

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Guilherme Castro Fonseca

TEMPO-MEMÓRIA: conceitos cinematográficos de Alain Resnais

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Guilherme Castro Fonseca

TEMPO-MEMÓRIA: conceitos cinematográficos de Alain Resnais

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Jerusa Pires Ferreira

SÃO PAULO

2013

Guilherme Castro Fonseca

TEMPO-MEMÓRIA: conceitos cinematográficos de Alain Resnais

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Jerusa Pires Ferreira

Aprovado em: ____ de _____ de 2013.

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

A meus pais cujo apoio foi sempre essencial.

À professora Jerusa Pires Ferreira pela dedicada e constante atenção.

À professora Ana Maria Haddad que me inspirou a navegar nessas águas quando ainda estava na graduação.

RESUMO

A presente pesquisa analisa o percurso do tempo-memória no cinema de Alain Resnais, especificamente em *L'année dernière à Marienbad* (1961), pois entendemos que o referido diretor francês, destaca-se na geração da *Nouvelle Vague*, por conceber em suas produções uma visão singular do tempo e da memória, concretizada principalmente nos aparatos semânticos por ele utilizados e nos recursos semióticos encarnados em metáforas temporais, bifurcações, lapsos, projeções, hiatos, “sulcos” e fragmentações da memória e do tempo. Fazemos uma análise descritiva do caminho que Resnais tomou a partir da linguagem cinematográfica, para representar a não sucessividade e a não linearidade do tempo-memória (indo em desencontro ao que o pensamento moderno diligenciou reforçar), pautando-se nesses recursos semióticos supracitados e como os quais foram utilizados para que essas duas dimensões, a do tempo e a da memória, pudessem ser passíveis de representação pela linguagem cinematográfica. A partir da definição e exposição de alguns conceitos de tempo e da linguagem cinematográfica, descrevemos a maneira pela qual tais elementos são retratados e de que forma o diretor espera que o espectador os receba e que efeitos nele (no espectador) o filme almeja galgar. Após evidenciarmos os conceitos sob os quais Alain Resnais trabalha, delineamos a obra do diretor como um todo, donde já depreendemos outras produções que confirmam o estilo de ficção-poética de Resnais. Finalizamos o trabalho com a análise mais aprofundada e detalhada de *L'année dernière à Marienbad* (1961), obra que conferiu ao diretor prestígio e que incide fortemente na exibição da temporalidade e do memorialismo.

Palavras-chave: Linguagem cinematográfica. Tempo. Memória

ABSTRACT

This research analyses time-memory's route into Alain Resnais' cinema, specifically in *L'année dernière à Marienbad* (1961), once we understand that the French director contrasts from the *Nouvelle Vague* generation for conceiving in his productions a singular point of view of time and memory, mainly concretized in the semiotic apparatus he uses and the semiotic resources embodied in temporal metaphors, bifurcations, lapses, projections, gaps, "grooves" and fragmentations of time and memory. We did a descriptive analysis of the path Resnais took from cinematic language to represent the non-successiveness and the non-linearity of time-memory (going against to what the modern thought attempted to fortify), guided through the semiotic resources aforementioned and how they were used so both dimensions, time and memory, could be represented by cinematic language. Starting with the definition and exposure of some time concepts of cinematic language, we described the manner by which these elements were portrayed and which way the director expects the audience to receive them and the effects (in the audience) the movie longs for attaining. After having clarified the concepts under which Alain Resnais works, we delineated the director's work in a whole, whence we were able to infer other productions that pronounce the Resnais' poetic fiction style. We finished the work with a depth and detailed analysis of *L'année dernière à Marienbad* (1961), work which conferred prestige to the director and focus on exhibiting temporality and memorialism.

Key-words: Cinematic language. Time. Memory.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – O TEMPO-MEMÓRIA.....	13
1.1 DO TEMPORAL ÀS TEMPORALIDADES.....	15
1.2 O TEMPO.....	16
1.2.1 <i>Afinal, que tempo é esse? – O Tempo Fluido.....</i>	17
1.2.2 <i>O tempo e o cinema.....</i>	21
1.2.3 <i>Temporalidades em cinema.....</i>	23
1.2.3.1 <i>O diretor artista.....</i>	24
1.3 A MEMÓRIA.....	25
CAPÍTULO II – DE LINGUAGEM AO TEMPO, À MEMÓRIA.....	28
2.1 A CRISE DA LINGUAGEM.....	30
2.1.1 <i>Do cinema clássico à modernidade.....</i>	30
2.1.2 <i>As estruturações do pensar.....</i>	31
2.1.3 <i>Significação e ressignificação.....</i>	32
2.1.4 <i>Outra(s) Língua(gens).....</i>	33
2.2 MERCANCIA OU DRAMATURGIA.....	34
2.2.1 <i>O Star-System.....</i>	35
2.2.2 <i>Panis et circenses.....</i>	35
2.3 OS “NOVOS” CINEMAS, OS CINEMAS NOVOS.....	36
2.4 A ONDA FRANCESA.....	37
2.4.1 <i>Alain Resnais e sua obra.....</i>	37
2.4.2 <i>Sua linguagem.....</i>	40
2.5 HIROSHIMA, MON AMOUR E A SUBFACE DO TEMPO-MEMÓRIA.....	41
2.5.1 <i>De Marguerite Dura à Hiroshima.....</i>	43
2.5.2 <i>O olhar de Resnais.....</i>	45
CAPÍTULO III – L’ANÉE DERNIÈRE A MARIENBAD E SUAS FACES DE MEMÓRIA.....	47
3.1 L’ANÉE DERNIÈRE A MARIENBAD – A MEMÓRIA E O OUTRO.....	49
3.1.1 <i>Diante dos fatos.....</i>	51

3.1.2 <i>Em que espaço? Em que tempo?</i>	52
3.1.3 <i>Entre labirintos</i>	53
3.1.4 <i>Em um universo paralelo</i>	53
3.1.5 <i>Realidade ou fantasia</i>	54
CONCLUSÃO – UM OLHAR A FUNDO	55
BIBLIOGRAFIA	56

*“Alice: Quanto tempo dura o eterno?
Coelho: Às vezes apenas um segundo.”
(Lewis Carroll - Alice no País das Maravilhas)*

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Não é tarefa fácil lidar com o tempo e com a memória. Nos corredores universitários, nunca sabemos ao certo que rumos nossa vida acadêmica irá tomar. Aquele lado com o qual temos mais aptidão sempre pesa mais. Ao iniciar as aulas de Semiótica, ainda na graduação, não fazia ideia do que o termo significava, muito menos que esse tema ainda tão obscuro e incerto iria fazer parte dos anos que se seguiram à graduação. Ainda na universidade, descobri, em parágrafos os quais eu lia e relia sem entender muito bem o que eles queriam dizer (e talvez eu ainda não os saiba), que queria mesmo dar continuidade em meus estudos me aprofundando nas águas semióticas. Muito embora a decisão fosse ousada, resolvi que o cinema seria a área a ser pesquisada. Ao consultar a professora que conduzia as aulas, sem titubear ela logo sugeriu que eu me conhecesse (o até então desconhecido) diretor francês Alain Resnais. Comecei por *Hiroxima, meu amor* e, como não podia ser diferente, aos meus 20 anos, o filme era uma batalha. Não passou muito tempo para que eu chegasse ao *Ano Passado em Marienbad*. A estrutura dos filmes, sua linguagem eram tão desafiadores quanto o projeto de pesquisa que criei, o qual culminaria nessa dissertação de Mestrado.

Alguns anos se passaram e ainda paira no ar o sussurrar daquele primeiro questionamento. Qual é o doce encanto que esses filmes possuem? Passei minha pesquisa tentando responder à essa questão. Diante da imensa montanha teórica que tive de escalar, finalmente cheguei ao começo do que pode ser a resposta ao questionamento anos atrás levantado.

Desde seu surgimento, a linguagem cinematográfica pleiteia diversos questionamentos e temas que resumem, de certa forma, as tentativas do homem em sempre querer inovar-se, modificar-se. Não obstante, o tempo e a memória são categorias que aos olhos ingênuos parecem triviais, mas que ao longo da história, perturbou vários filósofos, físicos, artistas e escritores. Tratar do tempo e da memória em aspectos tão incisivos quanto os da linguagem cinematográfica nos permite traçar eixos semânticos, relativizar impressões, relatar experiências, produzir análises e suscitar questionamentos sob os quais diversas teorias filosóficas passam. Neste trabalho, tentamos, diante de alguns conceitos de tempo-memória, traçar o caminho que Alain Resnais trilhou para trazer ao cinema francês dos anos 60 e conseqüentemente, ao mundo, a representação da temporalidade e da memória e de que forma esses conceitos foram construídos na sintaxe cinematográfica.

O principal objetivo deste trabalho é evidenciar, destacar, realçar a dúvida que surgira na mente de tantos outros espectadores que também viram em Alain Resnais a maestria com que rege suas obras. Tentamos aqui, verificar os mecanismos que o diretor utilizou para construir não só os dois filmes dos quais falamos, mas sua obra como um todo.

Propomos essa discussão a partir dos dois aspectos já citados que, a nosso ver, são completamente pertinentes: o tempo e a memória. Não somente por serem ilustres conceitos por si só, o tempo e a memória - categorias intrínsecas – são grandes atuantes no cinema de Alain Resnais.

Destarte, no primeiro capítulo dessa dissertação expomos algumas definições e categorias de tempo. Ao passarmos por essas categorias salientamos aquela que mais vai ao encontro do que se pode verificar nos filmes analisados, falamos, portanto, da noção fluida de tempo exposta por Zygmunt Bauman em *Modernidade Líquida*, em seguida partimos para a concepção de tempo no cinema a partir de Tarkovski em *Esculpir o Tempo*. Após a exposição desses conceitos, trazemos à tona alguns conceitos de memória que encontramos em *Arquivos Imperfeitos* de Fausto Colombo.

No segundo capítulo, a título de contextualização, traçamos um panorama da história do cinema a fim de definir historicamente a linguagem cinematográfica como um todo, até atingirmos *Hiroxima, meu amor* onde já entramos em contato com a linguagem de Alain Resnais para verificar sob a ótica do roteiro, da filmagem e da recepção do espectador em que aspectos o tempo-memória se aplica já nessa produção.

Finalmente, no último capítulo sob a mesma ótica analisamos *O Ano Passado em Marienbad*, para definirmos (ou ao menos tentarmos) a maneira como o tempo-memória é representado nesse filme.

Após essa longa viagem, de descobertas, de desafios e conquistas, talvez aquela mesma questão ainda não esteja tão claramente respondida. Certamente, há caminhos os quais através dessa pesquisa, ainda não pude trilhar. As possibilidades são inúmeras, e esses caminhos se trilharei ou não, o tempo dirá.

Capítulo I
O TEMPO-MEMÓRIA

“O tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia a dia para ser vida nos subterrâneos da memória;”

(Raduan Nassar – Lavoura Arcaica)

1.1 Do Temporal às temporalidades

Em suaves acordes de *Oração ao Tempo* interpretada por Caetano Veloso, ouve-se entre outros doces versos “Tempo tempo tempo tempo... / Compositor de destinos / Tambor de todos os ritmos / Tempo tempo tempo tempo... / Por seres tão inventivo / E pareceres contínuo / Tempo tempo tempo tempo / És um dos deuses mais lindos / Tempo tempo tempo tempo(...)”. É diante do encantamento simples e fugaz, fugidio e transparente que somente o tempo e sua efêmera beleza dispensam que nos dispomos a falar da sua audaciosa e dócil tolerância. Perante o deus tempo cantado por Caetano que nos deparamos, para admirá-lo, para tocá-lo cuidadosamente.

“Tempo-memória é multiplicidade.” (Haddad, 2007) Tangê-los é adentrar territórios obscuros e incertos. Defini-los é roubar-lhes a sua maior essência: a inconstância. Explorá-los é tarefa árdua posta a dimensão e profundidade à qual se submetem. Porém ambos – companheiros intrínsecos – já foram pensados e repensados ao longo da história da humanidade. Diante dessa constante preocupação – que com o avanço dos adventos tecnológicos tem se tornado cada vez maior – perguntamos: Afinal, qual é a essência do tempo? Do que ele é feito? Somos ou não determinados por ele? É o tempo um mecanismo da memória? Passado, presente e futuro confluem numa mesma dimensão? Lembrança e esquecimento são categorias temporais?

