

VIVER A VIDA. Direção de Jayme Monjardim. Produção TV Globo. Rio de Janeiro: TV Globo, 2009. Telenovela. NTSC, Dolby digital 5.1, color.

HOJE É DIA DE MARIA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção TV Globo. Rio de Janeiro: TV Globo, 2006. DVD (9h26 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

O PARAÍSO PERDIDO. Direção de Antônio Araújo. Produção Teatro da Vertigem. São Paulo: Teatro da Vertigem, 1992.

LIVRO DE JÓ. Direção de Antônio Araújo. Produção Teatro da Vertigem. São Paulo: Teatro da Vertigem, 1995.

O teatro do enclausuramento em *O ano passado em Marienbad*

Sônia Maria Oliveira da Silva / Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 /
Universidade Federal de São Carlos

AS TEATRALIDADES DE ALAIN RESNAIS – A TÍTULO INTRODUTÓRIO

*“Je n’ai pas peur de la théâtralité.
C’est le contraire.
Peut-être, je la cherche.”
(Alain Resnais)¹*

Antes de lançar-se no cinema, Alain Resnais passou pelo teatro, tendo tido algumas experiências como ator, após breve formação. Ingressou em seguida no IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*), onde aprendeu técnicas de montagem, tornando-se mais tarde realizador. Mas a primeira paixão do cineasta deixaria marcas. Prepondera, na filmografia

1. Entrevista a Pierre-André Boutang, em *Ciné Regards*, documento televisado dirigido por Guy Seligmann. INA. França. 1980. “Eu não tenho medo da teatralidade. Talvez eu a procuro”.

de Alain Resnais uma teatralidade que aparece em diferentes níveis, caracterizando sua encenação.

Muitos de seus filmes revelam uma teatralidade primária, a evocação à arte do palco aparecendo de forma direta. É o que ocorre em *Mon oncle d'Amérique* (1980), cujo personagem principal é uma atriz de teatro, em *Mélo* (1986), no qual os rudimentos teatrais pontuam a encenação e no díptico *Smoking/No Smoking* (1993), teatro filmado. Também é um nível primário de teatralidade que predomina nos filmes do gênero comédia musical, *La vie est un roman* (1983), *On connaît la chanson* (1997) e *Pas sur la bouche* (2003).

Mas é em *O ano passado em Marienbad* (1961) que Resnais alcança uma teatralidade mais refinada, à qual chamamos de teatralidade secundária. Nesse filme, X, A e M são personagens enredados em um jogo de sedução, situado num hotel de decoração barroca onde a imprecisão (dos personagens, do tempo, das ações, do lugar) impera. Aqui, a teatralidade funda-se naquilo que há de essencial e insubstituível no teatro, o ator, que abre no espaço fílmico uma área de atuação. Se no teatro a área de atuação é criada pelo ator, que compartilha com o público o tempo presente da representação, no cinema, ela só pode, nesses termos, existir enquanto criação do personagem².

É certo que essa teatralidade já está em *O Ano passado em Marienbad* quando o filme é ainda uma

2. A Teatralidade secundária à qual nos referimos é o resultado de uma operação de alteridade entre o personagem e o espaço no qual está inserido. Sobre os níveis de teatralidade no cinema, ver: SILVA, S. M. O. da. *L'invention de la scène: Analyse de la théâtralité dans L'Année dernière à Marienbad*. Paris, 2009. 350 p. Tese (Doutorado em *Cinéma et Audiovisuel*) Université de la Sorbonne Nouvelle.

virtualidade do roteiro, escrito por Alain Robbe-Grillet. Tanto em sua versão original, quanto na sua versão decupada, há referências ao teatro, a atores no palco, entre outros elementos ligados diretamente à cena teatral.

Mas é a encenação de Alain Resnais que introduz na obra uma teatralidade específica, singular que, abandonando as referências diretas ao teatro, resgata das peças nas quais se inspira a atmosfera de enclausuramento. Globalmente, esse ambiente é dado pelos planos estourados e no jogo de contrastes do preto e do branco. Ele surge também como resultado de um cenário, ora ornado de maneira exagerada (o estilo barroco do hotel), ora quase totalmente neutro. Aí jogados, os personagens parecem, em um primeiro momento, perdidos. O jogo do narrador X, que ora confirma, ora corrige aquilo que vê na tela o espectador, revela que o duo protagonista não somente não interage de modo realista com o espaço no qual se encontra, mas que esse espaço, aprisionador, resulta de sua fabulação.

