



A paisagem mental da memória no cinema de Alain Resnais

The mindscape of memory in the filmography of Alain Resnais



Isadora Meneses Rodrigues¹

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Tem interesse nas temáticas: comunicação e cultura, cinema, tradução intersemiótica e literatura comparada. E-mail: isadorarodrigues12@gmail.com

Resumo: Na primeira fase de sua carreira, Alain Resnais discutiu a falibilidade e criatividade da memória ao ser ativada por processos mentais. Partindo do pressuposto de que o diretor precisou manipular o espaço fílmico para esculpir o tempo dos processos de rememoração no cinema, este artigo pretende examinar as estratégias de espacialização do tempo da memória em *L'année dernière à Marienbad* (*O ano passado em Marienbad*, 1961), segundo longa-metragem de Resnais. À luz do conceito de paisagem mental, a análise sugere que os cenários do filme se desfazem e deixam de ser subservientes a ações que obedecem a cronologias rígidas por meio do contraponto entre som e imagem, da duração dilatada dos planos e da repetição.

Palavras-chave: paisagem mental; espaço; tempo; memória.

Abstract: During the first phase of his career, Alain Resnais discussed the fallibility and creativity of memory when activated by mental processes. Based on the premise that the director manipulated the filmic space to sculpt the time of remembrance processes, this article verified the strategies of spatialization of memory time in *Last Year at Marienbad* (1961), the second feature film by Resnais. In the light of the concept of mindscape, the analysis suggests that the movie settings are disrupted and no longer subservient to actions that obey rigid chronologies through counterpoint between sound and image, the extended duration of plans and repetition.

Keywords: mindscape; space; time; memory.

*Aqui o espaço destrói o tempo e o tempo sabota o espaço.
Descrição não faz progresso, contradiz-se, gira em
círculos. O instante nega a continuidade.*

Alain Robbe-Grillet

Introdução

Tempo e memória são termos recorrentes e correlatos na teoria do cinema desde os seus primórdios. Não foram poucos os pensadores que declararam que o caráter distintivo da arte cinematográfica seria a sua capacidade de fixar o tempo. Andrei Tarkovski (1990), por exemplo, conectou a experiência de duração proporcionada pelo audiovisual à predisposição do meio em representar os processos de rememoração. Tempo e memória são categorias tratadas pelo crítico e cineasta russo como interdependentes, sinônimos que constituem o princípio estético da imagem em movimento.

Se, como defendeu Tarkovski (1990), o trabalho de um diretor de cinema é justamente o de esculpir e imprimir em celuloide a realidade do tempo das recordações, ninguém parece ter tornado a tarefa tão complexa quanto Alain Resnais, reconhecido como “cineasta da memória” (COSTEIX, 2013), fundador do “cinema do cérebro” (DELEUZE, 2018) e “agrimensor do imaginário” (BENAYOUN, 1980), para citar apenas algumas das análises mais célebres de seus filmes. Independentemente da abordagem adotada por esses pesquisadores, todas essas tentativas de definição da obra de Resnais remetem à dimensão temporal dos fenômenos mentais observados em seus filmes. Não o tempo cronológico, mecânico e unidirecional do relógio, mas o tempo multidirecional das percepções, onde presente, passado e futuro são unidades contíguas e simultâneas.

Esse reconhecimento decorre do fato de Resnais entender o cinema não como instrumento de representação do mundo objetivo, mas como um modo de aproximação do que chamou de “realismo mental”. Para ele, “o realismo não consiste em filmar apenas, por exemplo, as nossas conversas, mas também em mostrar as imagens que neste momento perpassam o nosso espírito” (RESNAIS, 1969, p. 36). Desse modo, a obra do diretor, principalmente os filmes da primeira fase da sua carreira (1947-1980), é um reflexo dessa concepção, uma busca constante por soluções audiovisuais que traduzam os movimentos internos das personagens. Nos seus longas-metragens, a memória, enquanto atividade central da consciência, é sempre caracterizada por uma mistura

caótica de temporalidades, onde articular eventos progressos na imagem em movimento e no som dos filmes não é jamais conhecer um acontecimento como ele de fato foi.

No cinema, para que esse jogo temporal se inscreva no centro da narrativa, é preciso que um espaço o anteceda, pois “o tempo não começa a existir a não ser quando se opera a passagem entre um primeiro fotograma (que já é espaço) e um segundo (que também já é espaço)” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 105). O que tentaremos mostrar aqui, portanto, é que para esculpir o tempo da memória Resnais precisou manipular o espaço fílmico. Em algumas obras, o diretor trabalhou com geografias territorialmente localizáveis, como a Biblioteca Nacional Francesa, em *Toute la mémoire du monde* (*Toda a memória do mundo*, 1956), e Boulogne, em *Muriel ou le temps d'un retour* (*Muriel ou o tempo de um retorno*, 1963). Em outras, representou espaços que vão além da realidade concreta, onde o real e o imaginário são duas instâncias indiscerníveis. É o caso de *L'année dernière à Marienbad* (*O ano passado em Marienbad*, 1961), longa-metragem que analisaremos no presente trabalho. Nesse filme, como bem pontuou Robert Stam (2008), as duas coordenadas cronotópicas da ficção já aparecem em destaque no título. Trata-se da exploração de um tempo, o ano passado, que será ancorado em um referencial espacial, Marienbad. Um tempo e um espaço à primeira vista específicos e bem definidos, mas que vão se tornando cada vez mais incertos à medida que a narrativa avança. Essa indefinição torna o *peut-être* o advérbio de probabilidade que guia toda a ação. Talvez no ano passado, talvez em Marienbad.