Atingir o tempo é, conseqüentemente, tentar responder a essas questões. É colocar-se no meio de um vendaval teórico. Filosofia, física, história e artes tem tentado, sob inúmeras perspectivas, conceituar tempo e memória em suas infinitas faces. Diante dessas instigantes constatações e posta a justura das questões que surgem ao longo do caminho, nos colocamos a pensar o percurso do tempo-memória ao longo da História em busca de sua mais secreta essência, em busca do seu “casual” encontro com o cinema. E em palavras proustianas justificamos essa busca: “os dias talvez sejam iguais para um relógio, mas não para um homem”. Mergulhamos nos mais profundos labirintos da temporalidade e do memorialismo, para primeiramente, traçar um pequeno panorama das categorias de tempo-memória que levantamos, e então partirmos ao escopo de nossa pesquisa que é o tempo-memória na linguagem cinematográfica.

1.2 O Tempo

Há diante do substantivo ‘tempo’ inúmeros conceitos para defini-lo. Suas facetas são analisadas e estudadas a partir de muitos aspectos. Grosseiramente, poderíamos definir o tempo por um período delimitado por um evento considerado anterior e outro considerado posterior; movimento constante e irreversível através do qual o presente se torna passado, e o futuro, presente. Talvez essa seja a definição mais comum e ordinária à qual as pessoas tem acesso. Porém, o tempo é uma das categorias mais fundamentais do pensamento filosófico, juntamente com o espaço, é considerado um dos elementos constitutivos do real e de nossa forma de experimentá-lo. Segundo Aristóteles, o tempo é uma das dez categorias¹ e se caracteriza como um todo e uma quantidade contínua. Para Kant², o tempo é uma das formas puras da sensibilidade, sendo portanto dado *a priori*, e constituindo uma das condições de possibilidade de nossa experiência do real: “o tempo não é outra coisa que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e de nosso estado interior”. Na física e na cosmologia, a principal oposição que temos é entre teorias que consideram o tempo (e o espaço) como absoluto ou como relativo. Para Newton, por exemplo, o tempo é absoluto, independentemente dos eventos que ocorrem nele, constituindo uma ordem homogênea de natureza matemática. Para Leibniz, ao contrário, o tempo é relativo, só podendo ser determinado através de eventos que se relacionam de forma sucessiva. Bergson estabelece uma distinção fundamental entre tempo, uma realidade abstrata, homogênea, divisível em instantes e que faz parte da vida social e do pensamento científico, sendo que na verdade não é real, e a duração (*durée*)³, dado imediato da consciência, apreendido pela consciência objetiva e que dá sentido à nossa experiência.

O tempo, portanto, pode ser visto como uma categoria externa ao homem (se tomarmos por ponto de partida o tempo como algo externo aos fenômenos ou como propriedade fenomenológica do universo). Também pode ser tratado sob a ótica de Heráclito,

¹ As dez categorias aristotélicas são a substância, a quantidade, a qualidade, a relação, o tempo, o lugar, a situação, a ação, a paixão e a possessão.

² Em *Crítica da Razão Pura*

³ Bergson opõe a duração (*durée*) ao tempo. Para ele, o tempo é a ideia matemática que fazemos da duração para raciocinar. A duração só pode ser apreendida por intuição, ao passo que o tempo é apreendido pela inteligência que divide e quantifica; válida para aquilo que é da ordem da quantidade, a inteligência fracassa em apreender o qualitativo (a duração): o tempo matematizado de nossos relógios não passa de uma falsa representação (espacial) da duração real e concreta, que escapa à quantificação. Portanto, a duração é uma realidade concreta, a trama mesma do devir da consciência, que só pode existir como tal caso se lembre de seu passado, mas inventando a cada instante para adaptar-se ao presente.

por exemplo, o qual desde a Antiguidade trazia um conceito de tempo: aquele que flui, que nunca para, devir. Alguns teóricos apresentaram conceitos de tempo sendo este uma propriedade que tinha início e um fim. Há quem dissesse também que o tempo era eterno (infinito no passado e/ou no futuro). Há também a concepção de tempo cíclico orientada por Platão, na qual se verifica a repetição de fenômenos, e há aquela em que fenômenos ocorridos não voltam a ocorrer, falamos, portanto, da concepção de tempo linear, onde o tempo tem e só pode ter um sentido único.

Ao falarmos de tempo é inevitável estarmos em contato com esses conceitos; alguns mais profundamente outros menos. Cada arte a sua maneira, busca exportar esses conceitos à sua maneira, definir o tempo não é tarefa fácil. Vejamos nas palavras de Raduam Nassar em *Lavoura Arcaica*:

[...] O tempo é o maior tesouro de que o homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia; existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que dissemina, assim como em tudo que nos rodeia; rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira;[...] (Nassar, 2009: 51-53)

1.2.1 Afinal, que tempo é esse? - O Tempo Fluido

Em *Modernidade Líquida* de Zygmunt Bauman lemos claramente: “A história do tempo começou com a modernidade” (2001, p. 128), Bauman prossegue dizendo que a modernidade é o tempo em que o tempo tem uma história. De fato, numa modernidade em que valores estão em constante alteração, em que severas transformações desde a base até o topo de toda a sociedade estão ocorrendo, em que conceitos de distância (perto ou longe)

estão sendo discutidos e revistos, em que a indústria e o capital estão aceleradamente sendo resignificados, em que a cultura não é mais aquela de outrora, em que os adventos audiovisuais já não mais *suis generis* a definição de tecnologia, em que o planeta parece solidamente ser outro, não podia haver senão uma nova definição para o tempo. Basicamente ligado à espacialidade, conceitos de tempo (e de espaço) firmemente sólidos agora também passam a ser fluidos, escorregadios, vazantes, leves. A vida moderna requeria uma atualização desses conceitos. Mas por quê?

“Longe”, “tarde”, “cedo” ou “perto”? Vocábulo que costumavam significar quase a mesma coisa, quando falávamos nas relações de tempo e espaço. A definição vinha muito simplesmente de quão longe ou perto o ser humano podia chegar dentro de um espaço de tempo, daí saberíamos se certa distância era “longe” ou “perto”. Quando a construção de veículos passou a ser o grande trunfo da modernidade e esta percebeu que suas máquinas deixam as pernas humanas e os cavalos obsoletos, era evidente que as mesmas grandes distâncias podiam ser percorridas em cada vez menos tempo, desta forma o “longe ou o “perto” passou a ser cuidadosamente revisto.

Quando tais meios de transporte não-humanos e não-animais apareceram, o tempo necessário para viajar deixou de ser característica da distância e do inflexível “*wetware*”⁴[...] O tempo se tornou o problema do “*hardware*” que os humanos podem inventar, construir, apropriar, usar e controlar; não do “*wetware*” impossível de esticar, nem dos poderes caprichosos extravagantes do vento e da água, indiferentes à manipulação humana; por isso mesmo, o tempo se tornou um fator dependente das dimensões inertes e imutáveis das massas de terra e dos mares. O tempo é diferente do espaço porque, ao contrário deste, pode ser mudado e manipulado; tornou-se um fator de disrupção: o parceiro dinâmico no casamento tempo-espaço. (Bauman, 2001: 130)

Finalmente entendemos porque tempo e espaço tiveram suas relações e concepções revistas. A modernidade passou a dominar as distâncias, quanto mais rápido podíamos fazer nossas máquinas andar, mais tempo economizaríamos. “*Time is money!*” disse certa vez Benjamin Franklin, e o disse porque de fato, a humanidade (ou parte dela) havia percebido que o tempo era uma poderosa ferramenta para combater a resistência do espaço, dada a ambição humana e quão perversa ela pode ser, tal ferramenta, sem dúvida, nos levou literalmente (ou não) à conquista do espaço.

O que antes nos fazia semelhantes agora nos é um fator de diferenciação. Ora, um grande rei não poderia viajar mais rápido que qualquer um de seus servos dadas as mesmas

⁴ Neste caso leia-se “os humanos, os bois e os cavalos”

condições a ambos. Agora com vapor e motores à explosão essa semelhança rende-se a um fim. É o começo de um novo tempo.

Tempo esse que mal nasce e já começa a se transformar. Nomearemos a modernidade de duas formas, nas palavras de Bauman: “a modernidade pesada e a modernidade leve”. De uma à outra muita coisa ocorreu, é claro, mas o que difere esta daquela é o peso do *hardware*. A modernidade pesada era aquela do peso, do volume e da quantidade, do poder. Época das máquinas, imensos territórios, grandes fábricas, locomotivas e transatlânticos. Nessa modernidade, progredir significava expandir fronteiras, para que isso ocorresse era necessário rotinizar o tempo para manter o ambiente em uma lógica homogênea. O tempo fazia-se dois: a) ao se tratar da conquista do espaço, o tempo tinha que ser flexível e maleável; b) ao se tratar da fortificação do espaço conquistado, de sua colonização e domesticação, o tempo tinha de ser rígido, uniforme e inflexível.

Com a chegada da modernidade leve o espaço perde seu vigor, faz-se irrelevante e o tempo parece aniquilado. Nesse mundo novo, “de software da viagem à velocidade da luz, o espaço pode ser atravessado, literalmente, em “tempo nenhum””, afirma Bauman. Isso quer dizer que o espaço não é mais uma barreira a ser transposta. Surge aí o valor da instantaneidade.

A “instantaneidade” aparentemente se refere a um movimento muito rápido e a um tempo muito curto, mas de fato denota a ausência do tempo como fator do evento e, por isso mesmo, como elemento no cálculo do valor. O tempo não é mais o “desvio na busca”, e assim não mais confere valor ao espaço. A quase-instantaneidade do tempo do *software* anuncia a desvalorização do espaço. (Bauman, 2001: 130)

A instantaneidade, o tempo instantâneo e sem substância (ou seja, o tempo não-pertencente ao *hardware*) gera consequências. A distância, em tempo, que separa o início do final está pequena ou quase nula; essas mesmas noções que já foram usadas – justamente - para marcar a passagem do tempo ou seu mais ínfimo valor, de fato, perderam completamente seu significado. Cabem-nos as perguntas que Bauman propõe: “Será ainda um tal tempo – tempo com a morfologia de um agregado de momentos – o tempo “como o conhecemos”? (...) Teria o tempo, depois de matar o espaço enquanto valor, cometido suicídio? Não teria sido o espaço apenas a primeira baixa na corrida do tempo para a auto aniquilação?

Certamente Bauman estava convicto de que suas proposições são condições liminares na história do tempo. Ele mesmo reconhece que segundo o que o tempo nos parece ser hoje, seria essa (a auto aniquilação) sua *tendência* última. Não obstante, sabemos que por

mais insignificante os milésimos de segundo possam ser, a tecnologia com sua abrangência e importância ainda não atingiu a genuína instantaneidade. Por mais rápido que os mais modernos aparelhos possam ser a marca do $t=0$ ainda não foi alcançada. Se o fosse, certamente estaríamos tratando de um tempo absoluto, totalmente desvincilhado do espaço. As consequências disso um pequenino livro exemplifica: *Sonhos de Einstein* de Alan Lightman (físico e escritor estadunidense) em um conto simples e ilustrativo Lightman nos leva a conhecer mundos onde a temporalidade vai se alterando. Em um capítulo Alan retrata um universo na perspectiva do tempo absoluto:

É impossível caminhar por uma avenida, conversar com um amigo, entrar em um edifício, relaxar sob os arcos de arenito de uma velha arcada, sem ver um instrumento de medição do tempo. O tempo é visível em todos os lugares. Torres de relógio, relógios de pulso, sinos de igrejas dividem os anos em meses em dias, os dias em horas, as horas em segundos, cada incremento de tempo marchando atrás do outro em perfeita sucessão. E, além de qualquer relógio específico, uma vasta plataforma de tempo, que se estende por todo o universo, estabelece a lei do tempo igualmente para todos. Neste mundo, um segundo é um segundo é um segundo. O tempo avança com exuberante regularidade, com exatamente a mesma velocidade em todos os cantos do espaço. O tempo é um soberano infinito. O tempo é absoluto.

Toda tarde, os habitantes de Berna se reúnem na extremidade oeste da Kramgasse. Ali, quando faltam quatro para as três, o Zytgloggeturm homenageia o tempo. No alto da torre, palhaços dançam, galos cantam, ursos tocam gaita e tambor, seus movimentos e sons mecânicos precisamente sincronizados pelo giro das engrenagens que, por sua vez, são inspiradas na perfeição do tempo. Às três horas em ponto, um imenso sino balada três vezes, as pessoas acertam seus relógios e voltam para seus escritórios na Speichergasse, suas lojas na Marktgasse, suas fazendas do outro lado das pontes sobre o Aare.

