

POR UM NOUVEAU CINÉMA: ALAIN ROBBE-GRILLET EM O ANO PASSADO EM MARIENBAD

Rodrigo FONTANARI*

- **RESUMO:** Este artigo busca acusar, na obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet, bastante desconhecida do grande público, sobretudo, brasileiro, possíveis nexos com a sua obra literária. Trabalhamos com a hipótese de que seus filmes nascem em diálogo estético com seus textos romanescos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cinema. Vanguardas. Alain Robbe-Grillet

Nouveau roman, nouveau cinéma

Qualquer apresentação de Alain Robbe-Grillet cineasta exige que se comece por apresentar o importante movimento literário denominado *nouveau roman*, vanguarda tardia do romance que irrompe em meados do século XX, na França. Por seu turno, tal apresentação pede uma explicitação terminológica.

A designação *nouveau roman*, em curso desde 1957, é atribuída por Émile Henriot, num artigo para o jornal *Le Monde*. Outro apelativo é “escola do olhar”, alusivo ao descritivismo extremo das páginas desses romances. Outro é “antirromance”. Sabe-se que esta última denominação é lançada por Jean-Paul Sartre, em 1947, e configura-se no prefácio escrito para o romance *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute (1996, p.8), em que o filósofo, referindo-se a esses romances como “obras estranhas” e “dificilmente classificáveis”, arremata essa nova realidade do romance francês com as seguintes palavras: “elas [essas obras] marcam somente que nós vivemos em uma época de reflexão e que o romance está refletindo sobre ele mesmo”.

O termo *nouveau roman*, na verdade, como nota Pierre Lepape (1994, p.1), surge “[...] no final dos anos 1950, de uma falta de etiqueta mais do que a criação de uma verdadeira escola literária”, isto é, uma espécie de rotulação que a crítica cunhou para agrupar esse escritores que despontavam no cenário literário francês da época, e não uma denominação que partiu dos envolvidos. Para René Albérès (1962, p.407) em *Histoire du roman moderne*, trata-se de uma rotulação da imprensa, a maneira “como o denominam os jornalistas”.

* Universidade de Sorocoba. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Sorocaba, SP - 18023-000. fontanari.rodrigo@yahoo.fr

Artigo recebido em 31/07/2015 e aprovado em 31/10/2015.

O que caracteriza, afinal, esse último movimento coeso de vanguarda do romance francês, o *nouveau roman*? O que caracteriza essencialmente o *nouveau roman*, seguindo as proposições de Gerard Prince (1993) em *De la littérature français*, é a que a história e os personagens estão sempre na eminência de se realizar, pois o *nouveau roman* não conta mais uma história à qual o leitor se enreda. Ao contrário, por se revelar, antes de tudo, como um processo de escritura, o *nouveau roman*, faz o leitor participar ativamente da construção a narrativa. E então, toda a carga dramática da narrativa tradicional que conduz progressivamente ao ápice da revelação dá lugar a um tempo morto, branco, circular e marcado, notadamente, pelas abruptas repetições, antecipações, similitudes, variações, enfim, movimentos que desconcertam o leitor desacostumado com esse regime lacunar de narração.

Os *nouveaux romanciers*, pouco a pouco, aderem então às imagens técnicas e levam para o campo do cinematográfico muitas das características estéticas de seus romances modernos. Esse entrecruzamento estético se deu, notadamente, porque dois dos maiores representantes do *nouveau roman* francês, Maguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, ligaram-se ao cineasta Alain Renais, que roteirizou, em 1960, *Hiroshima meu amor*, de Duras e, um ano depois, em 1961, de Robbe-Grillet, *O ano passado em Marienbad*.

Em consequência dessa primeira experiência, eles passaram a atuar no cinema, em uma dupla frente, a da roteirização e a da direção. É pelas mãos de Renais considerado por Claude Murcia (1998, p.34), professora de literatura comparada da Université de Paris VII, em *Nouveau roman, nouveau cinéma*, como “figura chave” que os *nouveaux romanciers* reconhecem efetivamente o cinema como “uma outra possibilidade de expressão”, admite Cordier (1969, p.61).