LISTANDO INFLUÊNCIAS – ESPAÇOS FECHADOS, PERSONAGENS ENCLAUSURADOS

Os arquivos de Sylvette Baudrot, continuísta de *O Ano passado em Marienbad*, inclui uma lista com obras que têm relação com a temática do filme. Documento do processo de criação do filme, a lista reúne títulos de romances, de filmes e, claro, de peças de teatro. Criadas no período entre 1945 e 1960, essas obras certamente foram indicadas à equipe como fonte de inspiração por Alain Resnais que, como se sabe, costu-

ma estimular seus atores a pesquisar junto a outros personagens do universo cinematográfico³.

A lista toma como critério o ano de publicação, produção ou estreia. Os textos dramáticos relacionados estão dispostos na coluna do meio, entre a que agrupa títulos de filmes e a coluna com títulos de romances. As peças indicadas são *Les trois sœurs*⁴ (Anton Tchekhov, 1901), *Les séquestrés [d'Altona]* (1960) e *Huis clos* (1943), ambas de Jean-Paul Sartre (1943) e *Antigone*, de Jean Anouilh (1942)⁵. Os títulos dessas quatro peças aparecem sem maiores informações, mas, certamente, referem-se a representações específicas, pois estão vinculadas a anos precisos. Antes, porém, é importante ressaltar que, se os espetáculos listados no plano de trabalho de Sylvette Baudrot oferecem um quadro do contexto teatral parisiense entre os anos 1945 e 1960, este é apenas um recorte de uma realidade artística bem mais complexa e diversificada. Esse período é igualmente o momento de eclosão de um outro tipo de dramaturgia e encenação, a da derrisão, na qual conviveram tanto o Naturalismo de Ibsen, quanto o Absurdo

3. Sylvette Baudrot apud THOMAS, F. *L'atelier d'Alain Resnais*. Paris: Flammarion, 1989, p. 148. Segundo Baudrot, Resnais levou toda a equipe de *O ano passado em Marienbad* para assistir ao filme *Loulou – La boîte de Pandore* (Pabst, 1929), na Cinemateca Francesa. Seu objetivo era que Delphine Seyrig parecesse com Louise Brooks, no que diz respeito à interpretação, maquiagem e penteado. Alexandre Marcus, o maquiador, tentaria dar a Seyrig um estilo “Loulou”.
4. Manteremos os títulos em francês com o intuito de respeitar os documentos dos arquivos Sylvette Baudrot em sua forma original, manuscrita, bem como para preservar a ideia de que a referência é feita não ao texto dramático, mas a montagens específicas.
5. Essas datas correspondem ao ano de escritura ou publicação da obra e não necessariamente do exemplar consultado para o presente artigo, o qual consta nas referências bibliográficas.

de Eugène Ionesco e o Surrealismo de Artur Adamov. Temos então os seguintes espetáculos:

Les trois sœurs e *Les Séquestrés d'Altona* – As duas obras são postas na coluna do ano 1960; *Huis clos* – localizada na coluna de 1947; *Antigone* – Inserida na coluna de 1945-46.

LES TROIS SCEURS

Em 1960, uma representação de *Les trois sœurs* foi dirigida por Sacha Pitoëff (que interpreta o personagem M em *O ano passado em Marienbad*), a partir de uma tradução de Georges e Ludmilla Pitoëff e Pierre Jean Jouve. A estreia aconteceu em 1º de fevereiro de 1960, no *Théâtre de l'Alliance Française*.

