



jogo cênico de Marienbad - marcas do teatro na narrativa fílmica

Sônia Maria O. da Silva **1**

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar algumas características da narrativa de *O Ano passado em Marienbad* (Resnais/Robbe-Grillet, 1961), pontuando especialmente os traços de uma narrativa cênica, elementos fortemente marcantes nessa obra. Destacaremos com maior ênfase a presentificação da cena, aspecto que, para ser abordado, será tomado a partir da idéia de área de jogo.

Palavras-chave: narrativa, cena, área de jogo, cinema, teatro.

Abstract: *I intend to show in this paper some characteristics of the narrative of Last Year in Marienbad (Resnais/Robbe-Grillet, 1961), pointing, specially, the traces of a staged narrative, elements strongly importants in this work. We will detach with major enphasys the presentification of the stage, aborded will take from idea of playing area.*

Key words: narrative, stage, playing area, cinema, theater.

1 Introdução

1 Doutoranda em Cinéma et Audiovisuel na Université Sorbonne Nouvelle (Paris III) sob a direção do professor Michel Marie. Bolsista Capes.

2 *L'année dernière à Marienbad.* Direção: Alain Resnais. Roteiro e diálogos: Alain Robbe-Grillet. Direção de fotografia: Sacha Vierny. Montagem: Henri Colpi et Jasmine Chasney. Música: Francis Seyrig. Produtores executivos: Pierre Courau (Précitel), Raymond Froment (Terra-Film). Filmagens externas em Munique (Castelos de Nymphenburg, de Schleissheim etc) et Studios Photonosor (Paris).

O ano passado em Marienbad **2** mostra um jogo de sedução entre uma mulher e dois homens num luxuoso hotel. Na tela, os personagens são anônimos. No roteiro, são identificados por X (Giorgio Albertazzi), A (Delphine Seyrig) e M (Sacha Pitöef).

A história gira em torno da seguinte estrutura: X tenta fazer A lembrar-se de que ambos se conheceram no ano anterior, quando teriam combinado o atual reencontro. A cada vez que X tenta levar a personagem de Seyrig a recordar o que teria acontecido no ano precedente, esta nega veementemente os fatos apresentados. M, aparentemente o marido de A, intervém em várias seqüências pontuando assim o diálogo entre a mulher e seu sedutor.

A primeira vista, trata-se de uma história de sedução - incluindo-se traição - qualquer; Ou, como pontuou uma crítica publicada em *Arts* (1961), à época do lançamento do filme, os *tours* dessa narrativa histerizante bem poderiam ser resumidos

pela velha fórmula : "Nós não nos conhecemos de algum lugar ?" A análise que propomos aqui, no entanto, não se limita à diegese do filme. Em vez disso, busca oferecer uma leitura que não separe "*chose-racontée*" e "*chose-racontante*", prática que descartaria da obra o que nela se impõe como mais valoroso.

Construído por uma narrativa fluida e circular, o filme não obedece a uma estrutura clássica dada por um começo, um meio e um fim. Consequentemente, a obra não se submete a uma análise em que se busque organizar uma linearidade temporal das ações das personagens pois é inútil tentar distinguir se o passado narrado por uma delas pertence a sua imaginação ou se integra, de fato, o presente diegético da obra.

Embora indicadas com precisão na versão original do roteiro decupado, temporalidades como real e imaginário não aparecem de forma precisa na tela. Ao espectador é dado apenas um amálgama de imagens, uma construção incessante de cenas que teriam acontecido num tempo qualquer, representações de uma instância fabuladora, cujo trabalho se revela infindo. A representação - noção que atravessa todo o filme -, será, portanto, tomada em seu sentido teatral; e, mais especificamente, como a ação de apresentar cenas a partir da criação de uma *área de jogo*.

A cena e a *mise en scene* **3** geralmente não são objeto de pesquisa nos estudos em cinema. Não encontra-se com frequência análises fílmicas que abordem tais conceitos, ficando o jogo entre os atores e sua interferência sobre o conjunto do filme um ponto cego nos estudos do cinema. Por essa razão, analisar *Marienbad* a partir da cena - do jogo dos atores e não exatamente do plano sequência - implica um resgate das teorias provenientes do campo teatral. Sobre a relação entre campos semióticos diferentes, é importante observar que:

3 Com o objetivo de resguardar o sentido de movimento, de processo de construção, evocado pelo verbo *mettre*, manteremos a expressão francesa *mise en scène* em vez de usarmos o termo português direção.

[Il y a des] frontières qui ne seront pas envisagées, en soi, comme limites nécessairement infranchissables, mais plutôt comme lignes de partage entre les champs d'action respectifs des diverses instances responsables des types de communication narrative envisagés. (Gaudreault, 1989: 12).

De fato, teatro e cinema possuem fronteiras intransponíveis, sobretudo as que se referem ao veículo semiótico pelo qual ambos se manifestam. Nossa análise tentará exatamente lançar alguns pontos de luz sobre o que seriam as linhas de partilha entre os dois campos, respeitando, evidentemente, os limites impostos por cada um deles.

Entretanto, julgamos necessário fazermos antes algumas considerações sobre o contexto cultural no qual surge *Marienbad* e sobre a relação do filme com o *Nouveau Roman*, a *Nouvelle Vague* e o *Nouveau Cinema*.

2 Nouveau Roman, Nouveau Cinema = novas imagens

O ano passado em *Marienbad* é catalogado como um filme do *nouveau cinéma*, termo criado para classificar uma certa tendência ocorrida entre alguns realizadores da *Nouvelle Vague*, cujas limitadas produções não lhe permitiram aceder a um *status* de escola ou estilo propriamente ditos. Isso quer dizer que o *nouveau cinéma* jamais foi definido como um campo de aplicação não tendo sido também um conceito forjado pela imprensa da época, como teria acontecido com a *Nouvelle Vague*, no dizer de François Truffaut **4** (Truffaut *apud* Murcia, 1998: 14).

4 Segundo Truffaut, a *Nouvelle Vague* não teria sido exatamente uma escola nem um movimento estético mas uma invenção da imprensa que reuniu 50 novos nomes de realizadores, despontados em dois anos, numa área em que, normalmente surgiam apenas dois ou quatro nomes por ano.

Assim, o termo *nouveau cinéma* - sempre grafado em caixa baixa - seria uma criação da "pensée" universitária parisiense dos anos 60, sendo os filmes que receberam essa definição pouco divulgados para o grande público, ficando restritos a um limitado circuito de cinéfilos. Vale ressaltar que, efetivamente, os filmes reunidos sob o signo do *nouveau cinéma* são, grosso modo, realizações de Resnais, Robbe-Grillet e Marguerite Duras.