Foi justamente o que tentou advertir Alain Robbe-Grillet (1988), romancista francês e roteirista do filme, ao afirmar que Marienbad não se encontra em nenhum mapa, não é um lugar aonde alguém pode ir. É impossível ir a Marienbad porque o espaço onde transitam os personagens só existe quando lembrado. Localizável, portanto, apenas no fluxo da consciência daquele que recorda. Trata-se de um espaço criado pelo corpo, por percepções da mente sobre o mundo. Do ponto de vista teórico, essas geografias de espaços imaginários têm sido chamadas pela teoria literária de *mindscapes*, um jogo de palavras com o termo *landscape* (paisagem). Essas paisagens mentais ou, como propõe a tradução de Rodrigo Garcia Lopes, “pensagens”, ao procurarem retratar a fisicalidade da mente em ação, se recusam a ser “meras descrições de um mundo externo, ou mesmo um cacho de imagens ou “objetos correlativos” que conduzem a uma epifania. Elas buscam, ao contrário, um radical estranhamento, um questionamento do visível” (LOPES, 2004, p. 29).

Levando essas questões em consideração, esse trabalho investiga a construção de uma *mindscape* em *L'année dernière à Marienbad* a partir da análise das estratégias audiovisuais que constituem o seu espaço, tornando-o um elemento fundamental

para a construção de um tempo multidirecional que caracteriza o livre recordar. Para isso, analisaremos os dois espaços diegéticos percebidos na obra – um hotel e um jardim –, assim como abordaremos a duplicação do ambiente exterior em fotografias e em representações pictóricas que decoram o interior do hotel. Diante das variadas possibilidades conceituais de abordagem, pensaremos o espaço fílmico como constituído de uma dupla natureza. Levaremos em conta que ele é formado a partir da relação que se estabelece entre o campo, tudo aquilo que o olho apreende na tela, e o fora de campo, as partes não vistas do espaço diegético que se prolongam indefinidamente para além das bordas do quadro.

Noël Burch (1973) foi um dos primeiros estudiosos a abordar de forma mais sistemática essa duplicidade que funda o espaço fílmico, distinguindo o espaço concreto do fora de campo de um espaço imaginário. O concreto é definido pelo autor como algo que está fora do quadro apenas momentaneamente, mas que em algum momento aparece na imagem. Já o espaço imaginário remete a um fora de campo que comporta elementos nunca vistos, mas que se relacionam com o espaço visível em cena por meio de marcas narrativas.

Antes dessa tipologia criada por Burch, André Bazin já havia registrado a tendência que a imagem em movimento tem de extrapolar o espaço visível da tela. No ensaio “Pintura e cinema”, escrito em 1949, Bazin defende que longe de ser intransponível e definitiva como a moldura de um quadro, a tela cinematográfica é centrífuga, pois os seus limites funcionam como uma “máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo” (BAZIN, 2014, p. 206).

Essa concepção foi posteriormente problematizada por diversos autores, que defenderam que esse prolongamento imaginário do quadro não é um fenômeno exclusivo do cinema. Jacques Aumont (2012), por exemplo, argumenta que tanto o espaço pictórico quanto o cinematográfico podem estimular o olhar a uma relação centrífuga, pois é o que está no campo que define essa possibilidade, e não a presença do movimento. Contudo, o teórico francês pontua que enquanto na imagem fixa o fora de campo permanece não visto, na imagem móvel ele está sempre suscetível a ser. Portanto, o que Aumont chama de “espaço fílmico”, ou “cena fílmica”, é uma relação de reversibilidade entre campo e fora de campo, em que ambos “pertencem, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo” (AUMONT, 2012, p.25).

Entender o espaço no cinema a partir dessa duplicidade será importante aqui porque a relação entre o visto e o sugerido não é de simples continuação na

obra de Resnais. Como buscaremos mostrar por meio da análise de algumas cenas, ao invés do fora de campo confirmar o campo, como é comum na decupagem clássica, o prolongamento do espaço por meio do som e de representações pictóricas, por exemplo, quase sempre desestabiliza e contradiz o que vemos em cena. Nesse jogo entre interior e exterior, há também uma relação que se estabelece entre espaço e tempo. Em *O olho interminável* (2004), Aumont define que enquanto o campo é a dimensão espacial do enquadramento no cinema narrativo representativo, o fora de campo é sua medida temporal. Será fundamental para o trabalho, portanto, entender esse espaço invisível que prolonga o visível como um lugar potencial e virtual do caos das temporalidades, “lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente” (AUMONT, 2004, p. 40).

Antes de adentrar esses labirintos espaciais e temporais de *Marienbad*, contudo, é preciso observar mais detalhadamente o seu entorno, o seu contexto, para tentar definir – a partir das diversas interpretações possíveis da sua narrativa sinuosa – a compreensão que tomaremos como base para a nossa análise.

Marienbad e a indiscernibilidade entre o real e o imaginário

L'année dernière à Marienbad nos mostra a relação de três personagens: X, um homem interpretado por Giorgio Albertazzi; A, uma mulher encarnada por Delphine Seyrig; e M, vivido por Sacha Pitoëff, o possível marido de A². A história se passa em um luxuoso hotel barroco onde o personagem de Albertazzi tenta convencer a mulher a ir embora com ele, pois a fuga teria sido combinada entre ambos no ano anterior, quando supostamente se conheceram e se apaixonaram em Marienbad. No desenrolar da trama, se é que podemos falar nesses termos, A resiste às investidas do suposto amante e diz não se lembrar de nada. Durante os 94 minutos de filme, acompanhamos X tentando convencer a personagem de Seyrig a lembrar do encontro. Essa sinopse, contudo, nem de longe dá conta da complexidade narrativa do filme, pois quase tudo o que pode ser dito sobre a história se desfaz ao longo da projeção. Ao final, não sabemos realmente se os personagens são quem dizem ou aparentam ser. Esse homem e essa mulher realmente se conheceram? A se lembra e apenas finge não reconhecer X ou ela realmente o esqueceu? Em determinado momento, o próprio lugar do possível encontro se desfaz. Pode ter sido em Marienbad, em Frederiksbad ou em Karlstad. “Onde? Não importa”, diz X quando parece também já não ter mais

² No filme de Resnais, os personagens não têm nome. Utilizamos aqui as designações dadas a eles no roteiro de Alain Robbe-Grillet a fim de melhor situar o leitor em nossa análise.

certeza de nada. Não sabemos nem mesmo se o espaço onde os três personagens principais transitam como fantasmas durante todo o filme é de fato um hotel, uma casa de repouso ou, como sugere a interpretação de Jean-Louis Leutrat (2000), um limbo, um lugar entre a vida e a morte.

