico em 16mm – Marguerite Duras surge como última possibilidade de salvar o filme.

Ambos discutem o desenvolvimento inicial das ideias em torno de *Hiroshima Mon Amour* de um modo peculiar e de extrema pertinência para a compreensão da génese do filme: ao invés de pensarem nas possibilidades e razões pelas quais o filme deve/pode ser feito, partem para o processo inverso, discutem as razões e os problemas pelos quais não se deve fazer um filme sobre a bomba atómica. A este propósito Cardullo fornece um ponto de vista interessante:

Fazer um documentário sobre os horrores perpetrados pelos Nazis em Auschwitz é uma coisa. Mas ter feito um documentário sobre os horrores perpetrados pelos Aliados, especificamente os Americanos, em Hiroshima, seria outra bem diferente, porque, ao contrário dos Judeus nos campos de concentração, os Japoneses foram agressores na Segunda Guerra Mundial. A bomba atómica foi desenvolvida para os travar de uma vez por todas. Um filme de Resnais que documentasse a devastação e o sofrimento causados pela bomba seria incompleto e inaceitável para um público Ocidental.¹¹

Embora discorde do argumento final, não creio que o filme fosse incompleto ou inaceitável por retratar o “lado japonês” de devastação e sofrimento. Porque o que Cardullo se esquece de mencionar é que a maior parte das vítimas do bombardeamento foram civis. O que é relevante, pois dentro desta óptica seria totalmente justificável documentar o efeito que um bombardeamento atómico teve na vida de pessoas inocentes, que não participando directamente na guerra, foram causalidades colaterais por serem concidadãos de uma das potências do Eixo. Concedo que possa ter sido uma preocupação de realização e argumento, para Resnais e Duras, a complexidade histórico-política que advertia de uma tomada de posição não-alegórica, ou não-metafórica, face ao tema do bombardeamento atómico. Quer isto dizer que ambos estavam cientes das implicações que uma representação “realista” do bombardeamento poderia ter, independentemente do lado da História em que se colocavam. E é por isso que Cardullo conclui:

¹¹ Tradução do autor. CARDULLO, Bert – *The Symbolism of Hiroshima Mon Amour*. In *Film Criticism*. Allegheny College, Vol.8. Nº2, 1984, 39. – “To make a documentary about the horrors perpetrated by the Nazis at Auschwitz is one thing. But to have made a documentary about the horrors perpetrated by the Allies, specifically the Americans, at Hiroshima would have been quite another, because, unlike the Jews in the concentration camps, the Japanese were aggressors in World War II. The atomic bomb was designed to stop them once and for all. A Resnais film documenting the devastation and suffering caused by the bomb would have been incomplete and unacceptable to a Western audience.”

Mas o impulso estético por detrás [de *Hiroshima Mon Amour*] não foi documentar ou recriar ficcionalmente o horror da bomba atômica; esse impulso foi acima de tudo, creio, o de criar através da personagem da Francesa, uma metáfora para a tragédia da bomba.¹²

Apesar de discordar em certos aspectos com esta conclusão, insiro-a aqui pois permite levantar uma ideia ainda por referir, e responder ao problema de realização anteriormente mencionado: *Hiroshima Mon Amour* é um filme metafórico. Depreende-se por isso que Resnais e Duras optaram pelo recurso metafórico ao invés do problemático discurso “realista”. Quer isto também dizer que a partir do momento em que Marguerite Duras ficou ligada ao desenvolvimento do argumento, o filme deixou de ser um documentário tornando-se antes uma ficção. No entanto, às palavras de Cardullo devem-se interrogações: Criar uma metáfora para a tragédia da bomba não é um modo de recriação ficcional? A própria noção da tragédia da bomba não inclui o horror à bomba? E quanto à figura do homem japonês? Quer isto dizer que ele não tem qualquer importância para a narrativa? Quer isto dizer que ele não é, a seu modo, também metafórico? Algumas destas questões serão respondidas no capítulo seguinte. Cabe agora atentar à recepção crítica do filme. Mas antes disso, uma nota final de contextualização histórica:

Para Resnais e a sua geração, bem como para a geração mais jovem de 1960, a capacidade de declarar factos sobre o passado, dadas as distorções óbvias a que os europeus foram submetidos durante a Segunda Guerra Mundial [...] era uma questão da maior importância.¹³

Por conseguinte, tendo em conta a importância que as questões do passado, e sobretudo, do passado relacionado com a Segunda Guerra tinham na época, não surpreende que a recepção de *Hiroshima Mon Amour* – um filme muito audaz para o seu tempo – fosse marcada por algumas reacções negativas, determinando imediatamente o quão marcante foi o filme que Resnais e Duras haviam feito (isto porque a negatividade neste caso, deve ser vista como uma resistência à mudança da ordem técnico-argumentativa que *Hiroshima Mon Amour* produz). A propósito da recepção crítica do filme Emma Wilson comenta: “A sensualidade do filme *per se*

¹² Tradução do autor. – (CARDULLO, 1984:39) – “But the aesthetic impulse behind it [*Hiroshima Mon Amour*] was not to document or to re-create fictionally the horror of the atomic bomb; that impulse was foremost, I believe, to create through the character of the Frenchwoman a metaphor for the tragedy of the bomb.”

¹³ Tradução do autor. COHEN, Keith – *Pleasures of Voicing: Oral Intermittences in Two Films by Alain Resnais*. In *L’Esprit Créateur*. The Johns Hopkins University Press, Vol.30, Nº2, pp. 61, 1990. – “For Resnais and his generation, as well as for the younger generation of the 1960’s, one’s ability to state facts about the past, given the obvious distortions that Europeans had been subjected to throughout World War II [...] was a question of the utmost importance.”

[...] provocou censura, um crítico da *Films in Review*, por exemplo, falou depreciativamente do filme como sexualmente excitante.”¹⁴ Outros – afirma Jean-Louis Leutrat – consideraram à partida a obra como “escandalosa”, sobretudo devido à publicidade gerada em torno do filme: “A publicidade evidentemente insistia na imagem do casal, na relação entre um homem de cor amarela e uma mulher branca.”¹⁵ A recepção do filme no Japão também não foi a melhor, Robert Jay Lifton explica porquê: “O filme inevitavelmente despertou oposição em Hiroshima [...] porque alguns *hibakusha* (sobreviventes de Hiroshima) sentiram que a sensualidade do filme era um insulto aos mortos da bomba atômica.”¹⁶

Face à negatividade que o filme recebeu inicialmente Marie-Claire Roupars-Wuilleumier esclarece: “*Hiroshima* precipita uma ruptura de códigos, por meio de uma forte *écriture* cinematográfica desmonta a ordem convencional do cinema – daí o choque que senti em 1959.”¹⁷ Esta afirmação é de extrema pertinência, pois pode ser de imediato associada à ousadia da sequência inicial do filme, que foi muito discutida dentro da crítica académica. Ou até, de um modo geral, associada ao filme inteiro, pois o choque deve-se em grande medida à mudança radical da proposta cinematográfica: “[...] A preocupação de Resnais é ir além da representação realista e encontrar um meio de expressão mais condensado e poético [...]”.¹⁸ Aqui reside a dificuldade e resistência que o filme provoca e recebe, pois a procura por uma expressividade poética exige ao espectador um esforço acrescido de compreensão e tolerância.

Por felicidade, verifica-se que o choque inicial da recepção de *Hiroshima Mon Amour* foi cedendo espaço para a curiosidade e encanto de novos críticos, cinéfilos, académicos, e demais público, dentro os quais, algures, me encontro. Sendo assim, com uma ideia do contexto e recepção desta obra, resta apenas preparar o caminho para o que se segue: a inspiração para a divisão dos próximos capítulos em *Hiroshima* e *Mon Amour* deve-se ao excelente ensaio de

¹⁴ Tradução do autor. (WILSON, 2006:47) – “The sensuality of the film *per se* [...] provoked censure, a reviewer in *Films in Review*, for example, speaking disparagingly of the film as sexually titillating.”

¹⁵ Tradução do autor. LEUTRAT, Jean-Louis – *Hiroshima Mon Amour* (Paris: Nathan, 1994) Cit. por WILSON, 2006:47 – “La publicité a évidemment insisté sur l’image du couple, sur la relation entre un homme de couleur jaune et une femme blanche.”

¹⁶ Tradução do autor. LIFTON, Robert Jay – *Death in Life: The Survivors of Hiroshima*, London: Weidenfield and Nicolson, 1967 Cit. por WILSON, 2006:47 – “The film inevitably aroused opposition in Hiroshima [...] because some *hibakusha* [Hiroshima survivors] felt that its sensuality was an insult to the A-bomb dead.”

¹⁷ Tradução do autor. ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire – *How History Begets Meaning: Alain Resnais’s Hiroshima mon amour*, in Susan Hayward and Ginette Vincendeau, *French Film: Texts and Contexts*, London and New York: Routledge, 1990 Cit. por Wilson, 2006:49 – “*Hiroshima* precipitates a rupture of codes, through a forceful cinematographic *écriture* it dismantles the conventional order of cinema – hence the shock it felt in 1959.”

¹⁸ Tradução do autor. (WILSON, 2006:47) – “[...] Resnais’s concern is to move beyond realist representation and to find a more condensed, poetic means of expression [...]”

Wolfgang A. Luchting ¹⁹, no qual fornece uma brevíssima reflexão sobre o paradoxo do título do filme, a sua dualidade e conflito interno: “*Hiroshima*, de um lado, a própria memória da morte; *Mon Amour*, do outro, uma expressão das forças afirmativas da vida, aquelas que a perpetuam.” ²⁰ Posto isto, é entre amor e morte que Resnais e Duras conceptualizam a sua criação.

¹⁹ LUCHTING A., Wolfgang – *Hiroshima Mon Amour, Time and Proust*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21, Nº 3, 1963

²⁰ Tradução do autor. *Ibid.* Página 305 – “*Hiroshima*, on one side, the very memory of death; *Mon Amour*, on the other, an expression of the affirmative forces of life, those that perpetuate it.”

1.2 *Hiroshima* – Memória e Museologia

E a noite cresce apaixonadamente.
Nas suas margens nuas, desoladas,
cada homem tem apenas para dar
um horizonte de cidades bombardeadas.

Eugénio de Andrade in *As Palavras Interditas*, 1951

As primeiras imagens de Hiroshima que Resnais decide mostrar referem-se ao passado.²¹ Se por um lado apresenta imagens oriundas de documentários japoneses sobre o desastre atómico – numa clara dedicatória e referência do realizador aos que antes dele, já se haviam debatido com as dificuldades e preocupações de trabalhar um evento histórico tão significativo – por outro, mostra os primeiros momentos do conhecimento de Hiroshima por *Elle*. A banda sonora que acompanha as visitas da personagem feminina nesta sequência inicial é significativa, possui uma sonoridade que alude ao que poderia ser uma feira popular, mas ao invés disso, sobreposto ao som vêm-se as alas de um hospital e a exposição de um museu. Christian Martin refere:

[...] ao acompanhar-se o relato das visitas da mulher [...] com fotos de luzes chamativas que piscam e música carnavalesca, sugere-se que um turista que visita Hiroshima apreende a tragédia não como experiência, mas como espetáculo, ou até mesmo uma espécie de show de horrores.²²

Resnais certamente que validaria este ponto de vista, uma vez que insere vários planos rápidos que mostram vítimas do desastre – corpos queimados, cicatrizes, um olho aberto durante uma cirurgia – acompanhados da tal música “carnavalesca”, o que convoca a crítica do realizador à ideia de “show de horrores” que a Nova Hiroshima promove, ao mesmo tempo que sensibiliza o espectador, para as atrocidades do passado, que ainda deambulam algures pelos

²¹ Ver no Index o fotograma 1 e 2

²² Tradução do autor. MARTIN, Christian – *Skin Deep: Bodies without Limits in Hiroshima Mon Amour*. In French Forum, University of Pennsylvania Press, Vol. 38, Nº1/2, 2013. Página 270 – “[...] by accompanying the woman’s account of visits [...] with shots of gaudy flashing lights and carnival music, suggesting that a tourist visiting Hiroshima apprehends the tragedy not as experience but as spectacle, or indeed a kind of freak show.”

alicerces da cidade em renovação.²³ É por isso que as imagens indexais não se apresentam sozinhas, são acompanhadas por uma *découpage* que alterna o passado histórico com o presente narrativo. As imagens da Hiroshima bombardeada são vistas em simultâneo com as imagens da Nova Hiroshima. *Elle* (Emmanuelle Riva) caminha pelo museu, observa artefactos macabros do evento – cabelos num frasco, uma maquete da cidade destruída, estilhaços, etc... – e convence-se que já viu tudo o que há para ver. No entanto, as imagens indexais (note-se que ela não as vê) transmitem ao espectador o oposto disso, por mais que se visite o museu de Hiroshima, nunca se conhecerá o que aconteceu em Hiroshima. É esta posição paradoxal que a sequência inicial no museu define, é diante deste paradoxo que o resto do filme decorrerá.

Resnais e Duras criam com subtileza uma narrativa que coloca os personagens em confronto directo com a cidade, em que cada acção recai sempre sobre um espaço que se tenta diferenciar de um passado catastrófico. Não é por acaso que o relacionamento das personagens, em grande parte, ocorre dentro do novo hotel da cidade, cujo nome é, invariavelmente: *Hotel New Hiroshima*. Como se o amor só pudesse existir sobre espaços modernos, numa ingenuidade limpa e rasurada, que se tenta forçar a esquecer e recalcar o passado. Neste tipo de tensão, a topografia de Hiroshima começa a ser criada, os cortes rápidos de planos evidenciam isto, um resumo abrupto de uma história demasiado dolorosa para ser exposta linearmente, a natureza fragmentária é aqui convocada numa dualidade: Duas cidades numa só, duas versões de Hiroshima e duas vozes que falam sobre a cidade de modos ambivalentes. *Elle* teima que conhece e viu tudo, *Lui* (Eiji Okada) insiste que *Elle* não viu nada. A propósito disto Lynn Higgins acrescenta:

O filme expande as noções de lugar do seu significado inicial, como local geográfico literal, para uma concepção metafórica mais ampla do *topos*, ao mesmo tempo espacial, retórica e política.²⁴

Adiciono às palavras de Higgins o seguinte complemento: se Resnais torna metafórica a concepção topográfica da cidade, tornando o *topos* – o lugar – uma conglomeração de espaço, discurso e ideologia; não estará ele a representar um ponto de vista museológico sobre Hiroshima naquilo que filma? Parafraseando Roupars-Wuilleumier, não será parte da *écriture*,

²³ Curiosamente, Chris Marker faz algo semelhante quando insere as caves de Okinawa – onde ocorreu um suicídio em massa durante a segunda guerra mundial – no seu filme *Level 5*. Marker demonstra como estas caves se tornaram também uma “atração”.