A denominação *nouveau cinéma* é, porém, mantida por duas razões principais: a primeira, já mencionada anteriormente, diz respeito às diferenças existentes entre essas obras e as da *Nouvelle Vague*. Entre tantas diferenças, destaca-se o fato de que, excetuando-se as realizações de Godard, os filmes da *Nouvelle Vague* eram todos naturalistas e, em geral, reproduziam a organização temporal do romance clássico, características totalmente refutadas pelos *nouveaux cinéastes*.

A segunda razão que garante a especificidade das obras desses realizadores refere-se às semelhanças existentes entre os filmes do *nouveau cinéma*, as obras do *Nouveau Roman* (Marguerite Duras et Nathalie Sarraute, entre outros) e as do *Nouveau Théâtre* (Samuel Beckett, Eugène Ionesco etc). E o ponto em comum entre todos esses autores - escritores e cineastas - é a referência feita à linguagem, marca presente em todas as suas obras.

A repetição, a estrutura fragmentada e a metadiscursividade identificam as obras dos *nouveaux romanciers*. Seja nos personagens beckettianos (como em *Malone meurt*, por exemplo) ou nas personagens de Duras (*Hiroshima mon amour*), a dúvida, a hesitação e o discurso auto-referente materializam, em aspectos formais, as características acima descritas.

Segundo Claude Murcia, os *nouveaux romanciers*, assim como os novos cineastas, contestavam o mundo exterior, ordenado e significativo, apresentado pelo romance tradicional. Eles atacavam os fundamentos da expressão literária e cinematográfica baseadas sobre o mito da realidade. Por isso, propunham a destruição da ilusão referencial ou a relação mimética convencionalmente estabelecidas entre a "chose énoncée" e seu referente. (Murcia, 1998: 82).

Os *nouveaux romanciers* reconheciam que não se tratava de impor a ausência absoluta do referente, o que seria impossível, mas de encontrar uma outra função para este, abandonando, assim, a ilusão de representação da realidade. "*Il s'agit donc bien de créer un nouveau réel, différent du 'réalisme' et de ses conventions périmées.*" (Idem : 1998, p.85). Dessa forma, esses autores trabalhavam com um conceito de real distinto de realidade, aproximando-se mais da noção lacaniana, que toma o real como o que é inaceitável. Ainda segundo Murcia, o *Nouveau Roman* :

... une réalité sociologique et culturelle géographiquement localisée (phénomène parisien) et historiquement circonscrit (années cinquante et soixante, essentiellement). En tant que groupe, il doit en partie son existence aux réactions violentes qu'il suscite dans la presse. De la même façon que le scandale d'*A bout de souffle*, en 1960, entraînera la cohésion d'une "nouvelle vague" encore dispersée et embryonnaire, la polémique qu'entraîne la publication du *Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, en 1955, attire l'attention du monde littéraire sur un nouveau type de roman qui est loin de rallier tous les suffrages. (Idem, op. cit., : 20) 5

A multiplicidade de origens de seus escritores (Beckett, irlandês, Duras, asiática, Sarraute, russa) - outra marca do *Nouveau Roman* - imprimiu ao movimento um espírito de diversidade, ao mesmo tempo em que dificultava sua

5 Apesar de o *nouveau roman* ser, em geral, considerado um fenômeno tipicamente parisiense, as características da obra dos escritores desse grupo podem ser encontrados em escritores de origens diferentes. Uma narrativa fluida, carregada de imagens que misturam o sujeito racontante e sua forma de racontar a história, bem como uma grande liberdade na utilização da linguagem são traços que marcam, por exemplo, a obra da escritora brasileira Clarice Lispector, sobretudo em livros como *A paixão segundo G. H.*, *Um sopro de vida* e *Uma aprendizagem* ou o livro dos prazeres. Nesse último, a infinitude discursiva é dada por uma narrativa que começa por uma vírgula e termina em dois pontos. No Brasil, existem algumas experiências cinematográficas inspiradas na obra de Lispector, sendo a mais importante *A Hora da Estrela* (1985), adaptação feita por Suzana Amaral de romance homônimo da escritora, publicado em 1977.

classificação em torno de uma unidade. Apesar da diversidade presente também nas temáticas, o contexto político vigente e as guerras apareciam como uma constante nas obras dos *nouveaux romanciers*.

Todas essas características são também facilmente verificáveis nos filmes dos *nouveaux cinéastes*, principalmente os de Resnais, Robbe-Grillet e Duras. Em, por exemplo, *Hiroshima mon amour* (1959) e *Nuit et Brouillard* (1956), ambos dirigidos por Alain Resnais, o tema central é a questão da memória e a representação da guerra. As semelhanças existentes entre as obras dos *Nouveau Roman* e as do *nouveaux cinéma* determina este último como correspondente do primeiro no campo do cinema. E não a *Nouvelle Vague*, como se costuma considerar.

Un nouveau cinéma se développe donc parallèlement à la nouvelle vague, dans son ombre, et dans un sens fort différent. Travaillant à contre-courant du cinéma dominant, il tente de s'évader de la représentation mimétique, élaborant de nouvelles images mentales, temporelles, sonores. Seul, au sein de la Nouvelle Vague, le travail d'expérimentation inlassable de Godard offre des points communs avec les préoccupations des nouveaux cinéastes. Et si la production filmique de Robbe-Grillet, parce qu'elle est abondante et cohérente, parce qu'elle est soutenue à la fois par son œuvre romanesque et sa pensée théorique, apparaît légitimement comme le pilier central de l'édifice, d'autres cinéastes le précèdent et l'accompagnent dans sa démarche novatrice. (Ibidem, op cit : 32-33)

Marienbad provocou na área do cinema uma reação semelhante à provocada, por exemplo, por *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, no campo do teatro. A ausência de uma linearidade temporal (passado, presente, futuro), além de uma narrativa em que a ação não é determinante, caracterizam filme e peça, obras em que a cena em si impõe-se como o que há de mais importante.

3

Narrar e mostrar no filme - o primado do cênico sobre o escritural

Pressupomos algumas noções provenientes da narratologia fílmica, especialmente dos trabalhos de Christian Metz, Albert Laffay e, mais recentemente André Gaudreault. Não se trata aqui de discorrermos exaustivamente sobre as diferentes vias tomadas por cada um desses autores. Em vez disso, trata-se apenas de evidenciar que, de Metz, tomaremos a noção de narrativa. Para ele, uma narrativa é uma *séquence temporelle* separada do mundo real por dois elementos específicos : o começo e o fim. (Metz, 1968: 27).

