

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA

MARIA AMÁLIA CARNEIRO BÜCHELE

O Gestus, as palavras e as imagens:
O Olhar Cinematográfico de Alain Resnais

Florianópolis

Abril, 2018

MARIA AMÁLIA CARNEIRO BÜCHELE

**O Gestus, as palavras e as imagens:
O Olhar Cinematográfico de Alain Resnais**

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Prof^a Dr^a Ana Luiza Britto Cezar de Andrade, para obtenção do título de Doutorado em Literatura, Área de Concentração Teoria da Modernidade.

Florianópolis

Abril, 2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Büchele, Maria Amália Carneiro

O Gestus, as palavras e as imagens: : O Olhar
Cinematográfico de Alain Resnais / Maria Amália
Carneiro Büchele ; orientador, Profª Drª Ana Luíza
Britto Cezar de Andrade, 2018.

353 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Teatro. . 3. Cinema. . 4. Arte
refuncionalizada. . 5. Gesto.. I. de Andrade, Profª
Drª Ana Luíza Britto Cezar . II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação
em Literatura. III. Título.

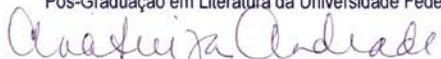
“O GESTUS, AS PALAVRAS E AS IMAGENS: O
OLHAR CINEMATOGRAFICO DE ALAIN
RESNAIS.”

Maria Amália Carneiro Büchele

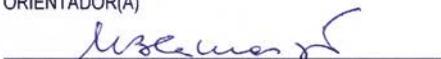
Esta TESE foi julgada adequada para a obtenção do título

Doutor(a) EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de
Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

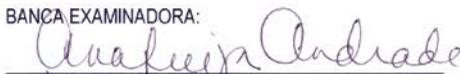


Profª Drª Ana Luiza Britto Cezar de Andrade (UFSC)
ORIENTADOR(A)

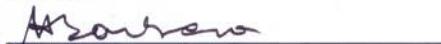


Profª Drª. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Profª Drª Ana Luiza Britto Cezar de Andrade (UFSC)
PRESIDENTE



Profª Drª Maria Aparecida Barbosa
(UFSC)



Prof. Dr. Pedro de Souza
(UFSC)



Profª Drª Jair Tadeu da Fonseca
(UFSC)



Profª Drª Ramayana Lira de Sousa
(UNISUL)

Faço filmes como um artesão.

Não tenho respostas sobre a morte. Eu teria gostado de ser um professor da Sorbonne para especular sobre o tema da memória e da morte. Desde o nascimento estamos condenados, isso sabemos imediatamente. Cada minuto nos coloca diante do inevitável.

Alain Resnais

AGRADECIMENTOS

Este espaço é dedicado àqueles que deram a sua contribuição para que esta tese fosse realizada. A todos deixo aqui o meu sincero agradecimento.

Agradeço à professora **Ana Luiza Andrade**, a oportunidade de tê-la como orientadora de Mestrado e agora de Doutorado. És, para mim, um grande exemplo de competência, Ana. Agradeço-te pela confiança, pela amizade, pelos conselhos e pela paciência que tiveste comigo nesta longa caminhada. Ana, enquanto profissional vais muito além do que o dever te impõe. A ti, minha amiga e orientadora, meu muito obrigada.

Meu muito obrigada também aos colegas do NEBEM (Núcleo de estudo benjaminianos/UFSC) pelo apoio, pelas trocas teóricas, pelas leituras em grupo, pela amizade.

Aos meus pais, **Frederico Büchele** e **Terezinha Büchele**, pela forma como me incutiram a alegria de viver, fazer tudo o melhor possível e a confiança necessária para realizar os meus sonhos.

Agradeço, de todas as formas possíveis, à **Tia Selma Carneiro**, grande financiadora do meu doutorado, e sempre tão interessada pela minha pesquisa.

Agradeço aos “meus filhos” **Fabiano, Camila, Clara** e **Letícia** por sempre me falarem que eu era capaz.

Agradeço aos meus amigos **Hermínio Sumariva** e **Tatiana Lock's** pelo apoio nesta empreitada.

Agradeço ao amigo **Everton Veber** pela sempre prontidão.

Agradeço à coordenadora do curso de Pós-Graduação, professora **Maria Lúcia de Barros Camargo** por sempre me incentivar e acreditar nos futuros pesquisadores.

Agradeço aos membros da banca, professores **Maria Aparecida Barbosa, Pedro de Souza, Jair Tadeu da Fonseca, Ramayana Lira de Sousa**, por terem aceitado o convite de pensar comigo o cinema de Alain Resnais.

Obrigada.

RESUMO

Pretende-se, nesta tese, abordar os filmes *Hiroshima, Meu Amor* (*Hiroshima, mon amour*, 1959), *O Ano Passado em Marienbad* (*L'année dernière a Marienbad*, 1961), *Noite e Neblina* (*Nuit et brouillard*, 1956), *Medos Privados em Lugares públicos* (*Coeurs*, 1993), assim como os documentários de Resnais sobre arte— aqui examinados através do olhar benjaminiano e Deleuziano como neles se observa diferentes modos de passagens à modernidade, e suas montagens cinematográficas e seus gestos (ao olhar de Brecht) enquanto despertar. Reinventar o próprio cinema, para Resnais, vem da experiência do deslocamento de antigos olhares para outros, e outros e outros ... ao pensar o tempo da memória. Todos esses modos parecem reciclar um filme ampliado, ou uma unidade de discurso que se dilata e se fragmenta, pois em *Hiroshima* há *Noite e neblina* e também *Marienbad*, ou em *Marienbad* há *Medos Privados em Lugares Públicos*, todos formando uma constelação de arte, ou uma rede, que se abre como um leque de experimentações, ampliando seus temas e variando seus modos de narrar, e cada vez mais abordando diferentes possibilidades de ser Outro. Resnais junta um filme dentro do outro como se fossem bonecas russas, tão semelhantes, mas, ao mesmo tempo, tão diferentes em tamanho, estilo e percepção, como as bonecas. O cineasta, dá-nos um cinema que se constrói, a cada visualização por lampejos de pensamento não linear, descontínuo, fragmentado, seus eixos temáticos se refuncionalizando à medida em que vão sendo ressignificados.

Palavras-chave: Teatro. Cinema. Arte refuncionalizada. Gesto.

RÉSUMÉ

Dans cette thèse, a comme intention travailler les films *Hiroshima, mon amour*, 1959, *L'année dernière à Marienbad*, 1961, *Nuit et brouillard*, 1956 et *Coeurs*, 1993, et aussi les documentaires de Resnais sur l'art – ici examiné a partir de la lecture de la théorie benjaminienne/deleuzienne, et appercevoir les passages à la modernité: les montages cinématographiques et ses gestes (au regard de Brecht) en s'éveillant. La manière de réinventer le cinéma, selon Resnais, vient de l'expérience qui déplace les regards anciens vers les autres, et les autres, les autres ... en pensant au temps de la mémoire. Tous ces modes semblent recycler un film agrandi, ou une unité de discours qui se dilate et se fragmente, car à *Hiroshima* il y a *Nuit et brouillard* et aussi *Marienbad*, ou à *Marienbad* il y a *Coeurs*, tous formant une constellation, ou un réseau, qui s'ouvre comme une gamme d'expériences, élargissant leurs thèmes et variant leurs façons de raconter, et de plus en plus approcher différentes possibilités d'être Autre. Resnais met un film dans l'autre comme s'il s'agissait de poupées russes, si semblables, mais aux même temps différentes en taille, en style et en perception que les poupées. Le cinéaste nous donne un cinéma construit, chaque visualisation par des éclairs de pensée non linéaire, discontinue, fragmentée, ses axes thématiques étant refunctionalisés dans la mesure où ils sont redéfinis.

Mots-clés: Théâtre. Cinéma. Art refunctionalisé. Geste

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES DE ALAIN RESNAIS

1. O ANO PASSADO EM MARIENBAD (L'Année dernière à Marienbad, 1961)

Sinopse: Num hotel de luxo um homem tenta convencer uma mulher casada a fugir com ele. Entretanto ela não consegue se lembrar do caso que supostamente os dois tiveram no ano anterior em Marienbad.

Autor (roteiro original e diálogos): Alain Robbe-Grillet

Diretor: Alain Resnais

Gênero: Drama

Ano de lançamento: 1961 (França/Itália) / Duração: 94 min

Idioma: francês

Cor: preto e branco

Trilha sonora: Francis Seyrig

Fotografia: Sacha Vierny

Figurinos: Coco Chanel e Bernard Evein

Direção de arte: Georges Glon, André Piltant e Jean-Jacques Fabre

Edição: Jasmine Chasney e Henri Colpi

Distribuidora: Astor Pictures Corporation

Elenco: Giorgio Albertazzi (Homem que insiste conhecer a mulher);

Delphine Seyrig (Mulher misteriosa)

Sacha Pitoëff (Segundo homem, jogador que nunca perde, possível marido da mulher)

Françoise Bertin (Personagem do hotel)

Luce Garcia-Ville (Personagem do hotel)
Hélène Kornel (Personagem do hotel)
Françoise Spira (Personagem do hotel)
Karin Toeche-Mittler (Personagem do hotel)
Pierre Barbaud (Personagem do hotel)
Wilhelm von Deek (Personagem do hotel)
Jean Lanier (Personagem do hotel)
Gérard Lorin (Personagem do hotel)
Davide Montemuri (Personagem do hotel)
Gilles Quéant (Personagem do hotel)
Gabriel Werner (Personagem do hotel)

Prêmios: Sindicato Francês dos Críticos de Cinema, França;

Prêmio da Crítica de Melhor Filme (Alain Resnais);

Festival Internacional de Veneza, Itália;

Prêmio Leão de Ouro (Alain Resnais).

Indicações:

Academia de Artes Cinematográficas de Hollywood, EUA; Oscar de Melhor Roteir Original (Alain Robbe-Grillet);

Academia Britânica de Cinema e Televisão, Inglaterra;

Prêmio de Melhor Filme; Sindicato dos Jornalistas Críticos de Cinema, Itália;

Prêmio Fita de Prata de Melhor Diretor de Filme Estrangeiro (Alain Resnais);

Prêmios Hugo; Hugo de Melhor Apresentação Dramática (Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet).

2. HIROSHIMA, MEU AMOR (Hiroshima mon amour, 1959)

Sinopse: Em 1959, uma jovem francesa passa a noite com um japonês em Hiroshima, onde participa de um filme sobre a paz. Ele a faz lembrar de seu primeiro amor, um soldado alemão que conheceu durante a 2ª Guerra Mundial.

Autor (roteiro original e diálogos): Marguerite Duras

Diretor: Alain Resnais

Gênero: Drama

Ano de lançamento: 1959 (França / Japão) / Duração: 90 min

Idioma: francês

Cor filmagem: preto e branco

Trilha sonora: Georges Delerue, Giovanni Fusco

Efeitos Sonoros: Pierre-Louis Calvet, René Renault

Fotografia: Michio Takahashi, Sacha Vierny

Figurinos: Gérard Collery

Distribuidora: Argos Films / Como Films / Daiei Motion Picture Company / Pathé Entertainment

Elenco: Emmanuelle Riva (Ela)

Eiji Okada (Ele)

Bernard Fresson (o Amante alemão)

Stella Dassas (a Mãe)

Pierre Barbaud (o Pai)

Prêmios: Academia Britânica de Cinema e Televisão, Inglaterra

Prêmio Nações Unidas (Alain Resnais)

Sindicato Francês dos Críticos de Cinema, França

Prêmio de Melhor Filme (Alain Resnais)

Prêmios Bambi, Alemanha

Prêmio de Melhor Filme Internacional

Círculo dos Críticos de Cinema de Nova York, EUA

Prêmio de Melhor Filme Estrangeiro (Alain Resnais)

Indicações:

Academia de Artes Cinematográficas de Hollywood, EUA; Oscar de Melhor Roteiro Original (Marguerite Duras);

Academia Britânica de Cinema e Televisão, Inglaterra; Prêmio de Melhor Atriz Estrangeira (Emmanuelle Riva); Prêmio de Melhor Filme (Alain Resnais);

Festival Internacional de Cannes, França;

Prêmio Palma de Ouro (Alain Resnais); Grêmio dos Diretores da América;

Prêmio por Direção Excepcional (Alain Resnais);

Sindicato dos Jornalistas Críticos de Cinema, Itália;

Prêmio Fita de Prata de Melhor Diretor de Filme Estrangeiro (Alain Resnais).

3. MEDOS PRIVADOS EM LUGARES PÚBLICOS (Coeurs, 2006)

Sinopse: Paris. Três homens e três mulheres que não se conhecem vivem no mesmo bairro. Todos são pessoas solitárias, com o destino fazendo com que suas vidas ora se cruzem, ora se afastem.

Autor (roteiro original e diálogos): Jean-Michel Ribes - baseado em peça teatral de Alan Ayckbourn.

Diretor: Alain Resnais.

Gênero: Drama, Romance.

Ano de lançamento: 2006 (França / Itália). / Duração: 120 min.

Idioma: francês.

Cor filmagem: colorido.

Trilha sonora: Mark Snow.

Fotografia: Eric Gautier.

Figurinos: Jackie Budin.

Guarda-Roupa: Claire Chanat.

Efeitos Sonoros: Jean-Marie Blondel, Thomas Desjonquères, Gérard Lamps.

Efeitos Especiais: Géraldine Banet, Karine Dubois, Stéphane Ruet e outros.

Efeitos Visuais: Frédéric Moreau.

Direção de arte: Jean-Michel Ducourty.

Distribuidora: Edição: Hervé de Luze.

Estúdio: Studio Canal / France 2 Cinéma / TPS Star / Soudaine Compagnie / BIM / Canal+

Elenco: Sabine Azéma (Charlotte)

Lambert Wilson (Dan)

André Dussollier (Thierry)

Pierre Arditi (Lionel)

Laura Morante (Nicole)

Isabelle Carré (Gaëlle)

Claude Rich (Arthur - voz)

Françoise Gillard

Anne Kessler

Roger Mollien

Florence Muller

Michel Vuillermoz

Prêmios: Academia do Cinema Europeu

Prêmio FIPRESCI (Alain Resnais)

Sindicato Francês dos Críticos de Cinema, França

Prêmio da Crítica de Melhor Filme (Alain Resnais)

Festival Internacional de Veneza, Itália

Prêmio Pasinetti de Melhor Atriz (Laura Morante)

Prêmio Leão de Prata de Melhor Direção (Alain Resnais).

Indicações: Festival Internacional de Veneza, Itália; Prêmio Leão de Ouro (Alain Resnais);

Prêmios César - Academia das Artes do Cinema, França; César de Melhor Direção (Alain Resnais);

César de Melhor Roteiro; César de Melhor Som;

4. NOITE E NEBLINA (Nuit et Brouillard, 1955.)

Sinopse: Dez anos após a libertação dos campos de concentração Nazis, o realizador Alain Resnais, documentou os campos abandonados de Auschwitz. Uma das primeiras reflexões cinematográficas sobre os horrores do Holocausto, “Night and Fog” (Nuit et Brouillard) contrasta o silêncio da quietude dos campos abandonados, os edifícios vazios com imagens de guerra pungentes. Com “Night and Fog”, Resnais investiga a natureza cíclica da violência do homem sobre o próximo e sugere que tais horrores possam ocorrer novamente.

Autor (roteiro original): Jean Cayrol, Chris Marker

Diretor: Alain Resnais

Gênero: documentário, drama

Ano de lançamento: 1955 / Duração: 33 min

Idioma: francês

Narração: Michel Bouquet

Cor filmagem: branco e preto

Trilha sonora: Hanns Eisler

Distribuidora: Argos Films e Paragon Multimedia

Prêmios: Prêmio Jean Vigo, em 1956.

5. TODA MEMÓRIA DO MUNDO (Toute la Mémoire du Monde, 1956)

Sinopse: Nas entranhas da Biblioteca Nacional, quem sabe qual será amanhã, o testemunho mais confiável de nossa civilização? De corredor em corredor, de livro em livro, desdobra-se o labirinto.

Título original: Autor (roteiro original): Remo Forlani

Diretor: Alain Resnais

Gênero: documentário

Ano de lançamento: 1956 / Duração: 22 min

Idioma: francês

Cor filmagem: preto e branco

Trilha sonora: Maurice Jarre

Fotografia: Ghislain Cloquet

Direção de arte:

Edição: Alain Resnais, Anne Sarraute, Claudine Merlin

6. VAN GOGH

Sinopse: A história de Van Gogh através de suas obras.

Título original: Van Gogh, 1948.

Autor (roteiro original): Robert Hessens, Gaston Diehl

Diretor: Alain Resnais

Gênero: documentário

Duração: 18 min

Idioma: francês

Cor filmagem: preto e branco

Elenco: Claude Dauphin

7. GUERNICA

Sinopse: O bombardeio da cidade de Guernica pela aviação nazista, em favor de Franco, é evocado através do afresco de Picasso e de outras de suas obras.

Título original: Guernica, 1950.

Autor (roteiro original): Paul Éluard (poema)

Diretor: Alain Resnais e Robert Hessens

Gênero: documentário

Ano de lançamento: 1950

Duração: 13 min

Idioma: francês

Cor filmagem:

Trilha sonora: Guy Bernard

Edição: Alain Resnais

Distribuidora: Les Films de la Pleiade

Elenco: María Casares (narradora)

Jacques Pruvost (narrador)

8. GAUGUIN

Sinopse: Evocação da vida e obra do pintor Paul Gauguin, partindo unicamente de suas telas.

Título original: Gauguin, 1950.

Imagem, texto e montagem: Alain Resnais.

Diretor: Alain Resnais

Gênero: documentário

Ano de lançamento: 1950

Duração: 14 min

Idioma: francês

Música: Darius Milhaud

Voz: Jean Servais

Cenário: Remo Forlani

Cor filmagem: preto e branco

Trilha sonora: Darius Milhaud

Fotografia: Henry Ferrand

Edição: Alain Resnais

Distribuidora: Ripley's Home Video

SUMÁRIO

Apresentação	23
Organização.....	29
Na Sessão de Cinema.....	33
1 Fundamentação Teórica	43
1.1 O Cinema Moderno e a Importância da Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica	47
1.2 Gestus	71
1.3 A Arte de Narrar: o Cinema e a Guerra	95
1.3.1 A arte da Imagem - Walter Benjamin e a Guerra: a Interrupção da Narração	98
1.3.2 A Guerra/Cinema: Narração por Imagens	106
1.3.3 Noite e Neblina: Documentário sobre o Calar-se do Narrador Real.....	128
1.3.4 Hiroshima, meu Amor, de Marguerite Duras.....	153
1.3.5 Toda Memória do Mundo	184
2. A Montagem do Cinema e o Gesto Teatral	197
2.1 A Imagem Cinematográfica	230
2.2 Medos Privados em Lugares Públicos	239

3. A Literatura e o Cinema: a Tradição Iluminista e o seu Envelhecimento	262
4. O Ano Passado em Marienbad	286
4.1 O Ano Passado em Marienbad e a Invenção de Morel.....	293
4.2 Montagem e Memória: Imagem Cristal	313
5. Considerações Finais	326
6. Referências Bibliográficas	338

APRESENTAÇÃO

A presente tese busca investigar o *Gestus*, o *Tempo* e a *Memória* – nas imagens cinematográficas, através do olhar benjaminiano, e teoria cinematográfica de Deleuze, os filmes de Alain Resnais. As imagens, chamam nossos sentidos, nossa imaginação, nosso pensamento, e muitas vezes, convertem-se em seu próprio alimento tal a sua força: metáforas luminosas, guiando-nos através da obscuridade da razão. Para Walter Benjamin, a imagem (como também o é para Resnais) desempenha um papel fundamental, um fio condutor - o modo de dar a ver o conteúdo histórico das coisas - desde a fotografia ao cinema e à pintura, a questão da linguagem até à concepção da história, do tempo da modernidade numa reflexão incontornável através do olhar do homem moderno e suas reflexões sobre as questões sócio-político-culturais do seu tempo.

A imagem em Benjamin é crítica, ela não está na história como um simples ponto sobre uma linha; e sim possui uma temporalidade dialética – uma leitura do passado e do presente, sintoma da memória coletiva e inconsciente, e é isso mesmo que produz a História. Assim como ele mesmo disse no livro sobre *As Passagens*: uma imagem é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num clarão para formar uma constelação - projetando a sua luz para uma dimensão a que poderemos designar por aquilo que há de vir.

Alain Resnais e Benjamin, assim como Deleuze, despertaram-me para a preocupação com a memória, o teatro, a pintura, a canção, e

as narrações poéticas - registros que integram cruzamentos extremamente modernos e um certo pendor surrealista: “o filme é etéreo, porque existe apenas para a experiência e para ser vivido”¹. Debrucei-me no cinema do diretor francês - sem o intuito de descrever cenas e decompor construções narrativas – e percebi nele um despreendimento no que diz respeito à montagem, à cenografia, aos roteiros e à linguagem cênica, muitas vezes advindas da interpretação teatral, proporcional à liberdade com que trata seus temas (o amor, a guerra, a morte, o trauma, o esquecimento, a memória) um potencial único de desenvolver estilos e técnicas muito distintas entre si.

E, aos meus olhos, o cinema de Alain Resnais faz uma reflexão sobre as transformações significativas que o próprio cinema introduziu no modo de percepção e recepção das obras de arte no público moderno - a importância da arte na *Era da sua Reprodutibilidade Técnica* – ou seja, como as novas técnicas de reprodução da obra de arte inauguraram uma nova sensibilidade ao público, apontando o cinema, ou o cinema de Resnais, como agente eficaz para a mudança de comportamento.

Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação².

¹ GRUNEWALD, José Lino. **Vertentes do cinema moderno**: inventores e mestres. Campinas: Pontes, 2003, p.64.

² BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.24.

Resnais talvez seja quem mais conscientemente se preocupou e organizou o fenômeno *duração-legibilidade*: foi o primeiro a compreender que o formato cinemascope ao invés de limitar a decupagem a planos longos amplia a gama das relações cênicas em um sentido sempre em trânsito: dando-nos *a imagem em movimento*. Seus filmes são imbricados à *imagem-ação* seja pelas andanças das personagens em longos *travellings* – o movimento interno dos planos, o deslocamento dos atores que constantemente percorrem de uma ponta a outra o quadro; seja pela cena e as imagens de cartões postais que inspiram sua obra. E para trabalhar com esta proposta estética, desenvolveu uma linguagem bastante pessoal, usando modernos recursos de mise-en scène a partir da montagem sonora e visual: as ações do gesto, da câmera, do pensamento interior da personagem, a espacialidade cênica, o ritmo.

Resnais frequentou um pouco o Instituto de Altos Estudos Cinematográficos em Paris (IDHEC), mas sua formação é a de montador. Sua experiência de *colador de pedaços* de filme foi intensa, tendo sido ele inclusive um dos principais colaboradores de Nicole Vedrès em *Paris 900*, essa reconstituição da belle époque feita com velhas fitas e jornais da atualidade³.

³ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 513.

Ele utiliza com maestria os movimentos de câmera, dando-lhes sentido poético: a rigorosa utilização da palavra, a repetição e o ritmo, aproximam seu cinema a poesia da imagem. Seus filmes estabelecem novas coordenadas espaço-temporais: *imagem-tempo* que ao unir os lençóis de passado transfigura-se em *imagens-lembrança*.

Se os sentimentos são idades do mundo, o pensamento é o tempo não cronológico que lhes corresponde. Se os sentimentos são lençóis de passado, o passado, o cérebro é o conjunto de relações não localizáveis entre todos esses lençóis, a continuidade que os envolve⁴.

Desse modo, tentei trazer para esta tese o cinema de Alain Resnais, interpelando subjetividades “narrativas”: há imagens reais percebidas no mundo; há imagens criadas pelo corpo com todo seu aparato bio-mecânico, temporal, sensório-motor, que carrega em seu fluxo uma experiência em constante comunicação com a imaginação. A imagem vista constantemente enquanto veículo de reflexão e de comunicação em sua multiplicidade de configurações visuais, com o ritmo plural do tempo e do espaço. Há a sobreposição dos tempos trazendo à tona a descoberta de uma nova ordem para o acontecimento histórico liberto da continuidade. De modo que a montagem supõe, com efeito, a desmontagem, a dissociação prévia para reconstruir uma nova síntese, uma nova cena, uma nova estrutura. A montagem define-se como o novo método de conhecimento.

⁴ DELEUZE, Gilles. Cinema 2. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 250.

Na cinematografia de Resnais as cenas movem-se aos pedaços de uma coisa partida ou quebrada – fragmentos do que resta de uma obra literária ou antiga, ou de qualquer preciosidade. Elas correspondem a ideias em fragmentos! “O filme sempre se apresenta como uma sucessão de fragmentos de realidade na imagem, num plano retangular de proporções dadas, a ordem e a duração da visão determinando o *sentido*”⁵. Cenas em fragmentos vistas, por Resnais e Benjamin, como um poderoso instrumento que coloca em xeque a narrativa contínua, rompe com a estética clássica e, por meio de saltos e recortes inovadores, estilhaça a cronologia e o espaço linear de forma rápida e veloz com o clique e o flash instantâneos da câmera produz imagens e mais imagens e mais imagens. O cinema, portanto, deve ser usado não para contar histórias, mas para expressar o pensamento, por algo mais imponderável que nos restitui sem representações: a imagem.

Os filmes de Resnais criam um mundo em que o futuro me parece indeterminado, instável, suscetível às mudanças mais radicais. E este mundo de múltiplas possibilidades é projetado por Resnais de maneira precisamente calculada: há sempre um acontecimento que nos abre uma pequena e sutil fresta para a inquietação - uma espécie de obra caleidoscópica ao apagar/questionar os limites entre o espaço fílmico e o espaço teatral e procurar ressignificar os modos de representação. O espectador dos filmes de Resnais, aos moldes do teatro épico de Brecht, é um observador pensante. O ser humano enquanto objeto de indagação vê-se colocado diante de uma ação e de argumentos que despertam sua consciência: o gesto épico e a função de despertar o entrelaçamento das

⁵ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.296.

relações sociais entre os homens. “O teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos”⁶. Ao contrário da forma dramática tradicional – onde a tensão se orienta em direção ao êxito - a sucessão das cenas dos filmes de Resnais – numa forma épica de tensão – remetem à vida própria a uma montagem por curvas e saltos. O *Gestus* de Resnais é a arte de provocar o espanto ao invés da empatia.

Em primeiro lugar ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for o gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos⁷.

Assim a pertinência de abordar o diretor francês – Alain Resnais - para se discutir a visualidade hoje e suas representações audiovisuais é inquestionável. Ao recuperar alguns de seus filmes é interessante perceber como Resnais permanece atual em muitos de seus preceitos e ideologias.

⁶ BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 81.

⁷ BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 80

Organização

No primeiro capítulo há, enquanto fundamentação teórica, a discussão sobre como as características da modernidade privilegiam novos comportamentos e olhares para o mundo - teorizadas por Walter Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936), o declínio da “aura” da obra de arte, os “efeitos de choque” causados pelas mudanças bruscas das imagens cinematográficas e o empobrecimento da “experiência” vinculada à tradição. O capítulo subdivide-se em outros, como: *O Cinema Moderno e a importância da Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica; Gestus; A arte de narrar: o cinema e a guerra; A arte da Imagem – Walter Benjamin e a Guerra: a interrupção da narração; A Guerra e o Cinema: a narração por imagens; Noite e Neblina: documentário sobre o calar-se do narrador real; Hiroshima, meu Amor, de Marguerite Duras;*

Em *Toda Memória do Mundo (Toute la mémoire du monde, 1956)*; fundamentados teoricamente pelo ensaio “O narrador” (1936), de Walter Benjamin – analisou-se a questão do calar-se do narrador real em tempos de guerra; a memória e o tempo (questões analisadas em praticamente todos os filmes de Alain Resnais) a partir de um cinema “do tempo e da memória”: – *Eu não vi nada em Hiroshima*⁸! *Hiroshima, meu amor (Hiroshima, Mon Amour, de 1959)* traz à cena diálogos poéticos, escritos por Marguerite Duras, negando inicialmente a visualidade da imagem catastrófica. Chegam-nos como uma declamação de um longo poema: eles o amor e a tragédia, a paz e a guerra, a

⁸ Alusão ao filme *Hiroshima, meu amor*.

memória e o esquecimento, o passado e o presente, a destruição e a esperança, o ocidente e o oriente, o homem e a mulher, opõem-se e se atraem contraditoriamente.

E com o olhar pautado pela teoria benjaminiana, nasce o segundo capítulo: **A montagem do cinema e o gesto teatral** e os subtítulos: *A Imagem Cinematográfica e*

Medos privados em lugares públicos (Coeurs, 2006) lança-nos ao mundo da solidão e dos desafetos: o filme traz novamente à tona a memória, o jogo do acaso, as suposições, os entreolhares, os enganos, a crise conjugal, num cenário bastante conhecido: a velha Paris. E numa *mise-en-scène*⁹ cinematográfico-teatral somos envolvidos por histórias que nos perdem de nós mesmos e, ao mesmo tempo, trazem-nos o impacto de um vazio quase imposto pelo mundo moderno da mercadoria, da solidão que ela causa.

No capítulo três, **A Literatura e o Cinema: a tradição iluminista e o seu envelhecimento**, refletiu-se sobre como a linguagem teatral se manteve como fonte de inspiração para o cinema de Alain Resnais. Sabe-se que o cineasta jamais abandonou a teatralidade no que

⁹ Não se pode falar em linguagem cinematográfica sem falar de um termo francês chamado *mise-en-scène* - quando literalmente traduzido para o português significa *colocado em cena*, em outras palavras pode ser definida como a qualificação da arte cinematográfica como um todo. A base de uma boa realização cinematográfica pode ser dividida em dois pontos: 1. Onde se coloca a câmera? 2. O que se quer registrar com a câmera? e é a partir destes dois pontos de vista que entra a *mise-en-scène* dividida em quadro elementos: 1. Locação (ambientação cênica / tudo aquilo que envolve uma tomada exceto ops atores e os figurinos – há na locação a manipulação dos mais variados elementos visuais como forma, textura, o ornamento e a cor, cria-se aqui o ambiente para que a câmera possa trabalhar a profundidade); 2. Figurino e Maquiagem; 3. Iluminação; 4. Atuação (a experiência humana do filme – o ator de cinema deve permitir que a câmera capte a verdade de sua atuação, diferentemente da atuação teatral no qual o público deve captar a verdade da atuação cênica). In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

se refere ao plano cinematográfico para registrar as ações que compunham seus filmes, aproximando a experiência cinematográfica da teatral. Em seus filmes, aos moldes da tela de Magritte: *isto não é um cachimbo*, há o recorte teatral com tudo que o teatro tem de artifício cênico. A montagem das cenas é pensada não como simples agenciadora de planos, mas enquanto criadora de sentido cênico. Ou seja, pensa-se na maneira pela qual o cinema articula e aproxima as imagens, promovendo novos sentidos via associação de fragmentos. E assim, justapõem-se duas realidades: a vida propriamente dita e a do filme, a do discurso e, ainda dentro do filme, a justaposição de planos determinando novas leituras das imagens numa confluência entre as marcas distintas da literatura e do cinema – *Nouveau Roman* e *Nouvelle Vague* – ultrapassando os cânones tradicionais e criando uma estética de transgressão.

No capítulo quatro analisou-se o filme **O ano passado em Marienbad** e as questões sobre tempo e memória. Em *O Ano Passado em Marienbad (L'année dernière à Marienbad, 1961)*, filme que me deixou verdadeiramente atordoada, debrucei-me sobre a *imagem em movimento*¹⁰, o percurso do tempo e da memória que se bifurcam como se fossem vários feixes luminosos vindos de um cristal: a narração hipnotizante dinamita todas as convenções clássicas do cinema e faz com que o espectador assuma um posicionamento crítico, uma tomada de posição e uma postura ativa do ser humano diante de momentos decisivos. Robbe-Grillet, roteirista do filme *O Ano Passado em Marienbad*, sustenta que em Resnais as cenas passam na mente das

¹⁰ Alusão ao título do livro de Gilles Deleuze *A Imagem-Movimento*. Na perspectiva deleuziana o cinema começa com pelas *imagens-movimento*.

personagens. Ou melhor, passa-se na verdade na mente do espectador, com base nas interrupções das cenas (das legendas e das convenções gestuais) feitas através da montagem cênica pré-estabelecida pelo diretor. O tempo todo Alain Resnais leva-nos da arte à vida, do cômico ao trágico, da certeza à incerteza: “os grandes contínuos de real e de imaginário em Resnais, em contraposição aos blocos descontínuos¹¹”.

¹¹ DELEUZE, Gilles. Cinema 2. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 128.

Na sessão de cinema.

Luz, câmera, ação!

Hoje fui ao cinema. Cheguei adiantada à sessão de cinema francês, por isso pude comprar uma pipoca gigante e com ela em mãos entrei na sala de projeção. Nada de novo se configurou: havia uma tela, cadeiras confortáveis e algumas poucas pessoas. Acomodei-me em meu lugar e, simplesmente, observei os gestos e os rostos das gentes que passavam por mim, escutei seus murmurinhos, vi-os se acomodarem também em seus respectivos lugares.

Silêncio!

A luz se apagou.

Meus olhos buscavam referências na escuridão de formas indefinidas, pequenos pontos de brilho que se afastavam, até o momento em que um refletor de cinema acendeu e me lembrou de que luz demais pode nos deixar tão cegos quanto luz de menos. A breve cegueira provocada pela luz excessiva do refletor serve de ponto de corte para um novo movimento da câmera, que agora se afasta da luz de um refletor que se apaga. Com os olhos fixos na tela novamente escura estava em busca de novas histórias: talvez de sofrimento, talvez felizes, talvez cômicas, mas, todas traduzidas através do *olhar do cinema: do gesto cinematográfico*, um dos organizadores fundamentais da *gramática da cena*: da atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça, todos codificados no gesto testemunhal de encenar. “Um gesto ao mesmo tempo inclusivo e excludente desencadeador de outros e infindos gestos,

inclusive aquele que historiciza, ao buscar as suas origens orgânicas, artesanais e antigas no gesto épico de contar histórias”¹².

Gosto que nada me passe indiferente. Prefiro estar atenta e não andar com uma venda nos olhos que tolda a realidade à minha volta: gosto de experimentar ser o outro. Gosto da cena. Gosto do gesto. Gosto da tela. Gosto da luz da tela; do filme – e num gesto que prepara o ritual cinematográfico, *apresento-lhes*, senhoras e senhores, *Alain Resnais*¹³.

Resnais é doçura. É delicadeza. É toque de musicalidade. Um desprezioso gole de candura em meio a uma realidade turbulenta. É um feixe de luz sobre as entrelinhas. Resnais é também aspereza. É força. É uma ávida tentativa de harmonizar o caos. Resnais é tal qual a vida: uma beleza selvagem e feroz, por vezes, até perversa. É um retrato de cores e sabores adormecidos ao fundo de um velho porão, amontoando pilhas e mais pilhas de pó, apenas esperando para que sejam acordados. Permitam-me utilizar ritmo e subjetividade, única e exclusivamente para fins ilustrativos. Ou para, em uma vã tentativa,

¹² BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197.

¹³ Alain Pierre Marie Jean George Resnais, nascido em 1922, na Bretanha de Vannes, interessou-se desde muito cedo pelo cinema. Começou sua carreira fotografando retratos de artistas e peças documentais, e com apenas 13 anos de idade, fez seu primeiro curta-metragem. Os primeiros anos de cinema foram dedicados essencialmente ao documentário, e nessa fase inicial, destaca-se, *Noite e Nebolina* (1955), até hoje um dos mais impressionantes manifestos artísticos contra os horrores da II Guerra e a perseguição nazista ao povo judeu. Em 1958, aos 37 anos de idade, veio a consagração com *Hiroshima Mon Amour* - no cenário da bomba atômica desenhou uma história poética de amor e de morte inspirado no texto de Marguerite Duras. Resnais foi um *artesão* do cinema moderno, manteve laços próximos com a literatura do seu tempo, o *Nouveau Roman*, e viu-se fortemente influenciado pelas tendências surrealistas. Sabe-se também que se recusou, ele mesmo, a adaptar textos para o cinema. Preferiu estabelecer relações fecundas com alguns autores franceses, ou de língua francesa, do século XX.

criar um cenário próximo à construção paradoxal existente no cinema de Alain Resnais. Ou ainda, para fazer evidente a beleza que os olhos nus e desprovidos de poesia não são capazes de detectar. Ou talvez, perdoem-me o capricho, simplesmente porque goste de fazer filmes assim.

Uma união de elementos diversos e conectados no que tange à tentativa de esboçar a realidade sob as lentes da *Nouvelle Vague* e a escritura do *Nouveau Roman*, compõe o perfil de sua obra. Evidencia um cineasta cuja mão sabe dosar entre o sarcástico e o singelo com maestria. Reflete quase uma brincadeira - o realizador, com sua câmera, dança e rodopia e salta e se diverte. Ele faz arruaça, diverte-se com o perigo, e, veja só leitor-espectador, ele faz ainda mais, nos convida a nos banquetear nas aflições alheias. E mais, talvez ele mesmo, vez por outra, ofereça um banquete para nós. E munido de uma face ou de outra, repousa na inteligência de achar graça na dificuldade, repousa na esperteza audaz de transformar o tempo ruim em cinema.

Alain Resnais fala dos dissabores e prazeres de se estar vivo. Fala sobre memória, tempo, imagem, sonhos, percepções e detalhes. Transforma o fato corriqueiro no produto de uma visão assídua do mundo à volta do ser humano que, ironicamente, faz-se prisioneiro da inconsciência. E assim, novamente, banqueteia-se! E ainda que meus olhos venham ocasionalmente a falhar banquetee-me também imergindo na tela que fala sobre a memória e o tempo. Fala sobre imagens, e o quanto elas podem aguçar nossos sentidos, nossa imaginação, nosso pensamento. Muitas vezes, elas se convertem no próprio alimento do pensamento, tal a sua pregnância. Isso não faz delas personagens secundárias, mas antes e pelo contrário, são personagens

centrais, aglutinadoras de sentido, concentrando em si a potência do pensamento.

Num piscar de olhos vejo um foco de luz brotando na tela do cinema, e somente ela, a tela, é quem agora brilha diante dos meus olhos. A câmera de Resnais busca a luz e, quando a encontra, remete-lhe imediatamente a outra luz, a outro filme, que logo se perde em infinitos filmes. Sob o letrero e as *imagens em movimento* invadem minhas retinas, a luz que se faz imagem é preta e branca e nela há atores congelados num palco teatral. A câmera passeia e se abre para a plateia daquela tão inesperada peça de teatro e todos, atores e plateia, seguem imersos na cena congelada.

Em seguida, o olhar da câmera vagueia pelos corredores de um hotel, onde suponho seja o palco maior de todo o filme a que assisto: uma narrativa de enigmas vazios, tempos parados, personagens imóveis, signos que se recusam a significar e histórias que se fecham sobre si mesmas. As cenas - aos moldes do barroco - dotadas de ornamentos e de melancolia, dançam conforme a música é tocada. A melodia, por conseguinte, rege-nos sem que a percebamos. Não há mais limite entre a lembrança e aquilo que se é ou se foi. A experiência da memória se radicaliza. O final se confunde com a chegada, a temporalidade vaporiza e se transforma num grande e abstrato drama humano.

Há diante de meus olhos uma mulher, um homem, e um suposto amante, todos inominados, residentes na fronteira do sonho, lidos enquanto gestos de culpa, de anseio, de amor, de frustração, transformando-se no reflexo das minhas/nossas experiências: as múltiplas aparências que a usualidade pode assumir. E de repente, em

algum momento, não sei bem dizer quando entro na tela – estou dentro do filme, subo por uma escada e reconheço aquele lugar: já estive ali, ou talvez estivera *em o ano passado*¹⁴. Talvez. Não me recordo bem. “Como têm a memória curta, os homens acumulam inúmeros lembretes”¹⁵, diz o filme que fala sobre todas as memórias do mundo.

O olhar percorre a tela – o meu olhar – em movimentos de busca incessante, indeciso em relação ao ponto exato de fixar mira. A dificuldade de se antecipar à ação enfraquece a caçada e a caça, constantemente exibida, mas dificilmente mirada a tempo, desgasta-se o jogo que se inicia com todas as personagens imóveis, rostos vazios aguardando o desenrolar da cena.

Costumeiramente, ser espectador é ficar passivamente à espera de um locutor, aquela voz sem corpo que explica e conduz o olhar nos documentários. Sigo a voz em *off* e aquelas personagens que momentaneamente estão fora da moldura da tela e cuja volta, com a perseguição de cada encenação particular, passa a ser desejada, e ainda que fora de vista, seguem participantes. E elas – aos moldes de Resnais – entram e saem do quadro pelos quatro cantos da tela, expondo-nos suas feridas íntimas, solenemente ignoradas ou até não percebidas. Ferida esquecida, lembrada, esquecida novamente. Não se pode prever o retorno de cada personagem, elas chegam e nos abandonam caladas, imóveis - não há uma continuidade narrativa, sua breve exibição acontece enquanto estão visíveis.

Há uma construção a respeito do tempo. A respeito das pessoas. A respeito do que somos e do que nos tornamos. Há meios de fugir. De

¹⁴ Referência ao filme de Alan Resnais *O ano passado em Marienbad*.

¹⁵ Referência ao filme-documentário de Resnais *Toda memória do mundo*.

fato, as habilidades de escape vêm com o tempo. O próprio Resnais as deve ter procurado vez ou outra, e munido de qualquer face que lhe caísse bem, fez de si próprio aquele que escapou. Mas, no fim das contas, ele riu. Riu e escapou. Riu por saber que aquilo que precisava se encontrava logo ali, em qualquer canto esquecido de sua câmara. Penso agora que Resnais gargalha e talvez faça disso um instrumento para suprimir o espanto que guarda dentro de si. Ou para disfarçar o assombro que há em se deparar com o discreto vagar da ampulheta. E subitamente, como que em um passe de mágica, retornamos à cena inicial. *O eterno retorno* destaca a existência virtual, em algum lugar fora da moldura, como propõe Ismael Xavier, em *Cinema: revelação e engano*.

Outro filme começa, e nele há cenas de guerra: a tragédia atômica de Hiroshima invade a tela. Olho incrédula a barbárie humana e vejo uma nuvem cinza e em meio a essa nuvem um casal. Eles estão nus e se olham de forma quase fraterna. O enredo tece o encontro de dois amantes, uma atriz francesa e um arquiteto japonês, que num dia específico - ela está na cidade para participar de um filme sobre a paz - entregam-se ao passado e a evocação desse passado é o ponto da linguagem cênica - e por consequência aos temores do presente e as incertezas do futuro.

Hiroshima será sempre lembrada por uma única coisa: foi o alvo devastado e infeliz da primeira bomba atômica do mundo, e no título de seu filme segue a palavra amor: *Hiroshima, meu amor*. Meu amor? A terrível morte de 70 mil pessoas e depois de pelo menos 100 mil com consequências dos efeitos da radiação, e meu amor? Isso é

possível? Previno-os: este filme não combina muito com pipoca. Foi quando deixei cair o saco de pipoca com tudo dentro. Levei um choque cinematográfico¹⁶, despertei-me, no sentido benjaminiano, para o cinema de Resnais, quando ele me fez despertar para o (seu) mundo. Sucessivamente o filme passa a entrecortar passado e presente pelos constantes *flashbacks* e referências puramente sensoriais: cheiros, texturas, paisagens.

Gaston Bachelard a respeito do espaço abre a seguinte reflexão

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer 'suspender' o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso¹⁷.

Quando, de repente, o filme se torna outro. Outras cenas continuam e sinto que adentrei o teatro, - apesar de saber que estou no cinema assistindo a um filme, sinto-me no teatro! Mas isso é porque o cenário de agora parece-me um palco teatral: as personagens abrem as cortinas para entrar em cena e saem pelas coxias cinematográficas. Convenço-me! Sim, estou no teatro. Fecham-se as cortinas! Há outro

¹⁶ O choque benjaminiano descrito na *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

¹⁷ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins editora, 2008, p. 06.

filme na tela e a ação cênica, desta vez, inaugura o inverno parisiense. A neve cai perenemente: as imagens brancas e gélidas se fundem, quase de maneira surrealista, como jogos e labirintos narrativos. As cenas, causadoras de um efeito visual magnífico, abrem-se e fecham-se de forma belíssima, mas, ao mesmo tempo, gelam o coração¹⁸.

Em uma das primeiras cenas conhecemos um corretor de imóveis, ele está mostrando apartamentos para sua nova cliente. Esta quer se mudar para um apartamento de três aposentos porque o seu noivo insiste que precisa de um escritório. O noivo não sabe explicar muito bem por que precisa de um escritório, já que não faz absolutamente nada desde que deu baixa do Exército. Não sabemos bem o porquê ele fora dispensado, mas a narrativa nos dá indicações de que ele fez alguma grande besteira. Um filme que fala sobre corações que se mascaram, afetos que se transformam, misturam-se e transitam por uma Paris – cheia de neve e sombras – não tão alegre como supõem os encartes turísticos.

Em certo momento, ali, naquela sala de cinema misturam-se todos os filmes, misturam-se todas as personagens que eu, enquanto espectadora, acabara de conhecer. E nessa união as percebo teatralmente mascaradas, pois ao longo de cada película todas elas se transformaram em cenários de guerra ou se materializaram em fuligens de bomba de *noites de neblina*¹⁹ na qual imagens e gestos dialogam e escondem simbolismos de uma das maiores catástrofes da humanidade: o genocídio de um povo, onde a memória, ou talvez o esquecimento que

¹⁸ Alusão ao filme *Medos Privados em Lugares Públicos*, de Alain Resnais e seu título original: *Coeurs* (traduzido literalmente para o português: corações).

¹⁹ Alusão ao filme documentário *Noite e Neblina*.

resguarda do horror do confronto o prisma da sobrevivência. O choque eletrizante provocado entre os fios narrativos, ao se conectarem, reativam precisamente os gestos de uma época ameaçados de se perderem, mostra-nos resíduos de cenas traumáticas cujos desdobramentos poderiam criar novas constelações de sentido.

Excitada, vago meu olhar pela tela e corro meus olhos à Biblioteca Nacional francesa, agora em cena – e me imagino num encontro marcado com Van Gogh e Gauguin. Quero mais! Procuo Guernica, de Pablo Picasso – como também de Resnais – e sigo com meus pensamentos para muito *longe do Vietnã*²⁰. Novamente há um nó na tela – cenas entrecortadas – filmes entrecortados - e retornamos ao primeiro filme: uma mulher trajada à Chanel caminha por um *jardim ordenadamente simétrico*²¹ e cheio de *estátuas - sim, elas também morrem*²²! E ali, diante de tantas projeções cinematográficas, entrego-me ao *faz-de-conta* e escolho o começo: Alain Resnais.

Pausa para o intervalo! A sessão é interrompida.

Neste intervalo de tempo busco informações e chego aos cadernos de cinema franceses – *Cahiers du cinema* – torno-me sua leitora. Busco neles um alento, há sede por informações e os textos sobre cinema da *Cahiers* e suas alusões à *Nouvelle Vague*, ao *Nouveau Roman*, e ao cinema moderno trazem Resnais para perto de mim.

²⁰ Alusão ao filme *Longe do Vietnã*, de Alain Resnais.

²¹ Referencio aqui os jardins absolutamente ordenados e simétricos do filme *O ano passado em Marienbad*.

²² Alusão ao documentário *As estátuas também morrem*, de Alain Resnais.

Ele me cativou e por isso o escolhi. E a ida ao cinema valeu por ter inaugurado a tese: *Gestos, Palavras e Imagens: o Olhar Cinematográfico de Alain Resnais*.

Sei que no campo da pesquisa ficamos expostos e sujeitos ao imponderável, aos ventos, que, muitas vezes, desarvoram nossas certezas cristalizadas ao desencadeamento de outros discursos e de textos imprevisíveis. Reafirmo-me, portanto, à espera de críticas, reflexões, contestações e contrapalavras que possam fazer expandir o tema de estudo aqui proposto.

1. Fundamentação Teórica

Para fundamentar teoricamente a tese sobre *o gesto, a palavra e a imagem cinematográfica de Alain Resnais* debruçei-me sobre a teoria benjaminiana da *reprodução técnica da arte refuncionalizada*, ligada às primeiras discussões sobre a função social da arte num período de grande efervescência cultural e movimentação política. Neste contexto, a obra de Walter Benjamin serve como reflexão teórica sobre as transformações sofridas pela arte ao longo dos tempos, sobretudo a partir da apropriação dos novos meios técnicos de reprodução. Afinal, foi Benjamin um dos primeiros a dissertar sobre as transformações que a arte sofreria a partir da apropriação dos novos meios de produção e reprodução tecnológicos, em particular após a popularização da fotografia e do cinema junto às massas.

A possibilidade de reprodução técnica da obra de arte transforma a relação das massas com a arte. Uma relação o mais retrógrada possível, por exemplo, diante de um Picasso, pode transformar-se na mais progressista, por exemplo, diante de um Chaplin. Aqui, a reação progressista caracteriza-se pelo fato de o prazer da observação e da vivência estar direta ou indiretamente associado à atitude do perito. Tal ligação é um indício social importante: quanto mais diminuir o significado social de uma arte, tanto mais haverá no público o divórcio entre a atitude crítica e o prazer – como se prova nitidamente com a pintura. O convencional é apreciado sem sentido crítico, aquilo que é verdadeiramente novo critica-se com má vontade. No

cinema, a atitude crítica e de prazer do público coincidem. E a circunstância decisiva nesse caso é a seguinte: em parte alguma, mais do que no cinema, as reações dos indivíduos, cuja soma constitui a reação em massa do público, se mostram imediatamente condicionadas pela sua massificação iminente. E na medida em que se manifestam, controla-se.²³

Para Benjamin, mais do que uma nova estetização artística, os meios técnicos de reprodução possibilitaram à arte abandonar os valores tradicionais e assumir uma nova interação social baseada em sua possibilidade de exposição. A perda da aura, por exemplo, qualidade que pertenceria apenas ao objeto original, como se isso fosse possível, desobriga a arte de sua função ritualística, para promovê-la a uma nova função social, mais próxima da apreciação pelas massas, apontando caminhos para a práxis política.

Alain Renaïs, assim como Walter Benjamin, aborda a função social da arte quando escancara nas telas dos cinemas da *Nouvelle Vague*²⁴ uma nova técnica de filmagem, de montagem e de percepção de

²³ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Edição e Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.35.

²⁴ No início da década de cinquenta um grupo de críticos, conhecidos como jovens turcos, discutiam o papel do autor de um filme, e a importância do estilo individual. A proposta cinematográfica intitulada *Nouvelle Vague* revolucionou o cinema francês pós-guerra. Os teóricos da *Nouvelle Vague* encontraram um importante espaço para as suas críticas na revista francesa *Cahiers du Cinema*. O novo estilo cinematográfico redefiniu os padrões e as maneiras de filmar: a descontinuidade, a realidade documental, a valorização da montagem e a estética fragmentada. O movimento rompe com as tradições estéticas consolidadas no período do cinema clássico. Sendo que os teóricos da *Cahiers* - Jean-Luc Godard, François Truffaut,

cena. Isso acontece quando tenta deixar clara a forma pela qual, graças a um aparelho – ao cinematógrafo - o homem representa a si próprio e o mundo que o rodeia, e “nisso reside o seu significado político. O tipo de contemplação sonhadora já não lhes é adequado. Inquietam o espectador, que sente ter de procurar um determinado caminho para compreendê-la”²⁵. E ainda mais, quando os filmes de Resnais versam sobre a memória (por meio de representações imagéticas que remetem a um passado vivido), o tempo e a imagem (a montagem cinematográfica) e por meio dessas representações imagéticas, procurou desvendar os mistérios por trás do ato de rememorar associado às mais diversas manifestações culturais. Ao mirar os “rastros” e “restos” - que a historiografia dominante tem por hábito deixar de lado - os filmes de Resnais trazem-nos um passado aparentemente esquecido, capaz de *iluminar o presente*, como nos diria Didi-Huberman, e de reconfigurar a relação presente-passado.

Para Resnais, como também para Benjamin, a luta do ato de rememorar é travada em memória aos antepassados, e por isso estabelece uma delicada ponte entre memória, passado e presente. E ao ampliar o universo dos objetos que nos rodeia, tanto no âmbito visual quanto no auditivo, o cinema sublinha os detalhes ocultos, fazendo-nos enxergar melhor as necessidades de nossa vida. Amplia o nosso campo de ação até o inimaginável, “o cinema caracteriza-se não só pelo modo

Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Doniol – Valcroze - se tornariam mais tardiamente famosos realizadores.

²⁵ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.23.

como o homem se apresenta perante a aparelhagem, mas também pelo modo como ele representa o mundo circundante”²⁶.

A narrativa fílmica de Alain Resnais buscou, na *Nouvelle Vague* e nos arquivos da memória e do tempo, novos paradigmas para a montagem cinematográfica, para a concepção imagística, para os diálogos e para as cenas em crescente fusão com as mais modernas formas de se fazer cinema. Sendo que desde a década de 1930 Benjamin já projetava no cinema o meio de despertar a consciência crítica e transformadora os questionamentos sobre as reflexões históricas a respeito da função social da arte como ferramenta política e ideológica, repercussora na produção artística contemporânea. Alain Resnais, mais tardiamente, buscou na sua forma de fazer cinema novos modos, aos moldes benjaminianos, de se relacionar de forma interativa com esta coletividade e com o surgimento do próprio cinema.

²⁶ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.37.

1.1. O Cinema Moderno e a Importância da Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica

Fazer filmes é bom, mas ver filmes é muito melhor.
Alain Resnais

A concepção benjaminiana de cinema, derivada de sua discussão sobre a *reprodutibilidade técnica*, parte de uma determinada interpretação de Marx para apresentar um dado fundamental:

Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, este estava em seus começos. Marx organizou de tal modo as suas análises que elas adquiriram valor de prognóstico. Partiu das relações básicas da produção capitalista e apresentou-as de tal modo que foi possível extrair delas aquilo que de futuro se podia esperar do capitalismo. E o que se podia esperar dele era não apenas o agravamento da exploração do proletariado, mas também, por fim, a criação de condições que tornam possível a sua própria extinção²⁷.

O contexto político-cultural alemão dos anos de 1920/ 1930 é o ponto de partida do qual Walter Benjamin pensou o contexto da modernidade *na obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936) – “geralmente considerado como uma afirmação da cultura de

²⁷ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.11.

massa e das novas tecnologias através das quais esta se dissemina”²⁸. A referida reprodutibilidade da obra de arte é definida como um processo novo e dinâmico no desenvolvimento das técnicas de reprodução, desenvolvido ao longo do processo histórico da arte e com crescente intensidade: “por princípio sempre foi possível reproduzir a obra de arte. Sempre os homens puderam copiar o que os outros tinham feito”²⁹. Ele se preocupava em estudar as novas percepções do mundo, “diretamente determinadas pelas aceleradas mudanças técnicas, já que o homem moderno não poderia ser compreendido sem essa análise técnica. A técnica, para ele, determina nossos modos de percepção”³⁰.

O cinema nasce juntamente com a ideia de modernidade, em um momento em que o ritmo regido pelo esquema industrial era reproduzido em igual velocidade pelo homem que habitava as cidades em crescente processo de urbanização: “uma reflexão sobre a sociedade moderna dependia de uma teoria técnica e de sua aplicação nas artes”³¹ - arte como ressonância do novo papel da técnica. O novo cotidiano introduzia elementos novos na vida do homem moderno: a ascensão do nazifascismo – “via em sua teoria da arte uma resposta aos terríveis fatos políticos de que era contemporâneo: a ascensão do facismo, os

²⁸ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia Revista de Literatura**, Florianópolis, n.33, 1996, p. 01.

²⁹ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.12.

³⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A "segunda técnica" em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. IN: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 25.

³¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A "segunda técnica" em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. IN: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 25.

desdobramentos da sociedade capitalista com suas crises e a guerra iminente”³², o excesso de estímulos, a divisão do público e do privado, a divisão entre os locais de trabalho. O ritmo de vida tornou-se outro, e esses novos ritmos marcavam um *novo tempo* no relógio, “as artes são vistas como uma caixa de ressonância privilegiada para a compreensão do novo papel da técnica”³³ e, a essas novidades, correspondiam a comportamentos e novos traços psíquicos.

Benjamin humaniza dialeticamente o seu ponto de vista ao fazer da cidade a morada possível do homem moderno e o seu inferno, lugar de tipos humanos periféricos e ‘heroicos’ (o trapeiro, a prostituta, o delinquente) em luta com a mercantilização e a massificação³⁴.

Para Benjamin a nova estruturação da vida moderna perpassava não somente os conceitos moral/político/cognitivos, como também inaugurava uma nova concepção neurológica capaz de moldar o novo ser humano em contato com os super-estímulos das cidades. “Na primeira metade do século XX, com o triunfo das grandes cidades, das vanguardas, da fotografia, do cinema e do rádio, uma reflexão sobre a sociedade moderna dependia de uma teoria da técnica e de sua aplicação

³² SELIGMANN-SILVA, Márcio. A "segunda técnica" em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. IN: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013, p.24.

³³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A "segunda técnica" em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. IN: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 25.

³⁴ BARRENTO, João. **Limiares**: sobre Walter Benjamin. Florianópolis: UFSC, 2013, p. 94.

nas artes”³⁵. O homem moderno via-se obrigado a enfrentar choques físicos e perceptivos do ambiente urbano transformado à estrutura da sua experiência subjetiva: “não se pode pensar as artes e a estética sem se levar em conta a política”³⁶.

Se a cidade é, no século XIX, ainda lugar de intensas experiências, devido às transformações e aos choques a que está sujeita, hoje ela tornou-se cada vez mais um labirinto de sinais mais ou menos agressivos e confusos e um emaranhado de redes. A cidade que em 1900 e ainda nos finais dos anos vinte era território do *flâneur*, transformou-se num monstruoso fixe de *funções*³⁷.

Benjamin, através do seu discurso “em torno de uma constelação moderna como a da grande cidade das suas figuras”³⁸, procura avaliar a interação que a sociedade tem com a arte/o cinema e quais as repercussões desta interação na própria sociedade, pois, segundo o autor, a arte não deve ser analisada por teorias abstratas, mas sim, a partir de suas ressonâncias com o todo histórico-social. Benjamin foi um estudioso de diferentes processos revolucionários da modernidade. À vista disso nos colocaria novamente diante de um

³⁵SELIGMANN-SILVA, Márcio. A "segunda técnica" em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. IN: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 25.

³⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A "segunda técnica" em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. IN: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 25.

³⁷ BARRENTO, João. **Limiares**: sobre Walter Benjamin. Florianópolis: UFSC, 2013, p. 91.

³⁸ BARRENTO, João. **Limiares**: sobre Walter Benjamin. Florianópolis: UFSC, 2013, p. 85.

caminho único e ordenado e de uma concepção de tempo homogêneo. Para ele, as revoluções são o modo de puxar *o freio de mão* de um trem de um processo que, como um trem, leva ao abismo social, civilizatório e ambiental – conforme aparece em suas teses – e traz com ela a possibilidade de construção da história sob-bases radicalmente distintas.

A noção de atualidade nunca foi para Benjamin a do puro imediatismo ou da novidade, era antes de um ‘tempo-de-agora’ que convoca passado e futuro [...] e se esgota no presente. Em rigor, para Benjamin não há presente³⁹.

Benjamim, ao olhar para a arte cinematográfica, propõe que nos questionemos sobre a importância desta e suas funções sociais e políticas, qual o papel que a arte se propõe a desempenhar na nossa sociedade. “A superfície da tela do cinema funciona como um órgão artificial de cognição. O órgão protético da tela do cinema não só duplica a percepção cognitiva humana, mas também transforma sua natureza”⁴⁰. Ao se questionar sobre a técnica ele não a rejeita, pelo contrário, dá-nos um sinal de alerta para a maneira de como utilizá-la, evitando a falsa impressão de avanço que, na verdade, muitas vezes, conduz ao retrocesso.

³⁹ BARRENTO, João. **Limiares**: sobre Walter Benjamin. Florianópolis: UFSC, 2013, p. 86.

⁴⁰ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia Revista de Literatura**, Florianópolis, n.33, 1996, p. 13.

No caso de um filme, a *reprodutibilidade técnica*⁴¹ não é mera condição para a sua difusão em massa, de acordo com Benjamin, “a reprodutibilidade técnica das obras cinematográficas funda-se imediatamente sobre a técnica de sua produção”⁴². O desenvolvimento das técnicas de reprodução decorrentes das mudanças do próprio processo de produção via-se inserido na obra de arte como uma necessidade imposta pelo próprio contexto sociocultural da qual ela advém, que condiciona a produção artística – o novo papel das artes gráficas no cotidiano, no mercado: “a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – se repercutem sobre a arte na sua forma tradicional”⁴³. A arte gráfica definitivamente passou a ilustrar o novo cotidiano, tornando-se forte colaboradora da imprensa: pela primeira vez as artes gráficas não somente reproduzirão obras de forma ampla, “mas

⁴¹ Com os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte, a possibilidade da sua exposição cresceu em tais proporções que a deslocação quantitativa entre os dois polos se converteu, à semelhança das idades pré-históricas, em transformação qualitativa da sua natureza. Tal como, nomeadamente nas idades pré-históricas, a obra de arte, através do peso do seu culto, se tornou em primeira instância um instrumento de magia, que só mais tarde, e até certo ponto, foi reconhecido como obra de arte, assim hoje em dia a obra de arte, através do valor absoluto da sua possibilidade de exposição, se torna um produto com funções totalmente novas; entre essas, aquela de que temos consciência, a artística, se distingue como a que mais tarde poderá ser reconhecida como acessória: “uma coisa é certa: atualmente a fotografia e o cinema são os argumentos que melhor ilustram esse verdade. BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.21/22.

⁴² BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.21.

⁴³ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.13.

trarão todos os dias novas criações ao mercado”⁴⁴. A forma de produção de um filme, com altíssimos custos, torna a difusão em massa praticamente obrigatória.

Nas obras cinematográficas a possibilidade técnica do produto, ao contrário do que se passa nas obras literárias ou na pintura, não surge como fator externo para a sua divulgação em massa. *A possibilidade de reprodução técnica das obras cinematográficas radica diretamente na técnica da sua produção, que não só possibilita, da forma mais direta, a divulgação em massa dos filmes, mas até mesmo a força.* Força-a porque a produção de um filme é tão cara que um indivíduo, que poderia por exemplo comprar um quadro, já não pode comprar um filme. Em 1927 calculou-se que um longa metragem, para ser rentável, teria de atingir um público de nove milhões de espectadores. É certo que com o cinema sonoro se deu primeiramente um movimento de retrocesso; o seu público foi reduzido às fronteiras linguísticas, o que aconteceu simultaneamente com a acentuação de interesses nacionais pelo fascismo. Mais importante, porém, do que registrar esse retrocesso, que aliás foi contrabalançado pela dublagem, é perceber as suas relações com o fascismo. A causa da simultaneidade desses dois fenômenos encontra-se na crise econômica. As mesmas perturbações que, *grosso modo*, conduziram à tentativa de manter as relações de propriedade vigentes através da violência declarada levaram o capital cinematográfico, ameaçado pela crise, a forçar o desenvolvimento do cinema sonoro. A introdução do cinema sonoro trouxe em seguida um alívio temporário, não só porque levou as massas novamente ao cinema, mas também porque tornou os

⁴⁴ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 11.

novos capitais da indústria da eletricidade solidários com o capital cinematográfico. Aparentemente fomentou interesses nacionais, mas, de um ponto de vista interno, internacionalizou a produção cinematográfica ainda mais do que anteriormente⁴⁵.

A idade média conheceu a xilogravura, “pela primeira vez foi possível reproduzir tecnicamente desenhos, e levou algum tempo até que a escrita também pudesse ser reproduzida por meio da imprensa”⁴⁶, como um prenúncio de outras formas mais desenvolvidas de reprodução de imagem: “a gravura em metal e água-forte e, no século XIX, a litografia”⁴⁷.

Os gregos conheciam apenas dois processos de reprodução técnica da obra de arte: a moldagem e a cunhagem. Bronzes, terracotas e moedas que então podiam ser produzidas em massa. Com a xilogravura, foi possível reproduzir pela primeira vez obras de gravura; e assim foi durante muito tempo, antes que o mesmo acontecesse com a escrita por meio da imprensa. São conhecidas as enormes transformações que a tipografia, a possibilidade de reprodução técnica da escrita, provocou na literatura. Elas, são, no entanto, apenas um caso isolado – particularmente importante, é certo – do fenômeno que aqui estamos considerando na escala universal. À xilogravura vieram juntar-se durante a Idade Média, a gravura em cobre e a água-forte, e, no início do século XIX, a litografia. Com a litografia, a

⁴⁵ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 19/20.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 10.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 11.

técnica da reprodução registra um avanço decisivo. O processo, muito mais expedito, que distingue a transposição do desenho para uma pedra do seu entalhe num bloco de madeira ou da gravação numa placa de cobre, deu pela primeira vez à gravura a possibilidade de colocar os seus produtos no mercado, não só em massa (como antes), mas também em versões diariamente diferentes. Através da litografia, as artes gráficas ficaram aptas a ilustrar permanentemente o cotidiano. Passaram a acompanhar a imprensa. Mas a fotografia ultrapassaria as artes gráficas logo nos seus começos, poucas décadas depois da invenção da litografia. Com a fotografia, a mão liberta-se pela primeira vez, no processo de reprodução de imagens, de importantes tarefas artísticas que a partir de então passaram a caber exclusivamente aos olhos que veem através da objetiva. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extradiordinariamente acelerado que passou a poder acompanhar a fala. Ao “rodar” o filme no estúdio, o operador cinematográfico fixa as imagens com a mesma rapidez com que o ator fala. Se a litografia continha virtualmente o jornal ilustrado, a fotografia veio a possibilitar o cinema sonoro. A reprodução técnica do som foi iniciada no fim do século passado. Esses esforços convergentes tornaram possível uma situação que Paul Valéry caracteriza nos seguintes termos: “Tal como a água, o gás e a eletricidade, vindos de longe, chegam a nossas casas, com um gesto quase imperceptível da mão, para nos servirem, assim receberemos também, através de um pequeno gesto, quase um sinal, imagens ou sequências sonoras que, do mesmo modo, depois nos deixarão”. *Por volta de 1900 a reprodução técnica tinha alcançado um nível que não só começou a transformar em seu objeto a totalidade das obras de arte do passado e a submeter a sua repercussão às mais profundas transformações, como também*

*conquistou um lugar próprio entre os modos de produção artísticas.*⁴⁸.

Os elementos para criar o cinema moderno estavam reunidos nas últimas décadas do século XIX, como observa Anatol Rosenfeld: “havia a projeção de sombras sobre as telas, a câmera escura e a lanterna mágica”⁴⁹. A projeção das imagens já não era novidade. A coisa estava no ar! Só faltava a aplicação da fotografia, que contava com meio século de desenvolvimento, para que todas essas experiências acima citadas cristalizassem e produzissem o cinema. E em poucas décadas, a fotografia⁵⁰, mera petrificação dos instantes, através da projeção sucessiva de imagens fotográficas, como ressalta André Bazin, produz o cinema: “nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica [...] a imagem das coisas é também uma

⁴⁸ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 12/13.

⁴⁹ ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 59.