Embora Alain Robbe-Grillet insista em dizer que sua obra escrita nada tem a ver com a cinematográfica e ainda que não se trate de adaptação dos romances para a tela - o que fala por si só desse distanciamento -. Nosso objetivo é mostrar como as preocupações estéticas do romancista se encontram com as do cineasta, mesmo que, evidentemente, a questão do suporte não possa ser ignorada. Longe de deter a discussão até certo ponto amplamente debatido em torno desse gênero literário híbrido entre o romance e o roteiro de um filme, que é o *cine-roman*, até porque, como confessa Robbe-Grillet (2001, p.87-95), no ensaio bastante evocado, quando a questão é tensionar a prática do escritor e do cineasta, “*Brèves réflexions sur le fait de décrire une scène de cinéma*”, o livro não substitui o filme e vice-versa, pois, o próprio ato de filmagem acarreta novas possibilidades imprevistas ou pouco desenvolvidas no roteiro, o que torna a tarefa do escritor difícil na medida que para ser fiel ao filme o cenário precisaria ser reescrito, algo que parece que o autor se recusa a fazer.

Para além daquilo que já se sabe, de que os *nouveau romanciers* como também os *nouveaux cinéastes* propunham desconstruir a realidade ou para usar a mesma expressão de Claude Murcia (1998, p.43), “desconcertar as convenções do

real”, no entanto, esses últimos enfrentavam a irredutibilidade do real próprio da imagem cinematográfica. Pretende-se apontar certas “aproximações escriturais” entre a obra romanesca e cinematográfica que não se estabelecem por uma ordem de subordinação, mas, por uma relação transversal, que as conduz a reagir entre si. Essas artes contaminam-se sem entretanto se confundirem. Aliás, o fato é de alguma maneira contemplado por Alain Robbe-Grillet (1964) em *Pour un nouveau roman*, mais especificamente, em seu ensaio intitulado “Tempo e descrição no romance atual”, em que assume que certas preocupações dos *nouveaux romanciers* podem ser reencontradas no cinema se pensarmos a imagem cinematográfica não do ângulo da sua objetividade mas de sua composição. Escreve ele: “[...] é apenas aí que o romancista pode encontrar, ainda que modificadas, alguns de suas preocupações como o estilo” (ROBBE-GRILLET, 1964, p.100). A essa questão voltaremos.

A transversalidade da obra de Alain Robbe-Grillet – há mesmo quem pense – reflete-se na própria escritura. É o caso de Claire Clouzot (1973, p.50) em *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*, que observa: “Desde seu primeiro romance, Alain Robbe-Grillet escreve cinematograficamente. Sua técnica descritiva criou uma equivalência escrita da linguagem fílmica”, escreve a autora.

Acrescente-se, para maior clareza, que os *nouveaux romancieux* pertencem a uma geração em que o cinema já havia se consolidado e suas formas de produção artística já faziam parte do imaginário deles, se levarmos em consideração que as primeiras projeções cinematográficas dos irmãos Lumière ocorrido na França datam de 1895.

Se, no universo literário, o escritor pode se desviar do real por meio das palavras, na tela, essa prática revelar-se um desafio, que os novos cineastas deverão enfrentar. Tenta-se apagar da imagem tomada a partir de uma realidade (a dos atores no momento da filmagem) os traços do real. Para isso, utilizam diversas manipulações, explorando as diferentes possibilidades oferecidas pela montagem, a composição, o cromatismo, o enquadramento, os movimentos de câmera entre outras técnicas.

As descrições do romance moderno, assinala Robbe-Grillet (1964, p.99), não partem “[...] de coisa alguma; elas não dão inicialmente uma visão de conjunto, [elas] parecem nascer de um pequeno fragmento sem importância – algo que mais se assemelha a um ponto – a partir do qual inventam linhas, planos, toda uma arquitetura”. Não à toa Bernard Pingaud em *Nouveau roman, nouveau cinéma*, publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, vê, nessas páginas descritivas, que as descrições “puramente geométricas”, que Robbe-Grillet eliminam as significações simbólicas, psicológicas ou sociais, restringindo-as particularmente àquelas significações experimentadas por uma espécie de narrador que é uma *figure cachée*, como se de um olho da câmera fotográfico ou cinematográfico se se tratasse.

Não tardou a notar Pingaud (1966, p.31) que esses romances que reivindicaram uma ausência total de sentido, que eles tinham sentido, porém, um sentido que não se deixar evidenciar, que está “[...] no texto mesmo, no seu movimento, na sua

construção, na sua realidade sensível, exatamente como o sentido da obra plástica e musical se dá no objeto mesmo que ela propõe a nossa apreciação”.

