

Montagens da realidade no cinema de Alain Resnais

Assemblies of reality in cinema Alain Resnais

Monica Toledo Silva

Doutora e mestre pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, fez pós-doutorado em Comunicação Social na UFMG

Resumo: O cinema de Alain Resnais, a exemplo de três de suas obras comentadas neste artigo - “Providence”, “Hiroshima meu amor” e “Muriel ou o tempo de um retorno” - vem mostrando-se tão liberto de nomenclaturas e classificações quanto um dos únicos exemplos na história do audiovisual de uma obra que permanece atual através das décadas e provocativa ao discutir gêneros, linguagens, realidade, memória. Proponho o entendimento deste cinema como atos de performance, conforme sugiro a partir das narrativas do corpo.

Palavras chave: **Jornalismo. Literatura. Realismo mágico. Mito. Gabriel García Márquez.**

Abstract: *Alain Resnais' cinema, as for three of his films - “Providence”, “Hiroshima mon amour” and “Muriel or the time of return” - shows itself as free from nomenclatures and classifications as one of the unique examples in the audiovisual history of a work that remains fresh over time and provocative at gender, form, reality, memory. I purpose the understanding of this cinema as performance acts, as suggested from body narratives.*

Keywords: **Journalism. Literature. Magical realism. Myth. Gabriel García Márquez.**

O real é o vazio que torna a realidade incompleta, inconsistente.

Slavoj Žižek

Alain Resnais é um dos diretores mais inventivos da história do cinema, com um potencial único de desenvolver estilos e técnicas muito distintas entre si. Seu enorme desprendimento no que diz respeito à montagem, cenografia, roteiros e à linguagem do teatro, é proporcional à liberdade com que trata seus temas. Sem o intuito de descrever cenas e decompor suas construções narrativas, proponho expor algumas formas audiovisuais com as quais Resnais aborda o amor, a guerra, a morte, o trauma, o esquecimento, em outras palavras: a memória.

A pertinência de abordar o diretor francês para se discutir a visualidade hoje e suas representações audiovisuais é inquestionável. Ao recuperar alguns de seus filmes modernos torna-se interessante perceber como este movimento permanece atual em muitos de seus preceitos - neste caso ao reinventar realidades e criar novas visualidades para fatos históricos, oferecendo-lhes outros olhares e lugares no mundo, como veremos a seguir.

Os textos de Robbe-Grillet e Marguerite Duras, que originaram os filmes “O ano passado em Marienbad” (1961) e “Hiroshima meu amor” (por sinal ambíguos desde o título: o ano anterior do calendário ou aquele ano? E Hiroshima, é o amor?) não são literários nem um comentário adaptado ao visual. Imagem, fala e música compõem-se num movimento orgânico, segundo Grunewald, desligado de referências realistas de tempo e espaço: “inútil procurar qualquer tipo de conotação temática.” (Grunewald, 2003: 64). “...Marienbad” seria uma estrutura dialética que expõe relatividade e fenomenologia. O pesquisador brasileiro sugere um filme visto como sistema aberto e temporário: “o filme é etéreo, porque existe apenas para a experiência e para ser vivido”, e vislumbra na obra audiovisual a concepção de algo que não pode ser reduzido à lógica. (*ibid.*, 12)

A expressão de um pensamento ou emoção no contexto audiovisual sugere técnicas sonoras como a presença de ruídos e música fragmentada, a trilha em tempo ou espaço distinto ao da ação visual, ou sem conexão aparente com as imagens, recursos da câmera (foco, velocidade, enquadramento), entre outros. As dimensões de sentido do corpo se expandem pelo espaço cênico, transbordando pela trilha, pelo cenário, pelos gestos, figurinos, falas. Tudo parece um só corpo, “ampliado”, uma unidade de discurso. Assim se mostra um filme sempre que sua construção se aproxima da de um pensamento, diga-se, não linear, descontínuo, fragmentado.

A imaginação parece se tornar matéria no corpo em movimento. Nosso corpo é um armazém de imagens: há imagens reais, percebidas no mundo, há imagens criadas pelo corpo, em seu aparato bio-mecânico, sensório-motor, que

carrega no fluxo sua experiência, sedimentos de acontecimentos, em comunicação constante com a imaginação, conexões que se dão a nível inconsciente e no nível de memória, sempre reinventada no momento presente. Esta feitura do corpo vivo, que cria suas representações a partir de realidades corpóreas em contato com o ambiente, organiza um sentido que está sempre em trânsito.

Este entendimento do processo de feitura de uma obra audiovisual dialoga com a questão do acaso, sempre presente quando o sentido está no fluxo. E o conteúdo de um cinema do corpo¹, portanto, é espontâneo, e sugere um pensamento-ação como modo de organização. A obra pode ser compreendida como um ato de performance, expressão de um pensamento através da imagem em movimento. Uma performance-pensamento, como nos inspiram Bergson e Deleuze.