⁵⁰ A invenção da fotografia correspondeu a uma profunda aspiração da burguesia ascendente, de índole individualista. A vida de prestígio e de auto representação, desejosa de manifestar a sua importância recém-conquistada, necessitava com urgência de um instrumento barato para documentar, por meio do retrato, a sua sólida posição na hierarquia social e a dignidade do “Terceiro Estado”. Não podendo recorrer a grandes pintores, como a aristocracia, devido aos seus recursos inicialmente limitados e à aversão de dissipar dinheiro para obras de arte, recorria à silhueta, ao medalhão e à técnica do *fisionotrace* - mecanismo que reproduzia o perfil – para roubar à aristocracia o privilégio do retrato. A fotografia veio preencher, portanto, uma lacuna; pode-se dizer mesmo, com certo exagero, que a ascensão de uma nova classe, imbuída do culto da personalidade e ao mesmo tempo de atitudes democráticas, tornou necessária a invenção dum aparelho capaz de transformar, no mínimo espaço de tempo, o máximo número de cidadãos em personalidades dignificadas pelo retrato. ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 63.

imagem da duração delas, como que uma múmia da duração”⁵¹. O cinema contido virtualmente na fotografia, junto com a reprodução técnica do som, a partir do século XX, foi se aperfeiçoando até promover transformações profundas e conquistar um lugar ao sol no mundo da produção artística.

No século XIX a reprodução técnica atingiu tal grau, que não só abarcou o conjunto das obras de arte existentes e transformou profundamente o modo como elas podiam ser percebidas, mas conquistou para si um lugar entre os processos artísticos. Para estudar tal evolução, nada pode ser mais instrutivo do que examinar como suas duas manifestações distintas – a reprodução da obra de arte e o cinema – repercutiram nas formas tradicionais de arte⁵².

A multiplicação de cópias permite que o evento produzido uma só vez se transforme em um abalo da tradição, permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão, ou à audição conferindo-lhe atualidade. O que para Benjamin constitui-se num abalo considerável da realidade transmitida, explicitamente se configura na crise da renovação atual, pela qual passa a própria humanidade – eis o germe do cinema! Anatol Rosenfeld nos situa em relação ao cinema como uma nova forma de lazer.

O cinema, por sua vez, não teria eventualmente ultrapassado o estágio de mera curiosidade e de

⁵¹ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 24.

⁵² BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 11.

instrumento científico para reproduzir o movimento se a sua invenção não tivesse coincidido com o desenvolvimento de um grande proletariado demasiadamente pobre para frequentar o teatro e os espetáculos não mecanizados. Na época da invenção da cinematografia já havia um proletariado com horário de trabalho bastante reduzido para sentir a necessidade de divertir-se nas horas vagas. Cinquenta anos antes, passada a primeira sessão, o cinema talvez não tivesse encontrado mercados para os seus espetáculos, no começo muito inferiores aos do teatro. As camadas populares, então quase em folga, não teriam tido tempo para apreciá-los com frequência e a burguesia daquela época, de caráter individualista, dificilmente teria garantido um consumo intenso para o espetáculo padronizado do cinema.⁵³

O surgimento do cinema representa o nascimento de uma arte cuja gênese já não repousa no âmbito da tradição; pelo contrário, surge como a própria negação daquilo que é a essência da arte tradicional. Aquilo que anteriormente era considerado um objeto de arte único, feito em sua integridade material artesanal, agora passa a ser visto de forma fragmentária, e pode, através do cinema e de sua reprodutibilidade obter outro valor que, de algum modo, ultrapassa o mero valor de troca quando divulgado para as massas: “a reprodução técnica é mais independente do original do que a manual”⁵⁴. A esta nova possibilidade

⁵³ ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 63/64.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 14.

de ver ou sentir a arte cinematográfica vincula-se também um novo modo de percepção do espectador, isto é, do próprio homem.

Se considerarmos a tela cinemática como um órgão protético dos sentidos, então uma característica suprema nos fulmina. Exposto ao choque sensual do cinema, o sistema nervoso se sujeita a uma dupla e aparentemente paradoxal modificação: de um lado, há uma intensificação extrema dos sentidos, uma hipersensibilidade de estímulo nervoso. De outro, há uma neutralização da sensação, um entorpecimento do sistema nervoso que é equivalente à anestesia corpórea. O corpo de massa simultaneamente hipersensibilizado e anestesiado que é sujeito da experiência cinemática é mantido nesta situação paradoxal pela mesma imanência simulada que descreve o objeto reduzido do cinema. Precisamente porque os corpos dos seres que habitam a tela estão ausentes, os espectadores do cinema podem realizar certas operações cognitivas que de outra forma seriam humanamente intoleráveis - intoleráveis para os corpos do cinema assim como para seus espectadores. O órgão protético do cinema assegura que ambos estejam anestesiados, porque ambos se ausentam da cena.⁵⁵

Benjamin vê o cinema como arte porque o próprio conceito de arte muda: seu valor de culto passa agora a ter valor de troca ao entrar em questão o sentido de aura. Com o progresso das técnicas de reprodução, sobretudo do cinema e da fotografia, a aura dissolve-se nas várias reproduções do original, destituindo a obra de arte do seu status

⁵⁵ BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese da percepção**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009, p. 29/30.

de raridade. Por outro lado, a ele acrescenta também o sentido de politização estética, advindo por aproximação ou distância do objeto, podendo ser compreendido como ponto fundamental para a nova percepção artística.

A recepção na distração, que se faz notar com ênfase crescente em todos os domínios da arte e é um sintoma de transformações profundas da percepção consciente, encontrou no cinema o seu campo de experiência próprio. Com seu efeito de choque, o cinema vem ao encontro dessa forma de recepção. O cinema restringue o valor de culto não só porque coloca o público numa atitude de apreciação valorativa, mas também porque essa atitude no cinema não inclui o fator atenção. O público é um examinador, mas um examinador distraído.⁵⁶

O cinema é tomado como uma arte exemplar da modernidade e de uma nova forma de exposição para as massas urbanas: “a arte encarregar-se-á das mais difíceis e importantes sempre que puder mobilizar as massas”⁵⁷. É um meio de cultura de massa que invade a privacidade do indivíduo, e o faz com o seu consentimento: “objeta-se que as massas buscam dispersão na obra de arte, enquanto o apreciador de arte se aproxima dela por meio da concentração”⁵⁸.

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.45.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 45

⁵⁸ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 14.

O fenômeno marginal é precisamente a arte, pois as empresas cinematográficas não têm, em geral, intenções estéticas. Um dos momentos essenciais de toda arte é o fato de que através dela um artista se expressa, de que ela lhe serve de expressão. Ora, a Paramount não dirá a um diretor: ‘Mr. Ford, tome aí um milhão de dólares e vá expressar-se!’ Sem dúvida, as empresas cinematográficas recorrem também a recursos estéticos. Fazem-no a modo dos comerciantes que acondicionam as suas mercadorias, antes de entregá-las ao freguês, em embrulhos bem feitos, amarrados com fitinhas cor-de-rosa ou azul-celeste. Não chegam, portanto, a se oporem a uma moderada dose de elementos estéticos, mas tais aspectos se subordinam a outros interesses, geralmente, alheios à arte.⁵⁹

Anatol Rosenfeld é adorniano nesta sua afirmativa ao considerar que sempre a mercadologização prevalece sobre a estética politizada do cinema. Para Adorno o cinema moderno gera um deslumbre ao telespectador diante da técnica cinematográfica, dado que leva o homem, entre outras circunstâncias, às últimas consequências do consumo, obtendo no objeto de arte a sua paixão pelo palpável, como para compensar o vazio afetivo do mundo capital. Sem dúvida, dentre todos esses meios de vinculação das informações, a sétima arte tornou-se um objeto de real manipulação, que perdeu a característica de arte, pois, quando inserido na moldura da indústria cultural não visava outra coisa senão o lucro para seus investidores: “uma *Indústria de Entretenimento*, que também fez uso de meios estéticos para obter

⁵⁹ ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 35.

determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores⁶⁰”. Dado que, “até a ação de vaiar ou aplaudir que poderiam interromper a performance ao vivo, é negada ao espectador de cinema”⁶¹.

E, se é o lucro e não a arte o que importa, há como consequência o impedimento da capacidade do livre pensar do indivíduo, pois existe toda uma *racionalidade técnica* para preparar a mente da massa – o indivíduo se torna um refém da indústria – “é precisamente o olhar contemplativo que a tela anestesiadora permite, para que os procedimentos cirúrgicos da câmera possam dissecar a realidade aos nossos poderes de percepção alterados”⁶². Quanto mais próximo e mais dentro da sua vida uma imagem se projete, mais perto dos espectadores estarão os modelos perfeitos criados pela indústria cultural, “o culto das estrelas de cinema, fomentado pelo capital cinematográfico, mantém aquele feitiço podre de seu caráter mercantil”⁶³. A crítica de Adorno condena a utilização da reprodução técnica à pura comercialização: “quanto mais o filme pretende ser uma arte tanto mais se assemelha a pechisbeque”⁶⁴. Adorno traz-nos severas críticas feitas ao cinema, “de cada ida ao cinema volto, em plena

⁶⁰ ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 35.

⁶¹ BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese da percepção**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009, p. 34.

⁶² BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese da percepção**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009, p. 32.

⁶³ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.30.

⁶⁴ ADORNO, T. W. **Mínima moralia**: reflexões sobre a vida danificada. Lisboa: Portugal, 1951, p. 195. * A palavra “pechisbeque” segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa significa “objeto de pouco valor”.

consciência, mais estúpido e depravado”⁶⁵, a cultura organizada corta aos homens o acesso à derradeira possibilidade de experiência de si mesmo.

Walter Benjamin, contrariamente à Adorno, percebe na sétima arte uma maior flexibilidade sobre o que ela representaria para a sociedade, Benjamin percebe na arte cinematográfica a importante passagem de uma antiga forma de narrar a uma nova narratividade. Mas, como posições tão contrárias se desenvolveram em momentos tão próximos? Deve-se levar em consideração o ano de produção das teorias sobre o cinema propostas tanto por Benjamin, quanto por Adorno, para melhor compreendermos o momento histórico em que tais pensadores desenvolveram suas posições acerca do cinema. Adorno escreve a *Dialética do esclarecimento*, em 1947, no momento de seu exílio nos Estados Unidos, motivo pelo qual percebemos uma forte reação contra o cinema americano. Benjamin trabalha em seu ensaio sobre a *reproduzibilidade técnica* entre 1935 e 1936, e diferentemente de Adorno, não vivenciou o poder dos grandes estúdios hollywoodianos.

Benjamin muito se entusiasmou com as produções de cineastas como Eisenstein, por exemplo, e, na mesma linha de pensamento do soviético, defende o cinema como arte, acreditando que essa poderia expressar os perigos existenciais, com os quais o homem contemporâneo se defrontava na metrópole moderna, incluindo sua fantasmagoria. Discordando de Benjamin, Adorno acreditava que a indústria cinematográfica/cultural impedia a formação de indivíduos autônomos e conscientes, capazes de decidir por conta própria os seus

⁶⁵ ADORNO, T. W. **Mínima moralia**: reflexões sobre a vida danificada. Lisboa: Portugal, 1951, p. 14.

desejos e as suas vontades. Ela se organizava de maneira que o indivíduo pudesse compreender sua exata condição de consumidor, fazendo dele apenas um objeto, ao mesmo tempo em que este indivíduo se perpetuava e se satisfazia no renovável e dinâmico ciclo consumista capitalista.

Falar sempre, pensar nunca. - Desde que, com a ajuda do cinema, das soap operas e do horney, a psicologia profunda penetra nos últimos rincões, a cultura organizada corta aos homens o acesso à derradeira possibilidade da experiência de si mesmo⁶⁶.

O próprio cinema, por exemplo, moldado pelas diretrizes culturais capitalistas, colocou-se conseqüentemente como um objeto que sugeriria, através das suas imagens, um mundo irreal a ser cobiçado pelos indivíduos: “os homens inteiriços seriam, pois, na sua constituição, como geralmente os apresenta a projeção cinematográfica, masoquistas”⁶⁷. Daí a comercialização da imagem ser alvo de forte crítica, na medida em que as expressões cinematográficas são construídas a partir de interesses econômicos de mercado. Dessa maneira, para Adorno, o cinema não se apresentaria mais como arte, ele não passava de um negócio.

⁶⁶ ADORNO, T. W. **Minima moralia**: reflexões sobre a vida danificada. Lisboa: Portugal, 1951, p. 55.

⁶⁷ ADORNO, T. W. **Minima moralia**: reflexões sobre a vida danificada. Lisboa: Portugal, 1951, p. 36.

Os produtores dependem por completo, econômica e socialmente, da engrenagem que patrocina, monopolizando-a, toda a influência que eles possam exercer sobre si. Deste modo, a produção dos escritores, dos compositores e dos críticos adquire, progressivamente, um caráter de matéria-prima, cabendo à engrenagem a elaboração do produto para consumo.⁶⁸

A reprodutibilidade técnica que Benjamin mostra em sua obra é a inserção do processo industrial na produção artística⁶⁹, a concepção benjaminiana da arte vai, obrigatoriamente, passar pela técnica. “A arte é, pois, uma mercadoria; sem meio de produção (engrenagem) não seria possível produzi-la!”⁷⁰ Novas técnicas são desenvolvidas, abrindo espaço para novos processos de produção e reprodução artísticas. Dentre as ideias de Benjamin referentes à arte, o conceito de aura dá à obra de arte um caráter transcendente semelhante àquele da arte religiosa. Dá ao espectador a dimensão de culto, como se existisse uma interpretação comum de uma obra artística e todos conseguissem atingi-la, fazendo

⁶⁸ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.13.

⁶⁹ *Paralipomena e varia à 3º versão de A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. É necessário enfatizar que o filme, ao tornar a exponibilidade o objeto mais importante do procedimento de teste, equipara a totalidade do campo dos modos de comportamento humano a uma aparelhagem, exatamente do mesmo modo que a performance de trabalho do trabalhador industrial nas fábricas. Com isso, a arte comprova que os objetos agrupados por ela em torno do polo do valor de exposição são a princípio tão limitados quanto aqueles que se agrupam em torno do polo de seu valor de culto. In: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 134.

⁷⁰ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.13.

com que ela representasse uma vontade comum, um resultado artístico de uma tradição.

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção na continuidade a que chamamos tradição. Essa tradição é algo vivo extraordinariamente mutável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, surgiu entre os gregos, inserida em um complexo de tradições no qual era objeto de culto, enquanto para os clérigos da Igreja medieval ela representava um ídolo maléfico. Mas o que ambas as perspectivas mostravam era a unicidade da obra, a sua aura. Inicialmente, é no culto que a obra de arte aparece inserida no complexo da tradição. Como sabemos, as mais antigas obras surgiram a serviço de um ritual primeiramente mágico, depois religioso. O fato de que esse modo de existência da obra de arte nunca se desprenda inteiramente de sua função ritual tem importância decisiva. Em outras palavras, *o valor único da obra de arte “autêntica” tem seu fundamento no ritual, no qual teve o seu valor de uso original e primeiro*⁷¹.

Benjamin define o conceito de aura como única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar. Sendo assim, o valor do aurático se baseia no ritual que originariamente foi dado à noção de autenticidade e unicidade na obra de arte, mas mesmo na reprodução mais perfeita falta algo:

O que desaparece na época da reprodução técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é

⁷¹ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 15.

sintomático, e seu significado estende-se para além do âmbito da arte. A técnica da reprodução assim pode formular, separa aquilo que foi reproduzido no âmbito da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial. E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza⁷².

Tal distância, propiciada pela aura, seria um sondar silencioso entre aquele que vê e o olhar da própria obra de arte quando esta retorna seu olhar ao observador: autenticidade, originalidade e unicidade, a imagem convida o observador a perceber a historicidade que transcende o objeto à sua frente. O papel desempenhado pelo conceito de autenticidade é ambíguo, desde que o critério de autenticidade não mais se aplique à produção artística. Toda função de arte é subvertida, ela se funda agora não apenas no ritual, mas noutra forma de práxis:

a política, a mercadoria, o autoproclamado progresso, a barbárie totalitária, a auto complacência burguesa, a profanização generalizada, isto é, a ausência de sentido do sagrado, que deu lugar à proliferação de superstições, ao sustentáculo moderno de uma ‘teologia da mercadoria’⁷³.

Benjamin vê a saída da arte de uma dimensão para outra; a passagem do seu estágio de sacralidade, quando contemplada pelo seu

⁷² BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 13.

⁷³ BARRENTO, João. **Limiares: sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: UFSC, 2013, p. 88.

valor de culto, para assumir o valor de exposição. “Na medida em que as obras de arte se emancipam do uso do ritual, aumenta as possibilidades de sua exposição”⁷⁴. A partir do momento em que a obra fica excluída da atmosfera aristocrático-religiosa que a tornam um objeto de culto, a dissolução da aura atinge dimensões sociais. Mas, a perda do valor aurático da arte não é vista de forma negativa por ele, pois com seu fim, a obra de arte amplia os horizontes e dá novas expectativas de relacionamento com o mundo das imagens e, assim, torna-se independente do contexto histórico no qual está inserida, e “por meio da reprodução, extrai até mesmo o que é único”⁷⁵. Ou seja, perde o teor de culto para se adequar à realidade passando a adquirir significação no hoje, no agora. E, ao se libertar da tradição, passa a ser vista através da reprodução técnica, tornando-se apropriação do coletivo, o que permite um maior acesso a todo o público.

Nesse sentido, Benjamin entende que o cinema, arte reproduzível em série, não tem o “caráter aurático”⁷⁶ das demais artes, pois não visa o culto, ou a interpretação da vontade comum. A reproduzibilidade técnica atrofiaria a aura da obra de arte e fazer as coisas ficarem mais próximas “é uma preocupação tão apaixonada das

⁷⁴ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 16.

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.16.

⁷⁶ A aura que cerca Macbeth no palco não pode ser dissociada daquela que cerca o artista que o interpreta para o público presente. A particularidade da filmagem cinematográfica consiste na substituição do público pela máquina. Consequentemente, desaparece a aura que envolve o intérprete e a personagem. BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 21.

massas de hoje quanto apresenta a sua tendência a uma superação da unicidade de cada coisa dada por meio da gravação de sua reprodução”⁷⁷. Exilado, portanto, do plano da devoção, radicalmente oposto ao sentido adorniano, o cinema passa a ser analisado em sua potencialidade para educar as massas, e as novas técnicas passam a ser desenvolvidas, abrindo espaço para novos processos de reprodução artísticos de apreensão da obra de arte. E como resultado há uma estreita relação entre as transformações técnicas e a percepção estética. Vale lembrar que, no entanto, o processo dessa auratização implica também no surgimento de uma nova forma de narrar que será discutida mais adiante.

A obra de arte adquire um papel mais abrangente dentro da sociedade correspondente às transformações político-sociais sofridas pelo homem inserido nessas massas, como afirma Brecht, citado por Benjamin. “a orientação da realidade no sentido das massas e destas no sentido daquela é um processo de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a contemplação”⁷⁸. Adaptado adequadamente ao proletariado, que se prepararia para tomar o poder, o cinema se tornaria portador de uma extraordinária esperança histórica.

A produção dos intelectuais desce ao nível de produto fabricado, e surge um conceito de valor que se fundamenta no grau de aproveitamento. De tal

⁷⁷ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.17.

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.16/17.

circunstância deriva o hábito generalizado de se analisar a obra de arte à luz da sua adequação à engrenagem, muito embora jamais se examine a engrenagem à luz da possibilidade de se servir com ela à obra de arte. Quando se diz que esta ou aquela obra, subentende-se, mas nunca se diz, que é boa para a engrenagem. Esta, por sua vez, é condicionada pela sociedade existente, da qual aceita apenas aquilo que a mantém. Todas as inovações que não ameaçam a função social da engrenagem, ou seja, a função de diversão noturna, poderiam ser postas por ela em discussão. Mas as que tornam iminente uma alteração dessa função, que atribuem à engrenagem uma posição diferente na sociedade, que pretendem aproximá-la, em certa medida, dos estabelecimentos de ensino ou dos grandes órgãos de informação, essas ela as põe fora de causa. A sociedade absorve, por intermédio da engrenagem, apenas o de que necessita se reproduzir⁷⁹.

⁷⁹ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.12.

1.2 Gestus

Ao considerar a noção de *Gestus*⁸⁰ proposto por Brecht, Walter Benjamin o vislumbra também em relação à função palco e público, texto e representação, diretor e ator⁸¹. Quando Brecht toma para si a noção de *Gestus*, ele se detém sobre a relação dos homens em sociedade. Para Brecht o *Gestus* é a expressão física de certas relações sociais, o modo como os homens se apresentam diante de outros em sociedade. E a partir deste olhar brechtiano se deve distinguir o *Gestus* da simples gestualidade. O *Gestus* se refere àqueles gestos que se articulam com a *rede de conexões sociais* que sustentam as relações entre os homens. Ela se efetiva em gestos e atitudes usados pelo homem comum, em uma gama de gestos relativos a diferentes cotidianos.

⁸⁰ O teatro épico utiliza, da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos. Renuncia a composições "acidentais", que "simulem a vida", "arbitrárias"; o palco não reflete a desorganização "natural" das coisas. É precisamente o oposto da desorganização natural que se aspira, ou seja, à organização natural. Os princípios à luz dos quais se estabelece tal organização são de índole histórico-social. A atitude que a encenação deverá assumir identifica-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador; esta identificação, muito embora caracterizando deficientemente tal atitude, facilita-nos a sua compreensão. BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.32.

⁸¹ Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim, um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, a ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventaria-lo. BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 79.

A arte do ator é apresentada ao público definitivamente através de sua própria pessoa; o ator de cinema, pelo contrário, apresenta-se ao público através de todo um conjunto de aparelhos. Isso tem duas consequências. A aparelhagem que leva ao público a arte do ator de cinema não é obrigada a respeitar essa arte como totalidade. Sob a orientação do operador, ela toma continuamente posição perante tal arte. É a sequência dessas tomadas de posição que o montador compõe a partir do material que lhe é fornecido, que constitui o filme completo. O filme abrange certo número de momentos de movimento que têm de ser captados como tais pela câmera – para não falar de focagens especiais como os grandes planos. Deste modo, o trabalho do ator fica sujeito a uma série de testes ópticos⁸².

Para entender o *Gestus* como procedimento social é preciso demonstrar todos os modos como ele se atualiza e reatualiza na cena, o teatro épico “não se propõe desenvolver ações, mas representar condições”⁸³, desde o trabalho gestual do ator em relação a plateia, até a escolha do tipo de gestualidade que servirá como modelo de trabalho cênico - as atitudes, as expressões faciais, as palavras, as entonações, o ritmo, as nuances e até mesmo as variações e quebras na fala e nos gestos – “representa de maneira que a quase todas as frases poderão

⁸² BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.26.

⁸³ BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 81.

seguir-se juízos críticos da parte do público e quase todos os seus gestos poderão ser examinados”⁸⁴.

O teatro épico é a tentativa mais ampla e mais radical de criação de um grande teatro moderno; cabe-lhe vencer as mesmas imensas dificuldades que, no domínio da política, da filosofia, da ciência e da arte, todas as forças com vitalidade têm de vencer.⁸⁵

O *Gestus*, nesse sentido, mostra o desvendar cada vez mais presente no além do espaço da cena moderna, uma vez que a cena visada por Brecht busca atingir a consciência social do espectador, “faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade. Força-o a tomar decisões, proporciona-lhe visão do mundo, coloca-o diante da ação”⁸⁶. Ele instaura uma estranha relação entre aquilo que é apresentado (a personagem/ a cena) e o ato de apresentar (o procedimento do ator). A personagem deixa de ser vista como coisa natural, e passa a ser índice das relações sociais de uma determinada época. “A atitude que a encenação deverá assumir identifica-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador”⁸⁷.

⁸⁴ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.61.

⁸⁵ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.54.

⁸⁶ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.16.

⁸⁷ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.32.

O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida, como é inevitável em todo palco dinâmico, para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade. Em contraste, o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra originária. Nada é mais característico do pensamento de Brecht que a tentativa do teatro épico de transformar, de modo imediato, esse interesse originário num interesse de especialista.⁸⁸

O cinema, aos olhos benjaminianos, serve melhor aos fatores políticos: “o que caracteriza o cinema não é só a forma como o homem se representa diante da máquina, mas como ele representa o mundo graças a essa máquina”⁸⁹. É uma ferramenta artística capaz de controlar a forma de pensar de uma sociedade: “é uma armadilha de olhar bastante perfeita”⁹⁰. A reprodução artística cinematográfica não se relaciona exclusivamente ao prazer da contemplação de uma obra de arte, mas em promover a sua politização: “a aura que rodeia Macbeth no palco não se separa da que, para o público presente, envolve o ator que o

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 81.

⁸⁹ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte:** técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 26.

⁹⁰ AUMONT, Jacques. **O olhar interminável: cinema e pintura.** São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 57.

representa”⁹¹. A compreensão das relações sócio-históricas exige a historicização mesma do homem: “Um homem é um homem: não se trata de fidelidade à sua própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência”⁹².

Nota-se, muitas vezes, o otimismo de Benjamin diante dos meios de comunicação de massa, principalmente, diante do cinema, e da própria ideia de reprodutibilidade técnica, uma vez que esses poderiam oferecer-se ao controle popular mais democrático, pelo fato de o espectador de cinema “de um ponto de vista técnico, ser tomado – pela renúncia à ilusão em favor de uma virtualidade polêmica – (...) em vez de se insinuar na ação, ter de descobrir soluções para ela”⁹³, detendo enorme potencial educativo, demonstrando que aquilo que se produz coletivamente deveria ser apropriado pela comunidade.

Essa característica demonstra, ao mesmo tempo, que sua ruptura com a concepção do teatro do espetáculo social é mais profunda que sua ruptura com a concepção do teatro como diversão noturna. Se no cabaré a burguesia se mistura com a boemia, e se no teatro de variedades a brecha entre a grande e a pequena burguesia se fecha todas as noites, os

⁹¹ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.27.

⁹² BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 80.

⁹³ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.19.

proletários são os clientes habituais do “teatro enfumaçado”, projetado por Brecht.⁹⁴

No ensaio *O que é o Teatro Épico* (1934), Benjamin elenca os principais aspectos que marcam o teatro épico brechtiano. Numa época em que o teatro dito convencional concorre com o “surgimento” do cinema e da sua atração sobre as massas, como um mundo tecnicamente dominado pelo rádio - “as formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e a rádio”⁹⁵. Brecht desenvolve relativamente à técnica um teatro mais sóbrio, aos moldes da montagem cinematográfica⁹⁶, pautado na interrupção – “a interrupção da ação está em primeiro plano”⁹⁷.

Esse teatro de máquinas complicadas, com inúmeros figurantes, com efeitos refinados, transformou-se em instrumento contra o produtor, entre outras razões, porque tenta induzir os produtores a empenhar-se numa concorrência inútil com o cinema e o rádio.

⁹⁴ BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 83.

⁹⁵ BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 83.

⁹⁶ O teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado. BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor:** conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 133.

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 80.

Esse teatro, seja o que está a serviço da cultura, seja o que está a serviço da diversão – eles são complementares – é o de uma camada social saturada, que transforma em excitações tudo o que toca. Sua causa é uma causa perdida. Não assim um teatro que, em vez de competir com esses novos instrumentos de difusão, procura aplicá-los e aprender com eles, em suma, confronta-se com esses veículos. O teatro épico transformou esse confronto em coisa sua. É o verdadeiro teatro do nosso tempo, pois está à altura do nível de desenvolvimento hoje alcançado pelo cinema e pelo rádio⁹⁸.

O teatro épico se apropria dos procedimentos de montagem do rádio e do cinema e os traz para o palco, para a cena teatral. A técnica de montagem é incorporada ao teatro como produto de sua reflexão.

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social. Dá relevo a todas as cenas em que os homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência. E, ao fazê-lo, cabe-lhe descobrir definições praxísticas dos acontecimentos em processo, isto é, definições que, ao serem utilizadas, possibilitem uma intervenção nesses mesmos acontecimentos. O interesse do teatro épico é, por conseguinte, eminentemente prático. O comportamento humano é apresentado, no teatro épico, como sendo susceptível de transformação e, o homem, como dependente de determinadas

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor:** conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 132/133.

condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar.⁹⁹

O teatro épico implica comprometimento, crítica contra o individualismo, maior conscientização sobre realidade social: “esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores”¹⁰⁰. A forma épica contrapõe-se à tragédia clássica para melhor conseguir o efeito social. O espectador deve ter um olhar crítico para se aperceber melhor de todas as formas de injustiça e opressão - um alerta à condição humana. A oposição do teatro épico à obra de arte dramática e à própria concepção aristotélica¹⁰¹, constitui a força essencial para Brecht operar a cena épica: não trata de trazer de volta para o presente uma única versão do passado num gesto de nostalgia, e sim reler o passado numa luz mais atual para modificá-lo.

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. - Eu sou assim. - O sofrimento

⁹⁹ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.185.

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 132.

¹⁰¹ O sentido do teatro épico é construir o que a dramaturgia aristotélica chama de “ação” a partir dos elementos mais minúsculos do comportamento. Seus meios e seus fins são mais modestos que os do teatro tradicional. Seu objetivo não é tanto alimentar o público com sentimentos, ainda que sejam de revolta, tampouco aliená-lo sistematicamente, pelo pensamento das situações em que vive. BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 134.

deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. - Será sempre assim. - Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. - Choro com os que choram e rio com os que riem. *O espectador do teatro épico diz*: - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem que acabar. - O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os que riem¹⁰².

O objetivo fundamental do gesto épico é o de provocar espanto, cortar a cena para que a realidade seja vista por debaixo da ilusão. A cena épica necessita de uma interpretação em que os *gestus* suspendam o curso da ação, rompam com o ilusionismo e a transformem em um objeto de reflexão sobre a cena teatral. Mas o hábito de encarar uma representação de caráter artístico como um todo não se destrói facilmente, “todavia, é, sem dúvida, necessário destruí-lo, se se quiser estudar um efeito isolado, entre muitos outros”¹⁰³. Para isso, o teatro épico defende a técnica do distanciamento: “a interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como *épico*, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público”¹⁰⁴.

¹⁰² BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.46.

¹⁰³ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.56.

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 132.

A origem histórica desse teatro é surpreendentemente remota. Desde os gregos, nunca cessou, no palco europeu, a tentativa de encontrar um herói não-trágico. Apesar de todas as ressurreições da Antiguidade, os grandes dramaturgos mantiveram o máximo de distância com relação à forma autêntica da tragédia, a grega. Não é aqui o lugar de descrever como esse caminho foi percorrido, na Idade Média, por Hiroswitha, no drama de mistério, mais tarde por Gryphius, Lenz e Grabbe, enfim por Goethe, no segundo *Fausto*. Mas é o lugar para dizer que esse caminho é o mais alemão de todos, se é que podemos chamar de caminho essa trilha de contrabandistas, rasgada no sublime mas estéril maciço do classicismo, pelo qual chegou até nós o legado do drama medieval e barroco. Essa vereda – por mais inóspita e selvagem que seja – aparece hoje nos dramas de Brecht. O herói não trágico é um elemento dessa tradição alemã. O fato de que sua existência paradoxal, no palco, precisa ser resgatada por nossa própria existência, na realidade, foi compreendido muito cedo, se não pela crítica, ao menos pelos melhores pensadores do nosso tempo – homens como Georg Lukács e Franz Rosenzweig. Já Platão, escreveu Lukács há vinte anos, reconhecera o caráter não-dramático do homem elevado entre todos, o sábio. Se se quiser ver no teatro épico um gênero mais dramático, que o diálogo (nem sempre esse é o caso), ele não precisará, por isso, ser menos filosófico.¹⁰⁵

O ator precisa ser muito bem preparado para desempenhar seu papel e efetivar o fundamento pedagógico essencial do teatro épico, já

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 82/83.

que o gestual do jogo épico do corpo, aliado à técnica, apresentam a ideia de que o destino da personagem não se encontra traçado em sua personalidade, mas se decide no confronto das situações contraditórias de que toma parte. Dado que “é pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante”¹⁰⁶. O ator é um observador lúcido, irônico e distanciado – “uma distância magnífica em relação aos acontecimentos”¹⁰⁷, e cabe a ele o gesto de despertar o espectador. Só deste modo pode ser levada a cabo a função didática do teatro épico: como educação política.

O teatro proletário tem de aprender a conduzir as diversas artes de que necessita para uma livre expansão. Tem de saber orientar-se por argumentos de ordem artística e política e, além disso, não deve dar jamais ao encenador oportunidade de se “exprimir” individualmente¹⁰⁸.

Assim, no lugar de imediata identificação do ator com a personagem, há, na verdade, no teatro épico, a encarnação da interpretação, e o que existe é a narração. O gesto épico reconhece a cena enquanto “condições reais, não com arrogância, como no teatro

¹⁰⁶ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.57.

¹⁰⁷ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.57.

¹⁰⁸ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.38/39.

naturalista, mas com assombro”¹⁰⁹ deixando à vista que a cena não é real, mas teatro. O homem troca de personalidade como o ator troca de papel, desempenhando aquele que é o mais adequado a cada situação.

O efeito de distanciamento não pressupõe um desempenho forçado. De modo algum se deverá relacioná-lo com a vulgarestilização. O efeito de distanciamento depende, muito pelo contrário, da facilidade e da naturalidade do desempenho. O ator não necessita se apoiar exclusivamente na sua sensibilidade natural ao controlar a veracidade do desempenho (uma operação necessária que tanto preocupou Stanislavski no seu sistema); a cada instante o pode retificar por confronto com a realidade (- Um homem encolerizado falará, realmente, assim? Uma pessoa acabrunhada sentar-se-á assim?), retificação que lhe vem do exterior, portanto, dos outros. Representa de maneira que a quase todas as frases poderão seguir-se juízos críticos da parte do público e quase todos os seus gestos poderão ser examinados.¹¹⁰

Benjamin, traz-nos, o tempo todo, o conceito de imagem dialética, de modo que as questões políticas e estéticas possam ser compreendidas, não como possibilidade imediata de emancipação do sujeito, mas como potência crítica e reflexiva do indivíduo em meio à metrópole contemporânea: “o leitor está a todo o momento preparado

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 133.

¹¹⁰ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.61.

para se tornar um escritor”¹¹¹. Visto que, ao mesmo tempo em que olha para o cinema como uma experiência coletiva sócio-política, também vê, diante da modernidade capitalista, que a experiência cinematográfica dá lugar à massificação. O cinema instaurou na arte novas funções como, por exemplo, a criação de um novo espaço de narrar, mais adequado ao homem moderno-fragmentário, diz Benjamin. O cinema é visto enquanto meio de produção de passagem, a partir da narrativa oral – Benjamin prevê o fim desta – para a narrativa das imagens multifacetadas, cortadas, editadas, montadas entre o gesto e a imagem – se esta provoca a ilusão de continuidade o gesto épico provoca a distância que revela esta intenção.

O cinema traz consigo um sujeito há muito reconhecido como historicamente “datado pela modernidade da *mise en scène* – o espectador é enfim reconhecido como sujeito que olha”¹¹². Este reconhecimento possibilita a experiência do inconsciente ótico, bem como permite uma ação terapêutica sobre as massas, através da recriação de seus sonhos e psicoses, como uma colagem de saberes que emerge no presente unida à dialética do ver que se faz corpo e espaço imaginativo.

Trem e cinema transportam o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho e também para o outro espaço onde as inibições, são, parcialmente, sanadas. O sujeito do cinema e o sujeito da estrada

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.32.

¹¹² AUMONT, Jacques. **O olhar interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 60.

de ferro – Freud e Benjamin estão de acordo sobre isso – é um *sujeito de massa*, atormentado por um ser espectador anônimo e coletivo. Aliás, ele vive perigosamente, já que exposto aos choques emocionais causados pelo cinema, como aos diversos desequilíbrios provocados pelo trem. Em suma, um sujeito neurótico, ou passível de ser neurotizado, ou seja, moderno. E o cinema, reconhecido, fará da locomotiva sua primeira estrela¹¹³.

Nesse progressismo de transporte e velocidade, a relação dialética é um espaçamento crítico que instaura a legibilidade do instante presente e o reconhecimento do *tempo histórico* em que se vive cotidianamente na metrópole, nas frações *daquilo que se vê* – uma montagem de fragmentos, provocados por um gesto de corte, - no cinema, das sequências; no teatro, da encenação, na literatura, da narrativa - em vias de um comportamento progressista e uma postura crítica “aos propósitos de uma intelectualidade progressista: portanto, interessada na libertação dos meios de produção e, por isso, útil na luta de classes”¹¹⁴.

A imagem dialética não é somente uma imagem, no sentido vulgar do termo, é expressão de um tempo desformalizado e qualitativo, messiânico. É também potência originária, imagem de desejo, no seu sentido mais amplo, converte-se na máxima expressão da possibilidade de conhecimento da história, ao transformar-se numa síntese autêntica e

¹¹³ AUMONT, Jacques. **O olhar interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Naify, 2004, p. 53/54.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 193.

única. De outro lado, há sempre a ameaça de um gesto que rompe a aura do momento. A história é perspectivada na sua dimensão mais espectral, numa dialética da consciência e do inconsciente, do sono, do sonho e do despertar épico, o qual ensinava a possibilidade de transformação social enquanto superação da sociedade de classes.

O teatro épico, portanto, não reproduz as condições, ele as descobre. A descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das sequências. Mas a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto ao seu papel.¹¹⁵

Os gestos obedecem à operação de corte e de desmembramento da continuidade, uma técnica que visa arrancar partes ou fragmentos de um todo e colocá-los numa outra ordem de sentido. E a constante interrelação entre o despertar e a configuração da imagem dialética aparece frequentemente no *Livro das Passagens*, no qual Benjamin projeta, de forma fragmentária, uma reflexão sobre a modernidade numa ordenação não linear entre *o que já passou* e *o já, o agora*. São temporalidades distintas em que a imagem anacrônica se torna o ponto de encontro entre o agora da imagem e o seu passado. Campo oscilante

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 132.

que instaura a legibilidade do instante presente e o reconhecimento do gesto social¹¹⁶.

Por “gesto social” deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época. A invenção de títulos para as cenas facilita a explicitação dos acontecimentos, do seu alcance, e dá à sociedade a chave desses acontecimentos. Os títulos deverão ser de caráter histórico. Chegamos assim a um método decisivo, a *historiação* dos acontecimentos históricos. Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. Esta evolução permanente

¹¹⁶ Nem todos os gestos são "gestos sociais". A atitude de defesa perante uma mosca não é, em si própria, um gesto social; a atitude de defesa perante um cão pode ser um gesto social, se através dessa atitude se exprimir, por exemplo, a luta que um homem andrajoso tem de travar com os cães de guarda. As tentativas para não escorregar numa superfície lisa só resultam num gesto social quando alguém, por uma escorregadela, perde a sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio. O gesto de trabalhar é, sem dúvida, um gesto social, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a Natureza é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens. Por outro lado, enquanto um gesto de dor se mostrar tão abstrato e geral que não ultrapasse o âmbito animal, não é um gesto social. A arte tende, contudo, com frequência, para desprover o gesto de um sentido social, precisamente. O artista não descansa enquanto não consegue "captar o olhar do cão acossado". O homem é, então, apenas "o" homem; o seu gesto surge desprovido de qualquer particularidade de caráter social, é vazio, ou seja, não representa uma realidade essencial, nem uma providência adotada por determinado homem particularizado entre os outros homens. Mas o "olhar do cão acossado" pode tornar-se gesto social se, através dele, se mostrar como o homem isolado é empurrado para a condição animal, por certas e determinadas manobras dos outros homens. O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade. BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.194.

distancia-nos do comportamento dos nossos predecessores. Ora bem, o ator tem de adotar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da atualidade uma distância idêntica à que é adotada pelo historiador.¹¹⁷

Aquele que desperta é o que sai do sonho convoca o presente para ler o passado, ou seja, faz com que a luz do presente ilumine o passado, na sua forma descontínua. E nesta sincronicidade temporal, nesta dialética entre o hoje e o ontem se manifesta o gesto de Brecht, seu caráter em consonância com uma época “cujo elemento de distração é, sobretudo, baseado nas mudanças de locais e cenários, atingindo o espectador na forma de sucessivos choques”¹¹⁸. E aqui o choque desempenha um papel fundamental, pois o gesto épico progride através de golpes: o “gesto social” do ator deve mostrar que o comportamento da personagem é sujeito à crítica, que este não é imutável. A distância do ator ante o comportamento da personagem assemelha-se à distância que o historiador assume ante o objeto. É um campo oscilante, capaz de inquietar o olhar ao tornar-se reflexo de si mesmo – um espaçamento crítico que instaura a legibilidade do instante presente e o reconhecimento do tempo histórico em que se vive.

Com relação ao espaço e ao tempo, o efeito das técnicas do cinema é de espreitar a percepção, liberta de um mundo mais amplo do qual faz parte, sujeitá-

¹¹⁷ BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.84.

¹¹⁸ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 29.

la a uma condensação temporal e espacial extrema, e mantê-la em suspenso, fluuando em uma sequência de dimensões aparentemente autônomas. Lotman fala da temporal idade fílmica como exclusivamente o presente. No entanto sempre se trata de um presente simulado, porque há uma lacuna entre a gravação da percepção e seu estar sendo 'vista'. Deve-se a esta lacuna, nas palavras de Husserl, a 'irrelevância' de ser ou não ser real o que está sendo percebido. A imagem do cinema é o traço cinético gravado de uma ausência. É a imagem presente de um objeto que ou desapareceu, ou talvez nem mesmo tenha existido. Em resumo, é a forma – uma das Ur-formas - do simulacrum¹¹⁹.

Neste sentido, o ato de *ver* abre um espaçamento tramado por distâncias que se experimentam dialeticamente na relação simultânea daquilo que se vê com a própria distância imposta pelo ato de ver: daquilo que olha e daquilo que é olhado. Há um olhar reminescente em relação ao que é olhado, cuja aparição se desdobra para além de sua própria visibilidade, e nessa dialética, em que o próximo e o distante se experimentam – nessa dupla distância – configura-se a dialética do ver: o ato de ver e o ato de lembrar surgem como instância necessária de um olhar crítico ao presente desse ato.

Os nossos bares e avenidas das grandes cidades, os nossos escritórios e os nossos quartos mobiliados, as nossas estações de trens e fábricas, pareciam querer encerrar-nos num universo sem esperança e sem vida. Veio então o cinema, que fez ir pelos ares esse mundo de cárceres com a dinamite do décimo de

¹¹⁹ BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese da percepção**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009, p. 13-15.

segundo, de modo que agora, abandonados no meio dos seus escombros espalhados por todo o lado, nos lançamos serenamente em viagens aventurosas. Com o grande plano alarga-se o espaço, com o retardador, o movimento. E se na ampliação não se trata apenas de explicitar aquilo que “de qualquer modo” não se vê com nitidez, mas antes se põem a descoberto formações estruturais da matéria, totalmente novas, assim também o retardador não se limita a trazer à luz conhecidos motivos do movimento, antes descobre, nesses conhecidos, outros totalmente desconhecidos, “que não funcionam de modo algum como retardamento de movimentos mais rápidos, mas têm o efeito de movimentos singularmente deslizantes, pairando no ar, sobrenaturais”. Assim se torna evidente que a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos.¹²⁰

Didi-Huberman se refere a esse lugar/a esse olhar como um fenômeno dialético entre *quem olha* e *aquilo que é olhado*. Como o tempo, por exemplo, que se desdobra em pensamento e memória para além da visualidade da imagem, dissociada de seu valor de culto, “mal fixou o olhar, já a imagem mudou. A imagem do filme não pode ser fixada”¹²¹. Para Huberman, quando Benjamin evoca a imagem aurática dizendo que ao nos olhar, ela se torna dona de nós, ele nos traça uma dupla operação: a primeira é o reconhecimento de uma dialética do visível que há no valor de culto da imagem; a segunda, a elucidação da

¹²⁰ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.39.

¹²¹ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.42.

memória como parte fundamental do ato de ver. “No decorrer de longos períodos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção”¹²².

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o ENTRE. [...]. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha - um momento que não impõe nem excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos¹²³.

Assim, a memória, como diria Benjamin, permite-nos encontrar no visível a abertura para aquilo que nos situa simultaneamente no presente e para além dele, promovendo o encontro entre o vivido e o rememorado. É parte do invisível, capaz de nos surpreender, de se revelar como uma aparição, embora não se trate, necessariamente, de um olhar crédulo. Ao pensarmos essa “protensão” (síntese entre prótese e tensão) é possível reconhecermos, simultaneamente, a natureza anacrônica das imagens enquanto justaposição de temporalidades e memórias diversas: “a imagem é ‘atemporal’, ‘absoluta’, ‘eterna’, que

¹²² BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 13.

¹²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998, p. 77.

escapa por essência à historicidade”¹²⁴. Didi-Huberman, a partir de Benjamin, observa as imagens como um afloramento tensionado, dialeticamente entre a história e a dinâmica própria das imagens com suas justaposições temporais. “Aí está o efeito de choque do cinema, que, como qualquer choque, exige maior esforço de atenção”¹²⁵.

Assim,

o paradoxo visual é a aparição: um sintoma aparece, um sintoma sobrevive, interrompe o curso normal de uma coisa segundo uma lei – tão soberana como subterrânea que resiste à observação banal. O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa senão o curso normal da representação. [...] um sintoma jamais emerge em um momento correto, aparece sempre a contrapelo, como uma velha enfermidade que volta a importunar nosso presente¹²⁶.

É o embate entre *quem olha* e *aquilo que é olhado* interposto por diferentes historicidades que compõem a memória. Didi-Huberman, a partir dessa duplicidade, dá-nos duas dimensões: 1. do sintoma com clara associação com a origem para Benjamin; 2. a dimensão analítico-teórica. A imagem crítica é fruto dessa dupla dimensão, sendo, dessa maneira, uma imagem autêntica por seu caráter reluzente como a de um

¹²⁴ DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 29.

¹²⁵ BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 30.

¹²⁶ DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 44.

crystal (Deleuze¹²⁷), como um salto que revela a dialética do ver entrecruzada à memória, no dizer de Benjamin.

Precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda sua dimensão ‘crítica’, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como turbilhão que agita o curso do rio - e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio¹²⁸.

A imagem crítica constitui-se a si mesma na explicitação dos limites que a fizeram emergir e concede uma autocrítica àquele que é por ela afetado, confluindo-se ao presente como potência reflexiva, isto porque, tanto para Deleuze, quanto para Benjamin, “tanto a filosofia quanto a ciência e a arte, em especial, o cinema, são expressões do pensamento”¹²⁹. Por fim, “uma imagem que critica a imagem é, por isso, uma imagem que critica nossa maneira de vê-la, na medida em que nos olha, obriga-nos a olhá-la. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo”¹³⁰.

Nos filmes de Alain Resnais, há a busca por horizontes possíveis, de mundos a abrir que mais não são do que aquilo que nos

¹²⁷ Faço alusão aqui à ideia deleuziana de *imagem-cristal* múltipla refletidora de feixes abertos de luz.

¹²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998, p. 171.

¹²⁹ VASCONCELOS, Jorge. Narratividade e disnarratividade: as narrações falsificantes do cinema segundo Gilles Deleuze. In: CORSEUIL, Anelise Reich. **Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p. 18.

¹³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998, p. 172.

distingue enquanto a possibilidade de ser, de nos projetarmos num ainda por vir. A modernidade em Resnais (a imagem/ o gesto crítico) se manifesta na impotência do pensamento de suas personagens. E nas suas táticas ilusórias encenam uma busca de verdades impostas nem sempre passíveis de serem concretizadas. Assim como nos propôs Brecht e o seu gesto épico que conserva “uma consciência incessante, viva e produtiva”¹³¹.

A imagem cinematográfica é agora pretexto de reflexão, ou seja, a própria imagem é pensamento: “só o cinema moderno possibilita pensar um tempo puro, inaugurando o que Deleuze chama de imagens-cristal”¹³². A verdadeira imagem cinematográfica, segundo Deleuze¹³³, é muito mais do que uma representação do mundo por nós pensado, do mundo por nós vivido – o que surge na dobra dialética entre o sonho, o gesto e o despertar é a imagem.

O pensamento não tem outro funcionamento que seu próprio nascer, sempre a repetição de seu

¹³¹ BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 81.

¹³² VASCONCELOS, Jorge. Narratividade e disnarratividade: as narrativas falsificantes do cinema segundo Gilles Deleuze. In: CORSEUIL, Anelise Reich. **Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p. 19.

¹³³ Deleuze construiu um pensamento e uma filosofia do cinema, mais precisamente falando, um pensamento-cinema. Um pensamento que não passa nem pelo movimento ou ação, nem mesmo pela narração ou pela imaginação, mas por um certo êxtase. Êxtase, pois, pela primeira vez trata-se da questão do corpo e de suas afecções, de seu poder de pensar e de ser afetado como um “autômato espiritual”, e também pela própria imagem cinematográfica tornada “cristalina”. VASCONCELOS, Jorge. Narratividade e disnarratividade: as narrativas falsificantes do cinema segundo Gilles Deleuze. In: CORSEUIL, Anelise Reich. **Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p. 21.

nascimento, oculto e profundo. Diz que a imagem tem por objeto o funcionamento do pensar, e que este funcionamento é também o verdadeiro sujeito que nos traz de volta às imagens. [...] à primeira vista, nada opõe as declarações de Artaud e as de Eisenstein: da imagem ao pensamento, há o choque ou a vibração, que deve fazer o pensamento nascer dentro do pensamento; do pensamento à imagem, há a figura que deve se encarnar numa espécie de monólogo interior (mais que num sonho), capaz de tornar a causar o choque. E, no entanto, há em Artaud algo bem diferente: uma constatação de impotência, que ainda não afeta o cinema, mas, ao contrário, define o verdadeiro objeto-sujeito do cinema. O que o cinema privilegia não é fora do pensamento, é seu 'impoder', e o pensamento nunca teve outro problema. Isso é, justamente, muito mais importante que o sonho: essa dificuldade de ser, essa impotência no cerne do pensamento¹³⁴.

¹³⁴ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 200/201.

1.3 A Arte de Narrar: o Cinema e a Guerra

Alain Resnais traz no documentário *Noite e Neblina* a memória dos processos enfrentados pelas vítimas da Segunda Guerra Mundial. O documentário faz um alerta e um chamado à vigília: quem de nós vigia neste estranho observatório para avisar da vinda de estranhos carrascos. Será que eles são diferentes de nós? Há os que não acreditavam e há nós. Nós, que fingimos que isso pertenceu a um tempo, a um país, e que não olhamos em volta de nós mesmos e não ouvimos o grito que se cala. Não há velhos soldados; somente velhos desconcertados.

O soldado não é a manifestação mais nobre da humanidade; em todos os casos é sua face mais obscura. Somente os mortos presenciam o término da guerra. A guerra não enriquece o acervo humano; somente o enche de ganância. A guerra é a pior das amnésias, ela cansa antes de começar. Ela suja tudo a começar pelo olhar. Guerra e ética são irreconciliáveis. Se um militar estiver contra a guerra é que ele transcendeu a escuridão. O mundo prosperará quando souber prescindir das castas guerreiras. Poucas nações têm renunciado aos exércitos: verdadeiramente o ser humano ainda engatinha. A guerra, em si, é uma enorme criminalidade e se ela dispõe de leis é que somos piores do que se imaginava. Hiroshima e Nagasaki outro crime: há algo mais cruel que a fé de um soldado?

Quando Jacques Rivette, crítico da Revista *Cahiers du Cinema*, 1961, número 120, publica no artigo “De l’abjection” uma crítica ao

final de *Kapo*¹³⁵ (*Kapo*, 1960), de Gillo Pontecorvo, sobre os campos nazistas, instaurou-se o debate acerca das imagens realistas. Parafrazeio aqui a crítica: o mínimo que se pode dizer é que é difícil, quando se realiza um filme sobre um tema semelhante (os campos de concentração), não se fazer certas questões prévias; mas como se, por incoerência, tolice ou preguiça, Pontecorvo tivesse negligenciado resolutamente de se interrogar. Por exemplo, a questão do realismo: por múltiplas razões, fáceis de compreender, o realismo absoluto, ou aquilo que pode tomar seu lugar no cinema, é aqui impossível; toda tentativa nessa direção é necessariamente inacabada (“logo imoral”), toda tentativa de reconstituição ou de maquiagem derrisória e grotesca, toda

¹³⁵ En même temps chacun s’habitue sournoisement à l’horreur, cela rentre peu à peu dans les mœurs, et fera partie bientôt du paysage mental de l’homme moderne; qui pourra, la prochaine fois, s’étonner ou s’indigner de ce qui aura cessé en effet d’être choquant? C’est ici que l’on comprend que la force de *Nuit et Brouillard* venait moins des documents que du montage, de la science avec laquelle les faits bruts, réels, hélas! Étaient offerts au regard, dans un mouvement qui est justement celui de la conscience lucide, et quasi impersonnelle, qui ne peut accepter de comprendre et d’admettre le phénomène. On a pu voir ailleurs des documents plus atroces que ceux retenus par Resnais; mais à quoi l’homme ne peut-il s’habituer? Or on ne s’habitue pas à *Nuit et Brouillard*; c’est que le cinéaste juge ce qu’il montre, et est jugé par la façon dont il le montre.

Ao mesmo tempo que cada um se habitua sorrateiramente ao horror, ele penetra pouco a pouco nos costumes, e logo fará parte da paisagem mental do homem moderno; quem poderá, da próxima vez, se espantar ou se indignar com aquilo que terá deixado de ser chocante? É nesse momento que se percebe que a força de *Noite e Neblina* vinha menos pelos documentos do que pela montagem, pela ciência com a qual os fatos brutos, reais, até, eram oferecidos ao olhar, num movimento que é justamente aquele da consciência lúcida, e quase impessoal, que não pode aceitar compreender e admitir o fenômeno. Pôde-se ver, aliás, documentos mais atrozes do que aqueles exibidos por Resnais: mas a que o homem não se pode habituar? Ora, não é possível habituar-se a *Noite e Neblina*; porque o cineasta julga o que mostra, e é julgado pela forma como mostra. *Filme sobre os campos de concentração, rodado em 1960 pelo cineasta italiano de esquerda Gillo Pontecorvo, Kapò não firmou seu nome na história do cinema.* (Tradução Minha). RIVETTE, Jacques. De l’abjection. *Cahiers du cinéma*, Paris, n.120, 1961, p. 54/55.

aproximação tradicional do “espetáculo” deriva do voyeurismo e da pornografia.

Um pouco antes de Rivette reiterar a discussão, *Noite e Neblina* (*Nuit et Brouillard*, 1955), documentário dirigido por Alain Resnais, antecipou-se à pauta a incerteza da viabilidade de narrar o extermínio judeu sem perder seu comprometimento com a experiência vivida. Há coisas, escreve-nos Rivette, que só devem ser abordadas no temor e no tremor; a morte é uma delas, sem dúvida; e como, no momento de filmar uma coisa tão misteriosa, não se sentir um impostor? “Noite e Neblina, um “belo” filme? Não, um filme justo. Foi Kapo que quis ser um filme belo e não foi”¹³⁶. Pergunta-se: é possível narrar o inimaginável? Giorgio Agamben em *Profanações* (2007) tenta nos responder à questão através das palavras de Foucault:

Como se deve entender o modo dessa presença singular, em que uma vida nos aparece unicamente por meio daquilo que a silencia e distorce com uma careta? Foucault parece ser dar conta dessa dificuldade. “Não encontrareis aqui”, escreve, “uma galeria de retratos; trata-se, pelo contrário, de armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas, cujo instrumento foram as palavras. Vidas reais ‘postas em jogo’ (*jouées*) nessas frases; não quero dizer que ali foram figuradas ou representadas, mas que, de fato, a sua liberdade, a sua desventur, muitas vezes também a sua morte e, em todo caso, seu destino foram, ali, pelo menos em parte, decididos. Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras¹³⁷.

¹³⁶ DANEY, Serge. **Le travelling de Kapo**. In: **Trafic**, n°4, automne, 1992, p. 02.

¹³⁷ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p.59.

1.3.1 A Arte da Imagem - Walter Benjamin e a Guerra: a Interrupção da Narração

Apague as pegadas. O que você disser, não diga duas vezes. Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o. Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato. Quem não estava presente, quem nada falou. Como poderão apanhá-lo? Apague as pegadas.

Bertold Brecht

Em *O Narrador*¹³⁸ Walter Benjamin lembra-nos de que depois da Primeira Grande Guerra houve a perda da experiência e da narração. Os homens que voltavam da guerra vinham traumatizados e mudos, sem experiências para compartilhar, nem relatos para passar às novas gerações, promovendo um esfacelamento do ato de narrar.

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha

¹³⁸ BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama¹³⁹.

A tradição de se contar histórias, anteriormente mantida, a qual Benjamin chama de reminiscências, foi se perdendo, e a memória passou a adquirir um valor residual. Jeanne Marie Gagnebin lembra-nos ainda do fim da narração tradicional, em Benjamin, deve ser concebido como outra narração: a única experiência que pode ser ensinada, a própria impossibilidade de narrar.

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências¹⁴⁰.

Benjamin vai contrapor a isso o surgimento dos romances representativos do homem moderno. “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno”¹⁴¹. O leitor solitário, que se fecha em sua

¹³⁹ BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 213.

¹⁴⁰ BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197/198.

¹⁴¹ BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 201.

casa e introspectivamente trabalha sua história de forma individual e fragmentária, “porque en cada produccíon testimonial, en cada acto de memoria los dos – en lenguaje y la imagen – son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas”¹⁴².

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive¹⁴³.

A contraposição entre o moderno e o tradicional revela como a teoria benjaminiana da narrativa depende de uma teoria da modernidade, na qual a cultura moderna é concebida através do desaparecimento da figura do narrador tradicional irremediavelmente perdido. Há também em *O Narrador* uma crítica à historiografia progressista da social democracia alemã, do progresso inevitável e cientificamente previsível como também, a historiografia burguesa contemporânea, de Weimar. Esta última diz respeito ao historicismo, oriundo da grande tradição acadêmica que pretendia reviver o passado através de uma espécie de

¹⁴² Pois em cada testemunho, em cada ato de memória as duas – a linguagem e a imagem - são absolutamente solidárias e não deixam de misturar suas carências recíprocas. (Tradução Minha). DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004. p. 49.

¹⁴³ BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 201.

identificação afetiva do historiador com o seu objeto: “é a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. O corte repressor age sobre a experiência traumática da guerra. “A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”¹⁴⁴. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”¹⁴⁵. Para Benjamin, com a vinda da informação – a imprensa – a capacidade de contar história, uma faculdade inalienável, desapareceu.

Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis¹⁴⁶.

Para Benjamin a perda da nossa capacidade de contar e de compartilhar experiências, somada ao gesto mudo “com o qual foram fixadas”¹⁴⁷ as subtrai de toda possível apresentação. Como se a expressão comparecesse na linguagem para permanecer “sob a condição de continuar absolutamente inexpressa”¹⁴⁸. O autor¹⁴⁹, visto aqui

¹⁴⁴ BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 201.

¹⁴⁵ BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197.

¹⁴⁶ BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197.

¹⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p.59.

¹⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p.59.

enquanto aquele que conta sua história – o narrador, em sua “presença-ausência”¹⁵⁰, faz-se presente “apenas em um gesto, se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão”¹⁵¹. A palavra, enquanto mercadoria, perde seu valor de culto: há o fim da narrativa tradicional.

Pense-se, por exemplo, no conto *A Alexandrita*, que coloca o leitor nos velhos tempos em que ‘as pedras nas entranhas da terra e os planetas nas esferas celestes se preocupavam ainda com o destino do homem, ao contrário dos dias de hoje, em que tanto no céu como na terra tudo se tornou indiferente à sorte dos seres humanos, e em que nenhuma voz, venha de onde vier, lhes dirige a palavra ou lhes obedece. Os planetas recém-descobertos não desempenham mais nenhum papel no horóscopo, e existem inúmeras pedras novas, todas medidas e pesadas e com seu peso específico e sua densidade

¹⁴⁹ O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama. No entanto, precisamente como, segundo os mesmos teóricos, a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um alço, ele volta cada vez a reatar o fio que soltou e desapertou, assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva. Assim como o mímico no seu mutismo, como Arlequim na sua trapaça, ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele mesmo criou. E assim como em certos livros velhos que reproduzem ao lado do frontispício o retrato ou a fotografia do autor, nós procuramos em vão decifrar, nos seus traços enigmáticos, os motivos e o sentido da obra como o exergo intratável, que pretende ironicamente deter o seu inconfessável segredo. No entanto, precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura. AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p.61/62.

¹⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p.59.

¹⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p.59

exatamente calculados, mas elas não nos anunciam nada e não têm nenhuma utilidade para nós. O tempo já passou em que elas conversavam com os homens [...] já se foi a época, diz Leskov, em que o homem podia sentir-se em harmonia com a natureza. Schiller chamava essa época o tempo da literatura ingênua. O narrador mantém sua fidelidade a essa época, e seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável¹⁵².

A partir dessa conclusão, Benjamin apresenta dois grupos de narradores arcaicos que, segundo afirma, existiam antes do período da Guerra. São eles: o agricultor sedentário mantenedor das tradições e o mercador dos mares que traz a novidade¹⁵³. Em seu texto *A obra de arte*

¹⁵² BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 210.

¹⁵³ Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias. Assim, entre os autores alemães modernos, Hebel e Gotthelf pertencem à primeira família, e Sielsfield e Gerstäcker à segunda. No entanto essas duas famílias, como já se disse, constituem apenas tipos fundamentais. A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 199.

na era de sua reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin chamou a atenção para a fusão entre estética e política, afirmando que o fascismo resulta em uma estetização da vida política à qual, em contrapartida, o comunismo responde com a politização da arte. Como relatar a experiência dos campos de concentração? O que resta do humano na situação dos campos é a linguagem, o testemunho: a linha cinza “em que as vítimas se tornam carrascos, e os carrascos, vítimas”¹⁵⁴.

Giorgio Agamben via filosofia da linguagem e, com ela, entra no campo linguístico para fazer um paralelo entre arquivo (memória) e testemunho e estabelece na figura do muçulmano¹⁵⁵: “o intestemnhável tem nome. Chama-se, no jargão dos campos, *der Muselmann*, o muçulmano”¹⁵⁶. Em *O que resta de Auschwitz*, um sujeito que não conseguia se relacionar com nada nem ninguém, às portas da morte, “o fato de que o umbral extremo entre a vida e a morte, o humano e o inumano, em que habitava o muçulmano, pudesse ter um significado político é algo que também foi explicitamente afirmado”¹⁵⁷. E apesar de

¹⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 27.

¹⁵⁵ Com efeito, ela implica que o paradigma do extermínio, que até a qui orientou de maneira exclusiva a interpretação dos campos, seja não substituído, mas acompanhado por outro paradigma, que lança nova luz sobre o extermínio, tornando-o de algum modo mais atroz. Antes de ser o campo de morte, Auschwitz é o lugar de um experimento ainda impensado, no qual, para além da vida e da morte, o judeu se transforma em muçulmano, e o homem em não homem. E não compreenderemos o que é Auschwitz se antes não tivermos compreendido quem ou o que é o muçulmano. AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 60.

¹⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 49.

¹⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 55.

ter ainda a língua como única propriedade, mesmo assim havia a incapacidade de se expressar.

Algo no qual quem é sem palavra leva o falante a falar, e quem fala carrega em sua própria palavra a impossibilidade de falar, de modo que o mudo e o falante, o não-homem e o homem ingressa no testemunho – em uma zona de indistinção na qual é impossível estabelecer a posição do sujeito, identificar a “substância sonhada” do eu, e com ela, a verdadeira testemunha¹⁵⁸.

¹⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 124.

1.3.2 A Guerra e o Cinema: Narração por Imagens

Com o propósito teórico-crítico de preparar o terreno para o melhor entendimento das imagens cinematográficas do documentário *Noite e Neblina*, nesta etapa da tese analisarei dois filmes com “narrativas” sobre a II Guerra mundial: *O Triunfo da Vontade*¹⁵⁹ (*Triumph des Willens*, 1935) e *Arquitetura da Destruição*¹⁶⁰ (*Undergångens arkitektur*, 1989). O propagandístico¹⁶¹ documentário *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1935) sobre a Alemanha nazista, de Leni Riefenstahl¹⁶², traz imagens cinematográficas cruciais: a glorificação do partido nazista e o endeusamento de Adolf Hitler. Em suas primeiras cenas há a concepção heroica de um povo, seja através das imagens de Hitler contra o sol e o céu, seja pelos movimentos

¹⁵⁹ **O Triunfo da vontade.** (*Triumph des Willens*) 1935/Alemanha (113min). Direção: Leni Riefenstahl.

¹⁶⁰ **Arquitetura da destruição** (*Undergångens arkitektur*). Suécia/1989 (121 min). Diretor: Peter Cohen. Roteiro: Peter Cohen. Elenco: Sam Gray, Rolf Arsenius.

¹⁶¹ *A propaganda é minha melhor arma!* Dizia Mussolini. VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema:** logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 136.

¹⁶² Atriz e dançarina, Leni Riefenstahl ganhou a atenção de Adolf Hitler na direção de *The Blue Light* (1931), um “filme de montanha”, gênero em voga na época. Três anos mais tarde, a cineasta entraria na história do cinema, em um de seus capítulos mais conturbados, com este filme-espetáculo sobre a convenção anual do partido nazista em Nuremberg. *O Triunfo da Vontade* combinava as ambições artísticas de Riefenstahl de fazer obras de grande apelo emocional e a necessidade por parte do partido nazista de uma produção que gerasse uma imagem positiva em um momento em que seu poder ainda não estava inteiramente consolidado. O Führer coloca à disposição da jovem cineasta um orçamento ilimitado, uma equipe de 130 técnicos e 90 operadores de câmera (instalados em elevadores, torres e plataformas construídas especialmente para a ocasião). Todo esse aparato é mobilizado para registrar o congresso do Partido Nacional-Socialista que seria realizado em Nuremberg, durante uma semana, e cujo objetivo era difundir para o mundo o mito nazista através de um filme de uma amplitude sem precedentes. VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema:** logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 139/140.

coreografados dos soldados em marcha, filmados em câmara alta – *plongé* – à espera do discurso do líder, decorado pela onipresença das bandeiras nazistas comandadas por deuses, num retrato extremamente sedutor do partido nacional socialista. Além dos líderes do partido e de Hitler, há a massa visualmente percebida como um conjunto coeso e bem organizado.

A trilha de Herbert Windt mistura Richard Wagner e canções do partido nazista, sugere uma antiga tradição musical. O filme pleiteia levar os espectadores, talvez os próprios alemães da época, a mostrar as realizações do partido nazista e de Hitler, para reestruturar a Alemanha a um caminho de prosperidade e poder. A câmara, sempre em movimento, passeia de cena a cena, registrando o grandioso evento cinematográfico: “A guerra moderna não pode ser compreendida como experiência crua. Como muitas das realidades da modernidade, a guerra precisa do órgão protético da tela do cinema para ser “vista”¹⁶³. Os acontecimentos são espetaculares!