²⁴ Tradução do autor. HIGGINS, Lynn – *New Novel, New Wave, New Politics: Fiction and the Representation of History in Postwar France* (Lincoln and London: University of Nebraska Press), 1996 Cit. por Wilson, 2006:59 – “The film expands the notions of place from their initial meaning as literal geographical locale to a wider metaphorical conception of *topos*, at once spatial, rhetorical and political.”

deste contraponto e contradicção de imagem e palavra, da marca autoral de Resnais, também uma ideia de “museificação do mundo”²⁵? Levando esta proposta em frente, Resnais poderá estar a demonstrar através da sequência inicial de cortes rápidos, das imagens indexais justapostas com o presente narrativo, que é impossível efectivamente *habitar* Hiroshima. Esta ideia é aterradora, pois pressupõe que Hiroshima *já não existe*. Que deixou de existir após o bombardeamento, e agora apenas resta um museu a céu aberto. O que Luchting parece comprovar:

[*Elle e Lui*] amam-se num lugar onde ocorreu um dos crimes mais horríveis e simbólicos da humanidade contra si mesma. É como fazer amor num cemitério.²⁶

Deixemos Hiroshima por uns momentos. Sobra assim a outra cidade ainda por nomear: que dizer de Nevers? Ao contrário de Hiroshima, Nevers apresenta-se enquanto espaço profundamente emocional, como âmago da psique de *Elle*. A topografia de Nevers é vívida e em permanente actualização, inicialmente um espaço de amor, depois um espaço de clausura, e, mais tarde, um local de onde se deve escapar. Acrescentando a estes factos toda a vertente de diálogo entre *Elle* e *Lui* que os envolve, mitificando e distorcendo Nevers ao longo da narrativa: recorde-se o momento em que *Elle* narra os encontros com o soldado/amante alemão.²⁷ Wilson apresenta uma perspectiva cativante sobre esta sequência:

Quando o casal está novamente na cama [...] a mulher começa a invocar uma narrativa consciente de Nevers, que é acompanhada por planos líricos dela própria, como uma rapariga a andar de bicicleta pela França campestre, observada por um soldado alemão [...] Estes planos podem funcionar como flashbacks cinematográficos – uma camada anterior de tempo, as imagens que acompanham as memórias da mulher. No entanto, não há indicação certa de que o sujeito implícito que conjura essas imagens seja a mulher e não o japonês. As imagens de Nevers, o seu rio e a sua floresta, a francesa quando menina, podem ser imaginadas pelo homem, não lembradas pela mulher.²⁸

²⁵ O termo/conceito é da autoria do filósofo Giorgio Agamben. Consiste na ideia de que existe um processo pelo qual algo se torna impossível de usar, de habitar e experienciar, separado do sujeito que o contempla e verifica. Tal como num museu, onde as obras existem separadas dos indivíduos que as apreciam, sendo impossível qualquer contacto ou interacção directa com as mesmas.

²⁶ Tradução do autor. (LUCHTING, 1963:311) – “[*Elle and Lui*] love each other in a place where one of the most horrible and most symbolic crimes of mankind against itself has taken place. It is like making love in a graveyard.”

²⁷ Ver fotograma 3 e 4

²⁸ Tradução do autor. (WILSON, 2006:53) “When the couple are again in bed [...] the woman begins to summon a conscious narrative of Nevers which is accompanied by lyrical shots of herself as a girl cycling through the French countryside, watched by a German soldier [...] These shots may function as cinematic flashbacks – a previous layer of time, the images which accompany the woman’s memories. Yet there is no sure indication that the implied subject conjuring these images is the woman and not the Japanese. The images of Nevers, its river and forest, the Frenchwoman as a girl, may be imagined by the man, not recalled by the woman.”

Aqui está um exemplo de uma actualização, pois dentro da perspectiva apresentada por Wilson, é possível compreender Nevers enquanto um espaço duplo e não definido. É na permanente alteração/actualização do estatuto de Nevers enquanto espaço – de amor, de clausura, de fuga – e na impossibilidade de verificar a quem pertencem as imagens que caracterizam o lugar – se são do homem japonês, se da mulher francesa – que Nevers se torna um espaço de múltiplas categorizações: imaginário, memorial, inventado, factual, utópico, aflitivo... e por esta razão, também, indefinido.

Voltando a Hiroshima, quando justaposta a Nevers é possível concluir um ponto em particular: que Nevers também se apresenta enquanto uma cidade dupla de Hiroshima, uma espécie de espelho que serve para relativizar o horror do bombardeamento numa história trágica de amor que pode ser compreendida, e sobretudo, que pode ser escrita. Mercken-Spaas afirma: “Hiroshima, a cidade conhecida e reconstruída, tem o direito de lembrar; Nevers, a cidade desconhecida que não foi construída, tem a obrigação de esquecer.”²⁹ Também aqui, na relação e diferenciação topográfica dos dois espaços, reside o que alguns críticos consideram uma das fraquezas de *Hiroshima Mon Amour*:

Um dos riscos do filme é a maneira como parece permitir que o trauma de Nevers tenha precedência sobre o horror em massa de Hiroshima. Isso parece confirmado especificamente na forma como o filme dá pouco ou nenhuma atenção à lembrança do Japonês de Hiroshima, à sua perspectiva.³⁰

Este risco de facto existe, mas não será que a sua existência se deve a quem vê o filme com uma perspectiva incorrecta? Considerar a ausência de uma profundidade na personagem de *Lui* é, no mínimo, injusto, e, no máximo, uma total falha na compreensão da personagem. É ignorar a ideia de realização construída por Resnais e Duras na qual Hiroshima existe sobretudo no não-dito. Se *Lui* fosse construído de um modo equivalente a *Elle* o filme seria ridículo e até obsceno. Ouvir uma personagem confidenciar o seu sofrimento sobre um acto histórico de horror indiscreto, desabafando o impossível, não seria minimamente razoável. O que teria *Lui* a dizer sobre a bomba atómica? Não seria surpreendente se não conseguisse articular um discurso sobre o assunto. Além disso, a função de *Lui* é representar um ponto de vista

²⁹ Tradução do autor. (MERCKEN-SPAAS, 1980:248) – “Hiroshima, the known and rebuilt city, has the right to remember; Nevers, the unknown city which was not built, has the obligation to forget.”

³⁰ Tradução do autor. (WILSON, 2006:53) – “One of the risks of the film is the way it appears to allow the trauma of Nevers to take precedence over the mass horror of Hiroshima. This appears confirmed specifically in the way in which the film pays little or no attention to the Japanese man’s recollection of Hiroshima, to his perspective.”

espectatorial, isto é, ele incorpora a função de mediador entre *Elle* e o espectador. *Lui* regula o trauma vicariante, que nós, espectadores, recebemos ao ver o filme.

Outra crítica relativa aos aspectos topográficos dos espaços filmados encontra-se num comentário de Donald Richie que cito de um ensaio de Adam Lowenstein: “Porquê Hiroshima? Porque não *Yokohama Mon Amour*? O facto da destruição atómica da cidade tem pouco que ver com o filme [...]”³¹ Quanto a isto, evitando repetições, creio que Donald Richie se esquece de um pormenor fundamental: A destruição atómica não tem pouco que ver com o filme, ela é o *leitmotiv* do filme. E por este motivo, tem tudo que ver. É a partir da temática atómica que o filme todo se desenvolve: *Elle* está a trabalhar num filme sobre a paz, *Lui* é um arquitecto que reconstrói e renova a cidade. O diálogo entre ambos surge precisamente a propósito de considerações relativas ao episódio horrorífico e além disso, os planos que Resnais faz da cidade convocam precisamente o passado de destruição que ela sustém.

Pensando ainda num hipotético *Yokohama mon amour*, este seria um filme muito diferente, possivelmente sobre o bombardeamento da cidade durante a segunda guerra, mas tratam-se de questões díspares e eventos muito distintos. Fazer um filme sobre Yokohama não é comparável a fazer um filme sobre Hiroshima. Não se está a lidar com um extermínio em massa transgeracional.

Parece que nestes dois exemplos citados, ambos se esquecem do mote de Duras: “É impossível falar de Hiroshima. Tudo o que se pode fazer é falar da impossibilidade de se falar de Hiroshima.”³² A postura de Resnais provém da mesma atitude, que se assemelha à conhecida máxima: um bom escritor mostra, não conta. É por isso que Resnais recusa inserir o cogumelo atómico no filme (uma primeira versão do guião de Duras iniciava o filme com um plano da explosão atómica em *fade* lento) pois isso seria corromper todo o conceito definido para retratar a catástrofe, seria fixar um momento histórico traumático numa imagem demasiado consumida.

A proposta de Resnais era outra, na qual o indivíduo possui as imagens traumáticas, mas não é capacitado de uma forma adequada para exteriorizar tamanho evento. Tal como Cathy Caruth sugere: “[...] ser traumatizado é precisamente ser possuído por uma imagem ou um

³¹ Tradução do autor. LOWENSTEIN, Adam - *Allegorizing Hiroshima Shindo Kaneto's Onibaba as Trauma Text*. In Kaplan, Ann e Wang, Ban – *Trauma and Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009. – “Why Hiroshima? Why not *Yokohama mon amour*? The fact of the atomic destruction of the city has little to do with the film [...]”

³² Tradução do autor. “Impossible de parler de Hiroshima. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de Hiroshima.”

acontecimento [...]” e atribui uma explicação ao porquê de existir uma dificuldade de exteriorização na “[...] ruptura radical e lacunas da experiência traumática [...]”³³ Devido a estas noções, a dramatização em *Hiroshima Mon Amour* revela que a verdadeira essência do evento está nas entrelinhas do não-dito, na poética da alusão.

Por conseguinte, o tema da memória está sempre presente no desenrolar do filme, o horror ao esquecimento é a força motriz de *Elle* e a vontade de recriar uma memória conjunta, o propósito de *Lui*. A memória não é somente situada num campo topográfico – Hiroshima/Nevers – também se encontra no psicológico de cada personagem. Um dos aspectos dramáticos principais consiste na batalha interior dos protagonistas (sobretudo *Elle*) para guardarem aquilo que viveram e experienciaram no passado. Uma luta que à partida está perdida, pois tal como comenta Luchting:

Por mais intensa que seja a experiência humana, ela está sempre situada no tempo, e, portanto, sujeita ao esquecimento, tanto pelo homem enquanto *continuum* histórico como pelo indivíduo enquanto a sua manifestação no presente.³⁴

Não será por isto que *Elle* afirma para o seu reflexo que se esqueceu do amante alemão?³⁵ Esquecê-lo implica também que uma parte da sua memória desapareceu. Talvez seja por isso que neste momento na casa de banho do hotel o discurso de *Elle* pareça neurótico e irracional, pois se dá conta da perda das memórias que tem do passado. Lembrar as suas memórias, como se verifica, é sempre reconstruí-las, e por isso, apagá-las, desmontá-las, criando um novo encaixe, uma nova memória que se apresenta enquanto algo que já não o é.

Aqui reside o fatalismo de *Hiroshima Mon Amour* que convidando à viagem ao fim da noite, não omite a impossibilidade de regresso depois do embarque. Resnais e Duras mostram que o processo da memória é em si igualmente traumático, pois recordar é esquecer, e não existe forma de sobreviver ao tempo. A memória do que aconteceu em Hiroshima poderá ser um dia esquecida, a memória do passado romântico com um soldado alemão está em processo de esquecimento. Não existe fuga possível, a viagem termina quando o esquecimento reina. Será por este motivo que o filme encerra com *Elle* e *Lui* a proferirem: “Hi-ro-shi-ma. Hiroshima é o

³³ Tradução do autor. CARUTH, Cathy – *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore MD: The Johns Hopkins University Press, 1995. Cit. por Wilson, 2006:4 – “[...] to be traumatized is precisely to be possessed by an image or an event [...]” e, pela respectiva, “[...] radical disruption and gaps of traumatic experience [...]”

³⁴ Tradução do autor. (LUCHTING, 1963:304) – “No matter how intense a human experience is, it is always situated in time and therefore subject to oblivion, both by man as a historical *continuum* and by the individual as its manifestation in the present.”

³⁵ Ver fotografia 5

teu nome. / É o meu nome, sim. E o teu nome é Nevers. Nevers em França.”? ³⁶ O mistério desta sequência de encerramento permanece no diálogo críptico das personagens onde parece ocorrer um regresso ao grau zero do discurso. *Elle* e *Lui* reduzem-se a Nevers e Hiroshima num gesto quase infantil de descoberta lexical, embora na verdade isto demonstre uma submissão ao esquecimento e à efemeridade da memória, como se ambos se reduzissem e condessassem nas cidades de onde provêm, num momento último de recordação. Um reconhecimento da derrota, que vai muito ao encontro de uma passagem marcante de W.G Sebald n’*Os Anéis de Saturno*:

On every new thing there lies already the shadow of annihilation. For the history of every individual, of every social order, indeed of the whole world, does not describe an ever-widening, more and more wonderful arc, but rather follows a course which, once the meridian is reached, leads without fail down into the dark. ³⁷

Pensando nestas palavras, creio que esta *sombra de aniquilação* existe no filme, numa das sequências finais, em que *Elle* e *Lui* se encontram no “Casablanca”, uma espécie de restaurante/bar. Talvez seja aqui que o momento mais vertiginoso e melancólico surge: é noite, um *close-up* em que *Lui* fala para *Elle*, e no momento de alteração do eixo – a viragem para o contra-campo onde se espera *Elle* – *Lui* revela um olhar aterrorizado, subtilmente acima da linha do olhar da sua interlocutora e, horror dos horrores, não é para *Elle* que a câmara volta, mas sim para o amanhecer. O contra-campo é o nascer do sol sobre o restaurante. A sombra que a luz da manhã faz sobre este espaço, filmado num contra-picado elevado, não será esta a sombra de aniquilação de que fala Sebald? De imediato o nascer do sol transporta-nos para a dimensão de finitude, da morte das imagens, da narrativa, e conseqüentemente do fim de todo o filme. A segunda metade de *Hiroshima Mon Amour* é nocturna e noctívaga em grande medida, e o surgimento da manhã implica o desaparecimento das personagens, das suas histórias, memórias e vivência conjunta. Sabe-se que *Elle* partirá para Paris no primeiro voo da manhã, e que *Lui* permanecerá no Japão. Ambos têm vidas paralelas, e nós espectadores, fomos uma presença tangencial, observadores de uma batalha perdida.

Resnais parece argumentar que a memória se perpetua através das acções humanas, se os protagonistas chegam ao fim do filme perdidos diante da vertigem das memórias passadas, não será uma forma de combater o esquecimento o próprio acto de fazer um filme? Não é por

³⁶ Tradução do autor. “Hi-ro-shi-ma. Hiroshima c’est ton nom. / C’est mon nom, oui. Et ton nom a toi est Nevers. Nevers en France.”

³⁷ Sebald, W.G – *The Rings of Saturn*, London: Vintage Books, Penguin Random House, 2002. Tradução Inglesa de Michael Hulse. A citação pertence ao início da página 24.

acaso que parece existir uma espécie de meta-discurso inserido em *Hiroshima Mon Amour*, existe um filme dentro do filme, este pequeno mecanismo de mise-en-abyme que mostra que *Elle* estava a participar num filme sobre a paz, um filme que serviria para celebrar Hiroshima como um espaço renovado. À semelhança de Resnais e Duras que conceberam *Hiroshima Mon Amour* para combater o esquecimento e salvar a memória de um evento.