Resnais talvez seja quem mais conscientemente se preocupa em organizar o fenômeno duração-legibilidade (abordado por todos os grandes realizadores). Ele é o primeiro a compreender que o formato cinemascopo ao invés de limitar a decupagem a planos longos amplia a gama das relações duração-legibilidade; em *Marienbad* deliberadamente alterna planos muito longos com muito curtos, em *flashes* de imagens. Para trabalhar com esta proposta estética, ele desenvolve uma linguagem estética muito pessoal, usando, dentre outros, recursos da montagem sonora e visual. Como representar o corpo vivo e seu pensamento descontínuo? Os resultados instáveis dialogam com o acaso e o sentido sempre em movimento, das ações do corpo, da câmera, do pensamento interior do personagem, do autor, de ambos, da espacialidade cênica, do ritmo.

A arte do cinema, em sua natureza simbólica, não se subordina à literatura, ao romance, como já o provaram o cinema do início do século XX, o dos anos 1920 e também o dos anos 60, em suas distintas vertentes e movimentos. O sentido está na linguagem, o sentido se faz na montagem, na trilha sonora, no gesto, na escolha do plano, na duração do mesmo, no uso das cores, no manuseio da câmera. A arte do cinema é autônoma, ao mesmo tempo em que se apropria de toda e qualquer linguagem, num ambiente onde a palavra, a pintura, a dança, a música, o teatro e a fotografia têm o mesmo peso semântico ou significante. Importa como transformar conteúdo numa linha de pensamento. Grandes autores fazem pensar a criação e a imaginação, aplicadas à mídia audiovisual. Nestes espaços possíveis de representação não há sistematização estilística ou temática. Não importa o tema ou o gênero, mas a forma.

¹ O cinema do corpo não se refere a uma época histórica, nem está localizado geograficamente numa determinada região, nem a algum momento específico da arte, e sim a uma forma de realização. Por isso autores de épocas diferentes (como os mais citados, dos anos 1920, 60 e 2000), de movimentos distintos (como a comentada *nouvelle vague* francesa e o surrealismo) e de lugares variados (como países europeus e asiáticos exemplificados) são todos passíveis de realizar obras que comunicam estados do corpo de seu autor como opção estética e exercício de linguagem. Igualmente, não se pode dizer que toda obra cinematográfica de tais épocas históricas, locais geográficos e momentos artísticos são cinemas do corpo.

Um pensamento complexo não se expressa de forma linear, e aqui se tornam o eixo principal para o entendimento do filme como performance. Pensamento, razão, consciência, são móveis e não fixadas – não associadas às formas fechadas, escrituras. O pensamento complexo lida com aleatoriedades, com papel modelador do acaso. Cada corpo encontra-se no fluxo com o ambiente que o reorganiza a todo instante e permite que ele crie e recrie suas memórias, perceba as imagens do mundo e conecte-as com as suas próprias.

O cinema, como ele é, abstrato, deve ser usado não para contar histórias mas para expressar o pensamento, por algo mais imponderável que nos restitui sem representações. Não há no cinema algo que separe/ represente a vida e outro algo para o funcionamento do pensamento (o cinema traduz as representações desse terreno). Assim observamos as narrativas de Resnais. Em ambos os filmes “Hiroshima meu amor” e “O ano passado em Marienbad”, percebe-se um deslocamento do sentido em vários níveis: da narrativa verbal (personagens dizem coisas e desmentem a si próprios), da locação onde se passa a cena (o cenário muda dentro da mesma ação dos personagens), do contexto temporal (passeiam entre passado e futuro num presente suspenso) entre outros.

Filmes reorganizam e constroem, por enquadramentos variáveis, ações e eventos com uma legibilidade e coerência que ultrapassam os encontros naturais de ações e eventos. E há outra característica básica para o que chamamos filmes – eles são uma narrativa fictícia.” (Bordwell, 1996: 84) “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”. Ele cita Godard, Resnais e Antonioni, “em favor da desenvoltura de um estar fenomenológico e de uma vigência simultânea do figurativo-não figurativo, do orgânico-inorgânico. (Grunewald, 2003:18,21).²

Nos filmes modernos um plano corresponde em geral a uma situação – o plano, ou o enquadramento, a edição, a sequência, ou por vezes a duração. Wong Kar-Wai cria sequências eloquentes, planos-sequência, planos abertos, saturações de cor e de som. Alain Resnais cria uma desconstrução narrativa em obras tão distintas como “...Marienbad” e “Providence”. Jean-Pierre e Luc Dardenne se diferenciam de qualquer impressionismo ao compor obras com uma estética “asséptica”, no trato das emoções dos personagens estendido às paisagens sem qualquer distração ou contemplação ao olhar.

² Izidoro Blikstein argumenta que “tudo que uma língua nos impõe é uma articulação linguística, e não uma articulação de nosso pensamento. (...) A linguagem pode subverter a sua estereotípia pela função poética, e entrar numa relação dialética com a práxis. No conflito dialético com a práxis a linguagem criativa e poética desmonta os corredores isotópicos e estereótipos, denunciando a fabricação da realidade.” (Blikstein, 2003:86) A gênese do significado está numa dimensão anterior à experiência verbal – a dimensão da percepção, onde se formam os referentes (objetos mentais ou unidades culturais). Estes referentes é que condicionam o evento semântico. (ibidem, 2003:39).

Alain Resnais é um dos autores que definitivamente trabalha neste contexto de criação. Suas temáticas abordam o tempo e a memória, a consciência e a imaginação.³ Para tratar dessas condições corpóreas, ele desenvolve uma linguagem estética muito pessoal, usando por exemplo recursos da montagem sonora e visual e jogos enunciativos com extrema criatividade, como pode ser conferido em “*Providence*”, “*Hiroshima meu amor*” e “*Muriel*”, estes dois brevemente comentados a seguir.

