

A MAIOR OMISSÃO

Leonor Nazaré

A partir da evocação resumida de questões e autores abordados por Abílio Hernandez em conferência realizada no dia 7 de Outubro de 2011 no Colégio das Artes, em Coimbra¹, proponho-me descrever e comentar a **matriz do esquecimento** em dois filmes de Alain Resnais: em *Hiroshima mon amour*, o cruzamento de dois tempos, duas cidades, dois rios, duas histórias de amor, dois locais da Segunda Grande Guerra, a ferir pessoas, vidas e lugares; em *L'Anné dernière à Marienbad*, a letargia das personagens, a projecção da opulência do lugar na sua condição de autómatos e peões num jogo social, a estranheza de uma condição hipnótica que as alheia de si próprias e que será interrompida pelo par amoroso do filme.

A definição da qualidade assumidamente demiúrgica da personagem principal conduz-nos a outros filmes de Resnais. *Mon Oncle d'Amérique* facilita a referência a essa negação do humano que subjaz a muitos deles e a que chamo “a maior omissão”.

Finalmente, a literatura trazida ao cinema por Resnais obriga-nos a avaliar a forma como palavra e imagem se enaltecem reciprocamente. Aqui se evoca também a intercepção do filme da vida com os filmes da nossa vida e a “distância” necessária à contemporaneidade de uma criação.

¹ A conferência tinha por título: *Hiroshima Mon Amour / L'Année Dernière à Marienbad. À procura do tempo perdido ou o Diálogo com o cinema que nos olha.*

I MEMÓRIA DA CONFERÊNCIA

Sob a égide de Serge Daney e da relação visceral com o cinema que terá desenvolvido como crítico e como ser humano, Abílio Hernandez evoca dois filmes de Resnais para sustentar o princípio de que há filmes que “olham a nossa infância” e nos ajudam a crescer.

Para ele, o espectador de cinema é aquele que vê com o corpo todo e o regresso aos filmes que integram a história do seu “crescimento” tê-lo-á levado a reformular o título da conferência: “De Hiroshima a Marienbad: o diálogo com o cinema que nos olha”.

Em *L'Image-mouvement* e em *l'Image-temps*, Deleuze não se furta a situar os eventos historicamente. A Abílio Hernandez, importa sublinhar a ideia de um presente tocado pelo passado e pelo futuro, de um conjunto de “virtualidades que se actualizam em momentos diversos, ocorrendo de forma não sequencial” e dando a ver o próprio tempo.

Vários filmes coexistiram no tempo sem correlação visível, enquanto outros distantes no tempo teceram entre si linhas fortes de afinidade. A aspiração do cinema a ser moderno coincidirá com a de ser contemporâneo se trabalhar numa discronia consciente com a época actual, num distanciamento favorável à sua melhor captação – esta é a ideia desenvolvida por Agamben. Resnais pode ser considerado um “inactual contemporâneo” capaz de singularidade mas também de distância em relação ao colectivo, à *Nouvelle Vague* e aos *Cahiers du Cinéma* em cujo contexto o seu trabalho emerge.

Há desde o início, no seu trabalho, preocupação documental, comprometimento político e rigor formal; e se Truffaut ou Godard recusavam o propósito documental, Resnais detém-se em cada imagem, faz o movimento fluir no espaço a partir da duração.

O distanciamento autoral é para Resnais uma declaração de princípio. O artista deve ser, na obra, um demiurgo invisível e todo-poderoso. Isso não o impediu de trabalhar como um “cinéaste passeur”: pela forma como fundiu a linguagem do cinema e a dos textos literários que pediu a Marguerite Duras e a Robbe-Grillet, a Paul Éluard ou a Raymond Queneau. Autónomos apesar de escritos para serem filmados, foram tornados filme sem serem tocados na sua qualidade literária.

Ao ser filmada, a palavra é tratada na sua plenitude, como um corpo vivo, ao ritmo da câmara. Derrida terá referido a natureza pura e cristalina das palavras nestes textos /filmes; mas a pureza implica nelas uma possibilidade de contaminação, a circulação de forças nos interstícios.

Por outro lado, o fora de campo condiciona o campo tornando-se uma das componentes abstractas do espaço da escrita, absorvendo palavras e imagens.

Passado e presente surgem em camadas móveis e transitórias que se sobrepõem sem poder escapar à inevitabilidade do esquecimento e tornam o presente tão enigmático como qualquer outro tempo. O próprio futuro pode tornar-se abissal. O tempo não decorre do movimento nem se subordina a ele, é implodido nas estruturas elípticas e (in)orgânicas do devir.

Em *Marienbad*, o desconhecimento do nome dos protagonistas funciona como indício da sua natureza volátil: a memória é um catálogo de gestos e momentos suspensos, a efabulação e o real sobreponíveis.

A protagonista de *Hiroshima* quer guardar uma memória tão indelével do encontro com o japonês quanto a do seu encontro com a cidade e as suas feridas profundas. A protagonista de *Marienbad* foge da memória e das provas, mas sob a sua atracção contínua. O final, em ambos os filmes, glorifica a potencialidade da mentira ficcional, do “faire faux”, da personagem em perda de si própria, nos meandros de vários labirintos. As translações constantes entre interior e exterior constituem-nos enquanto espectadores, deixando-nos suspensos na perseguição do prazer e do saber.

Emblemáticos da crise da ficção no cinema moderno, estes dois filmes terão sido também matriz de interpelação da memória de que são feitos todos os “cinéfils”.



II A POROSIDADE DESTE VASO

Un être vivant est une mémoire qui agit.

Em Resnais, *Mon oncle d'Amérique*, 1980

La mort est toujours un pays où l'on va en perdant la mémoire.