Riefenstahl capta através do olho mecânico um intrigante espetáculo: “todos os esforços de estetização da política culminam num ponto. Esse ponto é a guerra”¹⁶⁴. O movimento coordenado das tropas e a fluidez da trilha sonora deixa claro que os habitantes da cidade experimentam uma espécie de êxtase. As cenas, rigorosamente construídas por determinado close ou montagem, objetivam criar um efeito hipnótico, Numa aura quase celestial, o invisível espírito de

¹⁶³ BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese da percepção**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009, p. 19.

¹⁶⁴ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.46.

Hitler, descendo das nuvens a caminho da Terra. O *Führer*¹⁶⁵ paira sobre a belíssima paisagem rural alemã, aos poucos a câmera passa pelas chaminés das casas e as multidões históricas saúdam a chegada do *Messias*.

Faz-se silêncio! E num passe de mágica a porta do avião se abre e o *espírito divino* assume a forma humana de Adolf Hitler.

Tão inesperada quanto essa caracterização é a resposta de Hitler que, na intimidade, dizia que seu grande modelo histórico não era Bismarck, como se podia supor, mas Moisés! Talvez não tenhamos compreendido suficientemente que esses ditadores já não governavam mais, mas comportavam-se como diretores¹⁶⁶.

¹⁶⁵ (...) a fonte imediata em si perfeita da lei, adquire todo o seu significado. Assim como a palavra *Führer* não é uma situação factícia que se transforma posteriormente em norma, mas ela mesma, enquanto viva voz, norma, também o corpo biopolítico (em seu duplice aspecto de corpo hebreu e corpo alemão, de vida indigna de ser vivida e de vida plena) não é um inerte pressuposto biológico ao qual a norma remete, mas é ao mesmo tempo norma e critério da sua aplicação, *norma que decide o fato que decide da sua aplicação*. A radical novidade implícita nesta concepção não foi suficientemente observada pelos historiadores do direito. Não somente a lei que emana do *Führer* não é definível nem como regra nem como exceção, nem como direito nem como fato; mais: nela (como Benjamin havia compreendido projetando a teoria schmittiana da soberania sobre o monarca barroco, no qual “o gesto da execução” torna-se constitutivo e que, devendo decidir sobre a exceção, encontra-se na impossibilidade de tomar uma decisão) normatização e execução, produção e direito e sua aplicação não são mais, de modo algum, momentos distinguíveis. O *Führer* é verdadeiramente, segundo a definição pitagórica do soberano um *nómos émpsykhon*, uma lei vivente. AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 179/180.

¹⁶⁶ VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 136.

Leni apostou na ilusão cinematográfica, a ponto de afirmar até o fim de sua vida que jamais fora nazista e que nunca serviu ao partido nazista¹⁶⁷. Se Riefenstahl foi ou não nazista, não cabe a nós aqui afirmar, mas não há dúvida de que por meio da construção de uma montagem da realidade, o documentário *O Triunfo da Vontade* o reverenciou. Como aponta Didi-Huberman, uma das principais formas pelas quais o fascismo existe na atualidade reside em um excesso de luminosidade, “na ofuscante claridade dos ferozes projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol e dos palcos de televisão”¹⁶⁸. Aos 35 minutos de filme há a mensagem: *uma nação, um líder, um Reich, uma Alemanha* – os trabalhadores alemães louvam

¹⁶⁷ Na poesia NOITE E NEVOEIRO, o português José Miguel Silva, em seu livro *Movimentos no Escuro* (Lisboa, Lisboa: Relógio D'Água, 2005) – constituído por poemas que partem da referência explícita, no título, a filmes – substitui, na poesia, o protagonismo de Alain Resnais por Leni Riefenstahl, ainda que esta *não soubesse de nada*. E, ao fazer a “troca” questiona-nos: Alain Resnais também saberia de tudo? As referências aos cineastas cumprem, no sarcasmo da linguagem poética, uma singular concretização de evidente inquietação perante o tempo e o mundo.

NOITE E NEVOEIRO

1 - Leni Riefenstahl *não sabia de nada*. No terror dos anos trinta, quando tantos se calavam para sempre, seus filmes difundiam corruptions de assassinos: a física da morte em movimento, a festa dos ferozes ao sublime bebedouro das entranhas, com gorjeios orquestrados por demente cabra-cega. Tudo isto, recordemos, junto à fonte do mais ímpio fedor. Os seus filmes destruíam a realidade, mas *ela não sabia*. Não saber é antegosto dos estetas e ferrete dos pequenos. Quem sabe, perde a fome, dorme pouco, faz as malas. O melhor para a saúde, realmente, é não saber. 2 - Diz-se que Jdanov puxava da caneta sempre que ouvia a palavra “memória”: apontava baixo e certo – era difícil não lhe sorrir. Os tecnocratas, toda a gente o sabe, têm boa pontaria. Do Inferno sabem tudo, mas do inferno nunca ouviram falar. Percebe-se, evidente, que lhes dá mais jeito assim. Estão por conta do Zeitgeist, pensam eles, e continuam. Isso lhes basta. A vontade é o seu elemento: descem manípulos, orientam lâmpadas, decidem ângulos, apõem rubricas – é surpreendente a facilidade com que gritam “corta!”, “rua!”, “mata!”, “não!”.

- Os itálicos utilizados por mim na poesia acima referenciam a fala - *Você não viu nada em Hiroshima* – do filme *Hiroshima, mon amour*.

¹⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, **Georges**. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 30.

Adolf Hitler e, assim, resumem o futuro de todos sob as suas ordens. “O evento reúne 52 mil homens das forças de trabalho criadas por seu governo para reduzir o desemprego no país. Todos se apresentam uniformizados e usando a suástica no ombro”¹⁶⁹, um exército de operários que em mais alguns anos será revelado ao mundo como a mais eficaz força de combate da história, carregam pás e em formação militar, as manipulam como se fossem armas.

O fascismo tenta organizar as novas massas proletarizadas recentemente formadas sem tocar nas relações de propriedade para cuja abolição elas tendem. Vê a sua salvação na possibilidade que dá às massas de se exprimirem (mas com certeza não a de exprimirem os seus direitos). As massas têm direito de exigir a transformação das relações de propriedade; o fascismo procurava *dar-lhes expressão*, conservando intactas aquelas relações. *Consequentemente, o fascismo tende para a estetização da política.* À violentação das massas, que o fascismo subjuga no culto de um Führer, corresponde a violentação de todo um aparelho que ele põe a serviço da produção de valores de culto. (...) É a guerra, e só a guerra, que torna possível dar uma finalidade aos mais amplos movimentos de massas, conservando as relações de propriedade herdadas. Assim se apresenta a atual situação do ponto de vista político. Do ponto de vista da técnica, ela se apresenta da seguinte maneira: só a guerra torna possível mobilizar todos os meios técnicos que atualmente existem, conservando as relações de propriedade vigentes. É claro que a apoteose da guerra pelo fascismo não se serve desses argumentos. Contudo, será proveitoso dar-lhes alguma atenção. No manifesto de Marinetti sobre a

¹⁶⁹ Filme *O Triunfo da vontade*.

guerra colonial etíope pode-se ler: “Há vinte e sete anos, nós futuristas, nos erguemos contra o fato de a guerra ser considerada antiestética ... De acordo com isso, verificamos que: ... A guerra é bela porque graças às máscaras de gás, aos horríveis magesfones, aos lança-chamas e aos tanques pequenos, consegue fundamentar a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela porque inaugura a tão sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque enriquece um prado florido com as orquídeas flamejantes das metralhadoras. A guerra é bela porque reúne numa sinfonia os tiros de espingarda, de canhão, as pausas do cessar-fogo e os perfumes e odores dos cadáveres em decomposição. A guerra é bela porque cria novas formas arquitetônicas, como as dos grandes tanques, das esquadrilhas geométricas de aviões, das espirais de fumo das aldeias incendiadas e muitas outras coisas ... Poetas e artistas do Futurismo ..., lembrai-vos desses fundamentos de uma estética da guerra, para que a vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura ... seja por eles iluminada!”¹⁷⁰

E aos 38min de projeção, dá-se, a farsa final: “Você não está morto. Está vivo, na Alemanha”¹⁷¹. E um corte brusco de câmera, a mudança de lugar e ângulo golpeia intermitentemente o espectador. O filme foca o rosto inabalável de Hitler, a ali vemos o discurso do *Führer*, ele começa assim: *Queremos que sejam obedientes e vocês devem praticar a obediência.* “O *Führer* representa justamente a própria vida enquanto decide da própria consistência biopolítica. Por isso a sua

¹⁷⁰BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.46/47.

¹⁷¹ Filme *O Triunfo da vontade*.

palavra, [...], é imediatamente lei”¹⁷². Diante do espectador a força daquela imagem se torna o brilho de uma face, como o olhar de uma transcendência divina.

O trabalho da arte cinematográfica nazista vislumbrou:

[...] jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes. Em certo sentido, a construção desses dispositivos transfere para a arte tarefas que antes eram da ‘crítica das imagens’. Só que essa crítica, deixada aos próprios artistas, não é mais enquadrada por uma história autônoma das formas nem por uma história dos gestos transformadores do mundo. Assim, ela é levada a se interrogar sobre a radicalidade de seus poderes, a dedicar suas operações a tarefas mais modestas. Ela passa a jogar com as formas e produtos da imageria, em vez de operar sua desmistificação¹⁷³.

O que está em questão aqui não é o modo como alguns temas referentes à política podem ser passados para o cinema, mas a maneira pela qual as imagens cinematográficas são capazes de afetar as nossas sensações, a nossa percepção e a nossa imaginação. É no campo das sensações e das percepções que Benjamin introduz a dimensão política quando trata das relações entre cinema e política, por exemplo. Sobretudo quando esse próprio saber perde credibilidade, quando o

¹⁷² AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 149.

¹⁷³ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 34.

movimento real da história que assegurava a travessia das aparências também é uma aparência.

Em vez de canalizar cursos de água, a técnica canaliza a corrente humana para o leito das suas trincheiras, em vez de lançar sementes do alto dos seus aviões, espalha bombas incendiárias pelas cidades, e na guerra do gás encontrou uma nova maneira de acabar com a aura.¹⁷⁴

Ou seja, não mais se lamenta que as imagens escondam segredos. Elas já não são mais segredos para ninguém; ao contrário, o que se lamenta é que as imagens nada mais escondam: “En esta experiencia, los hombres – los semejantes, los amigos más cercanos – ya no saben ni siquiera reconocerse”¹⁷⁵.

Nenhum general moderno pode atuar sem a percepção simulada da imagem cinética. [...] certos eventos só podem ter lugar na superfície protética da tela. Certos fenômenos só podem existir dentro da percepção cinemática¹⁷⁶.

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.46.

¹⁷⁵ Nesta experiência os homens - os semelhantes, os amigos mais próximos – ainda não sabem sequer se reconhecer. (Tradução Minha) DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004, p. 72.

¹⁷⁶ BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese da percepção**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009, p. 19.

Giorgio Agamben, ao iniciar o livro *O que resta de Auschwitz* (2008), faz-nos uma advertência sobre as circunstâncias históricas do extermínio judaico. O significado ético e político do extermínio e a simples compreensão humana do acontecido seguem como um enigma de uma Auschwitz¹⁷⁷ incompreensível para sempre. Afinal, [...] o narrador, segundo Benjamin, é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se "dar conselhos parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis"¹⁷⁸.

Que sentido podia ter professar a fé diante dos homens – os perseguidores e os algozes – que acerca desta profissão não teriam entendido nada? Deus não podia querer o insensato. "Inocentes devem padecer destas coisas? Cristo imolou-e por nós uma vez para sempre, foi morto uma vez para sempre, justamente para que nós não fôssemos mortos. Se ele me pede em troca o mesmo, seria talvez porque também ele espera salvação com a minha morte? Ou talvez se deveria pensar que Deus pede o sangue dos homens precisamente quando ele reitera o dos touros e dos cabritos? Como poderia ele desejar a morte de quem não é pecador"? A doutrina do martírio nasce, portanto, para justificar o escândalo de uma morte

¹⁷⁷ "La palabra 'infierno', sea dicho de paso, forma parte de esta esfera: la empleamos espontaneamente para hablar de Auschwitz cuando resulta que es del todo inadecuada, está fuera de lugar y es inexacta. Auschwitz no fue un 'infierno' en el sentido que las personas que penetraban en él no iban allí experimentar una 'resurrección' – por muy terrible que fuese -, sino la más sórdida de las muertes".

A palavra "inferno", a propósito, toma parte desta esfera: a usamos de forma espontânea para falar sobre Auschwitz quando resulta em algo completamente inadequado, fora de lugar e impreciso. Auschwitz não foi um "inferno" no sentido que as pessoas que penetravam ali não foram experimentar uma "ressurreição" - por mais terrível que fosse -, mas a mais sórdida das mortes. (Tradução Minha). DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto.** Barcelona: Paidós Ibérica, 2004, p. 74.

¹⁷⁸ BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 200.

insensata, de uma carnificina que não podia deixar de ser absurda¹⁷⁹.

Deste modo, o campo de Auschwitz, “é exatamente o lugar em que o estado de exceção coincide, de maneira perfeita, com a regra, e a situação extrema converte-se no próprio paradigma do cotidiano”¹⁸⁰, onde hábitos e comportamentos sociais desaparecem, o indivíduo chega à fronteira do não-homem. A anulação moral do homem, imposta pelos nazistas - nos campos de concentração não havia qualquer proteção jurídica - desprovia a figura do *muçulmano* de sua condição de sujeito de direitos, por meio de humilhações, torturas, trabalho exaustivo e fome. A incompreensibilidade de Auschwitz corresponde à fragmentação instaurada pela linguagem, pelo trauma e pela impotência da narração dos sobreviventes.

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo, [...]. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome,

¹⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 36/37.

¹⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 57.

sobre alguma coisa de nós, do que éramos, [...]. Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando puros critérios de conveniência, [...] Häftling: aprendi que sou um Häftling. Meu nome é 174.517; fomos batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo.¹⁸¹

No campo de extermínio a vida é reduzida à incapacidade de narrar, ao silêncio, pois toda humanidade definha ante o horror: perde-se tudo, até mesmo a voz. Para Agamben, o campo de concentração se torna o modelo da conjuntura política do estado de exceção: a regra dos regimes democráticos atuais, “o campo é o próprio paradigma do espaço político no ponto em que a política se torna biopolítica e o homo sacer se confunde virtualmente com o cidadão”¹⁸². Nele as subjetividades são destituídas de seus direitos fundamentais e reduzidas à esfera de vida nua¹⁸³, exposta ao poder da morte, ou seja, a perda da mediação entre o

¹⁸¹ LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 24/25.

¹⁸² AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua.** Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 178.

¹⁸³ Para Agamben, a “vida nua” é aquela contrária à “vida política” (bios politikon), quer dizer, é o estado social e politicamente condicionado de suspensão da vida humana de fato, ou melhor, da vida que se estabelece no contexto de uma comunidade e de um ordenamento jurídico determinados, para uma mera função biológica.

poder e a vida. “O campo é o espaço que se abre quando o estado de exceção começa a tornar-se regra”¹⁸⁴, reificam o homem e o transformam em coisa inferior, numa não-pessoa. E de cidadãos passam a corpos vivos, dada a sofisticação que as estratégias médicas adquirem neste contexto como forma de afirmar o poder da biologia¹⁸⁵. Há, portanto, o apagamento dos corpos e o que nos chama a atenção é o fato de que esse corpo já não é mais considerado objeto: é lixo, é inumano, é nada, é resto.

Numa análise da vida política contemporânea, percebe-se, aos moldes nazistas, o poder arbitrário de algumas biopolíticas nacionais e internacionais contra os refugiados, os ciganos, ignorando tratados tocantes aos direitos humanos. A disseminação dos novos campos de concentração, os campos de refugiados, é lugar comum no século XXI via fechamento de fronteiras. A censura do outro como inimigo da democracia; o nacionalismo exacerbado; a xenofobia – demonstram que

Cito: A vida nua em que eles foram transformados, não é, porém, um fato extrapolítico natural, que o direito deve limitar-se a constatar ou reconhecer; ela é antes, no sentido que se viu, um limiar em que o direito se transmuta a todo momento em fato e o fato em direito, e no qual os dois planos tendem a tornar-se indiscerníveis. Não se compreende a especificidade do conceito nacional-socialista de raça- e, juntamente, a peculiar imprecisão e inconsistência que o caracteriza – se esquece-se que o *corpo biopolítico*, que constitui o novo sujeito político fundamental, não é uma *quaestio facti* (como, por exemplo, a identificação de um certo corpo biológico) nem uma *quaestio iuris* (a identificação de uma certa norma), mas a aposta de uma decisão política soberana, que opera na absoluta indiferenciação de fato e de direito. AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 178.

¹⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 175.

¹⁸⁵ Se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. É a partir de um poder sobre o corpo que foi possível um saber fisiológico, orgânico. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 148/149.

ainda estamos à mercê da repetição de barbáries antes empreendidas. “Guerra muito atual tendo em vista a que ora acontece contra o terrorismo muçulmano”¹⁸⁶. E mais, permanecemos também calados diante do que *não podemos narrar* anunciado por um gesto de desdém quase irônico, ou, talvez, de constrangimento do mundo a nossa volta.

O testemunho, a língua - o estado de quasi-mortem é resto, pois o testemunho visa além do que ele apresenta - a linguagem passa a ser aniquilada pela memória da dor, fazendo com que o vivido não possa mais ser trazido para o campo do dizível. Em *Microfísica do Poder*, Michel Foucault escreve sobre as dominações de poder que exercem controle sobre o corpo, a mente e os limites de força física, daquele que é dominado. Foucault concentra seu estudo sobre o nascimento das prisões, mas a partir de sua microfísica torna cabível tecer um fio sobre o nascimento das prisões, da escravidão (colonizador X colonizado) e até mesmo os regimes ditatoriais chegando às torturas de Auschwitz.

As imagens dos campos de concentração testemunham não apenas os corpos supliciados que nos mostram, mas também o que elas não nos mostram: os corpos desaparecidos, claro, mas sobretudo o processo de aniquilamento. As fotos dos repórteres de 1945, portanto, convocam dois olhares distintos. O primeiro vê a violência infligida por seres humanos invisíveis a outros seres humanos cuja dor e o esgotamento nos afrontam e suspendem toda apreciação estética. O segundo não vê a violência e a dor, porém um processo de desumanização, o desaparecimento das fronteiras entre o humano, o

¹⁸⁶ ANDRADE, Ana Luiza. O olhar no escuro do cinema: a estética residual e os cortes em Valêncio Xavier e Osman Lins. In: **Contatos e contágios: escrituras sobre Valêncio Xavier**. Florianópolis: UFSC, 2014, p.134.

animal e o mineral. Ora, esse segundo olhar é produto de uma educação estética, de uma certa ideia de imagem. Uma fotografia de Georges Rodger, apresentada na exposição *Memória dos campos*, nos mostra o dorso de um cadáver, do qual não vemos a cabeça, carregado por um prisioneiro da SS, cuja cabeça inclinada subtrai o olhar do nosso olhar. Essa composição monstruosa de dois corpos incompletos nos apresenta uma imagem exemplar da desumanização comum de vítima e carrasco¹⁸⁷.

Essa microfísica

supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que faz uma cessão ou a conquista que se apodera um domínio¹⁸⁸.

O corpo se coloca numa relação de poder, “o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo”¹⁸⁹ marcado estrategicamente para representar uma posição social diretamente ligado a um campo político, sendo que as relações de poder têm alcance

¹⁸⁷ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 36/37.

¹⁸⁸ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 29.

¹⁸⁹ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 146.

imediatamente sobre ele, “elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais¹⁹⁰”. Evidencia-se a queima dos corpos nos campos de concentração, pedaços de cabelos voavam pelas chaminés dos fornos como um sinal de banalidade do crime, indo parar nas ruas.

Aguardava-se um período para transportar o paciente para a unidade de morte. Durante esse período a família recebia três cartas: uma carta justificava a mudança devido à guerra. A segunda carta informava que o paciente havia chegado bem. Um médico ‘assinava’ a carta com uma assinatura falsa. A última, preparada por um departamento especial atestava a causa fictícia da morte e dava condolências. As assinaturas eram falsas. Os pacientes eram agrupados nas câmaras de gás. Os corpos eram eliminados no crematório. No programa T4 os médicos nazistas veem a chance de fazer experimentos. Eles falsificavam assinaturas, comportando-se como criminosos. [...] A matança poderia ser feita por qualquer um. Mas para manter a legitimidade das mortes era necessário que um médico abrisse o gás da câmara¹⁹¹.

O longa-metragem, *Arquitetura da Destruição (Unergångens arkitektur, 1989)*, ressalta a megalomania de Hitler. Para os nazistas, as obras de arte modernas eram obras degeneradas que distorciam o valor humano e representavam as deformações genéticas da sociedade: “a

¹⁹⁰ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 28.

¹⁹¹ Filme *Arquitetura da destruição*.

descoberta da bactéria dos judeus é a grande revolução do mundo”¹⁹², dizia o Führer. O espírito nazista defendia o ideal de beleza como sinônimo de saúde. O embelezamento é vinculado diretamente à limpeza, seja do local de trabalho ou do próprio trabalhador, por consequência, deveria-se eliminar todas as doenças que pudessem deformar o corpo do povo. Pois garantir ao trabalhador saúde e limpeza, libertariam-no de sua condição proletária e, garantiriam-lhe dignidade burguesa, eliminando, portanto, a luta de classes. Nascia a medicina nazista valorizadora do belo e sempre disposta a erradicar os males que poderiam afetar sua concepção artística. “Devemos continuar a luta de Pasteur e Koch. Inúmeras doenças têm uma só causa: os Judeus”!¹⁹³. A guerra era, assim como para os futuristas, uma arte.

Sim, este governo que consiste de homens que aspiram servir às artes está cômico do papel do artista como intermediário. Declara Hans-Friederick Blunk, presidente da câmara de literatura do Reich: este governo, nascido em oposição ao racionalismo conhece o desejo do povo e seus maiores sonhos que somente um artista pode dar forma¹⁹⁴.

Em cenas de época oficiais, o filme traz a visita de Hitler a Paris logo após a ocupação alemã: o *Führer* chega de avião durante a madrugada e aterrissa em *Le Bourget*, arredores da capital francesa. Hitler passeia juntamente com um grupo de artistas pela Paris

¹⁹² Filme *Arquitetura da destruição*

¹⁹³ Filme *Arquitetura da destruição*

¹⁹⁴ Filme *Arquitetura da destruição*.

sucumbida. “Eram 6h da manhã. Era a primeira vez que Hitler visitava a capital francesa”¹⁹⁵. Ele estava acompanhado pelo escultor Arno Breker e dos arquitetos Albert Speer e Herman Giesler, visitou a *Ópera de Paris*, o *Arco do Triunfo* e outros prédios imponentes da cidade. “Meu sonho era conhecer Paris. Paris não é linda? Perguntou a Speer. Meditei muito se deveria ou não a destruí-la, mas quando Berlim estiver pronta, Paris será uma sombra”¹⁹⁶. O domínio sobre a França, a Bélgica e a Holanda possibilitaram aos nazistas a pilhagem de obras de arte. Em 1941, com a conquista da Grécia, Hitler, pintor frustrado que almejava ser arquiteto, teve em mãos a beleza artística da antiguidade clássica. “Como eu gostaria de trabalhar com arte”¹⁹⁷, disse o *Führer* ao se retirar após o início da guerra.

Os comícios de pseudo-arte tinham proporções astronômicas. Hitler era o cenógrafo, diretor e ator principal. Os comícios encerravam um grande ideal nazista. O mito do ‘corpo do povo’ da Alemanha. Neste mito a massa, vista como um corpo com seu sistema circulatório iria se tornar o elemento básico do nazismo para a purificação racial. Há a ascensão de Hitler no poder. Começa uma agitação por toda Alemanha. Os ativistas forçam sua entrada em todos os lugares. É feito um pronunciamento em março: O QUE OS ARTISTAS ALEMÃES ESPERAM DO NOVO GOVERNO - A fonte do jornal e a união dos grupos culturais nazistas. Seu programa exige que a arte e cultura bolchevique sejam destruídas. Eles também se oferecem para ser vigilante como um soldado na retaguarda da batalha. E exigem também

¹⁹⁵ Filme *Arquitetura da destruição*.

¹⁹⁶ Filme *Arquitetura da destruição*.

¹⁹⁷ Filme *Arquitetura da destruição*.

que os trabalhos expurgados sejam mostrados publicamente e queimados como exemplo¹⁹⁸.

Arquitetura da destruição dedica um bom tempo à perseguição e eliminação do corpo judeu como parte do processo de purificação de limpeza étnica, não só da raça, mas de toda a cultura, revelando um processo de extermínio que, justamente, não queria deixar rastros da chacina¹⁹⁹. A história da arte pode também ser lida em interlocução com esse corpo fragilizado. Poder-se-ia pensá-lo esfacelado, à imagem de um corpo decomposto no quadro, de Rembrandt, *A lição de anatomia do Dr. Nicolas Tulp*: um desmembramento representativo, inclusive da fragmentação da própria ciência, quando o corpo humano está à mesa para a dissecação.

A publicidade do cinema industrial não se equivocará: se a estrela pode ser chamada de ‘o corpo’ e sua imagem é pintada sobre as bombas e os bombardeiros, este corpo desprovido de dimensões estáveis logo será oferecido ‘em pedaços’ aos espectadores, repetindo ainda mais uma vez a percepção heterogênea do voyeur militar. [...] A exposição cinemática – reveladora de formas

¹⁹⁸ Filme *Arquitetura da destruição*.

¹⁹⁹ Primo Levi, escritor italiano, em *Os afogados e os sobreviventes* (1986) conta-nos sobre a estratégia consciente do apagamento dos rastros e dos documentos nazistas quando perceberam que iam perder a guerra. Relata-nos o abuso da violência, por parte do Estado, para transformar o homem em objeto, em “uma coisa de ninguém, da qual se pode dispor de modo arbitrário”. A narrativa de Levi não é fruto de uma memória individual, mas da construção narrativa dos muitos judeus que viveram experiência similar e não conseguiram contá-la. LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.106.

exteriores à percepção imediata - renova a dissecação da anatomia antiga²⁰⁰.

Para o movimento nazista, a decadência, apresentava-se nas artes através das obras do modernismo, e no mundo, na figura dos loucos, deficientes, negros, miscigenados, homossexuais e, principalmente, dos judeus. O ideal estético nazista levou-os a uma perversa aproximação da estética na arte: tomou-se como princípio a necessidade de embelezar o mundo a qualquer custo. Fazendo com que *o arquiteto da destruição* iniciasse sua obra com a eliminação do que fosse imperfeito. É interessante perceber que, durante toda a guerra, mesmo no período final com a proximidade da derrota, os projetos arquitetônicos do III Reich tiveram andamento, pretendendo construir a nova Berlim: a capital do novo mundo.

Naquele mesmo ano, Hitler e Speer, sem dúvida impacientes para ver o futuro cenário da tragédia na qual trabalhavam, ordenam a demolição do centro de Berlim que, antes de transformar-se em campo de batalha, torna-se prematuramente um campo de ruínas²⁰¹.

A frustração de Hitler por sua incompreensão com relação à pintura tem como consequência a destruição de toda e qualquer obra que

²⁰⁰ VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 60.

²⁰¹ VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 141.

não se enquadrasse ao modelo clássico greco-romano. Daí a destruição das artes que retratassem doentes degenerados, o corpo de modo assimétrico ou desarmônico ou mesmo as pinturas expressionistas. O nazismo exterminou não somente a representação de um corpo deficiente, mas os próprios doentes: “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade”²⁰².

Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. Os artistas modernos inauguraram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou chamar de Renascimento, quando a descrição da morfologia humana se tornou igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também ‘em pedaços’²⁰³.

Hitler, privilegiando a teoria da raça pura, eliminou o que, em sua concepção, desvirtuava a construção da raça ariana. Para isso passou a disseminar as ideias de pureza racial, a eliminar o feio e a destruir o

²⁰² BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 208.

²⁰³ MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 60.

que para ele seria considerado arte de mau-gosto. Passou a construir o ideal de belo à sua semelhança. E o povo alemão começou a reproduzir esse ideal, mesmo sem saber na época que se tratava de um ideal mais estético que político.

E se não morreram, vivem até hoje', diz o conto de fadas. Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico. O personagem do 'tolo' nos mostra como a humanidade se fez de 'tola' para proteger-se do mito; o personagem do irmão caçula mostra-nos como aumentam as possibilidades do homem quando ele se afasta da pré-história mítica; o personagem do rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo mostra que as coisas que tememos podem ser devassadas; o personagem 'inteligente' mostra que as perguntas feitas pelo mito são tão simples quanto às feitas pela esfinge; o personagem do animal que socorre uma criança mostra que a natureza prefere associar-se ao homem que ao mito. O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância. (Assim, o conto de fadas dialetiza a coragem (Mut) desdobrando-a em dois polos: de um lado Untermut, isto é, astúcia, e de outro Übermut, isto é, arrogância). O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado. O adulto só percebe essa cumplicidade

ocasionalmente, isto é, quando está feliz; para a criança, ela aparece pela primeira vez no conto de fadas e provoca nela uma sensação de felicidade²⁰⁴.

²⁰⁴ BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 215.

1.3.3 Noite e Neblina: Documentário sobre o Calar-se do Narrador Real

Em 29 de abril de 1956, o documentário *Noite e Neblina*²⁰⁵ (*Nuit et Brouillard*, 1955), de Alain Resnais, filme encomendado pelo

²⁰⁵ *Noite e Nevoeiro* corresponde à tradução de *Nacht und Nebel*, expressão cujo referente direto é o decreto nazista promulgado por Hitler, em 07 de dezembro de 1941 (*Nacht und Nebel Erlass*). O emprego se amparava na necessidade de modificar a forma de tratamento em relação aos acusados de se rebelar contra o Reich. As prisões e condenações a trabalhos forçados eram interpretados como impróprios para defender os propósitos da Alemanha e assinalavam fragilidade. Fazia-se preciso, então, alternativas de dissuasão com maior poder de eficácia e duração. O propósito do decreto era expresso com clareza, pois visava conter as operações subterrâneas nas áreas ocupadas. A recomendação era recorrer à técnica do desaparecimento, via sequestro, o qual deveria ser procedido na névoa da noite, e a subsequente transferência dos suspeitos para o território alemão, seguindo-se da omissão de qualquer notícia a respeito dos capturados. Em consonância com a SS, *Nacht* (noite), equivalia ao esquecimento das vítimas; *Nebel* (nevoeiro) configurava-se como a fumaça em que os capturados deveriam se volatilizar por completo, sob um nevoeiro ignorado. Esse procedimento consistia no Princípio do Führer, ao avaliar o decreto que permitia o desaparecimento dos acusados sem deixar rastro e proibia fornecer informação de qualquer natureza sobre o paradeiro e destino dos acusados. Os indivíduos deveriam ser conduzidos para o Reich, onde eram processados por um tribunal especial. Caso a acusação não fosse factível deveriam ser, como medida preventiva, internadas em um campo de concentração até o fim da guerra. Como a intenção mais elevada deste decreto era deixar os familiares e os amigos do preso na incerteza sobre sua localização, proibiam-se a escrita e o recebimento de cartas, visitas ou encomendas e, em caso de morte, a notícia não seria transmitida à família. Os administradores da SS passaram a identificar todos os detidos e condenados à deportação e ao desaparecimento com as letras “NN”. Embora a sigla “NN” fosse empregada, na Alemanha, antes mesmo do advento do regime nazista, pois conforme um dicionário de 1881, o *Dutch Wörterbuch* de Jacob et Wilhem Grimm, definiam N.N. como sendo sinônimo de nome ignorado (latim: *Nomen Nescio*) ou que não podia ser mencionado. Todos os indícios apontam que, na época que equivaliu a ascensão do nazismo, o significado NN original passou a ter interpretação popular figurada que, numa perspectiva simbólica, equivalia à mesma situação. Dessa forma, teria se originado a associação do NN com *Nacht und Nebel* (Noite e Nevoeiro) In: **Cadernos do IL**. Emanações dos infernos: metáforas da (des)construção na poesia de Carlos Eduardo de Oliveira.

Comitê da História da Segunda Guerra Mundial, registrava locais que serviram como campo de concentração nazista, em meio à narração do texto de Jean Cayrol, sobrevivente da II Grande Guerra Mundial, exibido pela primeira vez no Festival de Cannes. A delegação alemã considerou o filme ofensivo e como ato de protesto se retirou do Festival. Pouco mais de uma década separa o fim da Segunda Guerra Mundial da data de estreia do documentário. Os representantes alemães acreditavam que as duras imagens dos campos de concentração prejudicariam uma Alemanha em plena reconstrução e que persistia sem saber como lidar com a memória da guerra. Canonizado como um clássico do cinema, os planos de *Noite e Neblina* povoam ainda os nossos piores pesadelos: “on ne pourrait se permettre de critiquer ce film, la simple présence des images suscitant une somme de sentiments où la critique n’a plus de place”²⁰⁶.

No documentário Resnais gravou imagens coloridas dos campos poloneses de Auschwitz-Birkenau e Majdanek – cenas bucólicas de construções inofensivas, rodeadas de pântanos, aves, rolos de feno e muito verde. Na montagem, Resnais justapôs as cenas coloridas às imagens de arquivo em preto-e-branco²⁰⁷, costurando-as

²⁰⁶ [...] se nos fosse permitido criticar este filme, a simples presença das imagens suscitam uma soma de sentimentos na qual a crítica não teria lugar. (Tradução Minha). DONIOL-VALCROZE, Jacques. Le massacre des innocents (Nuit et Brouillard). *Cahiers du cinéma*, Paris, n.59, 1956. p. 37.

²⁰⁷ Alain Resnais, cuja atividade cinematográfica de dez anos lhe tem valido o título particular de especialista da montagem. "Nuit et Brouillard" resume perfeitamente o talento de Resnais nesse assunto e creio que é o representante mais legítimo do aspecto de sua obra sob minha atenção atual. A admirável unidade do filme provém da síntese de elementos dispersos nos arquivos de documentação de guerra, quase sempre sem relações imediatas entre si, mas apenas como motivo geral dos campos concentracionários nazistas. A partir de uma massa de fatos históricos bastante

com a belíssima narração poética de Jean Cayrol²⁰⁸. “Nuit et Brouillard est le film du scandale et de l’impudeur”²⁰⁹.

[...] Nuit et Brouillard est le chef-d’œuvre du film de montage et qu’entre les documents employés, les passages tournés (en codeurs) en Pologne, le commentaire de Jean Cayrol et la musique de Hans Eisler, Resnais a réalisé une extraordinaire osmos e au bout de laquelle il n’y a plus qu’un chant unique et dont c’est l’incroyable paradoxe, après plusieurs visions du film, que d’être satisfaisant dans sa perfection, harmonieux dans son inéluctable progression²¹⁰.

A narração em *voice* instiga o espectador, através do olhar épico, a tomar consciência da barbárie: “o primeiro olhar sobre o campo: é um outro planeta. Sob pretexto higiênico, a nudez; sem mais nem

variada quanto à geografia e ao instante em que a objetiva se abriu, Resnais estabeleceu uma rigorosa continuidade dramática, sobre a qual assentou-se o texto de Jean Cayrol. HAROLDO, José Pereira. Hiroshima mon amour (interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema). **Revista de Cinema**. Belo Horizonte, 1961, p.12.

²⁰⁸ O escritor francês Jean Cayrol (Bordeaux, 06/06/1911-10/02/2005), autor de *Poèmes de la nuit et du brouillard*, foi combatente da Resistência Francesa e preso político, sobrevivente no campo de concentração de Mauthausen (Áustria). Fonte: Documentário *Nuit et Brouillard*. Diretor: Alain Resnais. Ano: 1955. País: França.

²⁰⁹ Noite e Neblina é o filme do escândalo e do impudor. (Tradução Minha). DONIOL-VALCROZE, Jacques DonioI-Valcroze. Le Massacre des innocents (Nuit et Brouillard). **Cahiers du cinéma**, Paris, n.59, 1956, p.37

²¹⁰ [...] Noite e neblina é a obra prima dos filmes de montagem - dentre os documentários, as passagens filmadas (a cores) na Polônia, a narração de Jean Cayrol e a música de Hans Eisler, Resnais realizou uma extraordinária osmose a qual não é mais do que uma canção única e da qual é incrível o paradoxo, que se satisfazer em sua inelutável progressão. (Tradução minha). DONIOL-VALCROZE, Jacques. Le massacre des innocents. (Nuit et Brouillard). **Cahiers du cinéma**, Paris, n.59, 1956, p. 37.

menos, a entrega ao campo de um homem humilhado”²¹¹. A música instrumental – “Hanns Eisler insiste aliás em coincidir os momentos de maior doçura com as cenas mais chocantes”²¹² do documentário, estabelece o contraponto barroco entre o velho e o novo, o colorido e o preto e branco, o belo e o feio: “esta irrupción brutal del pasado, acentuada por los instrumentos de percusión, se prolonga en la dispersión de direcciones de las tomas siguientes, que evocan la puesta en marcha inexorable de la “máquina” de guerra nazi”²¹³.

No momento da filmagem a equipe de Resnais não tinha conhecimento da raridade de determinadas imagens que possuíam em mãos. Só anos mais tarde, algumas fotografias foram decifradas ou reinterpretadas. Como exemplo o caso do célebre plano da menina que olha para a lente do cinegrafista nazista de dentro do trem que seguiria para Auschwitz. Imortalizada pelo filme de Resnais, essa imagem se tornará símbolo da destruição dos Judeus da Europa. No entanto, a busca da história dessa menina iria revelar, já na década de 1980, que ela era cigana e não judia²¹⁴.

²¹¹ Filme *Noite e neblina*.

²¹² HAROLDO, José Pereira. Hiroshima mon amour (interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema). **Revista de Cinema**. Belo Horizonte, 1961, p.13.

²¹³ Essa brutal irrupção do passado, acentuada pelos instrumentos de percussão, se prolonga na dispersão das direções das tomadas seguintes, que evocam a implementação inexorável da máquina de guerra nazista”. LINDEPERG, Sylvie. Noche y niebla, un film en la historia. (Tradução Minha). In: **Cuadernos de cine documental 03**. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2009, p. 60.

²¹⁴ Informação obtida no documentário “*Sur la guerre: Nuit et brouillard, un film dans l’histoire*”, da historiadora Sylvie Lindeperg.

As imagens da luta por uma migalha de pão, por uma colher de sopa, por um minuto a mais de sono ou de descanso, misturam-se com as marchas nazistas, a aclamação do povo a Hitler. O documentário trouxe à tona as perversões do sistema concentracional nazista em um momento em que a aniquilação do povo judeu e seus efeitos não ainda haviam sido decifrados: “il en est ainsi des supplices de Goya²¹⁵ ou des pages les plus cruelles de Kafka²¹⁶”²¹⁷. Na estreia do filme, a memória estabelecida em torno dos eventos da guerra se ligava às perdas e ganhos da *Resistência Francesa*, mostrando que a diferença entre campos de concentração e campos de extermínio não estava completamente esclarecida.

O filme de Resnais escapa de uma memória museificada, que eterniza um horror esquemático dos campos de concentração, na medida em que produz a possibilidade de uma experiência que permanece nos espectadores. Resnais nos permite pensar através de *Noite e neblina* a potência das imagens de arquivo a partir do movimento de sua retomada²¹⁸.

Olhos esculpem o ar. A lente se abre. Um dedo indicador se projeta. Ação! Jean Cayrol poetisa em meio àquela *paisagem tranquila*:

²¹⁵ Alusão às gravuras de Goya – Los Desastres de la Guerra (1810 – 1815).

²¹⁶ Alusão ao conto “Na Colônia Penal”.

²¹⁷ São assim os suplícios de Goya, ou as páginas cruéis de Kafka. (Tradução Minha) DONIOL-VALCROZE, Jacques. Le massacre des innocents. (Nuit et Brouillard). *Cahiers du cinéma*, Paris, n.59, 1956, p. 37.

²¹⁸ Fala da historiadora Sylvie Lindeperg no documentário “*Sur la guerre: Nuit et brouillard, un film dans l’histoire*”, da historiadora Sylvie Lindeperg.

Inclusive uma paisagem tranquila. Inclusive uma pradaria com voo de corvos, com colheitas e com fogos de ervas. Inclusive uma estrada por onde passam carros, camponeses, parelhas. Inclusive um povo de veraneio, com uma feira e um campanário, pode conduzir simplesmente a um campo de concentração. Struhhof, Oranienburg, Auschwitz, Neuengamme, Belsen, Ravensbruck, Dachau foram nomes como os outros sobre os mapas e os guias. O sangue coagulou-se, as bocas calaram-se, os blocos são visitados por uma câmera. Uma estranha erva cresceu e cobriu a terra gasta pelo andar dos concentrados. Os edifícios: e força já não passa pelos cabos elétricos. 1933. A máquina põe-se em marcha. Necessita-se uma nação sem notas discordantes, sem queixas. Todas as mãos à obra. Um campo de concentração se constrói como um estádio, ou um grande hotel. Com empreitadas, com orçamentos, com competência; sem dúvida, com gratificações. Nenhum estilo obrigatório. Deixa-se liberdade à imaginação. Estilo alpino, estilo garagem, estilo japonês, sem estilo. Os arquitetos inventam tranquilamente os alpendres destinados a serem trespassados uma única vez²¹⁹.

Na cena há imagens das construções nazistas intactas, e uma aparente tranquilidade da paisagem dos campos: a *paisagem tranquila*, do teto aranhado na câmara de gás, dos trens que levavam os prisioneiros aonde muitos já chegavam mortos: “trens fechados, a cal e canções. Acúmulo de deportados, cem por vagão. Nem dia, nem noite, a fome, a sede, a asfixia, a loucura²²⁰” corpos e mais corpos, a fome, o extermínio em massa, estampados frente a frente ao espectador. A

²¹⁹ Filme *Noite e neblina*.

²²⁰ Filme *Noite e neblina*.

estação de trem era a porta de entrada num misto de campo de concentração, de extermínio e de trabalhos forçados²²¹. Os passageiros vinham em vagões de carga superlotados, sem água e comida e, chegavam ali, em precárias condições de higiene. A vida reduzida a seu aspecto mais elementar, privada de todo horizonte de futuro.

A morte faz sua primeira seleção. Uma segunda se faz à chegada, na noite e na neblina. Hoje, sobre o mesmo caminho, é dia e brilha o sol. O percorremos lentamente, em busca de que? Das marcas dos cadáveres desaprumados ao abrir as portas. Ou talvez o passo dos primeiros a descerem, empurrados a coronhadas até a entrada do campo, entre os latidos dos cachorros, os resplendores dos holofotes, e no horizonte a chama do crematório, numa dessas cenografias noturnas que tanto agradavam aos nazis²²².

Os mortos vivos tinham seus bens confiscados e examinados por médicos: os prisioneiros eram infectados propositadamente com doenças contagiosas, grávidas tiveram o útero destruído, crianças recebiam produtos químicos nos olhos aparentemente para muda-los de cor e os cadáveres eram dissecados para testes genéticos: “havia um

²²¹ Aprendemos rapidamente que os hóspedes do campo se dividem em três categorias: os criminosos, os políticos e os judeus. Todos vestem roupa listrada, todos são Häftlinge, mas os criminosos levam, ao lado do número, costurado no casaco, um triângulo verde; os políticos, um triângulo vermelho; os judeus, que formam a grande maioria, levam a estrela de Davi, vermelha e amarela. Os SS estão aqui, sim; poucos, porém, fora do Campo, e raramente aparecem. Nossos verdadeiros patrões são os triângulos verdes, que podem fazer de nós o que querem, e, além deles, os das outras duas categorias que se prestem a secundá-los. E estes não são poucos. LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 31.

²²² Filme *Noite e neblina*.

bloco cirúrgico. [...] Doutor SS. Enfermeira inquietante. Operações inúteis, amputações, mutilações experimentais. Os Kapos, como os cirurgiões SS, podiam treinar, aprender o ofício”²²³.

Os mais fortes iam para a área dos trabalhadores escravos, os mais fracos diretamente para as câmaras de gás “quando os fornos não eram suficientes, levantavam-se fogueiras”²²⁴; o banho de desinfecção, a asfixia pelo gás venenoso zyklon B. “Os judeus é que deveriam pôr nos fornos os judeus, devia-se demonstrar que os judeus, sub-raça, sub-homens, se dobram a qualquer humilhação, inclusive a destruição de si mesmos”²²⁵. Os corpos seguiam para a cremação em fornalhas: “os novos fornos conseguiram, não obstante, absorver milhares de corpos por dia”²²⁶. A fumaça da queima²²⁷ deixava o complexo com um cheiro de carne queimada, enquanto as cinzas eram pulverizadas ou usadas em plantações: a carne suja dos judeus se derretia no sabão limpo, eram barras de sabão feitas de gordura judia pura. “Tudo se recupera; dos cabelos de mulher ... a quinze pfennigs o quilo. Faziam-se tecidos. Com os ossos ... adubos. Com os corpos. É difícil dizê-lo... com os corpos,

²²³ Filme *Noite e neblina*.

²²⁴ Filme *Noite e neblina*.

²²⁵ LEVI, Primo. **Os Afogados e os sobreviventes**: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.44.

²²⁶ Filme *Noite e neblina*.

²²⁷ Com esta denominação deliberadamente vaga, ‘Esquadrão Especial’, era indicado pelos SS o grupo de prisioneiros aos quais estava confiada a gestão dos fornos crematórios. A eles cabia manter a ordem entre os recém-chegados (muitas vezes inteiramente inconscientes do destino que os esperava) que deviam ser introduzidos nas câmaras de gás; tirar das câmaras os cadáveres; extrair o ouro dos dentes; cortar os cabelos das mulheres; separar e classificar as roupas, os sapatos, o conteúdo das bagagens; transportar os cadáveres para os fornos crematórios e cuidar do funcionamento dos fornos; retirar e eliminar as cinzas. O Esquadrão Especial de Auschwitz contava, dependendo da época, com um efetivo entre setecentos e mil prisioneiros. LEVI, Primo. **Os Afogados e os sobreviventes**: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.43.

queriam fabricar sabão. Quanto à pele²²⁸. Resnais deixa as reticências à imaginação mais perversa do espectador: “a única preocupação cinematográfica de Resnais é transmitir uma imagem “fiel” do sofrimento de nove milhões de judeus, pela manipulação dos fragmentos fotográficos”²²⁹.

No depósito, armazenavam-se os bens confiscados dos prisioneiros: sapatos, roupas, joias, dinheiro, óculos ou qualquer objeto de valor. Nos barracões conhecidos como quarteirão da morte ficavam detidas as pessoas que perturbassem a ordem: a cama malfeita, vinte açoites. Prisioneiros eram torturados e submetidos a julgamentos sumários, e depois fuzilados no muro de execução a prova de ricocheteamento de balas. Eles pertenciam somente àquele universo fechado, “acabado, limitado pelos balcões de onde os soldados vigiavam o bom aspecto do campo, vigiavam incessantemente os deportados, as vezes os matavam, por aborrecimento”²³⁰. Mas, ainda assim, havia vida: lia-se a bíblia, faziam-se anotações diversas em diversas línguas. Ornamentavam-se feras esculpidas em madeira, pois, segundo Foucault, “o indivíduo é uma produção do poder e do saber”²³¹.

Em *Noite e neblina* a catástrofe não está só nas imagens do campo de concentração, mas naquilo que hoje resta dele: o jogo com o espectador é presente no hoje (o documentário por ele mesmo) e no ontem (material de arquivo), no entrecruzamento da imagem dialética do

²²⁸ Filme *Noite e neblina*.

²²⁹ HAROLDO, José Pereira. Hiroshima mon amour (interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema). **Revista de Cinema**. Belo Horizonte, 1961, p.13.

²³⁰ Filme *Noite e neblina*.

²³¹ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p.146.

anacronismo. Esse jogo de vozes intensifica a memória do antes, num gesto fantasmático que torna o presente uma instância do tempo do calendário (retomando a ideia benjaminiana²³²), a reescrever a ressurreição sem fim das ruínas do passado. O silêncio grita nas palavras de Jean Cayrol: nós que olhamos sinceramente estas ruínas como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob os escombros; nós que fingimos recuperar a esperança diante desta imagem que se afasta, como se nos sanássemos da peste concentracionária; nós que fingimos acreditar que tudo isso pertence a um só tempo e a uma só nação²³³.

Leur réalisme fut donc un réalisme d'origine documentaire, comprenant une prise de conscience sociale avec tous les aspects non camouflés de ce qui était et reste encore notre société: mais surtout il a été et il reste encore un réalisme qui n'a pas exclu les sentiments véritablement humains, qui les a traités

²³² A consciência de fazer explodir o continuum da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias feriados, que são os dias da reminiscência. Assim, os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios. Eles são monumentos de uma consciência história da qual não parece mais haver na Europa, há cem anos, o mínimo vestígio. A Revolução de julho registrou ainda um incidente em que essa consciência se manifestou. Terminado o primeiro dia de combate, verificou-se que em vários bairros de Paris, independentes uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados nas torres. Uma testemunha ocular, que talvez deva à rima a sua intuição profética, escreveu: “*Qui le croirait on dit qu'irrités contre l'heure/ De nouveaux Josués, au pied de chaque tour / Tiraient sur le cadrans pour arrêter le jour.* BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história.** Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, p. 230.

²³³ Filme *Noite e neblina*.

avec cette spontanéité qui, par le passé, n'appartient qu'au documentariste Flaherty²³⁴.

O primeiro reflexo era o silêncio “Auschwitz é a refutação radical de todo princípio de comunicação obrigatória”²³⁵ – relatos de testemunho de Agamben em *O que resta de Auschwitz* – ou talvez, se fosse possível proferir tantas palavras ainda não se fizesse justiça; as palavras, talvez, elas mesmas, pudessem ser vistas como indecentes ou desrespeitosas. O horror, a baixeza e a indignidade do homem, quase sempre, preferem silenciar-se e, pelo silêncio manifesto, recusa-se a condenar que aquele carrasco seja seu irmão e que ele tem uma mãe. Lembrar-se de sua existência é reconhecer que somos da mesma raça e que, em nossa indiferença, ou covardia, há uma terrível culpabilidade: *Noite e neblina*, de repente, faz com que nos lembremos do sangue e do sofrimento, lança-nos à face do filme da memória e do tempo suspenso pela eternidade: “noite e neblina não é um discurso: é uma reflexão”²³⁶.

Je l'ai déjà dit, le premier réflexe est le silence, la première réaction, l'impossibilité d'en dire deux mots, tant est grande l'impression que même neuf

²³⁴ Seu realismo fora então um realismo de origem documentar, compreendendo uma tomada de consciência social com todos os aspectos não camuflados daquilo que era e há ainda em nossa sociedade: sobretudo foi e há ainda um realismo que não excluiu sentimentos verdadeiramente humanos, e sim os tratou com uma espontaneidade que, no passado, só pertencente à documentação de Flaherty. (Tradução Minha) VERDONE, Mario. Néo-réalisme et films documentaires. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.43, 1954, p. 29.

²³⁵ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 72.

²³⁶ HAROLDO, José Pereira. Hiroshima mon amour (interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema). **Revista de Cinema**. Belo Horizonte, 1961, p.13.

millions de mots ne pourront rendre compte, ne seront qu'indécence et respect manqué; mais seul le silence appelle le silence, Nuit et Brouillard c'est le tonnerre et l'orage, et, même si par son propre bruit il étouffera toujours les échos qu'on lui fera, il faut cependant mêler sa plainte et son cri à la plainte et au cri²³⁷.

O resto, para Agamben, não pode ser o que sobra ou o que permanece como algo pertencente a memória; o resto é um hiato, uma lacuna que se instaura na língua do testemunho, pois aquilo que não é enunciado não é passível de ser arquivado: a própria língua pela qual a testemunha manifesta sua incapacidade de falar. Para compreender este resto, Agamben se vale das tensões que fazem a língua viva, seus polos de inovação e transformação centrados no falante destituído da capacidade de falar. Quando perguntada, nos anos de 1960, pela televisão alemã o que restava da Europa pré-hitlerista, Hannah Arendt²³⁸ respondeu: “A língua materna”²³⁹.

²³⁷ Eu já disse, o primeiro reflexo é o silêncio, a primeira reação, a impossibilidade de dizer duas palavras, tão grande é a impressão que nove milhões de palavras não podem fazer justiça, serão indecência e respeito perdidos; mas só o silêncio chama o silêncio, Noite e neblina é o trovão e a tempestade e, mesmo com seu próprio ruído ele sufoca sempre os ecos que fará, então ele mistura a denúncia com seu grito com a denúncia e seu grito. (Tradução Minha). DONIOL-VALCROZE, Jacques. Le massacre des innocents (Nuit et Brouillard). **Cahiers du cinéma**, Paris, n.59, 1956, p. 37.

²³⁸ Hannah Arendt uma vez observou que, nos campos, emerge em plena luz o princípio que rege o domínio totalitário e que o senso comum se recusa obstinadamente a admitir, ou seja, o princípio segundo o qual “tudo é possível”. Somente porque os campos constituem, no sentido que se viu, um espaço de exceção, no qual não apenas a lei é integralmente suspensa, fato e direito se confundem com resíduos, neles tudo é verdadeiramente possível. Se não se compreende esta particular estrutura jurídico-política dos campos, cuja vocação é justamente a de realizar estavelmente a exceção, o incrível que aconteceu dentro

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano²⁴⁰.

Por isso, Agamben dedica o segundo capítulo de *O que resta de Auschwitz* ao mulçumano, ao morto-vivo – aquele sem rosto, nem força – perambulava pelo campo sem vida, magro ao extremo, de ombros curvos e imbecilizados, um alguém que sofria de sintomas da doença da desnutrição: o não-homem, aquele que ultrapassou o próprio limite do humano. Em “Auschwitz não se morria, produziam-se cadáveres. Cadáveres sem morte, não-homens cujo falecimento foi rebaixado a produção em série”²⁴¹.

deles permanece totalmente ininteligível. AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.177.

²³⁹ AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: a destruição da experiência e a origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

²⁴⁰ BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 198.

²⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 78.

Jean Cayrol narra:

Trabalho na neve que rapidamente se converte em barro gelado. Trabalho no calor de agosto, com a sede e a disenteria. Três mil espanhóis morreram para construir esta escadaria que leva à pedreira de Mauthausen. Trabalho nas fábricas subterrâneas. Mês a mês soterrados, se afundam, se escondem, matam. Levam nomes de mulher: Dora, Laura. Mas esses estranhos operários de trinta quilos são pouco seguros. E o SS os espiona, vigia-os, reúne-os, examina-os e os registra antes de voltar ao campo. Cada um manda à sua casa pergaminhos de estilo rústico. Ao Kapo só lhe resta a recontagem de suas vítimas da jornada. O deportado encontra de novo a obsessão que dirige sua vida e seus sonhos: comer. A sopa. Cada colherada de sopa não tem preço. Uma colherada de menos é um dia menos de vida. Trocam-se dois três cigarros por uma sopa. Muitos, débeis demais, não podem defender sua ração contra os golpes e os ladrões. Espera ser carregado pelo barro, pela neve, esticar-se em qualquer parte e ter uma agonia própria. As latrinas, os abortos. Esqueletos com barriga de bebê iam lá sete, oito vezes por noite. A sopa era diurética. Desgraçado aquele que encontrava um Kapo bêbado ao luar. Olhava-se com medo, sofriam-se sintomas prontamente familiares; sangrar era sinal de morte²⁴².

No campo de concentração Agamben completa Cayrol ao observar ao longe um grupo de enfermos, tinha-se a impressão de que fossem árabes em oração e dessa imagem derivou a definição usada normalmente em Auschwitz para indicar os judeus que estavam

²⁴² Filme *Noite e neblina*.

morrendo de desnutrição: *Muselmann*, muçulmanos. *Muselmann* derivou, portanto, da postura típica desses deportados ao ficarem encolhidos no chão, com o rosto rígido: os judeus sabiam que em Auschwitz não morreriam como judeus. O muçulmano não viu nem conheceu nada, apenas a impossibilidade de conhecer e de ver, por isso para ele testemunhar o “não visível” não é tarefa fácil, segundo Agamben a exceção explica o geral e a si mesma. “Quando se quer estudar corretamente o geral, importa ocupar-se de uma exceção real”²⁴³. A memória do massacre emerge à superfície da tela, no olho aberto do prisioneiro morto: a imagem nos amedronta e nos assombra - aquele olho arregalado sempre volta; os mortos revivem no presente uma imagem que retorna: “las tomas de Leni Riefenstahl montadas por Resnais al comienzo de Noche y niebla parecen apelar a las de Wanda Jakubovska”²⁴⁴.

Al nazismo como “estetización de la política” (W. Benjamín) le sigue la puesta en escena expresionista y macabra de la muerte y el exterminio. Veamos un último efecto de montaje que concierne a la secuencia del “aniquilamiento”. Introducida por la visita de Himmler a Auschwitz en julio de 1942, está organizada así: travelling a lo largo de una columna de personas detenidas; convoy en picado; tren de

²⁴³ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 55.

²⁴⁴ Nos primeiros planos de *Noite e Neblina*, Resnais se utiliza de fotografias presentes em *O triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl, assim como um plano de *A última etapa* (1948), de Wanda Jakubowska, quando nos primeiros minutos do filme francês um grupo de soldados, cobertos por uma névoa cuja fotografia amplifica sua obscuridade, vigia os deportados que estão saindo dos vagões de um trem. “As tomadas de Leni Riefenstahl montadas por Resnais no início da *Noite e neblina* parecem apelar aos de Wanda Jakubovska”. (Tradução Minha). LINDEPERG, Sylvie. Noche y niebla, un film en la historia. In: **Cuadernos de cine documental 03**. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2009, p. 59.

Dachau; fotografía del “Álbum de Auschwitz” que muestra la selección en la rampa de Birkenau; seis fotografías de hombres, mujeres y niños desnudos o que se desvisten antes de su ejecución; plano fijo de las cajas de Zyklon B; secuencia en colores en la cámara de gas. Este montaje es tributario de las ambivalencias de la escritura del guión y de la versión final del texto de Jean Cayrol. Ocultando toda referencia a la “Solución final”, el comentario presenta implícitamente la cámara de gas como una de las modalidades de la muerte del conjunto de deportados. Pero, si se exceptúa la toma del tren con los cadáveres, filmada durante la liberación de Dachau, los documentos de archivo que componen esta secuencia se refieren, todos, a la destrucción de los judíos europeos. Un comentario diferente habría permitido evocar la suerte específica de los judíos asesinados en las cámaras de gas después de las fases de lo que Poliakov llama las “exterminaciones caóticas”: ejecuciones de los judíos de la Unión Soviética por los Einsatzgruppen; pogrom, masacres y “liquidaciones” de los guetos por las policías auxiliares de Ucrania o Lituania. En realidad, las seis fotografías de Noche y niebla muestran a víctimas fotografiadas antes de que se las ejecutara a balazos. En el guión del film, la quinta imagen en el orden del montaje lleva esta leyenda: “Fotos alemanas tomadas en la Unión Soviética”. La cuarta imagen, de las mujeres desnudas agrupadas junto a un foso (algunas llevan bebés en sus brazos) es conocida: se trata de las mujeres y los niños judíos del gueto de Mizocz, fotografiados antes de su ejecución por la policía ucraniana en octubre de 1942. Como lo destaca Clément Chéroux en su inventario de los usos erróneos de la fotografía, esta “célebre imagen”, reproducida tantas veces, ha sido “durante mucho tiempo y en numerosos libros de historia, presentada como la entrada a la cámara de gas²⁴⁵”.

²⁴⁵ O nazismo como “estetização a política” (W. Benjamín) é seguido pela

O olho aberto evidencia a nossa própria morte e traz na narração a advertência de que a aniquilação da vida faz suas próprias escolhas: “matar com as mãos leva demasiado tempo. Encarregam-se caixas de gás Zyklon”²⁴⁶. Uma espécie de olhar cubista à la Guernica, – testemunha, como a imagem artística, no documentário de Resnais – *Guernica* (1950). Resnais exhibe o horror da guerra civil espanhola através de um dos seus eventos mais trágicos: o bombardeio da cidade pela aviação nazista, em favor de Franco. Em 26 de abril de 1937, a

manifestação expressiva e macabra da morte e do extermínio. Vejamos um efeito de montagem final que diz respeito à sequência de "aniquilação". Introduzido pela visita de Himmler a Auschwitz em julho de 1942, está organizado como assim: travelling ao longo de uma coluna de prisioneiros; o comboio despenca; trem Dachau; fotografia do "Álbum de Auschwitz" mostra a seleção na rampa de Birkenau; seis fotografias de homens, mulheres e crianças nuas desnudam-se antes de sua execução; plano fixo das caixas de Zyklon B; sequência colorida da câmera de gás. Esta montagem tributa a ambivalência da redação do roteiro e da versão final do texto de Jean Cayrol. Ocultando toda referência à "Solução Final", o comentário apresenta implicitamente a câmara de gás como uma das modalidades da morte do grupo de prisioneiros. Mas, exceto para tomar o trem com os cadáveres, filmados durante a libertação de Dachau, os documentos de arquivo que compõem essa sequência se referem à destruição dos judeus europeus. Um comentário diferente, que Polyakov chama de "extermínios caóticos", nos permitiu evocar o destino específico dos judeus mortos nas câmaras de gás: execuções dos judeus da União Soviética pelo Einsatzgruppen; pogrom, massacres e "liquidações" dos guetos pela Polícia Auxiliar da Ucrânia ou Lituânia. Na verdade, as seis fotografias de Noite e neblina mostram as vítimas fotografadas antes de serem baleadas. No roteiro do filme, a quinta imagem na ordem da assembleia tem esta lenda: "Fotos alemãs tomadas na União Soviética". A quarta imagem, de mulheres nuas agrupadas em um poço (algumas carregam bebês em seus braços) é conhecida: trata-se das mulheres e crianças judeus do gueto Mizocz, fotografadas antes de sua execução pela polícia Ucraniana em outubro de 1942. Como destaca Clément Chéroux em seu inventário sobre o uso indevido da fotografia, essa "imagem famosa", reproduzida tantas vezes, tem sido "há muito tempo e em inúmeros livros de história, apresentados como a entrada para a câmara de gás. (Tradução Minha). LINDEPERG, Sylvie. Noche y niebla, un film en la historia. In: **Cuadernos de cine documental 03**. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2009, p. 64/65.

²⁴⁶ **GUERNICA**. Diretor: Alain Resnais, 1950.

pequena cidade espanhola, foi bombardeada e como resultado trágico registraram-se mais de dois mil civis mortos. Alain Resnais, inspirado pelo poema que Paul Éluard, composto em homenagem à cidade mártir²⁴⁷, associa-o aos quadros pintados por Pablo Picasso – a partir do

²⁴⁷ LA VICTOIRE DE GUERNICA, PAUL ÉLUARD

Beau monde des masures
 De la nuit et des champs
 Visages bons au feu visages bons au fond
 Aux refus à la nuit aux injures aux coups
 Visages bons à tout
 Voici le vide qui vous fixe
 Votre mort va servir d'exemple
 La mort coeur renversé
 Ils vous ont fait payer le pain
 Le ciel la terre l'eau le sommeil
 Et la misère
 De votre vie
 Ils disaient désirer la bonne intelligence
 Ils rationnaient les forts jugeaient les fous
 Faisaient l'aumône partageaient un sou en deux
 Ils saluaient les cadavres
 Ils s'accablaient de politesses
 Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont pas de notre monde
 Les femmes les enfants ont le même trésor
 De feuilles vertes de printemps et de lait pur
 Et de durée
 Dans leurs yeux purs
 Les femmes les enfants ont le même trésor
 Dans les yeux
 Les hommes le défendent comme ils peuvent
 Les femmes les enfants ont les mêmes roses rouges
 Dans les yeux
 Chacun montre son sang
 La peur et le courage de vivre et de mourir
 La mort si difficile et si facile
 Hommes pour qui ce trésor fut chanté
 Hommes pour qui ce trésor fut gâché
 Hommes réels pour qui le désespoir
 Alimente le feu dévorant de l'espoir
 Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir
 Parias la mort la terre et la hideur
 De nos ennemis ont la couleur

qual, faz-nos retornar a outros rostos, a estilhaços de outras épocas, a outras tantas afetividades e a outros tantos nomes e assinaturas – compõe sua elegia cinematográfica: narra a vulnerabilidade e a ferocidade do homem. Sem empecilhos, tanto Picasso e Éluard, quanto Resnais, ao vislumbrar a desesperança anunciada, dão às palavras, às imagens e à arte uma dignidade particular: “Guernica, a inocência prevalecera sobre o crime”²⁴⁸.

Como se, alegoricamente, os fragmentos arruinados do passado fossem convocados a arruinar o próprio presente, abrindo as portas infernais do antes e do antes e do antes ... suas tragédias, seus esquecimentos, suas injustiças e suas mortes. A visibilidade do espectador deslumbra-se de tal maneira que a cada cena revivemos nossa própria tragédia, nossa própria rede de memórias perdidas,

Monotone de notre nuit

Nous en aurons raison

Belo mundo de misérias da noite e dos campos. Rostos benignos em chamas, rostos benignos ao fundo rejeitam a noite os insultos e os golpes. Rostos benignos a tudo. Aqui está o vazio que os corrige. Sua morte servirá de exemplo. O coração da morte colapsou. Eles vão fazer você pagar o pão, o céu, a terra, a água, o sonho e a miséria da sua vida. Eles disseram que desejam a inteligência benigna, restringiram os fortes e julgaram os tolos. Eles praticaram a caridade, dividiram um centavo em dois. Eles cumprimentaram os cadáveres, desperdiçaram simpatia. Eles persistem, eles se excedem, eles não são do nosso mundo. Mulheres e crianças têm o mesmo tesouro: folhas verdes de primulas de leite puro intactas em seus olhos limpos. Mulheres e crianças têm o mesmo tesouro: em seus olhos, os homens os defendem como podem. Mulheres e crianças têm as mesmas rosas vermelhas nos olhos. Cada um mostra seu sangue, medo e coragem para viver e morrer. Morte tão difícil e tão fácil. Homens para quem este tesouro cantou. Homens para quem este tesouro estava arruinado. Homens reais para quem a desesperança alimenta o fogo devorador da esperança abramos o último botão do futuro: pariahs, morte, terra e horror. Nossos inimigos têm a cor monótona da nossa noite. Estamos certos. (Tradução Minha). O poema de Éluard está disponível em: <http://marseilleveyre13.free.fr/guernica1937/eluard.htm>. Acessado em 27 de jan. 2016.

²⁴⁸ Documentário *Guernica*. Diretor: Alain Resnais, 1950.

reprimidas, descoladas, evitadas. E assim, a memória do comboio dos passageiros com destino indefinido fatalmente nos arrasta junto com eles para outros mundos *de noite e de neblina*.

Ao pensamento pertence tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do continuum da história²⁴⁹.

No campo da indefinição, ou, mais especificamente da presença na ausência Didi-Huberman, leitor de Benjamin, concebe a imagem como anacronismo e, por isso, condena a leitura de uma imagem como simples representação mimética. Se, na leitura benjaminiana, vemos a imagem dialética relacionada à suspensão – e nessa imobilização é que se dá o movimento – para Huberman é preciso enxergar na ausência. Quer dizer, segundo Resnais, vislumbramos que há imagens possíveis depois de Auschwitz, há imagens apesar de Auschwitz. Mas não é possível compor estas imagens fora de qualquer retórica, fora da montagem, “a obra ignora a geografia e o instante reais, das imagens a que recorre porque sua ambição está além dos limites geográficos,

²⁴⁹ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.518.

temporais, políticos e históricos dos campos de concentração: sua verdadeira ambição é cósmica”²⁵⁰.