À essa noção, incorporaremos as idéias de André Gaudreault, cuja tese principal estabelece que a narrativa no cinema se articula em torno de duas instâncias: a *narração* e a *mostração* (Gaudreault, 1989 : passim). Gaudreault parte de grandes referenciais da narratologia literária para desenvolver um estudo de narrativa que incorpore as especificidades do fílmico.

Ele retoma Gerard Genette, para quem no domínio da narrativa existem apenas duas instâncias organizadoras - o autor e o narrador -, para avançar posteriormente, questionando que, no cinema, demarcar *quem narra* é uma atividade bem mais complexa. Diferentemente da literatura, em que o narrador cumpre seu papel de maneira explícita, a narrativa no cinema, dada a multiplicidade de suportes que concorrem para a expressão desse meio (sons, imagens, planos, granações), inclui diversas outras instâncias intermediárias, sendo a maior parte específicas da construção do filme (luz, montagem etc). (Gaudreault, 1989: 9)

6 Resnais, Robbe-Grillet e Marguerite Duras.

A explicitação do narrador na literatura nem sempre é evidente, e sua forma de atuação pode não ser também nítida. Erich Auerbach (1968: 527), em estudo sobre o romance *To The Lighthouse*, de Virginia Woolf, nos mostra como, em alguns momentos do texto, são introduzidas vozes que não pertencem ao narrador, até então condutor da estória, nem se trata de uma intervenção direta da autora. Em alguns momentos, a personagem Mrs. Ramsay é descrita de uma forma que foge completamente à impessoalidade do narrador que inicia o texto e, dada a maneira hesitante, inquisidora e perscrutadora com que a personagem é apresentada, também não pode ser exatamente Virginia Woolf, que falaria de sua criação com mais objetividade. Para o autor, é Woolf que fala, mas não diretamente, como autora empírica que é: fala como uma outra instância construtora de sentido. Quem fala nesse momento, ainda segundo Auerbach, é alguém que, não conhecendo Mrs. Ramsay, descreve apenas uma impressão subjetiva a partir da impressão que tem ao ver o seu rosto. (Idem, *op cit*: 527).

7 Gaudreault utiliza a expressão narrativa escritural, e não narrativa escrita, para diferenciar o produto, a narrativa, (*le récit*) do veículo, a escrita (*l'écrit*). Afinal, acrescenta o autor, falamos de uma narrativa fílmica e não de uma narrativa filmada.

Mesmo na literatura, os estudos de narratologia (e de áreas afins) consideram a noção de um outro elemento, distinto do autor e dos narradores (explícitos e/ou implícitos), que se caracteriza pelas mudanças bruscas de tempo narrativo, de foco, de ponto de vista, enfim, a irrupção de uma alteridade, fugindo ao normativo introduzido e conduzido pela narrativa até o momento em que esta escapa à ordem **6**. No dizer de Umberto Eco (1974: *passim*), esse outro elemento pode muito bem ser traduzido por *estilo*, uma vez que é essa *singularidade* que diferencia uma obra - ou conjunto de obra - de uma outra.

No caso do cinema, a complexidade narrativa, apesar de ainda não estar colocada de maneira clara, afirma Gaudreault, alimenta um debate que surge desde as primeiras teorias, num período em que este ainda era pré-narrativo. Para ele, o verdadeiro precursor da narratologia fílmica é provavelmente Albert Laffay que, em seus primeiros estudos, nos anos 60, já declarava que "*todo filme se organiza em torno de um centro lingüístico virtual que se situa fora da tela.*" (Laffay *apud* Gaudreault 1989: 10)

Laffay propõe a figura do *Grand Imagier*, definida como uma "*presença virtual escondida por trás de todos os filmes*" (idem: 10) É Gaudreault quem chama a atenção para que não confundamos o *Grand Imagier* com a figura do narrador verbal que, muito comumente, alguns filmes trazem. Para ele, o narrador verbal não passa de um coadjuvante do *Grand Imagier* de Laffay, podendo corresponder também ao *narrador implícito* da narrativa escritural. (idem : *ibidem*) **7**

Gaudreault chama a atenção para o fato de que os estudos da narratologia moderna revelam distorções, sendo a principal delas o fato de, ao retomar os Antigos, reproduzir a oposição entre Mimese e Diegese, feita por Aristóteles. Para o autor, daí decorreria a concentração exclusiva do escritural entre os estudos narratológicos. Sugerindo adaptar tais reflexões ao contexto atual, em que o cinema ocupa posição de destaque entre as formas de comunicação narrativas contemporâneas, Gaudreault resgata as noções de Platão sobre mimese, para concluir que narrativa fílmica e narrativa cênica compartilham uma base comum: a mostração (representação de atos em si). Por esse aspecto, destaca, a narrativa fílmica se aproximaria mais da narrativa cênica do que da escritural.

O autor inclui ainda algumas considerações de Claude Bremond, para quem a condição para haver narração é a *transformação*. Segundo Bremond (Bremond *apud* Gaudreault, *op cit*: *passim*), sem transformação, não existe história.

Uma mensagem é considerada como narrativa (ou como comunicando uma narrativa, por Bremond) quando apresenta um sujeito qualquer inscrito em algum processo de transformação, e que o sujeito esteja colocado num tempo t, depois t + n e que ele contenha no instante t + atributos que o caracterizavam no instante t." (Idem : 45)

Embora todo plano, reitera Gaudreault, seja, por definição, uma sucessão de imagens em movimento (transformação), isso não significa que ele seja, necessariamente, uma narrativa. É necessário que a transformação não se reduza a uma mera substituição. Para ser narrativo, então, um plano deve necessariamente : não ser exatamente igual ao anterior e não ser completamente diferente do anterior. Dito de outra forma, é necessário que haja traços de semelhanças, mas que não sejam completamente iguais. Seguindo essas considerações, o autor conclui que existem pelo menos dois tipos de planos no cinema que ele não classificaria como narrativo: *l'arrêt sur l'image* (plano imóvel/sujeito filmado e câmera) - neste não haveria transformação - e a *seqüência de fotogramas diferentes*, cada um representando um objeto novo.