Em Resnais, *Les Statues meurent aussi*, 1953

Il n'y a qu'une nuit, c'est celle de la guerre, grande-soeur de la misère et fille de la mort repugnante, affolante.

Em Resnais, *Guernica*, 1950

Em *Hiroshima mon amour*, vemos por momentos *La Loire*, um grande rio francês não navegável, quando a protagonista lembra Nevers. Em Hiroshima também estamos por vezes à beira do rio, com quem passeia ou se demora a olhá-lo; com o casal da história.

Estaremos provavelmente diante das “águas do esquecimento”, de um rio simbólico que trabalha por dentro destes a passagem e a perda: o rio Ameles (“sem cuidados”) que, como a planície do Lete, assegurava o esquecimento às almas que se preparavam para encarnar, segundo o mito de Er, no final do livro X da República de Platão. O rio Ameles é aquele “cuja água nenhum vaso pode conservar”². Que lacuna e que esquecimento asseguram os dois rios destes filmes? Que memória “se esvai no próprio mundo que a fez nascer”, para recuperar uma expressão de Abílio Hernandez? Junto às margens de La Loire, ela terá vivido o seu primeiro amor. Junto ao rio de Hiroshima, o primeiro amor proibido, depois desse, catorze anos depois. O amor é selado por memórias da morte: a morte do alemão e a fusão do seu corpo frio com o corpo arrefecido dele; o enterro na cave, por castigo. No presente, a morte por destruição radical na sequência da bomba atômica, as evidências, as consequências. René Predal, citado por Deleuze, fala em personagens Lázaro, por virem sempre, nestes filmes, do país dos mortos³.

Na cave escura em que foi enclausurada surge um gato preto. Durante a rotação do filme em Hiroshima, um gato branco. Claro e escuro são momentos breves ou pontuais, mesmo que cruciais na memória e na narrativa e mesmo quando o claro-escuro é dominante. Em Nevers, cortam-lhe o cabelo rente, como forma de humilhação. A retoma de um comprimento “decente” de cabelo, marca o fim da reclusão. Em Hiroshima, o cabelo das mulheres caía por inteiro nas semanas após a bomba. Há muitos graus na maldade humana, por vezes a distâncias incomensuráveis uns dos outros, e no entanto radicam todos num mesmo afastamento essencial: a perda de vista da natureza do humano.

A emergência da vida é fortíssima mas ameaçada pela memória da morte e pela morte da memória: o esquecimento. Este é afinal um automatismo adquirido contra o sofrimento.

² Platão, *A República*, Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p.496

³ Deleuze, *L'Image-Temps*, 1983, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p.270

O dia, uma noite, outro dia: o tempo da história é breve, a sua sequência, natural. Outro é o tempo dos acontecimentos, dos vários momentos evocados, retomados, projectados, e ainda outro, o tempo psicológico dos protagonistas.

Uma *mise en abîme* simples, um filme dentro do filme, traz outras em catadupa: amores dentro deste amor, passados dentro de outros passados, uma cidade dentro de outra, uma impossibilidade dentro de outra. Como se não houvesse forma de fugir à repetição de modelos e o único modo de tornar a repetição invisível residisse no exercício do seu esquecimento.

Mas afirmar a certeza do esquecimento (“Je commence à t’oublier....”) torna certa a inscrição do acontecimento e apenas a vontade de assegurar o controlo das emoções conduz ao paradoxo de a afirmar: se nada importasse e a vida fosse apenas uma sequência aleatória, toda a intensidade do presente seria uma forma de cinismo e frivolidade. Sabemos que não.

O encontro com o japonês condu-la a uma importante actualização catártica de eventos traumáticos. Começamos a ter percepção desse movimento quando o olha a dormir e focaliza a sua mão inerte que estremece levemente. O primeiro *flash-back* será o da mão ensanguentada do soldado alemão. Dura quase nada. Na cave, as mãos dela tornadas “inúteis” são arranhadas na parede até sangrarem. O clímax da rememoração, numa casa de chá em Hiroshima, equivalerá a um estado alterado⁴ de que só sai com dois estalos na cara: generosos, compreensíveis.

Todas as imagens de Nevers nos surgem como acumulação pura sobre as de Hiroshima: “em vez de uma imagem após outra, temos uma imagem mais outra”, como dirá Deleuze⁵, e cada momento da vida “surge com esta dupla faceta: é actual e virtual, percepção de um lado e lembrança do outro”⁶: a rua através da janela da cave é uma rua como qualquer outra numa pequena cidade; é o lugar (físico e psíquico) de onde é vista que a torna muito diferente. O chão, os planos de pés contrastam com os planos abertos e arejados das ruas de Hiroshima. Mas nesta última a memória do horror habita cada desfile, museu, hospital ou família. A segunda guerra une as duas cidades por um laço indefectível de comum rejeição do humano, de memória compulsiva e de remissão constante ao absurdo da sua violência. “Lui: Ma famille, elle, était à Hiroshima. Je faisais la guerre. Elle: Une chance, quoi?”. Os dois lados de cada guerra são sempre iguais, feitos de inúmeros, incontáveis seres humanos de todos os tipos, que podem amar-se sem dificuldade. Amar o inimigo pela segunda vez, sem

⁴ Estado de possessão, segundo a didascália de Duras em Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, p.94.

⁵ Deleuze, *op.cit.* p.279

⁶ Deleuze, *op.cit.* p.106

escolher, apenas porque sim aquela pessoa singular, num contexto colectivo cuja responsabilidade cabe a outros – eis o desígnio mais forte desta personagem feminina, que se recorda a si própria “folle de méchanceté”⁷, naquele passado.