Todas essas incertezas surgem da indefinição da temporalidade do universo ficcional, pois no filme não há marcas audiovisuais que indiquem se as imagens representam o presente dos personagens, o seu passado ou mesmo o futuro. Não há a ideia tradicional de flashback, pois essas unidades temporais são caracterizadas pela simultaneidade. Índices que normalmente são utilizados no cinema para facilitar o reconhecimento da passagem de tempo, como a troca de roupa e a mudança de lugar, funcionam aqui de modo a provocar contradições diegéticas. Esse estranhamento acontece porque o filme não narra ações que ocorrem ao mesmo tempo e em espaços diferentes, ou seja, não trabalha com a relação espaço-temporal que ajudou a definir a própria linguagem cinematográfica a partir da ideia de montagem paralela. Em vez disso, *Marienbad* complica a gramática audiovisual ao trabalhar com ações que combinam mais de uma temporalidade em um mesmo espaço.

Em *The film narratives of Resnais* (1981), Freddy Sweet analisa dezesseis das interpretações mais importantes já propostas para a história. Todas elas, como demonstra o autor, plausíveis e ao mesmo tempo improváveis, pois o filme impossibilita qualquer tipo de conclusão que enquadre a sua linha temporal e espacial em uma narrativa fechada. As interpretações mais aceitas até hoje foram fornecidas pelos próprios autores. Alain Robbe-Grillet define *L'année dernière à Marienbad* como um filme sobre a persuasão, em que resolver as dúvidas deixadas pelo caminho não faz tanto sentido, pois o que importa é a disposição espacial dos objetos. O romancista francês entende o objeto como tudo aquilo que afeta os sentidos, algo que ocupa uma mente. Objetos “existem sempre e em primeiro lugar no olhar de quem os vê, no pensamento que os revê e na paixão que os deforma” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 89). Desse modo, a ação é construída para que a experiência ficcional não seja uma simples tentativa de montar uma intriga tradicional de começo, meio e fim, mas sim um enigma sem solução para o espectador.

Robbe-Grillet buscou ecoar no roteiro do filme algumas das suas teses literárias enquanto um dos principais autores do Nouveau Roman, movimento literário francês dos anos de 1950 que renovou a ideia de literariedade a partir da negação da construção psicológica tradicional do personagem, tornando a descrição, na medida do possível, autônoma, sem servir diretamente à história. Para o escritor, o que vemos nas imagens faz parte das impressões imediatas do herói do filme, X,

que acaba introduzindo o passado à força “nesse labirinto onde o tempo parece ter sido abolido” (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 10). Desse modo, o filme não é uma busca por uma memória precisa, pelo que teria de fato acontecido no ano anterior em *Marienbad*. Durante a projeção, já estamos nesse espaço e nesse tempo, pois o passado só triunfa no instante em que é evocado por X, ou seja, no presente.

Sem discordar totalmente da posição de Robbe-Grillet, mas assumindo mais inteiramente alguns temas psicológicos presentes na obra, Resnais descreve o filme como “totalmente onírico; uma comédia musical sem canção, que tenta aprofundar as forças do sonho” (RESNAIS apud BOUNOURE, 1962, p. 45). Essa interpretação aparece também na análise de Robert Benayoun (2013, p. 101), que define *Marienbad* como “um encontro em sonho”. Levando em conta a teoria freudiana, o crítico francês defende que o personagem de Albertazzi efetivamente conheceu A, mas unicamente em seu universo onírico. Para Benayoun (2013), a desconhecida é produto do desejo e expectativa de X, e o que sublinha isso é justamente a composição do espaço fílmico, pois a ideia de distância percorrida é inexistente. Quando os protagonistas atravessam uma porta, por exemplo, reaparecem imediatamente a metros de distância do ponto inicial da cena sem que seja construída uma elipse coerente. Éric Costeix (2013), por sua vez, acredita que a natureza onírica do filme é reforçada pela banda sonora, composta por uma relação ambígua entre voz off e imagem e por uma música de órgão mortuária composta por Francis Seyrig. Juntas, voz e trilha musical geram “uma perturbação perceptiva que sugere o desenrolar do filme como um sonho permanente” (COSTEIX, 2013, p. 75).

Por ser uma tentativa de aproximar o cinema da estrutura do funcionamento mental, consideramos que *L'année dernière à Marienbad* não é necessariamente um filme onírico. Essa é uma solução possível, mas existem outras. Não há nada na narrativa que confirme que A ou X estão dormindo. É perfeitamente plausível que eles estejam mortos ou, como acreditamos, em estado de vigília. Desse modo, o que acompanhamos em imagens e sons são os diversos gêneros de atividade mental de suas consciências: a rememoração, o devaneio, a intuição e a própria percepção do mundo que têm diante de seus olhos. X, por exemplo, pode ser como um dos pacientes descritos pelo neurologista Oliver Sacks (1988, p. 36) em *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*, o amnésico Jimmie, que está “isolado em um único momento da existência, rodeado por um fosso ou lacuna de esquecimento. [...] É um homem sem passado (ou futuro), encalhado em um momento que não tem sentido e que muda constantemente”. Esse momento da vida de X é apresentado ao espectador de forma contraditória, descontinua e sem lógica aparente, pois o

pensamento se dá em um fluxo cambiante de imagens e sensações, como nos ensinou o psicólogo William James (1979) no final do século XIX e a literatura da primeira metade do século XX, com Joyce, Virginia Woolf e Faulkner, para citar apenas alguns.