Pensar a transversalidade entre a literatura e o cinema na obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet pode beneficiar-se de uma evocação das instigantes ideias de Alexandre Astruc (1948) em seu ensaio crítico intitulado “Nascimento de uma nova Vanguarda: *A caméra-stylo*”. Publicado em 1948, na revista *L'écran français*, uma das precursoras dos *Cahiers du cinéma*, esse ensaio é profético, na medida em que antevê que a imagem se libertaria da representação mimética para se revelar como “forma de pensamento”, nos termos do próprio autor, “[...] uma forma onde ele se torne uma linguagem tão rigorosa que o pensamento possa ser escrito diretamente sobre a película” (ASTRUC, 1948, p.325).

O ensaísta entrevê o cinema como linguagem, entendendo por esse termo “[...] uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz como o ensaio ou romance” (ASTRUC, 1948, p.325), apressa-se em notar o próprio autor.

A noção de *caméra-stylo* estabelecida por Astruc (1948, p.325) para se referir a uma vanguarda cinematográfica nascente que toma o cinema não mais sob a tirania “[...]da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto”, mas como “[...] um meio de expressão flexível e sutil como o da linguagem escrita”. E por isso mesmo, “[...] o cinema como a literatura, antes de ser uma arte particular, é uma arte que pode exprimir qualquer setor do pensamento” (ASTRUC, 1948, p.325), pondera o autor.

Tudo isso conduz a enfatizar que o signo cinematográfico é capaz de novas e absolutas criações poéticas, que podem se assemelhar ou dialogar com os processos poéticos de outras artes. O que levou Astruc (1948, p.326) a sentenciar que “O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta”.

Sabe-se que tanto o cinema quanto a literatura de representação clássica se mantiveram, por muito tempo, dentro daquele modelo retórico do século XIX. E foi a literatura primeiro que rompeu com essa discursividade, notadamente, o *nouveaux romanciers* francês, despertando o cinema para o fato de que ele tinha nascido não para contar, mas para mostrar, o que o liberou da armadilha de representação que faz da imagem cinematográfica um signo.

A partir daí o cinematográfico afasta-se do modelo de narrativa romanesca clássica do século XIX, cujo fundamento era a linearidade e a representação mimética suscitada pelo desejo de verdade e “rasga” a conformidade para aceder às experimentações visuais.

Já não há mais espaços inteiros tanto no signo verbal quanto no visual, tudo é fragmentação. A narrativa se estilhaça em pedaço, cuja colagem é, completamente estabelecida não pelo autor-diretor, mas, o espectador-leitor perplexo que aí intervém. É o que nota Claire Clouzot (1973, p.69), ao escrever que um filme de Robbe-Grillet

é “[...] um objeto existente independentemente do seu autor e cujo espectador, apossando-se dele, torna-se um dos criadores”. Não sem razão, escreve Vera Casa Nova (2008, p.177) em *Fricções*, tanto a literatura e quanto o cinema modernos “Forneceram signos para serem lidos/ vistos através do que se vê, e mostrando também que o que se vê não é simples, devido a processos de subjetivação que combinam diferentemente esses mesmo signos”.

Urge dizer que esses *nouveaux romanciers* não eram, em sua maioria, cinéfilos, mas, “eccléticos da arte”, que não temiam as experimentações com outros suportes, e, sobretudo, bastante “interessados pelo homem e seus processos mentais”, assinala Clouzot (1973, p.47). Esse princípio da porosidade entre as artes não parece estranha para os *nouveaux cinéastes* que, como prefere ler Gilles Deleuze (2007, p.161) em seu *Cinema 2 – Imagem tempo*, as experimentações desse grupo aproximam-se daquelas praticadas pelo *nouveau roman*. Pois, “Do romance ao cinema, a obra de Alain Robbe-Grillet aponta a potência do falso como princípio de produção de imagens. Não é um simples princípio de reflexão ou de tomada de consciência [...] É uma fonte de inspiração”.