Inutilmente tentamos descobrir os restos, a realidade dos campos, desprezada pelos que a fabricam, incompreensível para os que a sofrem. Nenhuma imagem pode devolver sua verdadeira dimensão a esses blocos de madeira, a essas camas de madeira onde dormiam três, a essas tocas onde se escondiam, onde comiam sorratamente, onde mesmo o sonho era uma ameaça, a de um medo ininterrupto²⁵¹.

Desta forma quando olhamos um campo de concentração hoje, outra coisa nos olha: “a verdade é carregada de tempo prestes a explodir. (Esta explosão é a morte da intenção, que coincide com o nascimento do verdadeiro tempo histórico, do tempo da verdade)”²⁵². Para Huberman, ao tomarmos a imagem como um jogo contínuo entre o próximo e o distante, a presença e a ausência, pode-se considerar que os campos de extermínio contêm dois relógios: o reconhecimento de um tempo histórico específico, ao qual a imagem pertence, e o reconhecimento de um outro tempo; o tempo suspenso da guerra e o tempo cronológico – ao mesmo tempo: o anacronismo das imagens²⁵³. “O visível torna-se

²⁵⁰ HAROLDO, José Pereira. *Hiroshima mon amour* (interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema). **Revista de Cinema**. Belo Horizonte, 1961, p.13.

²⁵¹ Filme *Noite e neblina*.

²⁵² BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.505.

²⁵³ A história anterior e a história posterior de um fato histórico aparecem nele graças a sua apresentação dialética. Além disso: cada fato histórico apresentado dialeticamente se polariza, tornando-se um campo de forças no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história posterior. Ele se transforma neste campo de forças quando a atualidade penetra nele. E assim o fato histórico se polariza em sua história anterior e posterior sempre de novo, e nunca da mesma

inelutável – votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí”²⁵⁴.

É impressionante como o apagamento das imagens na *noite cheia de neblina* causa inquietação: o público fixa a visão na tela e sintoniza o olhar durante 32 minutos, numa dança em compasso de vários tempos, envolvente em corpo e alma, gestos físicos e personalidade de oposições: tensão/relaxamento, rapidez/lentidão, ritmo entrecortado/fluidez nas imagens dos campos de concentração - onde judeus, políticos, homossexuais, negros foram dizimados. As imagens nos olham tão profundamente que parecem gritar, e o primeiro reflexo do espectador é o silêncio: a impossibilidade de dizer duas palavras; o silêncio chama o silêncio.

O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação²⁵⁵.

maneira. Tal polarização ocorre fora do fato, na própria atualidade – como numa linha, dividida segundo o corte apolíneo, em que a divisão é feita fora da linha. BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.512.

²⁵⁴ DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed.34, 1998, p. 34.

²⁵⁵ BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 203.

Os planos em travellings e panoramas verticais (planos cênicos pensados para os movimentos da câmera) descortinam os portões nazistas que diziam com ironia “ARBEIT MACHT FREI” – *O Trabalho Liberta*. Ao retomarmos a imagem do morto de olhos arregalados damos a impressão de que esse olho é que nos olha, e que nos diz, e modifica a paisagem do presente a partir do passado: o *olho sem lágrima da câmera*, a metaforização do cinema traçada por Susan Buck-Morss²⁵⁶, o olho da câmera é sem lágrima e o corpo do espectador explode através de choques físicos e psíquicos – o mundo tende a explodir. A fé e o gramaticalmente correto, plural – *fezes* – orgânicos arquivos mortos – arquivos de vidas não vividas, de vidas ficcionais, de vidas inacabadas. Restos esquecidos²⁵⁷ das letras, das escritas, da literatura, como descreveu Foucault, em *Palavras e as Coisas* (1966), por ser tão magro quanto à letra, um Q errante, um resto, um arquivo morto, uma letra morta e artificial - restos do passado, restos dos restos a incorporar seus próprios restos, como nos sugere Gagnebin.

Todo filme, a seu modo, trabalha com o passado; e, como todos sabemos, o passado é a única realidade

²⁵⁶ No livro *A tela do cinema como prótese de percepção*.

²⁵⁷ Os nazistas tinham que apagar seus rastros de tortura, e depois do assassinato em massa, queimavam os corpos para não deixarem rastros, como na peça de Bertold Brecht “Apagar os rastros”. O rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente – sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista [...] devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. [...] rastros não são criados, [...] mas sim deixados e esquecidos. GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 113.

inquestionável, a única a deixar marcas que podem ser relatadas e até ensinadas. Obviamente, os filmes serão úteis a historiadores e arqueólogos, talvez até paleontólogos, que, um dia, irão estudar os fatos do século XX. Para os historiadores, isto já acontece. O noticiário filmado é rico em imagens do nosso tempo, da guerra à vida cotidiana, dos esportes aos acidentes, das vidas de personalidades às catástrofes. As imagens são cortadas, manipuladas, sutilmente adulteradas pela montagem, pelo texto falado ou pela música. As imagens podem conter uma mensagem de propaganda, como, por exemplo, trechos de filmes que mostram jovens alemães partindo para a morte em 1945, cheios de entusiasmo guerreiro. Nesse caso, a realidade foi totalmente deturpada por uma encenação. Os atores são escolhidos (louros, belos), vestidos com esmero, e pede-se a eles que sorriam no momento certo, enquanto marcham em frente à câmera, num dia ensolarado (o sol é intensificado por iluminação artificial). Tudo é planejado para fazer a mentira parecer verdade. A marcha para o massacre é um acontecimento alegre²⁵⁸.

Foi preciso decifrar os rastros e recolher os restos da guerra, suporte insuportável de nossas misérias gerais. Auschwitz - campo de concentração – local onde não há sepulturas para os corpos. Talvez um crematório poderia ser, se fosse preciso, um agradável ar de cartão postal: “em 1945 os campos se estendem, estão cheios. Como cidades de cem mil habitantes. Lotados em todas as partes. A grande indústria interessa-se por esta mão de obra indefinidamente renovável”²⁵⁹. Hoje

²⁵⁸ CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 53/54.

²⁵⁹ Filme *Noite e neblina*.

os turistas batem fotografias deles aqui”²⁶⁰ – as cenas rebuscadas, os planos próximos dos condenados nos olham e dançam misteriosos com precisão e emocionalmente expressivos gerando a aporia da montagem em documentários tão antagonônicos como os de Alain Resnais e Leni Riefenstahl, como lembra-nos Georges Didi-Huberman:

a imagem-montagem não se confunde com a imagem-mentira, e se a montagem faz ver, como quer Godard, é porque produz uma forma que pensa, é porque antes de tudo o mais se afirma enquanto arte se tornar a imagem dialética, como quis Eisenstein²⁶¹.

Nos termos de Huberman, as imagens e seus gestos de rebeldia contra a ordem estabelecida - tomam posição através daqueles que as veem, literal e metaforicamente, para colocá-las um sentido: as palavras testemunham, não mais no lugar da morte ou do extermínio, mas no lugar do muçulmano.

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas, muitos anos depois. Nós, os sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo, [...]. Mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são eles as

²⁶⁰ Filme *Noite e neblina*.

²⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Editions de Minuit, 2003, p. 128.

testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção, [...]. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já tinham perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação²⁶².

Mais que isso, há somente a câmara de gás.

²⁶² LEVI, Primo. **Os Afogados e os sobreviventes**: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.72/73.

1.3.4 Hiroshima, meu Amor, (*Hiroshima, mon amour*, 1959)

de Marguerite Duras

C'est de la m...!

- C'est le seul grand film du Festival! L'œuvre d'un authentique génie! S'écria Max Favalelli.

- Odieux! Hurla Marcel Achard.

- Un bouleversant poème! S'extasia Micheline Presle.

- Un poème trahi par un ignoble metteur en scène, riposta Achard hors de lui.

- Le plus beau film que j'aie vu depuis 500 ans! Clama Claude Chabrol, luttant heroïquement, en première ligne, dans un fougueux corps à corps avec Achard.

- Un film merveilleux qui oublie complètement le public! Claironna Cocteau en contre-ut, dans un vaste mouvement d'ailes noires.

- C'est un film qui ouvre des portes! Assura Clouzot.

- C'est un film qui ferme des portes, constata Louis Malle.

Ce qui était, d'ailleurs, l'expression d'une égale et mutuelle admiration pour "Hiroshima".

Quant à Alain Resnais, resté à Paris, il a décidé d'attendre lundi pour affronter Cannes et ses passions. On peut être explosif et néanmoins prudent²⁶³.

²⁶³ O enviado especial Edgar Schneider do jornal France-Soir reproduz as exclamações feita pelos críticos e pensadores de cinema pós 1º exibição do filme no Festival de Cannes, 1959. “- É uma m...! - É o único grande filme do festival! A obra de um autêntico gênio! Exclama Max Favalelli. - Odioso! Urra Marcel Achard. - Um surpreendente poema! Se extasia Micheline Presle. - Um poema deturpado por um ignóbil diretor, responde Achard fora de si. - O mais belo filme que eu vi desde 500 anos! Clama Claude Chabrol, lutando heroicamente, em primeira linha, no acalorado corpo a corpo com Achard. - Um filme maravilhoso que esquece

A leitura de Paulo Emílio Sales Gomes em *O Cinema no Século* (2015) e das *Cahiers du Cinéma* sobre *Hiroshima Mon Amour* (1958), esclareceram-me que o filme *Hiroshima, meu amor* surgiu quando Anatole Dauman da Argos Films - também produtor de *Nuit et Brouillard* - encomendou, a Alain Resnais, um documentário-longa-metragem sobre os efeitos da bomba atômica. Resnais, que até então só havia dirigido curtas, associou-se à produtora japonesa Daiei, numa coprodução franco-japonesa, para a filmagem do longa-metragem. Com total liberdade criativa garantida em contrato, Resnais contratou os atores: Emmanuelle Riva, atriz de teatro que não tinha nenhuma experiência em cinema e o japonês, Eiji Okada, ator muito conhecido no Japão, mas que não sabia uma única palavra em francês. O longa contaria também com Chris Marker, fiel parceiro de Resnais, na colaboração da escrita do roteiro, mas Marker abandona o projeto logo no início.

Com a recusa de Françoise Sagan e de Simone de Beauvoir para escrever o roteiro sobre Hiroshima (*Hiroshima, Mon Amour*, 1959), Resnais, que acabara de ler o livro *Moderato Cantabile* (1958), juntou-se à Marguerite Duras²⁶⁴ - “deve-se à escritora o roteiro e os diálogos,

completamente o público! Corneteia Cocteau em dó maior, num vasto movimento de asas negras. - É um filme que abre as portas! Assegura Clouzot. - É um filme que fecha portas, constata Louis Malle. Isto, aliás, era a expressão de uma igual e recíproca admiração por “Hiroshima”. Quanto a Alain Resnais, que ficou em Paris, decidiu esperar segunda-feira para afrontar Cannes e suas paixões. Se pode ser explosivo e, entretanto, prudente”. (Tradução Minha) BITSCH, Charles; VALCROZE-DONIOL, Jacques; GODARD, Luc; GUYONNET, René; MARCORELLES, Louis; SADOUL, Georges. Cannes 1959 - *Hiroshima Mon Amour*. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n.69, 1959, p.38.

²⁶⁴ Ao encarregar Marguerite Duras de escrever o roteiro e os diálogos da obra que havia concebido, Resnais recomendou-lhe, sobretudo que não pensasse em cinema,

melhor seria dizer os monólogos do filme”²⁶⁵, e com ela e escreve um texto poético sobre o amor e a morte²⁶⁶: “cinematograficamente, Marguerite Duras pode ser aproximada de um grande pintor”²⁶⁷.

Essa fórmula particular de construção faz com que durante toda a longa introdução do filme o amor e a morte fiquem indissolivelmente colados. A adesão é tão intensa que não sentimos imediatamente a presença, num corpo só, dos temas discrepantes e complementares. É a introdução da terceira linha de força de *Hiroshima mon amour*, relativa à memória e ao esquecimento, que nos permite tomar consciência da diferenciação e da constância das duas outras sobre o amor e a morte. O recitativo de Emmanuelle sobre a ilusão de poder lembrar sempre Hiroshima ou o amor nos faz vislumbrar o sentido do título e de

que não se preocupasse com as possibilidades ou as limitações da câmera, mas que simplesmente fizesse a literatura que lhe aprouvesse. Numa fase posterior da colaboração, Resnais pediu à escritora que acrescentasse ao que já fizera, outro roteiro, que definiu como subterrâneo. Tratava-se, em suma, de um texto destinado a completar, de maneira bastante pormenorizada, as informações acerca dos protagonistas da obra. O roteiro subterrâneo contava a história do herói e da heroína praticamente desde o nascimento, fornecia muitos elementos novos a respeito do período coberto pelo filme, e, terminando este, continua a narrar o que sucedeu em seguida aos personagens. GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 520.

²⁶⁵ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 512.

²⁶⁶ Na realidade, após ter aceitado a encomenda para realizar um filme a respeito das atrocidades da bomba atômica, Alain Resnais teve momentos de grande perplexidade. O projeto que ideou aproximava-se demais, como concepção, de *Nuit et brouillard*, e não o entusiasmava muito voltar a um terreno de criação já percorrido. O encontro com a escritora Marguerite Duras, a quem Resnais confiara as suas dúvidas, foi decisivo. *Hiroshima mon amour* nasceu e foi delineado durante a longa conversa que mantiveram sobre a possibilidade de uma obra em que os personagens participariam da tragédia apenas através da memória, e não diretamente. GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 519.

²⁶⁷ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 306.

toda obra, pois uma fita de cinema recebeu título tão adequado quanto *Hiroshima mon amour*²⁶⁸.

Seguindo o movimento da *Nouvelle Vague*²⁶⁹, as cenas fogem dos padrões dos filmes *made in Hollywood*. Os movimentos e os ângulos das câmeras vão muito além de simples fotografias cênicas, tanto das personagens, quanto das tomadas sobre a explosão atômica, filmadas em técnicas *noires*. “A introdução de lembranças é o cerne do filme e tem pouca relação com as habituais técnicas cinematográficas de referência ao passado. O espaço e o tempo se dissolvem”²⁷⁰.

Sobre Hiroshima lê-se na *Cahiers du Cinéma*:

Panoramique sur une photo de Hiroshima prise après la bombe, un “désert nouveau” sans référence aux autres déserts du monde. [...] La place de la paix défile, vide sous un soleil éclatant qui rapelle celui de la bombe, aveuglante. Et sur ce vide, encore une fois, la voix de l’homme: on erre sur la place vide (à 13 heures). Les bandes d’actualités prises après le 6 août 1945. Fourmis vres, sortent te terre.

²⁶⁸ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 524/525.

²⁶⁹ A inclusão do filme *Hiroshima mon amour* como integrante da *Nouvelle Vague* é bastante discutida. Sabe-se que Resnais não era diretamente ligado ao grupo da revista *Cahiers du Cinéma* e não compartilhava da política de autor. Acrescenta-se a discussão o fato de Alain Resnais realizar seus filmes sob encomenda e não escrever seus próprios roteiros evitando qualquer espaço à improvisação - ponto que não se encontra em conformidade com o que pensavam os integrantes da *Nouvelle Vague*, sempre fizeram questão de reafirmar sobre a importância da política de autor no qual o cineasta é também o autor do roteiro. Mas, independentemente da forma adotada por Alain Resnais em *Hiroshima Mon Amour*, o filme foi apontado como representante da *Nouvelle Vague* pelos próprios turcos da *Cahiers du Cinéma*.

²⁷⁰ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 525.

L'alternance des épaules continue. La voix féminine reprend, devenue folle, en même temps que les images défilent, devenues folles elles aussi.²⁷¹

O filme divide-se em três partes: 1. o documentário sobre Hiroshima; 2. o romance protagonizado pelo casal; 3. técnica *flashback* – *Hiroshima, meu amor* entrecortado por cenas documentais. “A madrugada de amor em Hiroshima é inseparável da madrugada de morte em Nevers. Ela encontra na pele do japonês o calor que sentiu esvaír-se do corpo do soldado alemão assassinado nas margens do rio Loire”²⁷², escreveu Paulo Emílio Salles, após o lançamento do filme no Brasil.

O enredo de *Hiroshima mon amour* pode-se resumir em três linhas ou prolongar numa história sem fim. Uma atriz vinda de Paris para trabalhar numa fita em Hiroshima tem uma aventura amorosa e revive, através do amante japonês, a trágica experiência que tivera durante a ocupação em Nevers, na França, com um amante alemão. O papel e monólogos em *Hiroshima mon amour* faz pensar tanto em *Nuit et Brouillard* como em *Le Chant du styrène*. As palavras de Marguerite Duras emanam das imagens

²⁷¹ A câmera faz um panorâmico sobre uma foto de Hiroshima tirada após a bomba, mostrando-nos um “novo deserto” sem referenciar, tampouco, os outros desertos do mundo. [...] a praça da paz está vazia e nela resplandece a luz solar brilhante lembrando-nos da coloração da bomba, cegando-nos. E sobre este vazio, mais uma vez, vagueia sobre a praça vazia, a voz do homem (às 13 horas); os noticiários retomam suas falas após aquele 06 de agosto de 1945. Formigas saem da terra. A alternância dos ombros continua. A voz feminina repreensiva, torna-se louca, ao mesmo tempo em que as imagens desfilam loucamente também. (Tradução Minha)

²⁷² GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 525.

de Resnais e ao mesmo tempo contribuem para explicá-las²⁷³.

Em *Hiroshima, meu Amor* através das imagens de arquivo Resnais explora os horrores da bomba atômica: restos materiais em um museu, pessoas em hospitais; as imagens de cinejornais de 1945, mostra-nos lugares ainda queimando e corpos espalhados a esmo numa enfermaria. A cena se fecha em *close*s de rostos deformados como consequência da radiação - exposição de fotos da hecatombe - o retrato inesquecível do monstro atômico.

Os autores de *Hiroshima mon amour* receberam que os contextos em que se situa a ação pudessem suscitar mal-entendidos, e por ocasião do lançamento fizeram distribuir um comunicado, escrito aliás num estilo próximo ao do documentário da película, onde se explica que ela não cuida de sentimentos patriótico ou antipatrióticos, mas simplesmente de amor²⁷⁴.

As memórias dos protagonistas desmascaram-se aos espectadores, os tempos de adolescência da atriz francesa, a invasão nazista de Nevers, o amor rememorado da atriz por um soldado alemão, a traição à pátria. Todas as angústias voltam à tona através do pontilhar de recordações: a tristeza guardada pela morte do amante é despejada e

²⁷³ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 521.

²⁷⁴ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 515.

o medo de esquecê-la é gigantesco. “O amor e o horror desenvolvem-se, combinam-se eventualmente, fundem-se, constantemente balançados pelas necessidades da lembrança e do esquecimento e pelo delírio da posse”²⁷⁵. O filme opõe e estabelece uma dupla dimensão poética entre uma tragédia pessoal e uma catástrofe coletiva: a dimensão íntima e a dimensão histórica²⁷⁶.

A cada cena se desenha uma cartografia de restauração e destruição na subterrânea transgressão implícita em amar o inimigo, que constitui a trama do filme de Resnais, no romance de Duras. Ela (Emmanuelle Riva), uma francesa que foi a Hiroshima fazer um filme sobre a paz; ele (Eiji Okada), um arquiteto que à época da bomba estava na guerra, no Pacífico. Lui – Qu’est-ce que c’est le film dans lequel tu joues? Elle – Un film sur la Paix. Qu’est-ce que tu veux qu’on tourne à Hiroshima sinon un film sur la Paix?²⁷⁷ No primeiro quadro assistimos a dois corpos entrelaçados e cobertos por areia, abraçados e imóveis, tornam-se um só corpo.

²⁷⁵ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 514.

²⁷⁶ O espectador de *Hiroshima mon amour* não é o membro de um grupo que aceita ou discute valores, mas uma individualidade isolada diante de uma meditação e de um canto, de resto um tanto neuróticos. A ausência de sentimentos socializados torna o escândalo impossível. O patriota francês, o racista mais antijaponês, o católico mais imbuído de horror ao adultério, ficam necessariamente desarmados diante de *Hiroshima mon amour*, pois a fita não lhes propõe ideias, mas os introduz ao delírio. Quando o espectador se familiarizar com o universo e as angústias de Marguerite Duras e Alain Resnais transpostos nas imagens, na literatura e na música do filme, sentir-se-á automaticamente tranquilizado e em condições de saborear o que a obra comunica de essencial a respeito da pele e da paz. GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 514.

²⁷⁷ Ele – Qual é o filme que encenas? Ela – Um filme sobre a paz. O que poderíamos falar sobre Hiroshima senão sobre a paz? (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon Amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 40.

Ce couple de fortune, on ne le voit pas au début du film Ni elle. Ni lui. On voit en leur lieu et place des corps mutilés - à hauteur de la tête et des hanches - remuants - en proie soit à l'amour, soit à l'agonie - et recouverts successivement des cendres, des rosées, de la mort atomique - et des sueurs de l'amour accompli. Ce n'est que peu à peu que de ces corps informes, anonymes, sortiront leurs corps à eux. Ils sont couchés dans une chambre d'hôtel. Ils sont nus. Corps lisses. Intacts. De quoi parlent-ils? Justement de HIROSHIMA. Elle lui dit qu'elle a tout vu à HIROSHIMA²⁷⁸.

Corpos anunciados por meio das imagens como casca²⁷⁹, pedaço de pele de árvore encobertos de tristezas que as palavras desconhecem, reflete o brilho advindo da janela, e suas peles brilham

²⁷⁸ Não vemos o casal no começo do filme. Nem ela. Nem ele. Vê-se em seu lugar e espaço com corpos mutilados – na altura da cabeça e dos quadris, inquieta – à beira do amor ou da agonia – e recoberta sucessivamente de cinzas, de orvalho, da morte atômica e dos suores do amor realizado. É pouco a pouco que desses corpos disformes, anônimos, surgirão seus próprios corpos. Eles estão deitados em um quarto de hotel. Estão nus. Corpos lisos. Intatos. Sobre o que conversam? Justamente sobre HIROSHIMA. Ela lhe diz que viu tudo em HIROSHIMA. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon Amour**. Scénario et dialogue. França: Gallimard, 1960, p. 09.

²⁷⁹ Em francês, os etimologistas afirmam que a palavra *écorce* (casca) representa a extensão medieval do latim imperial *scortea*, que significa “casaco de pele”. Como se para tornar evidente que uma imagem, se fizermos a experiência de pensá-la como uma casca, é ao mesmo tempo um casaco – um adorno, um véu – e uma pele, isto é, uma superfície de aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada à morte. O latim clássico produziu uma distinção sutil: não existe ua, mas duas cascas. Primeiramente, a epiderme ou o *córtex*. É a parte da árvore imediatamente oferecida ao exterior, e é ela que é cortada, que é “descorticada” primeiro. A origem indo-europeia da palavra – que encontramos nos vocábulos sânscritos *krtih* e *krttih* – denota ao mesmo tempo a pele e a faca que a fere ou extirpa. Nesse sentido, a casca designa essa parte liminar do corpo suscetível de ser atingida, sacrificada, dissociada em primeiro lugar. DIDI- HUBERMAN, Georges. **Cascas**. ed. I. São Paulo: Ed.34, 2017, p. 72/73.

conforme os corpos se movimentam sobre a memória traumática das “epidermes corrompidas pelas irradiações termonucleares”²⁸⁰. Os corpos – como galho de árvores entrelaçados – unem-se prazerosamente a aqueles também destroçados pela bomba de Hiroshima. No ensaio fotográfico intitulado *Cascas*, Didi-Huberman associa três lascas arrancadas de uma árvore na Polônia: “três lascas de tempo”²⁸¹, aos corpos mutilados de Auschwitz-Birkenau.

Lemos:

Vemos aqui três lascas arrancadas de uma árvore, há algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem? Três lascas cuja superfície é cinza, quase branca. Já idosa. Características da bétula. Esfiapa-se em volutas, como os restos de um livro queimado. Na outra face, continua – no momento em que escrevo – cor-de-rosa feito carne. Aderia perfeitamente ao tronco. Resistiu à agressão de minhas unhas. As árvores também prezam a própria pele. Imagino que, com o passar do tempo, as três lascas ficarão cinzentas, quase brancas, de ambos os lados. Conservarei, guardarei, esquecerei? E, em caso afirmativo, em que envelope de minha correspondência? Em que prateleira de minha estante? Eu morto, o que pensará meu filho quando topiar com esses resíduos²⁸²?

²⁸⁰ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 515.

²⁸¹ DIDI- HUBERMAN, Georges. **Cascas**. ed.1. São Paulo: Ed.34, 2017, p. 10.

²⁸² DIDI- HUBERMAN, Georges. **Cascas**. ed.1. São Paulo: Ed.34, 2017, p. 10.

Huberman, incita-nos, o tempo todo, a pensar que a imagem possui relação direta com o gesto, com o corpo, com a casca. Lembra-nos de que a imagem é justamente a junção entre os signos e o corpo, ou seja, - o próprio gesto lido precisamente por Resnais e Duras, num gesto cinematográfico-literário, quando pela manhã o casal de amantes “appaissent, peu à peu, deux épaules nues”²⁸³ carinhosamente enlaçados e envoltos pela ainda escuridão da noite que haviam passado juntos. O homem encostado sobre o ventre da mulher está adormecido. Close na mão do amante; a mão se move poeticamente pelo corpo de Riva como se fosse um sonho: “Une main de femme reste posée sur l’épaule jaune, posée est une façon de parler, agriffée conviendrait mieux”²⁸⁴. Na sequência da imagem outra mão aparece, só que não mais pertencente a ele, ao amante japonês, é da e um soldado alemão que morreu durante a Segunda Grande Guerra. Ela, angustiada, logo se lembra dele, do alemão, quando este ainda se encontrava em “Nevers”²⁸⁵. Duras no roteiro de *Hiroshima* lê na pele do amante – num gesto testemunhal - o que aconteceu em Hiroshima.

Ela poeticamente²⁸⁶ nos toca:

²⁸³ Quando aparecem gradualmente dois ombros nus. (Tradução minha). DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon Amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960. p. 15.

²⁸⁴ A mão da mulher está descansando no ombro amarelo, descansando é maneira de falar, agarrado talvez seja mais adequado. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p.16.

²⁸⁵ Vale lembrar que imagens recorrentes desta pequena vila francesa aparecem repetidas vezes durante a projeção, em flashbacks cada vez mais frequentes.

²⁸⁶ *Hiroshima mon amour* não se encontra ao nível de suas imagens, não se encontra ao nível do cinema; sua unidade absoluta é a do poema, ao qual a forma cinematográfica, se apresentou como a expressão ideal. O filme pertence ao patrimônio do Cinema, mas também, e simultaneamente ao patrimônio do Romance, da Poesia, da Música e das Artes Plásticas. HAROLDO, José Pereira. *Hiroshima*

Tandis qu'elle regarde ses mains, il apparaît brutalement à la place du Japonais, le corps d'un jeune homme, dans la même pose, mais mortuaire, sur le quai d'un fleuve, en plein soleil. (La chambre est dans la pénombre). Ce jeune homme agonise. Ses mains sont également très belles, ressemblant étonnamment à celles du Japonais. Elles sont agitées des soubresauts de l'agonie. [On ne voit pas le vêtement que porte cet homme parce qu'une jeune femme est allongée sur son corps, bouche contre bouche. Les larmes qui coulent de ses yeux se mêlent au sang que coule de sa bouche). L'image dure très peu de temps. Elle est figée dans sa pose, adossée à la fenêtre. Il se réveille. Il lui sourit. Elle, ne lui sourit pas immédiatement, sans changer de pose. Puis elle lui apporte le café²⁸⁷.

Corta-se o quadro!

O filme passa a entrecortar passado e presente pelos flashbacks²⁸⁸ a partir de referências puramente sensoriais como cheiros,

mon amour (interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema). **Revista de Cinema**. Belo Horizonte, 1961, p.06.

²⁸⁷ Enquanto ela olha suas mãos, aparece-nos de repente ao invés do japonês, o corpo de um garoto, numa pose mortuária, no cais de um rio, em pleno sol. (O quarto está na penumbra). O garoto agoniza. Suas mãos são extremamente belas, surpreendentemente semelhantes as do japonês. Elas se agitam, aos sobressaltos, pela agonia. (Não vemos as roupas que esse homem usa porque uma jovem está deitada em seu corpo, boca contra boca. As lágrimas rolam de seus olhos e se misturam ao sangue que flui da boca do garoto). A imagem dura muito pouco tempo. Ela está congelada em sua pose, encostada na janela. Ele lembra. Ele sorri. Ela, não o sorri imediatamente, sem mudar de pose. Depois ela o traz café. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p.34.

²⁸⁸ De acordo com Deleuze em seus estudos sobre o cinema, a relação da imagem atual com as imagens-lembrança aparece em flashback, circuito fechado que vai do presente ao passado e que logo nos traz de novo ao presente. O teatro proletário tem de aprender a conduzir as diversas. Cito: "É aí que o flashback encontra sua razão: em cada ponto de bifurcação do tempo. A multiplicidade dos circuitos ganha, portanto, um novo sentido. Não são apenas várias pessoas que têm, cada uma, um flashback, é o flashback que é de várias pessoas [...]. E não são apenas os circuitos

texturas, paisagens. O tempo, simbolizado pelo rio Ota, em Hiroshima, e o Loire, em Nevers, dá lugar – enquanto corrente contínua - ao reinício a cada ameaça de esquecimento: “o amor e o horror desenvolvem-se, combinam-se, eventualmente fundem-se, constantemente balançados pelas necessidades da lembrança e do esquecimento”²⁸⁹. A memória e as percepções individuais, a partir de *Hiroshima, meu amor*, tornaram-se temas ativos na filmografia de Resnais, “o verdadeiro campo cinematográfico é a memória de Emmanuelle”²⁹⁰ – imagens de pedras, ferros, corpos, pele – o vivo se mistura ao inanimado, o passado e o presente condensam a vivência e a sensação, sob os olhos de Riva.

A relação íntima com a psicanálise, ou na indeterminação das categorias temporais, traduzida no comportamento das personagens, evoca o diálogo entre passado e presente; e o futuro incerto e sinuoso, espreita-os. “O tempo ecoa a si mesmo, engrendrando um número infinito de imagens, de melodias, de pensamentos”²⁹¹. Para o cineasta e crítico de cinema, e colaborador da revista *Cahiers du cinema*, Éric Rohmer, o filme *Hiroshima* “plonge à la fois dans le passé, le présent et aussi dans le futur. On y trouve un sentiment très fort de l’avenir, et surtout de l’angoisse de l’avenir”²⁹².

que se bifurcam entre si; cada circuito se bifurca consigo mesmo, como um cabelo quebrado. DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 65.

²⁸⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 515.

²⁹⁰ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 525.

²⁹¹ PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. XVI.

²⁹² O filme mergulha no passado, no presente e no futuro. Há, ali, um sentido muito forte do futuro e, especialmente, há uma angústia do futuro. (Tradução Minha)

Marguerite Duras salienta,

Histoire banale, histoire qui arrive chaque jour, des milliers de fois. Le japonais est marié, il a des enfants. La Française est aussi et elle a également deux enfants. Ils vivent une aventure d'une nuit. Mais où? A HIROSHIMA. Cette étreinte, si banale, si quotidienne, a lieu dans la ville du monde où elle est le plus difficile à imaginer: HIROSHIMA. Rien n'est « donné » à HIROSHIMA. Un halo particulier y auréole chaque geste, chaque parole, d'un sens supplémentaire à leur sens littéral. Et c' est là un des desseins majeurs du film, en finir avec la description de l'horreur par l'horreur, car cela a été fait par les japonais eux-mêmes, mais faire renaître cette horreur de ces cendres en la faisant s'inscrire en un amour qui sera forcément particulier et « émerveillant ». Et auquel on croira davantage que s'il s'était produit partout ailleurs dans le monde, dans un endroit que la mort n'a pas conservé²⁹³.

Aquele foi o primeiro encontro deles e, mesmo assim, houve um forte envolvimento emocional: “je n’aime pas penser à ton départ

Pierre; RIVETTE, Jack; ROHMER, Éric. Hiroshima, notre amour. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 97, 1959, p.15.

²⁹³ História banal que acontece todo dia, milhares de vezes. O japonês é casado, tem filhos. A francesa também, ela tem também dois filhos. Ambos vivem uma aventura de uma noite. Mas onde? Em HIROSHIMA. Esse encontro tão banal, tão cotidiano acontece na cidade do mundo onde seria mais difícil de imaginar: HIROSHIMA. Nada é “dado” em HIROSHIMA. Um halo particular ali emoldura cada gesto, cada palavra, de um sentido suplementar a seu sentido literal. E esse é um dos principais efeitos do filme, terminar com a descrição do horror pelo horror, pois aquele foi feito pelos próprios japoneses: fazer renascer o horror das cinzas, inscrevendo-o em um amor que será forçosamente particular e “inspirador”. E no qual se acreditará mais do que se fosse produzido em qualquer outro lugar do mundo, num lugar que a morte não tenha conservado. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 11.

demain. Je crois que je t'aime"²⁹⁴. Sabem que estão somente ligados por aquele breve espaço de tempo: um dia e uma noite, e não o podem prolongar, tampouco fugir dele. E, naquele breve espaço de tempo - "o tempo contém uma infinidade de mundos"²⁹⁵, as dolorosas recordações da vida e da morte retornam, a angústia se apodera deles, em meio à ocupação alemã de Nevers e o desastre atômico de Hiroshima. Uma dor formada pelo passado que havia sido soterrado na memória: o episódio em que amou um soldado alemão na Segunda Guerra Mundial, em plena França ocupada e, punida com o encarceramento e que a levava a loucura. Essa ferida permaneceu aberta dentro de si. E, nessa toada, mostra-se a tênue fronteira entre a vida e a morte, até porque "morto amado nunca pára de morrer"²⁹⁶.

Os corpos enlaçados dos amantes trazem lembranças individuais: "les deux épaules étreintes sont de différente couleur, l'une est sombre et l'autre est claire"²⁹⁷, e mesmo que nenhum dos dois estivesse em Hiroshima no dia do ataque atômico, o trauma que atingiu uma coletividade é também absorvido por eles: as lembranças do primeiro amor entre a francesa e o soldado alemão em Nevers são expostas. Não há barreira entre o real e o imaginário e, por consequência, o tempo aparecerá como a matéria mais íntima do

²⁹⁴ Não suporto pensar na tua partida amanhã. Creio que te amo. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 57.

²⁹⁵ PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. XVII.

²⁹⁶ COUTO, Mía. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 15.

²⁹⁷ Os ombros entrelaçados são de cores diferentes, um é escuro; outro é claro. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 16.

pensamento. O tempo e a memória em *Hiroshima, meu amor*, e em Alain Resnais, situam-se além do limite do pensamento.

O passado e o presente, tornam-se indiscerníveis, derrubando as barreiras entre aquilo que é real ou imaginário: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo *como ele de fato foi*”²⁹⁸. O tempo torna-se uma *multiplicidade*, ou melhor, torna-se um só tempo somente se atualiza de maneiras diferentes, lemos em Deleuze.

A imagem-lembrança não passa de uma atualização (presente) de uma virtualidade (lembrança pura) como passado, portanto ela *representa um presente* que foi, mas não o passado “em si”, o em si do passado. Esse virtual, diz Deleuze, se insinua não nas imagens-lembrança, mas propriamente no seu fracasso, nos estados oníricos, alucinatórios, hipnóticos, amnésicos, delirantes, paronarama flutuante que vem à tona em virtude de um afrouxamento sensório-motor, e que o cinema europeu explorou em abundância, em contraposição a um certo objetivismo americano. A função desses estados, segundo Deleuze, reside justamente em trazer o passado enquanto virtualidade (passado *em geral*), na sua anarquia, “como se o tempo conquistasse uma liberdade profunda”, a liberdade em relação ao atual, ao presente, à cadeia dos presentes ao qual costuma ser referido, com seus encaixes e encadeamentos²⁹⁹.

²⁹⁸ BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

²⁹⁹ PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 15.

Há a sensação de um tempo que não passa, o tempo de um retorno, de uma reflexão: “*Hiroshima, mon amour* não é propriamente o centro de um espetáculo coletivo. É como se houvesse uma multiplicidade de diálogos diferenciados entre a película e os espectadores”³⁰⁰. O que se narra aqui é “a história de uma mulher cujo destino é idêntico ao de Hiroshima”³⁰¹. As memórias se confundem com o olhar da câmera, despertando claramente nos amantes, o gesto épico - consciente - de que para poderem viver, eles devem esquecer o pior dos males modernos: a guerra atômica – “(...) bizarra arquitetura do tempo, labiríntica, turbulente, caótica ...”³⁰².

O tempo torna-se um só. Não é exclusivamente na consciência dilacerada da heroína que os dois amantes se integram. O japonês entra no jogo delirante e assume a identidade do alemão. “Quando você estava presa no porão, pergunta ele, foi então que eu morri”? Prisioneira num porão para esconder da tranquila cidade de Nevers a vergonha de uma felicidade indefensável. Embriagada em público, perdida no fundo de um café de Hiroshima, é então que realmente se entrega, pela memória, ao japonês com quem passara a uma noite de amor. Um dia e uma noite. Prisioneiros desse tempo breve que não podem utilizar e do qual não podem fugir. Essas horas de vida são, entretanto, suficientes para esclarecer que o momento da adequação total dos corpos é o mesmo em que se revela a impossível abolição da irremediável distância entre dois seres.

³⁰⁰ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 514.

³⁰¹ HAROLDO, José Pereira. *Hiroshima mon amour* (interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema). **Revista de Cinema**. Belo Horizonte, 1961, p.08.

³⁰² PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. XVIII.

As 24 horas de *Hiroshima mon amour* seriam o tempo vivido por todos os amantes³⁰³.

A memória é inseparável do sentimento de tempo, ou de sua percepção, como algo que flui ou passa, seu fluxo de duração confere eternidade ao fugaz. De modo que lembrar é trazer à consciência o que não é mais presente, visto que do passado restam apenas sinais cujos significados condensam a experiência vivida, “significa apoderarmo-nos de uma recordação, quando ela surge como um clarão num momento de perigo”³⁰⁴. Quando a memória é capaz de amar, por mais sofrimento que ele tenha desencadeado, há a possibilidade de reconciliarmo-nos com os nossos sentimentos. Não se vive em paz se não há esse mergulho no tempo passado e a bravura de assumir a chance de curarmo-nos de nossas próprias lembranças: "a necessidade da memória argumenta a necessidade do esquecimento, à abstração da montagem uma história concreta"³⁰⁵.

O casal perambula por Hiroshima, sentem-se perseguidos por um passado que insiste em retornar. Em contrapartida, não conseguem ficar longe um do outro, como se tivessem uma missão a cumprir. Afinal ela não morreu ao sair de Nevers, nem o jovem soldado alemão foi seu último amor, como nos anuncia Duras: a moral de Riva “é

³⁰³ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015. p. 531-532.

³⁰⁴ BARRENTO, João. **O anjo da história**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 11.

³⁰⁵ HAROLDO, José Pereira. *Hiroshima mon amour* (interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema). **Revista de Cinema**. Belo Horizonte, 1961, p.08.

duvidosa”³⁰⁶, tão duvidosa quanto o lançamento da bomba de Hiroshima. “Essa forma particular de construção faz com que durante toda a longa introdução do filme o amor e a morte fiquem indissolivelmente colados”³⁰⁷, numa história de amor “que exige profundas reflexões do homem moderno”³⁰⁸. As imagens documentais, ou de reconstrução do evento histórico em Hiroshima, evocam a possibilidade do esquecimento ou “de uma lembrança apocalíptica da bomba e os esforços para avivar sua memória coletiva através dos monumentos, museus, turismo ou filmes”³⁰⁹.

Num lampejar, as fotografias dos museus, são *imagens em movimento* tornando-se filme, “as casas de cimento estão em ruína, exaustas de tanto abandono: é o próprio tempo desmoronando”³¹⁰, os corpos fugindo do horror da radiação e dos efeitos apresentados pela insígnia da explosão atômica: *você não viu nada em Hiroshima*.

Enquanto vemos na tela vermes que saem da terra revolvida e um cão amputado que atravessa as ruínas. (...) esses cães fotografados para sempre participam de uma das constantes do filme, a preocupação com a memória como fidelidade ao

³⁰⁶ “Je suis d’une moralité douteuse, tu sais”. DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p.41.

³⁰⁷ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 524.

³⁰⁸ HAROLDO, José Pereira. Hiroshima mon amour (interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema). **Revista de Cinema**. Belo Horizonte, 1961, p.09

³⁰⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 541.

³¹⁰ COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo:Companhia das Letras, 2003, p. 45.

amor e à morte, e a necessidade eventualmente dolorosa do esquecimento³¹¹.

De um parâmetro a outro, o imaginário ao real, o individual e o coletivo, o esquecimento está junto à memória: “entre as múltiplas ordens violadas pela memória está a cronologia. O lamentável sacrifício de Nevers é constituído de fragmentos cuja disposição obedece ao ritmo interior dele”³¹².

Duras sintetiza um apelo afetivo e histórico em:

Elle (bas). – ... Ecoute-moi. Comme toi, je connais l’oubli.

Lui. – Non, tu ne connais pas l’oubli.

Elle. – Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l’oubli.

Lui. – Non, tu n’est pas douée de mémoire.

Elle. – Comme toi, moi aussi, j’ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l’oubli. Comme toi, j’ai oublié. Comme toi, j’ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d’ombres et de pierre³¹³.

³¹¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 524/525.

³¹² GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 526.

³¹³ Ela (baixo): – Escute-me. Como você eu conheço o esquecimento. Ele: – Não, você não conhece o esquecimento. Ela: – Como você, eu sou dotada de memória. Eu conheço o esquecimento. Ele: – Não, você não é dotada de memória. Ela: – Como você, eu também, tentei lutar com todas as minhas forças contra o esquecimento. Como você, eu desejei ter uma inconsolável memória, uma memória de sombras e de pedra. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 24.

Em *Sobre o conceito de história*, Benjamin diz que é necessário ter uma experiência histórica para que se estabeleça uma ligação entre o passado e o presente e faz emergir um passado esquecido, para não apenas conservá-lo, mas sim, libertá-lo. Cada presente resgataria seu próprio passado e, nesse movimento consecutivo, haverá necessariamente um novo futuro. Para Benjamin, o historiador “desfia os acontecimentos pelos dedos como um rosário. Apreende a constelação em que sua própria época se insere, relacionando-se com uma determinada época anterior”³¹⁴.

O poético diálogo entre o casal pode ser considerado um monólogo dramático entre o que se lembra e o que se esquece sobre a dor e o amor. “A imponente tragédia termonuclear não destoa do drama de Emmanuelle jovem, amorosa e louca em Nevers. Trata-se nos dois casos das novas e sábias alquimias que a guerra traz ao sofrimento humano”³¹⁵. A memória da catástrofe está por todo o filme: “j’ai toujours pleuré sur le sort de Hiroshima. Toujours”³¹⁶, e se misturam a ele; por assim dizer, a cidade de Hiroshima é vista como uma terceira personagem. A linha da história é tanto lembrada pela personagem de Riva, quanto pela cidade e sua superfície epidérmica: ela precisa se recompor como sujeito, da mesma forma que Hiroshima precisa se reconstruir após a bomba.

³¹⁴ BARRENTO, João. **O anjo da história**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 20.

³¹⁵ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015. p. 525.

³¹⁶ Já chorei o azar de Hiroshima. Sempre! (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 20.

Ah! Quelle douleur. Quelle douleur au coeur. C'est fou... On chante la *Marseillaise* dans toute la ville. Le jour tombe. Mon amour mort est ennemi de la France. Quelqu'un dit qu'il faut la faire se promener en ville. La pharmacie de mon père est fermée pour cause de déshonneur. Je suis seule. Il y en a qui rient. Dans la nuit je rentre chez moi. [...] A six heures du soir, la cathédrale Saint-Etienne sonne, été comme hiver. Un jour, il est vrai, je l'entends. Je me souviens. Je me souviens l'avoir entendue avant – avant – pendant que nous nous aimions, pendant notre bonheur.

Je commence à voir.

Je me souviens avoir déjà vu – avant – avant – pendant que nous nous aimions, pendant notre bonheur.

Je me souviens.

Je vois l'encre.

Je vois ma vie. Ta mort.

Ma vie qui continue. Ta mort qui continue³¹⁷.

De cena em cena, de frase em frase, de palavra em palavra, “o papel do recitativo em *Hiroshima mon amour* seria equivalente ao do canto na ópera. De um cinema lírico, correspondente ao teatro lírico”³¹⁸. Ao mesmo tempo, afirma-nos que o esquecimento incita a memória: o

³¹⁷ Ah! Que dor! Que dor em meu coração! É louco ... Canta-se a *Marseillaise* por toda a cidade. O dia cai. Meu amor morto é inimigo da França. Alguém disse que é preciso passear pela cidade. A farmácia de meu pai está fechada por conta da desonra. Estou sozinha. Há um alguém que ri. Durante a noite vou para casa. [...] às 18h, a cadetral Saint-Etienne canta, como se fosse inverno. Um dia, é verdade, eu a escuto. Eu me recordo. Eu me recordo de ter escutado antes – antes – quando nós nos amávamos, durante nossa felicidade. Eu começo a ver. Eu me recordo já ter visto – antes – antes – quando nós nos amávamos, durante nossa felicidade. Eu me recordo. Eu vejo a tinta. Eu vejo minha vida. Tua morte. Minha vida continua. Tua morte que continua. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 77/78.

³¹⁸ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 530.

esquecimento começa pelo olho, olho que escreve, pelo olho maquínico que filma: “o olhar é o fundo do poço do ser humano!”³¹⁹. E assim, aos poucos, transforma o horror silencioso dos sobreviventes no plano detalhe do casal de amantes: “somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa citation à l’ordre du jour — e esse dia é justamente o do juízo final”³²⁰.

De acordo com Walter Benjamin, “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva a sua autoridade”³²¹. Em Hiroshima a memória individual, constituída por lembranças, não inicia o filme, mas ela é seu fio condutor. E não cabe a Riva entender o que se passa, a ela cabe buscar o seu processo individual: ela não tem como supostamente entender o que não vê. Resnais a desafia ao perigo do reconhecimento, visto que quando me reconheço no outro, não posso demonizá-lo, excluí-lo ou segregá-lo. Esse movimento é muito significativo, pois a memória está no presente e há uma luta angustiante entre se lembrar e se esquecer do passado, tanto na memória individual quanto na coletiva.

O amor aqui está longe, por exemplo, de constituir o argumento fundamental contra as guerras, de ser a terapêutica das catástrofes terrenas, o segredo da paz.

³¹⁹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: rua de mão única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.49.

³²⁰ BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222.

³²¹ BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 208.

Já foi observado que os dois fatos mais felizes da vida da mulher francesa foram facultados pela guerra — seu romance com o soldado alemão ocupante e seu romance com o arquiteto japonês, ligado radicalmente à tragédia de Hiroshima. Não há vítimas nesse desfile paralelo de fenômenos que é a substância do filme, a não ser quando o amor acontece na poética inocência da juventude, e se esconde nas granjas, nas ruínas, nos quartos, até a ruptura; mas não existe razão de se esconder num mundo adulto, e o filme fala do que se passa além dos massacres coletivos, no suplício silencioso e contemplado da existência humana em si mesma, da dificuldade de viver, das dores e alegrias dos próprios tempos de paz. Esse amor não poderá suportar uma demagogia em face da guerra porque ele introduz novas tragédias — mais ainda, ele inclui a evidência e o medo da guerra para se definir com precisão. O filme realiza a imagem de um mundo em que o culto de sentimentos se efetua sob a consciência de todos os perigos da época. É quando ele assume uma proporção cósmica, um sentido metafísico de aguda ressonância no homem de hoje, no homem de sensibilidade atômica. Não se pode invocar senão um nome: lucidez, uma lucidez tão imensa que leva a arte a descobrir novas formas de ironia e de sorrisos. E os nomes fúnebres de cidades ainda não totalmente esquecidas de vergonhas passadas recuperam seu conteúdo lírico, pelos quais dois amantes se chamam, um dos quais permite transformar um documentário terrível em coisa de outra natureza um poema³²².

Nesse contexto, a dor de um é a dor de todos: “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio,

³²² HAROLDO, José Pereira. *Hiroshima mon amour* (interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema). **Revista de Cinema**. Belo Horizonte, 1961, p.10.

mas um tempo saturado de agoras”³²³. A humanidade deixa de ser um status atribuído a uma categoria individual e passa a ser a matéria que nos constitui a todos, igualmente providos e desprovidos de dor. As impressões e reflexões com as quais o espectador se depara são resultado do gesto de rememorar da personagem de Emmanuelle Riva, o registro do passado e a *narrativa* fragmentada. A lembrança de Nevers desencadeia ideias interpostas entre presente, passado e futuro e a filmagem dá a narrativa atualidade.

A cena do bar, por exemplo, Riva conta sua história ao amante japonês; oscila entre o rememorar o passado e refletir o presente. Seu olhar perpassa o tempo. O tempo transborda: “não há mais passado, presente, futuro, enrolados que estão no acontecimento simultâneo, inexplicável”³²⁴. A memória enlouquecida corresponde à memória a procura de luz em meio a tanta sombra: um rememorar que percebe algo além do que a memória pode trazer à tona. Percebe o drama, o afeto, a paixão, a dor que somente a escrita de Margueritte Duras pode nos transmitir.

Há em *Hiroshima* uma temática temporal própria e labiríntica, como sugere Pelbart em *O tempo não reconciliado* (2010) quando coloca:

(...) em Deleuze, ao invés de uma *linha do tempo*, temos um *emaranhado* do tempo; em vez de um *fluxo* do tempo, veremos surgir uma *massa* de tempo;

³²³ BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 229.

³²⁴ PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 17.

em lugar de um *rio* do tempo, um labirinto do tempo. Ou ainda, não mais um *círculo* do tempo, porém um *turbilhão*, já não uma *ordem* do tempo, mas uma *variação* infinita, nem mesmo uma *forma* do tempo, mas um tempo *informal*, *plástico*. Com isto, estaríamos mais próximos, sem dúvida, de um tempo da *alucinação* do que de uma *consciência* do tempo³²⁵.

E o japonês permanece ali, naquele bar, ele a escuta como numa sessão psicanalítica, e encarna a personagem assassinada: o soldado alemão; e faz com que Riva recupere a cada instante lampejos dos acontecimentos e rememore os preconceitos que a condenaram em sua cidade natal. As lembranças não têm uma linearidade temporal: “Ah! Cette horrible. Je commence à moins bien me souvenir de toi”³²⁶. A fala hipnótica da francesa no bar – “elle délire, ne le regarde plus”³²⁷ - é o momento em que o passado, na forma de lembrança, será deixado para trás; o tapa³²⁸ desferido pelo japonês a desperta do transe da memória –

³²⁵ PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. XXI.

³²⁶ Ah! É terrível. Eu começo a me recordar de ti. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p.78.

³²⁷ Ela delira, não o olha mais. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 79.

³²⁸ Le Japonais lui envoie une gifle. (Ou bien, comme on voudra, il lui écrase les mains dans les siennes.) Elle agit comme si elle ne savait pas d'où lui vient ce mal. Mais elle se réveille. Et fait comme si elle comprait que ce mal était nécessaire. O japonês lhe dá um tapa. (Ou melhor, como vemos, ele esmaga a mão na dela). Ela age como se não soubesse o que lhe atingira. Mas ela lembra do seu devaneio. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 80.

“Elle devient raisonnable”³²⁹. Esse instante constitui, quem sabe, a ruptura com o agonizante passado: Riva tenta, num gesto de desespero, encontrar-se a si mesma, o que ela é em Hiroshima e o que foi em Nevers.

J’ai raconté notre histoire.
Elle était, vois-tu, racontable.
Quatorze ans que je n’avais pas retrouvé ... le goût
d’un amour impossible.
Depuis Nevers.
Regarde comme je t’oublie.
- Regarde comme je t’ai oublié.
Regarde-moi ³³⁰.

Jacque Rivette, na *Cahiers du Cinema*, número 97, define Riva e sua agonia enquanto personagem: “Elle est unique. C ’est la première fois que l’on voit à l’écran une femme adulte avec une intériorité et un raisonnement poussés à ce point. Je ne sais pas si elle est classique ou pas, moderne ou pas”³³¹. O japonês é o ouvido de que a francesa tanto precisava para relatar os sofrimentos que padecera em sua cidade natal: “Il la laisse parler sans comprendre”³³². As lembranças dela são tão proibidas quanto seu amor de juventude. E

³²⁹ Ela retoma a razão. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 80.

³³⁰ Eu contei nossa história. Ela foi, veja tu, contável. Há 14 anos que eu não reencontrava... o gosto de um amor impossível. Desde Nevers. Veja como eu te esqueço. – Veja como eu te esqueci. Olhe-me. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 90.

³³¹ Ela é única. É a primeira vez que se vê na tela de cinema uma mulher adulta com uma interioridade e um raciocínio colocados desta maneira. Eu não sei dizer se ela é clássica ou não, moderna ou não. (Tradução Minha) Pierre; RIVETTE, Jack; ROHMER, Éric. Hiroshima, notre amour. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n.97, 1959, p. 06.

³³² Ele a deixa falar sem a compreender. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon Amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 80.

instantaneamente outro esquecimento se torna urgente: romper com o amante quando saírem do bar – “C’est la fin de la nuit au terme de laquelle ils se sépareront pour toujours”³³³. As experiências fílmicas ligadas à memória são muito fortes, cruzam-se no filme com o experienciar coletivo; amplia nosso olhar não somente para o passado, mas também para o próprio presente, afinal o tempo ameaça não preservar nada mais além do que o nome. Ou talvez nem o nome. “Elle – Hi-ro-shi-ma. C’est ton nom. Ils se regardent sans se voir. Pour toujours. Lui – C’est mon nom. Oui”³³⁴.

As identidades são comentadas na *Cahiers du Cinéma* nestes termos:

Hiroshima, c’est une parenthèse dans le temps. C’est le film de la réflexion, sur le passé et le présent. Or, dans la réflexion, l’écoulement du temps est aboli parce qu’elle est une parenthèse à l’intérieur de la durée. Et c’est à l’intérieur de cette durée que s’insère Hiroshima. En ce sens, Resnais se rapproche d’un écrivain comme Borges qui a toujours essayé d’écrire des histoires telles qu’à la dernière ligne le lecteur soit obligé de relire l’histoire à partir de la première ligne pour comprendre de quoi il s’agit. Et ainsi de suite sans arrêt Chez Resnais, c’est la même idée de l’infinitésimal obtenu par des moyens matériels, les miroirs face à face, les labyrinthes en série. C’est une idée de l’infini, mais à l’intérieur d’un intervalle très bref, puisque finalement le

³³³ Será com a chegada da noite que eles se separarão para sempre. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p.100.

³³⁴ Ela – Hiroshima é teu nome. Eles se olham sem se ver. Para sempre. Ele – sim, é meu nome. Sim. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 102/103.

“temps” d’Hiroshima peut tout aussi bien durer vingt-quatre heures qu’une seconde³³⁵.

Em *Hi-ro-shi-ma* – poetisa Riva – o final está preso poeticamente entre passado e presente: “Il faut que je ferme les yeux pour me souvenir”³³⁶. Cada imagem de *Hiroshima, meu amor* dá forma a uma crise do olhar e da consciência: cruzamos a madrugada insone e o sol está alto, e não sabemos se embarcamos numa viagem sem volta para nos esquecer de ou se ficamos em *Hiroshima, nosso amor*. Da mesma forma que *Nevers*, o filme também sofre com o esquecimento: “Hiroshima démontre tout d’abord que le film est circonscrit par le thème de l’Oubli”³³⁷. Se o assistimos há tempos, ou se nem o assistimos; ou ainda, se já o assistimos, mas não o entendemos, é porque em *Hiroshima*, o amor proibido da memória, continua enterrado sob a bomba atômica.

³³⁵ Hiroshima, é um parêntesis no tempo. É o filme da reflexão, sobre o passado e o presente. Agora, em reflexão, a passagem do tempo é abolida porque é um parêntese dentro da duração. E é no interior desta duração que se insere Hiroshima. Neste caso, Resnais se aproxima de um escritor como Borges, sempre tentou escrever histórias de modo que, na última linha, o leitor é obrigado a ler a história da primeira linha para entender o que acontece. E assim de forma contínua Resnais, traça a mesma ideia do infinitesimal obtido por meios materiais (seus filmes), os espelhos face a face, os labirintos em série. É uma ideia infinita, mas dentro de um intervalo muito curto, já que, finalmente, o "tempo" em Hiroshima pode durar 24 horas a 1 segundo. (Tradução Minha) Pierre; RIVETTE, Jack; ROHMER, Éric. Hiroshima, notre amour. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 97, 1959, p.16.

³³⁶ É preciso que eu feche meus olhos para me lembrar. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 38.

³³⁷ O filme Hiroshima está circunscrito pelo tema do Esquecer. (Tradução Minha) COLPI, Henri. Musique d’Hiroshima. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.103, p. 1-14, 1960, p. 11.

Guy Allombert, na *Saison Cinématographique*, de 1959, esclarece-nos:

(...) Alain Resnais mêle intimement les images du passé et celles du présent, le mystère de Nevers et l'horreur d'Hiroshima, le drame d'une seule et celui des deux cent mille atomisés. Les retours en arrière abondent, au hasard d'un moment d'une image, imbriqués dans les séquences au présent, sans que jamais on ne sente le heurt d'un réel japonais et du souvenir nivernais. Très lentement comme l'héroïne, le spectateur identifie l'amant japonais et l'amour allemand: la jeune femme parle à celui-là de celui-ci au présent, comme elle parlait et vivait à Nevers, et dans la nuit d'Hiroshima la présence du mort finit par s'assimiler le vivant. Le film est comme une marche nocturne qu'éclairent par instant de flamboyantes lumières qui aveuglent et transforment en somnambules. C'est la fascination de l'abîme, la perte de conscience d'un être humain recherchant un absolu hors du monde réel et actuel que le cinéma nous montre, avec tout son pouvoir de séduction et d'enchantement, au sens propre de ce terme. Cinéma de l'âme et du cœur, de l'intelligence et de l'esprit, "Hiroshima, mon amour" est un film qui honore le cinéma tout entier, un film important, adulte, réalisé, enfin, par un adulte et pour des adultes, le meilleur film peut-être depuis vingt ans produit en France. Les images, l'interprétation sont, comme la réalisation et le dialogue, d'une qualité exceptionnelle³³⁸.

³³⁸ (...) Alain Resnais mistura intimamente as imagens do passado e as do presente, o mistério de Nevers e o horror de Hiroshima, o drama de um e dos duzentos mil atomizados. Os abundantes flashbacks incorporam-se nas sequências do presente, para que jamais sintamos o choque entre real japonês e a memória de Nevers. Muito devagar, como a heroína, o espectador identifica o amante japonês e o amor alemão: a jovem fala do alemão ao japonês como falava e viva em Nevers, e na noite de Hiroshima a presença do morto a assombrava. O filme é como uma marcha noturna

As cinzas da tragédia nuclear preservam, no fundo do plano, o fantasma do século XX e seu mundo de mortos – ou faz os mortos retornarem ao mundo dos vivos – em flocos de passado caindo constantemente sobre nós, assombrando-nos. Após Hiroshima, assim como após Auschwitz, somente a arte é possível. Ao lado de *Noite e Neblina*, *Hiroshima, meu amor* consolida o momento em que a grande tragédia do século XX e o espectador de cinema se encontram.

Elle – J'ai vu aussi les rescapés et ceux qui étaient dans les ventres des femmes de Hiroshima.

Un bel enfant se tourne vers nous. Alors nous voyons qu'il est borgne. Une jeune fille brûlée se regarde dans un miroir. Une autre jeune fille aveugle aux mains tordues joue de la cithare. Une femme prie auprès de ses enfants qui meurent. Un homme se meurt de ne plus dormir depuis des années.

Nuage atomique. Atominiium qui tourne. Des gens dans des rues marchent sous la pluie. Pêcheurs atteints par la radio-activité. Un poisson non comestible. Des milliers de poissons non comestibles enterrés.³³⁹

iluminada por um momento de luzes em chamas que se escondem e se transformam em sonhos. É o fascínio do abismo, a perda da consciência de um ser humano buscando absolutamente fora do mundo real e atual o cinema nos mostra, com todo seu poder de sedução e encantamento, no mais verdadeiro sentido. Cinema da alma e do coração, da inteligência e do espírito, "Hiroshima, meu amor" é um filme que honra todo o cinema, um filme importante, adulto, realizado, finalmente, por um adulto e por adultos, o melhor filme talvez por vinte anos produzido na França. As imagens, a interpretação como a realização e o diálogo, são de uma qualidade excepcional. (Tradução Minha) RESNAIS, Alain. **Hiroshima mon amour** (fiche technique). Le centre de Documentation du Cinéma[s].

³³⁹ Ela - Eu também vi os sobreviventes e aqueles que estavam no útero das mulheres de Hiroshima. Uma bela criança se volta para nós. Então, vemos que ele é zarolho. Uma garota queimada se olha no espelho. Outra garota cega com as mãos retorcidas toca cítara. Uma mulher reza ao lado de seus filhos moribundos. Um homem está morrendo de vontade de não dormir por anos. Nuvem atômica. Atominiium que gira. As pessoas pelas ruas marcham sob a chuva. Pescadores

1.3.5 Toda Memória do Mundo (*Toute la Mémoire du Monde*, 1956)

Alain Resnais se interessou desde cedo, como já dito anteriormente, pelas questões vinculadas à memória. Ele, através de uma série de documentários, de curta e média-metragens abordou amplamente esta questão. O documentário *Toda a memória do mundo* (1956), faz parte desse ciclo de filmes memorialísticos. Nele, Resnais apresenta-nos o sagrado local da memória: a Biblioteca Nacional da França, “a biblioteca mais moderna do mundo³⁴⁰”, situada na Rue Richelieu, às margens do Seine, em Paris. “Tout se passe comme si quelqu’un avait consacré une journée à la Bibliothèque Nationale”³⁴¹. O filme traz à tona em seus 21 minutos questões relativas ao gênero documental, como a instância narradora e o pacto existente entre a obra e seu leitor.

No curta *Van Gogh*, encomendado para coincidir com uma exposição que ocorreria sobre Van Gogh, em Paris, e filmado, inicialmente, em 16mm, e refeito em 35 mm, realizado em 1947, Resnais através da análise das imagens dos vários autorretratos acompanha o desenvolvimento artístico, psicológico e existencial do pintor. As cenas se descortinam teatralmente, muitas vezes, de maneira

atingidos pela radioatividade. Peixe não comestível. Milhoes de peixes não comestíveis. (Tradução Minha) DURAS, Marguerite. **Hiroshima, mon amour**. Scénario et dialogues. França: Gallimard, 1960, p. 22/23.

³⁴⁰ Filme *Toda memória do mundo*.

³⁴¹ É como se alguém tivesse passado um dia na Biblioteca Nacional. (Tradução Minha) DONIOL-VALCROZE, Jacques. Courts Métrages. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.77, 1957, p.59.

alucinante, as modificações progressivas do rosto do pintor holandês, em planos e ângulos de câmera rápidos e intensos. Alguns efeitos, como o *zoom*, a velocidade, as fusões garantem à experiência algum dinamismo, oferecendo às imagens fixas certa possibilidade de movimento e de ação, ainda que consideravelmente sutil. Cortam-se as pinturas de Van Gogh para que elas surjam em partes na tela, e não no todo, mantendo-nos, propositadamente, distantes da obra original para que as pinturas – sequenciadas umas às outras - apareçam para nós enquanto uma curiosidade não saciada pelo cinema.

Com Van Gogh o realizador pode tratar o conjunto da obra do pintor como um único e imenso quadro no qual a câmera é tão livre em seus deslocamentos quanto em qualquer documentário. Da “rua de Arles”, “penetramos” pela janela “na casa de Van Gogh, e nos aproximamos da cama com a colcha vermelha. Do mesmo modo Resnais ousa realizar o “contra-campo” de uma velha camponesa holandesa entrando em casa³⁴².

A princípio são apresentadas diferentes pinturas compondo uma paisagem de campos abertos. Ao fim de um bosque há uma casa. A câmera gira o ângulo e em frente à casa há uma pessoa. “Van Gogh bate à porta da paróquia onde trabalha seu pai”³⁴³. O homem bate à porta, há uma bíblia aberta sobre a mesa representando um pai extremamente religioso, a câmera fecha no autorretrato do pintor, e revela-se quem se encontra por trás das batidas silenciosas – o próprio Van Gogh. Os

³⁴² BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 174

³⁴³ Filme *Toda memória do mundo*.

olhos primeiramente são móveis e brilhantes, em seguida, estão fixos e alucinados revelando piscose do pintor. A sobreposição das imagens, em ritmo frenético, dá à montagem uma tragicidade constituída pela tensão existencial de Van Gogh. Alain Resnais "pinta" o mundo da forma como ele o apreende, como ele o sente. Ao filmar de perto uma das pinturas, faz uma panorâmica para mostrar o cenário e, deste plano, quase subjetivo, teríamos acesso, através do olho maquínico de Resnais, à perspectiva de Van Gogh.

O curta *Gauguin*, de 1950, propõe também explanar sobre questões existenciais do pintor, sua recusa de uma vida burguesa e seu retiro paradisíaco no Taiti, a partir da interpretação de seus quadros. Resnais, em *Gauguin*, emoldura a tela da pintura de maneira com que ela não coincida com a tela do cinema, dando-nos uma sensação de incerteza e liberdade. A vida de Gauguin, dividida em três etapas, é mostrada de forma simple: a solidão em Paris, a necessidade de fugir da Bretanha e a tendência ao sobrenatural. Tanto em *Van Gogh*, quanto em *Gauguin*, as proporções entre os detalhes não são preservadas: “o filme de pintura é uma simbiose estética entre a tela e o quadro como o líquen entre a alga e o cogumelo”³⁴⁴. Resnais *pinta* as desproporções (ou as novas proporções) modifica a ordem da visão, mistura os fragmentos: um e outro ligam-se por fragmentos de montagem; ele desconstrói e refaz infinitamente as cenas como se fossem um mundo fragmentado e constantemente recomposto. No documentário *As estátuas também morrem (Les statues meurent aussi, 1953)*, - filme censurado e proibido

³⁴⁴ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 176.

pelo governo francês³⁴⁵ - Resnais esculpe com a sua câmara a arte produzida no continente africano, sua beleza e também retrata o esquecimento que o Ocidente tem pela arte negra africana: “le film présente un choix étendu d’œuvres de l’art nègre, étendu sur vingt siècles, emprunté aux grandes collections du monde, depuis les célèbres sculptures du Bénin aux objets actuels de l’artisanat dégradé”³⁴⁶.

