

MARIENBAD, A ÚLTIMA VERSÃO DA REALIDADE*

André Parente**

O ano passado em *Marienbad* (1961) é um filme de bifurcações: bifurcação da história contada, que passa por presentes contraditórios, impossíveis, como diria Leibniz, e passados modificáveis, ou seja, não necessariamente verdadeiros; bifurcação do som e da imagem, que se repetem e se contradizem a todo momento; bifurcação dos autores do filme, um sendo Resnais e o outro seu roteirista, Robbe-Grillet, cada um invocando, a partir do filme, uma leitura possível; bifurcação do próprio cinema, que com *Marienbad* conseguiu atingir novas dimensões: *Marienbad* é, juntamente com a *Regra do jogo* e *Cidadão Kane*, um filme chave, que reinventa a estética do paradoxo, estética do simulacro. Enfim, *Marienbad* é o primeiro filme de pura ficção da história do cinema, ou seja, aquele que, dando a ilusão de falar de algo, só fala de si próprio: paradoxalmente, *Marienbad* é também um documentário que joga sobre a matéria mítica do cinema e seus dispositivos de representação.

Bifurcação 1

Podemos, para começar, dizer que *Marienbad* é um filme que pertence tanto a Resnais quanto a seu roteirista, o grande romancista e cineasta Alain Robbe-Grillet, cuja cinematografia é lamentavelmente desconhecida no Brasil.

Gostaria de lembrar *Tabu*, obra-prima dirigida por Murnau e roteirizado por Robert Flaherty, o documentarista americano. Muito se discutiu no sentido de saber se *Marienbad* e *Tabu* pertenciam mais à concepção cinematográfica do diretor ou do roteirista.

O caso de *Marienbad* ainda é mais interessante, pois a estrutura do filme é como

* Este texto é a transcrição de uma comunicação realizada na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, por ocasião da mostra *Cinema e psicanálise*, realizada em outubro de 1993.

** Coordenador do Núcleo Cultura e Tecnologia de Imagem (ECO/UFRJ); organizador dos livros: *Yasujiro Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*, Ed. Marco Zero, 1990, e *Imagem - Máquina, A era das tecnologias do virtual*, Ed. 34, 1993.

uma espécie de geometria variável, uma imagem cristal, cujas faces apontam para uma concepção da imagem que ora pertence a Resnais, ora pertence a Robbe-Grillet.

A estrutura do filme, de fato, é, ao contrário do que parece, muito simples: o passado é a substância, modificável, o presente é a forma, inextricável, e a matéria são os próprios dispositivos de representação do cinema, seus agregados sensíveis, imagens e sons. Como veremos mais adiante, Resnais parece privilegiar o passado, ou seja, a substância, embora fazendo dela uma substância modificável, indeterminada: um passado que nunca foi presente, como diria Bergson.

Lembramos que o passado dos personagens de Resnais são sempre indeterminados: não sabemos nada do passado da mulher em Nevers, em *Hiroshima mon amour*, nem do grande amor passado entre Helena e Alfonso em *Muriel*, nem dos riscos corridos por Diego em *La guerre est finie*, nem se Claude Ridder deixou de propósito ou não morrer sua mulher em *Je t' aime, je t' aime*.

Já Robbe-Grillet privilegia o presente e sua estruturação inextricável. Para ele, cada filme conta a história de um personagem que não pára de se inventar, reinventando a realidade, sempre no presente, mesmo que essas realidades sejam contraditórias, impossíveis. Robbe-Grillet ataca o último bastião da verossimilhança, fazendo de forma que cada narrador seja personagem de um outro narrador, como no conto borgeano *As ruínas circulares* e nos contos imemoriais de tradição pagã em que a narração não se encarna, mas, ao contrário, instaura uma incerteza, um vazio, um movimento através do qual a narração se torna puro canto de sercia, que suspende a estrutura transitiva e atributiva da linguagem.

Os filmes de Robbe-Grillet se fecham sobre a imanência que não remete a outra realidade senão a do próprio filme. Trata-se de cortar a via a um sentido escondido por detrás das aparências, a um cinema das representações vividas. E, no entanto, o filme não deve ser apenas uma estrutura vazia que, segundo os críticos de tradição estruturalista, nos faria escorregar de um significante a outro. Para Robbe-Grillet, o que interessa são os efeitos de personagens, ou seja, os personagens enquanto pura vontade de potência (= pura exterioridade), que têm como lema trágico: *ne pas être ou bien jouer*.

Resnais é mais ambíguo, menos radical. Para ele, é preciso que o filme seja algo além dele mesmo, que o filme nos dê uma razão de crer no mundo em que vivemos, através de uma luta contra as petrificações do passado e seus reflexos no presente. Ao contrário do que se pensa, Resnais não é um cineasta do imaginário: de tanto se esquivar do imaginário, ele impede que o real se degrade em imagem mental psicológica. Se há um curto-circuito entre o real e o imaginário, é para melhor acentuar uma terceira dimensão

da imagem que é o tempo. Mas esse tempo não é o passado. De tanto se esquivar do presente, Resnais impede o passado de se degradar em lembrança, em petrificações. Cada lençol do passado, cada curto-circuito real-imaginário solicita, a um só tempo, diversas funções mentais: a lembrança, o esquecimento, a falsa lembrança, a imaginação, os sentimentos...