Gaudreault prossegue definindo que há dois níveis de narrativa fílmica. O primeiro corresponde a uma micro-narrativa, comunicada por cada plano e que se constitui como base sobre a qual é engendrada um segundo nível narrativo, superior, que nasce da justaposição das micro-narrativas comunicadas para cada plano. Assim, um filme com vários planos é um enunciado narrativo de segundo nível composto de vários enunciados narrativos de primeiro nível (tantos quanto haja planos). Esses dois níveis agem como camadas superpostas da narratividade, que corresponderiam à cada uma as articulações da dupla mobilidade característica do cinema.

Partindo dessas conclusões de Gaudreault, para quem, cabe enfatizar, a narração fílmica seria a resultante da combinação entre as narrativas cênicas e escriturais, convertidas no filme em narração e mostraçã, respectivamente, lançamos a seguinte pergunta: quais são os traços do cênico conservados na mostraçã quando da narrativa fílmica? Ou ainda: o processo de mediação operado pelo significante fílmico (em toda a amplitude dos efeitos do dispositivo técnico) sobre a cena tomada plano sequêcia apaga completamente os traços de uma herança teatral? A análise que se segue visa a apontar para algumas respostas possíveis a tais indagações. Pretendemos, ao tentar respondê-las, estabelecer algumas marcas de partilha e de limite entre teatro e cinema.

4 A cena - Entre o imaginário, a representação e a mostraçã

Marienbad é composto por cenas; cenas desorganizadas pour uma montagem que não hesita em abandonar a ordem e as sequências temporais normais. Falar de cena é falar de representaçã. No domínio da ficção, construir uma cena é apresentar algo que originariamente pertence a um espaço diferente daquele onde se passa a (re)representaçã. Si tomamos o cinema e o teatro como estruturas significantes, podemos considerar que o primeiro contém a cena em si, enquanto o segundo a apresenta apagando o significante. Isso quer dizer que, no teatro, mesmo que a cena representada tenha fontes no texto, ou no imaginário do *metteur en scene* ou ainda dos atores, o que se vê no momento da apresentaçã é a cena em si. No cinema, diferentemente, o espectador vê um passado eternamente aprisionado na película.

Le propre du cinéma n'est pas l'imaginaire qu'il peut éventuellement représenter, c'est celui que d'abord il est, celui qui le constitue comme signifiant (l'un et l'autre ne sont pas sans rapport ; s'il est si apte à le représenter, c'est bien parce qu'il l'est ; pourtant, il le reste lorsqu'il ne le représente plus). (...) L'imaginaire, par définition, combine en lui une certaine présence et une certaine absence. Au cinéma, ce n'est pas seulement le signifié fictionnel, s'il y en a un, qui se rend ainsi présent sur le mode de l'absence, c'est d'abord le signifiant. (Metz, 1984 : 64)

Sobre essa característica de *ausência*, própria ao cinema, bem como sua relação com o teatro, é Jacques Aumont quem nos lembra que:

Le cinéma a en effet ce pouvoir d'"absenter" ce qu'il nous montre : il l'a 'absente' dans le temps et dans l'espace puisque la scène enregistrée est déjà passée et qu'elle s'est déroulée ailleurs que sur l'écran où elle vient s'inscrire. Au théâtre, ce qui représente, ce qui signifie (acteurs, décor, accessoires) est réel et existe bien quand ce qui est représenté est fictif. Au cinéma, représentant et représenté sont tous les deux fictifs. En ce sens, tout film est un film de fiction. (Aumont, 1983 : 70-1)

É importante observar que a representação, seja no cinema ou no teatro, é um conceito comumente atravessado pela idéia de cena imaginária, o que admite a interferência de um espaço-tempo outro, fundado no sujeito.

Au cinéma comme au théâtre, le représenté est par définition imaginaire ; c'est ce qui caractérise la fiction comme telle, indépendamment de ses signifiants de prise en charge. Mais la représentation est, au théâtre, pleinement réelle, alors qu'au cinéma elle est à son tour imaginaire, le matériau étant déjà un reflet. (Metz, 1984 : 92-3)

Segundo Anne Ubersfeld, o tempo teatral, o da representação (não o do texto nem o da montagem) é sempre um presente (Ubersfeld, 1996, passim) :

"(...) Le temps théâtral est un ici-maintenant (...) Le jeu du comédien est une énonciation au présent qui oblige donc le spectateur à éprouver physiquement, comme au présent, le passé fictionnel." (Ubersfeld, 1986 : 200-1)

Por outro lado a representação, em si, diferentemente, acomoda a idéia de uma ruptura feita sobre o tempo vivido.

Le temps du théâtre est un temps découpé dans le temps vécu : un temps autre où les notions d'irréversible et de temps absolu ne comptent plus, où la succession et la causalité des événements sont peut-être abolies, un autre ordre du temps, un temps de la fête pour lequel il faut une préparation." (Idem, op. cit., 197).

É função do *metteur en scène*, adverte a autora, promover a relação ente esses dois tempos, o do espetáculo e o da ficção, que é sempre um tempo já decorrido. Dada essa característica inalienável, a da presentificação, teóricos contemporâneos consideram que o teatro não representa algo de pré-existente, como se considerava antigamente; em vez disso, mostra algo que se funda no ato da apresentação.

Até o final do século XVIII, admitia-se, por exemplo, que a *cena* representava o *texto*. Somente a partir da segunda metade do século XIX, com o surgimento da função de *metteur en scène*, a noção de representação teatral se distancia do texto, tornando-se autônoma. É justamente nesse momento, mais precisamente em 1820, momento em que o *metteur en scene* torna-se o responsável pela organização do espetáculo, que a idéia de *mise en scene* aparece. Em seu nascimento, essa noção se refere a uma certa organização dos atores, aos movimentos sobre o palco e à organização dos efeitos de iluminação.

Assim como o conceito de *mise en scène*, o conceito de cena transformou-se ao longo dos séculos, até chegar a uma idéia de cena que se funda sobre a noção de evento, concepção mais comumente aceita atualmente. Trata-se, portanto, de um " *événement unique, construction qui renvoie à elle-même (tel comme le signe poétique) et que n'imite pas un monde d'idées* " (Pavis, 1987 : 334.)

Dito de outra forma, a cena no teatro é sempre um ato fundante. De certo modo, pode-se afirmar que tal compreensão inviabiliza a própria idéia da *re-presentação* - no sentido de *présenter à nouveau* - no teatro, uma vez que cada apresentação seria sempre uma primeira apresentação, já que uma cena nunca será exatamente a mesma mostrada na vez anterior.