Em *Toda a memória do mundo* pouco vemos do ambiente externo de locação, com exceção de duas sequências: a primeira um *contra-plongée* da abóbada da Biblioteca; a segunda, enquadra a quadra da biblioteca e seu entorno - fora isso o documentário foi filmado dentro da Biblioteca Nacional francesa: confinado ao espaço da memória da própria Biblioteca³⁴⁷. “La caméra découvre en plein ciel des

³⁴⁵ Les Statues meurent aussi d’Alain Resnais et Chris Marker est toujours retenu par les objections et scrupules de la censure. C’est une œuvre magistrale, et, sur le plan cinématographique, une réussite très remarquable. *As estátuas também morrem* de Alain Resnais e Chris Marker ainda é retido pelas objeções e pelos escrúpulos da censura. É um trabalho magistral e, no nível cinematográfico, um sucesso muito notável. (Tradução Minha) MICHAUT, Pierre. Promenade parmi les films de Venise a Cannes. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.54, 1955, p.24.

³⁴⁶ O filme apresenta uma extensa seleção de obras da arte negra, espalhadas por mais de vinte séculos, emprestadas das grandes coleções do mundo, das famosas esculturas do Benin aos atuais objetos de artesanato degradado. (Tradução Minha) MICHAUT, Pierre. Promenade parmi les films de Venise a Cannes. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.54, 1955, p.24.

³⁴⁷ Sur l’écran – pour répondre aux questions les plus diverses – défilent des documents graphiques appartenant à toutes les civilisations, à toutes les époques. (Documents de la B.N.) Il faut que cette séquence ait un style très « science-fiction ». Imaginons une gigantesque machine (un robot) capable de répondre à tout avec la même facilité que ces machines qui vous disent combien vous pesez dans les couloirs du métro. Cette machine, cette Mémoire universelle connaîtrait non seulement tout le passé, mais aussi tout le présent. Ce serait le véritable Conservatoire de la Civilisation écrite. Cette machine, c’est bien sûr une Utopie? Rien n’interdit cependant de la croire possible d’ici un siècle ou deux. La télévision aidant, il est possible de penser qu’un jour on pourra – dans les Universités – rien qu’en tournant un bouton voir surgir sur un unique écran toutes les images, tous les mots résumant les connaissances de l’homme. On peut penser qu’un jour – tous les

échaufaudages. Chaque jour des hommes pensent, écrivent. La Bibliothèque Nationale est trop petite, c'est bon signe. La civilisation continue, l'homme a besoin d'une mémoire de plus en plus vaste"³⁴⁸.

Entramos à Biblioteca por um emaranhado de canos, ferros e escadarias, “a fortaleza da memória³⁴⁹” em forma de livros é percorrida como um organismo vivo, em constante atividade, transformação e crescimento. “Eis que agora chegara o momento de acompanhar no torvelinho das letras as histórias que à janela me haviam escapado”³⁵⁰. As tarefas desenvolvidas na B.N. nos são mostradas, sobretudo o

hauts lieux de la Culture seront reliés les uns aux autres. Alors une lecture ininterrompue, un recours permanent à toutes les mémoires seront possibles. La mémoire du monde existera réellement.

Sobre a tela – para responder as questões mais diversas – desfilam os documentos gráficos pertencentes às civilizações de todas as épocas (documentos da B.N). É importante que a sequência tenha um estilo “de ficção científica”. Imaginemos uma máquina gigantesca (um robô) capaz de responder a tudo com a mesma facilidade que essas máquinas que lhe dizem o quanto você pesa nos corredores do metrô. Esta máquina, essa memória universal conheceria todo o passado, mas também todo o presente. Seria o verdadeiro Conservatório da Civilização Escrita. Esta máquina é, naturalmente, uma utopia? No entanto, não há nada que a impeça de existir em um século ou dois. Com a ajuda da televisão, é possível pensar que um dia poderemos - nas Universidades - simplesmente ao girar um botão ver aparecer em uma única tela todas as imagens, todas as palavras resumindo o conhecimento do homem. Pode-se pensar que um dia - todos os altos lugares da cultura estarão conectados uns aos outros. Então, uma leitura ininterrupta, um recurso permanente para todas as memórias, será possível. A memória do mundo realmente existirá. (Tradução Minha) CAROU, Alain. *Toute la mémoire du monde, entre la commande et l'utopie*. **1895/Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma**. Paris, n° 52, 2007, p. 124/125.

³⁴⁸ A câmera no céu descobre andaimas. Todos os dias os homens pensam, escrevem. A Biblioteca Nacional é muito pequena, é um bom sinal. A civilização continua, o homem precisa de uma memória cada vez mais vasta. (Tradução Minha) CAROU, Alain. *Toute la mémoire du monde, entre la commande et l'utopie*. **1895/Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma**. Paris, n° 52, 2007, p.127.

³⁴⁹ Filme *Toda memória do mundo*.

³⁵⁰ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão Única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.113.

trabalho dos empregados e a conservação dos livros, o cuidado com os manuscritos, o controle rigoroso da umidade e da temperatura do local, o cuidado com a ficha catalográfica de cada livro e o local da estante destinado a ele.

Tout se passe comme si quelqu'un avait consacré une journée à la Bibliothèque Nationale, en revenait et racontait sa visite en une seule proposition, mêlée d'incidentes, une seule longue phrase, très proustienne, ondulante, qui commence par "Parce que" et se termine par "bonheur"³⁵¹.

O trabalho é realizado em total silêncio. Nos 10 primeiros minutos do documentário há uma sequência bastante esclarecedora sobre como os livros chegam à Biblioteca. O narrador, informa-nos que a B. N. possui quatro fontes de enriquecimento - os donativos, a compra, as permutas e a principal delas: o 'depósito legal', instituído no século XVI, obriga editores e gráficas a entregarem à Nacional vários exemplares de cada obra publicada. Em 1956, ano de realização do filme, a B. N. contava com seis milhões de exemplares de livros e com cinco milhões de imagens. O narrador, em tom sério, numa voz *over* grave e masculina, dá a *toda a memória do mundo* um valor documental. A narração junta-se uma música instrumental, composta por Maurice Jarre, e a sincronia existente entre eles é um dos pontos

³⁵¹ Tudo acontece como se alguém tivesse passado um dia na Biblioteca Nacional, voltasse e contasse sua visita em uma única proposta, incidente misto, uma única e longa sentença, muito proustiana, ondulante, que começa com "Porque" e termina com "felicidade". (Tradução Minha) DONIOL-VALCROZE, Jacques. Courts Métrages. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.77, 1957, p. 59.

altos do filme. Numa das sequências, três empregados entram na sala, saltitantes, com pacotes nas mãos, e imediatamente a música toma o mesmo *tom* deles: “c’est une phrase visuelle et sonore qui commence avec l’apparition dans le champ d’une caméra et d’un micro et qui se poursuit harmonieusement jusqu’à la dernière image”³⁵². As cenas, filmadas de forma estática, percorrem em *travellings* as grandiosas estantes inundadas de livros e a busca quase infinita de aprisionar o saber.

Era na biblioteca do colégio que tomava emprestado os meus prediletos. Nas séries mais atrasadas eram repartidos. O professor dizia meu nome, e então o livro abria caminho por sobre os bancos; um colega o metia na mão de outro, ou então o livro oscilava por sobre as cabeças até me alcançar, a mim que me havia manifestado. Em suas folhas estavam grudadas marcas dos dedos que as haviam manuseado. O cordel que fechava a cabeçada e que se salientava em cima e embaixo estava sujo. Porém, a lombada é que devia ter sofrido mais abusos; daí o fato de ambas as capas saírem do lugar e de a borda formar degraus e terraços. Contudo, em suas folhas se penduravam, às vezes, tal como nas copas das árvores no Verão de São Martinho, • fios débeis de uma trama na qual outrora, ao aprender a ler, eu me enredara. O livro estava sobre a mesa que era alta demais. Enquanto lia, tapava os ouvidos. Já ouvira outras narrações em tamanha quietude. Obviamente não de meu pai. Mas às vezes, no inverno, quando me postava em frente da janela de meu quarto aquecido, lá fora o turbilhão

³⁵² É uma composição visual e sonora que começa com a aparição de uma câmera e um microfone e segue harmoniosamente até a última imagem. (Tradução Minha) DONIOL-VALCROZE, Jacques. Courts Métrages. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.77, 1957, p. 59.

da neve igualmente me contava coisas em silêncio³⁵³.

A história e a memória presentes na Biblioteca Nacional francesa não são apenas pautadas em recordações: “em Paris, é na Biblioteca Nacional que as palavras estão aprisionadas. Encontramos ali tudo o que se imprime na França”³⁵⁴. Coloca-se em cena a lembrança de se aprender as palavras, “quão suave e mediterrâneo era o ar tépido que soprava daqueles livros distribuídos no intervalo”³⁵⁵! O aprender a ler³⁵⁶

³⁵³ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão Única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.113.

³⁵⁴ Filme *Toda memória do mundo*.

³⁵⁵ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão Única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.114.

³⁵⁶ No texto se encontravam singelas bandeirolas de cavaleiros e, além disso, respeitáveis artífices andarilhos, as filhas louras de castelões ou fabricantes de armas, vassalos prestando juramento de fidelidade a seus senhores, mas tampouco faltavam o pérfido senescal a tramar intrigas e mercenários que recebiam soldo do rei das Gálias. Quanto menos nós, filhos de comerciantes e de conselheiros titulares, pudéssemos nos imaginar entre toda aquela linhagem de servos e senhores, tanto mais facilmente penetrava em nossas casas esse mundo magnânimo, rigidamente posto entre bitolas. O escudo de armas no portão do castelo feudal, encontrei-o na poltrona de couro de meu pai, que reinava em frente de sua escrivaninha; canecas iguais às usadas nas rodadas à mesa de Tilly* havia no console de nossa estufa de ladrilhos ou no armário ornamentado do vestibulo, e tamboretas como os que, descaradamente colocados de través nas tabernas, barram a passagem, repousavam sobre nossos tapetes Aubusson, só que nenhum dragão dos Prittwitzscher cavalgava sobre eles. Porém, num caso, a fusão desses dois mundos teve pleno êxito. Foi na ilustração de um livro cujo título de modo algum se casava com o conteúdo. Só se gravara em mim urna oleografia a qual eu nunca tornava a ver com menos horror. Fugia dessa imagem e, ao mesmo tempo, a buscava; o mesmo me aconteceu mais tarde com uma figura no Robinson Crusoe que mostra Sexta-Feira no lugar em que, pela primeira vez, deparou pegadas estranhas e, não longe dali, caveiras e esqueletos. Porém, quão mais lúgubre era o horror que emanava daquela mulher vestida em trajes de dormir e que, de olhos abertos, mas adormecida, passava, iluminada por um candelabro, ao longo de uma galeria. A mulher era cleptomaníaca. E esta palavra, na qual um som perverso e arreganhado desfigurava as duas sílabas

e as especificidades que envolvem a compreensão deste ato na modernidade.

A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de minha infância. O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual sabia manipular a mão que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realizá-la de fato. Assim, posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo³⁵⁷.

fantásticas de Ahnin, tal como Hokusai, com apenas umas poucas pinceladas, transformava o rosto de um morto num espectro - esta palavra me petrificava de pavor. Enquanto esse livro, que se intitulava *Por Seus Próprios Poderes*, permaneceu na biblioteca da sala do primeiro ano do liceu, o corredor que saía pelos fundos daquele quarto em Berlim representou a comprida galeria percorrida à noite pela mulher do castelo. Porém, fossem esses livros agradáveis ou medonhos, aborrecidos ou excitantes - nada podia aumentar ou diminuir-lhes o encanto. Pois este não dependia do conteúdo, mas sim do fato de me garantirem um quarto de hora que tornasse mais tolerável toda a miséria da monotonia das aulas. Já ao anoitecer, regozijava-me em colocar o livro na pasta, ao arrumá-la, e de sabê-la mais leve, apesar do peso adicional. A escuridão que lá dentro ele compartilhava com meus cadernos, compêndios e estojos, convinha ao fenômeno misterioso que lhe reservava a manhã seguinte. Pois finalmente chegava o momento em que, na mesma sala, até há pouco palco de minha humilhação, eu me revestia daquela plenitude de poder que cabe a Fausto quando lhe aparece o demônio. O que era, afinal, o professor que agora deixava seu estrado para vir recolher os livros e redistribuí-los, senão um demônio menor que devia renunciar a seu poder maléfico e pôr sua arte a serviço de meus desejos? E como malograva cada uma de suas tentativas de conduzir minha escolha com uma indicação! E que enorme frustração em seu ofício de pobre diabo, quando já há muito tempo eu me encontrava num tapete mágico a caminho da tenda do último dos moicanos ou do acampamento de Konradin von Staufen. BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão Única. 5. ed. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 115.

³⁵⁷ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão Única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 105.

A câmera viaja pela Biblioteca, e em meio àquelas estantes cheias de biografias e ficção, memórias e narrativas, passado e presente, real e representativo, instiga-nos a refletir sobre o poder do recordar “como a memória deles é curta, os homens acumulam inumeráveis lembretes”³⁵⁸ na construção de uma memória coletiva – “gigantescas memórias, tesouros, riquezas, preservação, labirinto de prateleiras, cidadela silenciosa”³⁵⁹, num conjunto de memórias passadas e fragmentadas que se cruzam e confundem-se ao presente. Junto a Resnais seguimos plano a plano, em cada novo enquadramento, buscando em cada estante, até a mensagem final, a memória plena como forma de felicidade, o paraíso de Borges de uma biblioteca infinita.

O olhar da câmera fixa-se num livro fictício intitulado *Mars* – “a emoção com que o recebíamos era tal que mal ousávamos folheá-lo, assim como o hóspede que chegado a um castelo, quase não se atreve a olhar, mesmo de relance, a longa série de aposentos que tem de atravessar até alcançar seu quarto”³⁶⁰ - em sua capa há a foto de uma atriz de cinema bastante conhecida na época, Lucia Bosé. Quando *Mars* chega à Biblioteca é catalogado e sua ficha é devidamente escrita. “A suave atmosfera desses livros, que perpassava aquelas paragens, cativava meu coração, que se mantinha fiel àqueles tomos tão manuseados, com sangue e perigo”³⁶¹. O sumário de *Mars* traz a

³⁵⁸ Filme *Toda memória do mundo*.

³⁵⁹ Filme *Toda memória do mundo*.

³⁶⁰ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão Única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 116.

³⁶¹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão Única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 113.

diversidade de temas “astronomia, fisiologia, teologia, taxonomia, filologia, cosmologia, mecânica, lógica, poética, tecnologia”³⁶² como a heterogeneidade de interesses presentes nos livros que compõem o acervo da Biblioteca Nacional. Na sequência as palavras-chave que o referenciam são selecionadas e *Mars* finalmente ocupa seu lugar na estante até que um possível leitor o reclame. O livro em *Toda memória do mundo* é tratado como sendo um dos maiores tesouros que uma civilização pode ter, “ele prefigura um tempo onde todos os enigmas serão resolvidos”³⁶³ e para tal é preciso construir bibliotecas para guardar essa riqueza. E em seus 21 minutos de duração há a apresentação minuciosa dos diferentes espaços dedicados ao livro e das múltiplas atividades do exército silencioso que ali trabalha, para que o livro chegue até o seu destinatário final: o leitor.

Em uma de suas memórias de infância Walter Benjamin relembra, *Infância em Berlim por volta de 1900*, a profunda experiência que teve com a alfabetização (momento que Benjamin diz sentir mais saudade). A partir do significado subjetivo e da relação única que o autor estabeleceu com a escrita, ela deixa de ser apenas um jogo e passa a ser parte integrante de sua infância - todas as lembranças apelam para a memória das quais acreditamos saber da História, da nossa história. Como nos disse Marguerite Duras no poético *Hiroshima, meu amor* podemos não ter visto nada em nossas memórias, aliás, decerto mesmo, não vimos. Mas a requisição dessa memória não pode nos frear no desenvolvimento do processo histórico, seja pela cidade de Hiroshima

³⁶² Filme *Toda memória do mundo*.

³⁶³ Filme *Toda memória do mundo*.

queimando em cinzas atômicas ou pelas pessoas sentadas e felizes no seu dia-a-dia.

Assistir ao passeio da câmera pela B.N., no qual os livros são vistos como fonte intransponível de saber, é perceber como eles se articulam entre presente e passado, ao passo que configuram a Biblioteca Nacional como a grande representação da memória: “nada havia de mais prazeroso do que seguir, nessa ligeira inspeção do labirinto de leituras, o rasto das passagens subterrâneas, através de todo o volume, as histórias mais longas, variadamente interrompidas, para sempre virem à luz como continuação”³⁶⁴. A memória não se guarda como os livros nas estantes ganham pó à eternidade; ela, talvez, seja *a criança desordeira* benjaminiana: “as crianças formam seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande”³⁶⁵, um mundo fragmentado, segmentado, cheio de arquivos e caminhos labirínticos perante imagens, outras imagens, e mais imagens num processo pelo qual se mesclam a *noite e a neblina* da própria modernidade.

O olhar perambula pela Biblioteca, contempla fotografias, imagens, documentos variados que registram uma memória discursiva: à bomba atômica. Em *Noite e Neblina*, a memória do horror é a de arquivo; filma-se o campo de concentração vazio através de longos travellings. Em *O ano passado em Marienbad* (filme a ser analisado), há a memória do amor. Em *Hiroshima, meu amor*, a memória do trauma – ora estamos no passado; ora, no presente, ora é ficção; ora, realidade. O

³⁶⁴ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão Única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 117.

³⁶⁵ BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2007, p. 58.

espectador é remetido a uma duplicidade de sentidos. Um olhar solitário vê os registros da catástrofe e os alterna a outros, e outros, e infindáveis outros corpos entrelaçados que se acariciam. Riva não viu nada em *Hiroshima*.

O que ela viu em Hiroshima? Talvez Riva num amanhã “testemunhará certamente sobre nossa civilização”³⁶⁶. No que depender de Resnais, as cinzas de *Hiroshima* vão sempre circular entre nós para que *toda memória do mundo* se mantenha preservada e seus espectadores permaneçam “sentados frente a seu pedaço de memória universal”³⁶⁷ e coloquem “lado a lado cada fragmento de um segredo que talvez tenha um nome bonito chamado felicidade”³⁶⁸. E com a palavra felicidade, encerra-se o documentário numa panorâmica *sur la salle de lecture de la Bibliothèque National*. E ali, naquele espaço destinado à leitura, pressupõe-se que cada leitor - a cada um de nós “como se descêssemos num pequeno estrado que novamente nos conduzia de nosso castelo fantasma para dentro da noite”³⁶⁹, - encontre seu pedaço de memória e que esse nos leve, em pedacinhos mesmo, à felicidade.

³⁶⁶ Filme *Toda memória do mundo*.

³⁶⁷ Filme *Toda memória do mundo*.

³⁶⁸ Filme *Toda memória do mundo*.

³⁶⁹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão Única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 117.

2. A Montagem do Cinema e o Gesto Teatral

Para mim tudo o que é chamado de ‘*mise en scène*’ é um grande blefe. A montagem é o único momento no qual se pode exercer um controle absoluto sobre o filme.

Orson Welles

O ensaio de Walter Benjamin *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* é novamente trazido para podermos analisar a anacronia das montagens, como também pensar as diferenças e semelhanças dos processos artísticos de atuação. O teatro: cena linear – o ator está presente; e o cinema: ator virtual – o processo de montagem já aconteceu. Estudar as possíveis ligações entre o teatro e o cinema é tornar cada uma dessas artes mais próximas do espectador. O cinema é o meio artístico mais difundido e popularizado, devido principalmente à grande indústria que se formou para a sua divulgação desde a criação do cinematógrafo. Segundo Metz³⁷⁰, o cinema se tornou uma máquina de contar histórias, ultrapassando a expectativa dos irmãos Lumière, seus criadores.

O termo *cinema de atração* originou-se do teatro e de acordo com a definição de Eisenstein consistia em uma encenação marcada com a intenção de criar uma ilusão ao espectador, a partir de efeitos pensados previamente para esse fim. “É neste fenômeno de ilusão ótica que se

³⁷⁰ METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

baseia toda a técnica cinematográfica”³⁷¹. O *cinema de atração* se desenvolve logo no início das primeiras *imagens em movimento* desde registros caseiros a filmes teatralizados. “Tudo o que vemos são imagens que se relacionam com imagens indeterminadamente”³⁷². A duração se dava em poucos minutos, com câmeras fixas e pouco desenvolvimento psicológico das personagens, mas já com o começo da ficção e marcação cênica.

Uma atração é qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele certos choques emocionais que, quando postos em sequência apropriada na totalidade da produção, tornam-se o único meio que habilita o espectador a perceber o lado ideológico naquilo que está sendo demonstrado - a conclusão ideológica final (os meios da cognição - através do jogo vivo de paixões - aplica-se especificamente ao teatro)³⁷³.

O diálogo entre o cinema e o teatro³⁷⁴ ocorre desde a criação das primeiras *imagens em movimento*³⁷⁵ e essa intertextualidade obteve

³⁷¹ ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 57.

³⁷² VASCONCELOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006, p. 58.

³⁷³ XAVIER, Ismail. (org). **A experiência do cinema**: antologia. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1993, p. 189/190.

³⁷⁴ Esta confusión, este trastrueque de valores dramáticos marca las diferencias de dos artes de espectáculo, cada uno de los cuales tiene sus elementos determinantes, sus recortes particulares, sus encantos propios. Por uma anomalia curiosa, pero perfectamente lógica, según veremos outro día, las razas latinas, creadoras del cine, perdieron desde los primeros instantes la pista de lo mismo que habían creado.

diferentes graus de aproximação de acordo com o momento histórico em que estavam inseridos: “as imagens cinematográficas se gravam em nós sem que as percebamos, como máscaras fixadas sobre os séculos passados”³⁷⁶. Em seu início grande parte dos filmes se desenvolviam a partir do teatro de atrações, “cuando surgió el cine, no se vio en él más que una simple modificación o sucedáneo de la escena teatral. y se tuvo la certeza de que jamás se apartiría de las normas artísticas creadas por el teatro”³⁷⁷. Com o avanço da linguagem cinematográfica, as antes consideradas simples *imagens em movimento*, transformaram-se em filmes provenientes da criação de variadas concepções técnico-narrativas: enquadramentos, movimentos de câmera, elipses e diversos outros recursos geram uma nova forma de se fazer arte.

Em grande parte, era essa mágica que se aplaudia e admirava nos *vaudevilles* que exibiam filmes, entre

Siendo la decoración escénica el punto débil del teatro, nada parecía más cuerdo que aprovechar del cine la portentosa verdad de su escenario, donde un palacio es realmente un palacio, un caballo es realmente tal cosa, y un bosque es efetivamente tal.

Esta confusão, essa inversão de valores dramáticos marca as diferenças de duas artes do espetáculo, cada uma das quais têm seus elementos determinantes, seus cortes particulares, seus próprios encantos. Por uma anomalia curiosa, mas perfeitamente lógica, como veremos outro dia, as raças latinas, criadoras do cinema, perderam desde os primeiros momentos o rumo que criaram. O cenário era o ponto fraco do teatro, portanto nada parecia mais certo do que aproveitar do cinema a verdade do cenário, onde um palácio é realmente um palácio, um cavalo é realmente tal coisa, e uma floresta é efetivamente uma floresta. (Tradução Minha) QUIROGA, Horacio. **Cine y literatura**. 1. ed. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 194.

³⁷⁵ Alusão ao título do livro de Deleuze: *Imagem-Movimento*.

³⁷⁶ CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. p. 60.

³⁷⁷ Quando o cinema surgiu, foi visto somente como uma simples modificação ou uma substituição da cena teatral. E tinha-se a certeza de que nunca se separaria das normas artísticas criadas pelo teatro. (Tradução Minha) QUIROGA, Horacio. **Cine y literatura**. 1. ed. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 163.

outras atrações. Filmes que também eram exibidos nas feiras, nas praças públicas, nos circos e parques de diversões, onde, nos primeiros anos, o cinema se tornou ele mesmo uma estrela. Quer dizer, o que era aplaudido pelo público em primeiro lugar, era a máquina cinema; saudade, de alguma maneira, no seu truque, uma mágica. As populações pobres e a classe média emergente, que constituíram o público predominante desses anos pioneiros, tinham diante do cinema uma posição até certo ponto ambígua. De um lado, saudavam o “truque”, a “mágica”, aplaudindo o falsário pelo seu engenho, mas demonstrando não embarcar completamente na ideia de que estariam diante da “verdade” em forma de imagem, exatamente porque estavam diante da “mágica da verdade”. Por outro lado, demonstravam, ao se entusiasmar, admiração, reverência e talvez temor pela exibição de saber-poder que a exibição cinematográfica representaria ali.³⁷⁸

Méliès³⁷⁹ (1861-1938), por exemplo, antes de se tornar um cineasta em 1896, com o curta-metragem *Un petit diable*, era

³⁷⁸ GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU, 2011, p.33

³⁷⁹ A importância histórica de Méliès não poderia ser maior, pois ele foi o criador do espetáculo cinematográfico. Seria razoável escolher uma de suas obras realizadas no fim do século passado e datar daí o nascimento do cinema. Com isso os Lumière não perderiam sua importância, apenas ficariam situados na última etapa da pré-história do cinema. A contribuição fundamental dos célebres irmãos foi a *mise au point* de um aparelho mecânico cuja invenção se processava simultaneamente em diferentes pontos de Europa e dos Estados Unidos, decorrente de interminável série de estudos e pesquisas sobre a análise, síntese e registro do movimento. Os Lumière significaram um brilhante ponto de chegada. Articulam-se harmonicamente a todas as experiências anteriores à fabricação de sua câmera, mas não existe relação entre suas atividades e o cinema como indústria a arte. Retrospectivamente, é clara a inadequação dos Lumière para o cinema. Por aparente paradoxo não podiam ter um papel na criação da indústria cinematográfica porque já eram industriais prósperos, estabilizados, convencionais, com as ambições satisfeitas, burgueses enfim. A

história demonstrou que era outra a fisionomia social e psicológica dos homens exigidos pela situação: a nova indústria foi construída por aventureiros, pobres e ambiciosos. Também artisticamente os Lumière não estavam em condições de contribuir com algo de importante, pois possuíam apenas gosto fotográfico. Como a película cinematográfica é constituída de fotografias, poderíamos ser levados a dar importância excessiva à propensão dos Lumière pela imagem bem composta e iluminada. Na realidade, não é na fotografia, embora condição necessária, que encontraremos a afinidade capaz de lançar alguma luz sobre a natureza do cinema nascente, e sim no espetáculo, e aqui já se insinua o nome de Méliès. Raramente na história os acontecimentos se processam com ordem, mas no terreno que nos ocupa é cômodo constatar que o encerramento da produção dos Lumière coincide com a realização dos primeiros filmes importantes de Méliès. Dois anos após a primeira exibição pública do *cinematógrafo Lumière*, já estava totalmente cumprida a missão dos industriais Lyon. Até o fim de suas vidas os dois irmãos continuarão a fazer pesquisas científicas e mecânicas, mas trata-se de um passatempo que não trará nenhuma contribuição relevante ao progresso técnico do cinema. Em 1897 abre-se o período que os historiadores classificam de *Época Méliès*. Durante cinco ou seis anos, do estúdio de vidro construído nos arredores de Paris, em Montreuil, saem para os incipientes mercados cinematográficos de todo o mundo os produtos mais modernos e populares. Criador incontestável do espetáculo através do cinema, portanto da chamada arte cinematográfica, historicamente Méliès se encontrou tão pouco qualificado quanto os Lumière para lançar os fundamentos da nova atividade econômica; sua limitação não foi a do industrial burguês, mas a do artesão pequeno-burguês lançado no comércio do espetáculo. Quando surgiu o cinema, Méliès era um homem maduro, próspero, proprietário do tradicional Théâtre Robert Houdin especializado em números de ilusionismo e projeções de lanterna mágica. O cinema foi para ele sobretudo uma invenção que permitiu revitalizar, desenvolver e difundir o seu repertório. Mesmo no auge de sua prosperidade cinematográfica jamais abandonou a atividade teatral, centro de sua vida, para se adaptar às novas condições criadas pelo filme na indústria e comércio do entretenimento. Entretanto, comprometeu-se suficientemente com a atividade cinematográfica para ser arrastado à ruína quando souou a hora da indústria. Existe uma velha fotografia tirada em 1909 na qual vemos Méliès ao lado de Charles Pathé, Georges Eastman e outras grandes figuras industriais do cinema reunidas por ocasião do I Congresso Internacional de Produtores, cuja presidência foi-lhe concedida devido à sua qualidade de decano da profissão. Há algo de comovente na satisfação de Méliès em ver-se no centro de tão ilustre assembleia, pois naquele momento os jogos estavam feitos há muito tempo e sua atividade condenada pela ascensão implacável de Pathé e Gaumont, dos italianos e americanos. O declínio de Méliès não deve, porém, ser atribuído exclusivamente aos métodos artesanais de produção. É preciso levar em consideração a sua fidelidade inabalável ao tipo de filme que criou. *Le Voyage dans la Lune* (Viagem à Lua), de 1902, estabelece princípios que não serão sensivelmente alterados até o encerramento em 1913 das suas atividades cinematográficas. Esses 11 anos assistiram à constituição de uma linguagem cinematográfica que Méliès ignorou. O cinema se balançava para o outro polo de sua natureza, a afinidade com a

proprietário de um famoso teatro de ilusionismo em Paris, o *Robert Houdin*, no qual ele e outros ilusionistas deliciavam as plateias com seus truques visuais e mágicas. Ao longo do século XIX, o teatro se constrói muito mais na visualidade do espetáculo que na excelência de um texto poético. Criou-se a uma tradição de truques, magias, efeitos espetaculares a ideia da representação. Cada peça pedia um cenário diferente, um figurino, um arsenal de efeitos, uma iluminação, uma movimentação de atores, um tom de diálogo – o *mettre en scène*³⁸⁰ organizava-se a ação no palco: “El teatro es la simulación de la vida – real o irreal – (...) Está constreñido, por su carácter mismo de ficción, a fingirlo todo”³⁸¹.

Em seus filmes, praticamente exemplares do *teatro de atrações*, Méliès utilizava-se de uma câmera fixa, afastada de seu objeto fílmico por uma distância imutável, e ali se registravam as ações como se fossem executadas sobre o palco de um teatro, com os espectadores cinematográficos reproduzindo a mesma relação distanciada do espectador teatral. O cinematógrafo deu a Méliès a possibilidade de voar muito mais alto em seus artifícios, mas quando se fala especificamente sobre a evolução da linguagem cinematográfica, Méliès não avançou

literatura. Depois de simplesmente registrar, o cinema começou a descrever e em seguida a narrar. Méliès contava histórias, mas num registro teatral. (...) durante os esforços para utilizar teatralmente a fotografia em movimento, Méliès inventou não apenas o abecedário cinematográfico, mas constituiu um amplo *vocabulário*. GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.51-54.

³⁸⁰ O *metteur en scène* espacializa e gestualiza o texto, para em seguida dar-lhe seu próprio olhar. Ele emerge tanto no domínio comercial quanto artístico.

³⁸¹ O teatro é a simulação da vida - real ou irreal - (...) limita-se pela própria natureza da ficção de sempre fingir. (Tradução Minha) QUIROGA, Horacio. **Cine y literatura**. 1. ed. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 164.

muito visto que seus filmes são exemplares de teatro filmado: o teatro e o cinema em Méliès aconteciam simultaneamente. “Com a chegada da eletricidade, entre 1880 e 1890, a autenticidade das imagens cênicas, antes não tão claras aos olhos do espectador, passa a incomodar”³⁸². Ainda no século XIX, o teatro adota dois pontos de vista relevantes para que possamos compreender as relações depois estabelecidas com o cinema no final do século.

De um lado, uma grande experimentação cênica; de outro, espetáculos carregados de ilusionismo. O espaço do jogo e do sonho, o espaço poético, a busca pela representação da subjetividade, impulsionada por técnicas ligadas a novos focos de iluminação (projeções, sombras), redefinem o espaço cênico. O corpo do ator, como a ilusão cênica, move-se livremente, inscrevendo novas trajetórias. Em 1910/1920, a revolução estava concretizada e a arte teatral torna-se para muitos a arte da encenação: “em 1928, a arte muda estava em seu apogeu”³⁸³.

Pode-se também, trazer como exemplo, quando explanamos sobre a passagem do teatro para o cinema, a figura de Charles Chaplin³⁸⁴, pois é óbvia a herança teatral aplicada nos filmes dirigidos e

³⁸² MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Teatro e cinema: uma perspectiva histórica. Art e Cultura. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 23, (jul.-dez) 2011, p. 25/26.

³⁸³ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 66.

³⁸⁴ Tenho ouvido ao meu redor muitas críticas ao último filme de Chaplin. Confesso que não consigo entender. Seremos responsáveis por filmes tão admiráveis que podemos nos permitir fazer pouco caso quando uma história assim nos cai do céu? Não compreendo, mas também não me espanto. Quando *Pastor de almas*, essa obra-prima, foi lançado, os conhecedores afirmaram, torcendo o nariz: “é bom, mas não está à altura dos primeiros”. (...) Falou-se também da filosofia do primitivo, afirmando-se uma confiança inabalável em Carlitos, mas uma desconfiança impertinente em Charles Chaplin. Houve as mesmas considerações a respeito de *Em*

atuados por ele. Há em sua performance uma matemática perfeita entre a mais louca mistura de comicidade e movimentos acrobáticos advindos de um espetáculo teatral, quiçá circense, “essa matemática perfeita da situação e do gesto, em que o máximo de clareza se expressa no mínimo de tempo”³⁸⁵ germina anos depois na figura do tão famoso *Vagabundo*³⁸⁶. Essa personagem, talvez a mais famosa, aparece pela

busca do ouro, mas desta vez em favor de *Pastor de almas*, que passou a ser um “grande clássico”. Houve a repetição dessa história com o lançamento do *Circo* e de *Luzes da cidade*. Carlitos é um grande simplório e será sempre necessário a um público com pretensão de intelectualidade, mesmo admitindo que esse público seja de boa fé. Será preciso sempre um pouco de tempo e algum esforço para assumir o estado indispensável e se apreciar um trabalho baseado na expressão de uma forte individualidade. Só engolimos cru o que já está mastigado para o consumo de nosso estômago ou pelo menos o alimento cujo sabor não nos surpreende. E como a maceira de Léopold Maurice, Carlitos pode usar o mesmo chapéu, o mesmo bigodinho, representar aparentemente o mesmo personagem, mas se renova a cada vez tão profundamente que sempre surpreenderá uma certa categoria de espectadores. A pessoa se acomoda confortavelmente, embora com um pequeno atraso, na serenidade do último filme e e repente ... pam!, eis que nosso homem joga em sua cara um problema muito diferente. É como se o chão desaparecesse debaixo dos pés. Só o grande e magnífico público popular possui a força necessária para acompanhar sem vertige um artista que o leva por caminhos tão novos. Essa renovação interior é uma das características do gênio. RENOIR, Jean. **Escritos sobre cinema** (1926-1971) memórias, ensaios e crônicas do grande cineaste francês. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 90/91.

³⁸⁵ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 126.

³⁸⁶ O universo chapliano e seu herói, Carlito, corresponde originalmente às mais variadas solicitações. Chaplin satisfaz simultaneamente a sensibilidade ainda mal saída do século XIX e que procurava definir a fisionomia do século novo. Os 1800 prolongaram-se até 1914 e foi durante a Primeira Guerra Mundial que Chaplin floresceu. Estão aí as fitas realizadas entre 1914 e 1918 que serão exibidas durante as primeiras aulas da Chapliniade. E existe igualmente, espalhada pelas bibliotecas e cinematecas do mundo, a documentação a respeito do primeiro público que recebeu os filmes e os fez viver. Na América era sobretudo a massa dos imigrantes – que Chaplin refletiu e homenageou num dos filmes da época – maior do que qualquer outro momento da história. E na Europa Charlot irrompeu nas trincheiras do front de guerra. Os soldados que voltavam das licenças e permissões traziam para os companheiros a boa-nova do nascimento de Charlot. Entre os inúmeros registros do fenômeno permanecem inseridos na menor literatura, os depoimentos luminosos de

primeira vez em um curta-metragem a *Corrida de automóveis para meninos*, de 1914, e trazia em sua composição física traços das figuras do music-hall, onde Chaplin atuou durante cerca de 20 anos. Após sua estreia no cinema, houve um radical e irreversível afastamento do teatro, jamais voltou às artes cênicas: “não há, em cinema, nada tão importante como o conjunto da obra de Charlie Chaplin”³⁸⁷. Chaplin era um ator de teatro no cinema, o lado homem-máquina que diz respeito ao cinema – ele mimetizava o cinema no teatro – “el cine, este arte mudo, sabe que las palabras sobran cuando el alma está asomada a los ojos”³⁸⁸ seus gestos maquínicos de robô inauguram os “tempos modernos” com a ação febril descontinuada dos operários/artistas, filhos da Revolução Industrial.

As recordações de Chaplin em torno da sua primeira noite, no Coliseum de Londres, merecem atenção. As instruções do encenador eram então bastante sumárias. Os atores tinham liberdade de interpretar os papéis segundo seu gosto, desde que o resultado diante do público fosse bom. Era admitida e solicitada a invenção individual no ensaio ou a improvisação em cena aberta. Praticamente, tido o

Philippe Soupalt e Blaise Cendrars. Na paz, a anexação, popular e cultural, de Chaplin foi universal. Chaplin foi alimento e lição para os russos da Fábrica de Atores Exêntricos e para os jovens Eisenstein e Pudóvkin; para Delluc e Balazs, os primeiros teóricos de cinema em língua francesa e alemã; para os dadaístas, os surrealistas, os expressionistas; para Picasso, Braque, Léger e todos os que não puderam deixar de pintar Carlito; para os japoneses, perplexos de receber do Ocidente algo que lhes era tão incrivelmente próximo. GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.37/38.

³⁸⁷ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.36.

³⁸⁸ O cinema, esta arte silenciosa, sabe que as palavras sobram quando a alma está inclinada ao olhar. QUIROGA, Horacio. (Tradução Minha) **Cine y literatura**. 1. ed. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 196.

que Chaplin fez em sua estreia e registrou em suas memórias nos é familiar: os giros rápidos em torno de si próprio; as saídas em diagonal com o obstáculo para o tropeço no meio da linha; os aristocráticos e impacientes estalos dos dedos; os sacos de *pushing* inconsideravelmente postos em movimento e que o atingem na cabeça; o movimento de proteção que resulta numa bengala em si mesmo; a inclinação oscilante do corpo que anuncia uma queda evitada a tempo; e, finalmente, o alçar de ombros. Tudo isso já é o Chaplin em película que conhecemos: o nosso Carlito³⁸⁹.

Inicialmente, o cinema era uma atração banal que se justificava basicamente pela novidade técnica da reprodução da *imagem em movimento*. E para se tornar a grande indústria atual precisou se colocar no mesmo patamar das artes ditas nobres: na passagem do século XIX para o século XX, eram justamente o romance e o teatro. Tematizar sobre cinema foi muito caro para os teórico-cineastas da primeira metade do século XX, guiados pelo impulso do modernismo de inovar os meios artísticos, tentaram identificar as características e as novas potencialidades que só o cinema, a partir dos seus próprios meios, poderia desenvolver. Quando se fala de desenvolvimento da linguagem cinematográfica, o nome de Serguei Eisenstein³⁹⁰ vem-nos à mente.

³⁸⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.45/46.

³⁹⁰ O interesse das meditações de Eisenstein sobre a sua criação ou sobre o cinema em geral é único. Escreve-se muito sobre o cinema, ninguém discute a importância como documentação das toneladas de material impresso, mas é forçoso constatar sua deplorável mediocridade. Mesmo os esforços mais elaborados se situam quase sempre num terreno intelectual médio. Louis Deluc no passado ou André Bazin atualmente demonstram com frequência muito talento, mas o sentimento da

A encenação dos primeiros filmes foi puramente teatral, a câmera imóvel, uma distância axial invariável, a incidência angular uniformemente frontal e sempre à altura do peito e do olhar: “o ponto de vista do *monsieur de l’orchestre*”³⁹¹, célebre frase de Georges Sadoul. Os primeiros estúdios de cinema lançam mão de dispositivos teatrais, como, por exemplo, as roldanas e partes de cenários. O cinematógrafo, semelhante à “máquina fotográfica”³⁹² de um lambe-lambe – uma caixa de madeira que, ao mesmo tempo, capta e reproduz imagens – à primeira vista, pode ser confundido com um dos muitos objetos cênicos utilizados à época como as comédias de boulevard. O próprio Méliès, como já dito, vê o cinema como possibilidade de aperfeiçoar elementos ilusionistas, o trabalho no set de cinema é análogo à preparação de uma peça de teatro.

Em 1895, Auguste e Louis Lumière idealizam, a partir do aperfeiçoamento do cinetoscópio, o cinematógrafo. A apresentação pública do cinematógrafo marca oficialmente a história do cinema. Daí

verdadeira grandeza intelectual só nos é dado por alguns textos de Serguei Mikhailovitch Eisenstein. (...) a vida de Eisenstein consistiu fundamentalmente em pensar sobre cinema. Tem às vezes a impressão de que a obra artística é sobretudo a ilustração para suas ideias e que os filmes realizados eram antes de mais nada pontos de partida para novos exercícios do pensamento e para o desejo de ação. GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.142.

³⁹¹ METZ, Christian. **Essais sur la signification au cinéma**. Tome II. Paris: Klincksieck, 1994.

³⁹² O cinema não pode escapar do seu destino: não pode ser nada mais do que uma série de fotografias encadeadas por nossos olhos, o que introduz movimento nessa sequência de unidades imóveis. Os filmes são exatamente isso: imagens fotográficas em movimento. CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução e Apresentação de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 41.

o encanto realista dos primeiros filmes dos irmãos Lumière quando a plateia se assustava com o trem que parecia vir em sua direção.

Nos primeiros dez anos, um filme ainda era, apenas, uma sequência de tomadas estáticas, fruto direto da visão teatral. Os acontecimentos vinham, necessariamente, um após outro, em sequência ininterrupta, dentro daquele enquadramento imóvel, e podia-se acompanhar a ação bem facilmente. A primeira reação da plateia era de outro tipo: as pessoas tinham curiosidade de saber de que era feita aquela imagem em movimento; vendo nela uma espécie de nova realidade, buscavam a ilusão, o truque. Mas depois da primeira surpresa, quando ficava claro que o trem dos irmãos Lumière não os ia esmagar, os espectadores rapidamente compreendiam a sequência de acontecimentos, ordenados rolo a rolo, fictícios ou imaginários, que se expunham diante de uma câmera imóvel. Afinal, não era diferente do que acontecia no teatro, onde o palco era estático e claramente demarcado. Naquele quadro, personagens surgiam, encontravam-se e trocavam gestos ou, mais exatamente, sinais. Quando deixavam o campo de visão da câmera, era como se saíssem para os bastidores. E, como não tinham voz e (quase sempre) cor, eminentes cabeças concluíram que tudo aquilo era decididamente inferior ao teatro de verdade³⁹³.

O cinema era uma forma de entretenimento visto pelas massas; escrevia--se com a luz, a câmera-caneta criava uma narrativa visual, *esculpia-se o tempo*, como definiu Tarkovski, nas *imagens em*

³⁹³ CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 14.

movimento. Entre o cinema e o teatro, analisados sob a ótica de uma continuidade artística e não de uma ruptura, - as artes ditas de atuação trocaram influências desde o surgimento da sétima arte - há claramente pontos de intersecção, fronteiras invisíveis, zonas de instabilidade, de risco. Um território avança sobre o outro ultrapassando linhas invisíveis. “o cinema narrativo quase sempre traz o teatro dentro de si, ele atualiza os gêneros dramáticos”³⁹⁴. E na transitoriedade dessas linhas o teatro e o cinema extrapolam seus territórios de domínio para se chocarem no espaço da experimentação artística formando uma terceira-zona: um entre-lugar. O cinema apresenta um duplo estatuto e cria no espaço uma dramaturgia que o teatro não consegue ocupar e dinamiza este mesmo espaço ao aproximar o público dos atores. André Bazin falava que o cinema era a arte do impuro, “nessa perspectiva a nova arte, o cinema, deveria significar não só a síntese de todas as artes, mas a destruição, que culminaria na fusão da ciência”³⁹⁵.

Na condição de espectador de um filme estamos no papel de quem *aceita* o jogo do faz-de-conta da representação, e, portanto, não vê cabimento em discutir questões de legitimidade ou autenticidade. No cinema acontece o fingimento, o ator está a serviço da ficção. “La máscara, colocada sobre el rostro del actor y sobre la sensibilidad artística del espectador, persiste todavía”³⁹⁶. No cinema não se supõe os bastidores – exceto no cinema moderno de desconstrução narrativa, se

³⁹⁴ XAVIER, Ismael. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 59.

³⁹⁵ GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.144.

³⁹⁶ A máscara, colocada no rosto do ator e sobre a sensibilidade artística do espectador, persiste sempre. QUIROGA, Horacio. (Tradução Minha) **Cine y literatura**. 1. ed. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 165

tomarmos como parâmetro os clássicos da linguagem cinematográfica – não fica à vista do espectador os microfones, as luzes, as personagens olhando para as câmeras denunciando sua presença ou o pessoal da equipe de filmagem. O cinema é *mise en scène* artificial dada como natural, “a tela não é uma moldura, como a do quadro, mas uma máscara que só deixa uma parte do evento ser percebida”³⁹⁷. Aceita e até acha bem-vindo o artifício do diretor que muda o significado de um gesto, “el cine, en cambio, pide, y la goza con imensa fruición, la verdade misma en los movimientos, en los ademanes y en los gestos”³⁹⁸.

O cinema mostrou ser um meio eficiente para a infiltração da Grande Empresa na própria alma do povo, já que não havia mais a opor-se-lhe um palco popular à maneira do teatro ateniense, romano, medieval, ibérico ou elisabehano, teatro acessível aos bolsos da grande massa: e levando-se em conta ainda que os circos não poderiam oferecer a ubiquidade e o controle, também, intelectual do cinema³⁹⁹.

Sobre o cinema, Roland Barthes, em *Saindo do Cinema* (1980), salienta que antes mesmo da nossa entrada na sala de projeção os acontecimentos se dão como se as condições clássicas da hipnose estivessem ali reunidas: “não é frente ao filme que sonhamos; é, sem o

³⁹⁷ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 148.

³⁹⁸ O cinema, por outro lado, pergunta, e desfruta com um prazer imenso, na verdade mesma dos movimentos, em seus modos afetados, em seus gestos. (Tradução Minha) QUIROGA, Horacio. **Cine y literatura**. 1. ed. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 169.

³⁹⁹ ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 65.

sabermos, antes mesmo de nos tornamos seus espectadores”⁴⁰⁰. A “ilusão” é minimamente pensada para que mergulhemos no mundo da ficção cinematográfica: as luzes se apagam muito devagar, o som toma corpo e, de repente, a tela reflete imagens *estranhamente familiares*. O essencial é a imagem ser convincente dentro dos propósitos do filme que procura instituir um mundo imaginário: “la pantalla es un simple, grande y luminoso espejo del alma”⁴⁰¹.

A luz que perfura a escuridão torna-se cada vez mais ainda íntima: “fecho com a imagem como se estivesse tomado pela famosa relação dual que funda o imaginário”⁴⁰². “Pues bien: el cine es un arte cuyos intérpretes dan la impresión de que nadie les ve cuando actúan entre ellos, y con mucha más razón cuando se hallan solos”⁴⁰³. Há na cena o pacto: *you pretend to deceive me and I pretend to believe you*, assim como o tal poeta nos disse para fingirmos que é dor a dor que deveras sentimos: “a obra de arte se comunica, apela aos sentimentos, ao intelecto e à imaginação [...], ou seja, é capaz de produzir um efeito especificamente estético”⁴⁰⁴. Ao assistirmos a um filme elegemos, rapidamente, nossas personagens favoritas e com elas nos envolvemos via amor, ódio, constrangimento, ternura, porque o cinema lida

⁴⁰⁰ BARTHES, Roland. **Saindo do cinema**: psicanálise e cinema. São Paulo: Global, 1980, p. 124.

⁴⁰¹ A tela é um espelho simples, grande e luminoso da alma. (Tradução Minha) QUIROGA, Horacio. **Cine y literatura**. 1. ed. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 223.

⁴⁰² BARTHES, Roland. **Saindo do cinema**: psicanálise e cinema. São Paulo: Global, 1980, p. 124.

⁴⁰³ Pois bem: o cinema é uma arte cujos intérpretes dão a impressão de que ninguém os vê enquanto atuam entre eles e com muito mais razão quando estão sozinhos. QUIROGA, Horacio. (Tradução Minha) **Cine y literatura**. 1. ed. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 172.

⁴⁰⁴ ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 201.

basicamente com afeto. E, se o filme não nos convence, é porque de alguma forma não nos tocou, não nos afetou. O afeto é anterior à razão, é alguma coisa que como se diz por aí: *acontece*. São grandes os esforços de sedução a que o cinema recorre: “a imagem está aí, frente a mim, para mim, analógica, global, impregnada: é um logro perfeito”⁴⁰⁵. O espectador tem acesso à cena registrada pela câmera, “o desenvolvimento gradual de uma maquinaria manipuladora de cenários e reprodutora de aparências”⁴⁰⁶.

A impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência destas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentação de investi-las de uma “realidade” que à ficção (noção e diegese), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme⁴⁰⁷.

O espectador de cinema tem um a profundidade de campo de abrir ativamente a possibilidade de leitura diante do quadrado mágico da tela; seu olhar é direcionado para detalhes, closes, percepções dadas pelo plano cênico. Ele não tem o poder de buscar diferentes ângulos para melhor observar o mundo, somente contempla sem participar da produção cinematográfica. Ele não escolhe o melhor ângulo, a melhor

⁴⁰⁵ BARTHES, Roland. **Saindo do cinema**: psicanálise e cinema. São Paulo: Global, 1980, p. 124.

⁴⁰⁶ XAVIER, Ismael. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. p. 64.

⁴⁰⁷ METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.23.

distância ou qual a perspectiva para a melhor observação. O espectador de cinema tem seus privilégios, mas algo, simultaneamente, lhe é roubado: o privilégio da escolha. É preciso aprender a ler um filme, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e dos conceitos, a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica

Será que no cinema acrescento à imagem? - Acho que não; não tenho tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não pensatividade; donde o interesse, para mim, do fotograma. Todavia, o cinema tem um poder que, à primeira vista, a fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver⁴⁰⁸.

Segundo Anatol Rosenfeld,

não resta a menor dúvida de que o filme oferece a uma personalidade artística possibilidades de expressão relativamente maiores do que o teatro (tomado como palco e não como literatura), visto o *metteur en scène* estar muito mais sujeito a uma obra literária que deverá interpretar com a maior lealdade possível, ao passo que o diretor cinematográfico, além de muitas vezes colaborar na preparação do cenário (pelo menos na Europa), costuma possuir maior independência (exceto em Hollywood, onde geralmente ele só executa um cenário rigorosamente elaborado). Evidentemente, encenadores como Max

⁴⁰⁸ BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 85-86.

Reinhardt ou Piscator, bem como Jacques Copeau, Jouvett, Stanislávski ou Meierhold, podiam ou podem exprimir-se, até certo ponto, pela seleção das peças, pela concepção geral com que impregnam uma peça, pela colaboração geral com o cenografista e pela interpretação que imprimem os atores; contudo, devem uma lealdade muito maior à obra literária do que o cineasta, já que o homem de teatro com frequência tem que contar com literatura de esmagadora importância, ao passo que o cineasta raramente é “exposto” a grandes perigos nesse sentido, podendo manipular, com o coração e a consciência tranquilos, o seu *sujet*. Dele exige-se até que não respeite a literatura no caso de extrair o argumento de uma peça ou de um romance. Na medida em que o teatro se desliga da obra dramática e se torna “teatro desenfreado”, na medida em que se impõe o “puro instinto do homem de teatro” e a cena se liberta até transformar-se em arte autônoma, nessa mesma medida a literatura se torna secundária: a cena se torna palco da revista, da “grande ópera”, da comédia musical. [...] Neste sentido, o filme é arte autônoma em medida muito mais elevada que o teatro, dando aos realizadores, em princípio, maiores possibilidades de auto-expressão. Isso está provado pelo simples fato de que se pode ler boa literatura teatral com grande proveito e prazer; raramente, porém, um editor se abalou a publicar um cine-cenário - a não ser para fins de ensaio e estudo - pois ele só tem existência verdadeira em função do filme realizado - e realizado por um verdadeiro artista⁴⁰⁹.

Walter Benjamin salienta as relações, como também as discrepâncias, existentes entre os pintores e os fotógrafos, no que diz

⁴⁰⁹ ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 205/206.

respeito aos valores artísticos respectivos das suas obras com o cinema e o teatro e seus princípios dramáticos: o estilo dos gestos, o tipo de ação e a vontade de fazer as emoções circularem entre o espaço da cena e a plateia. De modo geral, a passagem do teatro - e da literatura - para o cinema revela a forma como a arte (refiro-me à arte cinematográfica) opera na indústria cultural do século XX.

A passagem do palco à tela define uma continuidade pela qual um século de teatro popular desemboca no cinema, mobilizando o mesmo tipo de público, trazendo os mesmos atrativos e as mesmas histórias trabalhadas com os mesmos critérios dramáticos, agora apoiados em nova técnica⁴¹⁰.

O que está implícito nesse raciocínio é

a ideia do cinema e do teatro como blocos homogêneos de expressão, nitidamente separados pela técnica, não se atentando para o fato decisivo de que são os estilos, as formas de conceber o espetáculo, seja no palco, seja nas telas, que definem a relação do trabalho com o teor da experiência social e com o seu tempo. Dentro de um recorte, é a inscrição de uma peça ou de um filme em determinado movimento estético que constitui o fator mais relevante da análise, para além das diferenças de suporte técnico. Um cinema expressionista exhibe critérios de composição que o teatro e a pintura expressionistas ensinam e afasta-se dos primeiros naturalistas de representação tanto quanto as obras que o inspiram; o teatro e o cinema enquanto

⁴¹⁰ XAVIER, Ismael. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 64/65.

espetáculos populares não se discutem nos mesmos termos que o teatro e o cinema dirigidos a um público erudito e burguês mais restrito. Em síntese, não posso tomar Cinema e Teatro no singular para encaminhar uma discussão consequente de suas relações. Devo fazer demarcações, atento ao gênero (de teatro e de cinema) e atento à história⁴¹¹.

Há vários elementos que diferenciam o teatro e o cinema. De acordo com o ensaio benjaminiano *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* isto fica claro: 1. **Com relação à interpretação**, no teatro o ator faz sua apresentação em simultaneidade fenomenológica, com a atividade de recepção do espectador, os dois dividem o tempo presente. O teatro é por excelência a arte do presente e, por conseguinte, do efêmero. O que não é possível ao cinema, que apresenta no *agora*, o que se passou antes, mais ainda ao ser *fabricado* o cinema é montado de acordo com as filmagens em diferentes tempos. 2. **Em relação ao direcionamento do olhar**, no teatro o diretor não possui domínio sobre o olhar do espectador, ou sobre o enquadramento da cena, podendo no máximo fazer um recorte do espaço cênico com um pino de luz sobre o ator. Ao passo que no filme, o ângulo e o movimento de câmera, direcionam e aprisionam o olhar do espectador, o qual é conduzido o tempo inteiro, de acordo com o interesse do diretor, pela montagem cinematográfica, sendo que os gestos possuem uma dimensão maior no teatro ao passo que o cinema é mais centrado no olhar do ator.

⁴¹¹ XAVIER, Ismael. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 60.

O teatro é completamente diferente. O teatro é o aqui e agora: “há o intervalo, o ritual social, o espaço real do palco, a presença real do ator”⁴¹². O ator de teatro enfrenta e se adapta diante das reações diretas do público e, assim, nota-se a aparição única de algo distante, ou seja, a aura, ele inegavelmente vincula-se à sua aura, a qual é, sem dúvida, captada pela plateia.

O cinema não utiliza as mesmas velocidades de variação que o teatro e, sobretudo, porque as duas variações, a da língua e a dos gestos, não mantém no cinema a mesma relação. Sobretudo a possibilidade que o cinema tem de constituir diretamente uma espécie de música visual, como se fossem os olhos que apreendessem primeiro o som, enquanto o teatro tem dificuldade de se desfazer de um primado do ouvido, no qual até as ações são primeiro ouvidas.⁴¹³

No teatro, assistimos à cena à distância, apesar da intimidade partilhada sob nossos olhos, “no teatro, o olhar percorre a cena para buscar seu centro de interesse: a câmera, ao contrário, lança fochos de luz na profundidade do mundo e das coisas”⁴¹⁴. O ator de teatro, ao contrário do ator de cinema, não se apresenta diante de um público, e sim diante do aparelho: as cenas são repetidas inúmeras vezes. São diferentes mediações, o cinema é o sonho do homem, sua filosofia política e estética.

⁴¹² METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.23.

⁴¹³ DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: um manifesto de menos. O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.51.

⁴¹⁴ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 186.

A linguagem era manipulada de maneiras diferentes, conforme se quisesse sugerir um sonho, uma lembrança ou o ímpeto de agir. O rosto e, particularmente, os olhos do ator projetavam e recebiam sinais que organizavam a narrativa e criavam sentimentos. As imagens falavam através do olhar. E falavam para todos. Ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve saber ou ser capaz de decifrar, a imagem em movimento estava ao alcance de todo mundo. Uma linguagem não só nova como também universal: um antigo sonho⁴¹⁵.

A ideia de encenação, presente tanto no cinema como no teatro, traz uma contribuição ao desenvolvimento da reflexão sobre as relações entre ambas as artes. A ideia de encenação é capital, seja numa cena complexa e detalhada, em que a teatralidade emerge nos detalhes previstos em um plano de filmagem mais fechado; seja em narrativas recriadas por meio de improvisações no set de filmagem, a partir de uma estrutura de roteiro não tão delineada - há no ato de filmar uma escolha decidida para além da imprevisibilidade e dos acasos que porventura possam ocorrer. O que não é passível de ser modificado, pode ainda ser decidido pelo processo de montagem⁴¹⁶ do filme, que revela algumas

⁴¹⁵ CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 18.

⁴¹⁶ Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 13/14.

surpreendentes descobertas as quais superam, em alguns casos, o que se enxerga no ato da filmagem, da cena em si. “O sentido não está na imagem, ele é sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espectador”⁴¹⁷.

Há na cena teatral um largo processo de apreensão por parte do espectador, que é também um montador, selecionando com maior liberdade, ainda que de forma induzida, o foco de seu olhar. O desvio e a negação daquilo que se olha – do que se pode olhar – deriva de uma escolha, consciente ou não, mas particular. O cinema não é um teatro potencializado, tampouco o teatro seria a arte embrionária do cinema, eles se distinguem enquanto meios de produção, “a realidade total do espetáculo é mais forte no teatro que no cinema, mas a porção de realidade de que pode dispor a ficção é maior no cinema do que no teatro”⁴¹⁸. O cinema seria um teatro com mais possibilidades cênicas, pois teria à sua disposição recursos que a montagem permite tornarem-se infinitos.

Sobre a infinitude dos gestos cênicos afirma Deleuze,

Mas o importante, de todo modo, tanto no teatro quanto no cinema, é que as duas variações não devem ser paralelas. De um modo ou de outro, elas devem ser colocadas *uma dentro da outra*. A variação contínua dos gestos e das coisas e a variação contínua da língua e dos sons podem se interromper, se cortar e se recortar; mas as duas também devem continuar, formar um único

⁴¹⁷ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 68.

⁴¹⁸ METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.27.

continuum que será, segundo o caso, fílmico, teatral, musical, etc.⁴¹⁹

Não há limitação tecnológica que não possa ser substituída pelo poder da encenação; a concepção do dramático está no poder da insinuação. Horacio Quiroga, *Cine y literatura* (2007), traz de forma bastante divertida as marcantes diferenças entre a encenação teatral e a encenação cinematográfica.

PARA SER ARTISTA DE CINE

Aunque la técnica del sentimiento es más o menos la misma para el teatro que para el cine, y aun creyendo que haya excelentes tratados sobre la pasión teatral, no resistimos el placer de todos los procedimientos de expresión sentimental.

LA EXPRESIÓN DEL DOLOR: “El dolor indefinido se expresa fijando los ojos en el infinito, mientras la espalda se dobla y los brazos caen con abandono. El dolor suplicante se expresa dejando caer los brazos languidamente y volviendo las palmas de la mano al espectador, hasta llegar a unir las a la altura del pecho ... El dolor exasperado, aplicando el puño a la sien, mientras se sujeta la mano izquierda al corazón y el rostro mira a lo alto, con la mayor consternación y amargura... Para expresar la melancolía hay que comenzar por dar al cuerpo, en la posición en que se coloque, un elegante abandono, expresando una resignación de buen tono y sonriendo tristemente a un ensuêno lejano e invisible.

[...] AMOR PURO, EXALTADO, GALANTE Y SENSUAL. “El gesto del amor puro es el de un cierto rubor, con una mezcla de candorosa timidez y respecto, y un ingenuo arrobamiento de la mirada...

⁴¹⁹ DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: um manifesto de menos. O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.52.

El amor exaltado se expresa con un estado de visible agitación, que se interrumpe de vez en cuando con el ademán del que quiere arrancar de su cerebro un pensamiento, a fin de impedir que lo domine el vértigo que le arrebatara y le fascina...⁴²⁰

Quiroga segue

La sobriedad, en la arte cinematográfico, consiste en no exagerar la expresión fisonómica de los sentimientos. Lo mismo en el teatro, desde luego. Pero en este el juego del rostro se ve mal, o no se ve; y como dicho juego no ha sido nunca finalidad del teatro, reservamos para el cine la precitada definición, desde que la pantalla es un simple, grande y luminoso espejo del alma. Cuando en un tiempo el cine fue dominio del arte europeo, y del latino en particular, no hallamos la naturalidad y exactitud de las expresiones que en conjunto constituyen la sobriedad. Actores de gran fama teatral condescendieron en imprimir en la pantalla su juego fisonómico, que tan justo y medido nos pareciera desde las butacas. *Por fin – nos dijimos – tendremos actores de cine.* El resultado de aquella condescendencia fue el que todos conocemos, grandes y jóvenes, viejos e chicos: un lastimoso espectáculo de triste comicidad, en que las actrices eran vampirescas e ingenuas al mismo tiempo y a razón de veinte veces por segundo, según la velocidad de cada una para levantar las cejas; y donde los varones se llevaban las manos al pecho agitado, cada vez que querían demostrar emoción. A los mejores de entre ellos podía considerárseles simplemente exagerados, por incomprensión de un arte nuevo y extraño; los demás parecían unos locos,

⁴²⁰ QUIROGA, Horacio. **Cine y literatura**. 1. ed. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 251/252.

en razón de la movilidad extraordinaria de sus rostros y del énfasis constante de sus expresiones. Algo, en suma, semejante a los declamadores de salón, que no hallan modo de decir una cosa tan llana como “La noche era tranquila”, sin modular tragicamente la voz. Mas la pantalla es terrible cosa. Um héroe homérico, vestido de leyenda y arbitrariedad psicológica, puede acaso permitirse con éxito visajes de gran efecto en la galería. Pero cuando un hombre de nuestros días, de platalones doblados y zapatos de goma cuando llueve, recibe una carta de su esposa infiel, no hace nunca grandes gestos, ni se lleva las dos manos al pecho, como no lo hace tampoco mujer alguna ... si están solos. He aquí la cuestión, y el porqué de la incomprensión antes iludida. En la escena teatral, el actor posa siempre ante el público. Inútil que la pieza dramática pretenda darnos un trozo de vida; el actor sabe que a su costado hay dos mil personas que tienen los ojos fijos en él; y aunque en apariencia su rostro, su voz su alma están vueltos a su interlocutor dramático, y a nadie más que él ve, en verdade es con el público con quien comunica, y para quien se mueve y gesticula. La verdad de los sentimientos y su expresión, solo el cine nos la da hoy en día. El actor de cine (el *buen* actor) ignora totalmente que está en público. Se halla solo, con su persona y sus pensamientos. No sabe que, a cincuenta centímetros de su rostro, la máquina está registrando su expresión. Al recibir una carta de su mujer, acaso se levante, si es muy impresionable, o arroje la carta, o quede inmóvel con el ceño muy contraído. Pero no hará muecas dramáticas *pour la galerie*, porque un hombre solono hace jamás muecas por terrible que sea la impresión recibida, y unicamente en el estiramiento de los rasgos o algún tic personal acusará el desastre... Lo contrario de las señoras muy

nerviosas, que contienen sus crisis hasta el preciso momento de encontrar a un espectador⁴²¹.

⁴²¹ A sobriedade, na arte cinematográfica, consiste em não exagerar a expressão fisionômica dos sentimentos. O mesmo no teatro, é claro. Mas nisto o jogo da expressão parece ruim ou não é visto; e como o jogo nunca foi o objetivo do teatro, reservamos para o cinema a definição acima mencionada, uma vez que a tela é um espelho simples, grande e luminoso da alma. Quando o cinema era o domínio da arte europeia e, em particular, e dos latinos em particular, não encontramos a naturalidade e a precisão das expressões que juntos constituem sobriedade. Os atores de grande fama teatral aceitaram colocar na tela sua fisionomia, e os víamos dos assentos. *Finalmente - dissemos - teremos atores de cinema*. O resultado disso foi aquele que todos conhecemos, grande e jovem, velho e jovem: um espetáculo lamentável de comédia triste, em que a atrizes eram vampirescas e ingênuas ao mesmo tempo e a razão de vinte vezes por segundo, dependendo da velocidade de cada uma para levantar as sobrancelhas; e onde os homens seguravam as mãos no peito, sempre que queriam mostrar emoção. O melhor poderia ser considerá-los simplesmente exagerados, pela incompreensão de uma arte nova arte; os outros pareciam loucos, na razão da extraordinária mobilidade de seus rostos e a constante ênfase de suas expressões. Algo, em suma, semelhante aos declamadores de salão, que não conseguiam encontrar uma maneira de dizer algo tão simples como "A noite foi silenciosa", sem modular a voz tragicamente. Mas a tela é coisa terrível. Um herói homérico, vestido com lendas e arbitrariedade psicológica, talvez possa permitir-se com sucesso visões em larga escala na galeria. Mas quando um homem de nossos dias, com calças dobradas e sapatos de borracha em meio a chuva, recebe uma carta de sua esposa infiel, não faça grandes gestos, nem tome ambas as mãos no peito, como não a faz tampouco uma mulher... Se estão sós. Há aqui a questão e o motivo da incompreensão anteriormente iludida. Na cena teatral, o ator sempre se apresenta ante o público. Inútil que a peça dramática pretenda dar-nos um pedaço de vida; o ator sabe que ao seu lado há duas mil pessoas que estão fixadas nos olhos dele; e, embora aparentemente, seu rosto, sua voz, sua alma se voltem para seu interlocutor dramático, e não há mais nada que ele veja, em verdade é com o público que ele se comunica, e para quem ele se move e gesticula. A verdade dos sentimentos e sua expressão, apenas o cinema nos dá hoje. O ator do filme (o bom ator) ignora totalmente que ele está em público. Ele está sozinho, consio mesmo e seus pensamentos. Não sabe que a cinquenta centímetros de seu rosto, a máquina está registrando sua expressão. Ao receber uma carta de sua esposa, acaso se levante, se é muito impressionável, atira a carta, ou permanece imóvel com o semblante muito contraído. Mas não fará expressões muito dramáticas na cena, porque um homem nunca faz caras e bocas, não importa quão terrível seja a impressão, e somente o estritamento das emoções ou algum tic pessoal acusará o desastre... O oposto das senhoras muito nervosas, que contêm suas crises até o momento preciso de encontrar um espectador. (Tradução Minha) QUIROGA, Horacio. **Cine y literatura**. 1. ed. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 223-226.