A senhora idosa que aparece na paragem de comboio ³⁸ – presumida *hibakusha* – não será outro depoimento a esta ideia? Porquê conceber o *blocking* daquela forma, colocando uma figura misteriosa no meio dos dois protagonistas? Não será ela uma representante da memória do passado de Hiroshima que deve ser lembrado? O seu rosto jamais se esquece, qual efígie intemporal, que iguala a força do berço de Griffith em *Intolerância* (1916) ou as barcaças de vela vermelha em *Os Caçadores* (1977) de Angelopoulos. O mistério que desperta essa figura provém de uma qualidade intemporal do seu rosto, como se de repente o tempo deixasse de ser simbólico e se tornasse visível e corpóreo, a senhora idosa enquanto Tempo, que esmaga e separa as duas personagens. E é nesta sequência imprescindível, onde a desolação e o aperto da despedida se encimam, que se observa, em cada rosto, um horizonte de cidades bombardeadas.

³⁸ Ver fotograma 6

1.3 *Mon Amour* - Trauma e Linguagem

Why is it that words like these seem to me so dull and cold? Is it because there is no word tender enough to be your name?

James Joyce, in *Dubliners – The Dead*, 1914

Após a reflexão sobre a forma como Resnais mapeia e museifica Hiroshima, como fabrica e elucida os processos da memória, cabe agora procurar compreender de que maneira se representa o trauma de um ponto de vista de realização:

A solução de Resnais é recorrer a uma relação coesa entre a palavra, a imagem e o som, que funciona de acordo com dois modos específicos: O modo síncrono e o assíncrono. Quanto ao primeiro pouco se tem a dizer, dado que é o método padrão de construção narrativa. No entanto, é no segundo modo que a atenção deve ser colocada, pois *Hiroshima Mon Amour* é um filme em constante dinâmica interna devido precisamente ao modo assíncrono que contém.

Neste caso concreto, interessa observar a utilização da assincronia como forma de demonstrar a interioridade dos personagens e a representação do trauma: Veja-se como exemplo os elementos dos sinos, de que forma são inseridos na narrativa? Ora se a primeira indicação é feita através do som – ouvem-se sinos tocar aos 00:24:36' – a revelação do seu significado só será feita muito mais tarde na narrativa – ao minuto 00:59:28' – aqui são as palavras de *Elle* que permitem ao espectador descodificar o significado dos sinos, pois confessa que estes tocaram no dia em que Nevers foi libertada, no dia em que o seu amante alemão morreu. Ou quando *Elle* conta a *Lui* acerca da cave de Nevers, que só é introduzida no filme também mais tarde, numa espécie de *flashback* traiçoeiro, pois resta sempre a dúvida se a imagem das caves de Nevers não é também imaginada por *Lui*.

O fascinante uso que Resnais faz da assincronia, deve-se a estas revelações em que de repente se compreende o fragmento criado, dois pontos que depois de ligados, trabalham o tempo narrativo e a memória espectral em simultâneo. Elementos crípticos que se lançam na teia narrativa, e que se revelam no tempo certo da acção. Mas qual o propósito concreto da assincronia? Porque não revelar estes elementos ao mesmo tempo, porque não coincidir o som do sino com a imagem/palavra acerca dele? Creio que a resposta se encontra na seguinte

afirmação: “As memórias traumáticas são os restos não assimilados de experiências avassaladoras, que precisam de ser integradas nos esquemas mentais existentes e transformadas em linguagem narrativa.”³⁹ Considerando a memória traumática enquanto um conjunto de pedaços por assimilar, faz todo o sentido que a própria narrativa fílmica em *Hiroshima Mon Amour* se apresente por vezes fragmentada, e que o próprio espectador assuma uma posição mimética face às personagens que observa, acabando também por tentar construir o *puzzle* dos passados traumáticos que o filme evidencia. A assincronia serve assim como um mecanismo de realização para expor o trauma que *Elle* e *Lui* experienciaram e partilham.

Não é por acaso que Resnais programa a introdução da assincronia no filme, ela não surge de imediato, antes disso o espectador é preparado subtilmente para esse processo de fragmentação. O momento iniciático surge na marcante sequência da mão⁴⁰ – cujo gesto lembra o icónico final d’*A Caça* de Manoel de Oliveira – em que *Elle* ao ver o corpo adormecido de *Lui*, reparando na sua mão repousada, de imediato é invadida por um destes pedaços de experiência traumática. Observamos a mudança brusca do ambiente quotidiano e romântico visível no quarto, para através do *flashback*, o transtorno da memória traumática que invade *Elle* dominar o resto da sequência. É através deste momento que Resnais prepara o espectador para o lado esmagador que o trauma exerce sobre o traumatizado. Tal como E. Ann Kaplan refere:

A estrutura do trauma é precisamente aquela da ruptura repetida de segurança e conforto, pelo terror de algum evento passado incompreensível. O evento possui um indivíduo sem que ele o tenha conhecido cognitivamente. O evento não foi processado por meio de linguagem ou mecanismos de significado.⁴¹

Querirá isto dizer que *Elle* enquanto processa o trauma cognitivamente e elabora um discurso acerca dele o expurga de si? E *Lui*, por oposição, ao não falar sobre o seu passado de um modo metódico e profundo, poderá ainda estar traumatizado? São questões a ter em conta, mas para as quais, dado o final aberto que o filme possui, não se consegue obter uma resposta

³⁹ Tradução do autor. VAN DER KOLK, B. A e VAN DER HART, Onno Cit. por Roth, Michael S. – *Hiroshima Mon Amour YOU MUST REMEMBER THIS*. In *Revisioning History, Film and the Construction of a New Past*. Princeton University Press, 1995 – “Traumatic memories are the unassimilated scraps of overwhelming experiences, which need to be integrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language.”

⁴⁰ Ver fotograma 7

⁴¹ Tradução do autor. KAPLAN, E. Ann Cit. por Slade, Andrew - *Hiroshima, mon amour, Trauma, and the Sublime*. In Kaplan, Ann e Wang, Ban – *Trauma and Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009. Página 166. – “The structure of trauma is precisely that of repeated rupture of safety and comfort by terror from some past incomprehensible event. The event possesses one without one having known it cognitively. The event was not processed through language or mechanisms of meaning.”

contundente. No entanto, estas questões colocam em evidência o carácter particular das personagens de Duras e das narrativas que a própria cria. Andrew Slade afirma:

As narrações de Duras escapam do núcleo traumático que as energiza, por meio de um discurso de invenções, mentiras, memória e esquecimento. Os personagens de Duras especulam enquanto se lembram; eles inventam o presente em vez de repetirem o passado.⁴²

Aqui entra a importância da linguagem em *Hiroshima Mon Amour* uma vez que é através do discurso das personagens, quer directo, quer em *off*, que o tempo narrativo se constrói e a ideia de trauma se desenvolve progressivamente. É ao pensar a construção das personagens e as falas que as compõem que se sente a marca de Duras no filme. Slade chega inclusive a declarar:

A narração que caracteriza o filme de Resnais torna-se a marca registada do próprio estilo narrativo de Duras. O seu diálogo esparso, até mesmo vazio, os silêncios, e o seu uso de referências indeterminadas trabalham para cativar leitores ou ouvintes das suas palavras.⁴³

De facto, o estilo de Duras torna-se encantatório quando consociado às imagens e *mise-en-scène* de Resnais, pois que melhor forma discursiva se pode dar a duas personagens envoltas sobre o seu passado? Os diálogos pontuados, os silêncios incertos, uma espécie de vacuidade que paira sobre a dicção dos actores. Uma deambulação por palavras e repetições, tudo isto contribui para um constante estado de fluxo de consciência, onde se procura por uma imagem do passado nítida e pura, ou por rasurá-lo para um presente mais peremptório. Face à forma como *Elle* e *Lui* comunicam, Andrew Slade categoriza-a como *recitativa*. Na verdade, ambos os personagens parecem declamar no lugar de falar, como se a linguagem que possuem fosse provida de uma qualidade literária muito peculiar, como se no próprio acto de fala permanecesse também um resíduo de descoberta e raciocínio, como o leitor que interpreta o texto enquanto o lê em voz alta, ou o escritor que procura pela palavra certa.

Esta qualidade *recitativa* da voz dos personagens pode também revelar uma posição de não-representação, de assunção do texto escrito, como forma de potencializar ainda mais o

⁴² Tradução do autor. (SLADE, 2009:177) – “Duras’s narrations escape the traumatic core that energizes them through a discourse of inventions, lies, memory, and forgetfulness. Duras’s characters speculate as they remember; they invent the present rather than repeat the past.”

⁴³ Tradução do autor. Ibid. Página 178 – “The narration that characterizes Resnais’s film becomes the hallmark of Duras’s own narrative style. Her sparse, even bare dialogue, silences, and her use of indeterminate references work to enthrall readers or hearers of her words.”

discurso, conferindo um outro sentido mais profundo. Slade parece compartilhar desta opinião, pois afirma o seguinte:

A recitação serve como mecanismo de defesa contra o poder da representação, que coloca o texto e a escrita em estreita proximidade com as imagens dolorosas da morte; a bomba em Hiroshima e a morte do amante alemão em Nevers.⁴⁴

O modo *recitativo* faz com que a linguagem se centre em si própria, que o valor de cada sílaba seja reconhecido, e que a pertinência de cada frase tenha o desígnio certo. Criando um distanciamento necessário, onde o ângulo de abordagem para se falar da devastação atômica ou da morte de um amor profundo é conseguido. No fundo, o modo *recitativo* está muito ligado à *excessive approach* que Adrian Martin elabora:

O primeiro “movimento” crucial da escola pós-estruturalista foi minimizar o papel do autor ou director como a consciência central e controladora por trás de uma obra; em vez disso, seguindo o exemplo de Roland Barthes na teoria literária, um filme era visto como um *texto* [...] Da mesma forma, todos os filmes texto são (de acordo com esta hipótese) inerentemente *heterogêneos*, compostos por várias camadas, feitos a partir de muitos tipos de materiais que frequentemente chocam entre si – não *homogêneos*, como no ideal clássico de uma fusão de elementos polida e suavemente combinada.⁴⁵

Tendo em conta a formulação de Martin acima referida, são precisamente as várias camadas que *Hiroshima Mon Amour* possui, que fazem com que o filme se encontre inteiramente inserido dentro deste posicionamento “excessivo”. Não existe qualquer tipo de procura por homogeneidade em Resnais, é justamente o oposto, através de uma montagem variada – cortes rápidos, *close-ups*, *phantom rides*, imagem de arquivo, planos fixos, *dissolves*, *fades*, *travellings*, etc – que a fragmentariedade e dispersão são conseguidas. É neste tipo de montagem que a reflexão sobre o trauma é feita e retomando o foco nas personagens de Duras, não existem dúvidas perante a concepção de *Elle* e *Lui* enquanto vítimas de um passado violento. O estatuto de vítima que têm é fulcral para a verosimilhança e proximidade das

⁴⁴ Tradução do autor. (SLADE, 2009:179) – “Recitation serves as a mechanism of defense against the power of representation that places the text and the writing in close proximity to the painful images of death; the bomb on Hiroshima and the death of the German lover in Nevers.”

⁴⁵ Tradução do autor. MARTIN, Adrian – *What is mise en scène? Entry for a Film Theory Encyclopedia*. Março 2013 [Consultado em 22/07/2020] Disponível no url: <http://www.filmcritic.com.au/essays/miseenscene.html> - “The first crucial ‘move’ of the post-structuralist school was to downplay the role of the auteur or director as the central, controlling consciousness behind a work; rather, following the lead of Roland Barthes in literary theory, a film was seen as a *text* [...] By the same token, all film texts are (according to this hypothesis) inherently *heterogeneous*, multi-layered, made up of many types of often clashing materials – not *homogenous*, as in the classical ideal of a smoothly combined, polished fusion of elements.”

personagens face ao espectador, pois apesar de existir um limbo entre o mundo factual e o mundo imaginativo/memorial que descrevem, nunca é colocada em evidência a falsidade daquilo que são ou que narram. A chave para isto encontra-se precisamente na já referida assincronia e na fragmentariedade que o filme possui. Atente-se na seguinte ideia de Žižek: “Se a vítima fosse capaz de descrever a sua experiência dolorosa e humilhante de maneira clara, apresentando todos os dados sob uma forma consistente, essa clareza poderia levar-nos a suspeitar da sua veracidade.”⁴⁶ É justamente o oposto disto que faz com que a *suspension of disbelief* ocorra, pelo facto de nada ser claro e consistente em *Hiroshima Mon Amour*, muito mais verdadeiro tudo se torna.

O uso da linguagem que as personagens empregam também é determinante para a compreensão de uma outra questão: O que significa amar alguém? Durante todo o filme *Elle* parece debater-se com esta questão, por vezes até confundindo o amante alemão com *Lui* (por exemplo no minuto 00:47:00’) criando uma espécie de fusão entre os dois indivíduos. A propósito disto, Mercken-Spaas considera que em *Hiroshima Mon Amour* existe uma constante *transferência dialéctica*, e eu concordo com o seu ponto de vista. É neste processo que *Elle* mistura tempos e lugares, rostos e gestos. A transferência dialéctica constante no filme ajuda a compreender esta confusão interior de *Elle*. Mas esta transferência, no entanto, não se restringe apenas ao discurso das personagens. Também se aplica à dualidade Nevers-Hiroshima, aos próprios trabalhos de *Elle* e *Lui* (uma actriz que recupera o passado no filme em que participa e um arquitecto que renova a cidade) e à bipartição do próprio filme numa metade diurna e numa segunda metade claramente nocturna.

A dificuldade que *Elle* encontra em compreender e assimilar o amor há muito perdido e o amor recentemente encontrado, talvez tenha que ver com uma incapacidade de se entender a si própria. O seu passado traumático coloca-a num estado de confusão interior, e talvez não consiga compreender o que é que existe em si que possa ser amado. Segundo Žižek: “É por isso que é tão violento ou até mesmo traumático para alguém ocupar o lugar do ser amado: ser amado faz-me sentir directamente o fosso entre o que sou enquanto ser determinado e o X insondável que em mim é causa de amor. “(ŽIŽEK, 2009:56) Nesta perspectiva, *Elle* pode encontrar-se inserida neste fosso identitário, da qual a única saída é paradoxalmente o motivo da sua clausura. Isto significa que a saída seria compreender o abstracto e ilimitado “X

⁴⁶ ŽIŽEK, Slavoj – *Violência – Seis Notas à Margem*, Relógio D’Água Editores, 2009. Tradução de Miguel Serras Pereira. Página 11

insondável” que ela é. No entanto, é o impedimento de compreender o seu “X” que a leva a ser amada. Žižek adiciona: “A “barreira da linguagem” que me separa para sempre do abismo de outro sujeito é simultaneamente aquilo que abre e mantém esse abismo – o próprio obstáculo que me separa do Além é aquilo que cria a sua imagem.” (ŽIŽEK, 2009:70) Talvez seja isto o amor, uma espécie de jogo abissal entre o indivíduo e a sua projecção amada que se estende dele, entre aquele que ama e a incapacidade de conceber a génese desse amor.