Resnais aborda a consciência e a imaginação ao criar uma personagem que vive uma história de amor num tempo e lugar suspensos (num momentâneo quarto de hotel) e “fora da realidade exterior” do mundo, para ela e seu amado, também habitante de outra cidade. Os diálogos e paisagens que desfilam pelo filme nos revelam acontecimentos históricos e ambientes tão reais quanto fictícios do pensamento, ou da memória da personagem, inseridos em suas vidas práticas e nas memórias da personagem.

“*Hiroshima mon amour*” apresenta a cidade como uma superfície epidérmica. De uma cicatriz na cabeça de um doente pela bomba ao desenho cartográfico, Resnais vai aos poucos tornando o horror silencioso dos sobreviventes os planos detalhe de um casal de amantes. A cidade se torna qualquer lugar, um sítio que compõe paisagem no terraço de seu quarto e que só serve para abrigar a possibilidade de um amor impossível.

A narrativa do filme “*Hiroshima...*” se assemelha às vezes com um diário, com um texto de imagens, com um sonho. Pois os dois únicos personagens da cidade esvaçada não estavam ali no momento da bomba, não tinham parentes nem viviam ali. Imaginavam em voz alta a dor dos outros e se compadeciam enquanto deliravam em diálogos irreais. O assunto é sempre imaginário e as perguntas são possibilidades e convites para respostas inventadas. Eles descrevem seus pensamentos: os desejos dele, as lembranças dela. Um diálogo duplo da amante dura 47 minutos. A bomba deixou 200 mil mortos e 80 mil feridos e a maneira de lidar com aquela realidade era inventar uma outra.

Em “*Hiroshima...*” o diretor francês aborda a consciência e a imaginação ao criar duas personagens (interpretadas por Emmanuelle Riva e Eiji Okada) que vivem uma história de amor num tempo e lugar suspensos (num momentâneo quarto de hotel) e fora da realidade exterior. Os diálogos e paisagens que desfilam pelo filme nos revelam acontecimentos históricos e ambientes tão reais quanto fictícios. O filme apresenta uma Hiroshima que se torna um lugar imaginário qualquer que compõe a paisagem do terraço do quarto, e que só serve para ilustrar um amor impossível entre dois desconhecidos.

³ Por um tempo Resnais compartilha o movimento francês da Nouvelle Vague; com seus modernos primeiros longas metragens, “*Hiroshima, mon amour*”, com roteiro de Marguerite Duras (1959), e “*L’année dernière à Marienbad*”, com roteiro de Robbe-Grillet (1960), ele adquire renome mundial. Em 1993, seu “*Smoking/no smoking*” é premiado com numerosos Césars. linguagem. Igualmente, não se pode dizer que toda obra cinematográfica de tais épocas históricas, locais geográficos e momentos artísticos são cinemas do corpo.

“*Hiroshima é o seu nome.*” “*E o seu é Revers.*” O filme contém diálogos que beiram o absurdo, ou um misto de imaginação e realidade histórica, visibilidade e invisibilidade: “*Como você, eu esqueci.*” (...) “*Eu minto, eu digo a verdade.*” (...) Cria-se uma intrigante relação entre o conteúdo falado e as imagens: a narrativa documental do início se torna pensamento da personagem, a imaginação de uma dor que ela não viveu e nem viu. As falas dos dois abordam um passado sempre desconhecido pelo outro, nas cenas que abandonam o presente para remeter a paisagens e tempos distantes. A narração se torna diário que se torna texto que se torna imagem que se converte em desejo.

“*Eu o esperava com impaciência sem limite. Calmamente.*” O corpo cria conteúdos em trânsito expostos nas falas do casal como memórias de ações passadas, cuja veracidade está inserida no contexto; a realidade do mundo de fora (a cidade devastada pela bomba), a realidade criada a partir de falas fragmentadas que nunca constituem um diálogo coerente, fluxos de ações passadas e possibilidades de acontecimento, expostas em falas que mais funcionam como palavras-gestos para compor a paisagem do quarto, infinita na mais branca parede. Resnais abusa de planos fechados, compondo uma espécie de corpo estendido ao ambiente, ou de estados corporais que superam seu conteúdo. Cria-se uma memória do resíduo (a cidade, a bomba, o quarto) e uma memória em processo (a vida dela). Na montagem de Resnais a forma se compõe com instabilidades, plasticidades, fluxos de pensamentos. Hiroshima: paisagens para o corpo.

“*Devore-me. Deforme-me como a sua imagem.*”

A ideia de uma obra como um pensamento não linear no ambiente audiovisual requer uma linguagem 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, dos pensamentos, da construção narrativa, anula a possibilidade de um discurso linear – a exemplo dos ruídos de linguagem – criando realidades provisórias e fragmentadas.