O cinema tem mais recursos de montagem – ele se fragmenta aos olhos, se a cena é tediosa ou chata, podemos sempre cortar para uma paisagem. Jean-Luc Godard em artigo publicado na *Cahiers du Cinéma*, considera que:

Alain Resnais est le deuxième monteur du monde derrière Eisenstein. Monter, pour eux, veut dire organiser cinématographiquement, c'est-à-dire prévoir dramatiquement, composer musicalement, en d'autres mots encore, les plus beaux: mettre en scène⁴²².

O teatro tem a onipresença, enquanto o cinema só atinge esta totalidade sendo mosaico. Os recursos cênicos como o cenário, o processo de iluminação, a construção da cena, tão simbólicos no teatro, são recursos mecânicos no cinema. A descoberta do corte abriu as portas para a montagem, o enquadramento, a profundidade, os movimentos da câmera, a iluminação - seleciona, direciona e cria uma camada a mais de símbolos estéticos sobrepostos a crua e simples encenação. A sucessão das imagens criada pela montagem cinematográfica produz novas relações a todo instante e, por assim dizer, sempre somos levados a estabelecer ligações não existentes na imagem projetada na tela.

Tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, cinema dispõe de todo

⁴²² Alain Resnais é o segundo maior montador do mundo depois de Eisenstein. Montar, para eles, quer dizer organizar cinematograficamente, quer dizer prever dramaticamente, compor musicalmente, em outras palavras ainda, o melhor: encenar. (Tradução Minha) GODARD, Jean-Luc. Chacun son Tours. **Cahiers du Cinéma**, Paris, nº 92, 1959, p. 37.

um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado. Podemos considerar que, no final do cinema mudo, esse arsenal estava completo. Por um lado, o cinema soviético levou às últimas consequências a teoria e a prática da montagem, enquanto que a escola alemã fez com que a plástica da imagem sofresse todas as violências possíveis (cenário e iluminação). É claro que, além do alemão e do soviético, outros cinemas também contam, mas seja na França, na Suécia ou na América, não parece que a linguagem cinematográfica careça de meios para dizer o que ela tem a dizer. Se o essencial da arte cinematográfica consiste em tudo o que a plástica e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada, a arte muda é uma arte completa. O som só poderia desempenhar, no máximo, no papel subordinado e complementar: em contraponto à imagem virtual. Mas esse possível enriquecimento, que no melhor dos casos só poderia ser menor, corre o risco de não ter muito peso no preço do lastro de realidade suplementar introduzido ao mesmo tempo pelo som. (...) se deixarmos de considerar a montagem e a composição da imagem como a própria essência da linguagem cinematográfica, o aparecimento do som não constitui mais rachadura estética que divide dois aspectos radicalmente diferentes da sétima arte. Um certo cinema pensou ter morrido com a banda sonora; não foi de modo algum “o cinema”: o verdadeiro plano de clivagem estava noutra parte, continuava – e continuava – sem ruptura, a atravessar 35 anos da história da linguagem cinematográfica⁴²³.

A grande importância do cinema, na compreensão humana da vida, vem de sua possibilidade de manipular o tempo. O quadro parado

⁴²³ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 68-70.

fixa o instante eterno, a câmera rápida denuncia a vida e a montagem “veículo do ritmo, é a noção mais sutil e, ao mesmo tempo, a mais essencial da estética cinematográfica”⁴²⁴ faz desaparecer um tempo que prendia inexoravelmente um momento ao outro, “a imagem fílmica está sempre no presente. Enquanto fragmento da realidade exterior, ela se oferece ao presente de nossa percepção e se inscreve no presente de nossa consciência”⁴²⁵. O que é invisível no cinema é a própria realidade. “O que a plateia não vê é o subterfúgio. A ficção, a própria natureza do filme, as técnicas da filmagem e da projeção - tudo é esquecido, afastado pelo poder físico da imagem falada, aquela máscara barulhenta colocada sobre o semblante da realidade”⁴²⁶. No cinema, você pensa, vive e sente o momento, o plano, a imagem: “nenhuma imagem é real a não ser que decidamos que ela é”⁴²⁷. No teatro, faz-se exatamente o mesmo, depois se repete mil vezes a cena até que ela perca o sentimento, e assim, o ator encontra sua forma artística.

Dado essa primazia do visual, a diferença vem da técnica: o que o *tableau teatral* sugere pela configuração visível da cena, o cinema pode oferecer, com maior controle, mediante enquadramentos variados. Nesses é a posição da câmera que materializa a ideia do vértice do cone daquele ponto de observação pelo qual a cena se volta. A mobilidade dos pontos de vista, tornada

⁴²⁴ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 179.

⁴²⁵ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 23.

⁴²⁶ CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. p. 48.

⁴²⁷ CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. p. 121.

possível pela câmera cinematográfica, só veio ampliar os recursos de expressão, potencializando o que, nos termos do postulado melodramático de legibilidade moral do mundo, torna mais visível o sentido dos fatos e gestos, o teor dos dramas vividos⁴²⁸.

Em suma, o cinema é ilusionismo completo. A combinação de imagens “meio de dar movimento a duas imagens estáticas”⁴²⁹ cria significados amplos. A montagem suscita a participação ativa do espectador que ao invés de testemunhar passivamente toma partido diante das implicações morais do filme, ela “faz suscitar a participação ativa do espectador”⁴³⁰. Desperta o espectador - em equivalência ao distanciamento brechtiano - e o obriga mediante atuação cênica do ator a ser “um indivíduo capaz de tomar partido diante das implicações morais do espetáculo”⁴³¹.

Disse, na Universidade do México, em 1953, Luís Buñuel, em uma de suas raras falas, sobre o cinema:

a pálpebra branca da tela teria apenas que refletir a luz que lhe é peculiar e poderíamos explodir universo... O filme é uma magnífica e perigosa arma, se manejada por um espírito livre. Ele é o mais admirável instrumento conhecido para expressar o mundo dos sonhos, da emoção, do instinto. O mecanismo que cria a imagem cinematográfica é, por

⁴²⁸ XAVIER, Ismael. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 66.

⁴²⁹ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 180.

⁴³⁰ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 180.

⁴³¹ ⁴³¹ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 37.

seu próprio funcionamento, a forma de expressão humana que mais se assemelha ao trabalho da mente humana durante o sono. Um filme parece ser uma imitação involuntária do sonho... A escuridão que gradualmente invade a sala é o equivalente ao fechar dos olhos. É o momento em que a incursão noturna ao inconsciente começa na tela e nas profundezas do ser humano. Como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem em dissoluções, e o tempo e o espaço se tornam flexíveis, contraindo-se ou se expandindo à vontade. A ordem cronológica e a duração relativa não correspondem mais à realidade⁴³².

Andrei Tarkovski, afirmou que o cinema nunca poderá substituir o teatro e vice-versa, pois se tratam de duas artes singulares e complementares:

o cinema não tem nada do fascínio do contato direto entre ator e público, uma característica tão marcante no teatro. O cinema, portanto, nunca substituirá o teatro. O cinema vive da sua capacidade de fazer ressurgir na tela o mesmo acontecimento, vezes e vezes – por sua própria natureza é uma arte, por assim dizer, nostálgica. No teatro, por outro lado, a peça vive, desenvolve-se, estabelece uma relação de empatia. É um meio diferente de autoconsciência para o espírito criador⁴³³.

⁴³² CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. p. 85-86.

⁴³³ TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 167-168.

Outro exemplo dá-nos Deleuze no que respeito à hibridação do teatro para o cinema ou da teatralidade no cinema, ao abordar a obra de Jacques Rivette (1928).

Ao longo de toda sua obra Rivette elabora uma fórmula em que se defrontam o cinema, o teatro e a teatralidade distinta do cinema: *L'amour par terre* é sua expressão mais perfeita, que se tornará pesada se expusermos teoricamente, enquanto inspira justamente as combinações mais flexíveis. As personagens ensaiam uma peça; mas, justamente, o ensaio implica que ainda não atingiram atitudes teatrais que correspondem a seus papéis e à intriga da peça, que as ultrapassa; em compensação, são remetidas a atitudes parateatrais que tomam com relação à peça, a seu papel, umas em relação as outras [...] Vão secretar um gestus que não é real nem imaginário, cotidiano nem cerimonial, mas situa-se na fronteira dos dois e, por sua vez, remeterá ao exercício de um sentido verdadeiramente visionário ou alucinatório. [...] Parece que as personagens ricocheteiam na parede do teatro, e descobrem atitudes puras, tão independentes do papel teatral, quanto de uma ação real, embora ressonância com ambos. [...] É uma esplêndida demonstração de posturas. Neste sentido, Rivette inventa uma teatralidade do cinema completamente diferente da teatralidade do teatro (até mesmo quando o cinema se serve deste como referência)⁴³⁴.

⁴³⁴ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 189.

2.1 A imagem cinematográfica

O cinema moderno da *imagem-tempo* surge na filosofia de Deleuze como um elemento absolutamente necessário, não por motivos técnicos ou de novos suportes próprios do cinema, mas antes por uma ruptura de um modo de pensar: “o nascimento de um cinema livre, que teria definitivamente despedido as pretensas regras sintáticas da *gramática cinematográfica*”⁴³⁵. A crise da *imagem-ação* no cinema europeu dos anos 40 significa concretamente que a narrativa com base no esquema ação-reação: 1. dá lugar ao tempo da observação feita por pessoas comuns; 2. dá lugar a um cinema do observador: o cinema torna-se uma expressão artística no qual o tempo está desajustado⁴³⁶. O

⁴³⁵ METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 175.

⁴³⁶ Não se trata, contudo, de lançar sobre o cinema de 1930 a 1940 um descrédito que não resistiria, aliás, de modo algum, à evidência de algumas obras-primas, mas simplesmente de introduzir a ideia de um progresso dialético cuja grande articulação é marcada pelos anos 40. É verdade que o cinema falado anunciou a morte de uma certa estética da linguagem cinematográfica, mas somente daquela que o distanciava mais de sua vocação realista. Da montagem, no entanto, o cinema falado tinha conservado o essencial, a descrição descontínua e a análise dramática do evento. Renunciou à metáfora e ao simbolismo para esforçar-se na ilusão da representação objetiva. O expressionismo da montagem desapareceu quase que completamente, mas o realismo relativo do estilo de decupagem, que triunfa geralmente por volta de 1937, implicava numa limitação congênita da qual não podemos nos dar conta enquanto os assuntos tratados lhe eram perfeitamente apropriados. É o que acontecia numa comédia americana, que atinge sua perfeição no âmbito de uma decupagem em que o realismo de tempo não desempenha papel algum. Essencialmente lógica, como o *vaudeville* e o jogo das palavras, perfeitamente convencional em seu conteúdo moral e sociológico, a comédia americana só tinha a ganhar com o rigor descritivo e linear, com os recursos rítmicos da decupagem clássica. Foi, provavelmente, sobretudo com a técnica de Stroheim-Murnau, quase eclipsada de 1930 a 1940, que o cinema reata mais ou menos conscientemente durante os últimos dez anos. Mas ele não se limita a prolongá-la, busca também ali o segredo de uma

cinema neorrealista do pós-guerra tentou mostrar o intolerável e o impossível e, neste sentido, surgiram novas relações entre a imagem e a temporalidade, segundo o filósofo.

O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado: por isso o plano sequência tendia a substituir a montagem das representações. O neo-realismo inventava, pois, um novo tipo de imagem. (...) o neo-realismo produzia uma “mais de realidade” formal ou material. Mas não temos a certeza de que o problema possa ser colocado assim ao nível do real, seja pela forma ou pelo conteúdo. Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de

regenerescência realista do relato; este torna-se novamente capaz de integrar o tempo real das coisas, duração do evento ao qual a decupagem clássica substituíra insidiosamente um tempo intelectual abstrato. Longe, porém, de eliminar definitivamente as conquistas da montagem, ele lhes dá, ao contrário, uma relatividade e um sentido. É apenas uma relação e um realismo acrescido à imagem que um suplemento de abstração se torna possível. O repertório estilístico de um diretor como Hitchcock, por exemplo, estendeu-se dos poderes do documento bruto às superposições e aos *closets*. Mas os primeiros planos de Hitchcock não são os de C.B. de Mille em *Enganar e perdoar*. São apenas uma figura de estilo entre outras. Em outros tempos, no tempo do cinema mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem *descrevia*; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor *escreve* diretamente em cinema. A imagem – e sua estrutura plástica, sua organização no tempo –, apoiando-se num maior realismo, dispõe assim de muitos mais meios para infletir, modificar de dentro a realidade. O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista. BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.80/81.

novos signos, que a levassem para além do novo movimento?⁴³⁷

Para Deleuze, a crise da *imagem-movimento* é uma passagem necessária para a imagem ótica e sonora pura da *imagem-tempo* representada nos anos 40, pelo neorrealismo italiano, e nos anos 60, pela *Nouvelle Vague*. Quer dizer, essa crise leva ao questionamento dos liames sensório-motores constitutivos da imagem-ação, dando nascimento a um cinema que exige cada vez mais pensamento. No novo cinema a percepção não se prolonga mais em ação, deixa de existir em função da ação e se relaciona diretamente com o pensamento, sem o intermédio do movimento: “a situação não se prolonga diretamente em ação – não é mais sensório-motora, como no realismo, mas, antes, ótica e sonora, investida pelos sentidos”⁴³⁸.

A criação de um novo tipo de imagem, que liberta o cinema da imagem-movimento⁴³⁹, se deve ao neorrealismo italiano. Foi primeiro

⁴³⁷ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.09.

⁴³⁸ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.13.

⁴³⁹ A imagem-movimento, por se referir a seu intervalo, constituía a imagem-ação: esta, em seu sentido mais amplo, comportava o movimento recebido (percepção, situação), a impressão nela marcada (afecção, o próprio intervalo), o movimento executado (ação propriamente dita ou reação). O encadeamento sensório-motor era, portanto, a unidade do movimento e de seu intervalo, a especificação da imagem-movimento ou a imagem-ação por excelência. Não tem cabimento falar em cinema narrativo que corresponderia a este primeiro momento, pois a narração resulta do esquema sensório-motor, e não o inverso. Mas, justamente, o que põe em questão esse cinema de ação após a guerra é a própria natureza do esquema sensório-motor: a ascensão de situações às quais já não podemos reagir, como exigia a imagem-movimento. DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 323.

na Itália que se produziu a grande crise da imagem-ação: “com Rossellini, De Sica, Fellini, Francesco Rosi”⁴⁴⁰. Deleuze apresenta algumas características dessa nova imagem responsável pelo questionamento da imagem clássica e do esquema sensorio-motor, por exemplo, as situações se tornam dispersivas, lacunares, com múltiplos personagens, que às vezes aparecem como principais, às vezes tornam-se secundários, personagens entre os quais as interferências são pequenas. Como, exemplifica-nos Deleuze em *Ladrões de bicicleta*.

De Sica constrói a celebra sequência que Bazin dava como exemplo: a jovem empregada entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados, limpando um pouco, expulsando as formigas com um jato d’água, pegando o moedor de café, fechando a porta com a ponta do pé esticado. E quando seus olhos fitam sua barriga de grávida, é como se nascesse toda a miséria do mundo. Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquemas sensorio-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma *situação ótica pura*, para a qual a empregadinha não tem resposta ou reação. Os olhos, a barriga: um encontro ...⁴⁴¹

Deleuze estabelece que “a forma da balada/perambulação, a difusão dos clichês, os acontecimentos que mal concernem àqueles a quem acontecem, em suma, o afrouxamento dos vínculos sensorio-

⁴⁴⁰ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.09.

⁴⁴¹ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.10.

motores”⁴⁴², todos são a condição negativa da nova imagem pensante, que se dá precisamente com o surgimento de situações óticas e sonoras puras, capazes de romper com o esquema sensório-motor: “eles tornaram possível, mas ainda não constituíam, a nova imagem”⁴⁴³. E com isso Deleuze quer dizer que “o que a constituiu é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas”⁴⁴⁴, ou seja, é pela criação de situações óticas e sonoras puras que o cinema impede a percepção de se prolongar em ação para relacioná-la diretamente com o pensamento e com o tempo.

A imagem-movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição relativa faz ela variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ele exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem-movimento ao plano, chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo. Daí uma primeira tese: é a primeira montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. Por isso a ligação não pode ser mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes. Como Eisenstein costumava repetir, é preciso que a montagem proceda por alternâncias, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma, por toda uma

⁴⁴² DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.11.

⁴⁴³ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.12.

⁴⁴⁴ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.12.

atividade de seleção e de coordenação, para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência. Essa posição de princípio implica que a própria imagem-movimento esteja no presente, e nada mais⁴⁴⁵.

Nas narrativas modernas o tempo se libertou da cronologia, a linearidade temporal não importa mais, “não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos libertos”⁴⁴⁶. O tempo se liberta de uma amarração espacial, e este, torna-se um *espaço qualquer de um lugar qualquer*. Aquele que “não tem mais coordenadas, é um puro potencial, expõe apenas potências e qualidades puras, independentemente do estado de coisas ou dos meios que os atualizam”⁴⁴⁷, um espaço vazio, um lugar sem distinções ou distâncias, onde conexão entre os mais variados planos torna-se possível.

O real é sempre uma inferência, um falso realismo; ele sugere acabar com mitos da dicotomia forma/conteúdo e da placenta realista, lembrando que os filmes mais representativos do cinema moderno manifestam plena consciência do irreal da linguagem do cinema – ‘o que vale é o como’. Cita-se Godard, Resnais e Antonioni, em favor da desenvoltura de um estar fenomenológico e de uma vigência

⁴⁴⁵ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 48.

⁴⁴⁶ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.13.

⁴⁴⁷ DELEUZE, Gilles. **Cinema 1. A imagem movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.153.

simultânea do figurativo-não figurativo, do orgânico-inorgânico⁴⁴⁸.

A ilusão do espetáculo fílmico ao ativar o inesperado, acaba provocando um distanciamento - as técnicas de distanciamento, como aquelas empregadas por Bertolt Brecht, foi ele “quem criou a noção de gestus, fazendo dela a essência do teatro, irredutível à intriga ou ao assunto: para ele, o gestus deve ser social, embora reconheça que haja outras espécies de gestus”⁴⁴⁹.

O Gestus mostra um conjunto social de valores na maneira como eles se tornam particulares em cada homem: “não é sair do domínio da representação, é apenas passar de um polo dramático da representação burguesa para um polo épico da representação popular”⁴⁵⁰. Por isso, constrói-se, por si só, desde o início dentro de um plano de indecidibilidade, um entre dois, que não deixa de se mover entre o particular e o coletivo. Ao contrário do trabalho de interpretação tradicional, que funde o ator à personagem numa mesma figura em cena, o Gestus se estabelece como elemento diferencial, uma fissura entre ambos, afastando-os cada vez mais. Nesse sentido, o novo modo narrativo faz com que leitor-espectador experimente a cena, uma vez que o ponto final não tem mais lugar pré-definido. Por assim dizer, com

⁴⁴⁸ GRUNEWALD, José Lino. **Vertentes do cinema moderno**: inventores e mestres. Campinas: Pontes, 2003, p. 18-21.

⁴⁴⁹ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 230.

⁴⁵⁰ DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: um manifesto de menos. O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.57.

o *desaparecimento* do cinema clássico, o espectador relaciona-se com uma arte que traz o desassossego do pensar.

Como forma de atualização do conceito gestual, Brecht o destaca não mais como comunicação de um sentido anterior, porém como um gesto de produção que se interrompe. E ao provocar essa nova percepção concebe o ator como produtor de signos e não apenas reproduzidor de sentidos expostos em gesto. O sentido (des)articulado por Brecht pressupõe uma maneira de encarar diferenciadamente o gesto individual da cena, ou seja, o *gestus* diferencia-se do gesto puramente individual dos cabelos ao vento para significar liberdade e se compõe de movimentos de um ser frente a outro, como um modo social de se pôr em cena. Brecht defendia que o típico gesto comum é desnecessário e inexpressivo. O que interessava a ele era o gesto significativo, no qual a ação cênica deva mostrar certa atitude entre si e o universo social.

Em vista disso, para o teatro épico, a interpelação da ação está em primeiro plano, portanto, a noção brechtiana de *Gestus*, inicialmente, se define como um procedimento eminentemente físico no trabalho do ator. Ele designa os gestos, as atitudes, as expressões faciais, as palavras, as entonações, o ritmo, as nuances e até mesmo as variações e quebras na fala e nos gestos. O uso desse material serve para o ator mostrar para a plateia as relações sociais que marcam as características da sua personagem, através de concretas atitudes.

O cinema clássico, a partir da *nova onda*, coloca-se mais pessoal, afinal, o cinema como a literatura, antes de ser uma arte particular, é uma arte que pode exprimir qualquer setor do pensamento. Na literatura, o narrador tem por tradição histórica, o poder de analisar

as personagens via onisciência narrativa, focalização interna, monólogo interior ou a narração em primeira pessoa vista como faceta da própria escrita. No cinema, deparamo-nos com a câmara e sua *função* narrativa, a função de registo de ponto de vista específico: o do realizador. A imagem que o espectador recebe é sempre exterior: a voz em *off*, a visão subjetiva e outros mecanismos técnicos como o croma, as deformações sonoras, as aparições musicais.

2.2. Medos Privados em Lugares Públicos. (*Coeurs*, 2006)

Com um olhar detido nas vidas dominadas pela solidão e pelo cotidiano que beira a mediocridade, assiste-se ao filme *Medos Privados em Lugares Públicos* (*Coeurs*, 2006), adaptado por Jean-Michel Ribes, a partir da peça teatral, *Fears in Public Places*, do inglês Alan Ayckbourn. Os primeiros minutos de filme parece-nos dizer respeito a uma história clássica de desenvolvimento psicológico: as personagens estão presas em seu pequeno mundo, mostrando-se pouco a pouco ao espectador. O corretor de imóvel Thierry (André Dussolier) nutre sentimentos pela funcionária que trabalha com ele, Charlotte (Sabine Azéma). Gaëlle (Isabelle Carré) é a irmã mais nova de Thierry, e busca um relacionamento marcando encontros às escuras através de anúncios. Charlotte, por sua vez, trabalha à noite cuidando de Arthur⁴⁵¹, o pai doente de Lionel (Pierre Arditi), um solitário barman de um luxuoso hotel em que Dan (Lambert Wilson), o ex-oficial do exército, bebe com frequência. Dan é noivo de Nicole (Laura Morante), ela busca um bom apartamento para que o casal more com a ajuda do corretor Thierry.

As personagens encontram-se tão devassadas dentro de suas almas solitárias, que nós, enquanto espectadores, podemos chegar ao ponto de retrairmo-nos diante do ridículo e da intimidade revelada: o drama mescla-se à comédia e ao riso quando Thierry assiste a uma fita pornográfica e tenta assediar Charlothe, sua colega de trabalho, ou ainda quando Gaëlle busca um encontro às escuras e, encontra Daniel, o noivo

⁴⁵¹ A câmara jamais o mostra - só ouvimos sua voz, “dublada” pelo ator Claude Rich.

desempregado de Nicole. Cada personagem tece, na verdade, seu próprio labirinto, sua própria solidão, que de tão intensa passa a adquirir forma própria: “a cidade se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas”⁴⁵².

O filme se desenvolve desde o começo num jogo de maquinação mental para estabelecer equivalências entre um material de base escrita (a peça teatral) e a encenação teatral operada pela câmera, há a presença da neve como cortina teatral que abre e fecha os atos cênicos. Neste sentido o ambiente criado por Resnais já pressupõe um jogo dialético entre imagem e o gesto épico, teatral. O espaço cinematográfico não nega nem recusa a origem teatral do texto. Não faz teatro filmado, mas também não faz cinema ilusionista. Sabe-se, desde as primeiras cenas, que aquela é uma Paris imaginária, artificial, gelada, onde neva o tempo todo, porque também há gelo nos corações das pessoas. A solidão explicitada no filme não é vista apenas nas tramas de cada uma daquelas personagens, e em suas buscas por afeto, mas também no gélido clima parisiense: "no princípio, não há nada a ver exceto neve, a suja que já assentou e a limpa que avança devagar"⁴⁵³ - não há qualquer registro externo minimamente significativo da cidade e os poucos flashes captados por Alain Resnais, quando mostram as personagens entrando e saindo de ambientes diversos, não passam de assustadoras imagens de uma nevasca interminável.

⁴⁵² BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 197.

⁴⁵³ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 156/157.

Em *Medos Privados em Lugares Públicos* o entretenimento dá lugar à reflexão: “o olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo em que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade”⁴⁵⁴. Alain Resnais, sem nenhuma preocupação em agradar, associado à arte cinematográfica, atribui a Paris – a cidade em constante movimento - a paralisia: “torna-se quebradiça como o vidro, mas, também como o vidro, transparente”⁴⁵⁵. A solidão cai nas janelas, nos casacos das personagens, e em praticamente todas as fusões que dividem as cenas sente-se o cheiro da melancolia, receios íntimos que se abrigam atrás das conveniências sociais e se expressam com dificuldade no espaço público.

Trata-se de um filme de espaços fechados no qual as personagens interagem com certa desenvoltura no âmbito social e hesitam diante de uma abordagem mais íntima. Nas cenas vemos as personagens indo de um lado para o outro, dando voltas em si mesmas, e não chegando a lugar algum: “o spleen, que anula o interesse e a receptividade”⁴⁵⁶, é a marca do poeta símbolo da melancolia moderna, Charles Baudelaire⁴⁵⁷.

Cada passo assusta uma canção, uma rixa, o bater de roupa gotejante, o estrepitar de tábuas, a choradeira de crianças de peito, o tilintar de baldes. Basta ter-se perdido nestas paragens para, com a rede de pesca,

⁴⁵⁴ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 18.

⁴⁵⁵ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 81.

⁴⁵⁶ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103.

⁴⁵⁷ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

seguí-los quando, vacilantes, esvoaçam no silêncio. Pois nesses recantos desolados, cada som e cada coisa ainda tem seu próprio silenciar, como, ao meio-dia, nas alturas, há um silenciar do galo, um silenciar do machado, um silenciar dos grilos. Porém, a caçada é perigosa e, por fim, o perseguidor desaba quando, por trás, como um gigantesco vespão, o trespassa uma pedra de amolar com o ferrão sibilante.⁴⁵⁸

Na grande Paris, capital do século XIX⁴⁵⁹, de acordo com Benjamin, a condição melancólica do sujeito moderno é representada pelo poeta *flâneur*, que vagueia em busca de fragmentos do passado na contramão da multidão urbana dissolvida pelo capitalismo industrial. Se Baudelaire desejava a solidão, era na multidão que floresceria a atividade da *flânerie*, a prática de observar as galerias que decoravam Paris, “errando por entre os que passam, surge o flâneur”⁴⁶⁰, solitária personagem a um só tempo integrada e afastada das multidões citadinas a tudo observava, devaneando em seu pensar, perambulando pela cidade, com um ritmo próprio – para o homem das multidões, a rua é sua casa. Assim, também Dan envidraçado em seu trabalho e ao mesmo tempo fechado em sua casa buscava na neve uma possibilidade de encontro.

⁴⁵⁸ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 199.

⁴⁵⁹ Expressão de Walter Benjamin, título de um de seus ensaios sobre a modernidade em Baudelaire.

⁴⁶⁰ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 51.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso jubilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir toscamente⁴⁶¹.

Uma vez que a experiência da modernidade se desdobra no agitado centro dos aglomerados urbanos, será ela inevitavelmente suscetível a recorrentes choques. Segundo Benjamin, “Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico”⁴⁶². Choques que têm seu lugar no encontro das massas, formadas pela multidão de transeuntes, cujos semblantes e trajetórias “não são senão de uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas”⁴⁶³.

Esta multidão, cuja existência Baudelaire jamais esquece, não foi tomada como modelo para nenhuma de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta, da mesma forma que também representa a imagem oculta de ser decifrada: os golpes que desfere destinam-se a abri-lhe o caminho através da multidão. É verdade que os subúrbios, através dos quais o poeta segue abrindo

⁴⁶¹ BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 20.

⁴⁶² BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 111.

⁴⁶³ BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 112.

seu caminho estão desertos [...] é a multidão fantasma de palavras, dos fragmentos, dos indícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética⁴⁶⁴.

O tumulto da metrópole será não apenas um “derradeiro refúgio”⁴⁶⁵, mas também o “mais novo entorpecente do abandonado”⁴⁶⁶. “Diariamente a cidade lança neste rio suas sólidas construções e seus sonhos de nuvens como se fossem imagens”⁴⁶⁷. Em Baudelaire, a forma subjetiva do indivíduo já se completou, ele se vê isolado entre seus semelhantes, seus rivais, seus irmãos, todos tão desenraizados quanto ele: “flâneur ou promeneur, Baudelaire incarne un nouveau regard venu à l’homme moderne”⁴⁶⁸. A melancolia, em Baudelaire, é a relação com o espaço público da cidade marcado pela perda do pertencimento às formas comunitárias de convívio que a modernidade destruiu. Cidade-sujeito em mutação materializada pela impureza do que há com “um público muitas vezes analfabeto, saturado de séries americanas, egípcias ou indianas, filmes de karatê”⁴⁶⁹. O artista verá sua condição radicalmente transformada, ou seja, a multidão que outrora fascinou o

⁴⁶⁴ BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 113.

⁴⁶⁵ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 51.

⁴⁶⁶ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 51.

⁴⁶⁷ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: rua de mão única**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.198.

⁴⁶⁸ Observador ou passante, Baudelaire encarna um novo olhar para o homem moderno. (Tradução Minha) BAUDELAIRE, Charles. **Le spleen de Paris (Petits poèmes en prose)**. Paris: Livre de Poche, 2003, p. 31.

⁴⁶⁹ DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 259.

flâneur, agora é fonte de dor e amargura, recebendo-o a cotoveladas, “lá onde a vida privada dá o tom, há tão pouco espaço para o flâneur como no trânsito da city”⁴⁷⁰.

Para Benjamin, não cabe mais à arte contemporânea a função de conforto ou consolo, porém, denunciar a alienação dos sujeitos decorrente das transformações sofridas pela sociedade capitalista: “uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem”⁴⁷¹. O excesso estaria presente na vida moderna devido à intensidade e à velocidade dos estímulos perceptivos que passam a nos rodear: estímulos visuais e auditivos, mas também a velocidade necessária e imposta ao trabalhador na linha de montagem num montante impossível de ser elaborado pelo psiquismo. Em sua dimensão de excesso perceptivo, os choques seriam os responsáveis pela produção de homens anestesiados e desmemoriados.

A angustiante riqueza de ideias que se difundiu entre, ou melhor, sobre as pessoas, com a renovação da astrologia e da ioga, da Christian Science e da quiromancia, do vegetarianismo e da gnose, da escolástica e do espiritualismo, é o reverso dessa miséria. Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização. Pensemos nos esplêndidos quadros de Ensor, nos quais uma grande fantasmagoria enche as ruas das metrópoles: pequeno-burgueses com fantasias carnavalescas, máscaras disformes brancas de farinha, coroas de folha de estanho, rodopiam imprevisivelmente ao longo das ruas. Esses quadros são talvez a cópia da

⁴⁷⁰ BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 124.

⁴⁷¹ BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 115.

Renascença terrível e caótica na qual tantos depositam suas esperanças. Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?⁴⁷²

Baudelaire representa o declínio da figura clássica do artista ao escrever suas *Flores do Mal*⁴⁷³: o poeta “teve em mira leitores que se veem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica, dedicando seu livro àqueles que lhe são semelhantes”⁴⁷⁴. Não obstante, ele identificará o artista moderno à figura do herói em uma comparação claramente estabelecida a Constantin Guys. Baudelaire, de acordo com Benjamin, teria assumido para si a tarefa heroica de, através de sua poesia, emprestar uma forma simbólica à modernidade, já que ele percebeu muito cedo, que a modernidade é uma época disforme que se caracteriza por ser o que menos se parece consigo mesmo – “La décision de Baudelaire d’adopter la forme du poème en prose authentifie un geste spécifiquement moderne”⁴⁷⁵.

A metrópole moderna fundamenta uma nova mitologia, onde as construções assumem ‘o papel do

⁴⁷² BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.115.

⁴⁷³ Flores do Mal.

⁴⁷⁴ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 103.

⁴⁷⁵ A decisão de Baudelaire de adaptar a forma do poema em prosa dando a ele um gesto específico moderno. (Tradução Minha) BAUDELAIRE, Charles. **Le spleen de Paris (petits poèmes en prose)**. Paris: Livre de Poche, 2003, p. 21.

subconsciente'. Os primeiros momentos da Revolução Industrial – construções em ferro, como as estações ferroviárias e os pavilhões de exposições, ou as passagens como as precursoras das lojas de departamento repercutem fortemente no imaginário coletivo⁴⁷⁶.

A racionalidade aparentemente infinita do capitalismo consiste em fazer com que as resistências do inconsciente trabalhem a seu favor, ao incluir as representações recalcadas como valor agregado às mercadorias: "Sob o capitalismo o poder e o dinheiro se tornaram grandezas comensuráveis. Qualquer quantidade dada de dinheiro é convertível numa quantidade perfeitamente determinada de poder, e o valor venal de cada poder é calculável"⁴⁷⁷. Para Deleuze, é preciso que a arte, particularmente o cinema, participe da tarefa de “não se dirigir a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo”⁴⁷⁸.

O pintor da vida moderna, assim como Resnais, não expressa o que vê, mas o que sente e como sente – Resnais “inventa um cinema de filosofia, um cinema do pensamento, coisa inteiramente nova na história do cinema [...] na história da filosofia, constituindo um casamento raro entre a filosofia e o cinema”⁴⁷⁹. Se anteriormente filmou as cenas horríveis da tragédia de *Hiroshima*; com *Medos Privados em Lugares Públicos* vai a outro plano e filma as entranhas destruídas de uma

⁴⁷⁶ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 65.

⁴⁷⁷ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: rua de mão única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 172.

⁴⁷⁸ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 259.

⁴⁷⁹ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 249.

sociedade que se afunda em futilidades e tenta basear sua fé em bens materiais. Até mesmo porque “Resnais sempre disse que o que lhe interessava era o mecanismo cerebral, o funcionamento mental, o processo do pensamento, e que era isso o verdadeiro elemento do cinema”⁴⁸⁰.

O movimento das imagens interrompe a associação de ideias: o *efeito de choque do cinema*. Contudo, é justamente por meio desses choques que os espectadores podem ser despertados ou desentorpecidos – afinal, o cinema é pura luz e suas imagens atingem o espectador como projéteis, tocando-o, penetrando-o, moldando sua sensibilidade e sua percepção, a forma de trabalhar esteticamente a imagem e as sensações que ela provoca.

O homem sabe pensar na medida em que tem a possibilidade de pensar, mas esse possível ainda não garante que sejamos capazes de pensar. É essa capacidade, essa potência, e não a mera possibilidade lógica, que o cinema pretende nos dar comunicando-nos o choque. Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês. Um autômato subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das ‘massas’⁴⁸¹.

A primeira imagem do filme revela parte da Torre Eiffel e, ao se enxergar a cidade, lá de cima, ela está cinzenta e sem cor. O reverso da imagem calorosa e colorida de uma Paris turística. Essa imagem

⁴⁸⁰ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 250.

⁴⁸¹ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 190.

inicial apresenta dois dos muitos movimentos de câmera em *Medos Privados em Lugares Públicos*: o primeiro seria a transição da neve que invade os ambientes a cada troca de unidade espacial. O segundo coloca nas imagens e nos diálogos, entre nós e as personagens, certo distanciamento, ou seja, acreditamos enxergar algo que nos aproxima delas, mas, diante de uma pergunta pessoal a resposta é sempre a mesma: “pode ser”, “tanto faz”, fecha-se a guarda, muda-se o assunto ou não se fala mais sobre aquilo. Ecoando assim o famoso personagem de Melville, Bartleby, o escrivão, que sempre repetia: “eu preferia não”, como num ato de resistência a qualquer possibilidade de tomada de decisão de um herói moderno. Neste pequeno estudo sobre o medo e a solidão, o que se tem é um comentário sobre a antiga contradição entre a ordem individual e a ordem social repressiva. Entre elas, existe um tênue verniz que se quebra de tempos em tempos, e Resnais fala a partir dessas rachaduras.

Exemplifico: há a conversa entre Charlotte e Lionel, na sala-cozinha do apartamento dele. Ali, temos a impressão de que, cenicamente falando, há uma distância entre os dois: a precisão dos gestos, os diálogos, os movimentos cênicos que embalam a conversa; as expressões das personagens marcam a cena como se eles, apesar de estarem lado a lado, aparentam estar em lugares distintos. As técnicas de distanciamento lembram constantemente ao espectador que aquilo que presencia é apenas teatro (cena), no melhor dos casos uma parábola: a catarse está interdita, o verdadeiro local de ação é a vida real.

Através de seu teatro épico, Brecht apreendeu as coordenadas sociais do momento para mostrar a falta de perspectiva da burguesia

média e a exploração capitalista. Pela sua nova linguagem teatral Brecht foi transformador das formas e instrumentos de produção por uma maneira progressista de pensar os meios de produção: o importante não era avaliar o homem e melhorar a sua alma, mas despertar a atividade do espectador enquanto ser social.

O teatro brechtiano mostra que o mundo é regido por valores que devem e podem ser modificados. As cenas de um gestual épico se pretendem realizadoras de um processo de despertar do espectador que ele deveria assumir como mola impulsionadora, o efeito épico, ou o distanciamento. Este consistia no emprego de recursos cênicos que mostrassem a não passividade no pensar, e sim uma atitude crítica diante do espetáculo que se dirigia aos “indivíduos interessados, que não pensam sem motivo”⁴⁸² e, a posteriori, diante da vida, do mundo.

Um teatro gestual [...] pouco falsificável [...] com começo determinável e um fim determinável. De caráter fechado [...] num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto [...] a interrupção da ação está no primeiro plano [...] interromper a ação [...] efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do emolduramento transformam o teatro gestual num teatro épico⁴⁸³.

⁴⁸²BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 80/81.

⁴⁸³ BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** um estudo sobre Brecht. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 80/81.

O parentesco estético de *Medos Privados em Lugares Públicos* com o teatro de Brecht evidencia-se desde a locação escolhida para a realização das filmagens, uma Paris escura e completamente desolada pela neve até as marcações teatrais existentes no filme. Nos cenários há muito de teatral, seja no colorido bar do hotel em que Lionel ouve os desabaços de Dan, seja na envidraçada imobiliária, ou nos apartamentos que Nicole visita com o corretor. Nas filmagens não há imagens externas, as cenas se passam dentro dos apartamentos e estabelecimentos pré-citados. As ruas, a neve, o que é externo aparece apenas através das janelas. A única cena que faz o oposto disso é a inicial, já citada aqui, que parte de um panorama noturno de Paris, e vai diminuindo até entrar pela janela de um dos apartamentos, como se convidasse o espectador a se acomodar na sala de espetáculo para conhecer aquelas histórias.

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. E também o inimigo da propriedade⁴⁸⁴.

Nicole chega a seu apartamento. Ouvimos o som de um relógio. Dan dorme sentado no sofá e o som do ronco ecoa fortemente no local. A câmera segue e nos mostra a cama desfeita, e numa explosão de raiva Nicole tira o gorro no mesmo ritmo cênico quando se revelou a cama

⁴⁸⁴ BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 117.

desfeita. O diálogo existente entre eles revela o que há por trás da casca gélida das personagens: o noivado vai mal. O potencial para o desentendimento em *Medos Privados em Lugares Públicos* supera contextos; não há comunicação; há fissuras – os gestos cênicos contribuem para expressar cada vez mais solidão, medo, fraqueza. Alguns dos diálogos, inclusive, acontecem com as personagens separadas por cortinas, vidraças, obstáculos – seguindo os preceitos de Bertolt Brecht, o objetivo é trazer o espectador via estranhamento, a autorreflexão e uma maior percepção do universo no qual está inserido, seja sob o âmbito social ou político. Na estética brechtiana a narrativa como proposta técnico-estética determina a história na medida em que esta se realiza dialética e politicamente, a partir das relações, tanto dos elementos cênicos quanto das personagens com esses elementos e entre si mesmas. É dizer que aqui, na obra ficcional de Resnais, não há a finalidade de expressar a verdade ou de (re)significá-la, considerando que o que há nas filmagens é aquilo que se passa aos nossos olhos enquanto cena teatralmente cinematográfica.

Benjamin descreve o trabalho do dramaturgo alemão:

a interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como épico, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. Porém as condições surgem no fim dessa experiência, e não no começo. De uma ou de outra forma, tais condições

são sempre as nossas. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele⁴⁸⁵.

Desse modo, o cinema de Resnais empreende um percurso de construção e desconstrução dos próprios elementos que o constituem, sejam eles por meio do processo da dissimulação, da encenação, da desestabilização entre real e o irreal, e da intensa exploração das mais variadas potencialidades de seus gestos cênicos. Giorgio Agamben se refere ao gesto como meio sem fim⁴⁸⁶. De fato, os gestos se produzem como intermediários entre as imagens e as palavras, são meios de produção sempre refuncionalizáveis: cinema em teatro, teatro em narrativa, narrativa em produção radiofônica, e assim por diante. Meios que servem ao universo melancólico, erótico, capitalista e teatralizado, que Alain Resnais, e suas personagens, apresentam-nos através de uma linguagem cuidadosamente empregada, onde tudo e todos são passíveis de estarem em um emaranhado de afetos, e para lá se perderem, enredados na refinada trama que fala sobre solidão.

Medos Privados em Lugares Públicos coloca em questão a dificuldade e o paradoxo de conviver de forma próxima em um ambiente dividido por uma parede levantada, mesmo invisível como o vidro, ainda que incompleta, compartilhando uma mesma janela para o exterior. Ao mesmo tempo a transparência do vidro entre os

⁴⁸⁵ BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 133.

⁴⁸⁶ AGAMBEN, Giorgio. **Mezzi senza fine**: note sulla política. Torino: Bollati Boringhieri, 1996, p. 45-53.

profissionais na vida pública serve como uma metáfora sobre a solidão, resultado da dificuldade de compartilhar vidas: o fio da navalha entre a ética e a estética na sociedade de consumo. Em uma determinada cena do filme Nicole descobre que o apartamento que estão visitando é um “falso três quartos”. Um dos cômodos foi dividido, tendo uma mesma meia janela para os dois ambientes, diz ela: “se uma pessoa em um dos lados da parede sente frio e a outra sente calor, o uso da janela, aberta ou fechada, irá gelar um ou sufocar o outro”⁴⁸⁷.

Nicole procura um apartamento de três quartos porque Dan, seu noivo, quer um escritório em seu futuro lar. O corretor, Thierry, pergunta sobre a urgente necessidade dos três quartos relacionada ao trabalho de Dan, mas, efetivamente, ele está desempregado. Mais adiante, Dan dirá a Lionel que, diferentemente da mulher, o homem sente necessidade de estar só de vez em quando. Do ponto de vista dele, a sala, o quarto do casal e a cozinha, seriam territórios de Nicole e o espectador depreende o indispensável: o escritório seria um espaço exclusivo para Dan se retirar e ficar só. “Se ele fica feliz tendo um escritório, por que não lhe proporcionar isto”⁴⁸⁸? Segue um *zoom* repentino. A câmera leva-nos a boca de Laura Morante até uma outra boca; em seguida há um breve passeio da imagem pelo teto, num giro teatral do olho de vidro, com quadros e pinturas e uma paleta de cores. De repente um falso *raccord* quebra a valsa das cores e nos mostra, outra vez, a neve que há lá fora. Chega mesmo a nevar dentro do que seria um ambiente fechado, cobrindo as mãos de Charlotte e Lionel, tal

⁴⁸⁷ Filme *Medos Privados em Lugares Públicos*.

⁴⁸⁸ Filme *Medos Privados em Lugares Públicos*.

como as cinzas de Hiroshima recobriam os corpos dos amantes na primeira cena de *Hiroshima, meu Amor*.

A história se desenvolve em cinquenta e quatro cortes de tempo e espaço. Multiplica as personagens, tornando-as ao mesmo tempo quebradiças, estilhaçadas e paradoxais. Há Charlotte, uma mulher obstinadamente religiosa, mas, que ao mesmo tempo, veste-se com lingerie sensual e dança, provocantemente, diante da câmera para seduzir Arthur, o velho ranzinza e pai de Lionel, que mesmo entrevado numa cama destila péssimo humor e impropérios. O espectador não vê claramente o que ela faz, e sim imagina a cena, a partir dos gritos das personagens o que se passou naquele quarto e, depois, deleita-se com o silêncio do inválido.

[...] Chama atenção para este erotismo que vela e desvela a nudez, [...] o erotismo de uma transição entre o privado e o público, entre o objeto de arte e fetiche, entre o teatro e o melodrama, entre o gesto cotidiano e o gesto erótico. Através das passagens entre um e outro, coloca em movimento a unidade complexa de entrelugares na formação de subjetividades, anseios e mortes, purezas e impurezas, continuidades e descontinuidades, diferenças e singularidades⁴⁸⁹.

Resnais não se apieda de Arthur, ele nos força imaginar o gesto erótico escondido que no entanto é teatralmente espetacular. E Charlotte, revela-se ao longo da história como alguém cujo comportamento ao

⁴⁸⁹ ANDRADE, Ana Luiza. Um livro de mulheres espectrais: montagem para ler e ver. In: **Outra travessia**. (Revista de literatura) n. 04. Florianópolis: UFSC, 2005, p. 18.

longo do filme levanta sérias suspeitas pelo modo como seduz suas vítimas, envolvendo-as em dúbias situações sexuais. Surpreendentemente Charlothe tem duas caras: uma é a de cristã fervorosa que recita para quem estiver à sua frente frases saídas de uma mistura mal elaborada da Bíblia com livros de autoajuda, ela oferece a seu colega Thierry fitas cassete com gravações de um programa de TV chamado *Às canções que mudaram minha vida*; ela quer que ele as veja, pois quem sabe assim ele possa também encontrar Jesus. Thierry leva a fita para casa e a assiste, mas no final da fita descobre cenas sensuais de Charlotte que ela esquecera de apagar: ela o quer converter, interessa-se em salvar almas frágeis e carentes, e, ao que se percebe, quer pervertê-lo pelo sexo.

Vemos uma Charlotte capaz de viver sua vida sexual somente na fantasia, a qualquer oportunidade que ela tenha de viver verdadeiramente sua sexualidade parece-lhe insuportável, inclusive aqui lembrando a personagem de Clarice Lispector, Miss Algrave. Aqui a “santa de pau oco” foi desmascarada. O sublime na perversão - que o filme não faz questão de deixar claro, e nem necessitaria fazê-lo - constrói um detalhe sutil, rearranja nossa percepção na passagem entre o gesto sagrado e o gesto profano, o gesto antigo e moderno, o que mostra a máscara grega e o que revela a mulher burguesa através dela. A ideia barroca se transfigura em êxtase, através de uma Charlotte capaz de sentir e transpor transgressivamente o misticismo do olho revirado de Santa Tereza D’Ávila. O gesto sagrado ligado ao gesto antigo da santa que olhava para o pai divino de maneira estática de olhos revirados, quando relida modernamente nos levaria à sua apropriação moderna: um

êxtase profano⁴⁹⁰, a busca do prazer a todo custo, dentro de uma sociedade de consumo.

É o micro poder sobre o corpo. [...] O sexo é acesso ao mesmo tempo, à vida do corpo e a vida da espécie. Servimo-nos dele como matriz das disciplinas e como princípio das regulações. [...] quanto a nós, estamos em uma sociedade do sexo, ou melhor, de sexualidade: os mecanismos do poder se dirigem ao corpo, à vida, ao que faz proliferar, ao que reforça a espécie um vigor, sua capacidade de dominar, ou sua aptidão para ser utilizada. Saúde, raça, futuro da espécie, vitalidade do corpo social, o poder fala da sexualidade e para a sexualidade; quanto a esta, não é marca ou símbolo, é objeto e alvo. [...] O dispositivo de sexualidade deve ser pensado a partir das técnicas de poder que lhe são contemporâneas. [...] O sexo, essa instância que parece dominar-nos, esse segredo que nos parece subjacente a tudo o que somos, esse ponto que nos fascina pelo poder manifesta e pelo sentido que oculta, ao qual pedimos revelar o que somos e liberar-nos o que nos define, o sexo nada mais é do que um ponto ideal tornado necessário pelo dispositivo de sexualidade e por seu funcionamento. Não se deve imaginar uma instância autônoma do sexo que produza, secundariamente, os efeitos múltiplos da sexualidade ao longo de toda a sua superfície de contato com o poder. O sexo é ao contrário o elemento mais especulativo, mais ideal e igualmente mais interior, num dispositivo de sexualidade que o poder organiza em suas captações

⁴⁹⁰ O êxtase interior do misticismo é bem analisado por George Bataille em *A História do Olho*, tornando-se, modernamente, a banalização do orgasmo, uma pequena e cotidiana morte.

de corpos, de sua materialidade, de suas forças, suas energias, suas sensações, seus prazeres⁴⁹¹.

No mesmo passo há no apartamento de Thierry e Gaëlle o surgimento de uma figura estranha, sisuda e austera, e jamais explicada, um quadro que serviria como contra-ponto à cena e que a câmera fixa de vez em quando. Podemos atribuir a ele uma instância moral, um olhar castrador que condena a aventura voyeurística de Thierry. De natureza diferente é o relacionamento de Thierry com sua irmã, Gaëlle, quase tão misteriosa quanto Charlotte, uma jovem solitária – é a mais jovem das personagens – que mente para o irmão que está saindo para se encontrar com amigas, quando na verdade vai a bares à noite à espera de homens com quem marca encontros às cegas via revistas ou sites para corações solitários.

Medos Privados em Lugares Públicos chama à atenção pelos múltiplos deslocamentos de sentido que a posição da câmera opera – é um delírio espacial – e o auge se dá no momento em que a parede de trás da imobiliária desaparece, e a de vidro meio transparente, meio opaca que separava Thierry e Charlotte, e mediava nossa relação com aquele cenário, fica perpendicular ao ângulo da câmera e, logo, assume as dimensões de um palito. Ou quando a câmera em *zoom* reenquadra de forma espalhafatosa um detalhe cênico, ou ainda, através dos planos zenitais lançados para as visitas aos apartamentos a alugar que atribuem ao mesmo tempo grandiosidade e teatralidade ao cenário, revelam os

⁴⁹¹ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 165.

protagonistas como figuras diminuídas, presas num cenário que se cola a eles quase por obrigação, como as lantejoulas que tampam o olhar de Pierre Arditi, a armação de ramos de trepadeira que recorta o rosto de Laura Morante, os pedaços opacos de vidro que separam Azéma e Dussolier. “O novo ambiente de vidro mudará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários”⁴⁹².

Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: ‘Apaguem os rastros!’, diz o estribilho do primeiro poema da Cartilha para os cidadãos. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o ‘interior’ obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. Mesmo seu modo de encolerizar-se - e essa emoção, que começa a extinguir-se, era manipulada com grande virtuosismo - era antes de mais nada a reação de um homem cujos ‘vestígios sobre a terra’ estavam sendo abolidos⁴⁹³.

⁴⁹² BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 118

⁴⁹³ BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 117/118.

Com o olhar da câmara, surge a possibilidade de tornar o que é visível em visual, e o visual em imaginário, pois a noção de espaço está vinculada ao corpo e sua possibilidade de percepção do movimento, percepção do tempo, percepção da imagem e dos gestos. Estes também se referem a gestos sociais em constante movimento. Resnais parece que vai dispondo espelhos dentro de cada uma das personagens, “como espelhos, que devolvem rapidamente todos os reflexos, apenas deslocados simetricamente”⁴⁹⁴, enquanto a história se desenvolve, multiplica-os, e os torna ao mesmo tempo quebradiços e estilhaçados; surpreendentes em sua diversidade e ricos em seus paradoxos.

É neste sentido que Merleau-Ponty fala sobre o olhar sendo a janela da alma.

A visão não é de certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado do estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim. [...] Há que compreender o olho como janela da alma⁴⁹⁵.

O olho – aqui lido como a câmara – é uma das maneiras de se conectar com o mundo, geralmente o mais usado dos nossos cinco sentidos, todavia, não é em todo momento que ele consegue se conectar com a nossa alma, pois sabemos que existe relevante diferença entre ver, olhar, enxergar e assistir. José Saramago abre seu romance *Ensaio Sobre*

⁴⁹⁴ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de mão única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.197.

⁴⁹⁵ PONTY, Maurice Merleau. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 42.

a *Cegueira* com a frase: *Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.* Assim, se existe ficção, ela nasce quando nos faz figurar de outra forma aquilo que já estamos acostumados a ver, atribuir outro ponto de vista que consiga dessaturar o saturado, ou vice-versa – de chamar o horroroso de delicioso, ou o cafona de lindo; enfim tomar o mundo codificado, imóvel de cotidianos desafortunadamente confortáveis e fazê-los remexer a partir da *mise en scène*, transformar o imóvel em dança pelo tom e pelo enfoque. Resnais fez avançar a arte e a linguagem, a política e a própria conceituação de cinema.

3. A Literatura e o Cinema: a Tradição Iluminista e o seu Envelhecimento.

Nele existia uma vontade de arrancar todas as máscaras para chegar direito ao osso, ver tudo o que existia lá por trás.

Pierre Ardit

Tem uma forma de gênio que penso que mais ninguém pode encarnar. Tem um cérebro completamente à parte, é alguém que não se consegue fechar numa categoria.

Caroline Silhol

Esta parte do trabalho tem como propósito ligar a figura de Alain Resnais a *Nouvelle Vague* e também busca refletir sobre a importância do *Nouveau Roman* para o cinema francês na época e qual a importância dessa *estética artística* para os filmes de Resnais. “Recusar Jean Luc Godard ou Alain Resnais em 1966, é de certo modo colocar-se fora do cinema, assim como se colocaria fora da literatura aquele que, em 1966, recusaria valorizar as contribuições de Robbe-Grillet ou de um Michel Butor”⁴⁹⁶.

Resnais n'a encore jamais écrit son propre scénario et ses propres dialogues. Comme s'il éprouvait le besoin de dissimuler ses préoccupations profondes

⁴⁹⁶ METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 176.

derrière les préoccupations apparentes des autres, comme s'il minait par en dessous tout un voyant réseau de significations, induisant forcément en erreur celui qui, séduit par la surface agressive, ignore les souterrains. Le monde de Resnais est fait d'arabesques subtiles et de pièges savants. A l'Image des mythomanes qu'il filme, on ne sait s'il a trop d'identités ou s'il n'en possède aucune en propre⁴⁹⁷.

De fato, sabe-se que Resnais é fruto de uma tradição em pleno funcionamento no meio do século XX, especificamente a tradição francesa da *Nouvelle Vague* - a *nova onda*. Diferentemente dos Estados Unidos onde o cinema rapidamente se transformou numa indústria extremamente popular e rentável, e que muito cedo foi desprezado pelos escritores e artistas em geral; na França, alguns escritores imediatamente se encantaram com a nova arte e suas potencialidades artísticas.

A nova onda cinematográfica é associada a Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol. Contudo, Resnais, espécie de patriarca da nova geração, teve seu lugar cativo nesse momento histórico⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ Resnais nunca escreveu seu próprio roteiro e seus próprios diálogos. Era como se ele sentisse a necessidade de esconder suas preocupações profundas por trás das preocupações aparentes dos outros, como se estivesse minando por baixo de toda uma rede de significados, inevitavelmente enganando qualquer um que, seduzido pela superfície agressiva, ignora o subterrâneo. O mundo de Resnais é feito de arabescos sutis e armadilhas acadêmicas. Na imagem dos mitômanos que ele filme, não sabemos se ele tem muitas identidades ou se não possui a sua própria. (Tradução Minha) TÉCHINÉ, André. **La fin du voyage**. *Cahiers du cinéma*, Paris, n.181, 1966, p. 24.

⁴⁹⁸ Nous avons beaucoup de choses en commun. Par rapport à Rivette, Rohmer, Truffaut, je me sens évidemment différent, mais nous avons en gros les mêmes idées sur le cinéma, nous aimons à peu près les mêmes romans, les mêmes tableaux, les mêmes films. Nous avons plus de choses en commun que de différences, les différences de détail sont grosses, mais les différences profondes sont minces. Même

Qu'il existe aujourd'hui un «nouveau» cinéma, c'est ce que personne ne contestera demain. Et l'on se demandera alors, quand les sources hollywoodiennes s'avoueront tout à fait taries et que les studios du quai du Point-du-Jour seront revenus à leur destination première de terrains vagues, c'est avec l'air d'empressement propre aux découvertes tardives qu'on se demandera alors comment on avait bien pu ne pas comprendre plus tôt que la Nouvelle Vague française ne serait pas seulement un élan isolé dotant le cinéma de quelques grands hommes et films de plus, mais qu'elle fut bien davantage, qu'elle eut un tout autre rôle: le ferment d'une révolution internationale, le signe avant-coureur d'un printemps furieux du cinéma qui n'a pas fini de nous frapper de ses coups d'ailes. Entendons-nous sur cette nouveauté. Il y a toujours eu, il y aura sans doute toujours un cinéma pour être nouveau et un cinéma

si elles étaient grosses, le fait que nous ayons tous été critiques nous a habitués à voir les points communs plutôt que les différences. Nous ne faisons pas les mêmes films, c'est vrai, mais plus je vois tes films dits normaux et plus je vois nos films, plus je suis sidéré par la différence. Et il faut qu'elle soit vraiment grande, puisque j'ai tendance en général à voir les points communs des choses. Avant la guerre, entre par exemple, La Belle équipe de Duvivier et La Bête Humaine de Renoir, il y avait une différence, mais seulement de qualité. Tandis que maintenant, entre un de nos films et un film de Verneuil, Delannoy, Duvivier ou Carné, il y a vraiment une différence de nature.

Nós temos muitas coisas em comum. Comparado com Rivette, Rohmer, Truffaut, obviamente me sinto diferente, mas basicamente temos as mesmas ideias sobre cinema, gostamos dos mesmos romances, das mesmas pinturas, dos mesmos filmes. Temos mais coisas em comum do que diferenças, as diferenças em detalhes são grandes, mas as diferenças profundas são escassas. Mesmo que fossem grandes, o fato de que todos nós éramos críticos nos acostumou a ver os pontos comuns ao invés das diferenças. Nós não fizemos os mesmos filmes, é verdade, mas quanto mais eu vejo os filmes ditos normais e quanto mais vejo nossos filmes, mais fico impressionado com a diferença. E é necessário que ela seja verdadeiramente grande, porque tenho a tendência, geralmente, de ver os pontos comuns das coisas. Antes da guerra, por exemplo, entre La Belle equipe de Duvivier e La Bête Humaine de Renoir, tinha uma diferença, somente de qualidade. Enquanto agora, entre um de nossos filmes e um filme de Verneuil, Delannoy, Duvivier ou Carné, há realmente uma diferença de natureza. (Tradução Minha) _____ . **Cahiers du cinéma** (número especial) NOUVELLE VAGUE. Paris, n° 138, 1962, p.38.

pour être ancien. Les Verneuil d'hier seront les Verneuil de demain. Les Bellocchio d'aujourd'hui s'appelaient Rossellini et les Rossellini Stiller ou Griffith. La révolution au cinéma n'a pas attendu Godard: il se trouve simplement qu'elle passe aujourd'hui par lui. La chaîne de la nouveauté et de l'audace est longue, qui amarre le cinéma aux bords de la Beauté⁴⁹⁹.

A ânsia de entender os cineastas franceses, na faixa dos vinte anos, perseguiu a grande imprensa desde 1957, quando a jornalista e escritora Françoise Giroud lançou a expressão *Nouvelle Vague* e nomeou o sonho daquela geração. A vontade de transformar a forma e o conteúdo é respaldada por uma racionalidade fortemente influenciada pelo conceito de liberdade: “si nous avons pris la caméra à la main, c’était pour aller vite, tout simplement”⁵⁰⁰. Além disso, havia o elo de ideias e de novas concepções crítico-cinematográficas que ligavam os

⁴⁹⁹ Que existe hoje um cinema "novo", ninguém contestará amanhã. Então nos perguntamos: quando as fontes de Hollywood confessarão de fato e os estúdios do *quai du Point-du-Jour* terão retornado para o seu primeiro destino de terrenos vagos, com o ar peculiar das descobertas tardias. Nos perguntaremos como não poderíamos ter entendido anteriormente que a *Nouvelle Vague* francesa não seria apenas um impulso isolado dando ao cinema de alguns grandes homens e filmes muito mais, que tinha um papel bastante diferente - fermento de uma revolução internacional, o prenúncio de uma primavera furiosa do cinema que não acabou por nos atingir os golpes de asas. Vamos concordar com esta novidade. Sempre houve, provavelmente haverá sempre um cinema para ser novo e um cinema antigo. O Verneuil de ontem será o Verneuil do amanhã. O Bellocchio de hoje era chamado Rossellini e Rossellini Stiller ou Griffith. A revolução no cinema não esperou Godard: acontece que passa por ele hoje. A corrente de novidade e ousadia é longa, o que liga o cinema às bordas da beleza. (Tradução Minha) COMOLLI, Jean-Louis. *Situation du nouveau cinéma. Cahiers du cinéma*, Paris, n.176, 1966, p. 05.

⁵⁰⁰ Se tomamos a câmera na mão era simplesmente para andar rápido. (Tradução Minha) GODART, Jean-Luc. *Cahiers du cinéma* (número especial) NOUVELLE VAGUE. Paris, n° 138, 1962, p.22.

novos diretores de cinema à revista *Cahiers du Cinéma*⁵⁰¹, como nos anuncia o artigo “*Une certaine tendance du cinéma français*”, escrito por Truffaut e publicado na *Cahiers du Cinéma*, número 31, de 1954: uma inquietação e incômodo pela forma como a produção cinematográfica francesa estava sendo conduzida.

Cette école qui vise au réalisme le détruit toujours au moment même de le capter enfin, plus soucieuse qu'elle est d'enfermer les êtres dans un monde clos, barricadé par les formules, les jeux de mots, les maximes, que de les laisser se montrer tels qu'ils sont, sous nos yeux. L'artiste ne peut dominer son œuvre toujours. Il doit être parfois Dieu, parfois sa créature. On connaît cette pièce moderne dont le personnage principal, normalement constitué lorsque sur lui se lève le rideau, se retrouve cul-de-jatte à la fin de la pièce, la perte successive de chacun de ses membres ponctuant les changements des actes. Curieuse époque où le moindre comédien raté use du mot Kafkaïen pour qualifier ses avatars domestiques. Cette forme de cinéma vient tout droit de la littérature moderne, mi “kafkaïenne”, mi-bovaryste! Il ne se tourne plus un film en France, que les auteurs ne croient refaire Madame Bovary. Pour la première fois dans la littérature française, un auteur adoptait par rapport à son sujet l'attitude lointaine, extérieure, le sujet devenant comme l'insecte cerné sous le microscope de l'entomologiste. Mais si, au départ de l'entreprise, Flaubert avait pu dire: *Je les roulerai tous dans la même boue - étant juste* (ce dont les

⁵⁰¹ Em 1951, André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca fundam a *Cahiers du Cinéma*, a revista dedicou-se a desmontar as verdades estabelecidas sobre o cinema francês e mundial reexaminando-o à luz de novos conceitos, seus fundadores ligados à *nova onda* revolucionam a maneira de fazer crítica de cinema, passando posteriormente muitos deles à realização de filmes. _____ . **Cahiers du cinéma** (número especial) NOUVELLE VAGUE. Paris, n° 138, p. 01-166, 1962.

auteurs d'aujourd'hui feraient volontiers leur exergue), il dut déclarer après coup: *Madame Bovary c'est moi* et; je doute que les mêmes auteurs puissent reprendre cette phrase et à leur propre compte!⁵⁰²

Truffaut, em seu artigo, passa o cinema francês do pós-guerra na “malha fina”, ele o inicia desta maneira - o traduzo e parafraseio -: no início do cinema sonoro o cinema francês tinha a honesta marca do cinema americano. Mais tardiamente o cinema francês deveu a Prévert o mais caro de sua evolução. A guerra e o pós-guerra renovaram o cinema. Ele evoluiu sob o efeito de uma pressão interna, e ao realismo poético – pode-se dizer morto, fechando atrás dele as portas da noite – foi substituído pelo realismo psicológico. Para Truffaut, o realismo poético foi substituído pelo cinema dito *de la qualité*, cujo roteiro era priorizado e realizado por profissionais na adaptação de obras literárias.

⁵⁰² Esta escola que visa o realismo sempre o destrói no momento de finalmente capturá-lo, mais preocupado em bloquear pessoas em um mundo fechado, barricadas por fórmulas, jogos de palavras, máximas, do que deixá-los mostrar-se como estão, diante de nossos olhos. O artista não pode dominar seu trabalho para sempre. Ele deve ser às vezes Deus, às vezes sua criatura. Conhecemos essa peça moderna cuja personagem principal, normalmente constituído quando a cortina sobe, é encontrado no final da sala, a perda sucessiva de cada um de seus membros pontuando as mudanças dos atos. Curiosa época onde o menos comediante perde a palavra *Kafkaïen* para qualificar seus avatares domésticos. Esta forma de cinema vem diretamente da literatura moderna, meio “kafkaïenne”, meio-bovaryste! Não é mais um filme na França, que os autores não acreditam em refazer *Madame Bovary*. Pela primeira vez na literatura francesa, um autor tomou de seu assunto a atitude distante e exterior, o sujeito se tornando como o inseto circundado no microscópio do entomologista. Mas, se, no início da empresa, Flaubert pudesse ter dito: vou rolar todos na mesma lama - sendo apenas (o que os autores de hoje fariam prontamente a sua exergue), ele teve que declarar depois: *Madame Bovary* sou eu e duvido que os mesmos autores possam repetir esta frase e por conta própria. (Tradução Minha) TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.31, 1954, p. 24.

O cinema francês trouxe uma geração de realizadores europeus formada por cinéfilos frequentadores das salas de cinema da Cinemateca Francesa: um cinema marginal, alternativo e conceitual pautado pelo conceito do *cinema de autor*, enfraquecendo o poder dos roteiristas, com “l’ouverture à l’iris montrait qu’il était permis de retourner aux sources du cinéma et l’enchaîné venait là, tout seul, comme si on venait de l’inventer”⁵⁰³. *Os Incompreendidos (Les quatre cents coups*, 1959), filme de François Truffaut, um dos representantes da França no Festival de Cannes de 1959, mesmo não inaugurando a *Nouvelle Vague*, reforçou claramente o novo conceito de *cinema de autor*: colocava o diretor (*le metteur en scène*) como real autor da obra cinematográfica e, entre outros aspectos, dizia que as características pessoais de seus realizadores tinham influência sobre suas obras, “le mode de tournage doit être en accord avec le sujet”⁵⁰⁴. *Os Incompreendidos*, biografia de Truffaut jovem, foi dedicado a André Bazin, um dos fundadores da *Cahiers du cinéma*. Também no ano de 1959, os filmes *Le Beau Serge* (1957) e *Les Cousins* (1958), de Claude Chabrol, representaram a *Nouvelle Vague* – associada as facetas de Renoir, Vigo, Becker, Bresson, do *Neorrealismo italiano* (Rossellini, De Sica, Visconti) e do *cinéma-verité* (Jean Rouch)⁵⁰⁵.