Para Patrice Pavis, essa presentificação é imperativa pois a representação é uma operação ocorrida num presente comum ao ator, ao espaço cênico e ao espectador. Seria, no dizer do autor, essa partilha do tempo que estabeleceria a

diferença entre o teatro e a literatura, bem como entre o teatro e outras artes figurativas (1996 : 302)

Patrice Pavis (1990 : passim) faz uma distinção entre representação e *mise en scène* no teatro. Para ele, a representação é tudo o que é "*visible et audible sur la scène, mais qui n'a pas encore été reçu et décrit comme un système de sens*" (Idem, *op cit* : 28), ou de significantes cênicos. A descrição num sistema de significantes cênicos é justamente o que o autor chama de *mise en scène*. Para ele, *mise en scène* é o ato de emprestar uma forma, antes mesmo que uma linguagem, ao que ainda não tinha. Não se trata de um objeto

empirique, l'assemblage incohérent des matériaux, ni davantage l'activité mal définie du metteur en scène et de son équipe avant la livraison du spectacle. C'est un objet de connaissance, le système des rapports que la production (les acteurs, le metteur en scène, la scène en général) comme la réception (les spectateurs) établissent entre les matériaux scéniques désormais constitués en systèmes signifiants. (Idem, *op cit*: 28)

Segundo Pavis, a *mise en scène* (objeto de conhecimento) - diferentemente da representação (objeto empirico) - "*n'existe en tant que système structurel qu'une fois reçue et reconstituée par un spectateur à partir de la production par l'équipe artistique d'une mise en rapport des systèmes signifiants.*"(*op cit* : 28).

Decodificar uma *mise en scène* significa receber e interpretar o sistema criado pela equipe de produção; tudo isso não com o objetivo de reconstituir as intenções do *metteur en scène*, adverte o autor, mas para que aquele que a decodifica construa sua própria hipótese a partir do sistema escolhido pelos produtores.

Représenter c'est aussi rendre temps réellement présent ce qui ne l'était pas, faire appel au temps de l'énonciation pour montrer quelque chose, donc insister sur la dimension temporelle du théâtre. La représentation, ce n'est donc pas, ou pas uniquement, le spectacle, c'est rendre présent l'absence, le présenter à nouveau à notre mémoire, à notre temporalité (et pas seulement à nos yeux). (Pavis, *op. cit.* : 335)

Pavis nos lembra que existe ainda uma outra dimensão, igualmente presente no trabalho da *représentation* e da *mise en scène*: as intervenções do inconsciente, lugar de origem da Cena, da qual a cena teatral seria o representante. Segundo Octave Mannoni, existe uma operação de uma "pensée" visual ou inconsciente dos criadores pelos quais o teatro torna-se "*espace intérieur, l'extension du moi avec toutes ses possibilités.*" (Mannoni apud Pavis, *op cit* : 181)

Si, comme nous suggère Freud, la pensée visuelle se rapproche davantage des processus inconscients que la pensée verbale, le metteur en scène ou le scénographe pourrait jouer le rôle de 'médium' entre langage dramatique et langage scénique. La scène renversant toujours alors à l'autre scène. (Pavis, 1996 : 218)

Também no cinema, a noção de cena e de *mise en scène* é comumente associada à noção de imaginário, como bem nos mostram os trabalhos de Metz (1984: passim). Além de incorporarmos esse conceito à idéia de cena e de *mise en scène* com a qual trabalhamos, e por força de respeitarmos limites e possibilidades impostos pelo meio cinema, tais conceitos - bem como outras referências teatrais feitas aqui - incluem sobremaneira a noção de decupagem - propriamente filmica.

" La mise en scène de cinéma, issue de celle du théâtre, en a gardé (...) la notion générique d'une contrainte liée au point de vue ; mais d'un autre côté, la nature profondément documentaire du cinéma le pousse à mimer la liberté la plus totale du point de vue, parce qu'il s'agit toujours de suggérer (...) qu'un film n'est que l'exploration d'un monde par un observateur qui n'aurait, sur nous, qu'une supériorité, celle de l'ubiquité ". (Aumont, 2006 : 47-8)

Partindo desses pressupostos, chegaremos a uma posição teórica que nos permite descrever uma equivalência, entre as operações de *mise en scène*, no teatro, e do meganarrador, no cinema, sendo estas, instâncias de construção de sentido dado a partir do olhar de um terceiro elemento, o olhar do espectador. Isso posto, consideramos que a "*chose vue*" ou a "*chose-montrée*", nos dois campos, constitui sempre a atualização de uma outra realidade, espaço-tempo outro, que está fora.

5 Análise fílmica

Toda obra de arte é, por natureza, passível de múltiplas interpretações que, malgrado, a atitude científica de análise, sempre deixará escapar um grão de subjetividade, própria ao olhar do analista. Isso torna-se maior verdade em se tratando de *Marienbad*, em que a multiplicidade narrativa abre inúmeras possibilidades de leituras.

A *descrição da imagem fílmica*, a partir de questões teóricas já levantadas, é o método escolhido para nosso trabalho.

Décrire une image - c'est à dire, transposer en langage verbal les éléments d'information de signification, qu'elle contient - n'est pas une entreprise évidente, malgré son apparente simplicité. Beaucoup plus encore qu'une segmentation du film, la description détaillée des plans qui le composent présuppose un parti pris analytique et interprétatif affirmé: en effet, il n'est pas question de d'écrire "objectivement" et exhaustivement tous les éléments présents dans une image et le choix auquel on se livre dans la description relève toujours, en fin de compte, de ma mise en oeuvre d'une hypothèse de lecture, explicite ou non. (Aumont, Marie, 1998: 49)

Assim, a nossa descrição de imagens se dá a partir de uma posição delimitada por alguns elementos teóricos colocados anteriormente, no que se refere à cena, representação e à relação desses entre si - enquanto estruturas significantes - com a noção de imaginário.

A noção de espetáculo teatral é bastante presente em *Marienbad*, surgindo desde a primeira imagem do filme: um quadro branco, vazio, mas tão completamente carregada de sentido que a consideramos como "cena inaugural". Essa primeira imagem, que surge na tela interrompendo uma valsa apoteótica, extradiegética, abre a narrativa e torna-se a superfície na qual aparece o nome do "espetáculo" a ser apresentado, *O ano passado em Marienbad*, primeira marca do meganarrador do filme.