Essa multiplicidade interpretativa aparece nas próprias falas de Resnais, que em algumas entrevistas descartou a hipótese onírica e declarou que o que vemos e ouvimos em *Marienbad* pode ser encarado também como uma espécie de monólogo interior cinematográfico³. Em literatura, essa técnica é utilizada para representar os estados psíquicos dos personagens “exatamente como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados pela fala deliberada” (HUMPHREY, 1976, p. 22). Para Resnais, podemos estar vendo o que se passa na mente de X, de A, ou uma combinação da subjetividade dos dois. Nas palavras do próprio autor:

O filme é também uma tentativa, ainda muito grosseira e primitiva, de aproximação da complexidade do pensamento, do seu mecanismo. [...] Na vida, suponho, nós não pensamos cronologicamente, as nossas decisões nunca correspondem a uma lógica ordenada. Todos temos sombras, coisas que nos determinam e que não são uma sucessão lógica de atos perfeitamente encadeados. (RESNAIS, 1969, p. 88)

Para analisar a construção dessa geografia da memória no filme de Resnais, nos valeremos do conceito de *mindscape*. Em narrativas de mundos imaginários, o espaço imaginado se torna o protagonista e o antagonista do conto, pois o que importa é menos a intriga e mais a estruturação de um lugar representativo das operações mentais. Como nos explicam George E. Slusser e Eric S. Rabkin (1989), *mindscape* não é uma projeção da mente no sentido platônico do termo, em que as paisagens visuais ou teóricas são, em última instância, fantasmas. “A paisagem mental não é apenas ilusão, mas pode ser, como ilusão, a única realidade que nós podemos conhecer” (SLUSSER; RABKIN, 1989, p. 9).

A *mindscape* não é, portanto, uma paisagem surreal criada pela mente, pois não há essa oposição entre o real e o imaginário nas representações da memória. As duas instâncias são apresentadas como se fizessem parte de uma mesma ordem ontológica. Tudo que os personagens afirmam ser verdade depende dos seus

³ Alfred Hitchcock foi um dos primeiros a introduzir o monólogo interior no cinema. Em *Murder! (Assassinato)*, 1930, por exemplo, o diretor britânico realizou uma inovação importante para o cinema falado ao apresentar o pensamento dos personagens por meio da voz off, mesmo artifício que Resnais utiliza em *Marienbad*. Não à toa, portanto, a imagem de Hitchcock aparece como um fantasma em uma das cenas do interior do hotel. O seu perfil nos é mostrado perto de um elevador, vigiando os hóspedes de *Marienbad*, quase flutuando, como se ele pairasse sobre o filme como o seu grande influenciador.

sentidos e da capacidade imaginativa da memória, do seu poder de criar narrativas. Também não estamos falando aqui de uma construção mental da paisagem, significado muitas vezes comum à ideia de *landscape*, definida por Cosgrove e Daniels (1994, p. 1) como “uma imagem cultural, uma forma pictórica de representar, estruturar ou simbolizar o entorno”. Não se trata nem mesmo de um espaço fílmico que é construído para representar os estados mentais de forma alegórica, como acontece em filmes como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*O gabinete do dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene, e *The trial* (*O processo*, 1962), de Orson Welles. O espaço de *Marienbad* não é uma representação metafórica do estado mental de X, é o seu próprio estado mental, pois todo o interesse descritivo desse lugar, como acontece no *Nouveau Roman*, “não está mais na coisa descrita, mas no próprio movimento da descrição” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 99). No filme de Resnais, o cinema abandona o interesse pelo conteúdo do pensamento, da memória. Não importa mais saber o que recorda uma personagem, mas como recorda.

É justamente isso o que acontece nas *mindscapes* literárias, em que o leitor é convidado “a substituir o conceito de tempo e de história pelo de espaço e pelo mapeamento da linguagem que ocorre na experiência do pensamento” (LOPES, 2004, p. 37). A importância desse mapeamento do espaço no filme de Resnais pode ser compreendida a partir da alusão à forma labiríntica cretense. Segundo Arlindo Machado (1997), o melhor percurso nesse tipo de labirinto não é aquele que permite chegar mais depressa ao fim, pois o mais importante é vivenciá-lo e conhecê-lo por inteiro, explorar ao máximo as suas possibilidades. Essa metáfora arquitetônica do labirinto poderia ser o próprio pensamento, pois “pensar, num certo sentido, é também percorrer um labirinto (de ideias, de memórias, de criações da imaginação etc.)” (MACHADO, 1997, p. 190). Entremos, finalmente, nessas teias intrincadas de *Marienbad*.

Moldar o espaço para esculpir o tempo da memória

Curiosamente, a primeira referência que temos do espaço fílmico não aparece na imagem, mas na banda sonora. A abertura do filme mostra os créditos iniciais sobre um fundo cinza. Uma música romântica acompanha a sucessão de painéis que indicam os colaboradores da obra. Quando o título do filme surge na tela, ouvimos sussurros indiscerníveis de uma voz que aos poucos percebemos ser masculina, teatral e sem emoção. Essa voz ainda sem corpo, acusmática, descreve um espaço que não vemos, pois continuamos acompanhando os créditos que se sucedem em ritmo regular. Essa descrição sonora do espaço indica um lugar cheio de galerias

e salões luxuosos, com corredores intermináveis, silenciosos e desertos, caracterizado por uma ornamentação de um outro século.

Mesmo estando ainda na ordem do invisível, o lugar onde transcorrerá a história é aludido não só pela descrição detalhada desse hotel luxuoso — que se repetirá ao longo do filme muitas vezes —, mas também pela espacialização da voz que o descreve, que parece estar em constante deslocamento devido à variação do volume da narração e da reverberação que a caracteriza. A primeira ação do espectador em relação ao espaço *filmico*, portanto, é a de imaginar esse lugar apresentado por meio do som fora de campo. Ao contrário do que ocorre nas narrativas tradicionais, essa descrição não tem aqui o objetivo de situar o cenário da ação, mas de confundir o que ainda não foi dado a ver ao espectador.