No texto, Olga, Macha e Irina vivem em companhia do irmão Andrei, numa pequena província da Rússia. Isolados do mundo exterior, eles assistem ao passar de sua juventude e sonham em, um dia, poder voltar a Moscou. Olga, professora de liceu para moças, diz:

[...] Eu me lembro muito bem de que, no começo de maio, nesta época, Moscou já estava toda coberta de flores. E não chovia. E havia sol. Já se passaram onze anos, mas eu me lembro de tudo, como se fosse ontem. Meu Deus! Esta manhã despertei, vi todas essas luzes [...] e eu apaixonadamente tive vontade de voltar para a nossa casa, para a nossa terra natal.⁶

A constante remissão ao passado fabuloso que teriam vivido e a projeção de um futuro igualmente feliz vão, pouco pouco, dando lugar ao desespero resignado

6. TCHEKHOV, A. *As três irmãs*. São Paulo: Nova Cultural, 2002, p. 12.

frente à certeza de que tudo permanecerá, até o fim, como está. “Tudo acontece ao contrário do que desejamos. Tornei-me diretora quando não queria sê-lo. Não irei, portanto, para Moscou...”⁷. Essa fala é também de Olga, cuja nomeação não representa ascensão profissional, mas aprisionamento. O pavor da imobilidade é substituído por uma reflexão, apaziguadora, que reconhece os limites da condição humana: “Oh ! meus Deus! O tempo passará e nós partiremos para sempre... Seremos esquecidos...”⁸.

LES SÉQUESTRES D'ALTONA

Uma montagem desse texto de Sarte estreou em 23 de setembro de 1959, antes mesmo de sua publicação, em 1960.

Encenada por François Darbon, a peça foi representada no *Théâtre de la Renaissance*. O drama está situado no início dos anos 1960 e mostra uma família que simula a morte do filho mais velho, Frantz. Este, desde seu retorno do exército nazista, há 13 anos, vive num pequeno cômodo no sótão da casa. O cotidiano de Frantz limita-se a escutar as gravações nas quais declara-se a um júri imaginário formado por caranguejos que, no seu delírio, encontram-se agarrados ao teto do quarto. Leni, única a ter acesso ao quarto, contribui para o delírio do irmão, privando-o de qualquer informação do exterior. O incesto, também sugerido na relação entre Leni e seu pai, fica patente entre os dois irmãos. É o desejo que move Leni a isolar o irmão do mundo.

7. Ibidem, p. 146.

8. Ibidem, pp. 153-154.

A reclusão de Frant, segredo partilhado por toda a família, é o elemento que confina seus membros a permanecerem juntos, sob o jugo do patriarca, que sentencia o destino de todos: “Ficarão aqui até a morte”⁹.

HUIS CLOS

Representada pela primeira vez no *Théâtre du Vieux-Colombier*, em 27 de maio de 1947, sob a direção de Raymond Rouleau, a peça mostra Garcin, Estelle e Ines, três mortos encerrados num quarto, à espera do julgamento de seus atos. A metáfora do julgamento final e da condenação ao inferno aqui é subtraída do contexto religioso e posta na relação ao Outro. A moral da peça é a máxima sartreana, textualmente anunciada no final: “O inferno são os Outros”¹⁰.

Nesse caso, o elemento cerceador da liberdade é o Outro. Porque, socialmente constituídos, estaríamos enclausurados numa rede de relações que não prescinde do olhar do outro, que julga e pune. Na peça, essa situação é dada como sendo irremediável. A noção de permanência, de continuidade, surge, pois, no final, na fala de Inês: “[...] Estamos juntos pra sempre”¹¹. E na conclusão de Garcin: “Pois bem, continuemos”¹².

ANTIGONE

Escrita em 1942, durante a Ocupação, a peça estreou em 4 de fevereiro de 1944, no Théâtre de l'Atelier,

9. SARTRE, J-P. *Os sequestrados de Altona*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1963, p. 18.

10. SARTRE, J-P. *Entre quatro paredes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 125.

11. Ibidem, p. 126.

12. Ibidem, p. 127.

numa encenação de André Barsacq. Essa versão da tragédia de Sófocles é transposta para o contexto da Ocupação. Antígona, convertida em alegoria da Resistência Francesa, luta contra as leis de Creonte, personagem inspirado pelo Marechal Pétain. Na luta pelo trono de Tebas, os dois irmãos de Antígona, Polynice e Étéocle se matam. O rei autoriza apenas o enterro de Étéocle e proíbe o de Polynice, considerado um traidor. Antígona, desobedecendo a interdição real, tenta cobrir com terra o corpo do irmão, abandonado nos arredores da cidade. Flagrada pela guarda de Creonte, é condenada a ser enterrada viva.