Nesse momento, a música desaparece dando lugar à voz *off*, que surge com um texto já iniciado. Trata-se da voz do narrador extradiegético, um *off* que surge em *background* tornando-se audível pouco a pouco. Essa voz descreve o espaço no qual a história acontecera por meio de um texto fragmentado que se repeterá ao longo de todo o filme.

Após a primeira imagem, que dura cerca de quatro segundos e meio e na qual se vê o nome do filme, a narração verbal prossegue sua descrição ao som de

um órgão que repetirá a mesma frase musical durante toda a apresentação dos créditos. Ao final desta, pode-se ver o primeiro plano da diegese propriamente dita do filme; um *travelling* que perscrutera o interior do hotel onde se passarão quase todas as cenas.

Esse início de apresentação é um dos raros momentos do filme que remete a uma estrutura clássica de narrativa. É nesse espaço luxuoso, pleno de corredores, de portas, escadarias, empregados, espelhos e objetos requintados, que se desenrolará a trama. A câmera desliza lentamente pelos objetos mas o *off*, no mesmo ritmo, fala de afecções e de memórias, não do que está sendo visto.

A câmera revela um palco. Pessoas na platéia. Surge aí, a primeira personagem do triângulo: o suposto marido e, somente depois, a personagem A. No palco, dois atores representam uma cena. Eles falam de uma espera e de uma separação. Fim da apresentação teatral. A cortina desce. Aplausos. Na platéia, as pessoas estão organizadas em pares, e conversam entre si.

Através de um espelho, surge refletida a imagem de um casal em conversa. Ele fala que não pode mais suportar o papel que representa. Nesse momento, o órgão executa um acorde estridente. O *off* é retomado. A câmera sai do espelho para acompanhar o casal que abandona a sala e encontra novamente A, encostada à porta. Surge um grupo de mulheres. Um delas conta que o salto de seu sapato quebrara. Uma outra comenta que não ha como escapar. O *off* incorpora ao seu discurso esse fragmento de fala e afirma: "*Il n'y a pas moyen de s'échaper!*" Nessa seqüência, estabelece-se mais claramente o mecanismo de *subjétiva indireta livre*, dada pelo discurso histórico do narrador verbal X, que, em seu fluxo incessante de significação, incorpora-se aos objetos mostrados.

A seqüência do espelho é uma espécie de resumo da estrutura de toda a narrativa. Nela, podemos pensar a figura do meganarrador articulando os vários planos: enquanto o *off* prossegue, o espelho reflete um casal que nada tem a ver com o par principal do filme mas cujo tema em discussão parece ser exatamente o ponto que aprisiona as personagens encerradas no hotel.

A partir dessas imagens, veremos a presentificação da fabulação de X - seja quando está fora de quadro seja quando entra em cena -, entremeada às intervenções diretas do próprio Resnais. Tudo isso feito de um modo especular, superpondo à narrativa verbal e à mostraçõa fragmentos de falas de personagens que não estão circunscritos à tríade principal do enredo. O casal revelado pelo espelho não é o casal que o narrador persegue no filme. É um outro. Este momento inicial indica um elemento falso, ficcional fabricado, reflexo de um outro, um outro que é extensão do Mesmo, alteridade que caracteriza o filme.

A câmera circulara por vários ambientes até encontrar uma mesa, em torno do qual vários parceiros se preparam para um jogo. M dá as cartas, dizendo que poderá perder, mas adverte que ganha sempre. "Tentemos!", propõe X. Essa seqüência faz uma clara alusão direta a uma espécie de jogo que se inicia entre os dois; prova à qual X se submete, embora advertido da vitória certa de M.

X encontra A repetidas vezes, no salão do hotel, nas escadarias, nos corredores, no jardim, sempre a lhe dizer como as coisas teriam ocorrido entre eles no ano passado. Até um certo ponto da narrativa, ela nega. Mas, por vezes, se trai - seja na expressão, seja na revelação de um fato que apenas o tendo vivido poderia ter tal conhecimento sobre este. É o que acontece na seqüência, operadora de uma mudança de ritmo bastante clara, em que ela, desesperada, diz que não o conhece, assim como também nunca estivera no quarto mencionado, nem nunca teria visto a lareira por ele descrita. Subitamente, X a interrompe: "Que espelho, que lareira?" Como poderia saber que existia um espelho no quarto onde teriam estado juntos, se ela

nega que tenha estado lá? "Não existe espelho sobre a lareira. É um quadro...", ela prossegue, descrevendo o quarto, a cama, entre outros objetos. Agora, A não nega o fato mas, claramente, o assume.

Instala-se um desequilíbrio a partir de então, simbolizado pela sequência em que a personagem de Seyrig quebra o salto enquanto caminha pelo jardim com X. O incidente é mais um elemento de incorporação pois a situação já havia sido antecipada por outra personagem, quando declarara também a quebra do salto.

Conjugar a imagem - Os tempos passado e presente

O cinema é, sem dúvida - afirma Robbe-Grillet - um meio de expressão predestinado a este tipo de narração. A característica principal da imagem é a sua presença. Enquanto a literatura dispõe de toda uma gama de tempos gramaticais, que permitem situar os acontecimentos, um em relação aos outros, pode-se dizer que, no que respeita à imagem, os verbos estão sempre no presente; o que se vê na tela está com toda a evidência a ocorrer; é o próprio gesto que é dado, não uma relação sua. (Robbe-Grillet apud Aristarco, 1965: 41)

Dito de outro modo: não se pode conjugar o enquadramento (Balazs, 1957, *passim*). Nesse filme, mesmo nos casos em que há uma certa indicação de passado (essa indicação, que é textualmente especificada no roteiro, é evocada tenuemente na imagem apenas pela luz está estourada), tal possibilidade é interrompida quando o narrador verbal, continuando a frase antes pronunciada em *off*, entra no quadro, impondo, automaticamente, uma presentificação da cena. Mais de uma vez, essa operação acontece: o narrador verbal está fora de quadro, às vezes, extradiegético, surpreendendo depois, ao entrar em cena - em estilo teatral.

Raramente ocorre de a câmera ir ao encontro do narrador verbal; em geral, é sempre este que faz o movimento de entrar no plano. É o que acontece quando ele descreve o que teria sido o primeiro encontro. Enquanto X, extra-plano, descreve com detalhes a primeira vez que ele a teria visto; A surge sozinha, num lugar escuro, parecendo esforçar-se para lembrar o que ele afirma ter acontecido. Ela nega. O plano se abre e ele, o narrador, que permanecia fora de quadro, é incluído. A riqueza de detalhes que X fornece desconcerta A que sugere ter sido, finalmente, capturada pela veracidade dos fatos. Trata-se de apenas uma insinuação de que, efetivamente, eles já tenham estado juntos pois nada é confirmado nesse sentido.