É o sentimento que se estende sobre uma zona de tempo, e se matiza de acordo com sua fragmentação, suas variações... Repetidas vezes Resnais declarou que não eram os personagens que o interessavam, mas os sentimentos. Os personagens são presentes, mas os sentimentos suas sombras que mergulham no passado. Os sentimentos se tornam personagens, como sombras pintadas no parque sem sol de *Marienbad*: estátuas... O sentimento é o que não pára de trocar, de circular, de uma região do tempo a outra, à medida que as transformações se fazem. Porém, quando as próprias transformações formam regiões do tempo que atravessam todos os outros — por exemplo, o teatro, as petrificações dos hóspedes, etc. —, é como se o sentimento liberasse a consciência ou o pensamento do qual ele estava prenhe: uma tomada de consciência segundo a qual as sombras são as realidades vivas de um teatro mental, e os sentimentos, as verdadeiras figuras de um jogo cerebral bem concreto. É a hipnose que revela o pensamento a si próprio. Resnais faz dos personagens sentimentos, e destes, movimentos de pensamentos que se tornam personagens. Resnais repete que só se interessa pelo que se passa no cérebro como memória da espécie e do mundo. Se os sentimentos são as idades do mundo, o pensamento é o tempo não cronológico que lhes corresponde. O pensamento é o conjunto de relações não localizáveis entre regiões do passado, a continuidade que as envolve e as impede de se petrificar e se imobilizar.

No cinema, diz Resnais, algo deve se passar em torno da imagem, atrás e até mesmo no interior da imagem; é o que ocorre com a imagem-tempo, onde o mundo se torna memória, cérebro, superposições das idades ou lóbulos... a tela sendo a membrana cerebral (Deleuze).

Bifurcação 2

Do ponto de vista formal, os três primeiros longas-metragens de Resnais — *Hiroshima, mon amour* (1959), *L'année dernière à Marienbad* (1961), *Muriel* (1963) — parecem formar uma trilogia. *Hiroshima* exprime a relação, sempre tensa, entre a realidade exterior e o universo mental dos personagens. A partir de *Hiroshima*, os dois filmes ulteriores vão privilegiar um dos aspectos da relação: *Marienbad* é um universo interior como estrutura vazia de temporalidade vivida; *Muriel* é a realidade exterior tornada música e emoção.

Mas Resnais, tendo começado com documentários, nunca abandonou um certo confronto com a História e com o tempo. Para Resnais, a História remete em primeiro lugar à memória. A memória é ao mesmo tempo individual e coletiva, memória individual se fazendo memória do mundo: *Toda a memória do mundo* (sobre a biblioteca nacional francesa) e *Nuit et Bruillard* (sobre os campos de concentração).

Mas se há uma relação de *Marienbad* com uma memória do mundo, ela é em primeiro lugar memória do próprio cinema. *Marienbad* não é apenas um jogo de sedução individual, ele é mais propriamente um jogo de sedução em que os personagens principais são partes da história do cinema. Daí essa idéia de fazer um filme que usa de uma memória individual para, indiretamente, contar a própria história do cinema.

O filme é uma construção em abismo que não é senão sua própria repetição. O que é dúbio no filme não é apenas o encontro passado em *Marienbad*, mas o próprio passado do cinema, sua história, seus mitos, seus dispositivos de criação de ilusão e sentimentos.

Do ponto de vista da história do cinema, enquanto os cineastas do cinema novo mundial — da *Nouvelle Vague* ao Cinema Novo — tentavam destruir a imagem especular cinematográfica, Resnais construía, ao pé da letra, um grande túmulo para as petrificações (e mistificações) sentimentais produzidas pelo cinema. O lado sepulcral-lúgubre aparece desde a apresentação do filme, com suas pedras de mausoléu, antes mesmo que se penetre no grande mausoléu barroco alemão. A música de órgão não seria uma missa à memória do cinema? O imaginário aqui presente não remeteria ao próprio imaginário do cinema, com suas mitologias próprias, com suas intrigas romanescas envolvendo sedução, adultério, violação, assassinato e fuga? O mundo mítico das estrelas de cinema e seus signos mundanos, a riqueza, a alta-costura, o grande hotel, a convenção dos gestos ao mesmo tempo teatrais e petrificados? E o que dizer da cena de teatro, em que esse mundo se oferece a si mesmo como espetáculo?