Quando a apresentação dos créditos iniciais termina, entramos finalmente no hotel. Por meio de longos travellings, a câmera, sempre ativa, se move por entre salões, corredores, colunas e teto de decoração majestosa. As ligações entre os diferentes planos buscam construir uma continuidade entre os diversos cômodos do lugar para que tenhamos a sensação de que estamos caminhando, uma espécie de travessia pelo espaço *filmico*. Esse passeio da câmera continua sendo acompanhado pela narração de X e pela música-tema do filme, caracterizada por um marcante órgão de igreja. Ao final dessa sequência, o que era uma narração em off se transforma em um diálogo entre dois atores que encenam uma peça. O ator, contudo, não é X, o dono da voz off. O personagem de Albertazzi só aparece na imagem nove minutos após o início do filme, em uma segunda sequência que apresenta os hóspedes do hotel. Mesmo nessa cena, ainda não conseguimos relacioná-lo à narração, pois X aparece sem destaque e não fala nada. A primeira vez que podemos fazer a junção entre voz e corpo é somente 15 minutos após o início do filme, quando X e M jogam pela primeira vez o que chamaremos aqui de “jogo da memória”, uma disputa de cartas que X nunca consegue ganhar.

Desse modo, podemos considerar que há uma indefinição do estatuto da voz nessa primeira sequência, pois não ficamos sabendo se a fonte emissora da fala está em cena e apenas não é visível no momento em que a ouvimos (voz off), ou se o que vemos é um flashback e há de fato uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz (voz over). Essa indefinição se mantém em outras cenas, e essa é uma das razões para afirmarmos que *Marienbad* foge de uma representação sonora clássica, em que a voz off está sempre “submetida ao destino do corpo” por meio de determinações contextuais (DOANE, 2018, p. 379). No filme de Resnais, ao contrário, há uma constante desestabilização do ponto de escuta,

o que impede que tenhamos a certeza de que uma leve correção na tomada da cena tornaria o corpo de X visível na imagem.

Outra característica da trilha sonora de *L'année dernière à Marienbad* é que nem sempre o que X descreve corresponde ao que vemos na imagem. A decoração do hotel, por exemplo, não tem as mesmas características da narração, assim como os personagens não agem exatamente do modo que o personagem de Albertazzi indica que eles estão agindo. Assim, a pretensa continuidade almejada pela montagem das imagens é constantemente interrompida pela voz off, o que gera no espectador um sentimento de descolamento e estranhamento em relação a esse espaço labiríntico, pois há a impossibilidade de construir mentalmente uma geografia bem definida do filme. A totalidade do espaço fílmico parece sempre escapar, assim como a memória que X busca trazer à tona, pois o espaço sugerido pelo fora de campo não assegura o espaço proposto pelo visível.

Esse contraponto entre som e imagem é sistemático e o elencamos aqui como a primeira estratégia fundamental de construção de uma paisagem mental da memória em *L'année dernière à Marienbad*. Essa relação entre os dois elementos-base da linguagem cinematográfica se desenvolve aqui aos moldes da proposição feita por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (2002) ainda no início do cinema falado, quando afirmavam que o conteúdo sonoro dos filmes não deveria estar necessariamente sincronizado às ações que ocorrem visualmente. Para o uso criativo do som no cinema, defendiam os autores, seria preciso utilizar o contraponto orquestral, ou seja, a quebra do sincronismo imagem-som que caracteriza a narrativa clássica. Para além do sentido de contraste e assincronia que evoca, utilizamos o conceito de contraponto também para destacar que som e imagem trabalham de modo interdependente no filme de Resnais, como conjunto monístico. Como acontece no teatro japonês kabuki descrito por Eisenstein (2002, p. 29), "som – movimento – espaço – voz não acompanham (nem mesmo são paralelos) um ao outro, mas funcionam como elementos de igual significância".

Em *L'année dernière à Marienbad*, esse contraponto entre som e imagem busca emular a ambiguidade, os devaneios e contradições que caracterizam as formas do pensamento, pois a memória é débil, erra, se confunde e cria. Isso acontece, por exemplo, quando o narrador diz que tudo está deserto no hotel, mas nas imagens observamos diversas figuras humanas espalhadas pelo lugar; ou quando a voz de X aponta para um espaço externo, o do jardim, e o que vemos é ainda o interior, as paredes do hotel. Tudo transcorre como se a narração de X não conseguisse nunca acompanhar o dinamismo dos espaços, que constantemente se deslocam, mudam de forma, tamanho e disposição no intuito de acompanhar as possibilidades criadas pela memória.

É também o que acontece com o quarto de A, que muda de decoração conforme a narrativa avança. Inicialmente o lugar tem pouca mobília e é extremamente iluminado, muito diferente da sugestão espacial feita pela voz de X, que sugere a presença de espelhos, uma lareira e uma cômoda. Nas cenas finais do filme, o mesmo quarto aparece com mais móveis e decoração, se aproximando das descrições de X. É como se os espaços fossem sendo preenchidos pelos objetos na medida em que A passa a aceitar a história do passado que o desconhecido evoca, como se ela também começasse a lembrar e os objetos passassem a ter existência na imagem a partir da sua percepção. Os objetos, portanto, não são neutros no filme. Como diz Robbe-Grillet (1969, p. 92), em seus romances e roteiros é sempre um homem comprometido numa aventura passional das mais obsedantes que percebe os objetos. O homem, portanto, deforma esses objetos e “produz imaginações próximas do delírio”.



Figura 1: Transformações espaciais do quarto de A em *L'année dernière à Marienbad*.

À medida que o final do filme se aproxima, o próprio personagem principal parece se dar conta dessa desconexão sonora-visual. Ao tentar descrever a noite em que ele e A supostamente combinaram uma fuga, X se desespera ao perceber que suas lembranças se contradizem. Enquanto a voz off indica que a porta do quarto de

A estava fechada, na imagem a vemos aberta. Nessa cena, a banda imagética parece funcionar como a memória de A, ou seja, como uma representação exterior à mente de X. Nesse momento, o personagem interpretado por Albertazzi parece não suportar mais tal descontinuidade. “Não! A porta estava fechada!”, fala quase gritando, como se estivesse implorando por uma sincronia entre aquilo que descreve por meio do som fora de campo e o que está visível no quadro. X busca uma concordância entre as suas recordações, a memória de A e o que realmente teria acontecido no ano anterior. Sincronia que não chega nunca, nem em *Marienbad* nem em lugar nenhum. Ao fim dessa sequência, o próprio protagonista desiste ao reconhecer que a precisão do tempo e do espaço já não importa, pois no pensamento tudo se mistura e se repete. Ele parece aceitar que toda lembrança é baseada em algum tipo apagamento e competição entre recordações. Como ensina Andreas Huyssen (2014, p.158), o esquecimento “não apenas torna a vida vivível, como constitui a base dos milagres e epifanias da própria memória”. O olvido como elemento constituinte dos processos de rememoração é, inclusive, tema central do filme anterior de Resnais, *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima, meu amor*, 1959).