Embora se diferencie das outras peças, não abordando diretamente o tema do enclausuramento, esse texto vincula-se aos demais porque mostra personagens impedidos de agir. Nesse sentido, podemos afirmar que Antígona está enclausurada em uma condição trágica, a de ter que escolher entre o respeito às leis de seu tio, o rei Creonte, e o respeito à memória de Polynice, o irmão querido, cujo corpo jaz sem sepultura.

As três primeiras peças relatadas no plano de trabalho de Sylvette Baudrot são as mais diretamente ligadas ao tema abordado em *O ano passado em Marienbad*. Elas têm em comum o tema do enclausuramento, quer seja físico, social ou os dois. As jovens irmãs de Tchekhov estão isoladas no campo austero da Rússia, sucumbem ao tédio e vêem com desespero escorrer o tempo sem nada terem feito de suas vidas. Os costumes, os constringimentos materiais, mas também o medo de viver os impedem de deixar a existência triste e vazia que atravessam.

Em *Les séquestrés d'Altona*, a culpa somada ao medo de Frantz o fazem mergulhar na loucura, nesse peque-

no quarto onde se isola do mundo há mais de treze anos. Ele é prisioneiro de suas alucinações, mas também, e principalmente, das fantasias de sua irmã de quem torna-se totalmente dependente.

O tema do enclausuramento aparece também em *Huis clos*, a segunda peça de Sartre citada na relação de Baudrot. Os personagens estão enclausurados e submetidos ao julgamento de outro. A alteridade, a diferença entre os indivíduos e a intolerância são definidas por Sartre como inferno.

Em *O Ano passado em Marienbad*, não sabemos se os personagens estão mortos ou vivos, nem em que lugar exato se encontram. Como nas peças citadas acima, os personagens do filme estão condicionados a permanecer eternamente no espaço onde se encontram.

Sob a inspiração dessas peças, os atores dirigidos por Resnais se distanciam das questões literárias do *Nouveau Roman* presentes no roteiro para se aproximar de um certo tipo de dramaturgia marcada por um traço comum: a condenação ao confinamento determinada pelo outro. Embora o tema do enclausuramento seja dado pelo roteiro, é a encenação de Resnais que sublinha essa característica do texto de Alain Robbe-Grillet. O aprisionamento que caracteriza o filme é dado pela atuação dos atores, pelo jogo dos tons claro-escuro, do aspecto labiríntico e dos vai-e-vens da montagem.

JUNTOS PARA SEMPRE

Outra peça, que não está na lista, mas que se revela importante no processo criativo de Resnais é *Romersholtm*, texto de August Ibsen, de 1886, represen-

tado em Paris, na temporada 1956/1957 do *Théâtre de l'Alliance Française*. A montagem foi encenada por Gamil Ratib e incorporada à celebração do 50º aniversário de morte do dramaturgo.

Essa referência surge nas primeiras imagens do filme. Antes de a câmera entrar na sala de espetáculo, cruza, num dos corredores, um cartaz onde se pode ler o título de uma peça: *Rosmer*. Ora, Rosmer é o protagonista de *Rosmersholm* (1886). Diegeticamente, tratar-se-ia da peça que está sendo encenada pelos dois atores, muito embora o texto “dado” pelo duo em cena seja criação de Robbe-Grillet, e não de Ibsen. O texto falado pelos dois atores constituirá fragmentos de frases que serão citadas, repetidas vezes, ao longo do filme, apresentando a cada vez sutis modificações.

É Ibsen que inspira Resnais a preencher a brecha deixada no roteiro de Robbe-Grillet. O texto de Robbe-Grillet evoca o cartaz de um espetáculo fixado nas paredes de um dos corredores do hotel, sem precisar de qual espetáculo tratar-se-ia. O roteirista indica apenas tratar-se de um cartaz emoldurado, “anunciando uma peça com título estrangeiro, sem significado, sendo que o resto é ilegível...”¹³. *Rosmer* é o título escolhido por Resnais. Em, *Rosmersholm*, o aristocrata Johannes Rosmer procura livrar-se dos limites impostos pelas convenções sociais. Na sua procura por liberdade, conta com Rebeka West. Como em *O ano passado em Marienbad*, o passado nessa peça ocupa espaço preponderante; a exemplo do que acontece na peça de Ibsen, X e A fracassam na tentativa de incorporar o passado em suas vidas.