O pavilhão alto de um jardim aparece por três vezes durante uma fracção de segundo. Dali terá partido o tiro que atingiu o soldado alemão. São também muito breves as imagens de uma mulher que sai de debaixo dos escombros de um telhado em Hiroshima e velozes mas demasiado demoradas as que nos mostram a pele queimada ou os corpos torturados. São bem mais longos os planos do desfile em que lemos cartazes sobre a bomba atómica e a bomba H. Todos provêm, no entanto, de um mesmo fundo negro e se dirigem a um mesmo futuro por configurar.

“Il faut éviter de penser aux difficultés que le monde nous présente, quelques fois”, diz ela. Mas há uma inevitabilidade do esforço que se impõe, como se o exercício da compreensão e da memória fizesse parte de um imperativo identitário incontornável, fizesse parte, justamente, da possibilidade de futuro.

O japonês participa num *jeu de rôle*: coloca-se na pele do soldado alemão e facilita a rememoração e a catarse. Há momentos em que as duas realidades são confundíveis: “Je tremble d’avoir oublié tant d’amour”⁸; “Même des mains je me souviens mal... De la douleur je me souviens encore un peu (...) Mais un jour, je ne m’en souviendrai plus. Du tout. De rien”⁹; “Puis, comme pour lui, l’oubli gagnera ta voix. Pareil. Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu”¹⁰.

A capacidade de esquecer surge como uma habilidade natural, como uma vitória sobre a aparente arbitrariedade da vida e a ilegibilidade dos (des)encontros. Mas afirmá-la como vontade é uma mentira piedosa dita por cada um a si próprio.

Na planície do Lete havia “um calor e uma sufocação terríveis. De facto, ela era despida de árvores e de plantas”¹¹. A passagem por ela lança as almas com sofreguidão na água do rio Ameles, que as sacia, “mas aquelas a quem a reflexão não salvaguarda, bebem mais do que a medida. Enquanto se bebe, esquece-se tudo”¹². O fogo e a água devem ter uma medida certa, sem a qual esta se esvai e se evapora, como num vaso poroso ou numa fogueira. A guerra desconhece e destrói violentamente essa medida: nas cidades, nos campos, nas pessoas e no sentido que elas têm que encontrar para aquilo que lhes acontece.

⁷ Marguerite Duras, *op.cit.* p.58

⁸ Marguerite Duras, *op.cit.* p.99

⁹ Marguerite Duras, *op.cit.* p.102

¹⁰ Marguerite Duras, *op.cit.* p.118-119

¹¹ Platão, *Ibidem*

¹² Platão, *Ibidem*

III ESTÁTUAS E AUTÓMATOS



No documentário *Toute La mémoire du monde*, a câmara de Resnais focaliza de perto várias estátuas e uma delas lê: estamos na Bibliothèque Nationale em Paris. Memória dita exemplar, esta que os acervos, arquivos e armários da biblioteca podem guardar e catalogar. Um ser humano não tem uma capacidade equiparável.

Também em *Marienbad* as estátuas são poderosas no seu modo de ser pedra, enigma e imponência. No início do filme, sobre o palco, actores paralisados aproximam-se, imóveis, do fim. Em voz *off*, ouvimos: “Ils achèvent de se figer pour toujours, morts sans doute”, como estátuas de sal.

De novo uma história se enuncia dentro de outra, uma ficção é uma vertigem dentro de outra. A cortina fecha-se sobre o palco e voltamos ao cenário improvável, luxuoso, barroco de um enorme palácio, transformado em hotel, dentro do qual já começámos a percorrer tectos, colunas, espelhos, candelabros, pinturas e ornamentos, quase sempre em assertivos *plongés* e *contre-plongés*. Uma voz espectral descreve o espaço como um autómato, de forma repetitiva, que ecoa e se esgueira por entre brilhos e pedras, muros e corredores, por entre casais imóveis que se olham como estátuas. Fragmentos de conversas numa festa flutuam por entre risos de fundo

diabólicos. “J’aime, j’aimais déjà vous entendre rire” diz-lhe ele, mas a contaminação é arriscada. Há neles um lado obscuro que participa da obscuridade do mundo à qual, no entanto, ele tentará arrancá-la: “vous êtes comme un fantôme et vous attendez que je m’approche”.

“C’est vous vivante qu’il me faut” – dir-lhe-á mais tarde, como se a vida não fosse um atributo óbvio. Da memória dele em relação ao que se passou no ano anterior, emergem estas palavras: “ il y avait quelque chose dans vos yeux, vous étiez vivante, enfin”. A fulguração da vida será portanto rara num contexto em que tudo “se joga” dentro da vitória previamente assegurada do marido dela, figura enigmática que vence sempre o jogo algorítmico que propõe aos amigos nos salões.

“Qui est-il? Votre mari, peut-être (...) Vous continuerez de regarder dans le vide”. Este vazio, esta ausência de si que ela representa e que todos à sua volta hiperbolizam na condição pétreia e sonâmbula em que se apresentam, obedece ao determinismo daquele “jogo”, simbolicamente incrustado na narrativa para sinalizar uma instância de poder – todos os dados estão lançados e viciados desde o início.

Não por acaso, é ainda o marido quem os esclarece sobre as estátuas do jardim perto das quais especulam. As suas palavras são animadas por uma energia soturna, aplicadas a seres de pedra (“comme ces gens de marbre..”). Medusa reina sobre todos os que mascaram a imobilidade interior com o fausto e o *glamour*. A hipnose colectiva revela uma tirania subtil (“taisez-vous”, ouvimos e lemos repetidamente), sedutora na sua oferta de ócio.