Os que têm alguma fé religiosa veem o tempo como uma evidência de Deus. Pois, com certeza, nada que é perfeito poderia ser criado sem um Criador. Nada poderia ser universal sem ser divino. Todos os absolutos são parte do Um Absoluto. E, onde houver um absoluto, lá está também o tempo. Assim, os filósofos da ética colocaram o tempo no centro de sua crença. O tempo é a referência com base na qual todas as ações são julgadas. O tempo é a clareza para ver o certo e o errado.

Em uma loja de roupas de cama e mesa na Amthausgasse, uma mulher conversa com uma amiga. Ela acabou de perder o emprego. Por vinte anos trabalhou como funcionária da Bundeshaus, gravando debates. Ela sustentou a família. Agora, com uma filha ainda na escola e um marido que todas as manhãs ocupa o banheiro por duas horas, ela foi despedida. Sua chefe, uma mulher grotesca, coberta de cremes, dirigiu-se a ela certa manhã ordenando que desocupasse a mesa até o dia seguinte. A amiga na loja escuta em silêncio, com cuidado dobra a toalha de mesa que acaba de comprar, tira alguns fiapos do suéter da mulher que acaba de perder o emprego. As duas amigas combinam encontra-se para tomar chá na manhã seguinte às dez horas. Dez horas. Dezesete horas e cinquenta e três minutos a contar daquele momento. A mulher que acabou de perder o emprego sorri pela

primeira vez em dias. Em sua mente, ela imagina o relógio na parede de sua cozinha, devorando cada segundo entre agora e amanhã às dez, sem interrupção, sem consultar ninguém. E um relógio similar na casa de sua amiga, sincronizado. Amanhã de manhã, quando faltarem vinte minutos para as dez horas, a mulher colocará sua echarpe, suas luvas e seu casaco, e caminhará pela Schiffhaube, passará a ponte Nydegg, até chegar à casa de chá na Postgasse. Do outro lado da cidade, às quinze para as dez, sua amiga deixará sua casa na Zeughausgasse e se dirigirá ao mesmo lugar. Às dez horas elas se encontrarão. Elas se encontrarão às dez horas.

Um mundo em que o tempo é absoluto é um mundo consolador. Pois, embora os movimentos das pessoas sejam imprevisíveis, o movimento do tempo é previsível. Embora se possa duvidar das pessoas, não se pode duvidar do tempo. Enquanto as pessoas ficam divagando, o tempo prossegue em sua caminhada sem olhar para trás. Nos cafés, nos edifícios públicos, nos barcos do lago de Genebra, as pessoas olham para seus relógios e se refugiam no tempo. Cada pessoa sabe que em algum lugar está registrado o momento em que nasceu, o momento em que deu o primeiro passo, o momento de sua primeira paixão, o momento em que se despediu dos pais. (Lightman, 1993: 33-37)

1.2.2 O tempo e o cinema

O tempo fluido certamente não invadiu somente o contexto geopolítico mundial. O universo da cultura também fora atingido por essa arma. Quando se trata do quesito tempo, a influência da fluidez, da instantaneidade as quais Bauman nos exorta, também foram referenciais para diversas áreas da produção humana e isso é, certamente, um reflexo do novo “contexto-temporal” que vivenciávamos. Verifica-se por toda parte artistas criando obras que são análogas à vida gerenciada pelas leis do tempo.

Os conceitos que definiam as artes plásticas, a literatura, o cinema etc. agora são revistos e redefinidos. Na literatura Joyce e Proust, por exemplo, já traziam em suas obras conceitos de tempo ligados à memória, não exatamente o tempo cronológico como estamos acostumados a vivenciar. Ambos analisam e registram em suas obras a maneira como nós evocamos nossas lembranças e nossas experiências. O cinema também adere à essa sintaxe temporal, explorando limites interpretativos e proporcionando oportunidade para inferências. O registro das experiências e as evocações do passado passam a ser representados. Diante disso, a ordem cronológica do filme passa a ser desfeita, e outra visão começa a ser construída. Mas sob qual conceito de tempo o cinema trabalha afinal? Tarkovski em *Esculpir o Tempo* nos diz:

O tempo constitui uma condição da existência do nosso “Eu”. Assemelha-se a uma espécie de meio de cultura que é destruído quando dele não mais se precisa, quando se rompem os elos entre a personalidade individual e as condições de existência. O momento da morte representa também a morte do tempo individual: a vida de um ser humano torna-se inacessível aos sentimentos daqueles que continuam vivos, morre para aqueles que o cercam.

O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal seja capaz de se realizar como personalidade. Não estou, porém, pensando no tempo linear, aquele que determina a possibilidade de se fazer alguma coisa e praticar um ato qualquer. O ato é uma decorrência, e que estou levando em consideração é a causa que corporifica o homem em sentido moral.

A história não é ainda o Tempo; nem o é, tampouco, a evolução. Ambos são consequências. O tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana. (Tarkovski, 2010: 64)

Portanto ao falarmos de tempo não seria possível dissociá-lo da memória. Ambos estão intrínsecos e unidos. Exaustivamente acostumado ao vínculo de causa e efeito (que também é uma forma de conceber o tempo), parece-nos agora que esse vínculo por si só não dá mais conta da representação desse “eu” do qual Tarkovski nos diz.

É evidente que se criou inúmeros princípios que regem o fazer cinematográfico. Esses princípios, às vezes, evidenciam pensamentos gastos, clichês os quais acabam por definir as tradições que o cinema possui, e acabam por excluir a liberdade que na arte – mesmo cinematográfica – deve haver. O cinema, quando surge, lida então com o registro de uma *impressão do tempo*. Como dissemos a literatura já havia feito isso, porém com tratos sintáticos diferentes. A literatura prescinde das palavras para se manifestar no mundo. O filme não necessita delas, a realidade se manifesta diretamente a nós. Nesse início, o cinema conseguiu uma matriz para o *tempo real*. Estando tudo registrado o tempo poderia ser conservado por muito tempo. Foi assim que os filmes de Lumière, por exemplo, concebiam a essência de um novo princípio estético. Não duraria muito para o cinema se distanciar disso, obviamente, por uma questão comercial⁵.

Segundo Tarkovski o cinema possui um potencial precioso: a possibilidade de “imprimir” a realidade do tempo. No cinema, imprime-se o tempo na forma de um evento concreto (seja um acontecimento, o andar de uma pessoa, o mover de uma cortina etc.) ou ainda que estático, desde que essa imobilidade se faça presente no curso real do tempo.

O cinema se apropria do tempo, está aí sua maior essência. Ele se une à realidade material à qual ele está absolutamente ligado. O tempo, então, é o grande motivador,

⁵ Exploraremos esse assunto no segundo capítulo

encorajador do cinema. Num “bloco de tempo”, o cinema deve ser livre para combinar e selecionar eventos.

O cinema é capaz de operar com qualquer fato que se estenda no tempo; pode tirar da vida praticamente tudo que quiser. Aquilo que, para literatura, seria uma possibilidade eventual, um caso isolado [...], é para o cinema a manifestação das suas leis artísticas fundamentais. Absolutamente tudo! Aplicada à estrutura de uma peça ou de um romance, esta expressão “absolutamente tudo”, poderia parecer ilimitada; no caso do cinema, trata-se de algo rigorosamente limitado. Justapor uma pessoa a um ambiente ilimitado, confrontá-la com um número infinito de pessoas que passam perto e longe dela, relacionar uma pessoa ao mundo inteiro: este é o significado do cinema. (Tarkovski, 2010:75)

1.2.3 Temporalidades em cinema

O cinema constrói temporalidades narrativas próprias. Podem ser uma “imagem indireta do tempo” (Deleuze: 2009) a qual se verifica na montagem de planos do cinema clássico, ou com a “imagem-tempo direta” encontrada em algumas correntes do cinema moderno e do cinema contemporâneo. Inúmeros exemplos podem ser dados para demonstrar as relações espaço-temporais estabelecidas através da experiência cinematográfica de se contar (ou não) uma estória. Como já vimos, os meios audiovisuais, traduzem, através de suas linguagens as relações temporais e espaciais. O rompimento com a linearidade que havia sido dominante até meados do século XX, marca um cinema disposto a explorar os limites artísticos da experimentação e expressividade de representação, quando Tarkovski nos diz do papel do cinema, é evidente esse anseio.

Filmes alicerçados em narrativas fragmentárias, não-lineares, marcados pela simultaneidade e pela multiplicidade, além de representar a reconfiguração espaço-temporal da vida das pessoas, também desejam melhor retratar o tempo em sua essência. Ora, um tempo cronológico, linear, não seria capaz de dar conta da profundidade e complexidade com as quais os indivíduos lidam com o tempo.

Outro fator a se considerar são os filmes que tratam de memória. Tendo em vista a mesma profundidade e complexidade dadas ao tempo, a relação que mantemos com a memória pode ser descrita através dos mesmos termos. Em função disso, os diretores recorreram a técnicas (cada um a seu modo) para representar essa relação de tempo-memória no cinema.

1.2.3.3 O Diretor-Artista

O diretor enquanto sujeito que “esculpe o tempo” (Tarkovski, 2010) é incumbido da tarefa de expor essa complexidade em linguagem cinematográfica. Através da maneira como a *mise en scène*⁶ é construída o diretor é capaz de explorar os limites da lógica linear (muito utilizada pelo cinema clássico) indo além da visão simplista e comercial que muitos filmes apresentaram. Dizemos da *mise en scène*, pois as pessoas pensam que para ela ser eficaz, deve expressar a ideia, o ponto fundamental da cena do seu subtexto. Mas aqui tratamos de algo diferente dessa visão redutora. Daí chamarmos o diretor de artista. É a ele que compete a função tratar tudo isso de tal modo que se fuja da superficialidade e se adentre na profundidade da cena.

A questão fundamental é que não convém evitar as dificuldades e reduzir tudo a um nível simplista; é extremamente importante, então, que a *mise en scène*, em vez de ilustrar alguma ideia, exprima vida – o caráter dos personagens e seu estado psicológico. Seu objetivo não deve reduzir-se a uma elaboração do significado de um diálogo ou de uma sequência de cenas. Sua função é surpreender-nos pela autenticidade das ações e pela beleza e profundidade das imagens artísticas - e não através da ilustração por demais óbvia do seu significado. Como é tão comum acontecer, enfatizar excessivamente as ideias só pode restringir a imaginação do espectador, criando uma espécie de limite máximo às ideias, para além do qual abre-se um grande vácuo. Não se trata de algo que defenda as fronteiras do pensamento, mas de algo que simplesmente limita as possibilidades de penetrar em suas profundezas. (Tarkovski, 2010: 75)

Por isso que toda originalidade é bem-vinda. O diretor está à frente dessa criação. Se uma *mise en scène* virar clichê, transformar-se em conceito tudo ficará falso e artificial. É o chamado representar por representar, constituindo um cinema vazio e sem vida. Mas o que faz então com que essa originalidade seja evidenciada? Que fatores concorrem para que isso ocorra? Em que passo a memória acompanha o tempo? São tempo e memória fatores constituintes de qualquer representar? Vejamos.

⁶ *Mise en scène* é, em poucas palavras, uma combinação entre a posição dos atores entre si e em relação ao cenário.

1.3 A Memória

A memória, por sua vez, embora conciliada ao tempo, possui conceitos próprios para sua definição. Basicamente, é a capacidade de reter um dado ou um conhecimento adquirido e de trazê-lo à mente. É considerada essencial para constituição das experiências do dia a dia e do conhecimento científico. A memória pode ser entendida como a capacidade de relacionar um evento atual com um evento passado do mesmo tipo, portanto como com capacidade de evocar o passado através do presente. Segundo Aristóteles, é da memória que derivamos nossas experiências, afinal recordações repetidas da mesma coisa produzem o efeito de uma única experiência. Mas de que memória falamos? Em *Os Arquivos Imperfeitos* Fausto Colombo nos exorta:

Como convém a um século que conheceu duas grandes catástrofes bélicas e vive no terror de um próximo e irreversível declínio, nossa era parece estar dominada pela obsessão da memória. Não foi talvez por acaso que o século XX se abriu com o desabrochar da *Recherche* proustiana, vendo a sucessão dos seus decênios correr paralelamente à vida deste cantor da recordação possível que é Jorge Luis Borges: certo é que as elegias literárias são apenas um aspecto – e decerto não o principal – de uma autêntica vocação para a memória, espécie de mania arquivística que permeia conjuntamente a cultura e a evolução tecnológica. (Colombo, 1986:17)

De fato, como constata Fausto Colombo, essa obsessão pela memória passa a ser uma característica da humanidade, e assume diversas facetas a saber:

a) *Gravação*: a memorização de algo em um suporte por meio de uma imagem (visual, acústica ou acústico-visual), que, quando transmitida, restitui o ícone do próprio fato, isto é, o seu aspecto sensível e externo.

b) *Arquivamento*: a tradução do evento em informação cifrada e localizável dentro de um sistema.

c) *Arquivamento da gravação*: é a tradução de uma imagem-recordação, de um ícone mnemônico em um signo arquivístico e localizável no sistema.

d) *Gravação do arquivamento*: a produção de cópias dos signos já arquivados a fim de evitar-se um possível esquecimento.