Não obstante, a linguagem dos protagonistas de *Hiroshima Mon Amour* torna-se muitas vezes hermética e enigmática, naquilo que o crítico João Lopes considera ser *a resistência da história a ser contada*.⁴⁷ Isto porque as palavras de *Elle* e *Lui* costumam a ser proferidas, necessitam do seu ritmo e tempo próprios, e as memórias são demasiado difíceis de recordar, e por isso oclusivas e nubladas. Mas afinal de contas, como se veio a verificar ao longo desta leitura, não é característico de um passado traumatizante resistir à sua fixação narrativa? Não deverá criar uma indagação e inquietação no espectador? Julgo que sim, e a propósito de tudo o que foi referido, é pertinente o que Freud declara:

Como na charada do sonho, as palavras são figuradas porém, quando o enigma se resolve, as figuras deixam de ter importância e é a solução verbal que se grava na memória. E trata-se aqui, [...] de pronunciar o nome certo, de recompor as imagens que lhe estão associadas e que vêm preencher o vácuo desencadeado pelo esquecimento.⁴⁸

A voz enquanto expectativa. A imagem enquanto criação. Ao que *Elle* e *Lui* perguntariam um ao outro: Mas como pronunciar o nome certo, quando “there is no word tender enough to be your name?” Apenas Ne-vers... Apenas Hi-ro-shi-ma.... Dois lugares que se tornam nome, eternos amantes numa noite sem fim.

⁴⁷ LOPES, João – *Cinema e História – aventuras narrativas*. Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2018. Página 45.

⁴⁸ FREUD, Sigmund – *Esquecimento e Fantasma*. Assírio e Alvim, 1991. Tradução de João Manuel Peneda e Rosa Busse. Página 56.

Capítulo 2 – O último ano em Marienbad

2.1 Considerações Iniciais

Aquando da estreia e impacto de *Hiroshima Mon Amour* em Junho de 1959, Alain Resnais não tardou a realizar a sua segunda longa-metragem. De acordo com Jean-Louis Leutrat: “[...] durante o inverno de 1959-1960, dois produtores, Pierre Courau e Raymond Froment, marcaram um encontro entre Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet.”⁴⁹ Tal como se verificou no capítulo anterior, era parte do *modus operandi* de Resnais a colaboração com escritores, pelo que a química com Robbe-Grillet depressa se estabeleceu: “Os dois homens conversaram longamente e chegariam a um entendimento sobre a noção de explorar “formas cinematográficas” não-narrativas baseadas numa certa qualidade *indecifrável*.”⁵⁰ Esta “qualidade indecifrável” é de extrema importância e incontornável para a análise de *L’année dernière à Marienbad* como se irá verificar.

De um modo notório, é possível adiantar que a recepção do filme na época e nos dias de hoje foi e continua a ser controversa. Não é exagero considerar *L’année dernière à Marienbad* enquanto um filme altamente divisório. Por um lado, há quem o considere “uma peça de época decadente”⁵¹ como os críticos e investigadores Bersani e Dutoit. Quem rejeite o filme como Sellier por julgar que este “[...] dá um privilégio exorbitante ao protagonista masculino ao torná-lo o narrador de uma história cuja interpretação ele impõe às custas da personagem feminina.”⁵² E quem vá ainda mais longe como Michel Mourlet ao declarar que o filme possui: “Nenhuma noção de atuação, nenhuma compreensão dos princípios básicos do décor, nenhum sentimento pela narrativa, nada além de pequenos jogos intelectuais patéticos que brincam solenemente de ser cinema.”⁵³ Por outro lado, existem aqueles que vêm o marco

⁴⁹ Tradução do autor. LEUTRAT, Jean-Louis – *L’Année Dernière À Marienbad*. London: British Film Institute, 2000.

Tradução inglesa de Paul Hammond. – “[...] during winter 1959-1960 two producers, Pierre Courau and Raymond Froment, arranged a meeting between Alain Resnais and Alain Robbe-Grillet.”

⁵⁰ Tradução do autor. Ibid. Página 17 – “The two men spoke at length and were to ‘come to an understanding on the notion of exploring non-narrative “cinematic forms” based on a certain *indecipherable* quality”

⁵¹ Tradução do autor. BERSANI, Leo and DUTOIT, Ulysse (1993) *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais* (Cambridge MA: Harvard University Press) como citado em Wilson, 2006:85 – “a decadent period piece”.

⁵² Tradução do autor. SELLIER, Geneviève – *Masculine Singular: French New Wave Cinema* (Duke University Press, 2008) Cit. por Rosenbaum, 2009:17. – “[...] gives an exorbitant privilege to the male protagonist by making him the narrator of a story whose interpretation he imposes at the expense of the female character.”

⁵³ Tradução do autor. MOURLET, Michel – *La Mise en scène comme langage* (Paris: Henri Veyrier, 1987), p.87. Cit. por Leutrat, 2000:7. – “No notion of acting, no grasp of the rudiments of décor, no feeling for narrative, nothing but pathetic little intellectual games which solemnly play at being cinema.”

cinematográfico que *L'année dernière à Marienbad* representa: Jacques Brunius afirma em 1962 que “*Marienbad* é o maior filme alguma vez feito, e deve-se ter pena de quem não consegue ver isso.”⁵⁴ E, mais tardiamente, David Bordwell e Kristin Thompson comentam que “[...] muito do fascínio do espectador por *Marienbad* reside no processo de descoberta da sua ambiguidade.”⁵⁵ Além disto, Bordwell e Thompson oferecem ainda uma perspectiva de grande importância acerca do problema “divisório” de *Marienbad*:

É por isso que *Marienbad* fascina umas pessoas, mas frustra outras. Quem vai à espera de uma história compreensível e se recusa a abandonar essa expectativa pode sair perplexo e desanimado, a sentir que o filme é “obscuro”. Mas *Marienbad* rompeu com as expectativas convencionais ao sugerir, talvez pela primeira vez na história do cinema, que um filme narrativo se podia inteiramente basear numa estrutura semelhante a um jogo de pistas causais, espaciais e temporais, sobre significados implícitos elusivos.⁵⁶

Aqui reside a dificuldade de *Marienbad*, pois é necessário que o espectador se liberte de qualquer preconceito ou expectativa prévia ao visionamento do filme. Mas após se libertar, nada se torna mais fácil, antes pelo contrário, ao entrar no jogo que *Marienbad* propõe, torna-se impossível de sair. A meu ver, o filme é de facto “obscuro”, mas esta característica torna-o ainda mais apelativo à reflexão, embora igualmente mais difícil de interpretar e argumentar. É por isso que a crítica a *Marienbad* se torna muitas vezes limitativa. Uma vez mais, Bordwell e Thompson elucidam:

Quando confrontados com a maioria dos filmes, [...] os críticos estariam à procura de significados implícitos por trás do enredo. Mas, diante de *Marienbad*, as suas interpretações eram simplesmente tentativas de descrever os eventos que acontecem na história do filme.⁵⁷

Sendo que não é do meu interesse particular redigir um comentário meramente descritivo e preso a questões de *storyline*, sugiro que a proposta para o comentário a este filme

⁵⁴ Tradução do autor. BRUNIUS, Jacques-Bernard – *Every Year in Marienbad or The Discipline of Uncertainty, Sight and Sound* vol.31 no.3, Summer 1962, p.123. Cit. por Leutrat, 2000:7. – “*Marienbad* is the greatest film ever made, and to pity those who cannot see this.”

⁵⁵ Tradução do autor. BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin – *Film Art: An Introduction*, 1979. Página 396. – “[m]uch of *Marienbad*’s fascination for the spectator rests in the process of discovering its ambiguity.”

⁵⁶ Tradução do autor. Ibid. – “This is why *Marienbad* fascinates some people but frustrates others. Those who go expecting a comprehensible story and refuse to abandon that expectation may come away baffled and discouraged, feeling that the film is “obscure”. But *Marienbad* broke with conventional expectations by suggesting, perhaps for the first time in film history, that a narrative film could base itself entirely on a gamelike structure of causal, spatial, and temporal hints about elusive implicit meanings.”

⁵⁷ Tradução do autor. Ibid. Página 391 – “When faced with most films, [...] critics would have been looking for implicit meanings behind the plot. But, faced with *Marienbad*, their interpretations were attempts simply to describe the events that take place in the film’s story.”

seja inspirada na premissa que Duras estabeleceu para *Hiroshima Mon Amour*, ou seja: É impossível falar de *Marienbad*. Tudo o que se pode fazer é falar da impossibilidade de se falar de *Marienbad*. Pelo que os próximos capítulos procurarão analisar o filme não de um modo descritivo, mas sim pela procura de uma análise tangencial e urdida. Parece-me que a magia desta obra emblemática de Resnais se encontra nas várias ramificações que estabelece entre o seu interno fílmico e o mundo “real” /exterior que o permeia.

2.2 Influência e Narração

To be or not to be, that is the question [...]

Shakespeare, Hamlet 3.1.63

Pensar em *O último ano em Marienbad* envolve necessariamente uma reflexão sobre o passado histórico do cinema de então. Quer isto dizer que o filme de Resnais presta tributo e toma inspiração a variadas obras cinematográficas decorrentes dos anos 50 e até mesmo anteriores a esta época dourada. Jean-Louis Leutrat explica:

Os anos 50 foram de grande riqueza no que diz respeito ao cinema. [...] Em 1958-59 muitos realizadores criaram obras de grande importância [...] Uma transformação estava em andamento que tentava responder ao facto de que a situação, o ponto de vista que se poderia ter do mundo, havia mudado.⁵⁸

Começa aqui nesta contextualização histórica um dos motivos pelos quais *Marienbad* é considerado por muitos um filme difícil. Existe na narração e forma estrutural da obra uma qualidade não-natural, isto é, o espectador é de imediato asoberbado por uma dimensão de dispositivo. Não se trata de uma história que vai ser contada, mas antes uma experiência cinematográfica que vai ser vivenciada. Compreende-se isto num dos *travellings* iniciais em que se observa uma plateia de pessoas imóveis, como estátuas, assistindo a uma peça de teatro⁵⁹. Aqui a ideia de um possível realismo fílmico é deixada à margem, o domínio do onírico e hermético toma posse. O *voice-over* não coincide com a imagem, novamente o poder da assincronia, em que a descrição arquitectónica feita por parte do narrador coincide com os rostos estáticos da audiência, ao invés de coincidir com o próprio espaço da acção. Aludindo à possibilidade dessa mesma audiência fazer parte integrante daquele lugar, na igual medida dos corredores, do estuque, das molduras e afins. A propósito destas observações Leutrat indica:

Se concedermos a um filme a possibilidade de ter uma ambição poética em vez da tradicionalmente ficcional, se não tomarmos o cinema como um mecanismo criado

⁵⁸ Tradução do autor. (LEUTRAT, 2000:13) – “The 50’s were of great richness where cinema is concerned. [...] In 1958-59 many directors created works of vital importance [...] A transformation was at work which attempted to address the fact that the situation, the viewpoint one could have of the world, had changed.”

⁵⁹ Ver fotograma 8

exclusivamente para contar histórias, se aceitarmos que uma obra nos pode surpreender e propor algo diferente do que a que estamos habituados, então este filme não é mais perturbador do que obscuro [...] ⁶⁰

Considero que se de facto um espectador aceitar a possibilidade de ser surpreendido, ou melhor, que se renda e se deixe levar pelo filme de Resnais, depressa compreende que dentro do obscurantismo de que Leutrat fala, existe também uma claridade muito própria, que talvez só o olhar mais ambientado ao escuro consiga descortinar. Um destes indícios de claridade prende-se com aquilo que considero ser a *influência* presente em todo o filme. Há quem considere *Marienbad* uma história sobre fantasmas, ou seja, uma história onde os mortos ganham vida:

Num lugar que não é diferente de uma espécie de limbo, a meio caminho entre a vida e a morte, um conjunto de seres humanos, isolados do mundo e para todos os intentos e propósitos mortos, passam o seu tempo em buscas inúteis e repetitivas. ⁶¹

Embora esta teoria seja subjectiva e varie conforme o espectador, (haverá quem considere *Marienbad* um filme sobre mortos e outros sobre vivos) a teoria da influência é observável ao longo de todo o filme, e, de um certo modo, reafirma a ideia de *Marienbad* enquanto filme fantasmagórico. Pensemos no conceito de *Tessera* proposto por Harold Bloom:

Tessera, que é conclusão e antítese; [...] significa um sinal de reconhecimento, o fragmento por exemplo de um pequeno vaso que, com os outros fragmentos, constituiria o vaso. Um poeta «completa» antiteticamente o seu precursor lendo o poema-pai de modo a reter os seus termos mas fazendo-os significar noutra sentido, como se o precursor não tivesse conseguido ir suficientemente longe. ⁶²

Sabe-se que Resnais se dedicava à cinefilia, via muitos filmes e conhecia bastante bem os seus “precursores”: “Os gostos de Resnais eram em coisas cinematográficas. De 1958 a 1961 [...] ele chegou mesmo a dar uma lista aos *Cahiers du Cinéma*, sem ordem de preferência, dos

⁶⁰ Tradução do autor. (LEUTRAT, 2000:9) – “If we grant to a film the possibility of having a poetic rather than traditionally fictional ambition, if we do not take the cinema to be a mechanism meant exclusively for telling stories, if we accept that a work might surprise us and propose something different to what we’re accustomed to, then this film is no more disturbing than it is obscure [...]”

⁶¹ Tradução do autor. (LEUTRAT, 2000:28) – “In a place which is not unlike a kind of limbo, midway between life and death, a number of human beings, isolated from the world and to all intents and purposes dead, pass their time in idle and repetitive pursuits.”

⁶² BLOOM, Harold – *A Angústia da Influência – uma teoria da poesia*, Livros Cotovia, 2007. Tradução de Miguel Tamen. Pág. 72.

dez melhores filmes de cada um desses anos.”⁶³ Claro está que nessa lista se encontravam nomes de realizadores icônicos, dentro os quais destaco Alfred Hitchcock, e acrescento a este outros dois nomes, o de Fritz Lang e o de Georg Wilhelm Pabst. É Jean-Louis Leutrat quem aponta inicialmente para a possibilidade de vestígios destes realizadores em *Marienbad*: “Resnais pediu aos membros da sua equipa para irem ver ou rever vários filmes à Cinemateca.”⁶⁴ Sendo que alguns destes filmes pertenciam aos realizadores acima mencionados, isto leva-me a considerar que *Marienbad* se encontra, em parte, sobre a *influência* destes três realizadores (não querendo com isto dizer que outras obras não tenham influenciado Resnais) onde através dos seus filmes vejo relações pertinentes com *Marienbad*. Este trio torna-se basilar quando visto dentro do conceito de Bloom. Isto significa que *Marienbad* é a *Tessera* de Resnais face a Hitchcock, Lang e Pabst. Pensemos nas palavras de Bloom:

Os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam para si próprias. Mas nada se consegue de graça, e a auto-apropriação implica as imensas angústias da dívida, visto que nenhum fazedor forte deseja a realização que não conseguiu por si criar. (Bloom, 2007:63)

Será por este motivo que Resnais insere um vulto de Hitchcock no início de *Marienbad*?⁶⁵ Será uma forma de pagar a dívida? *Vertigo* tinha estreado em 1958 – três anos antes da estreia de *Marienbad* – e causado uma enorme agitação no meio cinematográfico de então. Pensemos como exemplo no aspecto labiríntico de *Vertigo*, na forma como Hitchcock filma os espaços, na inesquecível sequência da ascensão de John Ferguson (James Stewart) ao topo da igreja, onde a escadaria em espiral encaminha o destino final. Ou no *zoom-in* lento sobre o cabelo apanhado de Madeleine (Kim Novak) enquanto observa o “quadro-espelho” no museu, onde novamente o motivo da espiral surge. Não estarão estes elementos representados em *Marienbad*? Os corredores infinitos filmados em *travellings* lentos, os cortes que misturam espaços interiores com exteriores, a própria narrativa criada por Robbe-Grillet, a falta de memória de *A* semelhante à de Madeleine, tudo isto não deve um pouco a *Vertigo*?