Ele exige dela a memória óbvia de um encontro um ano antes e nessa exigência está contida uma promessa de vida. Se o tempo desta insistência é também o da sua resistência, os modos de resgate dele equivalem a violentas brechas abertas na letargia dela: gritos de susto profundo, um copo que se parte, o salto do sapato que se quebra pela segunda vez, as sombras e escadarias, o quarto dela que se ilumina e escurece de repente, o mergulho dela (e da câmara) no abismo de um encontro desarmante, na evidência de uma fotografia, na infinitude de um jardim, na reflexão encantatória dos espelhos e na protecção ilusória de colchas, plumas e vestidos...

“Vous délirez, je suis fatiguée, laissez-moi”. Mas de repente ela percebe: “Je ne pourrai pas continuer à vivre dans cette architecture”. O marido também sabe: “demain, cette chambre sera vide”. O espaço é então a metonímia perfeita do mundo de autómatos e estátuas que abriga e aos quais um sopro já só muito ténue confere um resto de vida. Negar a vida a todos estes figurantes e personagens (entre uns e outros só há uma diferença de intensidade) é o exacto equivalente de lhes esvaziar a memória. É na incapacidade de se lembrarem que reside a sua inanidade induzida,

para conforto de quem “ganha sempre”. Não por acaso Deleuze escreve que “os zombies de Resnais se definem em função da palavra ou da informação, já não da energia e da motricidade”¹³, indagando assim a questão a que aludimos.

Nesta alegoria percebemos que é provável que ela não se lembre, de facto, e que só o beijo prolongado do príncipe encantado a possa acordar do seu sono profundo. No final do filme revimos o palco, o teatro em que o marido é deixado. À meia-noite saem os dois: “vous étiez déjà en train de vous perdre, pour toujours, seule avec moi”.

O “autômato” espiritual na designação de Deleuze¹⁴ assume, como conceito, a máxima importância neste contexto. Para ele, a memória do expressionismo no cinema convoca o “cortejo dos sonâmbulos, alucinados, magnetisadores-magnetizados” que nos fazem temer a “reunião homem-máquina” no futuro e as forças ancestrais que ela pode acordar¹⁵. Significativa é a remissão à leitura de Krackauer, *De Caligari à Hitler*, na qual este autor demonstra “a ascensão do autômato hitleriano na alma alemã”¹⁶. Neste mesmo momento da sua reflexão, Deleuze recorda algo de não menos inquietante: “O mundo moderno é aquele em que a informação substitui a Natureza”¹⁷. Diríamos então, parece-me, que aquele que esquece e aquele que se deixa “adormecer” é também aquele que aceita reduzir em si, e em certos casos terminais substituir, a sua própria natureza – humana. Se isso for um homem¹⁸ ter-se-á perdido, como se perderam tragicamente todos os que Resnais evoca em *Nuit et Brouillard*: “une eau froide et opaque comme notre mauvaise mémoire”. A negação do humano terá sido a maior e mais grave omissão.

¹³ Deleuze, *op. cit.* p. 349

¹⁴ Deleuze, *op. cit.* p. 342

¹⁵ Deleuze, *op. cit.* p. 344

¹⁶ Deleuze, *op. cit.* p. 344

¹⁷ Deleuze, *op. cit.* p. 352

¹⁸ Em referência ao título da obra de Primo Lévy.

IV O DEMIURGO

Seja quem for que conta uma história (,,,) torna-se, por momentos, o dono do filme. Não apenas porque suspende o seu curso nos lábios, mas também porque atribui a si próprio o tempo de aceder (é o único que conhece o final) a uma certa forma de satisfação.

Serge Daney, *La Rampe, Cahier critique 1970-1982*¹⁹

Como nos lembra Abílio Hernandez, para Resnais o autor deve ausentar-se tanto quanto possível: “Em arte é a forma que comunica”²⁰.

É conhecida a relutância do cineasta em falar para uma câmara e muitas das entrevistas que lhe foram feitas jogam com a presença da voz na ausência da imagem dele. *Fait-divers* com valor apenas episódico mas talvez ilustrativo de uma opção mais profunda de retirar a pessoa do realizador do campo de reflexão e acção abrangido pelo seu trabalho.

Sabemos que esta retracção é uma declaração de intenção estilística, a adesão ao princípio do “qu’importe qui parle” e “da morte do autor” de Barthes e Foucault nos anos 60. Qualquer grelha psicanalítica de leitura da obra recuperaria, com alguma facilidade, esse sujeito em fuga, nas malhas de uma interpretação. Mas importa essa consciência da vida própria que adquirem formas e personagens, ficções e imagens. Além disso Resnais considerava autores os que assinavam textos literários, deixando à nobreza dessa outra arte um privilégio que, instintivamente, não atribuía à sua, como realizador.

Em *Marienbad*, a personagem M, o marido, parece manipular discreta mas eficazmente toda a configuração do passado e do presente: o futuro vai escapar-lhe a dois minutos do fim. Até lá, o esquecimento da personagem feminina, verdadeiro ou fingido, voluntário ou induzido, é um dos dados lançados no tabuleiro em que se movimentam e no qual ele parece dominante, a partir de bastidores que só abandona

¹⁹ Serge Daney, *La Rampe, Cahier critique 1970-1982*, Paris, Gallimard, 1996, p.181

²⁰ Abílio Hernandez na sua comunicação.

pontualmente e sempre para “jogar”. A voz de X, a personagem masculina que vem resgatar a personagem feminina a uma memória do ano anterior e à força com que essa memória fere o presente anestésico e vago que é o seu, é também a voz do narrador.