Faz-se, aqui, referência a um movimento que surge, na França, em meados dos anos de 1959, no mesmo momento em que a *nouvelle vague*, sendo considerado como uma vertente de suas vertentes e denominado *rive gauche* ou também, *nouveau cinéma*, que por ser mais intelectual e menos estruturado, trabalha “na contracorrente do cinema dominante” e busca se desvencilhar “[...] da representação mimética, elaborando novas imagens mentais, temporais e sonoras.”, insiste Claude Murcia (1998, p.12).

É preciso retomar aquela proposição de Alain Robbe-Grillet evocada anteriormente, de que é na composição das imagens que o cineasta reencontra – um pouco modificados – os problemas do romancista, quanto à questão do estilo.

Ora, se aceitarmos a leitura proposta por Roland Barthes (2007) para os primeiros romances de Robbe-Grillet no sentido de que eles são “objetivos”, “coisistas” e, portanto, neutro. “Toda sua arte consiste justamente em decepcionar o sentido ao mesmo tempo que ao abre.”, confessa Barthes (2007, p.104) em seu ensaio “Uma conclusão sobre Robbe-Grillet”. Não deixa ainda de concluir Barthes (2007, p.104), os objetos na obra de Alain Robbe-Grillet não possui “qualquer valor antológico”, isto é, não tem função nem mesmo substância, eles são puros espetáculos; de um esvaziamento propriamente da intriga. E quem já viu algum filme de Robbe-Grillet sabe também que os seus personagens despossuídos de qualquer espessura psicológica, ausentados, muitas vezes, de qualquer nome que possam caracterizá-los, são aí também transformados em objetos.

É tempo de examinar mais de perto as próprias “composições de imagens”, que nos propõe Alain Robbe-Grillet. Mas antes de avançarmos nessa análise, é necessário advertir o leitor para algumas especificações do cinema robbe-grilletiano.

Mesmo que Robbe-Grillet assumia em *Por que amo Roland Barthes*, “é necessário se contradizer caso contrário não se pode deslizar”, essa contradição aparente de que fala Robbe-Grillet (1995, p.56), pode ser vista como um traço da arte moderna, como escreve Gilles Deleuze (2006) em *Diferença e Repetição*. Pois, para o filósofo francês, “A arte não imita, mas isso acontece, antes de tudo, porque ela repete, e repete todas as repetições, a partir de uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é simulacro, ela subverte as cópias em simulacros)” (DELEUZE, 2006, p.403).

Dessa perspectiva deleuziana da repetição, não se deve, de nem um modo, encará-la como uma simples contradição, embaralhamento, mas uma espécie de *ilisibilidade legível*, uma vez que “[...] todas estas repetições coexistem e, todavia, estão deslocadas umas em relação às outras” (DELEUZE, 2006, p.404).

Nessa constante permanência da dúvida, que, ao mesmo tempo, acaba por suspender qualquer possibilidade última de significação, é a *diferença*, que irrompe nessa repetição vertiginosa e nesse *puzzle* que se torna a obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet. Cabe ao espectador intrigado e bastante desestabilizado tentar de algum modo “reconstituir” a narratividade; ato heroico que, logo nas primeiras tentativas, revela-se impossível de ser concluído. Nas palavras de Alain Robbe-Grillet (1964, p.104), as artes modernas “nos deixam vazios, desconcertados”, pois “não aspiram a nenhuma outra realidade além daquela da leitura, ou do espetáculo, como ainda parecem estar sempre se contestando, pondo-se em dúvida a si mesma à medida em que se constroem”.

Da passagem do romancista para o mundo das imagens técnicas moventes, debruçar-se-á, neste ensaio, sobre o primeiro filme de Alain Robbe-Grillet que, embora sob a direção de Alain Resnais, já se encontram aí muitos dos elementos estéticos que fazem eco no decorrer de toda sua filmografia.

Ver e rever O Ano passado em Marienbad

Em 1961, algumas salas de cinema da França recepcionava *O Ano passado em Marienbad* cujo título original é *L'Année dernière à Marienbad*. Tendo surgido de uma colaboração bastante inusitada entre Alain Resnais que assina como diretor e Alain Robbe-Grillet, que produz o roteiro do filme e, logo após, publica-o em formato *cine-roman*.

Nessa trama cinematográfica de personagens anônimos, não se sabe nada deles. Dentre eles, três destacam-se. Embora nenhuma delas tenha sido nomeadas no filme, no roteiro publicado posteriormente, elas são identificados apenas por letras.