Interessante notar que a relação do narrador verbal, em *off*, ou quando está em ato, se faz apenas com, ou em referência ao, objeto de seu desejo. Em nenhum momento ele se relaciona deste modo com M. O narrador verbal - em ato ou em *persona* - tenta impor-se como *metteur-en-scène* apenas para aquela a quem deseja, o que, à primeira vista, resulta numa certa frequência do ponto de vista de X.

Em cena exterior, eles estão no jardim, uma exata reprodução de um quadro que aparece dentro do hotel nos primeiros planos do filme. Ela está de costas. O *off* diz que ele parou a certa distância e a olhou. Ouvimos o som de passos e, depois, o silêncio. Ao lado deles há duas estátuas: um homem, uma mulher, um gesto interrompido. O narrador verbal entra no quadro e passa a discutir sobre o que significa a gestualidade das estátuas, fazendo-o de forma idêntica ao que o *off* acabara de afirmar. Aqui, é o narrador que entra no quadro para assumir a personagem, representando a si mesmo, como ele teria agido no ano passado, e segundo sua própria memória. Esse é um dos poucos momentos do filme em que há sincronia entre o que o *off* narra e o que a imagem mostra.

Em outra cena, X narra o que teria ocorrido na noite em que ele teria subido ao quarto de A. Enquanto ele insiste que a porta estava fechada, a imagem mostra uma porta aberta através da qual A olha e fica paralisada diante do que vê. Em *off*, X grita insistentemente que a porta estava fechada. Aqui, dá-se uma hiância entre a narrativa verbal e a imagem. O meganarrador opera essa disjunção e reafirma o primado da imagem sobre o verbo. Planos de A morta na cama indicam que ao abrir a porta, ela possivelmente teria encontrado seu assassino, que a teria matado no ano passado.

O narrador verbal - estando dentro ou fora de quadro - está quase sempre determinando as cenas da personagem de Seyrig ou representando - para corroborar ou discordar - o que acabou de narrar. Em geral, ela começa a interpretá-las para, num dado momento, interromper o movimento e negar a factualidade das versões apresentadas. Esse jogo de transposição dos tempos - representar agora o que aconteceu antes - evoca indiretamente o distanciamento, a quebra da ilusão e o efeito de estranhamento, próprios ao teatro brechtiano, que recorre a tais artifícios justamente para interromper a representação naturalista e realizar comentários sobre o que acaba de ser mostrado (Brecht, 1967: passim).

Em *Marienbad*, o meganarrador, aquele que orquestra a representação dos atores, a composição das imagens, os movimentos e, sobretudo, a montagem, não expõe um passado para justificar o presente. Em vez disso, afirma que tudo é presente. Por isso, em vários momentos, a montagem quebra um possível sentido construído quando inclui seqüências de vários planos diferentes, não sendo estabelecida, no entanto, nenhuma relação com o plano anterior. São planos que, apesar de trazerem alguns traços de semelhanças, não são narrativos, uma vez que não ocorre nenhuma *transformação* dos sujeitos (ou objetos) mostrados.

É assim que vemos, em vários momentos, o diálogo entre o principal par romântico desta trama ser interrompido por imagens das estatuetas, pelo saguão do hotel, pela imagem da estátua no jardim. Nesses momentos, cabe a pergunta: quem está vendo? Difícil precisar uma outra instância a mostrar tais imagens que não o próprio meganarrador, apenas para reafirmar seu tratado: por estar no presente, a imagem importa mais que o verbo. Daí, as imagens que aparentemente visam à quebra da cadeia de sentido.

Por outro lado, é importante destacar que os quadros de *arrêt sur l'image*, ou que não trazem nenhum elemento em relação ao quadro exterior, não são suficientes para quebrar o sentido dado pela *mise en scène* do casal.

A interpretação dos atores - sobretudo de Delphine Seyrig e de Giorgio Albertazzi - é um elemento extremamente significativo para doar sentido ao filme. Por um lado, o fato de A insistir que X estaria enganado, e que ela não se recorda de um passado comum aos dois, indica uma certa concretude de que, efetivamente, nunca houve um encontro entre ambos; por outro lado, a interpretação de Seyrig revela, nessas repetições, um elemento de desequilíbrio, de incerteza, desde o princípio da narrativa. Às vezes, é o olhar esguelhado, a lágrima furtiva, uma tensão nos lábios, ou ainda, uma tensão corporal que revela certo elo entre as duas personagens.

Por um motivo exatamente oposto, a personagem de Albertazzi mostra-se absolutamente certa da veracidade dos fatos que narra. A sua fé cênica mantém-se estável até o fim. Vale ressaltar que toda a *mise-en-scène* de *Marienbad* é dada de um modo absolutamente teatral: gestos largos e visivelmente submetidos a uma marcação. Em contrapartida, rosto e voz têm um colorido realista, tendendo ao naturalismo à medida em que a narrativa avança. A representação, em ato, portanto, se mantém. E, ao final, na disputa pelo sentido, a representação cênica triunfa sobre os giros históricos de *la voix de dieu* e da montagem.

Repleto de elementos teatrais, *O ano passado em Marienbad* se oferece como um espetáculo no sentido mais amplo do termo. Aqui, nosso interesse não gira em torno das referências a uma peça de teatro feitas na diegese do filme, à frontalidade, à unifocalização ou à interpretação dos atores, aspectos também bastante presentes nessa obra. O que nos chama a atenção são os aspectos temporais da representação ou, dito de outro modo, a forma com a qual essa narrativa fílmica se constrói, por meio da presentificação de todas as suas sequências.

Toda a organização da narrativa é feita por um processo de fabricação de cenas, um espécie de improvisação, em que as cenas são " re-presentadas ". Esse corte operado sobre um tempo real para apresentar uma cena que pertence a um tempo diferente constitui a essência mesma do teatro.

Em *Marienbad* essa presentificação é feita pelo meganarrador que, enquanto instância criadora, inaugura o teatro em que os narradores (intra e extradiegéticos) fabricarão suas cenas, incorporando A, objeto de seu desejo a suas improvisações. Para tanto, o meganarrador mobiliza um narrador diegético, que instaura uma *área de jogo*. Se o que caracteriza o teatro é a presentificação, a partilha de um tempo comum entre ator e espectador, a criação da *área de jogo*, pela figura do ator, constitui um dos seus principais mecanismos.