Sabemos que o texto de Robbe-Grillet não foi tocado, que todas as palavras são ditas/filmadas. Deleuze diz que no cinema moderno “a voz *off* perde poder mas ganha autonomia”²¹. A voz de X chega-nos sempre em *off*, envolvida na força da sua qualidade demiúrgica. Ecoa, insiste, prevê, sublinha, analisa, exprime, dirige, conclui... Domina toda a sequência narrativa a partir do privilégio de ser personagem principal, enquanto a personagem habita a mesma sequência a partir do privilégio de ser também narrador. A sua força vem dessa dupla condição e de uma terceira que as sintetiza a um nível superior de realidade: a condição demiúrgica.

Esta estrutura e a voz que dela decorre não existem em *Hiroshima*, um filme onde Resnais diz ter querido criar anti-heróis: o seu sofrimento terá sido relativo dentro dos horrores da guerra e da bomba²². Saberemos de tudo em directo, ao mesmo tempo que os próprios.

Em *Marienbad* o discurso indirecto livre decorre da flutuação de cada acto de fala num tempo sentido como nebuloso e impreciso. Em *Hiroshima*, cada fragmento de tempo evocado ou a ser vivido é confinado num molde doloroso e intenso, gratificante e perturbador, oscilante entre muitas camadas de tempo e de experiência, mas preciso. Não há estátuas nem hipnose, há gestos e sentimentos reais em discurso directo.

É nos documentários que a voz *off* adquire plenitude, por inerência do género. Em *Toute la mémoire du monde* a voz que nos informa sobre a Bibliothèque Nationale em Paris é cúmplice de longos *travellings* que percorrem infindas prateleiras e arquivos, por vezes em *plongés* abissais e captações do espaço que vão do detalhe à amplitude aberta da grande sala de leitura.

Em *Guernica*, A banda sonora é fortíssima, a marcar a imagem de cada pintura, e é na capacidade de a suspender por momentos que se encontra o poder demiúrgico da voz. O dispositivo é semelhante Em *Les Statues meurent aussi*. A voz fixa reflexões como aforismos, quase como fatalidades irreparáveis: “Quand les hommes sont morts ils entrent dans l’histoire. Quand les statues sont mortes elles entrent dans l’art. Cette botanique de la mort, c’est ce que nous appelons la culture. (...) Un objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu et quand nous aurons disparu, nos objets iront là où nous envoyons ceux des nègres: au musée”.

²¹ Deleuze, *op.cit.* p.327

²² Resnais, em texto publicado no livro associado ao DVD comercializado de *Hiroshima mon amour*, Cinéma 59, nº38.

Mas esta voz, opinativa, reflexiva, especulativa pode também ser a voz fria do investigador, neurologista, psicólogo ou cientista, como no filme *Mon oncle d'Amérique*. Filme de outra época, 1980, pode ser-nos útil evocá-lo nesta avaliação da capacidade demiúrgica do narrador e das suas verosímeis falsidades.

O “tio da América” de uma das personagens masculinas deveria vir dizer-lhe “onde estava o tesouro”, numa ilha de brincadeiras de infância. É nessa ilha que se concentra a maior poesia das histórias cruzadas no filme, a da infância e a do reencontro, mesmo que acabe menos bem. Mas o filme é uma sequência de comportamentos que definem personagens em função de um propósito ilustrativo de princípios científicos: o cérebro (hemisférios e córtex) das pulsões, da afectividade e da memória e as suas camadas sobrepostas ligadas aos mecanismos de sobrevivência são identificáveis como responsáveis pelas experiências da recompensa, da punição, à qual se responde pela fuga ou pela luta, e da inibição, que conduz à angústia ou a formas de auto agressividade, como as que se caracterizam por somatizações patológicas. A voz que nos conduz diz-nos perto do fim que conhecer as leis não nos liberta delas mas permite-nos utilizá-las de outra forma. Neste modelo, o determinismo animal é, portanto, decisivo.

V A MAIOR OMISSÃO

A única razão de ser de um ser é ser.

Em Resnais, *Mon oncle d'Amérique*

Resnais sempre disse que o que lhe interessava era o cérebro, o cérebro como mundo, como memória, como 'memória do mundo'. O seu cinema só tem uma personagem: o pensamento.

Deleuze, *L' Image-Temps*²³

Eu prefiro as palavras consciência, imaginário, à palavra memória, mas é evidente que a consciência é com certeza também memória.

Alain Resnais²⁴

A participação no filme *Mon oncle d'Amérique* de Henri Laborit, cientista que investiga o sistema nervoso e o comportamento humano, e a escrita do guião por Jean Gruault, a partir dessa pesquisa, terão determinado a concepção positivista, quase behaviourista, apesar de vagamente psicanalítica, do pensamento subjacente ao filme: o ser humano age em função de um conjunto de pulsões que residem no seu cérebro “animal” e a cuja resposta, a educação e o meio ambiente fornecem moldes mais ou menos (des)adequados.

Na verdade, se o pensamento é a principal personagem do seu cinema, como fica dito em epígrafe, a intuição e a procura de Resnais na sua caracterização vão muito para além do quadro estrito da luta pela sobrevivência em função da vontade de domínio, de fuga ou de inibição em que é confinado neste filme, onde o ser humano é equiparado a ratos de laboratório.