⁵⁰³ A abertura da íris mostrou que era permitido retornar às fontes do cinema e o diretor (sozinho o cineasta) chegara lá, sozinho, como se alguém tivesse acabado de inventá-lo. (Tradução Minha) GODART, Jean-Luc. **Cahiers du cinéma** (número especial) NOUVELLE VAGUE. Paris, n° 138, 1962, p.22.

⁵⁰⁴ O modo da filmagem deve estar de acordo com o tema tratado. (Tradução Minha) GODART, Jean-Luc. **Cahiers du cinéma** (número especial) NOUVELLE VAGUE. Paris, n° 138, 1962, p.22.

⁵⁰⁵ _____. **Cahiers du cinéma** (número especial) NOUVELLE VAGUE. Paris, n° 138, p. 01-166, 1962.

A revolução neo-realista ainda mantinha a referência a uma forma do verdadeiro, embora a tenha renovado profundamente, e certos cineastas, no curso de sua evolução, dela se tenham emancipado (Fellini, e mesmo Visconti). Mas a *nouvelle vague* rompeu deliberadamente com a forma da verdade para substituí-la por potências de vida, potências cinematográficas consideradas mais profundas.⁵⁰⁶

O resultado de tantos experimentos deu-se através de um grande número de filmes, que a partir de 1959, dominou o cinema francês durante quase uma década, e em conhecer novas linguagens cinematográficas colocariam aos filmes e seus realizadores entre os mais citados e respeitados das décadas seguintes – “La sincérité de la Nouvelle Vague, ç’a été de parler bien de ce qu’elle connaissait, plutôt que de parler mal de ce qu’elle ne connaissait pas, et aussi de mélanger tout ce qu’elle connaissait”⁵⁰⁷. Para os artistas da *Nouvelle Vague* o papel do diretor era o de ser um artista da imagem: a câmera, o seu pincel; o filme, uma obra de arte. Os cineastas da época usavam câmaras leves, facilmente transportadas ao ombro, improvisavam *travellings* com cadeiras de rodas, filmavam exteriores com câmaras escondidas e sem autorização, usavam planos e diálogos improvisados e não se preocupavam em chocar a audiência com inovadoras formas de contar

⁵⁰⁶ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 165.

⁵⁰⁷ A sinceridade da Nouvelle Vague consistia em falar bem do que ela conhecia, ao invés de falar mal do que ela não conhecia, e também misturar tudo o que ela conhecia. (Tradução Minha) GODART, Jean-Luc. **Cahiers du cinéma** (número especial) NOUVELLE VAGUE. Paris, n° 138, 1962, p.37.

histórias, ou com as novas linguagens cinematográficas como a *freeze-frame*⁵⁰⁸, de Truffaut ou o *jumpcut*⁵⁰⁹, de Godard.

Todos queriam romper com o controle rígido dos sindicatos e com um modelo de cinema de viés industrial americanizado. “Le nouveau ‘cinéma’ n’a rien de plus neuf que les cinémas qui innovèrent et innovent encore, rien, sinon bien sur la jeunesse même de ses auteurs et la conscience aussi de cette jeunesse”⁵¹⁰. O cinema da *Nouvelle Vague* era vivido com paixão e constante discussão intelectual, tentava-se subverter as fórmulas antigas, retirando a primazia da narrativa clássica, afrontando a montagem, desrespeitando o *raccord*, “la mutation n’intervient pas tant au niveau du film comme œuvre d’art qu’au niveau du film comme objet de consommation. Le triangle sacré: public, film, auteur, voit ses sommets redistribués selon de nouvelles nécessités de l’espace”⁵¹¹.

Ao longo dos anos subsequentes, surgem várias designações, positivas e negativas, para identificar o novo gênero: *anti-roman* (Sartre), *allittérature* (Claude Mauriac), *littérature objectale*, (François Mauriac). Mas, é a designação *Nouveau Roman*, proposta por Émile Henriot, num artigo para o jornal *Le Monde*, que a história do cinema

⁵⁰⁸ A imagem parada.

⁵⁰⁹ A montagem cheia de cortes súbitos.

⁵¹⁰ O cinema novo não tem nada de mais novo o que os cinemas que inovaram e inovam ainda, exceto claro pela jovialidade de seus autores e a consciência da sua juventude. (Tradução Minha) COMOLLI, Jean-Louis. Situation du nouveau cinéma. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.176, 1966, p. 05.

⁵¹¹ A mutação não intervém tanto no nível do filme enquanto obra de arte como o nível do filme enquanto objeto de consumo. O triângulo sagrado: público, filme, autor, vê as suas cimeiras redistribuídas de acordo com as novas necessidades do espaço. (Tradução Minha) COMOLLI Jean-Louis. Situation du nouveau cinéma. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.176, 1966, p. 05.

consagrou⁵¹². Contudo, a associação entre os conceitos de *Nouvelle Vague* e *Nouveau Roman* não é linear: o “movimento” viria a reestruturar a concepção do romance e do cinema

Na literatura, o *Nouveau Roman* aparece como uma tendência narrativa nos anos 1950. “Sous le couvert de la littérature - et bien sûr de la qualité - on donne au public sa dose habituelle de noirceur, de non-conformisme, de facile audace”⁵¹³. Os críticos franceses utilizaram o termo em seus artigos para classificar os escritores que tinham em comum o abandono às principais características do romance tradicional realista: estrutura cronológica claramente identificável, a noção de personagem herdada das narrativas de Honoré de Balzac centradas na figura do protagonista, o princípio da onisciência na narração, as estruturas lógicas e explicativas.

Para Robbe-Grillet, personagens constituídos à Balzac e à Dostoievski nada mais são que restos de uma narração ultrapassada, narcisista e burguesa: “o romance de personagens pertence inteiramente ao passado, caracteriza uma época: a que marcou o apogeu do indivíduo”⁵¹⁴. Vemos, no início do século XX, um número considerável de ideias vanguardistas que romperam com a tradição, renovou as artes e abandonou o compromisso com a literatura e sua representação do mundo.

⁵¹² _____. **Cahiers du cinéma** (número especial) NOUVELLE VAGUE. Paris, n.º 138, p. 01-166, 1962.

⁵¹³ Sob a capa da literatura – e, claro, a qualidade – eles dão ao público a sua dose habitual de escuridão, de não conformidade, de não audácia. (Tradução Minha). TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.31, 1954, p.21.

⁵¹⁴ ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Editora Documentos Ltda., 1969, p.25.

Ligada às vanguardas, surge na França, um novo tipo de literatura: o moderno e com ele escritores como Proust (e seus tratamentos temporais dados à narrativa); Kafka, Joyce, Gide veem a literatura como uma arte autônoma. Com o advento da Segunda Guerra mundial, alguns modernos como Sartre e Camus, que também enxergavam a literatura como arte autônoma, encenaram um compromisso político ou existencial (ligada à filosofia) mais expressivo em seus textos. O romance deixa de ser um espelho do mundo para ser um efeito de espelhos: o texto abandona o hipotético referente externo para dobrar-se sobre si mesmo. É a auto-representação: as areias movediças da incerteza do novo século, legou à arte uma única possibilidade, ainda que renovadora, rica e variada: o trabalho com o detalhe, com o pormenor, com a fragmentação.

A partir do pós-guerra, a arte inovou ainda mais: o *Nouveau Roman* e o teatro do absurdo, movimentos cujas obras apresentam forte caráter experimental, levam a crítica literária a dar-lhes o conceito de anti-representação para diferenciá-los de seus contemporâneos modernos: a desorganização narrativa empreendida pelo *Nouveau Roman* levou as primeiras recepções críticas a chamá-lo de anti-romance; e a chamar o teatro do absurdo de anti-teatro, devido a suas inovações formais. Escritores como Beckett, Grillet, Ionesco e Sarraute desfazem-se de algumas das categorias tradicionais da narrativa; modificam outras já anteriormente abaladas pelos modernos e rompem com a encenação da narrativa engajada. Ligam-se, assim, de certa forma, a algumas vanguardas do início do século, a exemplo, o Dadaísmo. O romance da *école du regard*, a escola de Robbe-Grillet,

deveria deixar de lado a intriga e as justificações de natureza psicológica e social que enformam as personagens.

Não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (...) O imaginário e o real tornam-se indiscerníveis. É disso que Robbe-Grillet irá tomando cada vez mais consciência em sua reflexão sobre o *Nouveau Roman* e o cinema: as determinações mais objetivistas não os impedem de realizar uma “subjetividade total”. É o que está em germe desde o começo do neo-realismo italiano.⁵¹⁵.

Bastante desgostoso com os rótulos que a crítica literária dos anos 50 e 60 lançava sobre o seu trabalho e o de outros *nouveaux romanciers* Robbe-Grillet, pai da expressão adverte:

Se em muitas páginas emprego conscientemente o termo Novo Romance, não o faço com o intuito de designar uma escola, nem mesmo um grupo definido e constituído por escritores que trabalhariam num mesmo sentido; trata-se apenas de um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos

⁵¹⁵ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.16/17.

aqueles que se decidiram a inventar o romance, isto é, a inventar o homem⁵¹⁶.

Por se revelar como um processo de escritura, o *Nouveau Roman*, faz o leitor participar ativamente da construção da narrativa: a história e as personagens estão sempre na eminência de se realizar. O *Nouveau Roman* ao romper com os principais elementos da tradição romanesca não conta uma história cronológica à qual o leitor se enreda, ele abriu espaço para uma narrativa suscetível a várias interpretações, e a não inclusão de um narrador onisciente que tudo sabe: “contar tornou-se literalmente impossível”⁵¹⁷. A personagem e suas “peripécias palpitantes, comovedoras, dramáticas”⁵¹⁸ não se constitui como figura central do romance, ela é menos antropocêntrica, sua estruturação geral ou específica, fora profundamente alterada. O enfoque principal é o fluxo da consciência, o monólogo interior.

Dans un de ses premiers articles théoriques - *Une voie pour le roman futur (1956)*, recueilli dans *Pour un nouveau roman* - Alain Robbe-Grillet propose comme modèle de représentation objective la chaise telle que nous la voyons sur l'écran. Or la chaise «filmée» se distingue de «la chaise racontée» par deux traits principaux. D'une part, elle est là, devant nous, dans sa présence apparente, irréductible à toute interprétation; d'autre part, son apparition se produit

⁵¹⁶ ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Editora Documentos Ltda., 1969, p.08.

⁵¹⁷ ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Editora Documentos Ltda., 1969, p.25.

⁵¹⁸ ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Editora Documentos Ltda., 1969, p.23.

maintenant. L'image appartient et ne peut appartenir qu'au présent. Ce sont ces deux aspects du cinéma que va reprendre à son compte le «nouveau roman» ou roman du «regard». L'idée initiale de Robbe-Grillet est de bâtir un roman qui se débarrasse de toutes les significations, de toutes ces références explicatives sur lesquelles était bâti le roman d'autrefois, pour nous mettre en présence des choses et des êtres tels qu'ils sont là et maintenant. Les descriptions de Balzac, par exemple, visaient à nous présenter indirectement les personnages; le décor de la pension Vauquer révèle le niveau social, les goûts, les activités de ses habitants. Les objets que montrera Robbe-Grillet seront, au contraire, des objets qui ne révèlent rien⁵¹⁹.

A sucessão temporal da narrativa do *Nouveau Roman* é arbitrária igualmente ao tempo da condição humana. O herói já não é o aspecto fundamental da narrativa, muito menos a história, o compromisso ou mesmo aquilo que conhecemos por conteúdo. O homem existe no tempo, mas esse tempo é subjetivo: não se trata de

⁵¹⁹ Em um de seus primeiros artigos teóricos- Um caminho para o romance futuro (1956), retirado de Pour un nouveau roman - Alain Robbe-Grillet propõe como modelo de representação objetiva a cadeira como a vemos na tela. Mas a cadeira "filmada" difere da "cadeira recontada" por duas características principais. Por um lado, está lá, diante de nós, em sua aparente presença, irredutível a qualquer interpretação. Por outro lado, sua aparência está acontecendo agora. A imagem pertence e só pode pertencer ao presente. São esses dois aspectos do cinema que assumirão o "novo romance" ou romance do "look". A ideia inicial de Robbe-Grillet é construir uma novela que se livre de todos os significados, todas essas referências explicativas sobre as quais foi construída a novela do passado, para nos colocar na presença de coisas e seres como eles estão aqui e agora. As descrições de Balzac, por exemplo, pretendiam nos apresentar indiretamente aos personagens; A decoração da pensão Vauquer revela o nível social, os gostos, as atividades de seus habitantes. Os objetos que mostrarão Robbe-Grillet serão, pelo contrário, objetos que não revelam nada. (Tradução Minha) PINGAUD, Bernard. Nouveau roman et nouveau cinéma. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.185, 1966, p. 28.

excluir o homem do processo artístico ou existencial, mas de remodelar sua presença a partir de uma participação menos narcisista. Robbe-Grillet acreditava que *o Nouveau Roman* se formou a partir de um grupo de pessoas que pesquisavam as “novas formas romanescas, capazes de exprimir novas relações entre o homem e o mundo”⁵²⁰.

Muitos novos romancistas adotam o tempo interior, prescindindo de relações temporais, já que praticamente não existe uma aventura externa. O enfoque principal é o fluxo da consciência, o monólogo interior ou, então os tropismos, isto é, os movimentos escondidos do ser. É possível encontrar-se uma evolução na situação de tais romances, mas o aspecto cronológico é minimizado, as cenas desenvolvem-se num ritmo psíquico, de modo que o que importa é o presente da consciência⁵²¹.

Uma das tentativas de coesão do grupo ligado *Nouveau Roman* se deu através das declarações do escritor Alain Robbe-Grillet. Em 1963, no livro *Pour un Nouveau Roman*, Grillet rege o pensamento teórico do movimento. Ele acreditava que o termo *Nouveau Roman* devia ser utilizado para designar apenas um grupo de pessoas que pesquisam novas formas romanescas, “capazes de exprimir novas relações entre o homem e o mundo”⁵²².

⁵²⁰ ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Editora Documentos Ltda., 1969, p. 08.

⁵²¹ NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto. Nove, novena e o novo romance**. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec, 1987, p. 49.

⁵²² ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Editora Documentos Ltda., 1969, p.08.

Se, via literatura, os escritores puderam se desviar do real por meio das palavras, na tela de cinema essa prática configurou desafios para os novos cineastas. Tenta-se apagar da imagem os traços do real e para tal, explorou-se diferentes possibilidades oferecidas pela montagem, a composição, o cromatismo, o enquadramento, os movimentos de câmara. Há a negação de valores e conceitos empregados tradicionalmente no cinema, como a noção de continuidade e de história - herdados do modelo mimético aristotélico - o rompimento com a narrativa tradicional, exposto pelos *nouveaux romanciers*, libera o cinema da armadilha da representação.

Algumas filmagens eram pautadas na improvisação, o processo de montagem era o grande aliado na desagregação da continuidade fílmica e da própria quebra da organização narrativa. O cinema clássico foi questionado em nome de um cinema mais pessoal a partir da quebra de ilusão do espetáculo fílmico. Tratava-se de uma forma de cinema espontânea- pelas, por exemplo, técnicas de distanciamento como as empregadas por Bertolt Brecht, deixava-se os finais em aberto, espaço para o espectador construir sua própria interpretação.

Resnais - sempre esteve mais próximo dos cineastas independentes Chris Marker, Agnès Varda, Georges Franju, Jean Rouch, Jacques Demy, Henri Colpi conhecidos como o grupo da *Rive Gauche*⁵²³, - seguiu e aproveitou o espírito dessa geração e, partindo

⁵²³ Alguns críticos franceses falam de dois grupos distintos na França a partir da década de 1950, situados geograficamente de um lado ao outro do Rio Sena, a *Nouvelle Vague* à direita e os cineastas independentes à *Rive Gauche*. Cito a fala de Godart na Cahiers du Cinéma 138: — Ce fond de culture n'existe que dans une fraction de la Nouvelle Vague. — Oui, dans celle des Cahiers, mais pour moi cette fraction est le tout. Il y a le groupe des Cahiers (et aussi l'oncle Astruc, Kast, et

dela, consciente ou inconscientemente, modificou-a, e a fez, ao seu olhar, outra. Com ela ou a partir dela, produziu no cinema a forma que a França procurava pensar por meio do setor mais avançado de sua literatura na época: o *Nouveau Roman*, de Robbe-Grillet, de Marguerite Duras, de Samuel Beckett, de Nathalie Sarraute, de André Malraux, escritores e romancistas que num determinado momento, ou até mesmo definitivamente, transformaram-se também em cineastas.

Uma conexão decisiva estabelecida em 1963, numa conferência, depois publicada em dezembro de 1966, na *Cahiers du Cinéma*, número 185, sob o título *Nouveau Roman et Nouveau Cinéma*, de Bernard Pingaud, trabalho baseado em *L'année dernière a Marienbad* (Alain Resnais/Robbe-Grillet) e em *L'Immortelle* (Robbe-Grillet), estabelece as diferenças e semelhanças entre os conceitos.

Roman et cinéma appartiennent à la catégorie du récit. Qu'est-ce qu'un récit? Le moyen de communiquer à autrui une certaine expérience qu'il n'a pas vécue. Une expérience, c'est-à-dire une série d'événements échelonnés sur une période de temps plus ou moins longue, et qu'un narrateur ordonne. Il y a dans tout récit, d'une part la volonté de représenter aussi fidèlement que possible les

Leenhardt, lui, un peu à part), auquel il faut joindre ce qu'on peut appeler le groupe de la rive gauche: Resnais, Varda, Marker. Il y a aussi Demy. Ceux-ci avaient leur propre fond de culture, mais il n'y en a pas trente-six autres. Les Cahiers ont été le noyau.

- Este fundo de cultura existe apenas em uma fração da Nova Onda. - Sim, nos Cahiers, mas para mim esta fração é o todo. Há o grupo Cahiers (e o Tio Astruc, Kast e Leenhardt, um pouco mais distante), ao qual deve ser adicionado o que pode ser chamado de grupo da margem esquerda: Resnais, Varda, Marker. Há também Demy. Eles tinham seu próprio fundo de cultura, mas não existem trinta e seis outros. As Cahiers eram o núcleo. (Tradução Minha) GODART, Jean-Luc. **Cahiers du cinéma** (número especial) NOUVELLE VAGUE. Paris, n° 138, 1962, p.21.

événements et les personnages, de faire « comme si » le lecteur avait été là; on peut donc dire que tout récit vise à montrer ce qu'il raconte. Mais en même temps, ce qu'il raconte, Il le dit, et j'emploie le mot dire au sens fort comme quand on «dit» un poème: en présentant les événements dans un certain ordre, sous un certain éclairage, il leur donne un sens. Donc, tout récit comporte à la fois un élément aspectual, il voudrait être un simulacre de l'expérience qu'il rapporte; et en même temps tout récit a un caractère explicatif⁵²⁴.

No caso do cinema francês (Truffaut, Godard, Chabrol, Malle), em consonância com as mudanças ocorridas na literatura, as transformações da *Nouvelle Vague* defendiam uma nova postura ao olhar para o cinema até então fechado no academismo⁵²⁵. As mudanças de percepção, na era da *reproduzibilidade técnica*, substituem a antiga forma de narrar e fragmentam os gestos, capta-se o antigo no novo em um simples e corriqueiro gesto feminino de desatar os cabelos. Tal gesto se traduz, em termos históricos e sociais, pela maneira como as personagens brechtianas atravessam períodos de mudança, e como as

⁵²⁴ Novela e cinema pertencem à categoria narrativa. O que é uma história? O meio de comunicar aos outros uma certa experiência que ele não experimentou. Uma experiência, isto é, uma série de eventos espalhados por um período mais longo ou mais curto, e que um narrador ordena. Há em cada história, por um lado, a vontade de representar com a maior precisão possível os eventos e os personagens, para fazer "como se" o leitor tivesse estado lá; podemos dizer que cada história pretende mostrar o que conta. Mas, ao mesmo tempo, o que ele diz, ele os diz, e eu uso a palavra para dizer no sentido forte como quando "diz" um poema: apresentando os eventos em uma certa ordem, com uma certa luz, ele os dá sentido. Então, cada história tem um elemento espetacular, gostaria de ser um simulacro da experiência que traz de volta; e, ao mesmo tempo, cada história tem um caráter explicativo. (Tradução Minha) PINGAUD, Bernard. Nouveau roman et nouveau cinéma. *Cahiers du cinéma*, Paris, n.185, 1966, p. 27.

⁵²⁵ _____. *Cahiers du cinéma* (número especial) NOUVELLE VAGUE. Paris, n° 138, p. 01-166, 1962.

suas crenças e atitudes, herdadas do período antigo, chocam-se com o novo universo de valores que surgem, “os gestos e os movimentos são postos em estado de variação contínua, uns em relação aos outros e cada um por si mesmo”⁵²⁶. Nesses períodos de mutação, antigos modos gestuais se encontram na posição de se modificarem frente ao novo, ou encarar a morte. É esse momento de crise que desnaturaliza a atitude-padrão da personagem, ligada a valores já ultrapassados, ao mesmo tempo em que, igualmente, se desnaturaliza o universo de valores nascentes. Trata-se de um espaço de indecibilidade em que se intensificam atitudes ainda não codificadas, simples gestos singulares.

Osman Lins, em “Um ponto no círculo” (Nove Novena) nos ilustra esta tendência:

Mulher nenhuma, até ontem, desatara os cabelos para mim. Lembro-me de quando ouvi, adolescente, um concerto de trompa, instrumento que acreditava destinado a papel secundário de orquestras. Agora, tento imaginar os complexos toucados que estiveram em uso noutras épocas, há um século e meio, por exemplo. Arrumavam, as mulheres de então, suas cabeleiras – para visitas aos chalés cercados de jardins, com as ombreiras de porta e caixilhos de janela em pedra-de-lioz, os passeios de liteira levada por escravos que cantavam, a missa nas igrejas de cúpulas ornadas com telhas brancas e azuis, e mesmo para os dias ociosos em suas próprias casas – com inúmeros grampos, flores, marrafas, alfinetes, cobrindo-as com mantilhas rendadas ou de gaze. Soltavam-nas em um gesto mole e sinuoso, quando a camarinha se fechava e elas retiravam, dos braços,

⁵²⁶ DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: um manifesto de menos. O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. P.48.

do pescoço, brincos, fitas coloridas e correntes de ouro, descalçando a seguir os sapatos que jamais eram pretos. Dividiam-se, assim, em duas entidades diversas: a dos cabelos presos, visível para o mundo; a dos cabelos desatados, cujo ondear imitava o dos ombros e as pregas da folgada camisa de dormir. Suas cabeleiras eram segredos revelados apenas a um homem. Não houvesse a intrusa (ignoro o seu nome e não pedi que voltasse) desprendido a massa dos cabelos, torçais, brilhantes que lhe roçavam a cintura, que outro gesto poderia ser tão significativo, como expressão de intimidade e oferecimento? Muitas coisas vi nesta pensão, antiga residência de algum comerciante abastado, onde florescia no quintal – demarcado com uma sebe feita de folhas de palmeira trançadas – clematites, rosas-da-china e pés de maracujá. Nada verei igual ao que me sucedeu⁵²⁷.

A partir deste pensamento o cinema afasta-se do modelo de narrativa clássica do século XIX, de fundamento linear e representação mimética e acede às experimentações visuais/diegéticas. A novidade que unia o romance e o filme apenas revelava uma similitude, não uma relação umbilical:

A première vue, le cinéma montre, et le roman dit. L'un n'emploie que des images, l'autre n'emploie que des mot. Mais naturellement la différence n'est pas si simple, car le cinéma essaie aussi de dire et le roman essaie aussi de montrer⁵²⁸.

⁵²⁷ LINS, Osman. **Nove, Novena**. “Um ponto no círculo”. Prefácio João Alexandre Barbosa. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p. 23/24.

⁵²⁸ À primeira vista, o filme mostra, e o romance diz. Um usa apenas imagens, o outro usa apenas a palavra. Mas é claro que a diferença não é tão simples, porque o filme também tenta definir o romance e também tenta mostrá-lo. (Tradução minha).

Os *nouveaux romanciers*, pouco a pouco, aderem às imagens técnicas e levam para o campo do cinematográfico muitas das características estéticas de seus romances modernos. Esse entrecruzamento se deu, notadamente, porque dois dos maiores representantes do *Nouveau Roman* francês, Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, presentes na filmografia de Alain Resnais. Alain Robbe-Grillet rodará nove longas metragens e Marguerite Duras mais de quinze filmes, entre curtas e longas metragens. Duras tem uma forte relação com o cinema a partir dos anos 50; em 1957, com Gérard Jarlot, concebe o argumento de *Moderato cantabile*; em 1958, escreve *Hiroshima, mon amour*, para Alain Resnais; em 1966, co-realiza o seu primeiro filme, *La Musica*, e em 1969, começa a fazer cinema sozinha⁵²⁹.

Grillet ao escrever o roteiro de *O ano passado em Marienbad* explora novas maneiras de narrar: o filme absurdamente fragmentário é um dos grandes exemplares do cinema moderno, ou do *Nouveau Roman* se fosse possível lê-lo cinematograficamente. As experiências fílmicas da *Nouvelle Vague* irão transfigurar os conceitos da palavra e da imagem ao romper com as sequências lógicas. Essa dicotomia traduz-se no fato de que o *real* se encontra no romance através das palavras; enquanto na imagem é a câmara a fonte *crystalizadora* desse real, é ela quem constrói o discurso de acordo com a visão plural da imagem

PINGAUD, Bernard. Nouveau roman et nouveau cinéma. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.185, 1966, p. 27.

⁵²⁹ _____. **Cahiers du cinéma** (número especial) NOUVELLE VAGUE. Paris, n° 138, p. 01-166, 1962.

cinematográfica – construída e desconstruída através da montagem cênica, força-nos a inventar novas maneiras de nos relacionar com o espaço, com o tempo e com aquilo que não conseguimos representar.

A ultrapassagem do conceito tradicional de *real*, revela as semelhanças entre o *Nouveau Roman* e o *Nouveau Cinéma* em termos de criação, mas também se revela suas contradições: o romance é o produto de um escritor, enquanto o filme é obra da pluralidade. O romance, por exemplo, parte de uma ausência edificadora do próprio *real*, ao passo que o filme entra em conflito com essa ideia quando sobrepomos, umas às outras, as imagens cinematográficas. E talvez esteja aí a grande importância de uma narrativa que não se constitui de forma lógica, visto que são elas que acabam expondo o fragmentário de nossa condição.

O *Nouveau Roman*, por assim dizer, destaca a visão externa, o olhar do *voyeur*, projetando, portanto, a consciência do narrador no universo narrativo exterior; enquanto o *Nouveau Cinéma* (*Nouvelle Vague*) dedicar-se-á ao cinema de interioridade, como vemos em *Hiroshima, meu amor* e em *O ano passado em Marienbad*, que privilegiam a memória e conexões mentais: trabalha-se com a ideia de tensão, que surge como a maior ou a menor sensibilização frente às mudanças - a alvorada de um mundo novo, assim como de novas relações humanas: momento em que uma atitude-padrão é retirada do seu contexto de significação e transportada para outro, operando-se o efeito de estranhamento, ao mesmo tempo em que se intensifica o seu aspecto de novidade.

Tanto no cinema quanto na literatura, o pensamento não possui mais uma continuidade totalitária, como havia nas narrativas clássicas, mas trata de proliferar novas composições narrativas espaço-temporais, já que há sempre a necessidade de que nos coloquemos como produtores de sentidos, não mais como simples reconhecedores de realidades pré-fabricadas. Na concepção de Deleuze, em seus estudos sobre o cinema, Resnais é inventor de um cinema de filosofia, um cinema do pensamento⁵³⁰, pois “num grande filme, como em toda obra de arte, há sempre algo aberto. E procurem em cada caso o que é, é o tempo, é o todo, tal como aparecem no filme, de maneira muito diversa”⁵³¹. Assim, pode-se aproximar escrita e cinema (cinema e teatro), fazendo-os encontrar-se numa esfera em que a escrita se torna cinema – tornando-se cena.

Pingaud chega a colocar uma inextricável ligação entre a literatura e o cinema neste momento

Toute l'histoire du roman peut se résumer dans un effort pour rendre le récit de plus en plus spectaculaire, en substituant la simple présentation des faits à leur interprétation; inversement, il semble que la tendance du cinéma, au moins depuis quelques années, soit d'intégrer aux images un élément de discours et de rivaliser avec la littérature sur son terrain. On aboutit à une sorte de chassé-croisé: si les cinéastes n'écrivent pas encore de romans, les romanciers sont de plus en plus tentés par l'expression cinématographique, comme en témoignent les exemples de Jean Cayrol, Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet. On peut se demander

⁵³⁰ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 249/250.

⁵³¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 74.

dans quelle mesure pareille évolution ne relève pas d'un certain confusionnisme: le cinéma n'essaie-t-il pas de voler son bien à la littérature? Et la littérature ne fait-elle pas un travail qui est le propre du cinéma? Tel est le problème que je voudrais examiner⁵³².

⁵³² Toda a história do romance pode ser resumida em um esforço para tornar a história cada vez mais espetacular, substituindo a simples apresentação dos fatos por sua interpretação; ao contrário, parece que a tendência do cinema, ao menos por alguns anos, seja integrar nas imagens um elemento de discurso e competir com a literatura em seu campo. Terminamos com uma espécie de cruzamento: se os cineastas ainda não escrevem novelas, os romancistas são cada vez mais tentados pela expressão cinematográfica, como os exemplos de Jean Cayrol, Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet. Pode-se imaginar em que medida essa evolução não é o resultado de uma certa confusão: o cinema não tenta roubar sua propriedade da literatura? E a literatura não faz um trabalho característico do cinema? Este é o problema que gostaria de examinar. (Tradução Minha) PINGAUD, Bernard. Nouveau roman et nouveau cinéma. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.185, 1966, p. 27.

4 O Ano Passado em Marienbad (L'année Dernière à Marienbad, 1961) - Invenção de Morel

Neste capítulo busco analisar os filmes *O Ano Passado em Marienbad* e *Invenção de Morel* suas semelhanças e diferenças contidas nos gestos teatrais e cinematográficos. *O Ano Passado em Marienbad* é o mais experimental e, pessoalmente, o mais genial da carreira do cineasta, composto em perspectivas diferentes de tempo⁵³³. O filme nos é apresentado por meio de uma gama de imagens ambientadas em um luxuoso hotel repleto de salões com lustres rebuscados, escadarias vertiginosas, infinitos corredores e estátuas atemporais. Espaços vazios ou espaços que mimetizam os da memória são mostrados através de uma câmera que passeia lentamente pelo local, mostrando inúmeras vistas daquele lugar e do que acontece lá dentro e no seu jardim.

As imagens, associadas a sombras, determinam uma espécie de brilho que alegoriza a densidade das relações propostas pelas personagens. No elegante hotel em Marienbad a sombra, efeito causado pelo uso do preto e branco, representa o desenho dos perfis das pessoas

⁵³³ Pour Marienbad, nous avons fait toute une chronologie sur papier millimétré. Et on disait toujours, avant d'aborder telle scène avec les comédiens:cette scène succède, sur le plan du montage, à telle autre scène, mais, sur le plan du degré de réalité, elle succède à telle autre scène encore que nous allons trouver beaucoup plus tard dans le film.

Em Marienbad, fizemos sua cronologia em papel quadrado milimetrado. Dizia-se sempre, antes de abordar essa cena com os atores: esta cena é bem-sucedida, no nível de edição, para essa outra cena, mas, em termos do grau de realidade, ela é bem-sucedida em outra cena que encontraremos muito mais tarde no filme. (Tradução Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. Cahiers du cinéma, Paris, n.123, 1961, p.08.

e dos objetos, de acordo com os contornos projetados, simbolizam muito bem o ambiente enigmático em que as personagens transitam. Há, também, uma voz em *off* que narra as cenas, uma voz monótona que descreve o que vemos e que, muitas vezes, não coincide com o que vemos de imediato como se suas palavras fossem residuais da narração antiga. “A imagem e o texto brincam de esconde-esconde e aproveitam para se acariciar vez ou outra. O jogo é igual: o texto torna-se imagem, e a imagem texto; é o jogo de contextos que faz a textura do filme”⁵³⁴.

A fala da memória segue como uma enumeração caótica:

Salões vazios. Corredores. Salões. Portas. Portas. Salões. Cadeiras vazias, poltronas fundas, tapetes espessos. Tapeçarias pesadas. Escadas, degraus. Degraus, um após o outro. Objetos de vidro ainda intactos, copos vazios. Um copo que cai, três, dois, um, zero. Parede de vidro, cartas, uma carta perdida, alinhadas em fileiras sucessivas, chaves numeradas de portas, 309, 307, 305, 303, lustres. Pérolas. Vidros sem aço. Espelhos. Corredores vazios a perder de vista⁵³⁵.

Em meio a esse hotel de arquitetônicas paisagens e um tom burguês decadente, as personagens aparecem como se fossem *tableaux vivant* – as fotografias das personagens e as estátuas do hotel são imagens fixas. Uma fixação que segura o tempo do filme, remetendo-nos a memórias. Muda-se o tempo da imagem, e, nesse instante

⁵³⁴ METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 73.

⁵³⁵ ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 55.

cinematográfico, desenrola-se um nada trivial triângulo amoroso. Um homem (denominado simplesmente como “X”) tenta, a todo custo, fazer a mulher (personagem “A”) lembrar-se do romance que teriam tido, talvez, um ano antes. A insistência de homem em tentar lembrar a mulher do primeiro encontro entre eles é o ponto de partida para uma inebriante utilização do espaço (hotel) e manipulação do tempo, com momentos que não se afirmam do passado e ou do presente, que se repetem e transformam as pessoas que por ali transitam em marionetes de algo maior. Cada minuto de projeção parece impregnado pelo interesse psicológico da construção e do resgate de uma memória incerta, numa misteriosa e diluída trama na qual lidamos com personagens fantasmáticas, errantes, em busca de si próprias⁵³⁶.

⁵³⁶ Une des grilles qui m'intéressent dans le film, c'est celle des univers parallèles. Il est fort possible que tous les personnages aient raison. Cela dit, ce n'est pas une chose qui s'est organisée volontairement dans ce sens. C'est ici qu'il faut reparler d'écriture automatique. Ce n'est pas parce que Robbe-Grillet a un style extrêmement précis et une vision extrêmement nette que l'automatisme est à rejeter. Sa manière de travailler me fait souvent penser au Douanier Rousseau qui commençait sa toile par le coin gauche, en donnant tous les détails, et finissait par le coin droit. C'est d'ailleurs ce qui est assez amusant dans le film: on a dû commencer à le repérer, je ne dis pas sans savoir comment ça allait finir, mais enfin, les dernières feuilles étaient à peine tapées qu'on commençait à tourner. L'important était d'être tout le temps Fidèle à une espèce d'intuition.

Uma das questões que me interessam no filme é a dos universos paralelos. É bem possível que todos os personagens estejam certos. Não é algo que se organizou voluntariamente dessa maneira, pensando desta forma tem-se que conversar novamente sobre a escrita automática. Não é porque o Robbe-Grillet possui um estilo extremamente preciso e uma visão extremamente clara que o automatismo deva ser rejeitado. Sua maneira de trabalhar, muitas vezes, me faz pensar em Douanier Rousseau, que começou sua tela do canto esquerdo, dando todos os detalhes e terminou no canto direito. Isso é bastante engraçado em Marienbad: tivemos que começar a reparar neler, não digo sem saber como acabaria, mas, enfim, as últimas folhas do roteiro foram mal aproveitadas quando começamos a gravar. O importante era o todo tempo manter-se conectado a uma espécie de intuição. Marienbad é um filme que não tem, para mim, alegoria ou símbolo. (Tradução

HOMEM: [...] suportar este silêncio, estas paredes, estes sussurros piores que o silêncio, onde você me aprisiona, estes dias que vivemos aqui, todos iguais, um após outro, e nós, um ao lado do outro, andando ao longo destes corredores, com passos meticulosos, à distância de um gesto, mas sem jamais nos aproximarmos um palmo sequer, sem jamais estender, um na direção do outro, os dedos feitos para apertar, estas bocas feitas para [...]. MULHER: cale-se, cale-se!⁵³⁷

O problema é que esta senhora, na companhia do suposto marido (o senhor “M”), sequer lembra-se de alguma coisa. O curioso é o fato de que, apesar do impasse o qual vivencia, a mulher ora sente-se repelida, ora atraída por aquele homem e pelos detalhes e passagens que a faz rememorar uma suposta história de amor e as sensações que lhe são invocadas por “X”. Detalhes sutis como a mão que repousa sobre seu ombro, a gaveta da penteadeira com fotografias⁵³⁸ do passado

Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, 1961, p. 02.

⁵³⁷ ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.32.

⁵³⁸ L'utilisation du décor lui-même est caractéristique. Au moment où la chambre a un décor baroque extraordinairement compliqué, où les murs sont chargés de volutes en pâtisserie incroyables, nous sommes probablement en présence d'une image plus douteuse. De même, quand l'héroïne sort trois cents photos identiques d'un tiroir, c'est une image qui commence à être fortement irrationnelle et qui doit être beaucoup plus mentale qu'objective. Peut-être que, s'il fallait parler d'une réalité strictement objective, elle n'a, à ce moment-là, sorti qu'une seule photo; mais elle en a vu trois cents. Sans d'ailleurs que nous puissions nous-mêmes donner toujours une interprétation unique et définie des intentions de chaque image.

O uso da própria decoração é característico. No momento, a sala tem uma decoração barroca extraordinariamente complicada, onde as paredes são carregadas com volutes incríveis em gesso provavelmente estamos na presença de uma imagem mais duvidosa. Da mesma forma, quando a heroína encontra trezentas fotos idênticas em

“esquecido”, as estátuas; as menções feitas por “X” faz com que na mente de “A” imagens pouco convencionais do passado venham à tona.

A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. ‘A verdade nunca nos escapará’ – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela⁵³⁹.

O passado vem à tona, e em *Marienbad* ele se mostra imperfeito e impossível de ser reconstruído em sua totalidade, já que os suportes da memória são todos indiretos e incertos, “*Marienbad est un film qui ne comporte pour moi ni allégorie ni symbole*”⁵⁴⁰. Às vezes, a memória funciona como num jogo, demonstrando uma completa previsibilidade. O ganhador é previsível, mas a esperança do perdedor nunca morre. Por exemplo, o jogo de palitos de dezesseis peças, dispostos em quatro linhas de sete, cinco, três e uma peça, tem como regra clara: pode-se

uma gaveta, é uma imagem que começa a ser altamente irracional e deve ser muito mais mental do que objetiva. Talvez, se fosse necessário falar de uma realidade estritamente objetiva, tinha, naquele momento, lançado apenas uma foto; mas ela viu trezentas. Sem que nós mesmos, definitivamente, pudéssemos sempre dar uma interpretação única e definitiva das intenções de cada imagem. (Tradução Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, 1961, p. 12.

⁵³⁹ BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da história**. Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.224.

⁵⁴⁰ *Marienbad* é um filme que não tem, para mim, alegoria ou símbolo. (Tradução Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, 1961, p. 02.

retirar qualquer quantidade de peças, desde que a peça retirada seja da mesma linha da qual as peças anteriormente estavam colocadas. O jogador que retirar a última perde. Não há blefe, como no pôquer; não há acaso, como no dominó. A ação de um jogador abre para o outro um número de jogadas possíveis, mas só a decisão correta leva à vitória cuja personagem chamada de *o jogador* que começa sempre vence.

A essa objeção, expressa num dos diálogos do filme, *o jogador* responde que pode perder, mas sempre ganha: “ ‘M’: conheço um jogo em que ganho sempre [...] / ‘X’: Se você não perde, não é um jogo!”⁵⁴¹, fala descaracterizadora do jogo, já que em um jogo deve-se sempre admitir a possibilidade da vitória de um ou de outro oponente. O suposto marido, *o jogador*, o Senhor “M”, sempre ganha do parceiro: ‘M’: Eu posso perder [...] mas ganho sempre⁵⁴², assemelha-se àquela das imagens projetadas pela máquina de Morel, em *A Invenção de Morel*”⁵⁴³ (1940), de Adolfo Bioy Casares.

Marinbad nos mostra na verdade um passado absolutamente indefinido e, conseqüentemente, a impossibilidade de da compreensão

⁵⁴¹ ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 37.

⁵⁴² ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 37.

⁵⁴³ Apesar de Resnais não conhecer o livro na época, Grillet se inspirou na obra *A Invenção de Morel* (1953), de Adolfo Bioy Casares, cujo prólogo é escrito pelo amigo Jorge Luís Borges. Vale ainda ressaltar que *Marienbad* possui uma arquitetura semelhante aos labirintos borgeanos repletos de bifurcações temporais, em uma atmosfera onírica de personagens enigmáticos e distantes. De fato, o livro de Bioy Casares torna-se um ponto de comparação importante para se entender que existe, tanto neste caso como no de Resnais, a “invenção” de uma máquina coincidente à da câmera cinematográfica. Não somente isso, mas ainda uma comparação para a compreensão da passagem do teatro ao cinema e da vida em sua vibração apaixonada - a morte da narrativa coincidente à passagem para a narrativa de imagens.

da própria experiência do presente, “si l’on prend la formule de Truffaut: *tout film doit pouvoir se résumer en un mot*, je veux bien qu’ on dise: L’année dernière à Marienbad ou la persuasion”⁵⁴⁴. Trata-se de um presente que não passa, expresso de maneira notável nas estatuas no jardim do hotel. E o que mais chama à atenção no filme é o fato de ele ser todo no presente. Robbe-Grillet e Alain Resnais presentificaram a experiência de um instante que não passa. Então, se o filme é todo no presente, “une suite d’images au présent”⁵⁴⁵ e o tempo em Marienbad não passa, ele jamais se decide: jamais ganha um sentido e assim as possibilidades estão abertas – diante de todos os sentidos possíveis, e de todos os passados possíveis como inúmeras pontas de presente desatualizadas dá-nos a angustiante experiência de todos os sentidos possíveis. Por isso “A” suplica desesperada que não quer ser deixada no instante que não passa – que não se decide por qual decisão é composta o futuro – causa um presente sem sentido, posto que não conhecemos verdadeiramente seu passado. O que teria acontecido *no ano passado em Marienbad?*

⁵⁴⁴ se tomarmos a fórmula de Truffaut: *qualquer filme deve ser resumido em uma palavra*, diz-se: o ano passado em Marienbad ou a persuasão. Marienbad é um filme que não tem, para mim, alegoria ou símbolo. (Tradução Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, 1961, p. 04.

⁵⁴⁵ Uma sequência (sucessão) de imagens no presente. (Tradução Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, 1961, p. 10.

4.1 O Ano Passado em Marienbad e A Invenção de Morel

Bioy Casares, em *A invenção de Morel*, também provoca dúvida no leitor do que realmente se apresenta aos seus olhos por causa de um tempo enigmático da narrativa. O narrador, um fugitivo venezuelano, reencontra a “civilização” numa ilha – fustigada por fortes marés, com uma flora densa e uma fauna selvagem. A ilha, a qual chega de bote lhe fora indicada por um comerciante italiano, que conhecera na Índia, no decorrer de sua fuga. O lugar parecia ideal para um fugitivo, pois tinha a fama de conter uma terrível peste, que matava as pessoas aos poucos, provocava paulatinamente a queda dos pelos e da pele, de fora para dentro, deste modo, a ilha seria jamais visitada ou inspecionada por ninguém.

Lá chegando, o fugitivo se abriga primeiramente nos pântanos, mas, em pouco tempo, descobre algumas ruínas, anteriormente mencionadas pelo italiano. No complexo arquitetônico há uma capela, uma piscina, uma mansão e um enorme museu, ou hotel, onde franceses *snoobs* desfilam sua arrogância burguesa uns para com os outros numa grande encenação de “distinção” passadista. A priori o espaço arquitetônico é chamado de museu, embora na verdade seja uma mansão feita para abrigar o grupo de amigos em férias. Uma espécie de hotel, o qual, em *O Ano Passado em Marienbad*, já é assim denominado desde o início.

A escolha desses dois signos, *Museu* e *Hotel*, para os cenários da ação, é extremamente significativa, pois, tais referências linguísticas

carregam sentidos próprios: um hotel é o lugar em que se hospeda pessoas, caracterizado pela transitoriedade, pela impessoalidade; um museu também hospeda, com a mesma assepsia do hotel, só que não pessoas e sim indícios ou resquícios de pessoas, um lugar de arquivo (memórias de gente e de coisas). Os dois espaços têm uma relação com a dimensão temporal alterada, vivem em um *déjà vu* eterno, repetindo as mesmas cenas, sendo que o bem que um vende e o outro guarda não é material, mas sim temporal.

Seguimos a leitura atentos às paranoias do fugitivo: 1. a de ser descoberto, 2. seu amor não declarado pela bela e fria Faustine, a quem, como ele, via o pôr-do-sol de uma determinada pedra, 3. a descoberta em torno da invenção maquinica de Morel. O anfitrião inventor – também apaixonado por Faustine - criara uma máquina, semelhante à máquina do cinema, e com ela captura a imagem e o som. A máquina de Morel gravava e reproduzia a realidade em seus aspectos visuais, sonoros, táteis, olfativos, palatáveis, no tempo e no espaço. Morel visava atingir a imortalidade, criando um simulacro de si e de seus amigos, que se repetiria eternamente. Os *habitantes* daquele museu não eram mais eles mesmos, eram meras reproduções de si próprios. A experiência vazia de significados produzida pela eterna repetição - a realidade constantemente revestida pela sua representação - das imagens projetadas pela máquina de Morel é interrompida pelo fugitivo, quando este, para se juntar à Faustine, aciona “os receptores de atividade simultânea”⁵⁴⁶ da máquina, a fim de sobrepor sua imagem às cenas anteriormente registradas. E, mesmo sabendo que contrairia a mesma

⁵⁴⁶ CASARES, Adolfo Bioy. **La invención de Morel**. Buenos Aires: EMECÉ, 1953, p. 78.

moléstia causadora da morte de Faustine, de Morel e todos os turistas presentes na ilha, descrita no início da novela como “a que mata de fora para dentro”⁵⁴⁷ – os receptores são acionados, e, aos poucos, os efeitos da radiação da máquina desencadeiam a deterioração dos sentidos do fugitivo, cumprem a condição para que ele fique ao lado de Faustine e não apenas mais a perceba, e ele segue para a mesma morte – a peste.

O mistério da narrativa desvenda-se: o propósito do jogo sutil das duplas realidades, de dois sóis numa cena, de estações do ano sobrepostas, da fusão entre memória e desejo. O complexo construído por Morel é permanentemente projetado sobre si mesmo pela máquina fantástica, sendo a realidade revestida constantemente por sua representação – fenômeno que a torna, tanto em Morel quanto em Marienbad, cada vez mais movediça. O resultado é a sobreposição de diversas camadas de projeção revestidas em imagens-vestígio: as portas que não abrem, pois foram gravadas fechadas, e os interruptores que não acendem, pois no momento da gravação estavam apagados.

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz⁵⁴⁸.

⁵⁴⁷ CASARES, Adolfo Bioy. **La invención de Morel**. Buenos Aires: EMECÉ, 1953, p. 14.

⁵⁴⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 216.

Faustine, a personagem feminina idealizada, que é tão-somente imagem, é real enquanto o fugitivo vê as cenas e as informa ao leitor, ele crê que elas sejam reais, pois “a alma ainda não se tornou imagem; do contrário, eu haveria morrido, haveria deixado de ver (talvez) Faustine, para estar com ela em uma visão que ninguém recolherá”⁵⁴⁹. Mas, ao mesmo tempo, o que está diante dos olhos pode não ser real, anuncia Casares:

Eu poderia ter-lhes dito, ao chegar: viveremos para a eternidade. Talvez tivéssemos arruinado tudo nos forçando a manter uma contínua alegria. Qualquer semana que passemos juntos, se não sofrermos a obrigação de ocupar bem o tempo, será agradável⁵⁵⁰.

No decorrer da leitura percebe-se que a existência da mulher não corresponde a uma presença física, o fugitivo acaba descobrindo que Faustine, assim como os turistas, eram apenas *imagens gravadas incessantemente e repetidas como num looping gravadas em uma única semana*. Faustine e Morel, enquanto meras repetições realistas de uma vida passada estão limitadas ao real desconstruído. Faustine desperta o amor no fugitivo, mesmo quando ele compreende o que faz a máquina reprodutora das imagens. Ao compreender que o *tratamento* que Faustine dispensa a ele não é desprezo, ele percebe que está diante de

⁵⁴⁹ CASARES, Adolfo Bioy. **La invención de Morel**. Buenos Aires: EMECÉ, 1953, p. 117.

⁵⁵⁰ CASARES, Adolfo Bioy. **La invención de Morel**. Buenos Aires: EMECÉ, 1953, p. 53.

um real desconstruído, o fugitivo, mesmo assim, a ama, ou pensa que ama, ou se apaixona pela imagem. A cena, registra-se de tal forma que o narrador apaixonado se anula, ao se espelhar como imagem-espectro produzida pela máquina. Entretanto, para o fugitivo, simplesmente sobrepor sua imagem ao registro feito naquela semana distante não o inclui na consciência de Faustine, ou seja, na memória dela, como mostra o registro final no diário do narrador:

Ao homem que, baseando-se neste informe, invente uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica. Encontre Faustine e a mim, faça-me entrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso⁵⁵¹.

O Ano Passado em Marienbad é visto por muitos como a *materialização* plena de *A Invenção de Morel*⁵⁵², até porque a máquina de Morel seria uma espécie de supercinema, capaz de gravar imagens

⁵⁵¹ CASARES, Adolfo Bioy. **La invención de Morel**. Buenos Aires: EMECÉ, 1953, p. 80.

⁵⁵² — Je vais peut-être vous faire sursauter, mais, en voyant Marienbad, j'ai pensé au livre de Bioy Casares: "L'invention de Morel". Robbe-Grillet: Pas du tout. J'ai été presque toujours déçu par les livres de science-fiction que j'ai pu lire, mais « L'invention de Morel » est, au contraire, un livre étonnant. Et, chose curieuse, j'ai reçu tin coup de téléphone de Claude Ollier, après la projection de Marienbad, qui me disait: mais c'est L'invention de Morel!

- Talvez eu vá te assustar, mas ao ver Marienbad, pensei no livro de Bioy Casares: "Invenção de Morel ". Robbe-Grillet: de forma alguma. Eu, muitas vezes, me vi desapontado com os livros de ficção científica que eu tinha lido, mas "a invenção de Morel" é, ao contrário, um livro incrível. E, curiosamente, recebi um telefonema de Claude Ollier, depois da projeção de Marienbad, que me disse: mas é "A invenção de Morel! (Tradução Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, 1961, p. 10.

tridimensionais, sons, odores, memórias e pressentimentos. E as personagens tanto em *Marienbad* quanto em *Morel* – encerradas num ciclo de repetições aos moldes da máquina de Morel aboliram o tempo linear. Ambos são espaços insulares habitados apenas por espectros: dois homens, uma mulher e um pequeno grupo de acompanhantes. Não há sociedade, não há cidade, tudo se passa apartado do restante da civilização.

Os cenários do enorme hotel, em Frederiksbad, estimulam um paralelo com o museu habitado pelos turistas de *Morel*. As infinitas portas do hotel são como as árvores absolutamente idênticas da floresta; os corredores, mais do que vias de passagem, são lugares de errância; as sacadas do hotel, locais de encontro dos protagonistas, bem como as grandes pedras em uma floresta, são pontos de onde é possível ter uma visão distintiva do todo. A semi-imobilidade marmórea dos atores, nos dois filmes, sugere a morte, “destino das personagens do livro de Casares após terem sua vida gravada.

Significativamente, na peça teatral de *Marienbad* encenada no início do filme, uma personagem feminina se diz presa num passado de mármore, como este jardim, “entalhado em pedra”⁵⁵³ e pessoas mortas há muito tempo aguardam numa rede de corredores. Há, em ambos os filmes, uma forte sugestão de que a imagem faz, em última instância, o apagamento da memória. Na tela o homem busca lembrar a mulher de um encontro que pode ter acontecido ou não, mas, enquanto imagem eles estavam mortos para uma vida sem experiências.

⁵⁵³ ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 14.

A la fin, Robbe-Grillet a trouvé le mot « dalle de granit », et il s'est aperçu qu'après tout, La description du jardin correspondait assez précisément à celle d'un cimetière. Et en remontant à partir de là, il s'est aperçu qu'en effet on pouvait très bien rattacher le film aux vieilles légendes bretonnes, à l'histoire de la Mort qui vient chercher sa victime et qui lui a donné un an de sursis⁵⁵⁴.

A arquitetura não é apenas um cenário é também uma personagem de *Marienbad*, como as estátuas, o próprio jardim ou a forma arquitetônica do hotel e suas referências greco-mitológicas. O hotel e seu jardim são imponentes perante as personagens petrificadas, que, quando param em cena deixam a ação explicitar-se pela mente, pelo pensamento ou pelas lembranças daquele homem obcecado. O teatral é presente em *Marienbad*, desde a primeira imagem do filme: um quadro branco, vazio, mas tão completamente carregado de sentido que o consideramos como cena inaugural. Uma moldura que contém outros recortes – pelo movimento repetitivo no interior de cada cena – tornados conteúdos incertos e marcados pelo tempo cíclico desenhado geometricamente, como um tabuleiro de xadrez. Tal desajuste cênico inscreve as marcas, as linhas, as significâncias, onde se abrem os buracos por onde passa a subjetividade, a superfície como lugar de sentido.

⁵⁵⁴ No final, Robbe-Grillet encontrou a palavra "laje de granito", e ele percebeu que, afinal, A descrição do jardim correspondia exatamente com a de um cemitério. E voltando a partir daí ele percebeu que, de fato, poderíamos relacionar o filme com as antigas lendas bretãs, com a história da morte que vem para sua vítima e lhe deu um ano de indulto. (Tradução Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, 1961, p. 05.

A primeira imagem surge na tela interrompendo uma valsa apoteótica, abrindo a narrativa e tornando-se passagem à imagem na qual aparece o nome da peça a ser apresentada: *O Ano Passado em Marienbad* - primeira marca do registro oral no filme. A câmera revela um palco. Há pessoas na plateia, e eis que surge a primeira personagem do triângulo: o suposto marido e, somente depois, a personagem “A”. No palco, dois atores representam uma cena, e nela falam de uma espera e de uma separação. Tanto *O Ano Passado em Marienbad* como *A Invenção de Morel* parecem desta forma voltarem às origens teatrais do cinema. Tanto num quanto noutro as cenas se repetem como se fossem cenas de teatro. “A estátua que vemos primeiro na representação teatral da peça sem título e depois no jardim, junto aos dois protagonistas, é por si mesma a manifestação, a chave de Marienbad”⁵⁵⁵.

A cena inicia-se a partir da atitude observadora do narrador (o suposto amante) que assiste à peça e ela reproduz exatamente a situação exposta no filme: um casal de amantes discute a relação e a fala da mulher reproduz o fim do relacionamento – Resnais traz o teatro para dentro do filme, e não somente isso, deixa-nos claro que o teatro é nuclear ao cinema. E o narrador da trama, nesse sentido, rege seu olhar em torno de cenas fragmentárias, estabelecendo uma ponte com o público a partir do que as cenas teatrais representam. E o momento coincidente ao presente da atração é aquele em que os atores vivem seus papéis.

⁵⁵⁵ ARISTARCO, G. **Cadernos de cinema**. v. 5. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968, p. 133

ATOR: [...] para sempre - num passado de mármore, como estas estátuas, esse jardim na pedra - esse palácio, com suas salas doravante desertas, seus criados imóveis, mudos, provavelmente mortos há muito tempo, que ainda montam guarda no canto dos corredores, ao longo das galerias, nas salas desertas por onde eu caminhava ao seu encontro, no umbral das portas escancaradas que eu atravessava uma após a outra à sua procura, como se passasse entre duas aléias de rostos imóveis, rígidos, atentos, indiferentes, enquanto eu já a esperava, desde sempre, como ainda espero, talvez ainda hesitante, olhando sempre o umbral deste jardim [...]. O ator e a atriz permanecem imóveis desde o momento de sua aparição. Calam-se agora, sempre sem se mover, e o silêncio total dura longos instantes até que um ruído de relógio vem romper esta atitude.

ATRIZ: Pronto, agora. Sou sua⁵⁵⁶.

Fim da apresentação teatral. A cortina desce. Aplausos. Na plateia, as pessoas estão organizadas em pares e conversam entre si. Através de um espelho surge refletida a imagem de um casal conversando. Nesse momento, um órgão executa um acorde estridente. O *off* é retomado. A câmera, marca da duplicidade cinema, sai do espelho artificialmente para acompanhar o casal que abandona a sala e encontra novamente a personagem “A”, encostada à porta. Surge um grupo de mulheres. Uma delas conta que o salto de seu sapato quebrara. O *off* prossegue, o espelho reflete um casal que nada tem a ver com o par principal do filme, mas cujo tema em discussão parece ser exatamente o ponto que aprisiona as personagens encerradas no hotel.

⁵⁵⁶ ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 26.

[...] Nunca ouvi ninguém levantar a voz nesse hotel – ninguém... As conversas se desenrolam no vazio, como se as frases nada significassem, nada deversem significar. E a frase começada de repente permanecia em suspenso, congelada.... Mas para recomeçar em seguida, sem dúvida, no mesmo ponto ou em outro lugar. Não tinha importância. Eram sempre as mesmas conversas que voltavam as mesmas vozes ausentes. Os criados eram mudos. Os jogos eram silenciosos, naturalmente. Era um local de repouso, ali não se falava de negócios, não se tratava um complô, nunca se falava de nada que pudesse despertar paixões. Havia letreiros em toda parte: cale-se, cale-se⁵⁵⁷.

Os espelhos⁵⁵⁸ olhando-se entre si, fragmentam o espaço, fragmentam o tempo, duplicam e reduplicam, como uma máquina de reprodução, o lamento da felicidade perdida no passado. É possível, em *Marienbad* se perder no sentido de esquecer-se dos caminhos; o *trompe-l'oeil*, efeito enganador das imagens através da visão, contrasta brilhantemente com a sobreposição de tempos, lembranças e imagens,

⁵⁵⁷ ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 81.

⁵⁵⁸ Espelhos são elementos intelectuais desta cidade, seu brasão, no qual se inscrevem os emblemas de todas as escolas poéticas. Como espelhos que devolvem rapidamente todos os reflexos, [...] lançam no interior de um café o exterior agitado – a rua – [...] diante de um fundo histórico. [...] refletem um ao outro numa sequência imensa, um equivalente da infinita lembrança na qual se transformou a vida de Marcel Proust sob sua própria pena. Aquela novíssima coleção de fotografias intitulada “Paris” termina com a imagem do Sena. Ele é o grande e sempre desperto espelho de Paris. Diariamente a cidade lança neste rio suas sólidas construções e seus sonhos como se fossem imagens. Magnânimo, ele aceita as oferendas e, em sinal de agradecimento as fragmenta em mil pedaços. BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política, São Paulo, Brasiliense, 1995, p. 197/198,

como se fossem centenas de peças de um quebra-cabeça jogadas ao acaso, numa grande desordem cênica⁵⁵⁹. Iluminam-se, no *Ano Passado*,

⁵⁵⁹ Ce qui est intéressant, c'est que ce n'était pas moi seulement qui était guidé. Pendant tout le tournage il n'y a pas eu de discussion ni entre les comédiens, ni parmi l'équipe technique. À plusieurs moments, on s'est dit: on pourrait faire ça ou ça, on parlait un peu avant les plans, on disait aussi: ça c'est le ton du film, ça ce n'est pas le ton du film. Et ce genre de discussion n'a jamais duré plus de quarante secondes. Nous étions tous obligés de suivre un chemin dont nous ne pouvions pas nous échapper. C'est une manière de rejoindre le film d'équipe. Nous étions en quelque sorte prisonniers non pas d'une logique, mais d'une paralogique qui faisait que nous étions constamment d'accord, du cadreur Philippe Brun' à Sacha Vierny ou à Albertazzi. Ce qui aurait été instructif, c'est un petit journal des intersignes qu'il y a eu pour le choix des endroits, des comédiens. Il y a eu des tas de choses très bizarres, des phénomènes qu'auraient aimés André Breton ou Jean Cocteau, et qui se sont produits très fréquemment. J'ai l'impression que la forme doit préexister, je ne sais pas où ni comment, et qu'automatiquement, quand on écrit, l'histoire doit se glisser dans le moule. Chaque fois que j'ai pu avoir, soit en 16 mm, soit en 35, l'occasion de faire des films, je me suis aperçu qu'on ne peut pas faire faire n'importe quels gestes à n'importe quels personnages, ni leur faire dire n'importe quoi. Il y eut un moment, pendant la préparation de Marienbad, où j'arrivais avec mon petit carnet noir et où je proposais à Robbe-Grillet, par exemple, de faire intervenir le monde réel sous la forme de conversations concernant un problème politique insoluble, du moins pour ceux qui tenaient ces conversations. On s'est aperçu que c'étaient les spectateurs eux-mêmes qui, en assistant au film, représentaient naturellement le monde réel et qu'il était donc impossible de les inclure d'avance dans la bulle du film. J'avais voulu aussi, un moment, que la femme soit enceinte; j'en parlais à Robbe-Grillet, mais ce ne fut guère possible. Nous n'étions pas libres. Je suis d'ailleurs persuadé qu'on ne fait pas les films qu'on veut. Le film est aussi pour moi une tentative, encore très grossière et très primitive, d'approcher de la complexité de la pensée, de son mécanisme. Mais j'insiste sur le fait que ce n'est qu'un tout petit pas en avant par rapport à ce qu'on devrait arriver à faire un jour. Je trouve que, dès qu'on descend dans l'inconscient, une émotion peut naître. Par exemple, je me souviens de mon émotion en voyant *Le Jour se lève*, quand tout à coup il y avait des moments d'incertitude, quand l'image du placard commençait à disparaître, puis qu'une autre image apparaissait. Je crois que, dans la vie, nous ne pensons pas chronologiquement, que jamais nos décisions ne correspondent à une logique ordonnée. Nous avons tous des nuages, des choses qui nous déterminent et qui ne sont pas une succession logique d'actes qui s'enchaîneraient parfaitement. Il me paraît intéressant d'explorer cet univers, du point de vue de la vérité, sinon de la morale.

O que é interessante é que não fui só eu quem foi guiado. Durante toda a gravação, não houve discussão entre os atores ou a equipe técnica. Em vários momentos, pensamos: podemos fazer isso ou aquilo, conversamos um pouco antes dos planos,

os rastros de interiores burgueses e, por conseguinte, formando um retrato, por excelência, das ruínas do seu interior; o recinto burguês; o jogo; a trama; o sim; o não; o sustento das ilusões; é para lá que vamos, ao castelo das ruínas, ao passado soterrado cujas origens teatrais acabam por se calar.

também dissemos: este é o tom do filme, não é o tom do filme. E esse tipo de discussão nunca durou mais de quarenta segundos. Todos nós tivemos que seguir um caminho que não poderíamos escapar. É uma maneira de se juntar ao filme da equipe. Nós éramos prisioneiros não da lógica, mas de uma paralogia que nos fazia concordar constantemente, do cineasta Philippe Brun à Sacha Vierny ou à Albertazzi. O que teria sido informativo, é um pequeno jornal de entrevistas que havia para a escolha dos lugares, dos comediantes. Houve muitas coisas bizarras, fenômenos que André Breton ou Jean Cocteau teriam amado, aconteciam com muita frequência. Tenho a impressão de que a forma deve preexistir, não sei onde ou como, e isso automaticamente, quando se escreve, a história deve entrar no seu molde. Toda vez que tive a oportunidade de fazer filmes, em 16mm ou 35mm, percebi que não pode pedir nenhum gesto não importa a qual personagem, nem os fazer dizer nada. Houve um momento durante a preparação de Marienbad, que cheguei com o meu pequeno caderno preto e propus a Robbe-Grillet, por exemplo, trazer o mundo real sob a forma de conversas de um problema político insolúvel, pelo menos para aqueles que realizaram essas conversas. Percebemos que foram os próprios espectadores quem, ao assistir ao filme, representaram naturalmente o mundo real e que, portanto, era impossível incluí-los dentro esfera do filme de antemão. Eu também queria, por um momento, que a mulher estivesse grávida; falei com Robbe-Grillet, mas não era possível. Não fomos livres. Tenho certeza de que não fazemos os filmes que queremos. O filme também é para mim uma tentativa, ainda muito grosseira e primitiva, de abordar a complexidade do pensamento, seu mecanismo. Mas eu insisto que este é apenas um pequeno passo em frente do que devemos ser capazes de fazer um dia. Eu acho que, assim que alguém desce para o inconsciente, pode nascer uma emoção. Por exemplo, lembro-me da minha excitação assistindo *Le Jour se lève*, quando de repente houve momentos de incerteza, quando a imagem do armário começou a desaparecer e outra imagem apareceu. Eu acredito que na vida, não pensamos cronologicamente, que nossas decisões nunca correspondem a uma lógica ordenada. Todos nós temos nuvens, coisas que nos determinam e que não são uma sucessão lógica de atos que seriam perfeitamente vinculados. Parece interessante explorar este universo do ponto de vista da verdade, senão da moralidade. (Tradução Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. *Cahiers du cinéma*, Paris, n.123, 1961, p. 06.

“X” encontra “A” repetidas vezes, no salão do hotel, nas escadarias, nos corredores, no jardim, sempre a lhe dizer como as coisas teriam ocorrido entre eles no ano passado. Admitindo-se que a referência originária fosse realmente o teatro, eles, poderiam ter vivido uma paixão, um drama, do qual não se lembrem mais. São agora atores que se esqueceram de seus antigos papéis.

Voz de ‘X’: Você continua a mesma. Parece que foi ontem que a deixei. Foi no ano passado. [...]. Já faz um ano – talvez mais. – Você, pelo menos, não mudou. Tem os mesmos olhos ausentes, o mesmo riso inesperado, a mesma maneira de estender o braço como para afastar alguma coisa, uma criança, um ramo, e de trazer lentamente a mão até o côncavo de espádua... e também usa o mesmo perfume. Às últimas palavras, ‘A’ ergue os olhos em direção à câmara, que está à altura de um homem de pé. ‘X’: Lembre-se. Foi nos jardins de Frederiksbad... [...] Você estava sozinha afastada. Estava um pouco de lado, apoiada numa balaustrada de pedra onde sua mão pousava o braço meio estendido. ‘A’: Repito que é impossível. Nem ao menos estive em Frederiksbad. ‘X’: Pois bem, então talvez tenha sido em outro lugar, em Karlstadt, em Marienbad, ou em Baden Salsa – ou até mesmo aqui, neste salão⁵⁶⁰.