13. *O Ano passado em Marienbad*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 21.

O passado que retorna e abre brechas no presente, um dos temas centrais de *Rosmersholm*, materializa-se numa carta. Nela, Beate Rosmer revela as motivações de seu suicídio e indica as influências de Rebekka sobre seu ato.

Rebekka, que se instalara em Rosmersholm para seduzir Rosmer, vê seus planos alterados: ao saber da verdade, Rosmer decide que ambos devem morrer jogando-se da mesma ponte que Beate. A peça de Ibsen acaba com a partida de Rosmer e Rebekka que, levados pelos fantasmas do passado, fogem da realidade em um pacto suicida. O filme de Resnais também finaliza com uma espécie de fuga. Neste, portanto, o destino dos personagens permanece indefinido. Trata-se de um final aberto, pois o narrador retoma o texto descrevendo o personagem A, no jardim “[...] onde você estava agora, já perdendo-se, para sempre, na noite tranquila, sozinha comigo”¹⁴.

O MÉTODO

Apesar da atmosfera surrealista, estilo especialmente caro a Resnais – um admirador de André Breton – e dos traços do Teatro do Absurdo, *O ano passado em Marienbad* pode ser alinhado numa tendência do teatro naturalista, aquela que acentua os aspectos psicológicos da alma humana. Estamos nos referindo ao

14. A tradução acima é de minha autoria. Proponho-a para preservar a ambigüidade proposital no original em francês, que explora o jogo entre presente e passado, assinalando a imprecisão do tempo. No filme, como no roteiro, a forma gerunditiva, o imperfeito e os advérbios *maintenant* e *déjà* disputam o leitor/espectador, convocado a definir sua versão. (“[...] où vous étiez maintenant déjà en train de vous perdre, pour toujours dans la nuit tranquille, seule avec moi”. Ibidem, p. 140. (grifo nosso)

“realismo psicológico”, tendência fortemente presente no teatro parisiense dos anos de 1960, especialmente aos textos de Ibsen e de Tchekhov¹⁵. O realismo psicológico está presente no filme no que este tem de influência de dois de seus principais nomes, Constantin Stanislavski e Anton Tchekhov.

Uma aura de Anton Tchekhov envolve o filme de Resnais. Ela surge não somente com *Les trois sœurs*. Tchekhov marca a gênese de *O Ano passado em Marienbad* até mesmo no encontro entre o realizador e a protagonista: quando Alain Resnais e Delphine Seyrig se conhecem em 1959, em Nova Iorque, a atriz está em cartaz com *Un ennemi du peuple*.

Delphine Seyrig inicia sua carreira em Paris, como atriz de teatro, mas muda-se para os Estados Unidos em 1956, com o objetivo de aperfeiçoar-se no *Actor's Studio*. Assim, foi aluna de Lee Strasberg entre 1956 e 1959, tendo mergulhado nas técnicas de seu mestre, baseadas no Método Stanislavskiano.

O estranhamento e o distanciamento trabalhados por Delphine Seyrig em *O ano passado em Marienbad* resultam da exploração da atriz das técnicas de introyecção e interiorização desenvolvidas no *Actor's Studio*. A carga teatral que invade a tela vem de um paradoxo instalado: a interpretação, fundada no mais puro realismo psicológico, ao estilo Strasberg/Staniavski, contrasta com o cenário que, como já afirmamos, oscila entre espaços neutros (os planos médios de algumas versões do quarto) e espaços barrocos (corredores do hotel).

15. Em 1961, a peça *Tio Vania* (Tchekhov, 1900) estava sendo representada em três importantes teatros parisienses diferentes, a saber: *La comédie de Saint-Etienne*, *Comédie Française* e o *Théâtre du Tertre*.

O enclausuramento certamente foi tomado como tema para a atriz construir os “objetivos” e “superobjetivos” do seu personagem, técnicas que constituem os pilares para a construção do personagem segundo o “Método”.