Figura 2: Desconexão sonora-visual entre o que vemos no quarto de A e o que descreve a voz de X.

Além de utilizar o contraponto entre som e imagem para gerar desconformidade espacial, Alain Resnais teve que construir um cenário filmico fragmentado, criado como unidade somente na sala de edição. O hotel e o jardim, os dois ambientes que podemos identificar no filme, não existem no mundo concreto, são a junção de pedaços de palácios de estilo barroco localizados em Munique e arredores. Já as filmagens das sequências de interior aconteceram em estúdios de Paris. O que vemos em cena, portanto, são espaços virtuais, uma ilusão de ótica criada pela montagem de planos filmados em vários locais separados geograficamente. O espectador tem aí o papel ativo de recompor esses fragmentos. Contudo, ao contrário do que acontece na decupagem clássica, essa reconstituição do espaço da ação será sempre incompleta no filme de Resnais, um esforço inútil, pois o campo e o fora de campo se relacionam de modo a gerar uma constante sensação de desconformidade, característica fundamental da nossa vida mental.

A outra estratégia que identificamos em *L'année dernière à Marienbad* para a construção de uma paisagem mental da memória é a duração prolongada dos planos, que intensifica o senso de temporalidade. Aumont e Marie (2003) definem que a duração implica a ideia de um início e um fim e, entre os dois, uma sucessão de instantes percebida de forma subjetiva pelo espectador. No filme de Resnais, a duração é dilatada e essa lentidão na apresentação dos espaços surge na película principalmente quando estamos diante do ambiente exterior, o jardim. Ao contrário do interior barroco e sensual do castelo, o jardim é cartesiano, com disposição rigorosa e geométrica de arbustos.

A duração, como defende Martin Lefebvre (2006), é a característica fundamental do surgimento da paisagem no cinema, algo que distingue a paisagem fílmica da pictórica. Essa dilatação do tempo no audiovisual rompe a subserviência do espaço à ação e faz com que o ambiente deixe de ser apenas um cenário (*setting*) e se transforme em paisagem intencional, pois adquire autonomia. Contudo, Lefebvre reconhece que cenário e paisagem coexistem muitas vezes em um estado de constante tensão nos filmes. Em *L'année dernière à Marienbad*, essa tensão se intensifica nas cenas em que os personagens aparecem caminhando pelo jardim. Esses fragmentos são quase sempre mais silenciosos do que as sequências que se passam no interior do hotel, pois há menos música de fundo e mais pausas na narração de X. Os sons naturais do ambiente ganham mais destaque, ouvimos o barulho do vento, da água do lago e dos passos das figuras que vagam aparentemente sem rumo. Os fotogramas que mostramos a seguir, por exemplo, são de uma cena em que vemos o jardim em enquadramento panorâmico. A figura humana, A, aparece muito distante no início desse plano-sequência e só aos poucos ganha a centralidade do quadro.



Figura 3: Plano-sequência que se inicia com um enquadramento panorâmico da paisagem e termina com a centralidade da figura humana no quadro.

Cenas semelhantes a essa do jardim funcionam como *temps mort*, um espaço onde a narrativa morre para dar lugar a um interesse não narrativo, pois a relação entre espectador e obra passa a ser menos de significação e mais de relação corpórea com os ambientes. A subtração da dramaticidade convencional nesses planos-sequência do jardim faz com que o filme de Resnais antecipe o que hoje vem sendo chamado pela crítica de “slow cinema”, filmes em que o senso de temporalidade é intensificado de uma forma ainda mais radical do que em *L'année dernière à Marienbad* e seus contemporâneos. Como explica Asbjørn Grønstad (2016) em “Slow cinema and the ethics of duration”, a duração no cinema lento provoca uma visualização da passagem do tempo. No caso específico do cinema de Resnais, poderíamos falar em uma espacialização do tempo do pensamento.

Talvez o aparecimento mais eminente da paisagem em *L'année dernière à Marienbad* aconteça em uma das poucas sequências em que podemos contemplar o jardim sem a presença humana. A cena tem início no interior do hotel, onde X e A apreciam um concerto de música. Por meio de um corte brusco, o espectador é levado a observar o espaço diegético exterior. Em um primeiro momento, o que vemos parece ser uma imagem fotográfica do jardim, mas logo a câmera começa a se mover e a nos mostrar diferentes aspectos da paisagem natural. Nenhuma narração em off acompanha

essa travessia, o que é raro. Também não vemos X ou A, que só aparecem no final do plano-sequência e, mesmo assim, sem se tornarem o centro do quadro. A câmera apenas passa pelos dois amantes. Na cena, o órgão de igreja da música composta por Francis Seyrig acompanha o travelling horizontal que mostra árvores, lagos e arbustos. Tudo dura pouco mais de um minuto, mas a percepção dessa passagem de tempo é dilatada pela impossibilidade de determinar a função narrativa das imagens que vemos, de ancorá-las à intriga. Contemplamos, assim, a paisagem mental da memória.



Figura 4: Travelling horizontal mostra a paisagem do jardim.