Ela nega, mas, por vezes, se trai - seja pela sua expressão, seja quando comenta sobre alguns fatos por *ela supostamente não vividos*, por exemplo, é o que acontece na sequência, em que ela, desesperada, diz que não o conhecia, assim como, inúmeras vezes menciona que

⁵⁶⁰ ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 56/61.

nunca estivera naquele quarto, e nem nunca teria visto a tal lareira mencionada por ele: “A”: “Não, não, não. [...]. Não conheço aquele quarto, aquela cama ridícula, aquela lareira com espelho”⁵⁶¹. Subitamente, “X” a interrompe: “Que espelho, que lareira? Não existe espelho sobre a lareira. É um quadro...”⁵⁶², ela prossegue descrevendo o quarto, a cama, dentre outros objetos. Instala-se a partir daí um desequilíbrio, “quand elle découvre le jardin et que le jardin, après tout, n’est que l’endroit où ils se trouvent: ce qui pose tous les problèmes de la chronologie du film”⁵⁶³. Principalmente na sequência em que “A” quebra o salto enquanto caminha na plateia do teatro – mais um elemento das imagens interligadas, já que a situação fora antecipada por outra personagem no início da peça, como dito acima, quando declarara também a quebra do salto.

— Il y a un moment où elle sent le piège: quand elle lace sa chaussure?

— Exactement. A partir de ce moment-là, on peut considérer qu’elle s’est souvenu. Si, par hasard, elle est sincère au début, si vraiment son refus n’est pas de pure coquetterie ou de crainte, a partir de ce moment-là, elle a reconnu. Pour elle, c’est vrai. Mais évidemment, on ne sait jamais si les images sont dans la tête de l’homme ou dans la tête de la femme. Il y a tout le temps un balancement entre les deux. On peut imaginer que tout est raconté par elle,

⁵⁶¹ ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 99.

⁵⁶² ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 99.

⁵⁶³ Quando ela descobre o jardim e o jardim, afinal, é apenas o lugar onde estão: se coloca em questão todos os problemas da cronologia do filme. (Tradução Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, 1961, p. 05.

au fond. Plusieurs spectateurs m'ont dit que cette femme n 'existait pas, qu'elle était morte depuis longtemps, que tout se passait chez les morts. Mais ce sont là des choses auxquelles on pense quand la copie est standard, pas du tout au tournage, ni même au montage.⁵⁶⁴

Outras vezes as personagens movimentam-se tão lentamente que quase dá para ouvir o ruído dos seus pés partindo a unificação de concreto com o piso do lugar. O texto descritivo aparece-nos estranhamente estar numa (de)sintonia desencontrada com as imagens, reproduzindo diversas vezes uma sensação de *déjà vu*, e por outras, remetendo diretamente a cenas de reprise na tela. Mesmo nos casos em que há uma indicação de passado nas cenas - textualmente especificada no roteiro, e evocadas no filme pelo jogo de luz – tal possibilidade é interrompida quando o narrador, continuando a frase antes pronunciada em *off*, entra no quadro, impondo, automaticamente, sua presença. Mais de uma vez, essa operação acontece: o narrador está fora de quadro, surpreendendo-nos depois ao entrar em cena.

⁵⁶⁴ - Há um momento em que ela sente a armadilha: quando ela amarra seu sapato? Exatamente. A partir desse momento, podemos considerar que ela se lembrou. Se, por acaso, ela é sincera no início, se realmente sua recusa não é puramente coqueteria ou medo, a partir desse momento, ela a reconheceu. Para ela, é verdade. Mas é claro, nunca se sabe se as imagens estão na cabeça do homem ou na cabeça da mulher. Há sempre um balanço entre os dois. Pode-se, basicamente, imaginar que tudo é dito por ela. Vários espectadores me disseram que essa mulher não existia, que ela havia morrido há muito tempo, que tudo estava acontecendo entre os mortos. Mas estas são as coisas que pensamos quando a cópia é padrão, não durante a filmagem ou a edição. (Tradução Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, 1961, p. 05/06.

O cinema é, sem dúvida, afirma Robbe-Grillet, um meio de expressão predestinado a este tipo de narração. A característica principal da imagem é a sua presença. Enquanto a literatura dispõe de toda uma gama de tempos gramaticais, que permitem situar os acontecimentos, um em relação aos outros, pode-se dizer que, no que respeita à imagem, os verbos estão sempre no presente; o que se vê na tela está com toda a evidência a ocorrer; é o próprio gesto dado, não uma relação sua⁵⁶⁵.

O mesmo acontece quando há a descrição do primeiro encontro entre “X” e “A”. Enquanto “X”, em extraplano, descreve com detalhes a primeira vez que ele a teria visto; a personagem “A” surge sozinha, num lugar escuro, parecendo esforçar-se para lembrar o que ele afirma ter acontecido. O plano se abre e o narrador, que permanecia fora de quadro, é novamente incluído. Em cena exterior, eles estão no jardim, uma exata reprodução de um quadro que aparece dentro do hotel nos primeiros planos do filme. Ela está de costas. O *off* diz que ele parou a certa distância e a olhou. Ouvimos o som de passos e, depois, o silêncio. Ao lado deles há duas estátuas: um homem, uma mulher, um gesto interrompido, resíduos da cena teatral. O narrador entra no quadro e passa a discutir sobre o que significa a gestualidade das estátuas⁵⁶⁶ fazendo-o de forma idêntica ao que o *off* acabara de afirmar.

Perdoe-me, caro Senhor. Acho que posso dar uma informação mais precisa: esta estátua representa

⁵⁶⁵ ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 11.

⁵⁶⁶ ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 63.

Carlos III e sua esposa, mas naturalmente não data desta época. A cena é o juramento diante o processo por traição. As roupas antigas são pura convenção⁵⁶⁷.

Aqui, o narrador entra na cena e assume a personagem, representando a si mesmo, como ele teria agido no *ano passado*, segundo sua própria memória. Esse é um dos poucos momentos do filme em que há sincronia entre o *off* e a imagem mostrada. Em outra cena, “X” narra o que teria ocorrido na noite em que ele teria subido ao quarto de “A”. Enquanto ele insiste que a porta estava fechada, a imagem mostra uma porta aberta através da qual “A” olha e fica paralisada diante do que vê. Em *off*, “X” grita insistentemente que a porta estava fechada. Aqui, há uma lacuna entre a narração e a imagem: essa disjunção reafirma o primado da imagem sobre o verbo, como esclarece Deleuze.

Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. [...] nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas⁵⁶⁸.

⁵⁶⁷ ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 63.

⁵⁶⁸ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 31.

A cena é o drama, em virtude de uma imagem ou espaço, como se a câmera tivesse sido colocada em meio a uma passagem *incompreensível*: em *Marienbad* não encontramos pontos de referência imediatos, apenas pontos soltos dentro do qual, sem aviso, de repente, um rosto assustado olha alguma coisa fora do campo - há planos de “A” morta estirada sobre a cama; morta como se fosse atingida pela mesma peste que atingiu os turistas o fugitivo em *A invenção de Morel* – a própria vida indo embora, recordando-nos as imagens de *um dia passado em Hiroshima* de uma face cristalizada no tempo, sem nada ver ou ouvir, inerte como uma máscara mortuária.

A medida que essa imagem é retida, a expressão também produz uma imagem não vista, ou seja, na ausência do que ela percebe, a face constitui uma estranha superfície refletora – mas refletindo o quê? Por que a expressão de espanto? Tudo indica que ao abrir a porta, “A” possivelmente teria encontrado seu assassino, que a teria *matado no ano passado*. Em outras palavras, nós não presenciamos o fora, mas encontramos outra face cujos afetos testemunham o desconhecido. O espanto registra-se em relação àquilo que desafia a representação na linguagem de Deleuze: um fora campo que não pode ser representado, mas que deve ser percebido.

O narrador – dentro ou fora de quadro – determina as cenas para corroborar ou discordar com o que acabou de narrar. Esse jogo de transposição dos tempos – representar agora o que aconteceu antes – evoca o distanciamento, a quebra da ilusão e o efeito de estranhamento, próprios ao *gestus* brechtiano, que recorre a tais artifícios justamente

para interromper a representação naturalista e realizar comentários sobre o que acaba de ser mostrado.

O narrador, orquestrador da representação dos atores, da composição das imagens, dos movimentos e, sobretudo, da montagem, não nos expõe um passado para justificar o presente. Ao invés disso, afirma-nos que é presente, que é teatro. A quase onipresença de Delphine Seyrig (no papel de “A”) neste sutil jogo de espelhos cênicos produz a oscilação imagética permanente de *O Ano Passado em Marienbad* – “A” é igualmente consolidada, duplicada, no reflexo dos espelhos do hotel – ao ponto de iludir o espectador quanto à veracidade da própria imagem.

Registra-se o tempo *no seu estado puro* - cada imagem é o reflexo de um ir e vir constante entre passado e futuro, entre real e imaginário, origem teatral e morte cinemática. Para Deleuze, a imagem de cinema não é presente, mas sim uma camada de passados que não cessam de atualizar-se num presente que procura alcançar um futuro tangente, mas, talvez, inacessível. O cinema da imagem-tempo descobre que ilusionistas, falsário em potencial somos todos nós. Resnais, em *O ano passado em Marienbad*, nos prova que o cinema não se preocupa mais em produzir o real, “a primeira novidade de Resnais consiste em fazer desaparecer o centro ou o ponto fixo”⁵⁶⁹ – até mesmo porque o real é irreprodutível. Em regra, “o presente se põe a flutuar, tomado de incerteza”⁵⁷⁰, cada *camada de memória* do passado procura a sua

⁵⁶⁹ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 142.

⁵⁷⁰ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 142.

atualização no presente, efeito que Deleuze propõe para definir uma categoria do tempo: “em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem e mais outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte”⁵⁷¹.

Nous avons l’air de supposer que la réalité existe en dehors de l’œuvre et cela même n’est pas tout à fait sûr. Une œuvre, c’est une sorte de conscience. Comme dans la vie courante, le monde n’existe pas tout à fait sans la conscience qui le perçoit, pour l’œuvre d’art il en va un peu de même. Les choses racontées n’existent pas vraiment en dehors du récit que l’œuvre en donne.⁵⁷²

⁵⁷¹ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 255.

⁵⁷² Temos a sensação de que a realidade existe fora do filme e que nem disso temos certeza. Um filme é uma tomada de consciência. Como na vida cotidiana, o mundo não existe completamente sem a consciência que o percebe, a obra de arte é um pouco semelhante. As coisas contadas não existem realmente fora da narrativa fílmica. (Tradução Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, 1961, p. 12.

4.2 Montagem e Memória: Imagem Cristal

O cinema como “produtor” de realidade tem estreita relação com o que Deleuze descreve como um cinema capaz de produzir uma imagem-tempo direta. É como se o cristal de tempo, com sua troca de posições entre o virtual e o real, estivesse também na relação entre cinema e o mundo. Debruço-me no suporte teórico quando me refiro a ideia do *cristal – imagem-cristal-* a filosofia de Deleuze, que buscou pensar o cinema ancorado em sua interpretação das teorias de Henri Bergson acerca da relação entre tempo, matéria e memória. Empresto de Deleuze o essencial para entender como os conceitos de *imagem-movimento* e *imagem-tempo* explicam as experiências cinematográficas correlacionadas à forma de atuação da memória e a maneira como o tempo passa a ser visto através dela nos filmes de Resnais.

Tanto *O Ano Passado em Marienbad* quanto em *Hiroshima, meu Amor* a própria montagem vai se multiplicando e se quebrando em durações cada vez mais curtas e irregulares: “a imagem-tempo é o fantasma que sempre assombrou o cinema, mas foi preciso o cinema moderno para dar corpo a esse fantasma”⁵⁷³. Na imagem-tempo, há a representação direta do tempo deslocado ou fora dos eixos, no sentido em que o presente que passa coexiste com o passado que se conserva. Em suma, “a confrontação dos lençóis de passado se faz diretamente, cada um podendo servir de presente relativo ao outro: Hiroshima será

⁵⁷³ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 56.

para a mulher o presente de Nevers, mas Nevers será para o homem o presente de Hiroshima”⁵⁷⁴.

O passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como o passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva⁵⁷⁵.

Segundo Deleuze, este paradoxo temporal (*a Imagem-Cristal*) permite a divisão em dois tipos de tempo: a coexistência das extensões de passado e a simultaneidade das pontas de presente, “os acontecimentos não se sucedem apenas, não têm apenas um curso cronológico, eles não param de ser remanejados conforme pertencem a este ou àquele lençol de passado, a este ou àquele contínuo de idade, todos coexistentes”⁵⁷⁶. A exemplo o filme *O Ano Passado em Marienbad*, e sua relação com o tempo fora dos eixos. A manipulação do movimento temporal permite compreender que o espectador da *imagem-tempo* atua diante da tela a partir de um circuito específico do pensamento que o força a pensar, trazendo-nos aqui o conceito de *gestus*.

A ação de um primeiro plano não deu lugar a nenhuma reação do plano subsequente e a duração do plano já não é decidida pela ação

⁵⁷⁴ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 142.

⁵⁷⁵ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 103.

⁵⁷⁶ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 146.

das personagens nesse mesmo plano; agora, o tempo é independente da ação e ganha uma nova configuração. O tempo não cessa de viajar entre o antes e o depois, pois “em vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tem por objeto a imagem-tempo, extrai desta as relações de tempo”⁵⁷⁷. Para Deleuze o virtual não possuiu uma dimensão superior ao atual, pelo contrário, o sujeito da ação é, e só pode ser o virtual⁵⁷⁸. Assim, a *imagem-cristal*, que captura tanto a pureza do momento quanto a concentração da eternidade, “remetem a situações puramente óticas e sonoras desligadas de seu prolongamento motor”⁵⁷⁹, é a junção de atual e virtual – “o cristal mostra suas duas faces”⁵⁸⁰, sendo que o virtual existe inteiramente dependente do atual. Enquanto imagem direta do tempo, a *imagem-cristal* é bifacial, atual e virtual, presente e passado, pois o presente que passa coexiste com o passado que se conserva.

Na verdade, poderíamos dizer que nós vemos o tempo no ator porque vemos o tempo no cristal, vendo então duas maneiras na qual o cristal mostra as suas duas faces: o virtual e o atual, mas também o

⁵⁷⁷ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 56.

⁵⁷⁸ O atual está cortado de seus encademanentos motores, ou o real de suas conexões legais, e o virtual, por sua parte, se exala de suas atualizações, começa a valer por si próprio. Os dois mundos de existência reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis. Aqui se pode falar em imagem-cristal: a coalescência de uma imagem atual e de sua imagem virtual, a indiscernibilidade das duas imagens distintas. DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 156.

⁵⁷⁹ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 156.

⁵⁸⁰ GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU, 2011, p.233.

opaco e o límpido. De fato, é desta forma que aparece a situação e o drama do ator: de um lado atualizando o personagem em seu corpo; de outro, atualizando seu corpo no personagem. O ator precisa estar à frente do personagem, que lhe parece como virtual, ao mesmo tempo que só terá sucesso se o atualizar: se o personagem for todo no presente. O personagem, inicialmente opaco, torna-se límpido, enquanto o ator vai se opacizando. Mas é preciso conservar alguma lucidez para ir adiante, isto é, conservar alguma limpidez em si mesmo que se opacizou pelo personagem, alguma atualidade no que virou virtual para que o personagem mais uma vez se atualize⁵⁸¹.

O filme é como a memória, pois o que se vê na tela não existe mais, o ato da fruição do filme é a própria *imagem-tempo* citada por Deleuze. Logo, “o passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular”⁵⁸². Não somente no sentido das imagens, mas da própria memória que com o tempo vai modificando o seu olhar sobre o passado, mas acreditando manter uma essência imutável na coerência dos fatos.

O cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo. [...] a própria imagem atual tem uma imagem virtual que ela corresponde, como um duplo ou um reflexo. Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu

⁵⁸¹ GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU, 2011, p.233.

⁵⁸² DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 99.

lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há “coalescência” entre os dois. Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual. É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal, se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura. [...] o que constitui tal ponto de indiscernibilidade é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência da imagem atual e da imagem virtual, a imagem bifacial, a um tempo atual e virtual⁵⁸³.

É uma imagem que, pela sua natureza dupla, propicia o pensamento dos paradoxos temporais, tão presentes no cinema de Resnais. A duração temporal como simultaneidade permite analisar os dois extremos desta relação indiscernível entre atual e virtual. Exemplifico, o hotel de *Marienbad* desdobra-se em representações internas, sobreposição de diversas camadas de projeção - as paredes, os salões, os quadros e a planta do próprio hotel – há vestígios das cenas – há a narrativa de histórias que se fecham sobre si mesmas como resultado da ampliação de um minúsculo detalhe – , “há os espaços cristalizados, quando as paisagens se tornam alucinatórias num meio que não retém mais que germes cristalinos e matérias cristalizáveis”⁵⁸⁴, não há mais limite entre a lembrança daquilo que passou e daquilo que se presentifica. A experiência da memória se radicaliza; o final se confunde com o princípio, a temporalidade vaporiza e se transforma

⁵⁸³ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 87/ 88.

⁵⁸⁴ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 159.

num grande e abstrato drama humano: a mulher, o marido, o amante, seres inominados, residentes da fronteira do sonho. Em seu mundo privado, a mulher, ou suposta amante, entrega-nos alguns vestígios, como as fotografias perdidas na cômoda do quarto num quebra-cabeça de acontecimentos a ser montado, talvez por ela, quiçá por nós.

- Il est certain que ce qui frappe d'abord, au spectacle de Marienbad, c'est que le film se présente à nous comme un objet qui requiert toute notre faculté de compréhension et d'affabulation. Comme n'importe quel fragment de réel.

Robbe-Grillet: Toute la question est de savoir si l'incertitude qui s'attache aux images du film est exagérée par rapport à celle qui nous entoure dans la vie quotidienne, ou bien si elle est du même ordre. Pour moi, j'ai l'impression que les choses se passent vraiment de cette façon-là. Il s'agit, entre ces personnages, d'une aventure passionnelle et ce sont justement, pour nous, les aventures qui contiennent la plus grande proportion de contradictions, de doutes, de phantasmes. Marienbad est une histoire assez opaque comme nous en vivons dans nos crises passionnelles, dans nos amours, dans toute notre vie affective. Par conséquent, reprocher au film de ne pas être clair, c'est reprocher aux passions humaines d'être toujours un peu opaques.⁵⁸⁵

⁵⁸⁵ - É certo que o que ocorre primeiro no show de Marienbad é que o filme se apresenta como um objeto que exige cortar nossa faculdade de compreensão e efabulação. Como qualquer fragmento da realidade. Robbe-Grillet: Toda a questão é saber se a incerteza ligada às imagens do filme é exagerada em comparação com aquilo que nos rodeia no cotidiano, ou se é da mesma ordem. Para mim, eu sinto que as coisas realmente estão acontecendo assim. Trata-se, entre os personagens, de uma aventura apaixonada, e é precisamente para nós as aventuras que contêm a maior proporção de contradições, de dúvidas, de fantasmas. Marienbad é uma história bastante opaca como nós quando vivemos em nossas crises passionais, em nossos amores, em toda a nossa vida emocional. Portanto, criticar o filme por não ser claro é reprovar as paixões humanas por serem sempre um pouco opacas. (Tradução

Nesse intento, Alain Resnais, nos envolve com seus filmes que se apresentam como imagens constituidoras de um “curso do tempo (imagem-tempo): um presente sucessivo do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir”⁵⁸⁶. Imagens conservadas nos arquivos e coleções⁵⁸⁷ que representam memórias de épocas passadas, pois apesar de este tempo estar no passado do *ano passado em Marienbad* o ato da fruição também dá ao cinema a possibilidade de simular uma ilusória atualidade.

A maioria das vezes em que a profundidade de campo encontra plena necessidade é quando tem relação com a memória. [...] não se trata de uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, tal como convencionalmente o flashback pode representar. Não se trata de uma sucessão de presentes que passam conforme o tempo cronológico. Trata-se ou de um esforço de evocação

Minha) LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, 1961, p. 12.

⁵⁸⁶ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 322.

⁵⁸⁷ Resnais concebe o cinema não como um instrumento de representação da realidade, mas como o melhor meio para discutir o funcionamento psíquico. Van Gogh já se propunha a tratar as coisas pintadas como objetos reais cujas funções seriam mesmo o “mundo interior” do artista. E o que torna *Nuit et brouillard* tão dilacerante é que Resnais consegue através das coisas e das vítimas, não apenas o funcionamento do campo, mas as funções mentais, frias, diabólicas, quase impossíveis de se compreender, que presidem a sua organização. Na Biblioteca Nacional, os livros, carrinhos, prateleiras, escadas, elevadores, e corredores constituem os elementos e os níveis de uma gigantesca memória da qual os próprios homens nada mais são que funções mentais, ou “mensageiros neurônicos”. Em virtude desse funcionamento, a cartografia é essencialmente mental, cerebral, e Resnais sempre disse que o que lhe interessava era o cérebro, o cérebro como mundo, como memória, como “memória do mundo”. É da maneira mais concreta que Resnais tem acesso a um cinema, cria um cinema que não tem mais que uma personagem, o Pensamento. DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 148.

produzido num presente atual, e precedendo a formação das imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol de passado do qual, ulteriormente, surgirão as imagens-lembrança. É um aquém, e um além, da memória psicológica: os dois polos de uma metafísica da memória. [...] estes dois extremos da memória: a extensão dos lençóis de passado, a contração do presente atual. E os dois estão ligados, já que evocar a lembrança é saltar para uma região de passado onde se supõe que ela virtualmente jaz, como todos os lençóis ou regiões coexistindo em relação ao presente atual contraído do qual procede a evocação (enquanto eles, lençóis, se sucedem psicologicamente com relação aos presentes que foram). O fato a se constatar é que a profundidade de campo nos mostra ora a evocação em ato, ora os lençóis virtuais de passado que exploramos para encontrar a lembrança procurada⁵⁸⁸.

O filme produzido a partir de arquivos e coleções é construído pelo processo de seleção e atualização dos significados originais através da montagem das imagens, e é nesse processo que a narrativa se enuncia: “Ir ao cinema é um ato de puro ver; [...] a realidade é colocada entre parêntesis”⁵⁸⁹. A arte do cinema, em sua natureza simbólica, não se subordina à literatura: o sentido se faz na montagem, na trilha sonora, no gesto cênico, na escolha do plano e sua duração, no uso das cores, no manuseio da câmera.

Quando pensa a transformação da *imagem-movimento* em *imagem-tempo*, Deleuze realiza um processo de emancipação da

⁵⁸⁸ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 134.

⁵⁸⁹ BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2009, p. 08.

instância temporal, exatamente na medida em que o tempo se torna independente do movimento, estando o mesmo liberado da *tiranía do presente*. O tempo passa a ser concebido não mais como uma linha, mas como um emaranhado: “de um lado, o tempo que não para de passar indo em direção ao futuro; de outro; o tempo que se conserva todo no passado, que é o que permite que experimentemos – o que acabou de passar – como um sentido”⁵⁹⁰. Estaria aqui o mais profundo paradoxo da memória: o passado é contemporâneo do presente que foi “o passado e o presente não designam dois momentos sucessivos; um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam”⁵⁹¹.

Não significa dizer que o movimento tenha cessado, mas a relação entre movimento e tempo se inverteu. O tempo não resulta mais da composição das *imagens movimento*, ao contrário, é o movimento que decorre do tempo, pois a montagem não desaparece necessariamente, mas muda de sentido. A imagem mantém novas relações com seus próprios elementos óticos e sonoros. O sentido não depende mais da sucessão cronológica dos acontecimentos, do movimento de causa e efeito para entender o tempo, pois as imagens duram na temporalidade “fora do tempo”⁵⁹² e é dessa duração que resulta o movimento, o sentido multifacetado do cristal.

⁵⁹⁰ GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU, 2011, p.233/234.

⁵⁹¹ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 45.

⁵⁹² GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU, 2011, p.203.

Se considerarmos a história do pensamento, constatamos que o tempo sempre pôs em crise a noção de verdade. Não que a verdade varie conforme as épocas. Não é o mero conteúdo empírico, é a forma, ou melhor, a força pura do tempo que põe a verdade em crise⁵⁹³.

A arte do cinema é autônoma, ao mesmo tempo, em que se apropria de qualquer linguagem, num ambiente onde a palavra, a pintura, a dança, a música, o teatro e a fotografia têm peso semântico. O que importa é como transformar o conteúdo numa linha de pensamento, “um cinema que, de tanto se esquivar do presente, impede o passado de se degradar em lembrança”⁵⁹⁴. O pensamento cinematográfico não é marca de tempo linear: o pensamento, a razão, a consciência, são móveis e não fixadas; a imagem cinematográfica lida com aleatoriedades, na medida em que “a narração é afetada por repetições, permutações e transformações detalhadamente explicadas pela nova estrutura”⁵⁹⁵. Cada corpo encontra-se no fluxo com o ambiente que o reorganiza a todo instante e permite que ele crie e recrie suas memórias, “os signos cristalinos, devem ser ditos espelhos ou germes do tempo”⁵⁹⁶ perceba as imagens do mundo e conecte-as com as suas próprias: “A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua

⁵⁹³ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 159.

⁵⁹⁴ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 151

⁵⁹⁵ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 167.

⁵⁹⁶ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 325.

fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos”⁵⁹⁷.

Diz-nos Jacques Rivette na mesa redonda *sur la situation, alors critique du cinéma français*, publicada na *Cahiers du Cinéma* 97, julho de 1959, sobre a obra cinematográfica de Resnais.

La grande obsession de Resnais, si l'on peut employer ce mot, c'est le sentiment de la fragmentation de l'unité première: le monde s'est brisé, il s'est fragmenté en une série de minuscules morceaux, et il s'agit de reconstituer le puzzle. Pour Resnais, il me semble que cette reconstitution se place sur deux plans. D'abord sur le plan du sujet, de la dramatisation. Ensuite, et surtout, sur le plan, je crois, de l'idée même du cinéma. J'ai l'impression que le cinéma, pour Alain Resnais, consiste à tenter de faire un tout avec des fragments a priori dissemblables. Par exemple, dans un film de Resnais, deux phénomènes concrets, sans rapport logique ou dramatique entre eux, sont liés uniquement parce qu'ils sont filmés en travelling à la même vitesse⁵⁹⁸.

⁵⁹⁷ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 102.

⁵⁹⁸ A grande obsessão de Resnais, se podemos usar essa palavra, é o sentimento de fragmentação da primeira unidade: o mundo quebrou fragmentou-se em uma série de pequenas peças, é necessário reconstruir o quebra-cabeça. Para Resnais, parece-me que essa reconstrução ocorre em dois planos. Primeiro recai sobre o tema, a dramatização. Em seguida, e sobretudo, sobre o plano, creio, da própria idéia do cinema. Tenho a impressão de que o cinema, para Alain Resnais, consiste em tentar fazer um todo com fragmentos a priori diferentes. Por exemplo, em um filme de Resnais, dois fenômenos concretos, sem relação lógica ou dramática entre eles estão ligados apenas porque são filmados em travelling à mesma velocidade (Tradução Minha) Pierre; RIVETTE, Jack; ROHMER, Éric. Hiroshima, notre amour. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.97, 1959, p.04.

Através deste gesto cinematográfico de cenas entrecortadas, equivalente ao *flashback*, recuperamos o gesto de soltar os cabelos, de Osman Lins⁵⁹⁹, quando Resnais quebra seus filmes em vários gestos de volta ao passado para explicar o presente, desencadeando, portanto, outros e infundáveis gestos. Alain Resnais e sua câmera, através dos *travellings gestuais*, traz à tona em *O ano passado em Marienbad*, *Hiroshima, meu amor*, como nos seus curtas-metragens, imagens da memória, ou as *imagens-lembranças* denominadas por Deleuze, ou ainda as *lembranças puras*, como assim definiu Bergson. Neste caso, Resnais atualiza a tela cinematográfica – à maneira do *gestus* de Brecht, como se atualiza o “dever da personagem real quando ela própria se põe a ficcionalizar”⁶⁰⁰. Ele ao atualizar os *cristais* do tempo altera o movimento e o destino das personagens de seus filmes, seja pelo universo da pintura (*Guaguin* e *Van Gogh*), seja pela lembrança da memória de *Noite e neblina* ou pelos *travellings* de Nevers, mantém o processo cinematográfico na multiplicidade do tempo, na *imagem-tempo*.

Em suma, é numa mesma operação que o cinema enfrenta seu pressuposto mais interno, o dinheiro, e que a imagem-movimento cede lugar à imagem-tempo. O que o filme dentro do filme exprime é o circuito infernal entre a imagem e o dinheiro, a inflação que o tempo põe na troca, a ‘alta estonteante’. O filme é o movimento, mas o filme dentro do filme é o dinheiro, é o tempo. A imagem-cristal recebe assim o princípio que a funda: relançar

⁵⁹⁹ A citação encontra-se na página 183 desta tese.

⁶⁰⁰ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 183.

sem descanso a troca dissimétrica, desigual e sem equivalência, dar imagem contra dinheiro, dar tempo contra imagens, converter o tempo, a face transparente, e o dinheiro, a face oculta, como um pião sobre sua ponta. E o filme estará terminado quando não houver mais dinheiro. Por mais que a imagem-cristal tenha muitos elementos distintos, sua irredutibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de ‘sua’ imagem virtual. Mas o que é essa imagem virtual em coalescência com a atual? O que é uma imagem mútua? Bergson sempre se colocou esta questão, e procurou sempre a resposta no abismo do tempo⁶⁰¹.

⁶⁰¹ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (cinema II)**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 98/99.

5 Considerações finais

Resnais foi inovador, não há como negar que “la géographie resnaisienne stimule les grands voyages”⁶⁰², o cineasta brincou com todos os recursos cinematográfico-teatrais de que dispôs: os enquadramentos, as cores e o processo de montagem sempre em movimento nas ações da câmera, “já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo”⁶⁰³, no pensamento interior da personagem, na espacialidade cênica e no ritmo. Admirador de Pöe, Verne e Gracq, Resnais associou-se aos escritores Paul Éluard, *Guernica* (1950); Jean Cayrol, *Noite e Neblina* (1955); Remo Forlani, *Toda a memória do mundo* (1956); Marguerite Duras, *Hiroshima, meu amor* (1959); Alain Robbe-Grillet, *O ano passado em Marienbad* (1961); Jorge Semprun, uma constelação literária imbricada em temas relacionados à imaginação, à consciência e ao inconsciente, ao tempo, como também à história do século XX: a sua humanidade e seus desastres morais, os campos de concentração, a bomba atômica, as guerras coloniais, tortura, morte, decepções.

Para Resnais em cada filme anuncia uma nova brincadeira com a arte narrativa, a temporalidade e os elementos sonoros e visuais a cada novo AÇÃO uma forma de levar à *imagem em movimento* a uma nova e original linguagem, seja pela correspondência entre o cinema e o teatro, seja pela ligação entre o cinema e a literatura: “sans doute Resnais

⁶⁰² TÉCHINÉ, André. **La fin du voyage**. *Cahiers du cinéma*, Paris, n.181, 1966, p. 24.

⁶⁰³ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 322.

change-t-il d'auteurs et de collaborateurs pour mieux protéger son univers propre et pour mieux l'entrevoir lui-même"⁶⁰⁴.

Il y a chez Resnais un besoin d'exactitude et de renouvellement qui caractérise le portraitiste ou le paysagiste fidèle et respectueux. Avant de filmer, il se renseigne et les renseignements qu'il récolte ne le débouchent sur aucun naturalisme⁶⁰⁵.

O diálogo fascinante entre o cinema e o teatro, cinema e tempo, percorrido por Resnais, a partir da criação de um processo de montagem intrinsecamente ligado à questão da ilusão: uma fragmentação que se esconde por trás de uma encenação sublime, que deve muito ao teatro, origem da *mise-en-scène*, deixa às claras seu enorme desprendimento no que diz respeito à montagem, à cenografia, aos roteiros e à linguagem teatral, a liberdade com que tratou seus temas. O que em seus filmes era material bruto se lapidou em uma gama de possibilidades memoriais-temporais.

Resnais en narrant ses récits ressemble fort à celui de quelque personne remuant dans sa mémoire ou dans son imagination, transformant toutes choses, insistant

⁶⁰⁴ Sem dúvida, Resnais trouxe consigo autores e colaboradores para proteger melhor seu próprio mundo e para vê-lo melhor. (Tradução Minha) TÉCHINÉ, André. **La fin du voyage. Cahiers du cinéma**, Paris, n.181, 1966, p.24

⁶⁰⁵ Há em Resnais uma necessidade de precisão e renovação que caracteriza o retratista ou o artista paisagístico fiel e respeitoso. Antes da filmagem, ele obtém informações e as informações coletadas não levam a nenhum naturalismo. (Tradução Minha) TÉCHINÉ, André. **La fin du voyage. Cahiers du cinéma**, Paris, n.181, 1966, p.24.

è chaque instant sur le fait que tout ne fut que provisoire et sans conséquence⁶⁰⁶.

Seu cinema é a expressão de um pensamento, de uma emoção inserida no contexto teórico da “imagem-tempo/*imagem-movimento*”⁶⁰⁷ e suas técnicas sonoras: a presença de ruídos e música; os recursos de câmera: foco, velocidade, enquadramento. Num só corpo: a trilha, o cenário, os gestos, os figurinos, as falas misturam-se à linguagem teatral.

Mais do que dar movimento a imagem Alain Resnais pensou, quase filosoficamente, sobre a memória apresentada por meio de representações imagéticas, remetando-nos a um passado vivido. A memória trabalha com aquilo que é apresentado àquele que irá retê-la, ou seja, que irá reter a lembrança do acontecimento. Por isso, torna-se possível que Riva, em *Hiroshima meu amor*, em face do museu criado para manter viva a lembrança atômica, tenha visto as imagens atômicas e as transformando em sua própria experiência, sua própria memória. Se ela as viu é como se as tivesse vivido.

Em Resnais é no tempo que mergulhamos, não à mercê de uma memória psicológica que nos daria apenas uma representação indireta, não à mercê de uma imagem lembrança que nos remeteria apenas a

⁶⁰⁶ Resnais contando suas histórias é muito parecido com o de uma pessoa mexendo em sua memória ou imaginação, transformando todas as coisas, insistindo a cada momento no fato de que tudo era apenas temporário e sem consequências. (Tradução Minha) TÉCHINÉ, André. **La fin du voyage. Cahiers du cinéma**, Paris, n.181, 1966, p.25.

⁶⁰⁷ No entender de Deleuze, o caráter mais autêntico da imagem cinematográfica como um meio de representação é o movimento. O cinema tem seu eixo construído na passagem de uma imagem a outra, passagem composta pela montagem de uma sequência de enquadramentos. DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

um antigo presente, mas segundo uma memória mais profunda, memória do mundo que explora diretamente o tempo, alcançando no passado o que se furta à lembrança⁶⁰⁸.

O ambiente de cada cena se (re)organiza a todo instante e permite a criação de uma aleatória e complexa memória. Resnais compreendeu que o formato do cinemascope ao invés de limitar a decupagem a planos longos ampliava a gama das relações duração-legibilidade. Em *O ano passado em Marienbad*, por exemplo, há deliberadamente a alternância dos planos longos aos curtos, são quase flashes de imagens que a partir de um fragmento de memória, de uma lembrança, dão sequência à história e “apreendem no passado um antigo presente, e assim respeitam o curso empírico do tempo, introduzindo nele retrogradações locais”⁶⁰⁹, como, por exemplo, os “*flash-back* como memória psicológica”⁶¹⁰.

As imagens fragmentadas (a montagem cinematográfica) fazem com que o espectador vá assimilando vários níveis de lembrança, formando uma espécie de memória de um *Ano Passado* qualquer, “é o tempo, ele mesmo que surge no cristal e sempre recomeça seu desdobramento, sem finalização, pois a troca indiscernível é sempre

⁶⁰⁸ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 53.

⁶⁰⁹ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 324.

⁶¹⁰ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 324.

reconduzida e reproduzida”⁶¹¹. O filme não se refere a uma mera lembrança do que acontecera no ano anterior, ele acontece no presente e nas lembranças impregnadas de presente – “presente e passado acabam por confundir-se, ao mesmo tempo em que cresce a tensão entre as três personagens”⁶¹².

Ora é a simultaneidade das pontas de presente, rompendo estas com qualquer exterior e efetuando saltos quânticos entre os presentes redobrados do passado, do futuro e do próprio presente. Já não estamos numa distinção indiscernível do real e do imaginário, que caracterizada a imagem-cristal, mas nas alternativas indecidíveis entre os lençóis de passado, ou diferenças “inexplicáveis” entre as pontas de presente, que se referem agora à imagem-tempo direta. O que este em jogo não é mais o real e o imaginário, mas a verdade e o falso. E do mesmo modo que o real e o imaginário tornavam-se indiscerníveis em condições bem precisas da imagem, a verdade e o falso tornam-se agora indecidíveis ou inextricáveis: o impossível procede do possível, e o passado não é necessariamente verdadeiro. É preciso inventar uma nova lógica, assim como, ainda há pouco, uma nova psicologia. Pareceu-nos que Resnais ia mais longe no rumo dos lençóis de passado coexistentes, e Robbe-Grillet rumo às pontas de presente simultâneas: daí o paradoxo de *O ano passado em Marienbad*, que participa do duplo sistema. Mas, de todo modo, a imagem tempo surgiu por apresentação direta ou transcendental, como novo elemento, do cinema do pós-guerra.⁶¹³

⁶¹¹ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 325.

⁶¹² ARISTARCO, G. **Cadernos de cinema**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968, p. 123.

⁶¹³ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.325/326.

Em *Toda a memória do mundo* (*Toute la mémoire du monde*, 1956), Resnais não se interessou somente pelo conteúdo memorialista da Biblioteca Nacional francesa, mas, sobretudo, pelos procedimentos que levam à organização desta memória. Resnais age como uma espécie de observador-cientista das ações e do “comportamento humano, buscando descrever como um sentimento passa do particular ao coletivo, e deste ao particular novamente”⁶¹⁴.

Je pense, *Toute la mémoire du monde* se terminait par ces vues de plus en plus hautes de la salle centrale, où Ton voit chaque lecteur, chaque chercheur, dans son coin, penché sur son manuscrit, mais les uns à côté des autres, tous en train d'essayer d'assembler les morceaux épars de la mosaïque, de retrouver le secret perdu de l'humanité, secret qui s'appelle peut-être le bonheur⁶¹⁵.

As câmeras e a edição atenta de Resnais registram justamente os movimentos que nutrem a vida na Nacional por meio de seus fluxos em constante transformação sustentados pelo peso de sua constituição fundamentalmente memorialista, marcada visceralmente pelo fluxo do

⁶¹⁴ LEITE NETO, Alcino. **As chansons de Resnais e o tango-soul de Ms. Dynamite**. [Site oficial da Mostra Alain Resnais, 2008, p. 2]. Disponível em: <<http://mostra-alain-resnais.blogspot.com>>. Acesso em: 19 set. 2016.

⁶¹⁵ Acredito que toda a memória do mundo terminou com essas vistas mais elevadas do corredor central, onde se vê todos os leitores, cada pesquisador, em seu canto, inclinados sobre seu manuscrito tentando, todos eles, montar os pedaços espalhados do mosaico, para encontrar o segredo perdido da humanidade, um segredo, talvez chamado de felicidade. (Tradução Minha) DOMARCHI, Jean; DONIOL-VALEROZE, Jacques; GORDADT, Jean Luc; KAST, Pierre; RIVETTE, Jack; ROHMER, Éric. *Hiroshima, notre amour*. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.97, 1959, p.04.

tempo e de sua ação no mundo “de uma membrana polarizada que nunca cessa de pôr em contato ou trocar foras e dentro relativos, relacionando-os uns com os outros, prolongando-os e remetendo uns aos outros”⁶¹⁶. A linguagem é fluida, instável, por estar inserida num contexto espaço-temporal que dialoga com tempos e imagens internas. A instabilidade perceptiva, em função da permanente troca de informações com o ambiente e a construção narrativa anula a possibilidade de um discurso linear criando realidades provisórias e fragmentadas.

Em Toda a memória [...] os movimentos ganharam em amplitude, as três dimensões são bem exploradas. Resnais quis que atravessássemos a Biblioteca Nacional ‘como um foguete’, ou como um peixe na água. [...] Resnais se apegava à sua ideia: ‘se um espectador quiser ver um alfarrábio, ele sempre pode ir até a Nacional. Mas há poucas chances de que ele possa atravessar este universo de foguete’. Emprego a palavra universo de propósito. Creio, com efeito, que - como todos os grandes diretores - Resnais é alguém que criou um universo. Os diretores medíocres contam anedotas, fazem personagens se moverem, mas não abrem perspectivas para um espaço mental⁶¹⁷.

Resnais foi mestre em decompor a noção cartesiana de espaço/tempo num fluxo de imagens internas, imaginárias, sensoriais,

⁶¹⁶ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.247.

⁶¹⁷ PINGAUD, Bernard; SAMSON, Pierre. **Alain Resnais ou a criação no cinema**. São Paulo: Documentos, 1969, p. 99/100.

históricas; repito-me: a construção de um pensamento não se dá de forma linear: “o postulado da imagem no presente é um dos que melhor acabam com qualquer compreensão do cinema”⁶¹⁸ através da montagem de um filme e suas zonas de inconsistência do tempo e memória, da diluição dos limites entre realidade e imaginação com um antienredo que trata fundamentalmente da “história de uma persuasão”⁶¹⁹, na qual a realidade é criada, sobretudo, através da palavra cuidadosamente pensada e milimetricamente executada confere à obra o caráter de obra de arte. Resnais “inventa um cinema de filosofia”⁶²⁰ e sobre este cinema-filosofia, afirma Gilles Deleuze:

Quando dizemos que as personagens de Resnais são filósofos, certamente não queremos dizer que elas falam de filosofia, nem que Resnais ‘aplica’ ao cinema ideias filosóficas, mas que ele inventa um cinema de filosofia, um cinema do pensamento, coisa inteiramente nova na história do cinema, inteiramente viva na história da filosofia, constituindo com seus colaboradores insubstituíveis um casamento raro entre a filosofia e o cinema⁶²¹.

Seus filmes jogam com a sincronia do tempo e com a temporalidade do espaço, à medida que mistura presente, passado e

⁶¹⁸ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 53.

⁶¹⁹ ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 09.

⁶²⁰ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 249.

⁶²¹ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 249.

futuro – *reflexos da imagem cristal* – em um espaço vertiginoso, representado pelas salas, corredores e jardins labirínticos do hotel barroco de *O Ano Passado em Marienbad* – “o filme não registra assim o processo filmínico sem projetar um processo cerebral. Um cérebro que pisca, e re-encadeia ou faz anéis, assim é o cinema”⁶²². A montagem é a determinação das *imagens-movimento*, a cada plano há um corte cênico. A diferença não é o enquadramento e as relações entre as imagens moldadas pela montagem cinematográfica; a *imagem-movimento* do cinema de Alain Resnais é uma combinação do movimento originário da sucessão de planos fixos com os movimentos descritos pela câmera, pois o próprio movimento de câmera “já introduz várias imagens numa única, com reenquadramentos e faz também com que uma única imagem possa exprimir o todo”⁶²³.

Ora, desde as primeiras aparências, outra coisa acontece no cinema dito moderno: não algo mais bonito, mais profundo, nem mais verdadeiro, mas outra coisa. É que o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão,

⁶²² DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 256.

⁶²³ DELEUZE, Gilles. **Cinema 1. A imagem movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 56.

antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade. É aí que se dá a reversão: o movimento já não é somente aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como sua causa direta. ‘O tempo sai dos eixos’: ele sai dos eixos que lhe fixavam as condutas no mundo, mas também os movimentos do mundo. Não é o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A relação *situação sensório-motora/imagem indireta do tempo* é substituída por uma relação não localizável situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta. Os opsignos e sonsignos são apresentações diretas do tempo. Os *falsos raccords* são a própria relação não-localizável: as personagens não os saltam mais, mas mergulham neles⁶²⁴.

Os filmes de Resnais involuntariamente ensaiam uma linguagem metonímica, (representação do todo por uma de suas partes) o fragmento é articulado para sugerir o todo, mostrando não somente um elemento cênico: “En somme, Alain Resnais est un cubiste. Je veux dire qu’il est le premier cinéaste moderne du cinéma parlant”⁶²⁵. Sem minimizar seu impacto como escultor temporal, a grande constância da obra de Alain Resnais é a manipulação do espaço cênico, notável por sua crescente predileção pelas filmagens em estúdio, já que a

⁶²⁴ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 55.

⁶²⁵ De todo, Alain Resnais é um cubista. Eu posso dizer que ele é o primeiro cineasta moderno do cinema falado. (Tradução Minha) DOMARCHI, Jean; DONIOL-VALEROZE, Jacques; GORDADT, Jean Luc; KAST, Pierre; RIVETTE, Jack; ROHMER, Éric. Hiroshima, notre amour. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.97, 1959, p.04.

equivalência entre as personagens e o ambiente são uma constante, enquanto

o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, o jorrar to tempo. A subjetividade nunca é nossa, é o tempo, quer dizer, a alma ou o espírito, o virtual. O atual é sempre objetivo, mas o virtual é o subjetivo: primeiro era o afeto, o que sentimos no tempo; depois o próprio tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, a “afetação de si por si” como definição do tempo.⁶²⁶

Desmonta-se, em *Hiroshima, meu amor*, a memória e as camadas do tempo sobre a violência de algo que hoje não podemos presenciar, tampouco conter. O filme é gritante, é brutal assim como a neblina da noite. *Hiroshima* é a morte e a vida; *O ano passado em Marienbad* ironiza os múltiplos níveis da psique. As cenas, para Resnais, funcionam como as canções que gritam afinadamente o que a consciência cala: há sempre um acontecimento suspenso que não é ou pode não ser nada - nunca é nada, mas afinal é - mas que sempre nos abre uma sutil fresta para a inquietação: o esquecimento começa pelo olho, diz-nos em *Hiroshima*, Marguerite Duras.

Ao mirar os “rastros”, os “restos”, os fragmentos, Resnais, lido aqui por olhos benjaminianos, está preocupado não só com o passado (a memória) propriamente dito, mas no momento crítico em que o acesso a essa memória - a esse passado - aparentemente esquecida, é

⁶²⁶ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 104.

capaz de iluminar o presente, reconfigurando a relação presente-passado.

Walter Benjamin ou Alain Resnais, conscientes da relação entre a memória e as disputas do hoje – do presente - enxergam um elemento essencial na narração contra-hegemônica: uma delicada ponte entre os gestos, as palavras e as imagens. Em Resnais a câmera circula. Em Benjamin a densa pena escreve na oportunidade de um despertar restaurador. Em ambos a cena se torna tempo, memória, duração, velocidade, lentidão, transformação, repetição *ou repetição ou repetição* do próprio tempo: o tempo, o corpo no tempo, planos breves, primeiros planos, efeitos de corpos como efeitos de tempo, expressão de pensamento. Há pedaços de corpos que não se movem, que agora, neste instante, novamente estão em *imagem-movimento*, colisões, pulsações, pequenos movimentos dos olhos, lábios, tom das vozes, cantos, gritos, palavras, sentido.

AÇÃO!

6 Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ADORNO, T. W. **Minima moralia**: reflexões sobre a vida danificada. Lisboa: Portugal, 1951.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: a destruição da experiência e a origem da História. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **Mezzi senza fine**: note sulla política. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução a apresentação de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Hugo (org). **Osman Lins o sopro na argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

AMORIM, Antonio Carlos; GALLO, Silvio; Oliveira, Wenceslao Machado de. **Conexões**: Deleuze e imagem e pensamento e... Petrópolis, RJ: De Petrus / Brasília: CNPQ, 2011.

ANDRADE, Ana Luiza. Um livro de mulheres espectrais: montagem para ler e ver. In: **Outra travessia**. (Revista de literatura) n. 04. Florianópolis: UFSC, 2005, p.15 – 25.

ANDRADE, Ana Luiza. O olhar no escuro do cinema: a estética residual e os cortes em Valêncio Xavier e Osman Lins. In: **Contatos e contágios: escrituras sobre Valêncio Xavier**. Organização Maria Salete Borba. Florianópolis: UFSC, 2014, p.133 - 143

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARAUJO, Inácio. **Cinema**: o mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1995.

ARISTARCO, G. **Cadernos de cinema**. Tradução de Antonio Landeira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968. V.5.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUMONT, Jacques. **O olhar interminável**: cinema e pintura. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995. [Coleção Ofício da Arte e Forma].

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Esdtela dos Santos Abre. 16. ed. São Paulo: Papirus, 2012.

AYER, Maurício e KUNT, Maria Cristina Vianna. **Olhares sobre Marguerite Duras** (Regards sur Marguerite Duras). São Paulo: Publisher Brasil, 2014. Disponível em: http://societedoras.com/wp-content/uploads/2015/12/MD_Completo_2b.pdf#page=7. Acesso em: 12 set. 2017.

BABY, Yvonne. L'avenir du cinema français. **Le Monde**, 14 ago 1959. Disponível em: http://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/04/05/l-avenir-du-cinema-francais_4895763_3476.html Acesso em: 25 ago. 2017

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Editora, 2008.

BARRENTO, João. **Limiares**: sobre Walter Benjamin. Florianópolis: UFSC, 2013.

BARRENTO, João. **O anjo da história**. Organização e tradução de João. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Saindo do cinema**. Tradução de Pierre André Ruprecht. In: *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. **Le Spleen de Paris (petits poèmes en prose)**. Livre de Poche. Paris, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Tradução de Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1. ed. Organização e apresentação Márcio Seligman-Silva. Tradução de Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5º versão). Edição e Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 07-48.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Bolle. Tradução de Celeste Ribeiro de Sousa. São Paulo: Cultrix, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: rua de mão única. 5. ed. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene. Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Claudia Abeling. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

BIZELLO, Maria Leandra. Hiroshima mon amour: memória e cinema. Baleia na Rede – estudos em arte e sociedade. **Revista online do Grupo Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura**, São Paulo, n.5., v.1, nov., p. 161-170, 2008. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/1426/1251>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

BUCK-MORS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: UFMG / Chapecó/SC: Universitária Argos, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese da percepção**. Tradução de Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia Revista de Literatura**, Florianópolis, n.33, 1996.

BUTOR, Michel. **A Modificação**. Tradução de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARELE, Fabiana; BUENO, Fátima; CUNHA, Maria Zilda da. (Org.) **Texto e tela: ensaios sobre literatura e cinema**. 1. ed. São Paulo: FFLCH/USP, 2014. Disponível em: <<http://200.144.182.130/estudoscomp/images/Texto-e-Tela.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

CAROU, Alain. Toute la mémoire du monde, entre la commande et l'utopie. **1895/Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma**. Paris, n° 52, p. 116-140, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/1895/1062> Acesso em: 16 jan. 2018.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução e Apresentação de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CASARES, Adolfo Bioy. **La invención de morel**. Buenos Aires: EMECÉ, 1953.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DANEY, Serge. 'Le travelling de Kapo'. In: *Trafic*, n°4, automne, 1992. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ruygardnier/daneyotravellingdekapo.doc>. Acesso em: 15 dez. 2017.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1. A imagem movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos**. O esgotado. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a filosofia**. Tradução de Bento Prado jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**. Tradução para o espanhol Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto**. Tradução de Mariana Miracle. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. ed.1. Tradução de André Telles. São Paulo: Ed. 34, 2017.

DONIOL-VALCROZE, Jacques. Hiroshima mon amour. **France Observateur**, 11 jun 1959.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite. **Hiroshima mon amour. Scénario et dialogues**. França: Gallimard, 1960.

DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DURAS, Marguerite. Travailler pour le cinéma. **France Observateur**, 31 de jul 1958. Disponível em: <https://wordpress.com/marguerite-duras-jai-toujours-aime-ca-lurgence-de-lecriture-journalistique/> Acesso em: 25 jun. 2016

FONTANARI, Rodrigo. Por un nouveau cinéma: Alain Robbe-Grillet em o ano passado Marienbad. **Revista Letras**, São Paulo, n.1., v.55, jan./jun., p.103-115, 2015. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/8600>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 6a edição, São Paulo: Livraria Martins Fonte, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 22. ed. Organização, introdução e revisão de técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 7. ed. Tradução de Lúcia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento**. Rio de Janeiro: NAU, 2011.

GRUNEWALD, José Lino. **Vertentes do cinema moderno: inventores e mestres**. Campinas: Pontes, 2003.

HAROLDO, José Pereira. Hiroshima mon amour (interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema). **Revista de Cinema**. Belo Horizonte, p.05-12, 1961. Disponível em: <https://mega.nz/#F!7YpwDSQK!v7Afd5CPYUlyK19dX4iNVg!SVIkmTTD> Acesso em: 19 set. 2016.

LEITE NETO, Alcino. **As chansons de Resnais e o tango-soul de Ms. Dynamite**. [Folha on-line - Mostra Alain Resnais], 2008. Disponível em: <<http://mostra-alain-resnais.blogspot.com>>. Acesso em: 19 set. 2016.

LINS, Osman. **Nove, novena - “Um Ponto no Círculo”**. Prefácio de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

LINDEPERG, Sylvie. Noche y niebla, un film en la historia. In: **Cuadernos de cine documental 03**, pp.58-73. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2009. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/CuadernosDeCine/articulo/view/3977/6021> Acesso em: 23 jun. 2015

LINDEPERG, Sylvie. Noche y niebla, un film en la historia. In: **Cuadernos de cine documental 03**. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2009. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/CuadernosDeCine/issue/view/651> Acesso em: 25 jun. 2015

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de LUIGIDELRE. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MAIA, Antônio. **Arte e política - “O Triunfo da Vontade”, de Leni Riefenstahl**. Disponível em:

<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAajp/arte-politica-triunfo-vontade-leni-riefenstahl> Acesso em: 23 jun. 2015.

MARIE, Michel. **La Nouvelle Vague**: une école artistique. Paris: Nathan-Université, 1998.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MATOSO, Rui. Cinema, filosofia e Nouveau Roman: Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet. L'Année dernière à Marienbad. Disponível em: http://www.academia.edu/12292739/CINEMA_FILOSOFIA_E_NOUVEAU_ROMAN_Alain_Resnais_Alain_Robbe-Grillet_-_Marienbad_1961 Acesso em: 23 set. 2015.

METZ, Christian. **Essais sur la signification au cinéma**. Tome II. Paris: Klincksieck, 1994. Disponível em: <http://epdfgratuit.blogspot.com.br/2014/04/essais-sur-la-signification-au-cinema.html>. Acesso em: 10 jul. 2016.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. 1. ed. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Teatro e cinema: uma perspectiva histórica. **Art e Cultura**. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 23-34, jul.-dez. 2011. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/gabriela_monteiro.pdf. Acesso em: 22 dez. 2017.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORAES, Vinícius. A rosa de Hiroshima. In: **Antologia poética**. 2. ed. Rio de Janeiro: A Noite Editora, 1960.

MORITA, Takashi. **A última mensagem de Hiroshima**: o que vivi e como sobrevivi à bomba atômica. São Paulo: Universo dos Livros, 2017.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto. Nove, novena e o novo romance**. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec, 1987.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PINGAUD, Bernard; SAMSON, Pierre. **Alain Resnais ou a criação no cinema**. Tradução de T.C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

PONTY, Maurice Merleau. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria E. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PREVEDELLO, Tatiana. **Emanações dos infernos**: metáforas da (des)construção na poesia de Carlos Eduardo de Oliveira. [Cadernos do IL]. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/viewFile/25300/pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2017.

QUIROGA, Horacio. **Cine y literatura**. 1. ed. Buenos Aires: Losada, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REGNIER, Isabelle. Alain Resnais: Le cinéma est un cimetière vivant. **Le Monde**, Paris, 2012. Disponível em: http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/25/alain-resnais-le-cinema-est-un-cimetiere-vivant_1765396_3246.html. Acesso em: 15 set. 2017.

RENOIR, Jean. **Escritos sobre cinema (1926-1971)**: memórias, ensaios e crônicas do grande cineaste francês. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RESNAIS, Alain. **Hiroshima mon amour** (fiche technique). Le centre de Documentation du Cinéma[s] Le France. Disponível em: <http://lefrance.ntic.fr/fiches/Hiroshimamonamour.pdf> Acesso em: 25 jun. 2016

ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Tradução de Vera Adami, Elizabeth Veiga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Tradução de Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Documentos Ltda., 1969.

RODRIGUES, Sara Martins. O cinema por Deleuze: imagem, tempo e memória. Facom-UFBA. In: **VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Salvador, 2010. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24291.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2015.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SERAFIM, José Francisco. Lendo um filme documentário: toda a memória do mundo. **Ponto de Acesso** [Revista do Instituto de Ciência de Informação da UFBA], Salvador, abr., v.4, n.1, p. 19-29. 2010. Disponível em:

<<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/viewFile/3984/2949>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

SETARO, André. **Escritos sobre cinema**: trilogia de um tempo crítico. Vol. 1. Salvador: EDUFBA Azougue editorial, 2010.

SETARO, André. **Escritos sobre cinema**: depoimentos, filmes, atores e diretores. Vol. 3. Salvador: EDUFBA Azougue editorial, 2010.

SILVA, José Miguel. **Movimentos no escuro**. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

SILVA, Mônica Toledo. **Montagens da realidade no cinema de Alain Resnais**. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/7705>. Acesso em: 12 dez. 2017.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

USLENGHI, Alejandra. **Walter Benjamin**: culturas de la imagen. 1. ed. Buenos Aires: Eterna Cadência Editora, 2010.

VASCONCELOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

VASCONCELOS, Jorge. Narratividade e disnarratividade: as narrações falsificantes do cinema segundo Gilles Deleuze. In: CORSEUIL, Anelise Reich. **Cinema**: lanterna mágica da história e da mitologia. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p. 17-36.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.

XAVIER, Ismael. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

XAVIER, Ismael. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. 4. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1993.

XAVIER, Ismael. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, A. **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar cinema**: imagem, ética e filosofia. Tradução de Livia Deorsola, Hugo Mader, Pedro Maciel e Raquel Imanishi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

- CAHIERS DU CINÉMA

_____. **Cahiers du cinéma** (número especial) NOUVELLE VAGUE. Paris, n° 138, p. 01-166, 1962.

AGEL, Henri. Livres de cinéma. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.45, p. 56-61, 1955.

BAZIN, André. De la difficulté d'être coco. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.91, p. 52-56, 1959.

BAZIN, André. Evolution du Western. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.54, p. 22-27, 1955.

BAZIN, André. De la politique des auteurs. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.70, p. 02-12, 1957.

BAZIN, André. Un Festival de la culture cinématographique. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.34, p. 23-30, 1954.

BITSCH, Charles; VALCROZE-DONIOL, Jacques; GODARD, Luc; GUYONNET, René; MARCORELLES, Louis; SADOUL, Georges. Cannes 1959 - Hiroshima Mon Amour. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n.69, p.38 - 51, 1959.

BONITZER, Pascal. Fétichisme de la technique: la notion de “plan”. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.4-10, p. 233, 1971.

CAEN, Michel. Resnais: La guerre est finie. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.179, p.75, 1966.

CHABROL, Claude. Evolution du film policier. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.54, p. 27-34, 1955.

COLPI, Henri. Musique d'Hiroshima. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.103, p. 1-14, 1960.

COMOLLI, Jean-Louis. Situation du nouveau cinéma. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.176, p. 5, 1966.

COMOLLI, Jean-Louis. Technique et Idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.39-45, p. 233, 1971.

DEMONSABLON, Philippe. Des anciens et des modernes (La Comtesse aux pieds nus). **Cahiers du cinéma**, Paris, n.49, p. 44-46, 1955.

DOMARCHI, Jean; DONIOL-VALEROZE, Jacques; GORDADT, Jean Luc; KAST, Pierre; RIVETTE, Jack; DOMARCHI, Jean. Evolution du film musical. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.54, p. 34-40, 1955.

DONIOL-VALCROZE, Jacques. Le massacre des innocents. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.59, p. 37-38, 1956.

DONIOL-VALCROZE, Jacques. Problèmes et perspectives du cinéma français. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.41, p. 48-52, 1959.

DONIOL-VALCROZE, Jacques. Courts Métrages. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.77, p. 59-60, 1957.

DONIOL-VALCROZE, Jacques. Petit journal intime du cinéma: du 21 Janvier au 4 Février 1955 **Cahiers du cinéma**, Paris, n.44, p. 41-45, 1965.

DONIOL-VALCROZE, Jacques. Le quatrième mur. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.52, p. 50-57, 1965.

ROHMER, Éric. Hiroshima, notre amour. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.97, p. 1-33, 1959.

DOUCHET, Jean. Venise 1961. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.124, p. 43-47, 1961.

GODARD, Jean-Luc. Chacun son Tours. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n° 92, p. 31 – 61, 1959.

LACOMBE, Lucien. Entretien avec Michel Foucault. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.59, p. 5-18, 1974.

LABARTHE, André S. Marienbad année zéro. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, p.28-32, 1961.

LABARTHE, André S. Labarthe; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.123, p.01-22, 1961.

LEGER, Guy. C'est drôle de la guerre. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.91, p.02-4, 1954.

METZ, Christian. Le cinéma moderne et la narrativité. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.185, p. 42-69, 1966.

MICHAUT, Pierre. Promenade parmi les filmes de Venise a Cannes. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.54, p.20-27, 1955.

PINGAUD, Bernard. Nouveau roman et nouveau cinéma. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.185, p. 26-42, 1966.

RIVETTE, Jacques. De l'abjection. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.120, p. 54-55, 1961.

RIVETTE, Pierre Jack; ROHMER, Éric. Hiroshima, notre amour. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 97, p. 1-18, 1959.

ROHMER, Éric. Notes sur une révolution. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.54, p. 17-22, 1955.

ROSSELLINI, Roberto. Dix ans de cinéma (I). **Cahiers du cinéma**, Paris, n.50, p. 03-10, 1955.

ROSSELLINI, Roberto. Dix ans de cinéma (II). **Cahiers du cinéma**, Paris, n.52, p. 03-10, 1965.

TÉCHINÉ, André. La fin du voyage. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.181, p. 24-25, 1966.

TRUFFAUT, François. Une Certaine Tendence du Cinéma Français. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.31, p. 15-29, 1954.

VERDONE, Mario. Néo-réalisme et films documentaires. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.43, p. 28-29, 1954.

- Vídeos sobre cinema/ Filmes:

A Arte de François Truffaut e a Nouvelle Vague. Bate-Papo realizado na Livraria Cultura com Fernando Brito e Marden Machado comentando e debatendo os filmes do digistack "Nouvelle Vague" e "A Arte de François Truffaut". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aY4xI9oBLOo&t=2370s> Acesso em: 17 dez 2017.

Alain Resnais Interview 1. (Resnais é entrevistado por François Chalais / 06 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Clk5rejp4w0> Acesso em: 18 dez 2017.

Alain Resnais Interview 2. (Resnais é entrevistado por François Chalais / 11 min) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S_WSCZzi2rk&t=8s Acesso em: 18 dez 2017.

Alain Resnais: L'Année Dernière A Marienbad - 1961 - Making Of. (32 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1bpTQhYMUCU&t=651s> Acesso em: 17 dez 2017.

Arquitetura da Destruição (Undergångens arkitektur). Suécia/1989 (121 min). Diretor: Peter Cohen. Roteiro: Peter Cohen. Elenco: Sam Gray, Rolf Arsenius.

Cinéastes de notre temps: Godard e Lang - Conversazione. 1967, França (60 min). Realizado por Jean-Pierre Chartier. Produzido por Janine Bazin, André S. Labarthe. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sm4qgtUH7Q&index=1&list=PLdngs1Hvsu1FXMk3gzvIu4Rs_yTitSPVI Acesso: 22 juin 2016.

Cinéastes de notre temps: François Truffaut Interview. 1965, França (17min). Realizado por Jean-Pierre Chartier. Produzido por Janine Bazin, André S. Labarthe. Disponível em: Acesso:

Cinéastes de notre temps: Jean Vigo. 1964, França (90 min). Realizado por Jacques Rozier. Disponível em: <http://www.ina.fr/video/I17237608/a-propos-de-jean-vigo-video.html> Acesso em: 18 mai 2015.

Cinéastes de notre temps: la nouvelle vague par elle-même. 1964, França (95 min) Realizado por Robert Valey. Disponível em: <https://vimeo.com/73367761> Acesso em: 20 mai 2015.

Cinéastes de notre temps: la première vague 1: Delluc et Cie. 1968. França. (136 min). Realizado por Jacques Rozier Disponível em: <http://www.ina.fr/video/CPF86621317/la-premiere-vague-1-delluc-et-cie-video.html> Acesso: 30 mai 2015.

Cinéastes de notre temps: Luis Bunuel. 1963, França (44 min). Realizado por Robert Valey. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xjVpviB2gp4>>. Acesso em: 18 mai 2015

Hiroshima mon amour, d'Alain Resnais. 2011, França (78min). Cours de cinéma de François Thomas, professeur à l'université Sorbonne Nouvelle et collaborateur à "Positif".

Hommage à Alain Resnais, un inventeur du cinéma. TV5MONDE. França. (18 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j1Z2dLGs-1A> Acesso em: 18 dez 2017.

O triunfo da vontade. (*Triumph des Willens*). Direção: Leni Riefenstahl. 1935, Alemanha (113min).

Sur la guerre: Nuit et brouillard, un film dans l'histoire, da historiadora Sylvie Lindeperg. (Entrevista com a historiadora Sylvie Lindeperg, historienne - *Jusqu'au dernière: La destruction des juifs*

d'Europe). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w8i-NdZAv8k>>. Acesso em: 12 mai 2014.

Sur le tournage de Nuit et brouillard Interview. (Entrevista com André Heinrich – assistente de direção de Alain Resnais no filme Noite e neblina). França. (17min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zERY3zMrsdQ> Acesso em: 18 dez 2017.

- Filmes Alain Resnais

AMAR, BEBER E CANTAR (Aimer, boire et chanter). Diretor: Alain Resnais. França. 2013. (108 min)

AS ESTÁTUAS TAMBÉM MORREM. Diretor: Alain Resnais, Chris Marker. Présence Africaine Productions, 1953 (30 min), 35mm, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OoyCXA8eTf0> Acesso em: 15 fev 2016.

GAUGUIN. Diretor: Alain Resnais. Panthéon Productions, 1950. (12 min), 35mm, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KfDs2XaOC1s> Acesso em: 15 fev 2016.

VAN GOH. Diretor: Alain Resnais. 1948. (18 min), P&B Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FrRGhYvrbbg> Acesso em: 15 fev 2016.

GUERNICA. Diretor: Alain Resnais, Robert Hessens. Panthéon Productions, 1950. (13 min), 16mm, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lf7U9cheuBM> Acesso em: 15 fev 2016.

HIROSHIMA, MEU AMOR (Hiroshima, mon amour). Diretor: Alain Resnais. França. Roteiro de Marguerite Duras. Argos Films, 1959. (90 min), 35 mm, P&B.

MEDOS PRIVADOS EM LUGARES PÚBLICOS (Coeurs). Título em inglês: *Private Fears in Public Places*. Diretor: Alain Resnais. França.

NOITE E NEBLINA (Nuit et brouillard). Título em inglês: *Night and Fog*. Diretor: Alain Resnais. Argos Films, 1955. (32 min.), 35mm, Color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CPLX8U2SHJE> Acesso em: 15 abr 2016.

O ANO PASSADO EM MARIENBAD (L'Année dernière à Marienbad). Título em inglês: *Last Year at Marienbad*. Diretor: Alain Resnais. França. Roteiro de Alain Robbe-Grillet. Cocinor, 1961. (93 min), 35mm, P&B.

TODA MEMÓRIA DO MUNDO. (Toute la mémoire du monde). Diretor: Alain Resnais. Les Films de la Pléiade (Paris), 1956. (22 min), 35 mm, P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i0RVSZ_yDjs&t=337s Acesso em: 20 juin 2017.