A “qualidade indecifrável” que Resnais e Robbe-Grillet procuravam encontra-se num primeiro indício no filme de Hitchcock, na temática do duplo, na justaposição entre o real e o onírico, alucinação e sobriedade. *Marienbad* utiliza estes elementos e eleva-os a um patamar

⁶³ Tradução do autor. (LEUTRAT, 2000:14) – “Resnais’s tastes were in things cinematic. From 1958-61 [...] he actually gave a list to *Cahiers du Cinéma*, in no order of preference of the ten best films for each of these years.”

⁶⁴ Tradução do autor. (LEUTRAT, 2000:62) – “Resnais asked the members of his team to go and view or review various films at the Cinémathèque.”

⁶⁵ Ver fotograma 9

diferente pois não os submete numa lógica determinada pela narrativa. Peter Harcourt refere: “[em] *Marienbad*, a característica superficial mais marcante é o seu staccato, qualidade fragmentada, a sua maneira nervosa de saltar de detalhe em detalhe.”⁶⁶ Se em *Vertigo* a fragmentação existe dentro da psique dos protagonistas, em *Marienbad* o fragmento assume-se enquanto estrutura totalitária. Todo o filme é fragmentário, e por isso infindo, na medida em que cada visualização de *Marienbad* presta uma nova apreciação e teoria acerca do que se viu. Exemplo disso encontra-se na relação entre a palavra e a imagem no filme de Resnais, tal como indica Harcourt: “[...] o comentário muitas vezes antecipa as imagens adequadas, o que pode mais uma vez parecer uma espécie de provocação estética; mas também transforma todo o filme numa espécie de sonho.”⁶⁷ É nesta relação de “antecipação” entre palavra e imagem que *Marienbad* desenvolve a base de fragmentação para o filme, e é através disto que o espectador ganha a possibilidade de descobrir um objecto novo a cada visualização. Pois nas diferentes ligações entre palavra e imagem estão também os variados sentidos que se podem depreender da narrativa.

Peter Harcourt intitula *Marienbad* enquanto *cold perfection*, porém, este título poderia também ser atribuído a *Der müde tod/A Morte Cansada* (1921) de Fritz Lang. Resnais e Robbe-Grillet ao utilizarem a circularidade do jogo de *Nim*, onde *X* e *M* se debatem, onde *X* perde sempre. Tomam inspiração na estrutura circular de *A Morte Cansada*, onde os planos das velas – das tentativas de escapar à morte – vão sendo apagadas. Como se cada vela apagada fosse um palito de *Nim* retirado. A morte em *Marienbad* não é tão visível como no filme de Lang, mas ainda assim parece sempre imanente, por detrás das sombras dos jardins, nos gestos de *A*, nas palavras de *X*, no próprio semblante e postura de *M* (Sacha Pitoëff), que muito lembra Bernhard Goetzke (A Morte) no filme de Lang⁶⁸, pela sua imponência, soturnidade e força. Leutrat lembra ainda como nota final, um outro momento de contágio d’*A Morte Cansada* em *Marienbad*:

É admissível, de facto, ver no plano final da cena da balastrada um eco da escada de *A Morte Cansada* (1921), subida pela jovem mulher ao encontro da “cansada Morte”.⁶⁹

⁶⁶ Tradução do autor. HARCOURT, Peter – *Toward the certainty of doubt Part II*. In *Film Comment*, Vol. 10 Nº1, 1974, 27. – “[in] *Marienbad*, its most striking surface characteristic is its staccato, fragmented quality, its nervous way of jumping from detail to detail.”

⁶⁷ Tradução do autor. (HARCOURT, 1974:27) – “[...] the commentary often anticipates the appropriate images, which might seem once again like a kind of aesthetic teasing; but it also turns the whole film into a kind of dream. “

⁶⁸ Ver fotograma 10

⁶⁹ Tradução do autor. (LEUTRAT, 2000:62) – “It’s permissible, in fact, to see in the final shot of the balustrade scene an echo of the stairs in *Destiny* [título inglês para *A Morte Cansada*] (1921), climbed by the young woman going to her meeting with ‘weary Death’.”

Quanto a Pabst, a influência do seu filme *Caixa de Pandora* (1929) é crucial para se compreender a criação e caracterização da personagem A interpretada por Delphine Seyrig. Tal como aponta Leutrat: “Alain Resnais queria que Delphine Seyrig se parecesse com Louise Brooks na sua atuação, penteado e maquilhagem.”⁷⁰ Vendo A dentro desta óptica, torna-se complicado separá-la de *Lulu* dadas as semelhanças que unem as duas personagens. Começando pelo corte de cabelo histórico de Louise Brooks, que ecoa nos lisos cabelos de Delphine Seyrig⁷¹ e terminando em toda a forma como a personagem A se comporta: Ora em controlo da situação, ora totalmente submissa, por vezes certa sobre o que diz, outras repleta de incertezas. Mas sempre com total poder sobre os homens e o decurso dos eventos. *Lulu* em *Caixa de Pandora* comporta-se exactamente assim. A sua existência, numa ambígua inocência e perversidade, desperta a loucura masculina para os mais extraordinários esforços. A em *Marienbad* também se comporta exactamente assim, alertando para a possibilidade de ser vítima de uma violação, mas ao mesmo tempo, devido à forma dúbia das suas palavras e acções, torna impossível auferir a veracidade de tal cenário.

Deste modo, *Marienbad* é a *Tessera* de Resnais face a estes três realizadores, uma vez que estabelece vários sinais de reconhecimento, e, no entanto, excede-os. Tal como Bloom considera ser o carácter “antitético” que o precursor deve ter para com os seus “poetas-pais”, Resnais reconhece a influência de Hitchcock, Lang e Pabst em certos aspectos fragmentários que foram destacados anteriormente, mas excede-os/ultrapassa-os através dessa mesma criação oposta/antitética que é *Marienbad* face aos três filmes mencionados.

Porquê é que excede os precursores? Porque é que *Marienbad* é antitético face a esses filmes? A resposta está no carácter altamente formal de *Marienbad* enquanto objecto fílmico, e no abandono de uma narrativa lógica de causa-efeito. A radical não-convenção de *Marienbad* torna-o um filme *oposto* aos filmes de Hitchcock, Lang e Pabst. Dentro do raciocínio de Bloom, compreende-se que Resnais retém os termos e ideias expressas por Hitchcock, Lang e Pabst, mas fá-los significar de um modo diverso ao inserir essas referências num contexto fílmico não-narrativo e altamente formal. Tal como Harcourt considera: “Em *Marienbad*, as perfomances

⁷⁰ Tradução do autor. (LEUTRAT, 2000:62) – “Alain Resnais wanted Delphine Seyrig to resemble Louise Brooks in her acting, hairstyle and make-up.”

⁷¹ Ver fotograma 11

são todas tão estilizadas e as questões humanas tão teóricas que nos sentimos livres para responder ao filme como uma forma pura [...]”.⁷²

É precisamente nesta consideração de *film as pure form* que Resnais consegue a separação dos seus precursores, e se torna ele próprio – usando o termo de Bloom – um *poeta forte*. Pois separa-se através da aposta na forma e estética do filme, na total ausência de coesão narrativa e storyline e por fazer um filme imerso num paradoxo, pois na ausência de sentido e na pluralidade de sentido que advém disso está o paradoxo, tal como Harcourt alude: “Como o próprio filme [...] infinitamente intrigante porque infinitamente sem sentido.”⁷³ A proposta de *Marienbad* é radicalmente diferente face à própria ideia de descoberta e conhecimento que habitualmente se confere à visualização de um filme, isto é, *Marienbad* não é um filme que se compreenda, que se rememore narrativamente, que se explique. A “experiência *Marienbad*” é uma espécie de marca de água que recai sobre a íris de quem vê o filme e a marca para sempre, algo que, talvez, só a iridologia saiba explicar. Ou, posto de um modo mais eloquente e assertivo, naquilo que Alex Ling define: “Simplesmente, *Marienbad* não é um filme *a ser conhecido*, mas sim *a ser decidido*. Esta decisão é, literalmente, todo o “ponto” do filme.”⁷⁴ Mas essa decisão é extremamente complicada de ser tomada, pois no fundo é decidir entre duas coisas: *A* e *X* conheceram-se ou não previamente? Estamos perante encontros e desencontros ou traumas e recalcamientos? Tal como Ling indica, o ponto do filme reside na resposta dada a estas perguntas, no sim ou não, no ser ou não ser, mas como veremos no capítulo seguinte, *Marienbad* é uma obra que escapa a qualquer tipo de respostas, permanecendo sempre em torno dela um conjunto de interrogações, para grande deleite de Resnais e Robbe-Grillet.

⁷² Tradução do autor. (HARCOURT, 1974:27) – “In *Marienbad*, the performances are all so stylized and the human issues so theoretical that we feel free to respond to the film as pure form [...]”

⁷³ Tradução do autor. Ibid. – ““Like the film itself [...] infinitely intriguing because infinitely meaningless.”

⁷⁴ Tradução do autor. LING, Alex – *Alain Resnais and the Mise en Scène of Two*, In *Badiou and Cinema* (página 140), Edinburgh University Press, 2011. Acedido através do seguinte link: <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1r2229.11> - “Simply, *Marienbad* is not a film to be *known*, but rather one to be *decided*. This decision is, quite literally, the entire “point” of the film.”

2.3 Amnésia e Desdobramento

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde imergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo.

Sophia de Mello Breyner Andresen in *25 de Abril*

Tal como verificado no capítulo anterior, *Marienbad* é um filme que coloca no espectador a capacidade de ser ele próprio a decidir sobre a história que viu. É por este motivo que o filme que Resnais e Robbe-Grillet conceberam se torna complexo, pois fornece indícios que provocam uma necessidade de decifração durante o visionamento do filme, mas que, na verdade, são indecifráveis. Qualquer decisão que o espectador tome sobre os eventos que observou é impossível de ser verificada, pois *Marienbad* é um filme intencionalmente críptico. Este efeito é conseguido em grande medida através da personagem de Delphine Seyrig (*A*) pois nela reside a ambiguidade da narrativa. Sendo que em nenhum momento se compreende na totalidade a sua afinidade para com *X* e *M*, e é nesta dinâmica de constante interrogação e dúvida perante o relacionamento destas personagens que o filme opera e evolui, tal como Leutrat aponta:

Todas as perguntas são feitas em relação a esse esquema: estará um dos personagens a dizer a verdade? Eles conheceram-se realmente? Se sim, esteve envolvida a sedução? Ou violação? Ela prometeu? Estará ela a fingir ter-se esquecido? Ela esqueceu-se verdadeiramente?⁷⁵

Para nenhuma destas questões existe resposta, no entanto, todas elas apontam para uma característica específica de *A*: o carácter amnésico que possui. *A* por um lado parece involuntariamente não se conseguir recordar do seu passado, parece nunca ter conhecido *X* (Giorgio Albertazzi), e, por outro, parece fazê-lo propositadamente. Esta atitude ambígua da personagem tem uma correlação estreita com o próprio modo operativo da memória. Isto é,

⁷⁵ Tradução do autor. (LEUTRAT, 2000:28) – “All the questions are posed in relation to this schema: is one of the characters telling the truth? Did they really meet? If so, was seduction involved? Or rape? Did she promise? Is she pretending to have forgotten? Has she really forgotten?”

existe uma natureza tendenciosa no nosso processo de rememoração e esquecimento. Tal como Freud alude:

A função da memória, que nós gostamos de imaginar como um arquivo aberto a todos aqueles que são ávidos do saber, está assim sujeita a ser deteriorada por uma tendência da vontade, tal como acontece com qualquer parte da nossa actividade dirigida para o exterior. (FREUD, 1991:18)

Observando assim o comportamento de *A* neste prisma, é possível alegar que existe uma certa vontade de não-cooperação da personagem para com o estado de coisas que a envolve, uma resistência, na qual a ambiguidade de *A* é uma figuração literal dos processos memoriais. É por isso que a personagem se torna fascinante, porque a sua constituição contribui para o mistério e infinitude de *Marienbad*. Como se Delphine Seyrig representasse uma personagem eternamente incompleta. Claro está que a decisão de criar uma relação entre palavra e imagem em constante assincronia, ajuda à criação deste efeito – vozes que se ouvem enquanto se vêem pessoas de boca fechada, uma música de órgão que toca enquanto se observam músicos com instrumentos de cordas, a repetição hipnótica da *voz-off* – mas é a forma lânguida e exausta com que *A* comunica, em conjunto com a forma felina e esguia com que se movimenta, que fazem a personagem funcionar.

Além disto, o interesse no carácter amnésico de *A* tem que ver também com a relação que estabelece com a atitude de Resnais e Robbe-Grillet face ao que pensam e partilham acerca de *Marienbad*. De um certo modo, quer o realizador, quer o argumentista, se comportam de uma forma semelhante à heroína que criaram. Numa primeira instância importa salientar o curioso fenómeno que existe entre o guião escrito por Robbe-Grillet e o filme realizado por Resnais. São obras independentes uma da outra, e até mesmo diferentes, onde o exemplo mais significativo se encontra na “cena da violação”. Segundo o guião de Robbe-Grillet existe uma cena em que *A* é explicitamente violada, no entanto, Resnais recusou-se a fazê-la e antes preferiu aludir a essa possibilidade, através de um jogo de cortes rápidos de *travelling-shots* – um tanto ou quanto sobre-expostos – de *A* no quarto de hotel. Naquilo que Emma Wilson considera:

Parece uma escolha hábil ensaiar a violação, por assim dizer, e apagar a própria cena: em primeiro lugar, porque evita a violência contra Delphine Seyrig e a violência explícita na tela; também porque assim cria tentação no espectador, não nos permitindo

saber se a violação que parece implícita, embora não vista, passou a dominar e incorporar as relações ente X e A.⁷⁶

Concordo com Wilson, sobretudo no ponto que fornece acerca da implicitude que a decisão de Resnais permite. Isto porque a vontade de Robbe-Grillet tinha que ver com um filme mais explícito e directo, no qual, se podia antever um passado mútuo entre A e X – caso a violação fosse mostrada – no qual, evidentemente, se tinham conhecido ou cruzado, e a partir daí várias injunções poderiam ser feitas pelo espectador acerca do filme. A mestria de Resnais, a meu ver, é negar totalmente qualquer possibilidade de explicitação, em vez disso, organiza todo o filme em torno de ambiguidades, tornando-o muito mais apelativo porque muito mais intrigante. Por isso, subtilmente, Resnais tem uma espécie de amnésia selectiva em relação àquilo que aproveita, ou não, do guião de Robbe-Grillet. Numa segunda instância, as parecenças com A surgem no comportamento de ambos para com tudo o que implica o filme, pois tanto Resnais como Robbe-Grillet famosamente parecem “esquecer” a questão central de *Marienbad*:

Muito falado na altura da estreia do filme, o acordo entre os dois homens era, para todos os efeitos, uma mera fachada. A sua “discordância” altamente orquestrada veio à tona quando se tratava de responder a uma questão menor; acerca, por exemplo, de que os personagens se conheceram ou não num passado problemático: provavelmente não, segundo o romancista, sendo a resposta do cineasta a oposta.⁷⁷

Este pequeno jogo entre Resnais e Robbe-Grillet funcionou de um modo brilhante para perpetuar a ambiguidade de *Marienbad* e cultivar a sua dimensão enigmática. Além disto, Robbe-Grillet alude com frequência para o aspecto artificial do filme, por vezes em jeito de provocação para com a audiência. Por exemplo, quando entrevistado a propósito da cena em que M explica e descreve as estátuas, Robbe-Grillet diz o seguinte:

Pergunta: O público e a crítica estão todos prontos para acreditar em M, pois a sua explicação parece basear-se na “história”. O senhor está a brincar com o público aqui?