A INSERÇÃO DO FILME À *NOUVELLE VAGUE*

É curioso que *O Ano passado em Marienbad* tenha sido frequentemente classificado como um filme da *Nouvelle Vague*, já que Alain Resnais não se situa em nenhum dos dois polos principais que agrupam os realizadores integrantes desse movimento¹⁶. As características modernas de sua obra, coincidindo com traços que marcaram igualmente a escola, como a voz *off*, por exemplo, resultaram na incorporação do realizador pelo movimento. A concepção de roteiro e de decupagem, bem como sua frequente recorrência a roteiristas, o distanciamento, porém, da estética dominante da *Nouvelle Vague*.

O ano passado em Marienbad está esteticamente mais próximo de filmes do *nouveau cinéma*. Equivocadamente considerado como uma tendência no seio da *Nouvelle*

16. Marcada pela heterogeneidade, a *Nouvelle Vague* é comumente centralizada em dois grandes polos: o que apaga a fronteira entre o documentário e a ficção (Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Rozier, Jean Eustache e, em alguns filmes, Jean-Luc Godard); e o polo que destaca o processo narrativo. Este último reúne Claude Chabrol, Agnès Varda, François Truffaut, Jacques Demy, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, entre outros. Os realizadores do segundo polo distinguem-se dos do primeiro porque, grosso modo, privilegiaram uma estética mais clássica. O que os mantém sob o signo da *Nouvelle Vague*, apesar dessa prática que os afasta dos princípios do movimento, são características tais como orçamento limitado, inspiração autobiográfica e a tematização de fenômenos da contemporaneidade. (MARIE, M. *Nouvelle Vague – Une école artistique*. Paris: Armand Colin, 2005).

Vague, o *nouveau cinéma* desta se distingue por seus aspectos estéticos e políticos. Tendo em vista sua produção restrita, o grupo não aceitou a um estatuto de escola ou estilo, propriamente ditos, a expressão tendo servido sobretudo para nomear alguns filmes de Resnais, mas principalmente os de Robbe-Grillet e de Marguerite Duras.

Os filmes do *nouveau cinéma* vinculam-se esteticamente ao romance do *Nouveau Roman* (Marguerite Duras e Nathalie Sarraute), assim como à dramaturgia do *Nouveau Théâtre* (Samuel Beckett, Eugène Ionesco). Estes têm em comum o modo como se relacionam com a linguagem. Autores, assim como os cineastas do *nouveau cinéma*, os *Nouveaux Romanciers*, contestam o mundo exterior, ordenado e significativo do real. Eles combaterão toda expressão literária e cinematográfica fundada sobre o mito da realidade, propondo a ruptura do laço mimético entre a coisa enunciada e seu referente. Não se trata de não ter nenhum referente, o que seria impossível, mas de dar uma outra função ao referente, abandonando a ilusão de representar a realidade tal como ela se apresenta.

Alain Resnais introduz os *nouveaux romanciers* no mundo do cinema. Seus dois primeiros longa-metragens, *Hiroshima mon amour* e *O ano passado em Marienbad* irão iniciar seus roteiristas, Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, na prática cinematográfica.

No cinema, os novos cineastas, como os novos romancistas, procuram desconstruir a realidade, mas enfrentam a irredutibilidade do real que a imagem impõe. Se, no universo literário, o escritor pode desviar-se do real por meio das palavras, na tela, esta prática

revelar-se-á um desafio, o qual os novos cineastas serão convocados a vencer. Eles terão como objetivo eliminar da imagem feita a partir de uma realidade (a dos atores no momento da filmagem) todo traço do real. Por isso, usarão de diversas manipulações, explorando as diferentes possibilidades oferecidas pela montagem, a composição, o cromatismo, o enquadramento, os movimentos de câmera e outras técnicas.

Para Bernard Pingaud, a característica descritiva própria a Robbe-Grillet, porque puramente geométrica, elimina as significações simbólicas, psicológicas ou sociais. A significação restringe-se à experiência particular do narrador, sendo este uma sorte de "*figure cachée*"¹⁷.