As quatro categorias propostas por Fausto Colombo incidem fortemente nos aspectos que nos são convenientes ao falarmos de memória no cinema. Porém a *gravação* é aquela que mais nos diz respeito:

A *gravação* parece dominar o mundo audiovisual, centralizado em torno do olho universal da televisão: o “seja onde for” e o “seja como for” que este garante (pelo menos em teoria) à informação constituem sem dúvida o fato mais relevante na história da comunicação social; no mais a mais, justamente como comportamento da lembrança, a gravação produz imagens-memórias que se apresentam ao conhecimento do espectador pelo seu lado externo, desprovidas de vivência pessoal e objetivadas em seus suportes materiais. [...] Gravar e arquivar o nosso passado parece-nos hoje algo de muito necessário, tão indispensável como catalogar cada momento da nossa própria experiência, fotografando as imagens colhidas durante as viagens, gravando em vídeo os momentos da vida de nossos filhos ou os programas televisivos que mais nos parecem dignos de serem “conservados”, amontoando no computador nossas receitas culinárias e os números de telefone, os gostos dos amigos e o faturamento do último mês. (Colombo, 1986: 18-19)

Sobre cinema e memória, muito há que se falar. De fato, quando vemos a imagem estática passar à imagem móvel, percebemos que esta revela uma adequação ao real: ora, se o mundo é um contínuo transformar-se, o cinema, como reprodução do movimento, leva às últimas consequências o realismo fotográfico porque reproduz, além das formas, o seu mover ininterrupto. Essa tentativa de se aproximar do real, num paralelo histórico, incluiria a passagem do mudo para o sonoro, do preto-e-branco para o “colorido”, e formato tradicional para o cinerama.

Se a instância documentarística⁷ parece materializar o realismo “ontológico” ou material de um Bazin ou de um Kracauer, para os quais a conexão entre mundo e imagem é um fato estrutural e inegável, com o qual só há que nos confrontarmos narrativamente, já a instância de adequação técnica parece mais próxima dos teóricos da “impressão de realidade”, para os quais a adequabilidade da imagem ao real é simplesmente um deslumbramento perceptivo, a ser ratificado ou desmentido. [...] Eis que então as telas circulares, as tentativas de tridimensionalidade e os experimentos com o som

⁷ De fato, Fausto Colombo não considera o cinema como evolução natural da fotografia. Ele, na verdade, em certo sentido, contrapõe as duas artes ao dizer que cinema raramente consegue “dar testemunho” o que a fotografia, segundo ele, naturalmente consegue. Para explicar essa distinção, Colombo afirma que no texto fotográfico o aspecto de *testis* (testemunho) prevalece sobre o de *textum* (tecido, organização coerente) e que o segundo, por mais forte e evidente que possa ser, baseia-se no primeiro. Para o autor, o movimento e a deslocação no tempo dão ao texto cinematográfico uma colocação oposta das funções. Postas essas definições, Colombo propõe dois grandes níveis de afirmação do filme como *testis* são eles: a) o esforço de adequação da percepção fílmica à percepção experiencial comum; e b) a transformação do texto fílmico em um objeto de conservação. Do primeiro grande nível deriva-se mais duas instâncias: a documentarística (que tende a cancelar a dimensão narrativa em favor de um zeloso testemunho do mundo) e a técnica (a qual se desinteressa da dimensão narrativa e trabalha no sentido de adequar a imagem como tal ao objeto reproduzido).

de muitos filmes “catastróficos” assumem um novo valor nessa perspectiva: trata-se de aproximar o filme do mundo, imitando os fatos deste com as ilusões daquele. Mas, também aqui, o esforço de adequação transforma-se às vezes no seu contrário: pensemos no hiper-realismo [...]. (Colombo, 1986: 53)

Para entendermos a base dessa sede realística, traçamos um pequeno panorama da história do cinema. A partir desse panorama, poderemos seguir ao tempo-memória na linguagem cinematográfica, afinal, há uma intersecção em que as três dimensões (cinema, tempo e memória) se encontram e é em busca dela que estamos.

Capítulo II

DE LINGUAGEM AO TEMPO, À MEMÓRIA

“Tudo que você tem não é seu, tudo que você guardar. Não lhe pertence e nunca lhe pertencerá... Tudo que você tem não é seu, tudo que você guardar, pertence ao tempo que tudo transformará. (...) Tudo aquilo que você escondeu, tudo que não quis mostrar, deixe que o tempo, com tempo, vai revelar... E tudo que você não percebeu, tudo que não quis olhar, é como o tempo que você deixou passar...”

(Pop Zen - Alexandre Leão/Manuca Almeida/Lalado)

2.1 A Crise da Linguagem

Um filme, uma história, uma diversão, um entretenimento. Possivelmente essa sequência definiria cinema para milhares de pessoas. Mas afinal, o que pensar dessa arte? Como defini-la? Em que esferas de nossa complexa sociedade o cinema se encontra? Certamente seria um tanto redutor se aqui definíssemos cinema com a simplicidade dessas palavras. Ao entrar em contato com uma arte de dimensões tão exorbitantes quanto a arte cinematográfica, seria mais do que necessário entender como tudo isso surgiu e com que propósitos de fato o cinema tem se alimentado e crescido. Ano após ano verificamos produções fantásticas, efeitos inacreditáveis, ideias brilhantes. Para entendermos um pouco dessa grande indústria cultural, o panorama a seguir nos ajudará através um apanhado geral para entendermos de onde tudo isso veio até chegarmos ao escopo de nossa pesquisa que é o filme *L'Anée dernière à Marienbad*.

2.1.1 Do Cinema Clássico à Modernidade

Se estivéssemos em 1895, mais especificamente no dia 28 de dezembro, na bela cidade de Paris, tomando um café no Grand Café, possivelmente seríamos testemunhas de uma das grandes invenções que o legado do século XIX nos confere: o cinema. A invenção, que fora desacreditada por um de seus próprios inventores, acabou criando dimensões que não foram – nem de longe – esperadas por seus criadores. Havia algo nela que captava os olhos de quem quer que fosse; a olhar e admirar a beleza daquele advento, de alguma forma, aquilo prendia a distração das pessoas e as fazia reféns. Como pode uma ‘máquina’ representar em uma tela a vida que está aqui fora? Como que a vida real foi parar ali? Certamente naquele 28 de dezembro durante o nosso café estaríamos ouvindo confabulações como essas.

A verdade é que essa impressão de realidade que o cinema produz foi exatamente o que o impulsionou à sua áurea ascensão (um dos maiores trunfos do universo cultural burguês que expressará o seu domínio impondo às sociedades sua imagem cultural, ideológica e estética) como a arte do real, a arte em que o homem não interfere. A arte genuinamente verdadeira.

Essa crença viria ser tida como fundamentalmente a definição da arte cinematográfica, que por vezes pôde ser definida como tal. Porém, nas palavras de Jean-Claude Bernardet, “nunca uma máquina tem uma significação em si, ela sempre significa o

que a fazem significar” (Bernardet, 2011:21), esse “a fazem significar” é o nosso contraponto teórico que desmente a crença do cinema como a arte do real. Ora, se se trata de algo que obedece a regimes de sentido manipulados por alguém, é fundamental que entendamos esse mecanismo de manipulação.

É claro que é interessante para os grupos de dominação ideológica fazer-nos pensar que o cinema representa iconicamente a própria realidade. A classe dominante, só domina, por fazer as pessoas acreditarem que sua ideologia é indubitavelmente a verdade. É daí a preocupação com disfarce o qual despista os aspectos artificiais que o cinema possui.

A dominação dos países subdesenvolvidos por cinematografias industrializadas não é exclusivamente econômica. É global. Ela forma gostos, acostuma a ritmos etc. Há preferência, por exemplo, por filmes de mocinho e bandido, com uma narrativa acelerada e *happy end*, cujo modelo é hollywoodiano. Isso influi sobre o quadro de valores éticos, políticos e estéticos. Essa dominação atinge o próprio corpo. O exemplo brasileiro é significativo. O espectador, para acompanhar o enredo do filme não dublado, tem de ler legendas. Isso obriga seus olhos a percorrer muito rapidamente a imagem, antes de baixar para a legenda, que ele lê rapidamente, para depois voltar à imagem, se der tempo, e recomençar o processo no aparecimento da legenda seguinte. O resultado disso é que ele se torna um espectador que não tem o tempo de se deter nas imagens, ele mal as vê. Pouco treinado visualmente, é também pouco treinado auditivamente, porque não tem de acompanhar o diálogo pelo ouvido, mas lendo. (Bernardet, 2006: 28)

2.1.2 As Estruturações do Pensar

Durante muitos anos a sintaxe cinematográfica obedeceu a um modelo pré-estabelecido pela congruência de um *princípio, um meio e um desfecho* e pela automaticidade de uma narrativa cuja sequência prevalecia a lógica exclusivamente cronológica. Era como se o espectador estivesse assistindo a uma peça teatral. Isso significa que a narrativa – e por que não o cinema? – contava apenas uma grande história (coisa que os folhetins do século XIX já faziam). *A priori* ficção foi a linguagem cinematográfica.

Essa linguagem passa a se alterar quando se percebe que deve haver uma relação intrínseca entre a estrutura narrativa e o espaço,

“[...] o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o acto de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, ao passo que o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza com cada divisão.” (Deleuze, 2004: 13)

Entretanto por ser uma linguagem, ela não poderia permanecer imóvel. E, de fato, essa linguagem fora aos poucos se alterando – se assim fosse abruptamente, devido à inexperiência audiovisual do público, o filme seria tido como hermético ou confuso. Assim como ainda atualmente fazemos se não “entendemos o que o filme quis dizer” – e desenvolvendo movimentação. Com *travelings* e panorâmicas⁸ a tela que está sempre imóvel passa ter nela uma imagem cujas coordenadas espaciais estão constantemente se alterando não somente de uma imagem para outra, mas dentro da própria imagem.

2.1.3 Significação e Resignificação

Diante do advento da criação de uma linguagem tipicamente cinematográfica, o que dependia basicamente de fatores como montagem, seleção de cena, organização dos planos, quais imagens serão obtidas em determinada maquete etc., a complexidade das produções foram se tornando mais evidentes. Sendo o cinema uma grande montagem, como então organizar isso dentro de uma linguagem que seja comum a todos os espectadores, eliminando-se a questão comercial dos filmes? É obvio que essa questão não foi basicamente resolvida da noite para o dia. Se falamos de significação – em seu sentido mais vulgar: atribuir significado a algo num processo de ressignificação – é fundamental estabelecer parâmetros que configurem esses significados aos quais chamamos de interpretação, e cabe-nos salientar que ainda assim essas interpretações não estão isentas de ambiguidade, por exemplo. A solução foi criar um aspecto narrativo para o filme, mas num caráter excludente. Ou seja, criamos um narrador para os filmes, porém esse narrador não pode ser percebido, ele deve habitar tacitamente na história.⁹

Outra forma dessa linguagem se manifestar – e não menos interessante – inicia-se em 1928 com *O cantor de Jazz*. A partir daí o som passa a ser parte da sintaxe cinematográfica, contribuindo significativamente para os efeitos de interpretação.

⁸ Entenda-se por *travelings* e panorâmicas estratégias de filmagens. *Travelling* é o deslocamento da câmera sobre um carrinho de rodas ou na do *cameraman* (o movimento pode ser lateral, de avanço ou de recuo em relação ao personagem ou ao centro da ação). Panorâmica é o movimento da câmera em seu próprio eixo. Assemelha-se a uma pessoa que mexe sua cabeça de um lado para outro ou de cima para baixo, alterando o ângulo de visão.