O cinema também expressa conteúdos do corpo. Ambos cinema e corpo são formados pelas três variantes tempo, espaço e movimento. Um filme se dá em determinado tempo (no qual é filmado, no qual é exibido, e no qual é construído), espaço (idem) e movimento (pela sucessão de fotogramas que permite que o vejamos como tal). Do corpo podemos dizer o “mesmo”: existimos em um tempo (vivemos aqui e agora, com nossas memórias e potencial imaginativo, o que por sua vez nos lança ao passado e futuro incessantemente), em um espaço (o qual ocupamos no dado momento), e num dado movimento (que nos mantém vivos). O movimento por sua vez é o que dá existência a ambos: às imagens-movimento que fundam o cinema e ao corpo vivo, alerta, consciente e apto em seus sentidos.

As narrativas do corpo e do filme são não lineares: o pensamento como um fluxo de imagens, sujeito à subjetividade do corpo. O corpo comunica o conteúdo da obra, em gestos poéticos, impulsos, em diálogo com suas imagens, que vêm compor no espaço. A partir do corpo do autor se compõe e se propõe o conteúdo da obra, que por sua vez passa a fazer parte de um fluxo de imagens internas, imaginárias, sensórias, históricas, emotivas, motoras etc. Uma construção de um pensamento não se dá de forma linear. O filme, como o corpo, comporta identidades polimorfas, e assim como o sonho, são polivalentes e ambivalentes. No sonho, no filme, passeamos.

O ator é um signo cinematográfico, assim como outros elementos cênicos, na medida em que também se expressa no espaço, em sua expressão própria e particular. A expressão corporal do ator é uma fonte de criação de significados fílmicos, assim como vários outros. O grau de liberdade dada a ele depende do diretor, isto é, o ator terá maior ou menor espaço de invenção e interpretação do seu papel, incorporação do personagem em gestos, tons vocais, expressões faciais e deslocamentos espaciais conforme lhe for cedido.

O corpo no espaço cinematográfico dialoga com todos os outros elementos do filme, da iluminação ao figurino, do cenário ao som. Ele se expressa num fluxo contínuo, em pequenas sequências e impulsos oriundos de ações internas, que vêm compor no espaço visualidades que têm o tempo do gesto e que não deixam rastro. O corpo é mídia (no sentido de forma ativa no mundo da cultura) e o corpo é texto (no sentido de construção de registros vivos); o corpo é interseção entre natureza biofísica e cultural, arte e ciência. E é uma unidade complexa: se transforma com outros textos e outros tempos.

“Muriel, ou o tempo de um retorno” aborda a vida de um pequeno grupo de personagens que se move por ambientes apertados do apartamento da viúva e colecionadora de móveis antigos (Hélène Aughain, interpretada por Delphine Seyrlg) que recebe em sua casa um antigo amor, sua suposta namorada, seu enteado (Bernard, interpretado por Jean-Baptiste Thiérrée) e uma suposta namorada que nunca aparece (Muriel, que viremos a saber que trata-se de uma mulher torturada pelo grupo de soldados franceses na guerra da Argélia, do qual o protagonista fazia parte). O lugar é cheio de móveis antigos e ambientes externos inóspitos e desconectados, para abordar uma memória de guerra traumática do ex-soldado de Muriel. O trânsito de histórias entrecortadas nunca se completa nos apertados espaços entre a mobília, e as histórias a certa altura nos certificam que podem tanto tratar de fatos reais como inventados, assim como a passagem do tempo, muito subjetiva: viúva revive amor antigo enquanto enteado vive amor imaginário.

Nessa rica trama de angústia crescente (pois adquirimos a incômoda sensação de não poder nos movimentar com liberdade pelos espaços confusos e apertados, somada à dificuldade de acompanhar os diálogos dos personagens, que juntos num jantar, têm sempre os assuntos interrompidos ou inacabados

pela própria descrença dos outros presentes e pelo efeito do álcool). Uma interessantíssima cena dentre as poucas de externas mostra num breve passeio uma parte reconstruída da cidade após a guerra, como se eles tentassem reconstruir o passado que se foi, mas que é presente e é reinventado, e por isso real.

Em “Muriel” móveis antigos amontoam-se por todo o espaço do apartamento onde se passa a maior parte do filme, aludindo aos sentimentos confusos dos personagens. Objetos fora do lugar, assuntos deslocados em frases curtas, cortes secos e cenas também breves, sequenciadas, criam uma sensação constante de desconforto e deslocamento. Temos um círculo frágil onde emoções transbordam para todos os lados, por móveis que parecem estar sempre à frente ou tentando impedir uma comunicação clara. Os quatro personagens habitam aquele ambiente como se não houvesse amanhã, quer dizer, não têm o que fazer ou aonde ir, ou compromissos claros com o mundo exterior.

Os cenários externos são ruínas, construções, ruas escuras iluminadas por neons de vitrines, espaços abertos. Mesmo ali não há qualquer referência geográfica. Em “Muriel” a banda sonora “acontece” sem qualquer apoio ou alento explicativo à imagem. Aliás aí está sua genialidade: Muriel vive no imaginário do ex-soldado, que a conheceu na guerra da Argélia, onde foi torturada por (ele e?) seus colegas. Sabemos disso ao ouvirmos uma fita de áudio gravada durante o episódio com os gritos dela, que recria um tempo presente tão real quanto fantasmagórico. O presente de Muriel está na imaginação do personagem, que atualiza sua existência na memória traumática, ao se referir a ela para a mãe como uma namorada. Também presenciamos seus encontros imaginários com ela.