A bela mulher “A” e vivida pela atriz Delphine Seyrig. Quem da vida ao narrador-personagem “X” é pelo ator Giorgio Albertazzi, cuja missão é perseguir “A”

e insistir que eles se encontraram no ano anterior. E o autor Sacha Pitoëf, interpreta a personagem “M”, o suposto marido/amante de “A”, um jogador.

Em síntese, uma parcela considerável dos 86 minutos de projeção do filme fixa-se em torno de um drama romanesco até certo ponto bastante banal. Dentre a clientela desconhecida que circula no hotel, um deles, o personagem-narrador, X, vagueia ao longo dos corredores intermináveis, de sala em sala às vezes cheia e outras tantas, totalmente deserta, atravessa portas e portas, entrecrocando-se com suas próprias imagens refletidas nos inúmeros espelhos encrustados nas paredes desse imóvel, seus olhos se movem de um rosto a outro de tantos outros desconhecidos que habitam o falanstério. Ele vai como que recolhendo sons, ruídos, fragmentos de frases, que seu ouvido registra aleatoriamente enquanto, aparentemente desbusolado, anda pelos cômodos do hotel.

Seus olhos voltam-se insistentemente à uma jovem mulher bela, à quem ele tenta, incansavelmente, convencer de que eles já haviam se encontrado, há um ano, e que eles se apaixonaram. E ele voltou àquele encontro marcado por eles mesmos, e que, dessa vez, ele a levará com ele.

Dentre as personagens “X” e “A”, “X” faz um imenso esforço em convencer “A” de que ela havia lhe pedido um ano para poderem fugir juntos. No entanto, a moça parece não se lembrar de que nem de “X” nem da promessa feita. Marienbad é feito para decepcionar no tempo. À que ano, à que passado referem-se essas imagens projetadas na tela? Pergunta que permanece em aberto.

Capturadas numa espécie de grande hotel ou de palácio enorme de decoração magnífica e barroca, as cenas são constituídas de um universo glacial de colunas de mármore, de arranjos florais em estuques, estátuas e domésticas em atividades rígidas e glaciais.

O filme começa com um *travelling* em *contre-plongée* embora num ritmo bem lento e regular, a angulação da câmera torna tudo um pouco mais vertiginoso e, o que antes parece ter sido pensado para produzir um efeito descritivo a partir das coisas fixadas pela câmera, esse movimento acaba por apagar e absorver os objetos vistos em seu fluxo espacial monótono. A dimensão desse movimento de câmera serve muito menos para melhor ver as coisas do mundo do que para se desapossar dele, para deslizar na superfície insignificante das aparências, num ritmo de deslocamentos enganosos.

A ilusão que coloca em cena o cinema de Alain Robbe-Grillet e Alain Resnais, que pode ser talvez entendido como um procedimento da literatura do *nouveau roman*, e que vivem os heróis (e talvez os espectadores) desse filme, é essencialmente aquele do movimento, mas do movimento em falso, decorrente notadamente de sua fixação, de sua repetição e de sua desbobinagem, do que da progressão.

Diante desses aspectos ou características da imagem que reformulam a experiência cinematográfica, é quase inevitável deixar de entrever aí uma estética do

vazio, na medida em que o cinema de Resnais e Robbe-Grillet procura tornar sensível pelos seus próprios meios uma existência que não pode se caracterizar sob a forma realista: o inesperável e o inexplicável. Em *Marienbad*, depara-se com uma estranha categoria de imagem que já não é nem imagem movimento nem imagem-tempo, mas sua petrificação: um instante de congelamento no fluxo dinâmico das imagens em movimento. Em outros momentos, evidencia-se a transformação desses personagens em verdadeiros autômatos, cuja presença assemelha-se àquelas de uma peça de jogo de xadrez.

Nota-se também que há certos momentos em que a câmera tem seu movimento e seu ritmo acelerados ao percorrer os corredores do castelo em *O Ano Passado em Marienbad*, o que produz no espectador uma experiência nova, de num espaço novo.

Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet levam à tela de cinema uma outra categoria de imagem não prevista na taxinomia ativa de Gilles Deleuze. Raymond Bellour (1997, p.127-128) em *Entre Imagens*, não deixou, entretanto, de perceber que esse congelamento na imagem ou da imagem aponta para uma “[...] ambiguidade peculiar que faz com que interrompa o movimento aparente sem com isso suspender o movimento fundado no decurso automático das imagens”.