⁹ Exceto nos casos em que a intenção do filme é oposta: dizer ao espectador que há um narrador nessa história. Verificamos isso, por exemplo, em *A Dama do Lago* (1947)

A música acompanha o filme para, em geral, reforçar as emoções: exasperação na iminência do perigo, ternura em cenas românticas, música que frequentemente ouvimos sem prestar atenção. E isso mais uma vez é importante: ouvimos a música, ela age sobre nós, mas não nos damos conta: a música também se torna transparente [assim como o narrador]. (Bernardet, 2006: 48)

2.1.4 Outra(s) Língua(gens)

A vontade de se ter uma linguagem assumidamente transparente não passou pela cabeça dos soviéticos nos anos 20. Para eles, o cinema não deve ser uma representação do real, mas a construção de uma nova realidade: a realidade cinematográfica.

Quem desenvolverá esta teoria da montagem [a da intransparência] é Eisenstein¹⁰, para quem de duas imagens sempre surge uma terceira significação. Ele vê aí a estrutura do pensamento dialético em três fases: a tese, a antítese e a síntese. Essa montagem não reproduz o real, não o macaqueia, ela é criadora. Não reproduz, produz. Já que a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não terá por que se limitar a contar histórias, ele poderá produzir ideias. O que vai guiar a montagem não será a sucessão dos fatos a relatar para contar uma história ou descrever uma situação, mas o desenvolvimento de um raciocínio. (Bernardet, 2006: 49)

Essa construção dialética do cinema (entendida aqui nos conceitos hegelianos) cria inovadoramente bases para construção de novas linguagens e pensamentos. Subsidiando um cinema mais metafórico, independente e ensaístico. Essa tentativa não foi exclusiva, houve outras. O expressionismo alemão, por exemplo, criava histórias fortemente ligadas à literatura e às artes plásticas, criando assim, uma espécie de realidade interior.¹¹

Ao mesmo tempo na França a *avant-garde* também dos anos 20 busca cada vez mais se desvencilhar da narrativa e estrutura do cinema clássico. Em enquadramentos e montagens de teor bem subjetivo, tentava-se alcançar a pureza de uma linguagem originalmente cinematográfica. Era o surrealismo cinematográfico.¹²

¹⁰ Citemos, por exemplo, Eisenstein em *Outubro* (1927) ou Dziga Vertov em *A Sexta Parte do Mundo* (1926), porém sobre este último cabe-se salientar uma diferenciação conceitual, posto que Vertov ainda trabalhava com ficção.

¹¹ Cabe-nos exemplificar com *O gabinete do Doutor Caligari* (1919) e *Nosferatu* (1922).

¹² É o que se pode verificar em *A Sorridente Madame Beudet* (1925), *Andaluz* (1928) e *A Idade do Ouro* (1930)

Isso tudo, obviamente, influenciou o cinema americano – é evidente, por exemplo, a explícita ligação de Orson Welles com esses movimentos em *Cidadão Kane* (1941) – que em seguida passou a reproduzir em seus filmes tiras tanto do cinema da URSS quanto do cinema alemão e francês.

Por conta da criação de uma realidade fictícia (a realidade cinematográfica) ocorre uma reforma nos modos de se pensar cinema. Agora, pouco importa a história em si, mas a expressão do artista, a criação de um outro mundo, de um real oblíquo e como ele se relaciona com as coisas.

É evidente que esses cinemas cujas principais discórdias eram com as formas e com os métodos do cinema dominante foram todos sorvidos tanto pela comercialização – que ainda primava por esta em detrimento daqueles – tanto pela repressão política e policial. Diante disso o leitor há de se perguntar onde haverá, então, espaço para novidades em termos linguísticos uma vez que o sistema sempre as deglute na escala temporal?

É o que tentaremos responder mais a frente.

2.2 Mercancia ou dramaturgia?

Será o filme apenas uma mercadoria? Pelo menos é o que diligenciou o cinema em sua fase áurea (até 1950) quando vemos um cinema preocupado com a massa. É óbvio que diante dessa realidade qualquer tentativa de inovar não é muito bem-vinda. Afinal, o novo é sempre um território no qual pisamos cautelosamente. O novo é sempre arriscado. Não há como negar a existência de um certo medo em arriscar em algo que não é tão diretamente garantia de retorno. O célebre exemplo que se pode citar é *Easy Rider* (1969). Peter Fonda buscou uma produtora para seu projeto, mas não encontrou nenhuma. Quando o filme estava finalizado a Columbia Pictures previu o sucesso e o comprou. *Easy Rider* acabou se tornando uma fonte de inspiração para diversos filmes que vieram após sua exibição. Juventude, transgressão, drogas entre outros assuntos passam a ser tema de filmes produzidos e vendidos pelo sistema. Ou seja, a famosa contracultura torna-se um produto lucrativo.

2.2.1 O *star-system*

Não só a contracultura passou a ser um fator influente. Houve algo a mais. A indústria cinematográfica precisava de algum outro atrativo que impulsionasse os filmes à venda.

Mary Pickford é o nome da primeira grande ‘estrela’ americana que, junto a Adolph Zukor, fundou a cultura do estrelato. A partir daí a vedete passa a ser o “valor de troca” (Bernardet, 2011:73), isto é, não importa se o filme vai agradar ou não, o que importa agora é algo que torne o filme vendável. Marilyn Monroe e Brigitte Bardot são provas disso.

Evidentemente, esses públicos vivem sua relação com o filme como um contato com a arte, mas, no nível da mercadoria, o nome desses diretores, a permanência de sua temática e estilo asseguram o “valor de troca” junto a esses públicos. (Bernardet, 2006: 13)

2.2.2 *Panis et circenses*

Como vimos, a indústria cinematográfica que se ergueu diante da ‘ilusão’ de uma realidade retratada em outros paradigmas – o imagético, portanto – não poderia ser considerada alienada em seus aspectos qualitativos. Aqueles predicados que foram atribuídos erroneamente de que o cinema tinha seu papel alienador já foram desbancados ao vermos a contracultura nas telas, por exemplo. Mas, diante disso, onde ficará o mecanismo do *star-system*? É bem sabido que essa estratégia nada mais era do que tentar criar um público-fã não da linguagem cinematográfica em si, mas dos atores e atrizes que nos eram apresentados. Diante dessa máquina comercial, haveríamos de pensar que o cinema, de fato, tornou-se um produto meramente comercial. Em afirmações como essa, estamos – ingenuamente – classificando a passibilidade de todo e qualquer espectador. A verdade é que diante do cinema, necessariamente, o espectador não é passivo. Não podemos supor manifestações linguísticas como meros depósitos que não possuem significação própria, é óbvio que essas manifestações possuem valores ideológicos e políticos. Aos poucos vamos percebendo um público que está de fato preocupado com isso e, não obstante, vai criando audiência para novas tendências, novos paradigmas, novas gramáticas que ao longo de cada ano o cinema foi construindo. É desse ponto evolutivo que surgem os “Cinemas Novos” os quais veremos mais adiante.

2.3 Os “Novos” Cinemas, Os Cinemas Novos

É na Itália que se inicia, em 1945, o *neorrealismo*. Um movimento com ares diferentes, cuja renovação não é simplesmente na temática, mas na linguagem, nas preocupações sociais e na relação com o público. Esse movimento durou pouco. Logo essa nova ideologia se dissolvia em filmes intimistas ou metafísicos de Fellini ou Antonioni.¹³

Claro que o *neorrealismo* influenciou culturalmente diversos países desde os mais ricos até os mais pobres. No Brasil, a título de exemplificação, essas ideias foram bem aceitas. Nelson Pereira dos Santos, Alex Vianny, Roberto Santos, Walter G. Durst entre outros cineastas começaram a incluir em suas produções tiras da ideologia *neorrealista*. *Rio, Quarenta Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1955) são grandes exemplos disso. Isso foi um salto bem importante para o cinema brasileiro, que até então era praticamente anulado pela elite cultural. Com a vinda do Cinema Novo, a elite encontrou um ‘algo’ que representasse suas preocupações filosóficas, políticas, estéticas e antropológicas. Embora até o golpe de Estado de 1964 o Cinema Novo apenas tratasse da vida rural¹⁴, estilos de filmagem até então não utilizados são demarcados não só por uma questão estética, mas também pela urgente necessidade de abrir o olhar para um Brasil cuja sociedade contemplava uma série de problemas básicos.

Na Alemanha esse Cinema Novo também teve e ainda tem uma significativa importância. Nesse momento os cineastas alemães fazem uma releitura do expressionismo do início do século. Cite-se Aleksander Kluge, Herzog, Fassbinder ou Sieberberg, por exemplo, cujas obras são extremamente dialógicas àquelas dos anos 1910 e 1920, claro que encorpadas em novos paradigmas linguísticos. Mas é na França que um grande movimento de ruptura abalou os alicerces muito bem estabelecidos do cinema-mercadoria. É a chamada *Nouvelle Vague*.

¹³ Em *Pão, Amor e Fantasia* (1953) nota-se claramente a declarada comédia de costumes onde o neorrealismo italiano já havia dado brechas a tendências um pouco menos – mas nem tanto – ousadas.

¹⁴ Como em *Vidas Secas* (1964), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Os Fuzis* (1964)

2.4 A Onda Francesa

Até os anos 1950 aquilo que chamamos de cinema francês reduz-se ao “cinema de qualidade”. Filmes cujos temas centrais são histórias bem contadas em um começo, um meio e um fim. No fim dos anos 50 e início dos anos 60 um grupo de jovens críticos desintegra esse cinema. Claude Chabrol realiza *Le Beau Serge* (1958), Jean-Luc Godard *Acossado* (1959) e François Truffaut *Os Incompreendidos* (1959). Um movimento de maturidade intelectual cujas veias são regadas de inovações nas relações espaço-temporais, na gramática cinematográfica e na temática que ignora a situação social francesa para explorar os limites mais profundos da existência humana e das personagens, expondo seus universos subjetivos através de técnicas de filmagem que subvertem – substancialmente – as estruturas tão bem fundamentadas e popularizadas pela indústria hollywoodiana. Ao que a zona mais conservadora do cinema francês não assiste com bons olhos. Em um documentário produzido em 2009 chamado *Godard, Truffaut e a Nouvelle Vague* ou *Les Deux de La Vague como o filme originalmente se intitula, vemos claramente em palavras bem concisas e rudes, num tom extremamente carregado de indignação, uma senhora dizer assim que acaba de assistir Os Incompreendidos: ‘C’est répulsive, c’est grotesque et c’est horrible. Surtout, c’est un très mauvais exemple.’*¹⁵ Entretanto, em pouco tempo, uma série de diretores estreiam com filmes que negam o cinema de estúdio e o paradigma narrativo. Contudo, pouco deles sobraram; os mais conhecidos são Rohmer, Godard ou Resnais. Este último, aprofundaremos a frente, pois é no alicerce de sua produção *L’anée dernière à Marienbad* que nossa pesquisa se funda.

2.4.1 Alain Resnais e sua obra

Alain Resnais nasceu em Vannes em 3 de junho de 1922. Apaixonado pela fotografia, pelas histórias em quadrinhos (que resultará – a título de curiosidade - numa parceria com o cartunista americano Jules Feiffer para a realização do roteiro de "*Quero Ir Para Casa*", filme de 1989) e pela literatura popular, desde muito cedo tinha como companheiras as leituras de Proust e de André Breton. Por sua predileção pelo teatro, entusiasma-se a ponto de se tornar ator, o mundo do espetáculo o fascina. Mas, em 1946 participa de uma peça de teatro na Alemanha, e não se sente satisfeito com sua atuação (é por

¹⁵ “É repulsivo, é grotesco e é horrível. Acima de tudo, é um muito mau exemplo.”

essa razão que nunca se mostra em seus filmes como seus colegas *Nouvelle Vague* frequentemente faziam).

Seus curtas-metragens, distinguidos por sua criatividade, permitem que Resnais seja encorajado pelo produtor Anatole Dauman. Fez “*Van Gogh*” (1948) (a partir deste filme e graças ao seu enorme talento e sensibilidade, ele realizaria uma série de curtas que entrariam não apenas para a história por conta do formato, mas para a história do próprio cinema), *Guernica* (1950), *Nuit et Brouillard* (1955) (um dos filmes mais fortes e contundentes jamais realizado sobre o Holocausto perpetrado pelos Nazistas durante a 2ª Guerra Mundial escrito por Jean Cayrol e vencedor do prêmio Jean Vigo em 1956), *Toute la mémoire du monde* (1956) – a partir do qual já percebemos o início de sua estreita relação com a memória e com o tempo¹⁶ – e *Le chant du styrène* (1957). Testemunhas de sua habilidade e sensibilidade para retratar aspectos da interioridade do ser humano, outros autores da *Nouvelle Vague*, como François Truffaut e Jacques Rivette já o consideravam um mestre. Quando Resnais apresenta seus primeiros longas-metragens, “*Hiroshima, mon amour*” em 1959 e “*L’année dernière à Marienbad*” em 1961, de fato, Resnais torna-se um talento mundial.