Pingaud considera que Robbe-Grillet compreendeu bem esta sorte de reviramento de um romance que, por querer escapar às significações, recai num sentido ainda mais esmagante; que no lugar de atingir a abertura almejada, encerra-se na repetição; que, esperando a objetividade máxima, atinge a subjetividade extrema. De certo modo, pode-se afirmar, essa atitude vai, paradoxalmente, resultar no resgate dos elementos dos quais o autor quis afastar-se: os dramas do personagem, o homem no centro, o humanismo literário, enfim.

O acaso, as escolhas, o passado que retorna nas lembranças são temas frequentes na obra de Resnais, diferentemente de Robbe-Grillet, mais preocupado com o afastamento da realidade. É interessante, no entanto, notar como, por vias distintas, Alain Resnais reafirma o projeto almejado pelo roteirista, a saber, a máxima

17. PINGAUD, B. Nouveau roman et nouveau cinéma. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 185, Spécial Noël, pp. 27-40.

subjetividade do texto. Enquanto Robbe-Grillet constrói um texto pautado por uma objetividade quase absoluta, o realizador inspira-se de uma dramaturgia construída sobre os modos tradicionais de narrativa.

Modernos, os dramaturgos – citados acima – que inspiraram Resnais inovam nas temáticas, mas, grosso modo, conservam uma linearidade narrativa se comparados a autores como Samuel Beckett e Eugène Ionesco, contemporâneos de *O ano passado em Marienbad*, cujos textos sustentam-se numa estrutura metadiscursiva, autorreferente e cíclica. A subjetividade que Resnais injetará no texto de Robbe-Grillet provém de uma dramaturgia onde o foco são os dramas da alma, estando o homem irreparavelmente no centro.

Talvez possamos nos perguntar: como poderia ser diferente? De que modo poderia ser trabalhada com atores a ideia inicial de Robbe-Grillet, que procura banir dos personagens traços da realidade, seja social, física ou simbólica? Como estimular, em 1960, um grupo de atores a compor personagens tão imprecisos que frequentemente são associados aos automatons de *A invenção de Morel*, novela do argentino Adolfo Bioy Casares?¹⁸ Tais questões constituem um exercício de reflexão que podem contribuir para uma melhor apreensão do contexto no qual estava inserido o criador, mas que não poderão explicar a obra.

18. O roteiro de Robbe-Grillet é associado à *L'Invention de Morel*, do escritor argentino Adolfo Bioy Casares. Perseguido politicamente na Venezuela, o narrador dessa história refugia-se numa ilha habitada por uma sociedade de autômatos que repetem eternamente gestos, palavras e ações. Quando descobre que os seres são projeções da máquina de Morel, criada para capturar principalmente Faustine, o narrador, que também se apaixona por ela, deixa-se capturar pelo invento para tentar “entrar no céu da consciência” da amada no plano dos simulacros. Robbe-Grillet

Apostamos que a ideia do enclausuramento, físico, social ou psíquico, surgiu como tema comum a ser trabalhado. Tema comum entre a temática do roteiro e o universo simbólico daqueles atores, em sua maioria vindos do teatro, situados nessa Paris do início dos anos de 1960.

São inferências que nos permitimos fazer no intuito de resgatar alguns elementos que foram determinantes no(s) instante(s) de criação dessa obra. Sabemos, no entanto, que o momento criativo ultrapassa os traços deixados pelo caminho. Diferentemente do que acontece em *O ano passado em Marienbad*¹⁹, processos criativos são sempre envolvidos por um enigma. Não se trata de um enigma a desvendar, mas a ser tomado como verdade: a das escolhas do criador, passíveis de serem, apenas parcialmente, desveladas. Principalmente no cinema, essa arte coletiva que abriga limites e possibilidades técnicas e vasto material humano.

REFERÊNCIAS

- ANOUILH, J. *Antigone*. Paris: Éditions de la Table Ronde, 2008.
- CASARES, A. B. *L'invention de Morel*. Paris: Robert Laffont, 1973.

sempre negou ter sido influenciado por essa novela, mas reafirmava sua admiração pela obra. Resnais desconhecia a obra, que não está efetivamente listada nos arquivos de preparação do filme. (MONZANI, J. À Sombra da Latino-América. *Olhar*. São Carlos, SP, UFSCar, ano 7, n. 12, pp. 123-126, 2005).