⁷⁶ Tradução do autor. (WILSON, 2006:78) – “It seems a deft choice to rehearse the rape, as it were, and to erase the scene itself: in the first place because it avoids violence to Delphine Seyrig and explicit violence on screen; also because it thus tantalizes the viewer, not allowing us to know whether the rape which seems implied, though not viewed, has come to dominate and embody the relations between X and A.”

⁷⁷ Tradução do autor. (LEUTRAT, 2000:19) – “Made much of at the time of the film’s release, the agreement between the two men was to all intents and purposes a mere façade. Their highly orchestrated “disagreement” came out when it came to replying to a more minor question; on the fact, for instance, that the characters had or hadn’t met in a problematic past: probably not, according to the novelist, the film-maker’s response being the opposite.”

Robbe-Grillet: Completamente, já que estes são personagens que também nunca existiram, personagens históricos que eu inventei. E a estátua também não existe. É uma estátua que foi construída para o filme!⁷⁸

A propósito disto é importante mencionar que apesar da peça *Rosmer*, naquilo que Leutrat considera ser uma alusão a *Rosmersholm* de Ibsen⁷⁹, ter surgido inicialmente no filme, a estátua não deixa de ser um dos principais objectos que permitem observar o desdobramento que *Marienbad* suscita. Leutrat chega mesmo a considerar a estátua enquanto “[...] característica do jogo de interpretações que o filme provoca.”⁸⁰ O porquê de possuir esta característica exemplificativa do “tom” de *Marienbad* é revelado através de uma pequena citação de Hubert Juin:

Foi Resnais quem teve a ideia dessas duas figuras numa pintura de Poussin: duas figuras no fundo da tela, realmente indecifráveis. Tão indecifráveis que o escultor [...] perguntou se eram dois homens ou duas mulheres [...] A disputa foi resolvida por Resnais, que concluiu que se tratava, sem dúvida, de um homem e uma mulher.⁸¹

Todavia, não é só o facto de a estátua em *Marienbad* ser proveniente de figuras indecifráveis de um quadro de Poussin, o quadro, esse mesmo, também se encontra por decifrar. Isto é, não se sabe qual é a pintura de Poussin que inspirou Resnais. Talvez nenhuma o tenha inspirado e seja tudo ainda parte do “jogo amnésico”, talvez o quadro de Poussin se assemelhe à *Marienbad* retratada no filme, que é inexistente, tal como as palavras de Robbe-Grillet comprovam: “Não existe ano passado, e *Marienbad* já não se encontra em nenhum mapa.”⁸² Que não se surpreenda assim o leitor, ao saber que *O último ano em Marienbad* foi na realidade filmado em cinco locais, três deles palácios: Nymphenburg, Amalienburg, Schleissheim. Um deles sala de um palácio: Antiquarium de Munique. Um deles estúdio: Photosonor em Paris,

⁷⁸ Tradução do autor. BROWN, Royal S. – *An interview with Alain Robbe-Grillet*, In *Literature/Film Quarterly*, Vol. 17, N°2, Salisbury University, 1989. Página 82. – “Question: The public and the critics are all ready to believe M, since his explanation seems to be based on “history”. Are you making fun of the audience here? // Robbe-Grillet: Completely, since these are historical characters who never exist either, historical characters I invented. And the statue doesn’t exist either. It’s a statue that was constructed for the film!”

⁷⁹ Mais informação sobre o papel da peça *Rosmersholm* em relação com *Marienbad* pode ser encontrada em Leutrat, 2000:30.

⁸⁰ Tradução do autor. (LEUTRAT, 2000:49) – “[...] characteristic of the play of interpretations the film elicits.”

⁸¹ Tradução do autor. Ibid. – “It was Resnais who had the idea of those two figures in a Poussin painting: two really undecipherable figures in the background. So undecipherable that the sculptor [...] asked if it was two men or two women. [...] The quarrel was resolved by Resnais, who concluded that it was unquestionably a man and a woman.”

⁸² Tradução minha. Cit. por WILSON, 2006:68 – “Il n’y a pas d’année dernière, et *Marienbad* ne se trouve plus sur aucune carte. “

onde se filmaram apenas interiores. Quanto à mítica estância de Marienbad? Apesar de servir como inspiração, não tem representação no filme, dela apenas se extraiu o nome alemão.

É nesta medida que considero *Marienbad* um filme sobre desdobramentos por excelência, pois a *mise-en-abyme* que o filme constrói consegue ultrapassar o próprio *medium* e povoar o mundo exterior que o rodeia. Ao continuar o fio de associações que o filme de Resnais desvela, depressa se descobrem os mais fascinantes acontecimentos. Veja-se por exemplo o fenómeno quase mítico que o local de Marienbad adquire: Numa primeira fase, Goethe na sua reputada *Trilogia da Paixão* (*Trilogie der Leidenschaft*, 1823) escreve 14 poemas sobre a temática do amor, ou, tendo em conta o contexto da sua escrita, mais pertinente seja considera-los poemas de desamor. Não obstante, o mais famoso poema, nomeado *Elegia* – nos estudos literários cunhado como *Elegia a Marienbad* – deixa implícito todo o contexto que envolve a *Trilogia da Paixão*:

To me is all, I to myself am lost,
Who the immortals' fav'rite erst was thought;
They, tempting, sent Pandoras to my cost,
So rich in wealth, with danger far more fraught;
They urged me to those lips, with rapture crown'd,
Deserted me, and hurl'd me to the ground.⁸³

Esta Pandora, não é nem Louise Brooks nem Delphine Seyrig, mas sim Ulrike Von Lewetzow, filha do duque de Mecklenburg-Schwerin durante o reinado de Frederico II. Sabe-se que Goethe e Ulrike se conheceram em Marienbad no ano de 1821, e o poeta, na altura com 72 anos, apaixonou-se de imediato pela jovem mulher, que à data tinha apenas 17 anos. Goethe chegou inclusive a pedir a mão de Ulrike sem sucesso, motivo que o levou a escrever a *Trilogia da Paixão* como forma de expurgar a rejeição que havia sofrido. É curioso notar que apesar de Ulrike ter rejeitado Goethe, esta nunca se casou, morrendo aos 95 anos em Trebivlice.

Será que Resnais tinha conhecimento desta história de amor impossível e falhada? Algumas estrofes de Goethe parecem proferidas pelas personagens de *Marienbad*, podendo

⁸³ GOETHE, Johann Wolfgang Von – *Trilogy of Passion*, Createspace Independent Publishing Platform, 2015. Tradução Inglesa de Hjalmar Hjorth Boyesen. Página 10.

muito bem serem lamentos de X para A, veja-se por exemplo a seguinte estrofe do poema *Werther*:

To meet again is sweet, to part is sad,
Again to meet again is still more glad,
And years in one short moment are enshrin'd;
But oh, the harsh farewell is hid behind!⁸⁴

Tendo em conta a história passada de Marienbad – local – e a história figurada de *Marienbad* – filme – torna-se particularmente apelativo estabelecer esta comparação de X com Goethe e A com Ulrike. Além disso, as ideias de Robbe-Grillet parecem estar num mesmo elo de intersecção para com as de Goethe. Sobretudo se o interesse de um homem de 72 anos por uma jovem mulher de 17 for observado enquanto algo próximo de uma violação. Robbe-Grillet diz o seguinte: “Eu diria que a violação, nos meus filmes, é a paixão masculina, enquanto que na história, geralmente construída pela mulher, é a armadilha que atrai o homem para alguma coisa, geralmente morte.”⁸⁵ Ao qual Goethe acrescenta: “And then again passions’ wavering force/ Drew us along in labyrinthine course; And we, consum’d by constant misery,/ At length must part – and parting is to die!”⁸⁶

Parece-me que existe em ambos os casos uma relação entre paixão e morte, e que o percurso labiríntico referido por Goethe é uma constante em *Marienbad*, da mesma forma que Goethe poderia considerar a sua paixão pela jovem Ulrike como algo perfeitamente normal e admissível, tal como Robbe-Grillet encara a violação nos seus filmes. Estas considerações têm a devida substância, no entanto, sem saber ao certo o ponto de vista de Resnais e Robbe-Grillet face ao passado histórico/poético de Marienbad, tornam-se um exercício puramente especulativo.

Apesar disso, e como forma de concluir, importa salientar a segunda fase do desdobramento que o local de Marienbad recebe: Sebald, em 14 de Agosto de 1999 – o dia da escrita do poema é, por magia, génio ou coincidência, igual ao número de poemas da *Trilogia da Paixão* – escreve *Elegia a Marienbad*, poema de título homónimo ao de Goethe, e no qual

⁸⁴ Ibid. Pág. 5, linhas 7-10.

⁸⁵ Tradução do autor. (BROWN, 1989:82) – “I would say that rape, in my films, is male passion, whereas in the story, usually put together by the woman, it’s the trap that draws the man into something, usually death.”

⁸⁶ GOETHE, Johann Wolfgang Von – *Trilogy of Passion*, Createspace Independent Publishing Platform, 2015. Pág. 5, linhas 15-18.

relata a sua visita a um pequeno museu em Marienbad, no qual observa peculiares objectos pertencentes a Ulrike:

there was a wick trimmer
& a sealing wax dish,
a little waste tray of
papier maché & a pen-
drawing of Ulrike's on
carton, the perspective
a little shaky, depicting
the North Bohemian place
Trebivlice, where she
lived unmarried up to
the time of her death. [...] ⁸⁷

O que é fascinante no poema de Sebald parte do seu interesse preciso pelos vários objectos que encontra enquanto indícios de *memento mori* e na ausência de mitificações ou eufemismos em relação ao passado histórico/poético de Marienbad. Aliás, existe mesmo um sentido de humor apurado para com o museu de Marienbad, sobretudo em relação à representação de Ulrike:

And then there
is a steel engraving
showing Fräulein von
Lewetzow towards the
end of her life.
The one who wooed her then
has long been lying
under the soil & she
stands in a heavy
taffeta frock next to

⁸⁷ Sebald, W. G. – *Marienbad Elegy*, Tradução de Michael Hamburger. Irish Pages, Vol.1, Nº2, The Justice Issue, 2002-2003.

a book table with
a horrible coiffure of
cork-like curls & a
ghostly white face.⁸⁸

Assim termina a análise d'*O último ano em Marienbad*, um filme intrigante, inexplicável e eterno, que invoca um espaço mítico, onde figuras incontornáveis das artes por lá caminharam e se inspiraram. Marienbad é o triângulo perfeito, o local central e idílico onde três épocas convergem, onde três poetas existem, um filme se inspira e dois poemas se escrevem. E por isso, como seria de esperar, livres habitam a substância do tempo.

⁸⁸ Ibid.

Trabalho de Projecto

Recordo-me das reuniões iniciais onde se procurou identificar no que consistiria o trabalho de projecto a apresentar: na altura fazia sentido para mim de algum modo investigar um passado histórico pessoal, cruzando-o com outros eventos, que não teriam necessariamente que ter uma relação lógica, mas sim uma relação de proximidade entre si. Queria por exemplo investigar a história do meu bisavô, que caçava abetardas em Castro Verde, investigando a abetarda – a maior e mais pesada ave voadora da europa, em vias de extinção, e cuja maior população europeia habita as planícies de Castro Verde – e, de algum modo, relacionar isto com a Batalha de Ourique e a transumância praticada durante décadas que marcou as planícies daquela região.

Como ponto de partida comecei por fazer alguma pesquisa dispersa sobre todos estes temas, e ao mesmo tempo fui colecionando um vasto conjunto de imagens, que de algum modo representassem o meu imaginário para com Castro Verde e o passado histórico que me interessava. Desde quadros do Silva Porto, fotografias do Walker Evans e da Dorothea Lange, as fotografias de nuvens do Stieglitz, os registos de Alfredo Cunha e Artur Pastor, até mesmo fotografias da *National Geographic* que representassem abetardas, tudo isto são exemplos do que consistia esse conjunto de imagens. A ideia era de algum modo construir uma espécie de *mood board* no qual conseguisse encontrar um tom ou uma estética na qual me reconhecesse. Foi também por volta desta altura que o professor Vítor Gonçalves me recomendou a leitura d' *Os Anéis de Saturno* de W.G Sebald. O livro marcou-me muito e agora que o projecto está concretizado, creio que foi o primeiro ponto crucial para o seu desenvolvimento.

Foi após a sua leitura que comecei a divergir a pouco e pouco do universo das abetardas e do meu bisavô e a centrar-me mais nas minhas memórias e nos meus medos. Começava a compreender que o fascínio que me unia às abetardas e à história do meu bisavô tinha que ver com uma ideia de extinção, uma ideia de morte. E foi através dessa percepção que comecei a refletir sobre o meu medo da mortalidade e da impermanência das coisas. Foi neste processo de investigação e descoberta que começou um crescente interesse por uma procura do passado muito específica: Uma procura pela efemeridade da vida, pela destruição latente em tudo o que existe. De um passado que necessariamente deixou de ser presente e de um presente que se encontra em processo de se tornar passado.

Em paralelo, enquanto desenvolvia estes pensamentos, um evento inesperado tomou conta da realidade de todos nós. Face à emergência da pandemia fui forçado a tentar modificar as ideias iniciais de explorar Castro Verde e o passado familiar que me ligava a esse espaço, pois não acreditava que fosse possível efetuar uma rodagem por lá enquanto o estado de coisas estivesse incerto. Creio que motivado por todas estas circunstâncias, a história do meu bisavô caçador de abetardas apesar de interessante, começou a figurar-se demasiado distante de mim, e não conseguia encontrar uma forma de explorar criativamente a temática.

Mantinha em mente as palavras de Sebald, e continuava obcecado pela forma fluida como ele ligava tempos e eventos, mas sobretudo, como também ele era atormentado pelo impermanente e transitório. Ainda assim, encontrava-me num período de incerteza face ao que fazer, e eis que surgiu o segundo ponto crucial: A descoberta das cartas e fotografias provenientes da guerra do ultramar escritas pelo meu tio-avô para o meu avô paterno. Cartas nas quais eram descritos episódios do quotidiano na base militar em Cufar Nalú, na Guiné, para onde o meu tio-avô tinha sido destacado. Bem como alguns relatos de operações militares ou de emboscadas sofridas e feitas.

Foi ao ler estas cartas e ao observar as fotografias de arquivo que continuei a perseguir a espiral de raciocínio em que me encontrava, e o período de leitura das cartas coincidiu com o encontro do livro de Ernest Becker, *The Denial of Death*. No qual Becker elabora uma série de teorias e explicações para problematizar a morte enquanto questão central da vida humana. Durante este momento coincidente entre a leitura das cartas e a leitura deste livro, decidi, como forma de começar a trabalhar as ideias de impermanência e a refletir sobre a morte, escrever uma série de cartas para mim próprio. As regras eram simples: escrever cada carta depressa, sem tema prévio, sem correções, sem releituras após a escrita imediata. O propósito disto era tentar conseguir algo próximo de um fluxo de consciência, no qual me aproximasse do que quer que fosse escrever sem a noção concreta do que é que escrevia e deixar-me levar.