No final do filme ouvimos a voz “sábida” do cientista demiurgo: “Enquanto não percebermos que o cérebro é sobretudo usado para dominar o outro, pouca coisa

²³ Deleuze, *op. cit.*, p.159

²⁴ Alain Resnais citado por Deleuze em *L' Image-Temps*, nota de rodapé 36, p.160

mudará”. Que passo evolutivo devemos então atribuir imaginariamente àquele que for para lá dessa compreensão? Uma desistência do poder a favor de valores mais nobres? Ou uma simples aceitação de evidências e da possibilidade de sublimação? Mas não existem afinal tantos exemplos anónimos e históricos de que o homem transcende, nos melhores casos, a sua animalidade?

O próprio poder do demiurgo poderia ser avaliado, caso a caso, em função desse esforço. “A voz *off* é o lugar de todos os poderes, de todas as arbitrariedades, de todos os esquecimentos”, diz Serge Daney. A voz que conta e que explica dirige-se e dirige-nos a um universo em que sentimentos, eventos e acções são enquadrados empírica e teoricamente num determinismo fechado e mais nitidamente pulsional ou noutra mais aberto e elaborado por factores que transcendem essa condição.

De formas muito diferentes, *Mon oncle d’Amérique* ou *Marienbad* estão mais próximos do primeiro figurino (apesar de todo o seu aparato metalinguístico).

Hiroshima aproxima-se do segundo figurino, há vida inesperada em cada gesto, há humanidade. A maior omissão da frase inicial do filme (a primeira em epígrafe deste capítulo) é que o último ser da frase é fisiológico, nunca espiritual. A maior omissão na investigação psicológica e psicanalítica é também essa mesma. Nos filmes de Resnais, o grau desta omissão, que consiste em caracterizar o humano podendo negá-lo, variou muito ao longo do tempo.

A primeira palavra do primeiro capítulo de *L’Image-Mouvement* de Deleuze é um nome próprio: Bergson. É a partir da teorização intrincadamente analítica de Bergson em *Matière et Mémoire* (1939) que Deleuze constrói um dos principais fios condutores dos seus dois volumes dedicados ao cinema, *L’Image-Mouvement* e *L’Image-Temps* (1983).

Bergson²⁵ afirma na introdução do seu livro que Psicologia e Metafísica devem colocar problemas uma à outra e ajudarem a resolvê-los²⁶. A matéria e o espírito são, então, avaliados na sua ligação, através do estudo das percepções e da memória. Deleuze lembra-nos que a memória, para Bergson, “não está em nós, nós é que nos movimentamos dentro de uma memória-Ser, de uma memória-mundo”²⁷.

“O meu presente é o que me interessa, aquilo que vive para mim e o que afinal me faz agir, enquanto o passado é essencialmente impotente”²⁸, escreve Bergson. Mas mais adiante explica que “qualquer percepção é já memória. Não apercebemos nada,

²⁵ Bergson, *Matière et Mémoire* (1939), Paris, Quadrige / PUF, 2010, p.74

²⁶ Bergson, *op.cit.*, Avant-propos, p. 8

²⁷ Deleuze, *op.cit.* p.74.

²⁸ Bergson, *op.cit.* p.152

praticamente, que não seja passado; o presente puro é o inalcançável progresso do passado a escavar por dentro o futuro”²⁹. Assim, o presente é praticamente uma ficção; e no entanto é ele que nos interessa.

O tempo desdobra-se a cada instante, como diz Deleuze, em presente e em passado, formando imagens cristal³⁰. E referindo-se a *Marienbad*, escreve que os três presentes implicados se retomam constantemente, se desmentem, apagam, substituem, recriam, bifurcam e retornam criando uma imagem-tempo poderosa³¹. Segundo ele, Resnais concebe *Marienbad* sob a forma de “camadas ou regiões de passado”, enquanto Robbe-Grillet vê o tempo sob a forma de “pontas de presente”. Esta coexistência, diferença e alternância resultam em signos temporais indiscerníveis³²; interior e exterior entrelaçam-se numa vida única em movimento, entre o cérebro e o cosmos³³. Bergson estabelece um contínuo entre dois extremos: do impulsivo ao sonhador³⁴. A elaboração, a arte, o valor do inútil só são possíveis, diremos nós, quando o sonhador se sobrepõe ao impulsivo, ou seja, quando a animalidade é transcendida.

Percebemos desde o início que há uma diferença de natureza entre a percepção e a memória, uma vez que ao passar da percepção pura à memória, deixamos a matéria para entrar na esfera do espírito³⁵. Muito importante é a sua conclusão de que o cérebro não guarda memórias e imagens; fornece à recordação um ponto de ancoragem no momento actual³⁶ – “o espírito pede de empréstimo à matéria as percepções de que se alimenta e devolve-as sob a forma de movimento no qual imprimiu a sua liberdade”³⁷.

²⁹ Bergson, *op.cit.*, p.167

³⁰ Deleuze, *op.cit.* p.109

³¹ Deleuze, *op.cit.* p.133

³² Deleuze, *op.cit.*, pp. 136/37

³³ Deleuze, *op.cit.*, p.272

³⁴ Bergson, *op.cit.* p.170

³⁵ Bergson, *op.cit.* p.265

³⁶ Bergson, *Idem*, p.253

³⁷ Bergson, *Idem*, p.269 e 280

VI A PALAVRA DITA/FILMADA E (IN)ACTUAL

Com a imagem-movimento não podemos escapar ao choque que acorda o pensador em nós.

Deleuze, *L' Image-Mouvement*³⁸

A principal objecção à escrita que Platão enuncia em *O Fedro* e que Derrida analisa³⁹, é a de conduzir ao esquecimento, apesar de pretender substituir a memória. É por isso contrária à vida e agrava o mal de que se arvora curativa.