Nestas duas experiências narrativas Resnais explora a banda sonora de modo raro no cinema; usa imagens distantes de seus respectivos sons, desalienando qualquer tipo de discurso baseado na obrigação formal de se criar uma narrativa coerente ou facilmente compreensível. Ao invés disso dialoga com discursos possíveis do corpo, esse espaço de criação constante de sons e imagens em novos sentidos criativos.

O cinema, como a música, tende a ganhar com uma unidade orgânica maior, e a literatura torna-se limitadora à linguagem cinematográfica. Por outro lado seus temas subjacentes ainda podem servir, desde que se extraiam delas formas e estruturas que façam sentido no audiovisual. Se apropriadas com lógica, resultam num desenvolvimento do tema distinto do desenvolvimento literário.

Tempo, espaço, movimento, imagem: pré condições de existência do cinema e do corpo. Imagens-tempo e imagens-movimento que passeiam por Deleuze para ancorar num espaço-corpo onde os conteúdos sempre móveis, abertos e em processo formulam sentidos e comunicam em ações seu cinema do corpo.

A própria imagem fílmica, com todos os seus componentes visuais, signos em eterno movimento, e a imagem corpórea, compreendida em toda sua potência e amplitude, em virtude de nossa capacidade de gerar imagens conscientes, inconscientes, pictóricas, reais, ilusórias, sensórias, imaginativas, alucinatórias, históricas, afetivas, fictícias.

Minha proposta de que a criação de imagens é uma performance do corpo ganha força com este entendimento híbrido de corpo e cinema, em conjunção com estes fatores que regem as composições narrativas e as representações em suportes variados para expressões sempre emergentes.

A relação com a narrativa e com o tempo é diferente na história, fotografia e cinema, aponta a historiadora Sylvie Lindeperg (2010)⁴. A história se escreve no depois do acontecimento, que deve se tornar inteligível através de uma narrativa, mesmo que as hipóteses e demonstrações sejam falsas. No cinema a narrativa se constrói primeiro no instante, no tempo do acontecimento (que é também o do plano), depois no agenciamento dos planos que se opera no desenrolar do filme. Diferente da fotografia, onde o tempo é fixado com o que foi. (Lindeperg, 2010:337) Por sua vez os meios de comunicação, como a televisão, estão no cerne de um outro processo temporal e são seu principal operador: o “presentismo”, a perda da articulação entre passado, presente e futuro, que leva a viver num presente eterno em permanente dilatação – outra forma de destruição da duração e da percepção temporal.

Lindeperg se dedica a estudar a migração das imagens, seus usos e reinterpretações, centrando na questão do sentido em relação ao acontecimento. Ela exemplifica Alain Resnais, que em seu filme “Noite e neblina” (1955) explora o fora de campo, pois sabe que ele restitui à imagem sua violência, e opta por não decupar uma sequência de embarque para um campo de concentração nazista (filmada por Westerbork) cuja imagem se detém numa criança que olha fixamente para a câmera, imprimindo-lhe um olhar de tristeza. Resnais é o primeiro a descobrir essa imagem e torná-la conhecida com o filme. Em outros momentos as imagens são tomadas por materiais de arquivo heterogêneos em montagens rápidas. (Lindeperg, 2010:327)

“Uma narrativa exige uma forma de elucidação, como na escolha de palavras. A captura do acontecimento na imagem precede a compreensão de elementos não escolhidos a serem desvendados e interpretados; de repente olhamos para alguma coisa na imagem que não tínhamos visto: com isso se articula o acontecimento e o sentido.” (Lindeperg, 2010:336)

⁴Entrevista a Jean-Louis Comolli, “Imagens de arquivos: imbricamento de olhares”, publicado no catálogo do ForumDoc, 2010.

Lindeperg se questiona: em que momento uma imagem torna-se arquivo? Qual o estatuto da imagem de arquivo? Filmar para conservar e arquivar é diferente de tomar consciência, considera. (Lindeperg, 2010:340) Foucault define “arquivo” como um sistema dinâmico de formações e transformações de enunciados que delimita o nosso estar no mundo, pontua a historiadora.

A memória histórica ultrapassa o tempo cronológico e o seu espaço de ocorrência para permear a experiência humana e habitar o corpo de forma atualizada e presentificada. O corpo vivencia suas memórias reinventando-as a cada instante e novo contexto, com toda sua carga afetiva, dramática e (mesmo inconscientemente) imaginária.

“O ano passado em Marienbad” (1961), é exemplo de um certo “esquecimento criativo”, e “Providence” (1977), em seu quase infinito potencial de escritura do roteiro e experimentalismo com atuações de seus personagens que são atores e autor, jogando pelos ares toda a estrutura cinematográfica ao expor sua própria realidade.

Também em “...Marienbad” o corpo de Resnais é unidade de discurso. Estamos agora num palácio e quem narra é também personagem, cujo domínio narrativo está na fusão de fatos ocorridos “no ano passado” e supostas ações, mais tratadas no tempo futuro. Nesse novo jogo de memória a imaginação se apossa dos acontecimentos, dos personagens e dos tempos narrativos, para transformá-los todos em possibilidade. Resnais em “L’année dernière a Marienbad” explora a problemática do visível e do imaginário, o poder da visibilidade na relação com a realidade, em outras palavras, o que o corpo vê, as imagens que o corpo cria.