Este exercício fez-me chegar a conclusões pertinentes, na medida em que após ter escrito as cartas – foram sete no total – e ter esperado cerca de duas semanas até as reler – de modo a esquecer-me delas e dos seus conteúdos – pude ter uma ideia geral dos pontos comuns que persistiam de carta para carta. Todas elas versavam sobre memórias passadas, sobretudo de infância, e acabavam por espelhar a finitude das coisas, sendo que algumas delas tocavam em momentos marcantes ou traumáticos da minha história pessoal.

Foi perante a análise das minhas cartas que comecei a tentar estabelecer elos de ligação para com as cartas do meu tio-avô, e este processo permitiu-me fazer uma triagem dos elementos que me interessavam naquilo que eu tinha escrito. Procurei sobretudo manter episódios que possuíssem violência ou destruição de qualquer tipo, uma vez que me interessava trabalhar estas ideias de um ponto de vista de realização. No entanto, ao verificar o resultado final, ao observar as cartas do meu tio-avô cruzadas com as minhas, compreendi que não me interessava particularmente utilizar e reflectir acerca daquilo que o meu tio-avô tinha vivenciado, antes preferia que o filme se mantivesse focado nas minhas memórias. Esta compreensão foi o passo necessário para começar a escrita do guião e encontrar o filme: uma deriva interna sobre as minhas memórias do passado e uma reflexão acerca da impermanência do mundo. O título do filme esteve comigo o tempo todo, é um fragmento de uma frase d’*Os Anéis de Saturno*, mas só o compreendi chegado a este momento: *A Incessante Conquista da Escuridão*.

Durante o processo de escrita do guião comecei por utilizar passagens das cartas que tinha escrito e trabalhei-as de um modo mais concreto, pensando nas referências fílmicas que me inspiraram, tais como os filmes de Resnais que estudei para a tese, assim como a curta-metragem *As mãos negativas* de Duras ou a média e longa metragem, *La Jetée* e *Sans Soleil* respectivamente, de Chris Marker. Interessava-me trabalhar o *voice-over* de um modo semelhante ao destes realizadores, numa mistura de tom poético – Duras – e ensaístico – Marker – com vozes que apresentassem elementos de sincronia e assincronia – como se observa em Resnais. Para isso construí o guião enquanto diálogo a duas vozes: uma voz masculina e uma voz feminina, que conversam acerca da impermanência do mundo, questionam a inescapável morte e recordam e repensam memórias antigas. Divagando acerca das imagens e dos espaços que vêm, tentando compreender o porquê de existir uma finitude em todas as coisas, uma morte impossível de contornar e por esse motivo, um rasto destrutivo em tudo aquilo que existe. Uma das vozes é a minha e a outra voz pertence à actriz Rita Poças, que creio que representa uma espécie de anjo da morte, um fantasma que permanece ao longo da curta-metragem e que considero que dá não só uma atmosfera e dinâmica diferentes ao diálogo, como também uma outra componente de interioridade ao filme.

Enquanto escrevia o guião fui também visitar lugares marcantes da minha infância e fotografei-os, sendo que depois os inseri como fotogramas no corpo do texto, isto deu-me a certeza de que queria filmar nalguns destes espaços. Utilizei as fotografias de arquivo do meu

tio-avô apenas como porta de entrada para o filme, como veículos para introduzir o tom e a atmosfera pretendidos. Além disto, são as fotografias de arquivo que permitem a passagem do filme a cores para preto e branco. É por isso uma curta-metragem que embora seja documental no que toca ao seu conteúdo (a reflexão e indagação acerca das minhas memórias), apresenta indícios ficcionais na sua forma (o recurso ao diálogo), e por isso não deixa de se enquadrar dentro de um certo experimentalismo.

Terminando assim a descrição pormenorizada do desenvolvimento do projecto – desde a concepção da ideia até à escrita do guião – cabe agora relatar o processo de produção e pós-produção do mesmo: As filmagens decorreram ao longo de três dias entre Setúbal e Vila Nogueira de Azeitão, sendo que os dias de rodagem foram divididos de acordo com três categorias: 1 – Filmagens diurnas; 2 – Filmagens nocturnas; 3- Filmagens com autorização. Visto que durante o período de escrita do guião, tinha ido tirar fotografias a locais que me interessavam e feito a *repérage* desses espaços, tinha uma ideia muito concreta do que queria filmar, e que planos pretendia fazer, sendo que por isso as filmagens decorreram sem qualquer tipo de contrapartidas. Adiciono a isto o facto de a equipa ser pequena, apenas eu enquanto realizador e o Fábio Silva enquanto director de fotografia. Tal situação permitiu que todo o processo fosse mais íntimo e focado, ajustado face à atmosfera pretendida no filme.

No que toca às filmagens diurnas, estas foram feitas no dia 16 de Março e consistiram nos planos feitos num caminho de terra batida com oliveiras, e nos planos feitos numa casa abandonada. As filmagens nocturnas foram realizadas no dia 18 de Março, sendo que um gerador foi alugado de modo a que se pudesse ligar um projector no meio da mata a ser filmada. O objectivo foi criar um efeito de alto contraste entre luz e sombra nas árvores que queria filmar, sendo que nesse dia se efetuaram os planos dos sobreiros mortos, assim como os planos referentes às fotografias de arquivo do meu tio-avô. Para último lugar ficaram as filmagens com autorização, isto é, as filmagens no centro hípico do Convento de São Domingos e na Piscina Municipal de Azeitão, que necessitavam de permissão prévia. Nestes locais foram filmados os planos do cavalo e do balneário respectivamente. As captações de voz – da minha e da Rita – foram feitas a 7 de Abril e de seguida começou a montagem e pós-produção: A montagem durou cerca de quatro dias (15 a 18 de Abril) e a pós-produção duas semanas (19 de Abril a 1 de Maio), sendo que o foco principal desta fase final foi o *sound design*, criado pelo André de Almeida, e a correcção de cor, feita pela Matilde Quesada.

Foi neste enquadramento de eventos e na contribuição generosa de todos aqueles que intervieram e participaram criativamente na feitura da curta-metragem que o trabalho de projecto se realizou. Creio que o que pretendia com o filme foi alcançado, criar algo que promova uma reflexão, na qual o espectador possa, por si, começar a sua própria procura por sentido, e também ele, questionar a efémera existência daqueles que vivem, e o porquê de ter que ser assim. Um filme introspetivo, promotor de uma consciência acerca da efemeridade, da morte, da memória, e em suma, do nosso lugar no mundo.

Conclusão

Sendo assim cabe agora concluir o estudo feito com três breves notas: Numa primeira instância será feita uma síntese final dos principais argumentos levantados ao longo da dissertação. Numa segunda instância considero ser pertinente reservar algumas palavras para a grande figura que inspirou este estudo: Alain Resnais, onde tentarei demonstrar a relevância do seu legado. Por último, no terceiro momento, será argumentado de que modo a curta-metragem realizada enquanto trabalho de projecto se articula com os objectos de estudo.

Comecemos por *Hiroshima Mon Amour*: Observou-se de que modo Resnais, em parceria com Duras, concebem uma topografia para Hiroshima – Retratam-na num conflito duplo: Se por um lado existe a Nova Hiroshima em reconstrução, por outro, existe a Velha Hiroshima, destruída e inimaginável. Deste modo, é lógico afirmar que através do contraste e justaposição entre as duas ideias de cidade, Resnais parece argumentar que Hiroshima – enquanto cidade original – já não existe, que aquilo que se vê nas renovações urbanas é outra coisa, que os destroços que se tentam encobrir são os únicos fragmentos de acesso à verdade encapsulada no passado. Precisamente, é este o termo a reter: fragmento. Nevers surge enquanto consolidação desta ideia. A cidade rememorada por *Elle* existe dentro da sua mente, ora cândida, ora devastadora, cabendo assim inquirir se de facto Nevers existe mesmo, ou é somente um local imaginário. Nevers é o mecanismo ficcional com o qual se consegue explicar esta tese de Resnais: Que Nevers está para Hiroshima como um fragmento de memória está para uma ruína.

Além disso, verificou-se também de que forma a topografia urbana cede espaço para a “topografia” dos personagens, isto é, para a investigação dos seus interiores. Levado pela ideia de fragmento, o espectador é convidado a percorrer a geografia emotiva de *Elle e Lui*. Mas de que forma se consegue este objectivo de um ponto de vista de realização? Tal como argumentado, o acesso à interioridade dos personagens é feito através da relação entre a palavra e a imagem, sobretudo na aplicação do efeito de assincronia. A razão de ser desta decisão de Resnais deve-se em grande parte às necessidades específicas requeridas para representar o conceito de trauma: tal como verificado no capítulo 1.3 – Trauma e Linguagem, o traumatizado não é provido de linearidade nos seus processos de reminiscência. Deste modo a assincronia surge enquanto representação fragmentária, e por isso, veículo de eleição para demonstrar os

processos mentais de alguém traumatizado. Conclui-se assim que Resnais, consegue representar o horror e a tragédia do desastre atômico, mantendo-se circunscrito à sua perspectiva autoral. Esta é observada em *Hiroshima Mon Amour*, através da forma como filma o espaço urbano, mapeando a cidade, e pela maneira como dá a conhecer os seus personagens, tornando-os fragmentários nos seus diálogos e acções.

Passemos agora para *O último ano em Marienbad*: Este estudo, como se observou, foi feito de um modo diferente, pois ao invés da análise de proximidade efectuada para *Hiroshima Mon Amour*, em *Marienbad* a abordagem foi elaborada em forma de teia associativa. Viu-se que o principal argumento para o estudo do filme foi retirado do conceito de *Tessera* de Harold Bloom. Relembrando:

Tessera significa um sinal de reconhecimento. [...] Um poeta «completa» antiteticamente o seu precursor lendo o poema-pai de modo a reter os seus termos mas fazendo-os significar noutra sentença como se o precursor não tivesse conseguido ir suficientemente longe. (BLOOM, 2007:72)

Foi então estabelecida uma relação entre o filme de Alain Resnais e três nomes canónicos da história do cinema: Hitchcock, Pabst e Lang. Dentro da lógica *bloomiana* argumentou-se que a *Tessera* de Resnais face a estes três realizadores era *O último ano em Marienbad*: na medida em que utiliza e retém ideias narrativas ou imagéticas, estabelecendo assim o “sinal de reconhecimento”, e, no entanto, excede-as ao fazer valer tais ideias no âmbito de um filme não-narrativo e altamente formal. Fazendo com que *O último ano em Marienbad* seja um filme antitético face aos filmes que o influenciam. É por isso que, assumindo esta ordem de ideias, Resnais se torna um *poeta-forte*, pois consegue exceder os seus precursores, e deste modo quebrar as amarras da influência, criando uma obra única e inigualável.

Num segundo momento foi feita uma deriva em torno das várias relações que o filme estabelece com o exterior. Verificou-se de que modo a ideia e o nome de Marienbad se desdobram em três espaços distintos, nos quais habitaram três figuras históricas das artes e humanidades. Sabe-se que Goethe esteve em Marienbad, onde sofreu de um amor não correspondido, algo que pode ter relação com o filme de Resnais, quando comparados os eventos. Sabe-se que W.G Sebald visitou Marienbad e escreveu sobre este amor frustrado de Goethe. Por fim, sabe-se que Resnais e Robbe-Grillet se inspiraram na magia e no ícone de Marienbad para criar um filme surpreendente. Foi precisamente dentro desta ideia de surpresa e fascínio que se encerrou a análise deste filme.

Tendo em conta que esta dissertação procurou mostrar de que forma os filmes em estudo são obras-primas da história do cinema, é importante salientar o homem por detrás da realização dos mesmos. Alain Resnais por vezes, na contemporaneidade, parece encontrar-se esquecido da história quando se numeram ou mencionam realizadores, quando se fala da *nouvelle vague*, quando se reflete acerca de um “cinema moderno”. Devem-se então algumas palavras que permitam compreender a relevância de Resnais nos dias de hoje: Numa primeira instância é um dos principais representantes dos primórdios daquilo que se considera ser o *filme de arte*. Laura Rascaroli define este género da seguinte forma:

O filme de arte, tal como se desenvolveu na Europa especialmente na década de 1960, numa época em que o cineasta “se tornou” um autor, em que assumiu uma posição central tanto nos discursos textuais quanto extra-textuais e, reconectando-se às experiências das vanguardas históricas, assim como aprendendo com as novidades introduzidas pelo neo-realismo italiano, tentou produzir uma visão pessoal, privada e idiossincrática do mundo.⁸⁹

Considerando esta definição é possível compreender que Alain Resnais foi um dos primeiros *auteurs* do cinema europeu, o seu ponto de vista e a sua visão enquanto realizador foram de tal ordem originais que durante o período de tempo entre *Hiroshima Mon Amour* e *O último ano em Marienbad*, Resnais era considerado por muitos como o mais importante realizador europeu. De tal modo que Jean-Louis Leutrat chega mesmo a admitir que o domínio estético e a importância da cinematografia de Resnais duraram mais de uma década:

Se é tomada a palavra “moderno” para designar o que pertence aos nossos tempos mais imediatos ou, mais precisamente, àquele ponto extremo da contemporaneidade já orientado para o futuro, não se pode deixar de reconhecer que, por cerca de uma dúzia de anos, de meados dos anos 50, a meados dos anos 60, Alain Resnais foi sem dúvida o cineasta moderno *por excelência*.⁹⁰

Então porque motivo Resnais parece por vezes ignorado pelo público? Porque é que as atenções sempre que se refere a *nouvelle vague* parecem esquecer a presença de Resnais? Uma

⁸⁹ Tradução do autor. RASCAROLI, Laura – *The Personal Camera - Subjective cinema and the essay film*, Columbia University Press, 2014. Página 108. – “The art film, as it developed in Europe especially in the 1960’s, at a time when the filmmaker ‘became’ an auteur, took up a central position in both textual and extra-textual discourses and, reconnecting to the experiences of the historic avant-gardes, as well as learning from the novelties introduced by Italian neorealism, attempted to produce a personal, private, idiosyncratic vision of the world.”

⁹⁰ Tradução do autor. (LEUTRAT, 2000:64) – “If one takes the word ‘modern’ to designate what pertains to our most immediate times or, more precisely, that extreme point of contemporaneity which is already oriented towards the future, then one cannot help recognising that, for a dozen years or so, from the mid-50’s to the mid-60’s, Alain Resnais was undoubtedly the modern film-maker *par excellence*.”

explicação poderá ser o facto de Alain Resnais ter-se enquadrado naquilo que se intitula a *rive gauche* – juntamente com Chris Marker e Agnès Varda – independente e diferente da *rive droite* onde se inserem Godard e Truffaut. Sendo que estes últimos, em especial Godard, atingiram um carinho especial para muita gente, esta pode ser uma explicação plausível. O foco da *nouvelle vague* para muitos poderá residir maioritariamente em Godard em detrimento de outros autores. Outra explicação pode ter que ver com a “dificuldade” dos filmes que Resnais apresenta; a sua proposta é notoriamente ousada e complexa, os seus filmes são difíceis de compreender para alguns, e as suas idiossincrasias por vezes inacessíveis.