A noção de *área de jogo*, segundo Patrice Pavis (1996), refere-se a uma porção de espaço, de lugar teatral, na qual os atores encarnam seus papéis. A priori, a *área de jogo* não se refere a um espaço físico predeterminado por um palco, por exemplo, mas, a um ato de criação de um ou mais atores.

Pavis considera que todo espetáculo delimita seu perímetro de ação formando um espaço simbólico, intransponível para o público, mesmo se este último é convidado a participar. Essa noção coloca ênfase na função do ator, posto como peça fundante do teatro, e cuja presença torna-se indispensável para a existência desse último.

Na medida em que determina o primado do ator no processo de criação teatral, a idéia de *área de jogo* nos remete também à noção de Teatro Pobre **8**, do polonês Jerzy Grotowski, cujas experiências no Teatro Laboratório fundamentam-se sobre uma total economia dos meios cênicos, investindo prioritariamente na relação ator-espectador (Grotowski, 1971). A presença inalienável do corpo do ator e a criação a partir de um texto definem o espetáculo proposto por Grotowski, que procurava eliminar do seu teatro tudo o que não fosse estritamente necessário.

8 A mise en scène contemporânea foi fortemente inspirada pelas idéias de Grotowski, especialmente Eugène Barba (Odin Teatret) e Peter Brook (Centro Internacional de Pesquisa Teatral).

En éliminant graduellement ce qui s'est démontré être superflu, nous avons trouvés que le théâtre pouvait exister sans maquillage, sans costume autonome ni scénographie, sans un lieu séparé du spectacle (scène), sans effets de lumières ou de sons, etc. Il ne peut pas exister sans la relation acteur/spectateur, sans la communion de perception directe, " vivante ". C'est une ancienne vérité théorique, bien sûr, mais quand elle est rigoureusement appliquée, elle mine la plupart de nos idées visuelles sur le théâtre. (Grotowski, 1971: 17)

Também para Grotowski, a presença partilhada - a relação indissociável entre ator e espectador - constitui o fundamento do teatro.

Le théâtre, peut-il exister sans acteurs? Je n'en connais aucun exemple. On pourrait avancer le spectacle de marionnettes. Néanmoins, même là, un acteur sera trouvé derrière la scène, bien que d'une autre sorte. Le théâtre, peut-il exister sans public? A la limite, un spectateur est nécessaire pour en faire un spectacle. Ainsi, il nous reste l'acteur et le spectateur. Nous pouvons donc définir le théâtre comme " ce qui se passe entre spectateur et acteur ". Toutes les autres choses sont supplémentaires - peut-être nécessaires, mais quand même supplémentaires ". (idem: 30-1)

Voltando à definição de Pavis para *área de jogo*, o teórico afirma que basta um olhar, um gesto ou uma palavra de um ator para que se dê a instalação desse outra dimensão temporal, capaz de materializar espaços físicos, relações humanas e ou conflitos.

Se a mostraçãõ é o ponto de convergência entre as narrativas cênicas e filmicas, em *Marienbad*, essa relação é muito mais estreita graça aos aspectos formais que o filme resgata do teatro. Nele, o narrador (diegética ou extradiegéticamente) atua como responsável por um processo de presentificação das imagens semelhante ao processo de criação de *área de jogo* feita pelo ator no teatro.

Isso acontece quando, repetidas vezes, X retoma frases que ele acaba de escutar de outras personagens e as incorpora a seu próprio processo de fabulação, tornando o espectador testemunha de sua fabricação de realidade. Assim, ele age como o ator que funda a *área de jogo* no filme e como *metteur en scène*, quando dirige as sequências. Mais que o responsável por seus movimentos, ele é também o que detém um saber e um conhecimento, o que tenta dar sentido ao fluxo desorganizado das imagens.

Pensando *O ano passado em Marienbad* como um exercício de cinema sobre o próprio estatuto da imagem, a obra parece querer mostrar a cada plano, a cada sequência, que estamos no presente ; embora o verbo do narrador intradiegético nos conduza a um passado, a imagem nesse filme está sempre no presente; é uma realidade criada no momento de sua exibição, como se os atores, o narrador verbal e o meganarrador " improvisassem a peça" no momento mesmo de sua apresentação.

7

Referências Bibliográficas

ARISTARCO, Guido (1961). *História das teorias do cinema*, Lisboa: Arcadia.

ARTS (1961). *L'eternel trio*. In Arts. Paris, 10/06, pp. 12.

AUERBACH, Erich (1968). *Mimésis - La représentation de la réalité dans la littérature Occidentale*. Paris : Gallimard.

AUMONT, Jacques (2006). *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Armand Colin.

_____ e MARIE, Michel (1998). *L'Analyse des Films*. Paris: Nathan.

_____ (1983). *Esthétique du film*. Paris: Nathan.

BALÁSZ, Béla (1957). *El film - Evolución y esencia de un arte nuevo*. Buenos Aires: Losange.

BAZIN, André (1960). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Les éditions du Cerf.

BELLOUR, Raymond (1987). *Théorie du film*. Paris: L'Éditions de Minuit.

BRECHT, Bertolt (1967). *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- BURCH, Noël (1992). *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- CHION, Michel (1992). *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1992.
- GAUDREAU, André (1989). *Du littéraire au filmique - Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- GENETTE, Gérard (1966). *Figures III*. Paris: 1966.
- GROTOWSKI, Jerzy (1971). *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'age d'homme.
- ECO, Umberto (1974). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LAFFAY, Albert (1964), *Logique du cinéma*, Paris, Massom.
- LISPECTOR, Clarice (1998). *A Paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Roco.
- _____ (1990). *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do Livro.
- _____ (1969). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá.
- METZ, Christian (1968). *Essais sur la Signification au cinéma* (Tome I). Paris: Editions Klincksieck.
- _____ (1984). *Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma*. Paris: Christian Bourgois.
- NERVAL, Gérard de (1947). *Sylvie - Souvenirs du valois*. Paris: Editions des Horizons.
- PASOLINI, Pier Paolo (1965). *Le cinéma de poesie*. In (1976) *L'expérience herétique*. Paris : Payot.
- PAVIS, Patrice (1996). *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod.
- _____ (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti.
- ROBBE-GRILLET (2005), Alain. *Préface à une vie d'écrivain*. Paris :France Culture/Seuil.
- _____ (1961). *L'année dernière à Marienbad*. Paris: Editions de Minuit.
- UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le Théâtre II - l'école du spectateur*. Paris: Belin.