É ainda o espaço do jardim que nos leva à última categoria que elencamos como estratégia de construção de uma geografia audiovisual da memória em *L'année dernière à Marienbad*: a repetição. Pensamos aqui a partir da perspectiva deleuziana, que em *Diferença e repetição* postula que repetir não é voltar ao passado, mas reiventá-lo, ou, para usar um termo que agradaria Robbe-Grillet, presentificá-lo (DELEUZE, 1988). Isso porque a repetição está ligada à natureza do tempo, pois os instantes que se sucedem no pensamento não podem nunca ser recuperados. Como nos ensina Deleuze (1988), a memória nunca devolve aquilo que foi, apenas cria novas possibilidades do acontecido. Nesse movimento, onde o tempo se desdobra a cada momento em presente, passado e futuro, a repetição se abre à diferença.

No filme, essa ideia aparece por meio da duplicação dos gestos, das falas, dos próprios personagens e, o que aqui nos interessa mais, do espaço fílmico.

Ao longo da narrativa, o jardim aparece duplicado dentro do hotel por meio de três representações pictóricas que aparecem dispostas nos diversos salões e corredores do lugar. Esses quadros aparecem por meio de travellings que percorrem os salões do hotel e enquadram as paisagens no plano ou por intermédio de uma câmera menos ativa que mostra os personagens apreciando essas telas. Esses momentos de contemplação são acompanhados pela voz off de X, sempre tentando fazer com que A recupere o passado perdido. Essas pinturas aparecem sobretudo no primeiro ato do filme, antes que tenhamos adentrado de fato no espaço do jardim, que até então só apareceu nas descrições sonoras feitas por X ou por meio de flashes rápidos que aparecem na imagem.



Figura 5: Diferença e repetição nas representações pictóricas do espaço do jardim.

Para usar a terminologia de Burch (1973), acreditamos que essas paisagens funcionam no filme como um fora de campo concreto, no sentido de que são elas que sugerem um prolongamento imaginário das partes não vistas do jardim, que é sempre dado a ver em pedaços na banda imagética. Se em um primeiro momento esses quadros possibilitam construir uma arquitetura coerente do lugar, a variação das formas, composições e iluminação das pinturas acaba subvertendo novamente a credibilidade do espaço fílmico. De início, essas imagens duplicadas do jardim funcionam como mapas que aparecem no filme para comprovar a memória que X evoca, mas à medida que a narrativa avança acabam por confundir ainda mais o espectador pela mutabilidade das representações. Essa instabilidade aparece também nas versões do passado contadas por X para a personagem de Seyrig.

Além dessas representações quase citacionais do jardim, encontramos também outras referências menos diretas a essa paisagem. No fotograma da Figura 6, o fundo da peça que os hóspedes do hotel acompanham ainda no início do filme é um jardim, também organizado geometricamente, com um balcão e uma estátua, estrutura que lembra a paisagem “real” por onde transitam os personagens do filme. Uma outra alusão ao espaço exterior aparece em uma carta do baralho usado por X e M no jogo que se repete ao longo do filme. Na carta, vemos um desenho que lembra a disposição dos arbustos do jardim. É como se Resnais reafirmasse o caráter artificial e ambíguo do espaço fílmico que constrói ao duplicá-lo de diferentes formas durante toda a obra.



Figura 6: Alusões ao espaço exterior.

Deleuze (2018) chama de estrutura especular esse movimento de reflexividade no cinema, em que narrativas espelhadas se multiplicam e o filme aparece no interior do próprio filme. Podemos considerar, portanto, que *L'année dernière à Marienbad* é uma *mise en abyme*, pois por meio desse jogo de repetições temos acesso a diversas camadas de uma mesma realidade. A vertigem da narrativa em abismo aparece no filme de Resnais quando passam a existir duas temporalidades diegéticas diferentes em cena. Por meio da repetição e da relação entre o campo e o fora de campo, estamos simultaneamente no presente e no passado, no interior e no exterior, na imaginação e no mundo concreto.

O jogo especular mais interessante em relação ao espaço fílmico aparece na última parte do filme. Desesperado, X mostra uma fotografia à personagem de Seyrig como um último recurso de rememoração. A fotografia, segundo ele, teria sido tirada no ano anterior em Marienbad. Na imagem, a mulher aparece sentada em um banco no jardim da mesma forma que a vemos outras vezes, conversando com o amante. Mesmo com a posse da imagem fotográfica, o “certificado de presença” (BARTHES, 1984, p. 129) que emana um real passado que não se pode mais tocar, A insiste em não lembrar. É impossível recuperar a sua memória. Ela nega, dessa forma, o poder de autenticação da fotografia.



Figura 7: Fotografias que duplicam mais uma vez a paisagem do jardim.

Posteriormente, a mesma fotografia aparece multiplicada, e A, em seu quarto, parece jogar com as imagens o jogo do filme, o mesmo das cartas de baralho, o jogo da memória. Parafraçando a frase do personagem de Sacha Pitoëff, M, nesse jogo podemos até perder, mas de alguma forma sempre ganhamos, pois a memória é uma atualização, um porvir. Muito mais do que uma restituição do passado, ela é uma reconstrução imaginativa e uma recategorização individual.

Segundo Giorgio Agamben (1998), a força e a inovação da repetição estão justamente na ideia de retorno em possibilidade daquilo que foi. Para ele, é justamente essa potência de retorno do dessemelhante que estabelece a proximidade entre a repetição e a memória. Agamben se afasta, portanto, da compreensão da repetição como analogia e cópia, reverberando as proposições deleuzianas que a definem como novidade e atualização de significados.

Em *Marienbad*, essas repetições constroem uma economia narrativa que elimina o tempo linear e reforça o efeito de descontinuidade próprio da vida mental. No filme, o passado vem à tona de modo imperfeito, impossível de ser pensado em sua totalidade. Isso porque a obra arquiteta inúmeras combinações do ocorrido, tornando a memória um mosaico de possibilidades. É por isso que a repetição é o elemento fundamental de composição do filme de Resnais, porque é por meio dessas variações na evocação do passado que X pode perder-se para sempre no ano passado em *Marienbad* e sempre tentar recuperar mais uma vez o seu amor perdido. Se, como defende Agamben, repetir uma coisa é torná-la de novo possível, o que retorna na repetição é justamente o tempo, que é múltiplo, heterogêneo, e sempre nos escapa.