19. Durante muito tempo, crítica e público buscaram decifrar o enigma contido em *O Ano passado em Marienbad*. Não há nada a desvendar nesse filme. Há falhas, brechas, abertura proposital que o espectador, para dar-lhes um sentido, deve preencher.

- IBSEN, H. *Ibsen Théâtre – Rosmersholm*. Paris: Gallimard, 2006.
- _____. *Ibsen Théâtre – Un ennemi du peuple*. Paris: Gallimard, 2006.
- MARIE, M. *Nouvelle Vague: Une école artistique*. Paris: Armand Colin, 2005.
- MONZANI, J. À Sombra da Latino-América. *Olhar*. São Carlos, SP, UFSCar, ano 7, n. 12, pp. 123-126, 2005.
- PINGAUD, B. Nouveau roman et nouveau cinéma. *Cahiers du cinéma*. Paris, n. 185, Spécial Noël, 1966, pp. 27- 40.
- ROBBE-GRILLET, A. *O Ano passado em Marienbad*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *L'année dernière à Marienbad*. Paris: Éditions de Minuit, 1961.
- SARTRE, J-P. *Entre quatre paredes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. *Les Séquestrés d'Altona*. Paris: Gallimard, 1960.
- _____. *Huis clos – Suivi de Les Mouches*. Paris: Gallimard, 2000.
- SELIGMANN, G. *Ciné Regards*. INA. França. 1980.
- SILVA, S. M. O. da. *L'invention de la scène: l'analyse de la théâtralité dans L'Année dernière à Marienbad*. Paris, 2009. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual). Université Paris III Sorbonne Nouvelle.
- STANISLAVSKI, K. *La formation de l'acteur*. Paris: Payot et Rivages, 2001.
- THOMAS, F. *L'atelier d'Alain Resnais*. Paris: Flammarion, 1989.
- TCHEKHOV, A. *As três irmãs*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

FILMES

- HIROSHIMA MON AMOUR*. Direção de Alain Resnais. Produção de Samy Halfon e Anatole Dauman. Paris: Argos Films,

Como Films e Daiei Films, 1959. 01 DVD (86 min), DVD, son., color.

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD. Direção de Alain Resnais. Produção de Pierre Courau e Raymond Froment. Paris: Precitel e Terra-Film, 1961. 01 DVD (91 min), DVD, son., p/b.

LA VIE EST UN ROMAN. Produção de Philippe Dussart. Paris: Soprofilms, Films A2, Fidelity-Films, les Films Ariane, Filmédís, 1983. 01 DVD (110 min), DVD, son., color.

LOULOU: LA BOÎTE DE PANDORE. Direção de G. W. Pabst. Produção de Seymour Nebenzal Berlim: Carlotta Films, 1929. 01 DVD (133 min), DVD, mudo, P/B.

MÉLO. Direção de Alain Resnais. Produção de Marin Karmitz. Paris: MK2, Films A2, 1986. 01 DVD (112 min), DVD, son., color.

MON ONCLE D'AMÉRIQUE. Direção de Alain Resnais. Produção de Philippe Dussart. Paris: *Les Films Galatée, Gaumont, Andréa Films e T.F 1.*, 1980. 01 DVD (125 min), DVD, son., p/b.

ON CONNAÎT LA CHANSON. Direção de Alain Resnais. Produção Bruno Péseroy e Michel Seydoux. Paris: Arena Films e Alia Film, 1997, 01 DVD (120 min), son., color.

PAS SUR LA BOUCHE! Direção de Alain Resnais. Produção de Bruno Péseroy. Paris: Pandora, 2003. 01 DVD (115 min), DVD, son. color.

SMOKING/NO SMOKING. Direção de Alain Resnais. Produção de Bruno Péseroy e Michel Seydoux. Paris: Arena Films, Alia Film e CNC, 1993. 02 DVDs (140 min e 145 min), DVD, son., color.

ARQUIVOS

Fonds Sylvette Baudrot, Bibliothèque du Film. 1950-2004, Paris, 2004.

Fonds Delphine Seyrig, Bibliothèque Nationale de France (Département des Arts du Spectacle), Paris, 2002.