Esta investigação é tão explícita que o diretor faz uso de estátuas. Muito além de compará-las aos seres humanos – ao criar narrativas para elas, contar histórias e imaginar “a vida” delas, com muito mais dedicação e curiosidade que com qualquer outro personagem, há aqui outro jogo: as estátuas explicitamente denunciam o tempo suspenso, sugerem a imortalidade (material e da visibilidade) e o movimento perpetuado (do objeto, do cinema, arte do movimento).

A imagem de escultura é pura visibilidade: ela não “existe” por dentro. Os assuntos dos personagens, suas falas, tão superficiais quanto a escultura no sentido acima, denotam uma visibilidade contraditória: o que aparece não é verdadeiro. O corpo vivo não manifesta qualquer verdade (não sabemos sequer se a mulher quer ou não ir embora), ou melhor, traduz uma multiplicidade delas, em seus gestos e olhares.

O jardim se apresenta como simétrico e ordenado: o deslocamento do olhar está no espectador, não no personagem: este não se “incomoda” com as complexidades construídas em cena, com os movimentos de câmera do diretor pelos tetos e paredes dos inúmeros salões, ou com as ações e pensamentos dos outros (que parecem menos expressivos que as estátuas, com seus olhares

abertos e gestos cheios de vazio). Os personagens parecem imersos numa realidade da alteridade, onde objetos assumem o lugar dos corpos vivos, e estes se perdem num espaço coadjuvante (ou o contrário?). O que temos nesse filme de Resnais é a paisagem como personagem.

Desse modo percebemos personagens que nunca chegam a nenhum fim em seus conteúdos dramáticos, assemelhando-se mais a seres vacantes em seus riquíssimos figurinos compondo planos com as esculturas, e seres em aberto das imagens-objeto – corpos que se tornam vivos e que compõem a paisagem deles próprios.

Em “Marienbad”, onde cada sequência refere-se a uma ou várias outras sequências num tempo (no sentido gramatical) que pode ser passado, presente ou futuro. Essa dialética da dúvida com diferentes variáveis gera por si só complexas estruturas independentes das estruturas narrativas (variações sobre os temas estátua, mulher na balastrada) ou de decupagem (organização dos movimentos de câmera, das distâncias focais, das elipses etc).

Encontramos nesta obra adaptada do roteiro de Robbes-Grillet a maior variedade de estruturas desse tipo, nos diálogos, nos vários incidentes – repetições exatas, repetições com variações, chamamentos, alusões, antecipações... – seja por intermédio de elementos do cenário – progressiva proliferação de móveis e lambris do quarto, aumento progressivo das suas dimensões. Marienbad: o sentido em trânsito.

Ao abordar a guerra de independência da Argélia (“Muriel...”), um campo de concentração durante o Holocausto (“Noite e neblina”, 1955) e a bomba de Hiroshima (“Hiroshima...”), Resnais busca, de forma muito verdadeira não “dar conta” do acontecimento em si, tentar explicá-lo com dados históricos ou apresentar um ou mais pontos de vista sob a (tantas vezes fatídica) forma do relato ou do documentário clássico. Ao contrário, o diretor transita por estes assuntos tão caros à humanidade da maneira que melhor lhe convém e que expressa uma forma de olhá-los e representá-los da única maneira possível: com total liberdade de criação.

Dessa forma, é num apartamento de móveis à venda empilhados que ele trata da memória traumática de um soldado francês vindo da guerra argelina, é através de uma história de amor impossível que ele abordará a cidade de Hiroshima bombardeada, e é visitando um campo de extermínio abandonado que ele ilustra os sobreviventes de Auschwitz.

“Toda a memória do mundo”, de modo bem menos extravagante, mas também revolucionário, apresenta a Biblioteca Nacional de Paris em toda a sua funcionalidade, eficiência e reputação irrefutável de preservar e atualizar “toda a memória do mundo”, em jornais, revistas e toda sorte de periódicos, livros de todo gênero, publicações antigas e atuais de toda a história passada e presente a que se pode ter acesso. O filme questiona, implicitamente por entre os meandros de corredores e prateleiras empilhadas por onde a câmera acompanha

funcionários sempre astutos que incorporam a eficiência máxima de arquivar e controlar todo o fluxo de notícias, exibindo tubos e canos por onde as novidades e segredos correm entre os andares, o valor ou importância real de tanto zelo. As cenas cuidadosas ao extremo e à altura da responsabilidade de lidar com tais acervos é discrepante se pensarmos que a produção de conteúdo está atrelada ao ser vivo, instável e subordinado aos caprichos que lhe são inerentes: dor de barriga, cansaço, distração, paixão, morte.

A então biblioteca “mais moderna do mundo”, como nos informa o frio narrador, tem um acervo de 6 milhões de obras catalogadas e classificadas, que incluem manuscritos, mapas e ilustrações, em suma toda a produção francesa. “Vislumbramos um futuro onde todos os mistérios serão resolvidos”, consagra a voz over, reafirmando a contradição do ambiente de controle e precisão, muito bem reproduzido no filme, frio, exato e agudo, em relação à própria natureza da memória: descontínua, incerta, inventiva. Qual o sentido de tudo isso?