A utilização de textos literários como guião dos filmes resgata as palavras escritas a essa morte anunciada e confere-lhes uma natureza gloriosamente revitalizada nos dois filmes que Abílio Hernandez tomou por objecto. A qualidade narrativa e poética do que é dito adquire uma constância e uma intensidade pouco habituais no cinema e o facto de não haver tréguas no registo reflexivo, metafórico, onírico, complexamente temporal em que somos conduzidos coloca-nos num estado inusitado de focalização do olhar e da escuta – atento mas flutuante, detalhado mas genérico, real e surreal, absorvido e em fuga.

A realidade das palavras toma o corpo dos que as pronunciam (a voz *off* escapa-lhe); é na conjugação das palavras e dos corpos que radica a verosimilhança, como num porto de abrigo. Serge Daney di-lo da seguinte forma: “No cinema, a voz tem essa particularidade de poder ter um duplo visual, como uma sombra da qual seria a presa. Ela não parece nunca, de facto, mais alcançável, mais tangível, que no momento em que é emitida, em que deixa o corpo no desenho e na torsão dos lábios. Esta metonímia é decisiva: é o que é *visto* (os lábios em movimento, a boca aberta, a língua e os dentes) que permite concluir sobre a realidade daquilo que é *ouvido*, no mesmo momento”⁴⁰. Mas a montagem e a construção dos planos transporta-nos em permanência desse porto de abrigo para tempestades em alto mar. O brilho seduz e ameaça em *Marienbad*, o quarto dela abriga e denuncia, a memória é uma intrusa mas o intruso, uma libertação. A noite mortifica e esclarece, em *Hiroshima*, os quartos

³⁸ Deleuze, *op. Cit.*, p.204

³⁹ Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1993

⁴⁰ Serge Daney, *La Rampe, Cahier critique 1970-1982*, Paris, Gallimard, 1996, p.168.

deles são presente já votado ao passado em que serão enterrados, o quarto e a cave de Nevers selam a desmesura dos encontros futuros, como este. O *fora de campo* está sempre também dentro.

Todas as palavras são tocadas pela imagem dos lugares na mesma medida em que as pessoas são preenchidas pelo decurso das palavras, tão torrenciais quanto a força dos rios e do esquecimento a que se opõem. “ O futuro do cinema? Levar a sério, em todos os sentidos, a sua natureza *figurativa*”⁴¹, escreve Daney. Nessa “figuração” reside uma presença “textual” que Resnais afrontou de outra forma: trazendo-lhe o assombro da literatura.

A distância a que Resnais se e nos coloca dos universos do filme (destes dois filmes) é provavelmente aquela a que se refere Agamben quando diz que “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o feixe de trevas que provêm do seu tempo”⁴², dando provas de particular coragem⁴³; aquela em que Abílio Hernandez o situa quando fala da inactual contemporaneidade do realizador.

*

Guardando por horizonte o universo crítico de Serge Daney, convocado por Abílio Hernandez, podemos terminar com uma citação dele e reforçá-la com a intuição crítica de uma outra pensadora da imagem, Marie-José Mondzain.

Diz-nos Daney: “ A grande diferença entre a vida e o cinema é que no final de um filme, um pouco de escrita, a palavra, FIM vem obstruir *uma* imagem. É aí que reside a verdade da relação entre a imagem e a escrita”⁴⁴. Por sua vez Mondzain pensa que “ o fim de um filme age como a mudança de um estado do corpo”⁴⁵. Isso é assumido e “referido” literal e formalmente no último filme de Resnais, *Les Herbes Folles*: a poucos minutos do verdadeiro fim e da morte no avião que se despenha, a palavra FIM surge como antecipação, como início do fim, falso fim ou outra possibilidade de fim.

Ainda segundo Mondzain, “a escrita tropeça contra si própria quando quer fazer surgir a imagem. (...) A imagem desafia a persistência dos signos e no entanto é com palavras que se constrói a própria possibilidade de dizer: ‘nós vemos’”⁴⁶. Esta resistência e esta entrega são revistas à imagem do que nos acontece no filme da

⁴¹ Serge Daney, *op.cit.* p. 24

⁴² Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Éditions Payot & Rivage, 2008, p.22

⁴³ *Idem*, p.25

⁴⁴ Serge Daney, *Idem*, p.158

⁴⁵ Marie-José Mondzain, *Images (à suivre), de la poursuite au cinéma et ailleurs*, Paris, Bayard, 2011, p.141.

⁴⁶ *Idem*, p.23

vida: todo o espectador de cinema “se torna figurante activo, emotivo e reflexivo de todas as formas possíveis da sua própria vida” e os sentimentos “inscrevem-se na memória dos filmes cujas imagens reunidas constituem uma espécie de documentário sobre as ficções que nos constroem, nos suportam, nos mantêm vivos”⁴⁷. É disso mesmo que quis falar Abílio Hernandez ao referir-se “ao cinema que nos olha”.