Apesar de não existir uma resposta concreta para estas indagações, é interessante referir que embora Godard possa ser – de um modo geral – o rosto da *nouvelle vague*, Resnais foi uma grande influência para ele, tal como indica Leutrat: “Em 1959, Godard argumentou que Resnais era o ‘segundo maior montador do mundo, depois de Eisenstein’ [...]”⁹¹ e além disso que “*Le Mépris* (1963) claramente deve [...] a *L’Année dernière à Marienbad*: uma relação é tecida entre o filme de Resnais e o filme de Godard através da presença das estátuas [...]”⁹² Creio que estes exemplos ilustram com clareza a dimensão da figura de Resnais durante o seu tempo. Mas, poderá perguntar o leitor, que relevância tem o seu legado nos dias de hoje?

Acho que existe um episódio concreto que permite responder a esta questão: Christopher Nolan, grande figura do cinema *mainstream* contemporâneo em entrevista à *Film Comment* a propósito de *Inception* (2010) diz o seguinte:

Pergunta: A sua paisagem de sonho está repleta de alusões a todos os tipos de filmes.[...]

Nolan: Esta é uma história sobre pessoas a partilhar um sonho, então queres ser ilimitado nas tuas referências. [...] Há algumas semanas atrás, assisti ao DVD da Criterion de *O último ano em Marienbad*. Eu nunca tinha visto o filme antes, mas ainda assim existem momentos em *Inception* que são semelhantes a *Marienbad* porque eu vi filmes de cineastas que o viram.⁹³

⁹¹ Tradução do autor. (LEUTRAT, 2000:66) – “In 1959 Godard argued that Resnais was ‘the second greatest editor in the world, after Eisenstein’ [...]”

⁹² Tradução do autor. Ibid. – “*Le Mépris* (1963) clearly owes [...] to *L’Année dernière à Marienbad*: a relationship is woven between Resnais’s film and Godard’s film through the presence of the statues [...]”

⁹³ TAUBIN, Amy e NOLAN, Christopher – *Dream Work*, In *Film Comment*, Vol. 46, Nº4, Film Society of Lincoln Center, 2010. Página 32. – “Question: Your dreamscape is filled with allusions to all kinds of movies. [...] // Nolan: This is a story about people sharing a dream, so you want to be limitless in your references. [...] A few weeks ago, I watched the Criterion DVD of *Last year at Marienbad*. I’d never seen the film before, and yet there are moments in *Inception* that are similar to *Marienbad* because I’d seen movies by filmmakers who had seen it.”

Penso que nada mais é necessário acrescentar perante aquilo que Nolan diz, não é a influência que Resnais tem para com ele que surpreende, é algo muito mais poderoso que isso, é a influência que Resnais tem para com as gerações que vêm depois do seu tempo, a pertinência e o fascínio que os seus filmes despoletam ecoa pelo futuro.

Dito isto, e como nota final, é clara a influência que Resnais teve durante o desenvolvimento do meu trabalho de projecto. Olhando para trás reparo que fiz um caminho semelhante aos filmes que estudei, na medida em que também eu parti de um guião “literário”, sendo que depois pensei na carga imagética e na realização. À semelhança de Duras ou Robbe-Grillet, escrevi um guião enquanto objecto acima de tudo textual, que sobrevivesse enquanto algo independente ao filme, quase uma espécie de ensaio pessoal, ou anotação diarística. Depois, inspirado por Resnais, comecei a reflectir acerca das possíveis imagens, dos lugares, dos movimentos de câmara e planos que desejava fazer. Foi um processo a dois passos, num momento pensei-me escritor, noutra realizador.

Durante a concepção do filme sabia que queria utilizar o preto e branco, por um lado porque me atraía o efeito estético e porque se adequava à temática do filme. Por outro, porque tendo em conta que queria filmar locais e objectos bastante díspares, considerei que esta escolha de cor tornaria tudo mais coerente. Além disso, o estudo de *Hiroshima Mon Amour* e d’*O último ano em Marienbad*, permitiram-me compreender o uso de técnicas que nunca tinha explorado na totalidade, como por exemplo os *zoom in/zoom out* e variados *fades*. Apliquei estas técnicas na concepção da curta-metragem, e creio que o resultado foi positivo. Também me interessava a lentidão e o ritmo particular que estes filmes de Resnais possuíam, os *travellings* lentos e os movimentos de câmara compassados fascinaram-me. Nessa medida, houve vários planos que optei por filmar em câmara lenta, reduzindo os *frames* de modo a obter o efeito pretendido.

Por fim, o ensinamento último que extraí do estudo atento do método de realização de Resnais, foi que é possível ligar assuntos gerais – como a morte e a efemeridade – através da minha própria interioridade. Por exemplo, através da criação de uma personagem feminina que não existe, que é uma fragmentação de mim e que serve de veículo à minha expressão interior, consegui explorar através de um diálogo fabulado as minhas memórias e traumas. Tornando uma questão universal num ponto de vista particular e autoral.

Desta maneira considero que os objectos de estudo se enquadraram no meu trabalho de projecto, e é com satisfação que sinto que tudo aquilo que aprendi, ou sobre o qual reflecti

durante a escrita desta tese, se reflecte na curta-metragem. Quer as temáticas, quer as técnicas que se observam no filme foram de algum modo um reflexo da análise cuidada que fiz dos filmes de Resnais, e de todas as leituras complementares que foram feitas. Por isso sinto-me bastante grato por ter tido a oportunidade de estudar estas obras-primas, de ter aprendido bastante, e, ao leitor, um reconhecido apreço por me ter acompanhado até aqui.

Bibliografia:

Livros citados:

BLOOM, Harold

A Angústia da Influência – uma teoria da poesia, Livros Cotovia, 3ª edição, 2017.

Tradução de Miguel Tamen. ISBN 9789727953714

FREUD, Sigmund

Esquecimento e Fantasma. Assírio e Alvim, 1991. Tradução de João Manuel Peneda e

Rosa Busse. Organização, supervisão e posfácio de José Martinho. ISBN 9789723702675

GOETHE, Johann Wolfgang Von

Trilogy of Passion, Createspace Independent Publishing Platform, 2015. Tradução

Inglesa de Hjalmar Hjorth Boyesen. ISBN 9781515137009

JOYCE, James

Dubliners, Surrey: Alma Books Ltd, 2017. ISBN 9781847496317

LEUTRAT, Jean-Louis

L'Année Dernière À Marienbad. London: British Film Institute, 2000. ISBN

0851708218/9780851708218 – Tradução em inglês de Paul Hammond.

LING, Alex

Alain Resnais and the Mise en Scène of Two, In *Badiou and Cinema* (página 140),

Edinburgh University Press, 2011. Acedido através do seguinte link:

<http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1r2229.11>

LOPES, João

Cinema e História – aventuras narrativas. Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2018.

ISBN 9789898863720

RASCAROLI, Laura

The Personal Camera - Subjective cinema and the essay film, Columbia University Press, 2014. ISBN 9781906660130

SEBALD, W.G

The Rings of Saturn, London: Vintage Books, Penguin Random House, 2002. ISBN 9780099448921 – Tradução Inglesa de Michael Hulse

SHAKESPEARE, William

Hamlet, Relógio D'Água Editores, 2015. ISBN 9789896414672 – Tradução de António M. Feijó

WILSON, Emma

Alain Resnais, Manchester: Manchester University Press, 2006. ISBN 9780719064074

ŽIŽEK, Slavoj

Violência – Seis Notas à Margem, Relógio D'Água Editores, 2009. ISBN 9789896410957 – Tradução de Miguel Serras Pereira

Artigo em publicação periódica:

BROWN, Royal S.

An interview with Alain Robbe-Grillet, In *Literature/Film Quarterly*, Vol. 17, Nº2, Salisbury University, 1989. Página 82.

CARDULLO, Bert

The Symbolism of Hiroshima Mon Amour. In *Film Criticism*. Allegheny College, Vol.8. Nº2, 1984, 39.

COHEN, Keith

Pleasures of Voicing: Oral Intermittences in Two Films by Alain Resnais. In *L'Esprit Créateur*. The Johns Hopkins University Press, Vol.30, Nº2, 61.

HARCOURT, Peter

Toward the certainty of doubt Part II. In *Film Comment*, Vol. 10 Nº1, 1974, 27.

LUCHTING A., Wolfgang

Hiroshima Mon Amour, Time and Proust. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21, Nº 3, 1963

MARTIN, Christian

Skin Deep: Bodies without Limits in Hiroshima Mon Amour. In *French Forum*, University of Pennsylvania Press, Vol. 38, Nº1/2, 2013.

MERCKEN-SPAAS, Godelieve

Destruction and Reconstruction in Hiroshima Mon Amour. In *Literature/Film Quarterly*. Salisbury University, Vol. 8, Nº 4, 1980, 244.

SEBALD, W. G.

Marienbad Elegy, Tradução de Michael Hamburger. *Irish Pages*, Vol.1, Nº2, The Justice Issue, 2002-2003.

TAUBIN, Amy e NOLAN, Christopher

Dream Work, In *Film Comment*, Vol. 46, Nº4, Film Society of Lincoln Center, 2010. Página 32.

Capítulo em Livro editado/coordenado por outro(s) autor(es):

LOWENSTEIN, Adam

Allegorizing Hiroshima Shindo Kaneto's Onibaba as Trauma Text. In Kaplan, Ann e Wang, Ban – *Trauma and Cinema.* Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009, ISBN 9789622099791

ROTH, Michael S.

Hiroshima Mon Amour YOU MUST REMEMBER THIS. In Rosenstone, Robert A., editor. *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past.* Princeton University Press, 1995, ISBN 9780691025346

SLADE, Andrew

Hiroshima, mon amour, Trauma, and the Sublime. In Kaplan, Ann e Wang, Ban – *Trauma and Cinema.* Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009, ISBN 9789622099791

Site Internet:

MARTIN, Adrian

What is mise en scène? Entry for a Film Theory Encyclopedia. Março 2013 [Consultado em 22/07/2020]

Disponível no url: <http://www.filmcritic.com.au/essays/miseenscene.html>

Vídeos:

GUZMÁN, Adriana

[Adriana Guzmán]. (11 Janeiro de 2013). *Alain Resnais Interview 2* [Video]. Youtube. Disponível no url: https://www.youtube.com/watch?v=S_WSCZzi2rk

Filmografia:

Angelopoulos, Theodoros

Os Caçadores, 1977, 168 minutos, cor

Duras, Marguerite

As Mãos Negativas, 1978, 14 minutos, cor

Griffith, D.W

Intolerance, 1914, 198 minutos, preto e branco

Hitchcock, Alfred

Vertigo, 1958, 128 minutos, cor

Lang, Fritz

Der müde tod/A Morte Cansada, 1921, 97 minutos, preto e branco

Marker, Chris

Level 5, 1997, 110 minutos, cor

La Jetée, 1962, 28 minutos, preto e branco

Sans Soleil, 1983, 104 minutos, cor

Pabst, Georg Wilhelm

A Caixa de Pandora, 1929, 152 minutos, preto e branco

Resnais, Alain

Van Gogh, 1948, 20 minutos, preto e branco

Gauguin, 1950, 12 minutos, preto e branco

Guernica, 1950, 12 minutos, preto e branco

Les statues meurent aussi, 1950-53, 30 minutos, preto e branco

Nuit et brouillard, 1955, 31 minutos, preto e branco/cor

Hiroshima mon amour, 1959, 90 minutos, preto e branco

L'année dernière à Marienbad, 1961, 94 minutos, preto e branco

Oliveira, Manoel

A Caça, 1963, 21 minutos, cor

Index:

Fotograma 1 e 2



Os primeiros planos de Hiroshima, o hospital (esquerda) e o museu (direita) [00:04:00' e 00:04:47']

Fotograma 3 e 4



A sequência lembrada por *Elle* ou imaginada por *Lui*. [00:40:02' a 00:42:30']

Fotograma 5



Elle reconhece diante do espelho o esquecimento, uma das principais funções necessárias à memória. [01:12:07']

Fotograma 6



Na estação de comboios a memória do passado histórico toma forma corpórea na mulher misteriosa que se interpõe entre os personagens. [01:21:09']

Fotograma 7



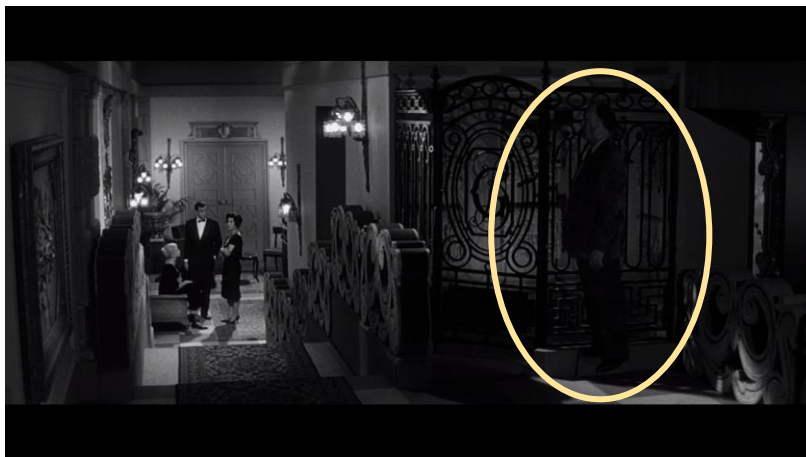
A sequência de preparação para as assíncronias futuras. Apenas três planos em corte directo que introduzem a experiência traumática de Elle [00:19:30' – 00:19:40']

Fotograma 8



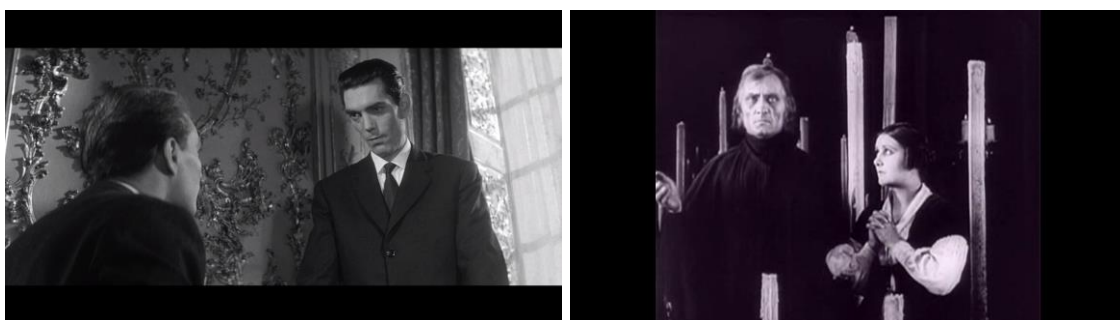
A sequência inicial em que a audiência é filmada em *travelling* e toda a gente se encontra imóvel, como se fossem estátuas. [00:08:49']

Fotograma 9



O fantasma de Hitchcock em *Marienbad* (a marca oval é apenas identificativa, não se encontra no filme). [00:11:57']

Fotograma 10



A semelhança na soberania, robustez e respeito que *M* e *A Morte* partilham.

Fotograma 11



A influência que Lulu teve para a caracterização de A em *Marienbad* é nítida nas semelhanças entre Delphine Seyrig e Louise Brooks.