Essa petrificação aludida anteriormente gera falhas, fissuras do movimento e do tempo, faz alusão às buscas “obstinadas de um outro tempo de uma falha do tempo” (BELLOUR, 1997, p.131) na e da imagem, retirando-a do perpetuo tempo presente. O que confirma a posição de Alain Robbe-Grillet (1964, p.101) de ver o cinema como a “[...] possibilidade no domínio do subjetivo, do imaginário” e não como “uma meio de expressão, mas sim de pesquisa”. Seja uma representação petrificada e excessivamente fixa, seja um congelamento da imagem, a suspensão do tempo demasiadamente visível e “remete-nos inexoravelmente à perda e à morte”, assinala Bellour (1997, p.151).

A sequência de *O Ano Passado em Marienbad* confirma a ideia de circularidade. Os elementos que aparecem capturados pela câmera, que desliza pelos corredores logo no início, reaparecem, tempo mais tarde, num outro contexto cenográfico, deslocados.

Sem contar ainda que o espectador se depara no início do filme com uma cena em que se vê alguns dos personagens anônimos, numa sala escura postos a assistir a uma peça teatral, cujas cenas mostradas contêm elementos retomados posteriormente pelo filme: os personagens, o jardim, as batidas do relógio. Pode-se afirmar que, os planos tanto da peça quanto do filme se inter cruzam e se confundem, estabelecendo uma estrutura temporal peculiar, em que ocorre uma profusão de cenas duplicadas.

Esse filme é todo interlaçado por cenas duplicadas, porém, essa duplicação ou repetição – para usar no sentido deleuziano do termo – faz emergir na imagem o “diferente”, ou seja, esse abalo das identidades vigentes e na exigência de criar novas figuras, o que tira de si mesmo e faz devir outro.

Se por um lado essa evocação à forma labiríntica é cara à estética de Alain Robbe-Grillet; por outra, nesse primeiro filme assinado a quatro mãos, o mosaico que evoca o labirinto advém menos da mudança abrupta da cenografia, mas, sobretudo de uma espécie de labirinto mental. Ter ali estado ou não, encontrado ou não o “X” no ano passado e como ele marcado de se rever, já produz na mente do espectador a vertigem de não poder agarrar-se à estabilidade da certeza de que de fato algo se passou em *Marienbad*.

Não bastando o aspecto de autômatos dos personagens anônimos em cena – aliás essa característica é confirmado pelo autor em *Le miroir que revient*, “[...] os personagens de romance, ou aqueles dos filmes, são também espécies de fantasmas: nós os vemos, ou os escutam, sem jamais poder agarrá-los; se queremos tocá-los, atravessamo-los” (ROBBE-GRILLET, 1984, p.21) –, soma-se a isso o aspecto labiríntico do filme, que desperta certos críticos a associar a obra de Resnais e Robbe-Grillet à novela do argentino Adolpho Bioy *A Invenção de Morel*.

Pode-se talvez dizer que Alain Robbe-Grillet ao escrever o roteiro de *Marienbad* dá continuidade à essa novela, na medida em que o narrador-personagem não tenta de todo modo entrar na projeção e habitar a ilha, ele, todo transformado como todo os outros personagens à semelhança de fantasmas, já está aí inserido e envolvido por uma atração que perdura entre ele e “A”. A narrativa robbe-grilletiana volta-se para a tentativa de “X” em libertar “A” dessa projeção labiríntica que, na verdade, ela não parece estar convencida de querer abandonar, no caso, o labirinto que constituem o palácio e jardim.

Embora bastante evidente o jogo cênico que se estabelece entre os três personagens principais do filme, as mudanças abruptas e constante à que os espectadores são acometidos, dificultam entender que camada do tempo se dá a ver na tela. Se a imagem que se vê é uma representação, uma imagem atual, no presente ou então, uma imagem imaginada. E nesse ponto, as coisas complicam ainda mais, pois não se tem nem mesmo certeza de quem se põe a imaginá-las. Até mesmo a condição espaço-temporal da imagem fotográfica é aí questionada.