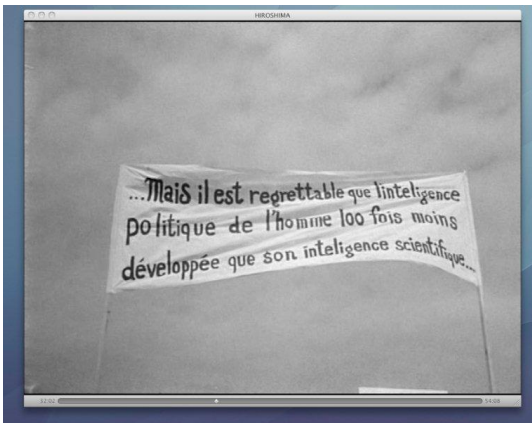
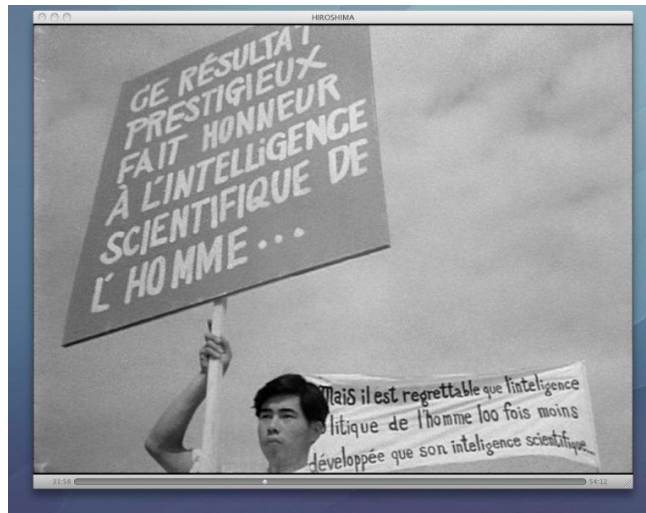
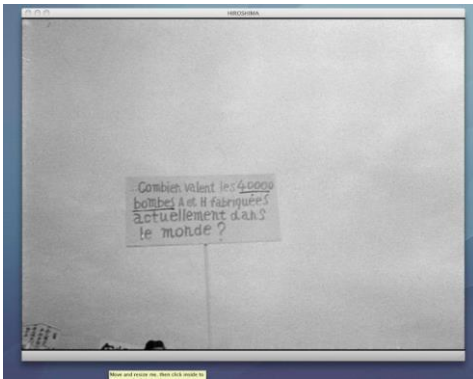
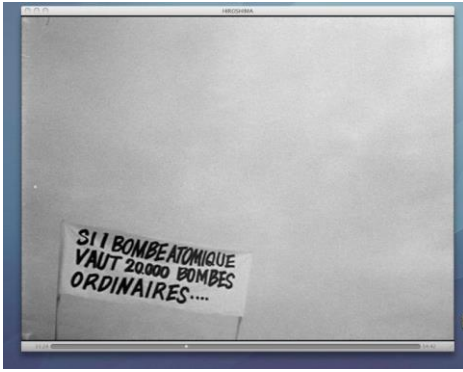
⁴⁷ *Idem*, p. 18



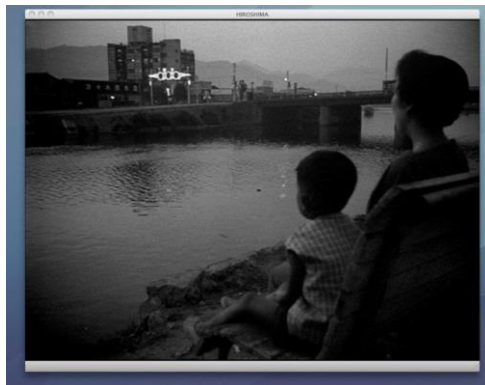
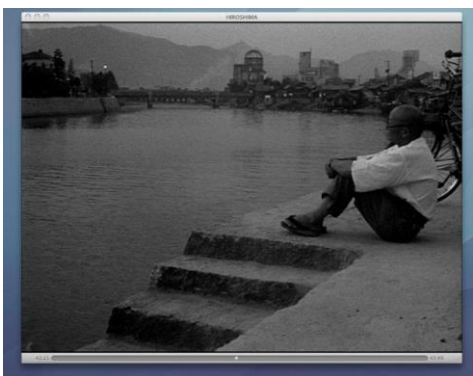
L'année Dernière à Marienbad



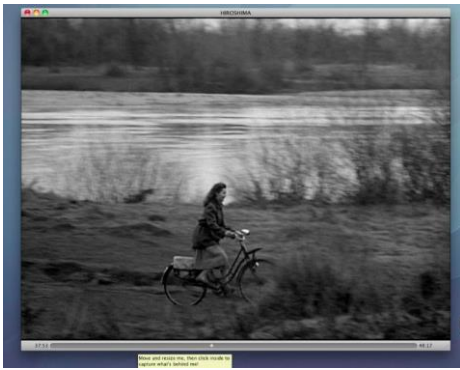
L'Année Dernière à Marienbad



Hiroshima mon amour



Hiroshima mon amour



Hiroshima mon amour



Hiroshima mon amour

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain*, Paris, Éditions Payot & Rivage, 2008,
- BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire* (1939), Paris, Quadrige / PUF, 2010
- DANEY, Serge, *La Rampe, Cahier critique 1970-1982*, Paris, Gallimard, 1996
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 L'Image-mouvement; Cinéma 2 L'Image-temps*, 1983, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010
- DERRIDA, Jacques, « La Pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1993
- DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, p.58
- MONDZAIN, Marie-José, *Images (à suivre), de la poursuite au cinéma et ailleurs*, Paris, Bayard, 2011
- PLATÃO, *A República*, Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2007
- SIMONDON, Michèle, *La Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V.ème siècle av. J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

FILMES DE ALAIN RESNAIS REFERIDOS

- Guernica*, 1950
- Les Statues meurent aussi*, 1953
- Nuit et brouillard*, 1955
- Toute la mémoire du monde*, 1956
- Hiroshima mon amour*, 1959
- L'Année dernière à Marienbad*, 1961
- Mon oncle d'Amérique*, 1980
- Les Herbes folles*, 2009

NOTA: as citações retiradas de filmes e do livro de Margueritte Duras foram mantidas em francês. Todas as restantes, retiradas de textos informativos ou de ensaio, foram traduzidas pela autora deste texto.

Lisboa, 10 de Fevereiro de 2012,

Leonor Nazaré