Bifurcação 3

Em *Marienbad*, tudo é imagem de imagem, anulando qualquer profundidade, qualquer referência a um fora. E, no entanto, o filme é mesmo e outro, repetição e diferença. Se fôssemos buscar uma realidade primeira, uma espécie de cena primitiva, ela seria encontrada em qualquer lugar: a prova fotográfica, o encontro em *Marienbad*, o teatro no grande hotel, a cena da violação... cada uma levando a um personagem que remete, em última instância, aos próprios mecanismos do filme e do cinema. *Marienbad* não toma nenhuma posição sobre o mito nem sobre o cinema, e no entanto sua novidade é que *Marienbad* é o primeiro filme de pura ficção cinematográfica. Entretanto, este para além

do princípio da realidade, em *Marienbad*, é a prova de que, no cinema, o princípio da realidade é a mais pura ficção.

Mas é preciso que o filme se dê com uma imagem que vem do fora: e o que vem do fora é o pensamento. Um *pensamento do de-fora*, diria Blanchot.

Bifurcação 4

Marienbad pertence a esse cinema da imagem-tempo, cinema do simulacro entendido como potência do falso. Cinema que, tornando indiscernível a verdade e o falso, faz do falso uma grande vontade de potência, uma força criadora.

Marienbad põe em crise a forma de representação do cinema clássico, pelo simples fato de que nesse filme, tanto os personagens quanto suas ações são indeterminadas, arruinando a possibilidade de representação, uma vez que o filme se dá como uma escultura mutante, que se modifica à medida que ela se descobre. Quem é o personagem X que tenta demonstrar a existência de um encontro com a mulher A, no ano passado em *Marienbad*: um sedutor, certamente; um louco, talvez; um sonhador que suscita sonhos; um mentiroso assassino?

O personagem X é, em todo caso, como Proteu. Lembramos que Proteu é um deus grego cujas formas são indeterminadas. Um dia sua filha resolveu questioná-lo sobre sua identidade. A cada questão da filha, Proteu respondia com uma nova aparência. Ora ele era água, fogo ou pantera. Cada resposta de Proteu é uma resposta local e uma ausência de resposta global. Proteu é pura máscara, como Kane, que não deixa se reduzir a uma identidade última, subsumida por detrás das diversas aparições. Proteu se mostra se escondendo e se esconde se mostrando. Tal é o paradoxo do filme: cada imagem, cada fala, cada personagem mostra e esconde ao mesmo tempo. Cada um deles se constrói e se destrói ao mesmo tempo. Tal é a lógica do filme. Há um curto-circuito entre a imagem atual e seu reflexo, virtual. O atual é o que é, ou o que remete ao reconhecimento do que é, e o virtual é o que destitui e dessubstancializa o que é, o que o contradiz. Proteu é e não é ao mesmo tempo. Mas o que é Proteu quando ele não é mais água e não é ainda fogo? É puro interstício, forma vazia do tempo.

Bifurcação 5

Para Robbe-Grillet, o filme assume o ponto de vista da mulher A, já que nada é senão um efeito do personagem X com suas técnicas de sugestão — em cada filme de Robbe-

Grillet, o personagem principal é no fundo um falsário —, e afirma a possibilidade de presentes contraditórios, tão contraditórios quanto o personagem.

Para Resnais, algo se passou realmente o ano passado em *Marienbad*, como insiste em afirmar o homem X, mas esse algo não se confunde com suas lembranças nem as denegações da mulher A: esse algo, Resnais o tem como um puro virtual, que faria do passado uma imagem nova, que não se confunde com o antigo presente, qualquer que ele tenha sido. Ou seja, a dificuldade não está em exorcizar as imagens da lembrança dos personagens, mas, ao contrário, fazê-las renascer para que a vida possa sair viva desse imenso hotel, lúgubre, de escapar do imaginário lúgubre do cinema, que é a maior ficção.

Bifurcação 6

Que se adote a leitura sugerida por Robbe-Grillet (X é um sedutor ou talvez um louco, ou alguém com forte poder de sugestão, e tudo existe no presente do filme) ou a leitura de Resnais (algo se passou em *Marienbad*), o que impressiona em *Marienbad* é a multiplicidade de leituras possíveis.

No fundo, *Marienbad* rompe com toda a base da lógica ocidental que, desde Aristóteles, se faz sobre o princípio de não contradição. O filme afirma a existência e a inexistência do encontro ao mesmo tempo. Ou seja, A e não A, eis a lógica capaz de nos fazer liberar dos grilhões do passado e da razão, através de um por vir das linguagens e da vida.

Para terminar, gostaria de citar uma frase de Robbe-Grillet, que considero um cineasta tão importante quanto Resnais: “O bom personagem do romance ou do cinema deve antes de tudo ser dúbio. A intriga será tanto mais ‘humana’ quanto mais equívoca. Enfim, o filme ou o livro será tanto mais verdadeiro quanto mais ele comportar contradições”.

Referências bibliográficas

- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
RESNAIS, Alain et ROBBE-GRILLET, Alain, *Études cinématographiques* n° 92.
ISHAGHPOUR, Youssef. *D'une image à l'autre*. Paris, Denoel/Gonthier, 1982.
WUILLEUMIER, Marie-Claire Ropars. *L'écran de la memoire*, Paris: Seuil, 1970.