Sendo a fotografia essa imagem que se funde a partir do princípio de que aquilo que se vê de fato aconteceu em um determinado espaço e tempo (DUBOIS, 1993, p.45), quando “A” aparece mostrando uma foto sua no jardim, aquele mesmo jardim, ou algo muito próximo daquele que o espectador já havia visto desde as primeiras tomadas do filme, enquadrada numa das paredes daquele imenso hotel, ou mesmo daquelas outras tantas imagens já vistas e revistas do jardim exterior ao castelo, a personagem se questiona se aquela foto teria realmente sido tirada naquele jardim do palácio e exatamente quando. Não se tem a certeza de nada. Inúmeras reproduções dessa mesma foto reaparecem, em outro momento do filme, numa das gavetas da penteadeira do quarto de “A”, confirmando e multiplicando as chances de que aquilo de fato tenha acontecido.

A partir de um certo momento dos filmes, observa-se que as cenas vão se sobrepondo e entrecrocando intensamente na tela, sobretudo, quando “X” é tomada por uma espécie de curto-circuito temporal, as imagens intensificam então plenamente o caráter múltiplo das cenas, como se construísse uma *mis en abyme* diante dos olhos do espectador.

Essa estrutura especular que faz o espectador ver o filme dentro do filme. Jean Ricardou (1990, p.62) em *Le Nouveau roman suivi de les raisons de l'ensemble*, é um dos primeiros a notar que, em Robbe-Grillet, “não é no romance que a *mis en abyme* é a mais agressivamente sensível [...] é num filme”. Afinal o espectador-leitor vê-se diante de uma repetição que “multiplica o que ela imita” ou ainda, a *mis en abyme* não “duplica [...] como poderia fazê-lo um reflexo externo. Enquanto espelhamento inteiro, ela só pode sempre desdobrar” (RICARDOU, 1973, p.73). Trata-se, portanto, de um estranho procedimento de desdobramento que coloca a narratividade numa vertigem: revela-a na medida em que a contraria. Nas palavras de Ricardou (1990, p.85), a *mis en abyme* desempenha uma papel antitético: “a unidade, ela divide, a dispersão, ela a une”.

Se há algum equilíbrio nessa narrativa, ela se dá entre a abertura e o fechamento dessa aventura simetricamente construídos ao inverso. Nota-se que nas cenas finais o espectador vê um jardim que se petrifica, isto é, uma imagem nitidamente congelada do jardim em que casais estáticos se confundem com o caráter estático dos outros elementos da cena: esculturas, plantas, e o próprio concreto da sacada para o jardim; já na abertura, entretanto, apresenta-se na tela uma pedra que se quer fazer acreditar vegetal. Esse duplo movimento remete de algum modo àquele mesmo movimento de imobilização que os personagens sofrem em cena: petrifica-se aquilo que está vivo.

O filme parece, no limite, questionar o próprio estatuto da imagem, sobretudo, da imagem fotográfica seu caráter petrificante do real e seu caráter de testemunho e documento que algo aconteceu num certo momento, num dado espaço. É possível pensar que a originalmente esse duplo movimento de animação do imóvel e da imobilização do vivo encontra-se nas movimentações específicas da câmara: o plano fixo que apreende uma cena em sua dimensão viva; e a câmara móvel que gira em torno de um objeto fixo. É dessa animação relativamente imóvel e dessa imobilidade de algum modo vivificada que se alimentam, ao menos é o que deixa intuir as cenas do filme.

É interessante notar que nesse filme de Resnais e Robbe-Grillet evidencia-se a construção de um outro tipo de espectador, que é não mais aquele que se coloca pacificamente diante da tele e encara aquilo que vê como entretenimento, mas muito mais como um leitor ou melhor, leitor-espectador que é solicitado entrar na cena, ler seus signos sem para isso se identificar com nenhum dos personagens; tudo isso tomado de um distanciamento crítico. Adentra-se, portanto, nas aventuras de um

espaço imaginário que instigam esse leitor-espectador a buscar no decorrer do filme, a chave dessa estrutura significativa a que ele está submetido a ver.

Cabe ao espectador-leitor entender que o filme não se faz na tela como mera projeção mas, como nota René Pédral (2005, p.7-8) no prefácio de *Robbe-Grillet cinéaste*, tudo acontece a partir de “[...] uma sequência elegante de imagens mentais entre as quais cada espectador é convidado a encontrar pessoalmente a razão dos encadeamentos”. Pois, relembra Robbe-Grillet (1964, p.104), o que o autor moderno solicita ao seu leitor-espectador é que ele não receba “um mundo acabado, pleno, fechado sobre si mesmo; pede, pelo contrário, que participe, que participe numa criação, que por sua vez invente a obra – e o mundo – e aprenda assim a inventar sua própria vida”.