O curta metragem conta com uma narração em *off* que nos reporta precisamente o destino de partes e membros dos cadáveres: do cabelo se faz lã e cobertor; dos ossos, fertilizante; da pele, sabão; dos corpos, papel. E termina informando o total de 9 milhões de mortos.

Em “*Providence*” os objetos, já tão presentes e atuantes em obras de toda espécie, aqui circulam como protagonistas, pelo menos no nível da visualidade. O filme é composto por sequências do interior da casa de xx, ao mesmo tempo loja de antiguidades de todo tipo e tamanho, de maneira que os quadros do filme são preenchidos por móveis que parecem estar sempre à frente ou tentando impedir uma comunicação clara entre os personagens. Ou os objetos impedem que eles falem com clareza, ou que se movam com um pouco de liberdade – móveis tomam conta do cenário e criam enquadramentos estranhos, que sempre mudam e não se encaixam à ação ou ao seu discurso. Coisas fora do lugar, assuntos deslocados, em frases curtas, cortes secos e cenas também curtas, em sequências, criam uma sensação constante de desolamento. Uma casa-móvel onde os personagens também mudam de lugar – ou de sentimento. A jovem chega acompanhando Alphonse (Jean-Pierre Kérien), que se apaixona novamente por Hélène, uma vez sua amante. Temos um círculo frágil onde emoções transbordam pra todos os lados.

Em “*Providence*” Resnais desconstrói a estrutura narrativa do cinema. Um personagem é o próprio autor da história, que aparece em montagens paralelas deitado numa grande cama rodeado por muitos papéis onde não para de escrever e rabiscar e amassar folhas para continuar escrevendo enquanto toma goladas de vinho direto da garrafa. Só compreendemos as aparições deste personagem quando percebemos que os outros personagens mudam de papéis, assumindo o lugar de outro - ou seja portando-se como ator e não mais personagem. Ao longo do filme nos deparamos com essa construção a princípio ilógica mas que naturalmente faz todo o sentido - visto que estamos testemunhando

verdadeiramente o “fazer” de um filme: seus ensaios, as tentativas do autor de escrever o roteiro, mudando de ideia (e assim “desmaterializando” as sequências de cenas que tínhamos acabado de ver) ao longo da narrativa. Por fim vemos “materializar-se” o diretor - o autor assumira também este cargo - que senta-se para almoçar com os atores e todos conversam enquanto comem, parabenizando-se e possivelmente já assumindo seus novos personagens como autores - visto que se chamam de outros nomes; pode tratar-se de um primeiro ensaio para um novo filme.

Esta obra prima de Resnais dialoga com a dramaturgia de Beckett, agrega a linguagem *non sense* (pelo menos num primeiro momento), discute o papel do narrador, as leis de enunciação, expõe à transparência o meio diegético, e por fim desnuda o aparato cinematográfico para jogar com ele.

É difícil discernir se as falas fazem parte da ação, isto é, se o que ouvimos é falado na cena, é parte daquele universo fictício, ou se trata-se do pensamento do personagem “em voz alta”, o que por sua vez pode tratar-se de um desejo seu ou um lamento, ou uma ideia, ou uma lembrança. Em muitos filmes e mesmo outras narrativas audiovisuais como a videoarte e a videoperformance o áudio, composto por música, voz ou mesmo ruído, é muito usado para “guiar” a obra, conduzir o ritmo, orientar um certo olhar ou despertar certa emoção (simbolicamente). Em “Muriel”, como em outras obras de Resnais, isso não acontece. O áudio e todas as bandas e possibilidades sonoras “não se sintoniza” com as imagens; a cena “acontece” sem sua presença no sentido de apoio.

Esse recurso da trilha sonora certamente contribui para o desconforto do filme. Ou seja, o diretor parece fazer uso do som de forma não linear em vários sentidos: nos diálogos sempre interrompidos, monólogos de uma ou duas frases, diálogos ou monólogos que acontecem com imagens que não correspondem ao tempo e espaço de onde a voz aconteceu – o personagem fala em um lugar e momento e o ouvimos em outra cena, em outro acontecimento, outra imagem e momento espaço-temporal.

A música, tão usada para “facilitar” um entendimento ou sentido, para disfarçar a montagem, para “dar o tom”, definir a emoção da cena, em “Muriel” não se encontra assim. A ausência de música na obra, juntamente com a imagem que não corresponde ao áudio, criam inconstâncias sonoras e visuais que perduram por toda a obra, tornando (quase?) impossível estabelecer um nível de unidade cênica, em qualquer sequência do filme. O áudio, em uma de suas várias pistas, acontece em determinado momento visual; uma música não diegética “entra no meio de uma cena”, e não no início desta; tampouco estabelece algum sentido ou dirige a atenção para um elemento cênico; ela só perturba.

Os personagens são introduzidos e passam a circular naquele cenário interno do apartamento, em enquadramentos que variam do plano aberto para o primeiro plano, este geralmente em momentos de ação suspensa. Os quatro personagens habitam aquele ambiente como se “não houvesse amanhã”, quer

dizer, não têm o que fazer ou aonde ir, ou compromissos com o mundo externo ao apartamento. Quer dizer, xx sim, recebe clientes em casa, mas estes não são muito presentes. Apenas xx se conecta com o mundo externo: para visitar Muriel.