Entrelaçado e encantado pelos ideais do *Nouveau Roman* e tendo como uma de suas principais marcas, especialmente durante os anos sessenta e setenta, a constante parceria com grandes escritores literários, a quem propunha alguns roteiros, Renais elege seu time de roteiristas com muito esmero. Depois de Marguerite Duras e Robbet-Grillet (dois dos maiores nomes da literatura Francesa na época e figuras emblemáticas do *Nouveau Roman*), ele também colabora com Cayrol para *Muriel* (1963), Jorge Semprum para *La guerre est finie* (1966), Sternberg para *Je t’aime, je t’aime* (1968), David Mercer para *Providence* (1977), Henri Laborit para *Mon oncle d’amérique* (1978), Bernstein para *Mélo* (1986). Em 1993, *Smoking/no smoking* (premiado com numerosos Césars), foi co-escrito por Alain Resnais, Agnès Jaoui e Jean-Pierre Bacri. Os quais retornam em seu décimo-sexto longa-metragem: *On connaît la chanson* em 1997 que teve um grande sucesso de público.

Resnais realiza seu primeiro longa-metragem ao mesmo tempo em que surge a *Nouvelle Vague*. Rodado no mesmo ano de *Acosado*, “*Hiroshima Meu Amor*” (1959) tem grande repercussão de público e crítica. Dois anos depois, Resnais realiza o filme que é considerado por muitos críticos a sua obra-prima: “*L’anée Dernière à Marienbad*” (1961), obra que ganhou o Leão de Ouro no Festival de Veneza e sobre a qual nos aprofundaremos mais a frente. Renais torna-se conhecido por desconstruir os códigos da narrativa

¹⁶ Neste curta-metragem, Resnais vai tratar da memória arquivística da qual nos fala Fausto Colombo em “Os Arquivos Imperfeitos” (1896) e que já tratamos no primeiro capítulo.

cinematográfica, explorando personagens, suas subjetividades e épocas diferentes em um mesmo lugar, Renais extrapola, nas palavras de Benjamin, “o tempo saturado de agoras” e cria um universo voluntariamente artificial e teatral. Sua montagem característica justapõe espaços e tempos diferentes para sondar a memória coletiva ou individual. Pelos filmes de Resnais, perpassam outros grandes temas como o poder da imagem, o poder da arte, as consequências da guerra, o amor e a solidão.

De acordo com Alain Resnais, "deve-se tentar fazer filmes que sejam uma síntese de todos os modos de expressão artística". A partir daí, seus filmes passeiam, ao longo de toda sua produção, por diversos setores das artes, sejam elas visuais ou literárias. "Meus filmes são uma tentativa, ainda que grosseira e muito primitiva, de se aproximar da complexidade do pensamento, de seu mecanismo..." afirma o diretor. E em consequência dessa busca – obstinada – de Renais verificamos que a partir dos anos 80 e até hoje, certas peças de teatro também passam a inspirar o rico universo poético-subjetivo de Resnais, dando vazão as suas incansáveis experimentações de linguagem. Pouco importa se essas peças pertencem ao repertório contemporâneo Francês (*Melô* de Henri Bernstein), inglês (*Smoking/No Smoking* e *Medos Privados Em Lugares Públicos* de Alan Ayckbourn), ou ao mundo das operetas populares do início do século (*Na Boca, Não* de André Barde). É por conta dessa tentativa de aproximar as artes e interiorizar a linguagem cinematográfica à intimidade e subjetividade do ser humano, que percebemos uma neutralização nos personagens do diretor. Ele dá atenção igual a todos seus personagens, nenhum o representa e não há, em seus filmes, um personagem positivo e outro negativo. Cada um dos papéis representam uma das facetas de seu pensamento.

2.4.2 Sua Linguagem

Para se compreender como e por que uma linguagem é capaz de significar, deve-se levar em consideração, antes de tudo, a maneira como ela é produzida com ênfase no agente dessa produção e nos meios que lhe estão disponíveis para isso. A seguir, é preciso analisar de que modo a linguagem, ou processo de signos, é capaz de representar algo que está fora dela, isto é, seu objeto ou referente, comumente chamado de conteúdo. Ora, o exame das referências de uma linguagem implica o exame de características internas dessa linguagem que a habilitam a apresentar, indicar ou representar o que ela assim o faz. Só então, podemos passar para a questão da interpretação. (Santaella, 2009:55)

Tudo de fato muda com a passagem do cinema de autoria para o cinema de autor. Quando o autor cinematográfico tende a ser o próprio produtor. Todo projeto e os meios de realização e suas etapas passam a ser acompanhadas pelo autor. Diante disso, evidentemente que o cinema-indústria perde espaço para filmes que querem redirecionar o público a um olhar mais aprofundado tanto no tema quanto na linguagem e que explicitamente querem se diferenciar do cinema tradicional. O interessante nesse momento não é agradar a todos, o *summum bonum* era prestigiar públicos que tivessem predisposição a se interessar pelo filme ou por sua linguagem. Muitos filmes foram classificados herméticos ou difíceis, o que exigia um esforço de compreensão do espectador.

Alguns desses filmes dessa corrente inovadora acabam se tornando – surpreendentemente – sucesso de vendas o que até facilita a carreira do autor. Isso acontece com Alain Resnais. O filme *Hiroshima Mon Amour* em 1959 prestigiou grande sucesso mesmo sendo um filme “difícil” tanto na estrutura de seu roteiro quanto da construção do tempo e da memória. Os quais são explorados em vários níveis diferentes em diferentes épocas. Contudo, seu sucesso impulsionou a distribuição do filme que se seguiria em 1961: *L'anée Dernière à Marienbad*. O qual, não obstante, fora classificado como quase hermético e ininteligível. Mas é a partir dele (ou de *Je t'aime, je t'aime* (1967)) que o estilo de ficção poética de Resnais se fundamenta. Numa linguagem arrojada e iconoclasta que pretendia romper com o que chamamos de cinema clássico, Resnais orienta suas produções ao inovador, ao original, fresco. Diante disso, ocorre-nos o questionamento: o que concorre para que *L'anée Dernière à Marienbad* tenha sido ou ainda seja a *masterpiece* de Resnais? Responderemos essa pergunta logo adiante.

2.5 *Hiroshima, mon Amour* e a Subface do Tempo-Memória

Há dentro da poeticidade das palavras um encontro entre o escrito e o oral, entre o escrito e o imagético. Há um encontro - não casual – entre as linguagens e seus desígnios. Portanto, se fôssemos descrever a abertura de *Hiroshima mon Amour* (1959) seria nas palavras de Vinícius de Moraes:

Pensem nas crianças
 Mudas telepáticas
 Pensem nas meninas
 Cegas inexatas
 Pensem nas mulheres
 Rotas alteradas
 Pensem nas feridas
 Como rosas cálidas
 Mas, oh, não se esqueçam
 Da rosa da rosa
 Da rosa de Hiroshima
 A rosa hereditária
 A rosa radioativa
 Estúpida e inválida
 A rosa com cirrose
 A anti-rosa atômica
 Sem cor sem perfume
 Sem rosa, sem nada

(Vinícius de Moraes, 2009:253)

Ao som de uma música descontínua, romântica e insistente de Giovanni Fusco, *Hiroshima mon Amour* (1959), que é prestigiado por um sucesso internacional, nos apresenta a partir de ‘supostos’ devaneios, as memórias de um passado de guerra, de desgosto, de destruição que em palavras de Jerusa Pires Ferreira definimos em “sínteses de horror,

maldade, a aturdidora condição humana, os usos aterradores da ciência e do poder”¹⁷. Não só pelo efeito íntimo e direto que o filme exerce sobre o espectador, mas também por questões como existência e não-existência que são continuamente contrapostas e contrastadas. Memórias e destroços dela (uma memória de guerra) são contrastados com a memória limpa e clara, pacífica.

Assim como *L'année Dernière à Marienbad* (1961), em *Hiroshima mon Amour* (1959) um homem e uma mulher protagonizam a história. Ela, atriz francesa que está em Hiroshima para gravar um filme anti-guerra, passa uma noite com ele, um arquiteto japonês. Dessa noite renascem lembranças que estavam apagadas pelo tempo em um passado inquietante e irresoluto. Na medida em que somos apresentados a estilhaços da memória de ambos os personagens, somos remetidos à questão da sobrevivência e do esquecimento.

Hiroshima mon Amour (1959) é moldado na forma do esquecimento como estratégia de sobrevivência. É um pedido ao não recordar para que a vida, na simples corrente do dia a dia possa ser digna de ser vivida. As memórias são agulhões que são tocados cautelosamente e ao mesmo tempo repugnantemente, são cacos de um vidro e podem cortar profundamente. Viver é sobrepor-se a essas terríveis – e traumatizantes – lembranças. Viver é redimir-se ao deus esquecimento e continuar em frente. Apoiando-se no esquecimento – e por que não na memória? – ele e ela seguiram suas vidas as quais num meandro tortuoso se encontraram e compartilharam uma memória em comum: A Segunda Guerra Mundial. Ela em Nevers – uma comuna francesa às margens direitas do rio Loire – ele em Hiroshima, a cidade em cujas terras a “Rosa de Hiroxima” criou suas raízes e floresceu.

Na noite que passaram juntos, recordações da bomba atômica que atingiu a cidade japonesa – em imagens chocantes – são postas aos olhos do espectador. Não recordações do fato (a bomba em si), mas as memórias das consequências desse fato. Memórias essas que fazem parte da essência do jovem arquiteto, do seu eu. Ela, aprisionada pelas lembranças que possui da nebulosa cidade de Nevers, começa a contar a ele as experiências que tivera numa invocação do passado que naquele narrar fez-se tão presente não só à personagem, mas também ao espectador.

A volta do passado, a retomada do ulterior no presente dando origem ao posterior é a relação mais marcante que Resnais poderia ressaltar em sua produção. Não só pelo poder que as palavras operam em *Hiroshima mon Amour* (1959) (e disso falaremos logo à frente), mas pelo jogo sedutor e pueril com o qual o diretor trabalha as sequências, os planos em esquemas

¹⁷ Em *Armadilhas da Memória* (2004)

de repetição e retomada, de afirmação e negação. Criando diferentes polaridades que são reafirmadas o tempo todo. Desde o título onde já há claramente um paradoxo entre “Hiroshima” (leia-se bomba atômica) e “meu amor”. Essa polaridade perdurará por todo filme, e indicará pontos e contrapontos. Tratamos, portanto, de um filme que, seja implícita ou explicitamente, nos faz conscientes da monstruosidade da guerra. Um acontecimento da esfera privada e outro da esfera pública são postos em relação, e que o esquecimento, tanto do fato histórico quanto da experiência individual, é o horror que atinge a todos. Representar a guerra nas dimensões dos estragos internos e externos, talvez tenha sido um grande desafio devido ao potencial cinematográfico que a época oferecia, mas Resnais trouxe à tona a verdadeira atmosfera da guerra, com seus sabores – e dissabores, sua concentração nervosa e hipertensa. Talvez ao olhar mais superficial esses meandros estejam um pouco nebulosos, entretanto tudo isso, como espécie de rumor subterrâneo, enterrado na combinação imagem, roteiro e som, faz-se presente.

O filme revela vidas deslocadas do seu eixo pela guerra, perdas incalculáveis. A textura emocional é impactante. Esse impacto é causado pela composição concomitante de uma série de fatores que, combinados, causam o efeito esperado pelo diretor. Vamos analisar, portanto, a obra sob dois aspectos que causarão um terceiro, a saber: a) roteiro, b) filmagem e c) efeito no espectador.

2.5.1 De Marguerite Duras à Hiroshima

Marguerite Duras, escritora e cineasta, vivia numa França que respirava e exalava os ares do *Nouveau Roman*. Por ter transitado entre as duas artes, Duras insistentemente se confrontava com as diferenças entre escrever e filmar. Desenvolveu, portanto, peculiarmente uma maneira de transportar a literatura para o cinema que inovava em relação a outros escritores de seu tempo que também exerciam as duas funções. Entender o trabalho de Duras como cineasta seria um trabalho completamente à parte: captar sua obra cinematográfica exige, além de conhecer os filmes, compreender a relação literatura e cinema em seu caráter essencialmente original, criado por Duras.

Ela inicia, de fato, sua produção cinematográfica em 1959 após ter sido convidada por Alain Resnais a escrever o roteiro e os diálogos de *Hiroxima, meu amor*. Filme que fora encomendado à Resnais para celebrar os quinze anos da explosão da bomba em Hiroxima, a qual pôs um fim à Segunda Guerra Mundial. Duras cria a história de amor da qual falamos.