Resta a esse espectador entrar no próprio jogo vertiginoso proposto pelo filme para daí construir o espaço, reorganizar o tempo e tentar construir uma possibilidade de história que dessa experiência lhe foi permitido extrair. As imagens assumem posição na montagem sem, no entanto, conceder um sentido último na lógica da narrativa.

Um antiromance, um antifilme? *Nouveau roman* e *nouveau cinéma* por trabalharem com materiais e suportes diferentes são como linhas paralelas que, estranhamente – como buscou-se demonstrar, parecem em certos momentos se convergir e, como num jogo especular, a tela refrata aspectos estéticos que estão na estrutura do *nouveau roman*. Estilhaçada, a narrativa em seu pleno processo de realização, como se de fragmentos vindos de alhures a enunciação da história se constituísse. E então, o objeto dessa enunciação não se fecha, escapando tanto ao espectador-leitor quanto ao próprio narrador.

FONTANARI, R. For a Nouveau Cinéma: Alain Robbe-Grillet in Last Year at Marienbad. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.1, p.103-115, jan./jun. 2015.

- **ABSTRACT:** *This article seeks to accuse, in the cinematographic works of Alain Robbe-Grillet, quite unknown to the general public, especially Brazilians, possible links with his literary works. We task with the hypothesis that their films are born in aesthetic dialog with their romanesque texts.*
- **KEY WORDS:** *Literature. Cinema. Vanguard. Alain Robbe-Grillet.*

Referências

ALBÉRÈS, R. M. **Histoire du roman moderne**. Paris: Albin Michel, 1962.

O ANO passado em Marienbad [L'Année dernière à Marienbad]. Direção de Alain Resnais. Roteiro de Alain Robbe-Grillet. Produção de Pierre Courau, Raymond Froment, Anatole Dauman. [S.l.: s.n.], 1961. VHS (94 min), son., color.

ASTRUC, A. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. **L'Écran Français**, Paris, n. 144, p.325-326, 30 mar. 1948.

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BELLOUR, R. **Entre-imagens: fotos, cinema e vídeo**. Tradução de Luciana A. Pena. Campinas: Papirus, 1997.

CASANOVA, V. **Fricções: traço, olho e letra**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CLOUZOT, C. **Le cinéma français depuis la nouvelle vague**. Paris: Fernand Nathan: Alliance Française, 1973.

CORDIER, S. (Org.). **Alain Resnais ou a criação no cinema**. Tradução de T.C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Tradução de Luis Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Cinema 2: imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

LEPAPE, P. L'aventure du nouveau roman. **Le Monde**, Paris, 4 avril 1994. Dossiers et documents littéraires, p.1.

MURCIA, C. **Nouveau roman, nouveau cinéma**. Paris: Nathan, 1998.

PÉDRAL, R. (Dir.). **Robbe-Grillet cinéaste**. Caen: Maison de la Recherche en Sciences Humaines- Université de Caen Basse-Normandie, 2005.

PINGAUD, B. Nouveau roman et nouveau cinéma. **Cahiers du cinéma**. Paris, n.185, spécial Noël, p.26-41, 1966.

PRINCE, G. Nouveau roman. In: HOLLIER, D. **De la littérature française**. Paris: Bordas, 1993. p.937-938.

RICARDOU, J. **Nouveau roman**. Paris: Seuil, 1973.

_____. **Le nouveau roman suivi de les raisons de l'ensemble.** Paris: Seuil, 1990.

ROBBE-GRILLET, A. **Pour un nouveau roman.** Paris: Minuit, 1964.

_____. **Le miroir que revient.** Paris: Minuit, 1984.

_____. **Por que amo Roland Barthes.** Tradução de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1995.

_____. Brèves réflexions sur le fait de decrier une scène de cinema. In: _____. **Le voyageur:** textes, causeries et entretiens: 1947-2001. Choisi et présentés par Olivier Corpet avec la collaboration d'Emmanuelle Lambert. Paris: Christian Bourgois, 2001. p.87-95.

SARRAUTE, N. **Oeuvres complètes.** Paris: Bibliothèque Pléiade, 1996.