O imaginário confunde-se com a memória conturbada e traumática da tortura a Muriel, durante sua estada na guerra da Argélia. Com imagens em super8 de seus colegas descansando e rindo para a câmera, sua narração preenche a obra com a densidade de uma memória que se faz presente em sua vida, a memória visual da violência que ele descreve.

Em outro momento também a memória do filme está no som: Alphonse sem querer aperta o play no gravador de Bernard e escuta-se gargalhadas do grupo na Argélia, gravação que o faz imediatamente tomar posse do equipamento e fugir desconcertadamente. Muriel é o passado-presente que preenche o filme, na memória real e imaginativa, ou nas memórias fictícias, de Bernard. O presente de Muriel está também na imaginação do personagem, que vive um relacionamento imaginário com ela, mencionando-a em casa, e assim criando sua existência no tempo presente. A memória presente é sonora: está no som, mas não na imagem. Esta memória traumática que ele narra no presente, junto à imaginação do personagem (que se relaciona com ela), são a potência que conduz a narrativa. Em outras palavras, a memória e a imaginação. Muriel: objetos para sentimentos.

Estas experiências narrativas, de usar imagens longe de seus respectivos sons, desalienando qualquer tipo de discurso baseado na forma clássica ou obrigação de criar uma narrativa coerente ou compreensível, dialoga com discursos possíveis do corpo, espaço de criação constante de sons e imagens, que dialogam com imagens e memórias, transformadas e alimentadas no ambiente e nas ações, que criam sentidos e novos contextos de criação.

Assim percebemos “Hiroshima meu amor”: o diretor aborda a consciência e a imaginação, ao criar uma personagem que vive uma história de amor num tempo e lugar suspensos (num momentâneo quarto de hotel) e “fora da realidade exterior” do mundo, para ela e seu amado, também habitante de outra cidade. Os diálogos e paisagens que desfilam pelo filme nos revelam acontecimentos históricos e ambientes tão reais quanto fictícios do pensamento, ou da memória da personagem, inseridos em suas vidas práticas e nas memórias da personagem.

A música, a montagem, a câmera, a paisagem, os gestos do personagem, são recursos significantes em um contexto único da narração de uma experiência corporal. Estes recursos são tão ricos quanto a própria capacidade humana de expressar emoções e se relacionar com o ambiente. Estas ferramentas cinematográficas são elementos codificantes do corpo, do ponto de vista fenomenológico (inspirado pela filosofia de Maurice Merleau-Ponty).

Criar para melhor viver

No intuito de investigar as novas visibilidades e propor regimes de percepção, interpretação e representação da vida cotidiana a fim de dar-lhes sentido em linguagens audiovisuais possíveis, este artigo buscou transitar por algumas obras do diretor francês, que em sua diversidade propõe seus próprios entendimentos da realidade e fantasia, ambas reais e presentes no corpo e suas manifestações históricas e artísticas. Vislumbrar um entendimento de acontecimentos do mundo requer fazer parte, vivenciar suas formas e possibilidades de expressão. O corpo se faz agente em contextos midiáticos que se mostram necessariamente abertos a formatos distintos: videoperformance, cineinstalação, o palco, a TV; um desprendimento narrativo atado ao organismo vivo que se recompõe a cada nova ação e entendimento do mundo, histórico e imaginário.

Resnais nos mostra que a linguagem do cinema permanece, desde os seus primórdios, performática, no sentido de poder se reinventar por infinitas ferramentas de sentido e combinações sígnicas realizadas por um corpo que pensa e habita um presente necessariamente híbrido e atual. Memória e esquecimento, imaginação e história, ficção e realidade, falsas dualidades diluídas que tanto permearam discursos das ciências humanas e que hoje parecem mostrar-se como são: parte de um todo a cada instante descoberto na forma e conteúdo de cada obra e cada contexto criativo.

As possibilidades de realização de uma obra feita com imagens em movimento amplificam as capacidades imaginativas tanto quanto multiplicam as representações corpóreas, que ganham vida eterna em seu movimento. As representações tão distintas do corpo numa obra audiovisual têm níveis diferentes de apropriação em sua prática criativa. Alguns casos são explícitos, outros menos evidentes. Muitas metáforas de imagem e pensamento se fazem presentes para compor a própria rede de imagens que tece esse discurso audiovisual para destacar o lugar do corpo também no fluxo. De certa forma, cada realizador em seu discurso próprio apresenta um corpo em processo e nunca como um produto.

Uma obra audiovisual representa as cenas do mundo sob o olhar de alguém – como vemos no cinema de Alexander Sokúrov, de Peter Greenaway, Pedro Almodóvar e Mário Peixoto. Este cinema corpóreo traz um novo tratamento estético para dramaturgias do corpo. Um cinema ininterrupto, incompleto, inacabado e todas as outras variáveis que trazem consigo um dado instante espaço-temporal – e que se faz perceptível na câmera, na montagem, no roteiro, na direção, nos diálogos, na trilha sonora. Obras como realidades momentâneas.

Referências bibliográficas

BORDWELL, David & CARROLL, Noel. *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996

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

LINDEPERG, Sylvie. *Imagens de arquivos: imbricamento de olhares*. in Forumdoc.bh.2010. Catálogo do 14o Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de antropologia, cinema e video.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*. Claude Lefort (ed). Paris: Gallimard, 1964.