Considerações finais

Como ponderamos anteriormente, Alain Resnais considerava o seu cinema uma tentativa ainda incipiente de aproximação de nossas atividades mentais, pois acreditava que as suas experiências não passavam “de um pequeno avanço em relação ao que se deveria fazer um dia” (RESNAIS, 1969, p. 88). Mais de 50 anos depois do lançamento de *L'année dernière à Marienbad*, contudo, o filme continua sendo uma das mais ousadas tentativas de registrar, no cinema narrativo, o embaralhamento de memórias e a mistura de temporalidades que caracterizam a fisicalidade da mente em ação. Foi o cineasta francês que realizou no audiovisual o que Virginia Woolf, por exemplo, alcançou na literatura do fluxo da consciência. Segundo a escritora inglesa, para conectar a arte à vida, com tudo o que ela tem de imprevisível e contraditório, seria necessário “registrar os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente” (WOOLF, 2014, p. 110).

Se a literatura moderna da primeira metade do século XX empregou uma sintaxe contorcida na tentativa de capturar a realidade dos processos mentais, para construir esse cinema em que a noção tradicional de tempo é constantemente desfeita e onde flertamos com a ideia de eterno retorno da diferença, Resnais precisou destruir também o espaço fílmico convencional, tornando-o dinâmico ao deixar de lado as regras de casualidade e continuidade que caracterizam a decupagem clássica.

Como tentamos demonstrar nesse trabalho, para desorientar o espectador e esculpir essa temporalidade peculiar da memória, com suas obsessões, interrupções e esquecimentos, as *mindscapes* de *L'année dernière à Marienbad* se desfazem enquanto cenário. No filme, o espaço deixa de ser subserviente a ações que buscam representar o mundo exterior e passa a refletir o tempo caótico e estilhaçado do pensamento humano e dos processos de rememoração por meio do contraponto entre som e imagem, da duração dilatada dos planos e da repetição. Esse tratamento pouco convencional do espaço fílmico já aparece em obras anteriores do cineasta, como em *Toute la mémoire du monde* e em *Hiroshima mon amour*, mas é com *L'année dernière à Marienbad* que a vontade de Resnais de moldar um espaço-tempo puramente mental é levada às últimas consequências. Nos seus filmes posteriores, como *Muriel ou le temps d'un retour* e *Je t'aime je t'aime* (*Eu te amo, eu te amo*, 1968), a representação das leis da memória continua a ser central, mas a geografia proposta por esses longas-metragens é muito mais disciplinada e próxima do realismo tradicional, se distanciando do realismo mental almejado pelo cineasta francês durante toda a primeira fase da sua carreira.

Referências

AGAMBEN, G. Le cinéma de Guy Debord. In: AGAMBEN, G. *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Hoëbeke, 1998. p. 65-76.

AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, J. O filme como representação visual e sonora. In: AUMONT, J. *et al. A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2012. p. 19-52.

AUMONT, J; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENAYOUN, R. *Alain Resnais: arpenteur de l'imaginaire*. Paris: Stock, 1980.

- BOUNOURE, G. *Alain Resnais*. Paris: Seghers, 1962.
- BURCH, N. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- COSGROVE, D.; DANIELS, S. Introduction: iconography and landscape. In: COSGROVE, D.; DANIELS, S. (ed.). *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 1-10.
- COSTEIX, É. *Alain Resnais: la mémoire de l'éternité*. Paris: L'Harmattan, 2013.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DOANE, M. A. A voz do cinema: a articulação entre corpo e espaço. In: XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018. p. 371-387.
- EISENSTEIN, S.; PUDOVKIN, V.; ALEXANDROV, G. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 225-227.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UnB, 2009.
- SLUSSER, G. E.; RABKIN, E. S. *Mindsapes: the geographies of imagined worlds*. Carbondale: Illinois University Press, 1989.
- GRØNSTAD, A. Slow cinema and the ethics of duration. In: DE LUCA, T.; JORGES, N. B. *Slow cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p. 273-284.
- HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- JAMES, W. Princípios de psicologia: o fluxo de consciência. In: JAMES, W. *Pragmatismo e outros textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 119-169.
- LEFEBVRE, M. Between setting and landscape in the cinema. In: LEFEBVRE, M. *Landscape and film*. New York: Routledge, 2006. p. 19-59.
- LEUTRAT, J. L. *L'année dernière à Marienbad*. London: British Film Institute, 2000.
- LOPES, R. G. *Mindsapes: poemas de Laura Riding*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

RESNAIS, A. Resnais, Robbe-Grillet e Marienbad. In: RESNAIS, A. *et al. Cadernos de cinema 5*. Porto: Publicações Dom Quixote, 1969. p. 75-109.

ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969.

ROBBE-GRILLET, A. *O Ano passado em Marienbad*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SACKS, O. *O homem que confundiu a sua mulher com um chapéu*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SWEET, F. *The film narratives of Alain Resnais*. Boston: Umi Research Press, 1981.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

WOOLF, V. Ficção moderna. In: WOOLF, V. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 106-113.

Referências Audiovisuais

DAS CABINET des Dr. Caligari (*O gabinete do Dr. Caligari*). Robert Wiene, Polônia, 1920.

HIROSHIMA mon amour (*Hiroshima, meu amor*). Alain Resnais, França, 1959.

JE t'aime je t'aime (*Eu te amo, eu te amo*). Alain Resnais, França, 1968.

L'ANNÉE dernière à Marienbad (*O ano passado em Marienbad*). Alain Resnais, França, 1961.

MURDER! (*Assassinato*). Alfred Hitchcock, Reino Unido, 1930.

MURIEL ou le temps d'un retour (*Muriel ou o tempo de um retorno*). Alain Resnais, França, 1963.

THE TRIAL (*O processo*). Orson Welles, França, 1962.

TOUTE la mémoire du monde (*Toda a memória do mundo*). Alain Resnais, França, 1956.

Submetido em: 9 abr. 2019 | Aprovado em: 9 abr. 2020