Na verdade, essa história de amor está como plano de fundo à outra história: o passado. Durante a ocupação da França, a mulher que então vivia em Nevers tinha um grande amor por um soldado alemão que é assassinado.

A ousadia de tratar a Segunda Guerra Mundial em uma ficção e não em um documentário já nos é surpreendente, Resnais já havia feito *Nuit e brouillard* (traduzido como *Noite e neblina*) que por si só já teria esgotado as águas desse grande rio que foi a Segunda Guerra. Não obstante, a preocupação de Resnais ia além do documentário era necessário algo a mais. Uma história de amor que floresce em meio às cinzas da desgraça, da desolação era a ruptura com o clichê e corriqueiro.

“*Tu n’as rien vu à Hiroshima*”, além de ser a primeira frase do filme (e que se tornará um verdadeiro *Leitmotiv* do filme) é a chave para entender o roteiro criado por Maguerite Duras. Desde a introdução ao roteiro do filme, a autora

[...] já aponta [que] ao se referir à impossibilidade de amarrar ao “acontecimento - Hiroxima”, a essa “catástrofe fantástica”, qualquer fabulação. A esse propósito, assim ela escreveria: “Quando faço dizer, no começo, ‘Você não viu nada em Hiroxima’, isso quer dizer, para mim: você não verá nunca nada, não poderá nunca dizer nada sobre esse acontecimento”. É de se notar que o “nada ver” de Duras não se refere apenas à impossibilidade de ver, mas compreende, igualmente, a impossibilidade de escrever (e de fazer um filme) diretamente sobre a guerra, de “representar o horror pelo horror” - Como ela costumava afirmar. (Senra, 2009:38)

Se esse “nada ver” tomado for em seu sentido primeiro, vê-se que Duras já lança de antemão, uma inquestionável suspeita do ato de ver. As imagens escolhidas para *background* e que – não aleatoriamente – acompanham o diálogo e estabelecem relações inter-semióticas. As palavras e as imagens conduzem-nos umas às outras, em conceitos Peirceanos, indicialmente.

De fato, enquanto a mulher cita, um a um, os restos da explosão que o Museu de Hiroshima oferece à contemplação dos visitantes, o filme duplica essa enumeração pelas imagens dos objetos citados, como se reiterasse o deslizar do olhar da personagem sobre elas, optando, porém pela forma direta e crua do documentário. Assim, o que vemos são fotos, trechos de filmes e documentários que mostram o museu, o hospital, as vítimas, os ferimentos, os restos do bombardeio, o ferro retorcido, as pedras, as roupas, fotos e até filmes de ficção que reconstituem a tragédia. Tal modo de juntar som e imagem por meio da retomada do gesto documental corriqueiro: enfileirar imagens uma após a outra, enquanto a voz questiona a possibilidade de ver um determinado acontecimento por meio delas, alude, com certeza, à impotência do olhar - e da imagem – para evocar o horror de

Hiroxima. Mas, quando chega ao relato do amor infeliz, o filme passa a contrapor, a essa impotência, a força das palavras, das palavras da mulher ao evocar sua história, o horror de sua história. (Senra, 2009:10-11)

Memória e esquecimento pautam o roteiro que Duras escreve para *Hiroshima, mon Amour*. O paradoxo é sempre reforçado pela incapacidade do olhar e o poder das palavras. As imagens, por si só, não restauram o horror da lembrança de Hiroxima. São as palavras que – magicamente – trazem à tona o horror de Nevers, elas restauram plenamente o amor, a dor e a loucura ali experimentados.

O “nada viu” que é o “nada ver”, ou seja, a ausência da memória remete-nos a certos questionamentos do tipo: que filme faria alguém que desconfia a esse ponto do poder do visível, que contesta a capacidade das imagens de “mostrar”, de “representar”, de fazer com que perdure, na sua intensidade, a lembrança daquilo que elas representam? Que filme oporia essa impotência das imagens às palavras, à força delas para rememorar o amor, a dor e a loucura, para “entrega-los” ao esquecimento?

Em *Armadilhas da Memória* Jerusa Pires Ferreira ao falar de Óssip Mandelstam, citando Rumor do Tempo e Viagem à Armênia, diz que o autor não trabalha com reprodução, mas com o *descarte do passado*. É a esse descarte que Hiroxima nos pulsiona. Pouco vale as imagens, se descarregadas do peso avassalador que a narração lenta e silábica daquela francesa em cujas entranhas o passado instalou-se, não para fazer parte do seu presente, mas para ser, no fundo, descartado. Gerando, assim, a possibilidade de uma nova vida continuar.

2.5.2. O Olhar de Resnais

Gilles Deleuze em *A Imagem-Tempo* (2007) diz que talvez Resnais seja o mais próximo de Orson Welles, sendo um discípulo independente e criativo. Deleuze afirma que a primeira novidade que Resnais nos traz em seu cinema é o desaparecimento do centro ou do ponto fixo. Prossegue Deleuze:

A voz *off*¹⁸ não é mais central, seja porque ela entra em relações de dissonância com a imagem visual, seja porque se divide ou se multiplica. Em regra geral o presente se põe a flutuar, tomado de incerteza, espalhado no vaivém das personagens, ou já absorvido pelo passado¹⁹. Mesmo na máquina

¹⁸ Entenda-se voz *off* como aquela voz não dita diante das câmeras.

de recuar no tempo (*Eu te amo, eu te amo*), o presente que se define pelos quatro minutos de descompressão necessários não terá tempo de se fixar, de se contar, mas remeterá a cabaia a níveis sempre diversos. (Gilles Deleuze, 2007:142)

Tomado desse presente flutuante e apresentando confrontações *presente X passado*, Resnais fez grande parte de sua obra. Não só *Hiroshima, mon amour* do qual falamos, mas também *O ano passado em Marienbad* (e deste falaremos mais a frente), *Eu te amo, eu te amo*, *Meu tio da América*, *Muriel* etc.

O trabalho com o relativismo do tempo presente constitui uma marca diferencial em Resnais, não só pela originalidade com a qual transpõe o tempo, mas também pelo trabalho operacional que essa transposição exige. Em *Hiroshima*, vê-se claramente esse deslocamento do presente, quando é notável que Hiroshima passa a ser para a mulher o presente de Nevers, mas Nevers será para o homem o presente de Hiroshima.

É nesse sentido que o tempo, como forma imutável que já não podia ser definido pela simples sucessão, aparece como a forma de interioridade (sentido íntimo), ao passo que o espaço que já não podia ser definido pela coexistência ou simultaneidade, aparece por sua vez como forma de exterioridade, possibilidade formal de ser afetado por outra coisa enquanto objeto externo. Forma de interioridade não significa simplesmente que o tempo é interior ao espírito, visto que o espaço também o é. (Deleuze, 2007:40)

Falamos, portanto, de um cinema que está próximo da vida, de suas nuances, dos seus altos e baixos. Renais interpola a lógica cronológica à lógica subjetiva, esta potencializa e ativa a emoção do espectador, dando independência e liberdade interpretativa. Ele é capaz de ir além dos limites da lógica linear, exprime a verdade e a complexidade das ligações e dos fenômenos ocultos da vida.

Perante todas essas características, finalmente podemos compreender com que aparatos Resnais constrói *O Ano Passado em Marienbad*, que elementos são postos em destaque e quais deles são desprezados. Penetrar na alma dessa produção requer muita cautela. Passemos, portanto, ao capítulo três.

¹⁹ Segundo Deleuze, na verdade, o presente em *Hiroshima* é o lugar de um esquecimento que recai sobre si mesmo, e a personagem do japonês é como que velada.

Capítulo III

L'ANÈE DERNIÈRE A MARIENBAD E SUAS FACES DE MEMÓRIA

*“Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable”.*

(T.S. Eliot)

3.1 *L'Anée Dernière à Marienbad* – A Memória e o Outro

Difícil, hermético, ininteligível, adiabático, incognoscível, impenetrável. Magnífico, surpreendente, fantástico, maravilhoso, revelador, ousado. Original, sem precedentes, novo. Todos esses predicados foram – e ainda são – usados para designar *L'Anée Dernière à Marienbad* (1961). Precedido por *Hiroshima mon Amour* (1959) que, como vimos, põe Alain Resnais em nuvens de glória não só diante da crítica, mas também diante do público, o grande sucesso de *Hiroxima, meu Amor*, como o filme é traduzido em português brasileiro, faz com que, por uma questão que, neste momento, chamaremos de ‘sorte’, *O Ano Passado em Marienbad* seja mais facilmente comercializado.

O filme que foi gravado numa época bastante interessante e de intensa produção cultural numa França que estava à procura de novos horizontes para sua antologia cinematográfica nacional, é qualificado como uma das maiores produções de Alain Resnais, cuja produção embora coligada à *Nouvelle Vague* é – ironicamente – classificada à margem dela. Sob os escombros de um cinema clássico e conservador, diretores como Godard, Truffaut ou Resnais tentam erguer suas bandeiras de ‘liberdade’ artística. Independente da opressora força comercial à qual sucumbiam inúmeros diretores(-autores) e da já então dominadora Hollywood, o escopo desses diretores não era simplesmente vender, mas readequar aquela linguagem cinematográfica cansada e, segundo eles, ineficaz.

Explora-se ao extremo os limites dos ícones – numa linguagem peirceana – e dos índices. Os símbolos são usados em favor de uma causa e não numa mera simbiose linguística. O reino dos signos indicativos passa a ser o grande condutor de um pensamento, de uma corrente, de um novo olhar para o mundo. Não bastava ser por simplesmente ser, queria-se conectar ao fio que conduz à subjetividade e aos meandros da existência humana, subvertendo limites que até então eram intransponíveis. Tempo, espaço, memória e linguagem passam a ser os novos elementos que auxiliariam essa mudança sóbria e madura.

Um homem e uma mulher. Um narrador. Um hotel e seus hóspedes. O tempo. A memória. São esses os elementos que constroem a complexa rede de significados que Resnais fez uso na obra que aqui analisamos. Um narrador doentamente obcecado por uma mulher que está hospedada num hotel acompanhada por homem. Evocações memoriais trazem ao espectador a sensação de que esse narrador está correto ao dizer que ele e esta mulher estiveram juntos. A mulher que é negação da memória ou a *a-memória*, insiste na verdade – duvidosa até certo ponto – de que ambos não se conhecem. Porém, diante dessa negação do

que é memória e do que é esquecimento, constrói-se um estrondoso paralelo com o tempo. Este se revela inconstante, infiel, sarcástico. O tempo é ao mesmo tempo construtor da memória e destrutor dela mesma. A existência dessas memórias de um ano passado só é constatada pela existência de um tempo não fluído, de um tempo corruptível e corrompido. Há a certeza plena de uma evocação de uma memória tão fiel a um acontecido que, por ficar obscuro na égide de um tempo psicológico e, portanto, subjetivo, torna-se a negação de si mesmo.

O ano passado em Marienbad é uma figura mais complexa²⁰, pois aqui a memória é de dois personagens. Porém ainda é uma memória comum, já que se refere aos mesmos dados, afirmados por um, negados ou denegados por outro. Com efeito, a personagem X gravita sobre um circuito de passado que compreende A como ponto brilhante, como “aspecto”, enquanto A está em regiões que não compreendem X ou só o compreendem de maneira nebulosa. A se deixará atrair para o lençol de X, ou este será rasgado, desfeito pelas resistências de A, que se envolve em seus próprios lençóis? (Deleuze, 2007:143;144)

Prossegue Deleuze

Em *O ano passado em Marienbad*, encontramos-nos numa situação com duas personagens, A e X, tal que X se coloca sobre um lençol onde está bem perto de A, enquanto A se encontra sobre um lençol de outra idade onde está, ao contrário, distante e separada de X. Não são apenas os caracteres geométricos acentuados, e a terceira personagem, M, que depõe aqui pela transformação de um mesmo contínuo. (Deleuze, 2007:146)

Numa maturidade linguística incrivelmente sagaz, Resnais propõe um olhar àquelas “memórias esquecidas”, aos “esquecimentos lembrados”. Através desses oximoros – tão contundentes –, o diretor faz-nos olhar a subface da memória como um mero capricho do tempo. Ora, se o tempo flui, caminha sempre para frente o que chamamos de momento presente, não é senão uma retomada de um passado instantâneo, o *passado-agora*. *Passado-agora* porque o instante de presentidade é tão tênue, frágil e inalisável que tão logo ele já se tornou passado. Alain Resnais cria num, tempo subjetivo, a ideia de um *passado-agora* aliado ao passado verdadeiro (o ano passado).

As lembranças daquela mulher são anuladas pelo tempo. As lembranças do narrador são vivas e detalhadas. Ao contar todas essas lembranças à mulher o narrador invoca a presença mística de um passado que tanto pode ter existido, quanto pode não ter.

²⁰ Deleuze está fazendo uma comparação à *Eu te amo, eu te amo*.

“Seria preciso, identificar o problema ao objeto de uma Memória transcendental que torna possível uma aprendizagem neste domínio, apreendendo aquilo que só pode ser lembrado? Tudo o indica; é verdade que a reminiscência platônica pretende apreender o ser passado, imemorial ou memorando, ao mesmo tempo marcado por um esquecimento essencial, conforme à lei do exercício transcendente, segundo a qual o que só pode ser lembrado é também o impossível de ser lembrado (no exercício empírico). Há uma grande diferença entre este esquecimento essencial e um esquecimento empírico. A memória empírica dirige-se às coisas que podem e mesmo devem ser apreendidas de outro modo: aquilo de que me lembro, é preciso que o tenha visto ouvido, imaginado ou pensado. O esquecido, no sentido empírico, é o que não se chega a apreender novamente pela memória quando o procuramos uma segunda vez (está muito longe, o esquecido me separa da lembrança ou a apagou). Mas a memória transcendental apreende aquilo que, na primeira vez, desde a primeira vez só pode ser lembrado: não um passado contingente, mas o ser passado como tal e passado de todo o tempo. Esquecida, é desta maneira que a coisa aparece em pessoa à memória que apreende essencialmente. Ela não dirige à memória sem dirigir-se ao esquecimento na memória. O memorando é também o imemorável, o imemorial. O esquecimento não é mais uma impotência contingente que nos separa de uma lembrança contingente, mas existe na lembrança contingente, mas existe na lembrança essencial como a enésima potência da memória em face de seu limite ou daquilo que só pode ser lembrado. (Deleuze, 2007:232)

3.1.1 Diante dos fatos

Medo do esquecimento, imobilidade do tempo e abandono do realismo tradicional para um realismo mais profundo do pensamento, são temas recorrentes na obra de Resnais. Em *O Ano Passado em Marienbad* também recorre a esses elementos. Leão de Ouro no Festival de Veneza de 1961, o filme, que conta com a participação de Alain Robbe-Grillet, recebe em seu cerne uma nova expressão cinematográfica, livre da opressão e das amarras da representação tradicional. É nele que Resnais questiona o tempo de maneira mais incisiva e insistente, o grande enigma da produção é, na verdade, a temporalidade.

Em um hotel enorme e barroco²¹, o homem e a mulher já citados atuam no grande questionamento que o filme traz: teriam eles se encontrado há um ano atrás? De fato, ele obstinadamente tenta convencê-la de que sim, dizendo o que ocorrera entre eles no ano passado. Através disso Resnais, intenta atingir os limites do tempo, uma vez que sob o disfarce de um retorno normal para o passado no presente, a cronologia dos eventos é, na

²¹ Vemos claramente já na exposição do cenário o paradoxo central do filme. Ao falar de Barroco, fundamentalmente, recorreremos à afirmação e à negação, temas que regeram o período, não só na literatura e outras artes, mas também na arquitetura.

verdade, totalmente abalada, e de repente não sabemos mais “quando” nós estamos. A temporalidade é vista numa espécie de labirinto, assim sendo, difícil de encontrar a saída.

O ano passado em Marienbad é precisamente uma história de magnetismo, de hipnotismo, onde podemos considerar que X tem imagens-lembrança, e A não as tem ou tem apenas imagens-lembrança bem vagas, pois não estão no mesmo lençol. (Deleuze, 2007:150)

3.1.2 Em que espaço? Em que tempo?

Como mencionado, a temporalidade está sendo explorada em seus limites. Sob esse aspecto conclui-se que o espaço temporal e o espaço físico estão intimamente ligados. Desde a abertura do filme onde a voz de um homem vai repetindo uma descrição do hotel e a câmera constantemente se movendo, viajando pelo espaço das paredes do hotel, tetos, corredores, portas e galerias, temos a ideia de uma vida que vai junto com o espaço. Esse trabalho nos faz sentir a grandiosidade, o luxo, a vastidão onde trama ocorre. Resnais coloca o espectador dentro da suntuosidade hotel, da arquitetura e decoração alemãs.

A percepção do tempo torna-se sensível através da narração. Há que se salientar o efeito sonoro que fora utilizado, a música insistente e constante. A voz que desfruta de um leve sotaque italiano enumera alguns aspectos da história em repetição. É a partir daí que Resnais torna sensível o tempo.

Robbe-Grillet e Resnais desenvolveram um *script* no qual os olhos do espectador mergulha em uma única narrativa, mas descontínua, que segue o subjetivo, o mental e não um específico ponto de vista. Optaram pela deambulação em um imaginário e não pela história linear a que tanto fôramos acostumados.

3.1.3 Entre labirintos

A figura do labirinto é repetida várias vezes no filme. Possivelmente análoga à estrutura do mesmo. O primeiro labirinto que aparece já nos créditos sob a forma de uma espécie de quadro na parede e de um dos corredores. A imagem contém um jardim com linhas estreitamente simétricas. Não é um labirinto em si, mas um alinhamento de arbustos e simetria que constituem sugerem a imagem de um labirinto.

A figura do labirinto essencialmente caracterizado por corredores está paralela aos corredores do tempo, cada linha, cada detalhe representa uma possibilidade no decorrer do tempo e dos eventos. Resnais explora as diferentes versões do que de fato aconteceu, até chegar a uma saída: a verdade.

A estrutura temporal do filme é, conseqüentemente, um labirinto que facilmente nos perdemos. Às vezes, não sabemos ao certo onde os personagens, a história estão situados no tempo. Essa ideia de tempo juntou-se tenuamente à noção de espaço. Ora, em vez de considerarmos o tempo uma linha reta, um eixo horizontal, o consideramos uma superfície que se estende espacialmente além dos limites que linha possa impor.

3.1.4 Em um universo paralelo

A ideia de “universo paralelo” também parece estar na produção. Assim que começa o filme, testemunhamos o fim de uma performance teatral. A câmera, que estava vasculhando cada corredor do hotel, de repente entra na escuridão da sala: seria este o primeiro buraco negro. Continuando seu movimento, a câmera passeia pelo teto e, em seguida, nos leva para um quarto onde contemplamos um segundo buraco negro de vários segundos. Consideramos a existência de um universo paralelo se tomarmos a existências dessas “escuridões” que precedem o início efetivo da história. Daí a ideia de que o filme é composto por uma infinidade de outros universos, adormecidos ou acordados.

Assim como todo ponto de vista causa um efeito diferente, cada ponto do tempo em que paramos somos direcionados à constituição de um outro mundo. Resnais, em sua encenação, explora esses diferentes mundos dentro da história e aos poucos vai situando os eventos e colocando os personagens.

O mistério da cronologia e do acontecimento dos fatos se desfaz se considerarmos que esses fatos não estão em posição temporal, mas são fatos paralelos, supostos,

oportunistas. A compreensão temporal do filme é interrompida, pois Resnais força-nos a pôr de lado as nossas próprias referências temporais para adentrar ao filme e apreciá-lo.

Contudo, se o tempo não é aquele clássico – cronológico, portanto – se o filme possui apenas um tempo que aquele do pensamento que está à deriva do passado, do presente e do futuro, certamente a montagem, os movimentos, velocidade, lentidão das ações podem parecer falsas, irreais. Vemos vários personagens, corte em suas discussões, sem começo e sem fim, corte em seus movimentos, nem reconhecíveis, às vezes não realmente visíveis, mas todos esses efeitos são moldados à mente humana: esquecíveis. Assim como a mente humana é dotada de esquecimento

3.1.5 Realidade ou Fantasia?

Num olhar mais superficial, dificilmente saberemos quando ocorreram os fatos, ou mesmo se eles são produzidos. Isso se reforça com a confusão das temporalidades. A narrativa sutilmente entrelaça o momento presente e o que aconteceu há um ano. Quando o narrador começa falar, da decoração do passado, dos fatos históricos, o espectador perde o sentido do tempo e do espaço. É essa a intenção: mergulha-lo em um mosaico de sonhos, fatos reconstruídos, lembrados ou inventados. É por isso que ocorrem as mudanças súbitas e inexplicáveis de cenário, as posições e as roupas, a dificuldade do narrador em encontrar essas lembranças nos labirintos da memória é que designam essas abruptas alterações. Essa confusão temporal, entre lembrança e esquecimento, gera confusão e dúvida. Afinal, o narrador diz o que realmente aconteceu? São fatos reais ou imaginários? Seriam mesmo universos paralelos? Poderia ser o mundo dos sonhos?

De qualquer forma, a realização de Resnais ainda instiga dúvida sobre a natureza da temporalidade e dos fatos narrados. Sem sombra de dúvida, descobrir tudo isso é uma lacuna posta à inferência do próprio espectador.

CONCLUSÃO – UM OLHAR A FUNDO

Certamente os estudos propostos nesta dissertação são de caráter introdutório. Alguns conceitos de tempo e memória ainda devem ser aprofundados à luz de teorias filosóficas que exigem mais tempo para aprofundamento e que no mestrado seriam impossíveis de serem digeridas. Tempo e memória são categorias que extrapolam os limites de uma única e exclusiva ciência e ao relacionarmos essas categorias ao cinema, fundamentalmente muito haveria a ser dito.

A genialidade demonstrada por Alain Resnais em suas obras caracterizaria um estudo longo e complexo, principalmente na associação ao tempo-memória. Tentamos demonstrar objetivamente em que aparatos semânticos Resnais se pautou exclusivamente em *Hiroxima, meu amor* e *O ano passado em Marienbad* para representação dos conceitos. Não obstante, as fontes ainda são territórios novos e prontos a serem desbravados.

Nossa intenção, contudo, fora explicitar sob a esteira de alguns conceitos de tempo-memória como o trabalho do diretor e seu inovador trato a eles fora transportados à sintaxe cinematográfica. Fizemos, portanto, um apanhado geral sob o qual pesquisas mais aprofundadas ainda podem ser feitas, caminhos novos ainda podem ser tomados. O tempo e a memória são, sobretudo, múltiplos em diversos aspectos.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Inácio. *Cinema – O mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.
- BADIOU, Alain. *Deleuze: o clamor do ser*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.
- BAPTISTA, Ana Maria Haddad. *Tempo-Memória no Romance*. São Paulo: Catálise Editora, 1996.
- _____. *Bifurcações do Tempo-Memória em Graciliano Ramos*. São Paulo: PUC, 1999, (tese de doutoramento)
- _____. *Tempo-Memória*. São Paulo: Arké, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentizien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CARPENTIER, Alejo. *Guerra do Tempo*. Tradução de Mario Ponte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles, volume I*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COLOMBO, Fausto. *Os Arquivos Imperfeitos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? : e outras intervenções*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- COVENEY, Peter & HIGHFIELD, Roger. *A Flecha do Tempo*. Tradução de J. E. Smith Caldas. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Le Bergsonisme*. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *A Imagem-Tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DONATO, Hermâni. *A História do Calendário*. 3ª. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilha da memória e outros ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003

HEISENBERG, Werner. *Física e Filosofia*. 3ª. ed. Tradução de Jorge Leal Ferreira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MORAES, Vinícius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NASSAR, Raudan. *Lavoura Arcaica*. 3ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

PERBALT, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIETRE, Bernard. *Filosofia e ciência do tempo*. Tradução de Maria Pires de Carvalho Figueiredo. Bauru, SP: EDUSC, 1997.

PRIGOGINE, Ilya. *O nascimento do tempo*. Tradução do Departamento Editorial de Edições 70: Lisboa, [s.d.].

_____. *Entre o tempo e a eternidade*. Tradução de Florbela Fernandes e José Carlos Fernandes. Lisboa: Gradiva Publicações, Ltda, [s.d.].

_____. *O fim das certezas*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade Federal Paulista, 1996.

SANTAELLA, Lucia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.

_____. *Cultura e artes do pós-humano – da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. *Lições e Subversões*. São Paulo: Lazulli Editora, 2009.

SENRA, Stella *et al.*. *Marguerite Duras – escrever imagens*. São Paulo: Klaxon, 2009.

SZAMOSI, Géza. *Tempo & Espaço*. Tradução de Jorge Enéas Fortes e Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [s.d.].

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e Esquecimento*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. *Escritura e Nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.